

# 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](http://www.fegip.es)  
[fegip@fegip.es](mailto:fegip@fegip.es)

CONSEJO DE REDACCIÓN:  
Equipo FEGIP

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

ISSN: 2253 - 9593  
Depósito legal: LR-90-2011  
Diseño y maquetación: Carlos Blanco Ruiz  
Portada: Remedio Sánchez, fotografía con bandurria hacia 1904-1906 ofrecida por Reidar Edvardsen.

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.*

# SUMARIO

## EDITORIAL

CERRAJERÍA ARZA, Antonio

## ASAMBLEAS

MARTÍN ROZAS, José Luis  
*Asamblea de la FEGIP 2013 en Logroño*

## FLAMENCO

PIÑANA CONESA, Francisco Javier  
*Los cantes de las minas: La taranta*

## PEDAGOGÍA

MARTÍN DEL CAMPO, Manuel  
*Ansiedad escénica en músicos*

PAVÓN CHOCANO, Jesús  
*Reflexiones sobre nuestra actividad docente*

FLORES CASARRUBIOS, Rubén  
*Aplicación de la técnica alemana a la bandurria*

## NUESTROS INSTRUMENTOS Y SU HISTORIA

RAMÍREZ ESPINOSA, Silvestre  
*Fuentes organológicas de la bandurria en Canarias (II)*

MARTÍN SÁNCHEZ, Diego  
*Francisco Asenjo Barbieri: 'El Maestro Bandurria'*

## CRÓNICAS

MOLINA, Fernando  
*IV Festival de Plectro Bahía de Cádiz*

MILAGRO, Jorge  
*La Asociación Navarra de Instrumentos de Plectro y su curso anual, se consolidan*

ABARZUZA, Isabel y GARCÍA RUIZ, Francisco Javier  
*Los instrumentos de péñola en el curso: 'Joven música Antigua'*

## INTERNACIONAL

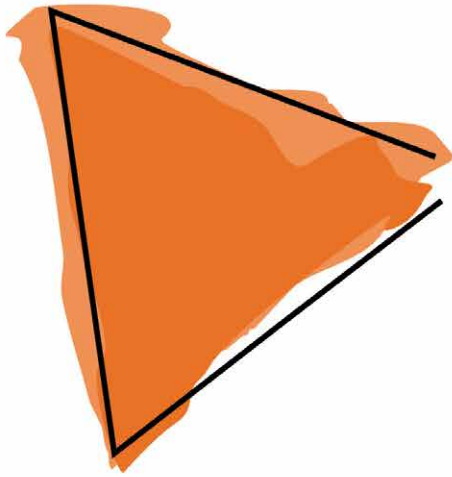
BLANCO RUIZ, Carlos  
*La Orden de la Terraza en Japón*

DEL AMO, Jaime  
*El Trío Assai en Noruega*

SANTOS, Javier  
*10º Festival Extensión del 62º Festival Internacional de Música y Danza de Granada*

## SECCIÓN DE DOCUMENTOS

## FE DE ERRATAS AL NÚMERO ANTERIOR



**mundo**  
p l e c t r o  
. c o m

Tu tienda de Plectro  
en Internet

Instrumentos  
Cuerdas  
Partituras  
Métodos  
Estudios  
Discos  
Púas  
Accesorios

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



  
Gobierno  
de La Rioja  
Ministerio  
de Cultura y Turismo

La Rioja. Del 25 al 30 de agosto de 2014

# EDITORIAL

Antonio Cerrajería Arza  
Presidente de la FEGIP

## PUNTUALES A LA CITA UN AÑO MÁS

Un año más, coincidiendo con la cita anual que todos los socios tenemos con la Asamblea General Anual de la FEGIP, tenemos la satisfacción de presentar un número más de la revista Alzapúa. Su publicación supone un gran esfuerzo, sobre todo para su coordinador, Diego Martín, ya que tiene que cuadrar la difícil ecuación de la calidad en los artículos con el modestísimo presupuesto del que disponemos. Por ello mi primer agradecimiento va dirigido a las personas que, de forma totalmente desinteresada, nos aportan sus artículos. El segundo es para los colaboradores publicitarios: Ángel Benito, Guitarras Alhambra, Guitarras de Luthier, Estudios Kikos, MundoPlectro.com, Prudencio Sáez, Royal Classics, Tomás Leal, Vicente Carrillo y el 44 Festival Internacional de Plectro de La Rioja ya que su aportación económica nos es imprescindible para poder sacar adelante esta revista. Y el tercero es para el editor, Carlos Blanco Ruiz, que nos diseña la portada y maqueta la revista con calidad profesional.

Quisiera aprovechar esta tribuna para hacer una breve valoración de cómo estamos, de cuál es, según mi criterio la "salud" de la púa en España. Y me sirvo para hacerla de mi posición privilegiada como presidente de esta federación.

Observo que los grupos y orquestas, a pesar de las estrecheces económicas por las que están pasando, están muy activos. Quizás más que nunca. Prueba de ello son la gran cantidad de conciertos que se ofrecen por todos los rincones de la geografía española. También proliferan los Certámenes, Encuentros y Festivales.

La enseñanza va por buen camino ya que existen unos dieciséis conservatorios en los que estudiar de forma reglada e ininidad de escuelas municipales, privadas y dependientes de orquestas en las que formarse. Como ejemplo ilustrativo puedo decir que en el Conservatorio Superior de Murcia están estudiando en estos momentos once alumnos. Todo un record. Aunque tenemos la espina clavada de que en Comunidades Autónomas tan importantes como Andalucía y Castilla y León no existe ni un solo Conservatorio en el que estudiar Instrumentos de Púa. La otra gran espina es que en Madrid, a pesar de las promesas que nos hicieron desde la Consejería de Educación, todavía no han incluido la especialidad en el Conservatorio Superior. También tienen gran éxito las clases máster veraniegas a las que acuden muchos alumnos con unas ganas tremendas de aprender. Es muy significativa la gran participación de jóvenes músicos españoles en las sucesivas ediciones de la EGMYO (Joven Orquesta Europea de Guitarra y Mandolina) y la gran valoración que hacen de ellos sus tutores.

En cuanto a nuestros instrumentos cabe destacar que, gracias al gran trabajo que están haciendo los lutieres, la calidad media de nuestros instrumentos es cada vez mayor. Y ya se sabe: con mejores instrumentos se facilita el aprendizaje y aumenta la calidad del instrumentista y por ende la de los grupos.

Para terminar quiero indicar la gran labor que se está haciendo en todo lo referente a la creación y difusión de nuevas obras y arreglos para nuestras formaciones con los premios de composición "José Fernández Rojas" a la cabeza. Cabe destacar la importancia de que un nutrido número de músicos estén componiendo obras originales para orquesta, métodos y piezas destinadas a la enseñanza y haciendo arreglos que ponen a disposición de todos nosotros. También es importante el rescate que se está haciendo de obras descatalogadas.

Yo creo que, por todo lo comentado y siendo conscientes de lo muchísimo que nos queda por hacer, podemos estar orgullosos de lo que hemos conseguido hasta la fecha.



# ASAMBLEA DE LA FEGIP 2013 EN LOGROÑO

## XVI Asamblea General Ordinaria y XI Asamblea General Extraordinaria

José Luis Martín Rozas  
Orquesta: Cuerda para Rato

Los socios de la *Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro* (FEGIP) y simpatizantes fuimos citados los días 13 y 14 de abril del 2013 a participar en la *XVI Asamblea General Ordinaria y XI Asamblea General Extraordinaria* de la Asociación. Se celebró en Logroño y fue organizada por los compañeros de *Contrastes-Rioja* y la *Orquesta de Plectro La Orden de la Terraza*. Me corresponde hacer una descripción de lo que sucedió y voy a intentarlo fiándome de la memoria, que a veces no es exacta.

Acudir a Logroño, ciudad tan importante en la historia reciente de nuestros instrumentos, me lleva a afrontar el viaje con el espíritu del peregrino que va Santiago. En los últimos 50 años han pasado por Logroño los mejores músicos de plectro y guitarra de España y de todo el mundo, no es posible enumerarlos en este breve artículo, solo diré que en este 2014 se celebrará el *44 Festival Internacional de Plectro de La Rioja*. Enhorabuena a la asociación *Contrastes* y a la SAR (*Sociedad Artística Riojana*) por este trabajo de años, y gracias.

A las 10:00 se inauguró la exposición de instrumentos y partituras en una sala que ofreció IberCaja. Allí mismo a las 11:00 horas dio comienzo la *Asamblea General Ordinaria*. Entre los asistentes pude encontrarme con compañeros habituales, aunque también había caras nuevas, signo de que la Federación crece, y esto es alentador. Tras los protocolarios e interesantes informes de cuentas, recuento de actividades y demás, surgió un coloquio entre los asistentes. Es algo fundamental para la buena salud de la federación que anualmente podamos intercambiar pareceres entre aficionados de distintos lugares. También se hizo entrega del CD grabado en la EGMYO 2011, que precisamente fue en La Rioja, y del nº 19 de la esperada revista anual de la federación: *Alzapúa*, siempre con artículos de gran interés.

Terminada la Asamblea se abrió una mesa redonda alrededor de la figura de Félix de Santos y en la que Ricardo García Gimeno, autor del libro *Notas Autobiográficas de Félix de Santos y Sebastián*, nos relató un buen puñado de jugosas anécdotas acaecidas en los años de investigación sobre esta figura del plectro español. Relató el proceso de búsqueda de su obra y los esfuerzos realizados para publicarla; sus métodos para bandurria y laúd fueron publicados hace unos veinte años, y en esta asamblea se presentó el *Método elemental y progresivo, op 120 (vol. 1º de 3)* para mandolina, edición realizada por MundoPlectro y que era esperada desde hace tiempo. También nos contó cómo descubrió que en el Conservatorio del Liceu de Barcelona, donde Félix de Santos fue catedrático, aún se podían hacer exámenes para obtener la titulación en instrumentos de púa por aquellos 1990. En conclusión fue una charla inestimable para todos los aficionados. La hora de la comida nos hizo finalizar la mesa redonda, y fue una pena pues Ricardo parecía tener un baúl enorme lleno de historias que relatar.

El grueso de los asistentes a la asamblea, unos cincuenta, comimos en un mesón típico riojano. Sólo puedo decir que todas las veces que he estado en Logroño he comido de maravilla, en esta ocasión también fue así, ¡calidad de vida!

A las 17:00 volvimos a la sala de reuniones y tuvo lugar la *Asamblea General Extraordinaria* en la que se eligió nueva Junta Directiva. Por unanimidad salió la candidatura de Antonio Cerrajería y su equipo, que repiten, y que en mi opinión están haciendo un excelente trabajo.

Acto seguido Patricia Calcerrada Cano ofreció una conferencia en la que hizo un balance de estos diez años de andadura de la asignatura de *Instrumentos de Púa en el Conservatorio de Logroño*, de la que ella es profesora. No hay que olvidar que uno de los objetivos fundacionales de nuestra Federación es promover el que se imparta esta asignatura en el mayor número de conservatorios posible, anhelo del recordado maestro Don Manuel Grandío, y con el que se pretende situar a nuestros instrumentos en el lugar que les corresponde al lado de los otros, estudiándose también dentro de la formación reglada. Esto, indudablemente, provocaría que se extendieran las técnicas interpretativas, que se hicieran



mejores instrumentos, que aumentara el repertorio y que la práctica evolucionara de manera integral.

Las bondades de que se estudie bandurria, mandolina y guitarra en los conservatorios, y que Patricia nos detallaba en su conferencia, fueron comprobadas inmediatamente y de manera rotunda en el concierto que acto seguido ofrecieron los alumnos del *Departamento de Guitarra e Instrumentos de Púa* del *Conservatorio Profesional de Música de Logroño*. Participaron Mario Sacristán Urbina, Marina y Marta Gil Riva, Elena de Miguel Revenga, Eduardo Jiménez Cordón, Miguel Fernández Duaso, Marina Cerrajería Urbina, Adrián Cerrajería Jiménez, que interpretó una obra compuesta por él mismo, y cerró el concierto Rosana Ascacibar Alfaro, alumna titulada en el Conservatorio Profesional de Logroño y que actualmente cursa estudios en el Conservatorio Superior en Murcia. En el programa se interpretaron nuevas obras para el repertorio de plectro y guitarra de Carlos Blanco Ruiz, de Ángel Pozo, y también de Carlos Miguel, Brouwer, Villalobos, Gershwin, Dyens y Kuwahara. El nivel interpretativo fue de indiscutible calidad, ¡enhorabuena! Este concierto sirvió como evidencia de lo importante que es que nuestros instrumentos tengan mayor presencia en Conservatorios Profesionales y Superiores.

Tras la audición se celebró una cena, aunque algunos preferimos ir de vinos por la afamada calle Laurel. Si no la conoces, no dejes de hacerlo.

En la mañana del domingo tuvo lugar la visita cultural de la ciudad. No puedo decir mucho de ella, pues tras la interesante y densa sesión del día anterior preferí permanecer más tiempo en los brazos de Morfeo para estar bien descansado en el prometedor concierto de *La Orden de la Terraza*.

Esta orquesta derrocha buen hacer y solera pese a la juventud de muchos de sus componentes, tiene carácter.

Hace una clara apuesta por incorporar nuevo repertorio, cosa que aplaudo. Comenzaron con el *Intermezzo de Goyescas* de Granados y terminaron con *La danza de la molinera* de Manuel de Falla. Este repertorio español siempre emociona cuando suena en guitarras y bandurrias. La segunda pieza fue una composición de Ángel Pozo, del cuarteto *Acantun*, *Tú eres olivo, yo sólo lluvia*, en tres tiempos, tocaron como solistas Sergio Cabrera Blanco y Francisco Sagredo López, a la bandurria y la guitarra respectivamente. Después vino *November Fest*, de Yasuo Kuwahara, en homenaje al autor en el décimo aniversario de su muerte, la cadencia fue interpretada por Marina Cerrajería Urbina. La cuarta pieza fue *La trampa*, un tango de Héctor Molina que fue galardonado con el 2º premio en el concurso de composición "Ciudad de Logroño" de 2010. Este concurso es otra brillante iniciativa de los compañeros riojanos. Y como quinta obra, antes de finalizar con Falla, ofrecieron *Malambo*, obra de José Manuel Expósito, integrante también del cuarteto *Acantun*. Fue un gran concierto, obras complejas, muy bien elegidas, bellas, interpretadas de manera impecable bajo la dirección de Carlos Blanco Ruiz, un sonido veloz y contundente o sutil y refinado, según fuera requerido, los solistas mostraron un altísimo nivel. Fue especialmente emotiva la presencia en la sala de Ángel Pozo y José Manuel Expósito, que pudieron recibir el aplauso de los asistentes por sus composiciones. Enhorabuena ¡sonaron fantásticas!

Tras el concierto cogí el coche y tomé rumbo a casa. Había sido otra asamblea para recordar. En mi cabeza se agolpaban los amigos saludados, la música escuchada, la información recibida... Terminé de escribir esta crónica con la sonrisa puesta en la cara y con el deseo de que llegue pronto la asamblea del 2014, ¡no faltaré!







Antonio Piñana padre y Antonio Piñana hijo

## AUDIOS:

Dale compañero - Taranta de Cartagena En Cartagena naci - Taranta Cante Matriz 

# LOS CANTES DE LAS MINAS: LA TARANTA

Francisco Javier Piñana Conesa

(Curro Piñana)

Conservatorio Superior de Música de Murcia

Antes de nada, me gustaría reflejar la confusión existente en torno a la terminología utilizada con respecto a este grupo de cantes dentro del repertorio estilístico del flamenco. Hay quien los denomina Cantes de Levante, lo cual tiene unas claras connotaciones geográficas ya que bajo este epígrafe, englobarían distintas zonas cantaoras que van más allá de las propiamente mineras como Málaga (*malagueñas y verdiales*) y Granada (*granaína y media granaína*). Otros prefieren llamarlos “cantes mineros” o “cantes de las minas”. Un tercer grupo que aboga por una solución intermedia, y se refieren a ellos como “cantes minero-levantinos”<sup>1</sup>. Y por último, aquellos que atendiendo al toque específico con el que se acompañan, proponen denominarlos simplemente “cantes por tarantas”<sup>2</sup>. En cualquier caso, la forma más común de referirse a ellos en la actualidad es la segunda, “cantes mineros” o “cantes de las minas”<sup>3</sup>.

1 Para más información, véase ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel: *El cante flamenco*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 149.

2 ORTEGA CASTEJÓN, José F.: *Cante de las minas, Cante por tarantas*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2011.

3 Algo en lo que ha tenido mucho que ver el Festival Internacional del Cante de las Minas, sobre todo en lo que se refiere al contenido dramático de las letras de amplio contenido social.

Cuando hablamos de este grupo de cantes, nos referimos a tres zonas fundamentales: Almería, Jaén y Murcia (la sierra minera de Cartagena y La Unión).

Tal y como señala Blas Vega “con el nombre de cante de las minas se agrupan una serie de estilos que reúnen unas características comunes, en cuanto a origen, contenido, musicalidad, expresión y ambientación [...] En ellos se encuadran estilos como la taranta, cartagenera, minera o el taranto con otras matizaciones”<sup>4</sup>.

Su nacimiento y posterior desarrollo habría que situarlo en la segunda mitad del siglo XIX, coincidiendo con la llamada *Etapa de los cafés cantantes*. Esta etapa también conocida como la *Edad de Oro del flamenco* se caracteriza por la aparición de los llamados cafés del cante, unos espacios de socialización colectiva que surgieron como necesidad de canalizar la expansión cada vez más pujante del costumbrismo andaluz. Esta etapa fue fundamental en la historia del flamenco, ya que en ella se estructuran los estilos flamencos más importantes y supone la profesionalización definitiva del artista flamenco. Como puntualiza Blas Vega:

[...] entre las zonas mineras de Almería, Jaén y Murcia habrá muchas influencias y relaciones laborales, motivadas por el trasiego de mineros en busca de un trabajo, aprovechando los momentos de auge de cada lugar, y cuyas conexiones tanto sociales como históricas y musicales, se verán reflejadas en los contenidos propios e intercambiables que darán definición a los cantes mineros<sup>5</sup>.

Sobre el conglomerado de formas musicales de las diversas y ricas culturas que han dejado su sello en las zonas *mineras* y cantaoras, el cambio que da lugar al afloramiento del flamenco, está condicionado por la aparición de los creadores, de los maestros. Y en este sentido son fundamentales dos grandes personalidades artísticas; Antonio Grau Mora “El Rojo el Alpagatero” (Callosa de Segura, 1847- La Unión, 1907) y Antonio Chacón (Jerez, 1869- Madrid, 1929). Ambos crearon dos importantes escuelas estilísticas que han perdurado hasta nuestros días y que han dejado su sello indeleble en todos y cada uno de los estilos propios del repertorio minero. Dentro de esas escuelas encontramos nombres tan importantes como Enrique el de los Vidales, Concha La Peñaranda, Chilares, Paco el Herrero, Perico Sopas, Manuel Escacena, Manuel Vallejo, José Joaquín Vargas Soto, José Tejada Martín, Jacinto Almadén, etc...

4 BLAS VEGA, José: “Los cantes de las minas” (libreto explicativo), en PIÑANA, Curro: *Antología sobre los Cantes Mineros*. París: La Maison des Cultures Du Monde, 2011, p. 1

5 BLAS VEGA, José: *Op. cit.* p. 1



Figura 1: Rojo el Alpagatero

## La taranta

En palabras de Blas Vega, “es el cante de más pluralidad artística por sus variantes regionales, musicales y personales, y base fundamental para la creación de otras muchas formas estilísticas”<sup>6</sup>.

Tal y como señala Martínez Hernández:

*“Dentro de los cantes de las minas es uno de los de mayor grandeza y dificultad. Representa la mayor pureza del cante minero, un cante sobrio, duro, estremecedor y austero, que narra las vicisitudes y penalidades del trabajo en la mina. El origen de la taranta se sitúa en Almería y se puede decir de ella que es la madre y la síntesis de todos los cantes mineros”<sup>7</sup>.*

Uno de los aspectos a tratar cuando hablamos de cualquier cante flamenco en general, es su estructura formal. Se trata de aquellos elementos formales que con diferentes posibilidades de combinación, constituyen por así decirlo, el guión de interpretación del mismo. En los cantes mineros en general y en concreto en un cante por tarantas, dichos elementos serían los siguientes<sup>8</sup>:

6 BLAS VEGA, José: *Op. cit.* p. 11

7 MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José: *El cante flamenco. La voz honda y libre*. Córdoba: Almuzara, 2005, p. 84.

8 ORTEGA CASTEJÓN, José F.: *Op. cit.*, pp. 24-27.

- El **preludio** o introducción que realiza la guitarra. Se emplean diferentes técnicas aunque la más recurrente es la del rasgueo sobre los acordes básicos del *toque*. La introducción finaliza con las cadencias típicas, entendidas como la sucesión característica de acordes asociados al diseño propio de acompañamiento del estilo y variante. En el caso de los *cantes mineros* y concretamente los cantes *por tarantas*, son sin métrica fija, es decir, con un compás interno o aparentemente libres<sup>9</sup>.
- El **temple** o **salida** que suele ser una serie de “ayeos” que realiza el cantaor/a, a modo de preparación del cante.
- Las **falsetas** que serían los interludios instrumentales que se van alternando con las coplas o estrofas<sup>10</sup>.
- Y las **estrofas** propiamente dichas.

Otro aspecto importante al que hay que referirse es a la estructura métrica. De forma generalizada, las letras de las *tarantas* responden a la estructura típica del *fandango*<sup>11</sup> y se presentan en estrofas de cuatro y cinco versos<sup>12</sup> octosílabos con rima asonante o consonante. Es importante señalar que cuando se trata de quintillas, el cante queda dividido en seis frases melódicas o tercios, repitiéndose el primero de ellos.

*¡Qué pena que ya no canta!  
aquel minerico bueno.  
Que el eco de su taranta  
con la explosión de un barreno,  
se le quebró en la garganta.*

1<sup>er</sup> tercio *Aquel minerico bueno*

2<sup>o</sup> tercio *¡qué pena que ya no canta!*

3<sup>er</sup> tercio *Aquel minerico bueno,*

4<sup>o</sup> tercio *que el eco de su taranta*

5<sup>o</sup> tercio *con la explosión de un barreno*

6<sup>o</sup> tercio *se le quebró en la garganta*

Para concluir, y desde mi punto de vista como cantaor, he de señalar la gran libertad expresiva que tiene la *taranta* como estilo minero. Son cantes que no están sujetos a

9 Por analogía a una terminología clásica; cantes “ad libitum”. Entre ellos, estarían fundamentalmente los cantes mineros, malagueñas, granaínas, algunos cantes de ida y vuelta como la milonga, vidalita y las tonás. Con respecto a éste último grupo de cantes, si bien es cierto que llevan implícito el compás de siguiriya; en la interpretación de los mismos, el cantaor/a normalmente hace una interpretación “libre” dónde el factor expresivo prima sobre el factor métrico o de compás.

10 En general en los cantes flamencos se utilizan de forma sinónima los términos de copla, estrofa o cuerpo en cada estilo.

11 ORTEGA CASTEJÓN, José F.: *Op. cit.*, p. 18.

12 En el cante flamenco se utiliza indistintamente el término tercio como sinónimo de verso; por lo que podríamos referirnos a estrofas de cuatro y cinco tercios. Además, considero que tiene una mayor connotación flamenca en su acepción. Señalar que fundamentalmente las estrofas o coplas de tres, cuatro y cinco versos octosílabos conforman la base de la métrica literaria en el cante flamenco en general.

compás<sup>13</sup>. Su condición de cantes libres les hace tener un carácter más abierto con respecto a otros estilos que sí tienen el condicionante métrico que en ocasiones les resta cierta libertad interpretativa. Además, el desarrollo de sus tercios, su carácter ligado y sus estructuras melódicas les hace poseer unas fórmulas mucho más flexibles que permiten concebirla como la base sobre la que han evolucionado casi todo el resto de estilos mineros. Es importante señalar que en el repertorio estilístico minero en casi todos los cantes -como *mineras*, *cartageneras* o *fandangos mineros*- subyace un patrón melódico prefijado, del que resulta a veces muy difícil salirse si uno no quiere perder la verdadera esencia que le otorgaron sus creadores. Sin embargo, el caso de la *taranta* es algo diferente, pues es el cante que ha sido objeto de más aportaciones personales, hasta el punto de convertirse en un modelo para la recreación flamenca de estos estilos.



Figura 2: Antonio Chacón

### Las letras

En líneas generales, cuando hablamos de las letras de los *cantes mineros* y concretamente del cante por *tarantas*, habría que decir que responden al concepto de “cultura de la opresión”.

El *cante minero* al igual que muchos otros, responde a condiciones y problemas históricos semejantes, aunque es importante señalar el relieve que toma el valor expresivo del cante. Bajo mi punto de vista, se observa

un abundante valor dramático que las letras aportan de manera considerable.

En la poesía dramática que encierra el cante por *tarantas* se evidencia de forma clara temas como la explotación del hombre por el hombre, como por otro lado se aprecia a lo largo del desarrollo caótico y floreciente de las minas de la sierra Cartagenera a lo largo de los siglos XIX y XX:

13 No son cantes a compás, no hay acentos rítmicos en su estructura que se repitan de forma periódica.

*Los mineros son leones  
que los bajan enjaulaos,  
trabajan entre peñones  
y allí mueren sepultaos  
dándole al rico millones.*

*Minero, ¿pa qué trabajas?  
si pa ti no es el producto.  
Pa el patrón son las alhajas,  
pa tu familia el luto  
y pa ti la mortaja.*

*De la entraña de la tierra  
sale el rico mineral,  
para que tengan berlina  
los hijos de Don Pascual.*

*En el triste amanecer  
va el minero a su trabajo,  
con el afán de traer  
si sale vivo de abajo  
su salario pa comer.*

Pero también están impregnados de otro gran tema flamenco, el amor o más bien diría el desamor;

*Que siempre te encuentro llorando  
qué te ocurre vida mía,  
las horitas del reloj  
me las paso suspirando,  
suspirando por tu amor.*

### El toque por tarantas

Todos los cantes mineros se acompañan con el *toque* denominado *por tarantas*, que se basa en lo que conocemos como modo flamenco.

Es el modo frigio mayorizado o modo de Mi, que por otro lado es el que caracteriza a gran parte de la música flamenca<sup>14</sup>.

Los cantes flamencos que se desarrollan en modo frigio se acompañan en dos posiciones armónicas con la guitarra, llamadas tradicionalmente "*por arriba*" y "*por medio*"<sup>15</sup>. En el caso del toque por tarantas, el modo de Mi queda transportado a Fa#. Este toque se basa en la cadencia correspondiente a los grados IV (Sim), III (La M),

II (Sol M) y I (Fa # de tarantas<sup>16</sup>). Se trata, por lo tanto, del primer tetracordo del modo, armonizado y en un proceso cadencial habitualmente descendente, conocido como "cadencia andaluza"<sup>17</sup>.

Por otro lado, existe el denominado *toque por mineras*, que creara el guitarrista Ramón Montoya Salazar como *toque* de concierto y que se basa en la reproducción de la cadencia andaluza utilizando como referencia el tono de Sol#; la cadencia la integran aquí los acordes de Do# m (IV), Si M (III), La M (II), y Sol# M (I).

Antes de seguir avanzando creo necesario realizar la siguiente aclaración: en la guitarra flamenca es fundamental el uso de la cejilla como elemento transpositor. De esta forma y en función de la tesitura del cantaor/a e incluso de aspectos ajenos a la misma como las condiciones vocales puntuales, mediante el uso de la cejilla, se puede cuando sea necesario, bajar o subir la tonalidad pero manteniendo las mismas posiciones de la mano izquierda. Por lo tanto, a partir de este momento, cada vez que hablemos de la modalidad o tonalidad de un cante minero siempre nos referiremos al tono de Fa# (*toque por taranta*) o Sol# (*toque por minera*) independientemente de la altura real que se esté produciendo debido al uso de la cejilla.

14 Véase PIÑANA, Carlos: *Los toques mineros: de la tradición a la modernidad* [TFM]. Universidad de Murcia, 2010, p.14.

15 Los tonos del modo flamenco vienen dados por las posiciones de la guitarra, lo que comúnmente se conocen como las posturas de la mano izquierda. Aunque existen varias, estas posiciones en el flamenco serían básicamente las siguientes:

Modo de Mi flamenco (por arriba en la guitarra)

Modo de La flamenco (por medio en la guitarra)

Modo de Fa# flamenco (por tarantas en la guitarra)

Modo de Sol# flamenco (por mineras en la guitarra)

Modo de Si flamenco (por granaínas en la guitarra)

Estos tonos se transportan mediante el uso de la cejilla en función de la tesitura del cantaor/a pudiendo resultar cualquier tono, aunque el guitarrista siempre usará las mismas posiciones de mano izquierda.

16 Utilizamos esta denominación para referirnos a la singular configuración del acorde (fa#-do#-fa#-sol-si-mi), cuya sonoridad es inconfundible y distinta a la vez del acorde de Fa# M.

17 Véase FERNÁNDEZ, Lola: *Teoría musical del flamenco*. Madrid: Acordes Concert, 2004.

Vicente Carrillo

Casa fundada en 1.836

Constructor de Guitarras e Instrumentos de Plectro

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

Tel. +34 967487045  
Fax +34 967487051

<http://www.vicentecarrillo.com>  
email [luthier@vicentecarrillo.com](mailto:luthier@vicentecarrillo.com)

# ANSIEDAD ESCÉNICA EN MÚSICOS

Manuel Martín del Campo Almoguera  
Profesor CSM "Rafael Orozco" Córdoba.  
flamenko@hotmail.com

Es conocido, por músicos y no músicos, el abanico de comportamientos anómalos que muchos de los profesionales de las artes escénicas experimentan ante la inminencia de una actividad musical pública: sudoración, palpitations, pensamientos negativos, estudio excesivo en el camerino, amuletos, oraciones. Explicitan razones como, *"no estoy suficientemente preparado"*, *"hoy no es un buen día para dar un concierto"* y un sin fin de justificaciones. Además de estos comportamientos, padecen insomnio, dolores de cabeza, mareos, en los días anteriores al evento.

Expresiones como *"quizá no voy a dar ese concierto"*, *"no me voy a presentar a ese examen"* son propias en estos días. Este fenómeno está relacionado con la ansiedad, aunque con características específicas propias de la ejecución pública. ¿Qué es la ansiedad escénica?, ¿qué porcentaje de músicos la experimenta?, ¿Cuándo empiezan a sentir estos síntomas?, ¿es más frecuente entre músicos solistas?, ¿la padecen las mujeres en mayor magnitud que los hombres?, ¿padecen los músicos un mayor nivel de psicoticismo que el resto de la población?

## Antecedentes

Según algunos estudios, sobre el 20% de los alumnos/as que inician los estudios en los Conservatorios de Música abandonan dichos estudios por sufrir ansiedad escénica, es decir, por no poder controlar esos nervios que surgen ante un concierto, examen, audición, etc. Pero no sólo eso, de los estudiantes que continúan, porcentajes que oscilan entre el 40% y el 60% (Marchant-Haycox y Wilson, 1992) ven deteriorada su ejecución musical por motivo de la ansiedad.

También existen otros estudios, aunque la ansiedad escénica no ha sido objeto de grandes investigaciones, que confirman que el problema de este tipo de ansiedad existe entre ciertos grupos de músicos, como son los de orquesta y los estudiantes de música.

Observaron que un 16,5 % de una población estudiantil compuesta por 302 encuestados, se encontraba muy ansiosa durante las actuaciones y un 9% evitaba con frecuencia determinadas interpretaciones debido a la ansiedad. Además, Clark y Agras (1991, citado por Kaspersen), vieron que el 97% de los 94 músicos con AEM, (ansiedad escénica en músicos), realizaban actuaciones defectuosas a causa de la ansiedad, mientras que un 77% del mismo grupo las evitaba por ese mismo motivo. Vieron que el miedo escénico era un problema en un 24% del total de 2.212 músicos de orquesta en los Estados Unidos. Asimismo se dieron cuenta de que un 41,1% de los estudiantes y de los miembros de la Escuela de Música de la Universidad de Iowa estaban entre moderada y altamente trastornados por síndromes relacionados con la ansiedad escénica. Además de esto, Clark (1989) calificó la ansiedad como el problema psicológico más común entre músicos. Por si fuera poco, una encuesta nacional realizada entre músicos de orquesta de Estados Unidos dio como resultado que era el miedo escénico el problema denunciado con mayor frecuencia.

## Marco teórico

La ansiedad es un componente que está presente en numerosas enfermedades físicas y en diversos trastornos de conducta. Sin embargo, el área específica de la ansiedad y de sus alteraciones nucleares no está bien delimitada todavía. Se trata de un conjunto de trastornos con gran prevalencia y notable repercusión clínica en diversas áreas de la salud, pero sin una definición suficientemente precisa y sin una acotación de límites adecuada (Echeburúa y Corral, 1991).

La investigación de la ansiedad tiene una larga trayectoria dentro de la psicología, superior incluso a la del estrés, por lo que se considera fundamental para esta investigación sobre la ansiedad escénica en músicos, tener información relevante sobre la ansiedad. Etimológicamente, la palabra *ansiedad* proviene del latín *"anxietas"* y expresa

congoja o aflicción. Consiste en un malestar psicofísico caracterizado por una sensación de inquietud, inseguridad o desasosiego ante lo que se vivencia como una amenaza inminente y de causa indefinida.

## Miedo y ansiedad

Tanto la ansiedad como el miedo tienen manifestaciones parecidas, en ambos casos se aprecian pensamientos de peligro, sensaciones de aprensión, reacciones fisiológicas y respuestas motoras; por eso, algunos autores utilizan indistintamente un término u otro. Además, ambos se consideran mecanismos evolucionados de adaptación que potencian la supervivencia de nuestra especie. En esta línea, indican que la ansiedad se diferencia del miedo en que la primera consiste en la emisión de una respuesta más difusa, menos focalizada, ocurriendo sin causa aparente y quizá mejor descrita como aprensión para el individuo.

La característica más llamativa de la ansiedad es su carácter anticipatorio, es decir, posee la capacidad de prever o señalar el peligro o amenaza para el propio individuo, confiriéndole un valor funcional importante; además, tiene una función activadora y facilitadora de la capacidad de respuesta del individuo, concibiéndose como un mecanismo biológico adaptativo de protección y preservación ante posibles daños presentes en el individuo desde su infancia.

Sin embargo, si la ansiedad supera la normalidad en cuanto a los parámetros de intensidad, frecuencia o duración, o bien se relaciona con estímulos no amenazantes para el organismo, provoca manifestaciones patológicas en el individuo, tanto a nivel emocional como funcional.

Dado que, de hecho, comparten algunos elementos, y que con frecuencia son elementos de un continuo, es preciso hacer algunas aclaraciones conceptuales que resalten sus diferencias. Miedo y ansiedad tienen en común la anticipación de un peligro y la activación fisiológica para afrontarlo. Ahora bien, difieren en las condiciones de anticipación y también en las de reacción conductual canalizadora de la activación fisiológica.

Respecto a las condiciones de anticipación, en el miedo hay un estímulo concreto e identificable que señala el peligro.

En la ansiedad el estímulo es vago, existe incertidumbre y pocas posibilidades de afrontarlo.

En relación con la conducta, en el miedo, la percepción del peligro se une a la activación fisiológica para activar una conducta de huida (v.g.; echar a correr si vemos los perros ante nosotros) o de evitación (v.g.; desviarnos a otra zona distinta en la que vemos a los perros). En la ansiedad se produce un estado de preocupación, empezamos a pensar en el peligro aparente, las posibles consecuencias, recursos, etc. Esto bloquea una conducta de huida o evitación. En este sentido, la ansiedad puede considerarse como un estado de miedo no resuelto (Gutiérrez Calvo, 2002).

No obstante, a veces, se utiliza el término *miedo escénico* para definir este estado y conviene establecer algunas diferencias, a fin de esclarecer el término desde un punto de vista conceptual.

## Ansiedad estado/rasgo

El *estado de ansiedad* es la reacción emocional que caracteriza propiamente al fenómeno de ansiedad. En general, éste ha sido definido como un estado transitorio de temor, nerviosismo y activación fisiológica, desencadenado por la anticipación de un peligro potencial. Se han identificado en dicho estado tres componentes de respuesta.

El primero afecta a la *expresión subjetiva* y su expresión en el sistema de respuesta de auto informe verbal. En él se distinguen dos aspectos: (a) los pensamientos de preocupación acerca del posible daño y (b) las sensaciones de tensión física, nerviosismo y activación fisiológica.

El segundo involucra al sistema de *respuestas fisiológicas*. Los cambios fisiológicos concomitantes al estado de ansiedad consisten principalmente en incrementos en el nivel de actividad del sistema nervioso. Estos cambios son objetivos, a diferencia de las sensaciones fisiológicas percibidas en el componente experiencial.

El tercer modo de respuestas incluye la conducta motriz. En él se distinguen manifestaciones directas e indirectas. Las directas son expresiones gestuales o faciales (morderse los labios, tics, etc.), músculo esqueléticas (temblores, agitación, etc.), y verbales (tartamudeo, bloqueos al hablar). Las respuestas motrices indirectas implican conductas de escape o alejamiento de la situación ansiógena (desviar la vista del interlocutor con el que se está hablando) o evitación (no hablar en público). El *rasgo de ansiedad* es la propensión a reaccionar con el estado de ansiedad ante estímulos potencialmente peligrosos. A diferencia del estado de ansiedad, el rasgo no es una conducta observable. Es una cualidad interna de la personalidad que se infiere de la probabilidad con que una persona manifiesta elevaciones transitorias en su estado de ansiedad. Normalmente, el rasgo de ansiedad se mide a través de cuestionarios de auto informe en los que cada persona indica con qué frecuencia se siente ansiosa o reacciona con el estado de ansiedad, según lo que recuerda de experiencias pasadas. A diferencia de las variaciones del estadio de ansiedad a lo largo del tiempo y de las situaciones, el rasgo de ansiedad parece relativamente estable.

Además del rasgo general de ansiedad, se han identificado algunos rasgos específicos, relevantes a la percepción de amenaza en determinadas situaciones. Entre ellos, destacan el rasgo de ansiedad social y, con mucho el más investigado, el de ansiedad de evaluación. Una de las características de este tipo de ansiedad de evaluación es el detrimento de las facultades físicas y cognitivas.

El rasgo de ansiedad social está asociado a la fobia social, y conlleva características de timidez, azoramiento o vergüenza en situaciones sociales (v.g., hablar o actuar en público). La preocupación principal de las personas afectadas es la crítica a la propia imagen social, lo cual produce sentimientos de tensión y reacciones fisiológicas (v.g., rubor) y promueve conductas de evitación o de inhibición. Por su parte, el rasgo de ansiedad de *evaluación* es la tendencia a reaccionar con ansiedad específicamente en las situaciones las que se evalúan la aptitud intelectual o la competencia profesional. La preocupación sobresaliente es la



amenaza a la propia autoestima, no conlleva reacciones fisiológicas específicas y, más que afectar a la conducta de evitación de tales situaciones, influye negativamente sobre el rendimiento y/o la eficiencia en las pruebas de evaluación. En realidad, el rasgo de ansiedad social y el de evaluación comparten el mismo elemento de evaluación como factor de amenaza. En la ansiedad de evaluación, esta amenaza se refiere específicamente a la competencia (v.g.; inteligencia, destrezas), puede implicar sólo a la autoestima y no a la estima de los demás hacia uno mismo, y se produce en situaciones específicas de examen. En cambio en la ansiedad social, la amenaza no se refiere tanto a la competencia como a la afiliación, es decir, a la aceptación o rechazo social, debido al propio aspecto físico o atractivo; y se produce sobre todo en situaciones de interacción social (v.g.; citas con personas de distinto sexo).

Una de las consecuencias de este tipo de ansiedad de evaluación es el detrimento de las facultades físicas y cognitivas. Este tipo de ansiedad es la experimentada por los músicos. Obviamente, la repercusión que tiene hace que aumente la incertidumbre al ver que sus recursos pueden ser insuficientes para afrontar la situación estresante. Las consecuencias, tanto en el decremento de facultades cognitivas como fisiológicas hacen que éstos padezcan ansiedad a causa de la experiencia ansiógena experimentada. En cualquier caso, ambos tipos de ansiedad tienen especial importancia adaptativa en una sociedad competitiva, en la cual la promoción profesional y el acceso a bienes económicos y sociales dependen de la actuación de las personas en situaciones sociales y de rendimiento en pruebas de aptitud (Gutiérrez Calvo, 2001).

## Principales síntomas de la ansiedad

### 1.- Cognitivos

Inseguridad, temor, aprensión, pensamientos negativos, anticipación de amenaza, dificultad de concentración, dificultad para tomar decisiones, sensación de pérdida de control del ambiente.

### 2.- Motores

Hiperactividad. Paralización motora. Movimientos torpes y desorganizados. Tartamudeo y otras dificultades de expresión verbal. Conductas de evitación fisiológicas o corporales.

Síntomas cardiovasculares: palpitaciones, pulso elevado, tensión arterial alta. Síntomas respiratorios: sensación de sofoco, respiración rápida, ahogo, opresión torácica.

Síntomas gastrointestinales: náuseas, vómitos, diarrea, aerofagia, molestias digestivas. Síntomas genitourinarios: micciones frecuentes, enuresis, eyaculación precoz, frigidez, impotencia.

Síntomas neuromusculares: tensión muscular, hormigueo, temblor, dolor de cabeza, tensional, fatiga excesiva.

Síntomas neurovegetativos: sequedad de boca, sudoración excesiva, mareos.

## Ansiedad escénica en músicos

La AEM ha sido asociada a otras formas de ansiedad, las fobias sociales, el neuroticismo, la introversión, factores situacionales y el grado de dominio de la tarea a realizar.

Los principales factores que inciden en un alza de la tensión, más allá del nivel óptimo, serían los rasgos de ansiedad del sujeto, el grado de dominio de la tarea a realizar y el estrés situacional.

Los primeros predisponen a experimentar ansiedad frente a situaciones sociales en las cuales la persona pasa a ser el centro de la atención de otros.

Acerca de la segunda variable desencadenante de AEM, el autor destaca la complejidad de la tarea y la insuficiente preparación para realizarla.

La tercera se refiere a la participación en audiciones importantes, competitivas o en presencia de jueces y críticos. La calidad de solista y el menor tamaño del conjunto musical han sido mencionados, asimismo, como factores situacionales que influyen en la AEM.

Se propone un modelo teórico de niveles jerárquicos orientado a explicar las variables que interactúan e influyen en el nivel individual de ansiedad considerando las etapas de preparación y presentación. En la primera, toma en cuenta las características personales del sujeto, incluida su historia de aprendizaje y experiencia, el grado de dificultad y propiedad de la música para la situación de la *performance*, el nivel de preparación, las características del instrumento o de la voz, la salud física y emocional, el estado afectivo y de ánimo. Entre las variables de la presentación le preocupa el ambiente en el cual ella se realiza como los procedimientos y sistemas de registro, las características de la audiencia, los requisitos de memorización, las distracciones, la importancia y la hora de la presentación. Asimismo, examina el autor la autopercepción del músico sobre la tarea a realizar, el grado de exposición personal y de memorización; su nivel de *arousal* psicológico y fisiológico; la importancia de la función, la percepción del apoyo de la audiencia, la crítica y la retroalimentación que recibe de la calidad del sonido a través de su propia escucha. Más adelante investigaron el efecto de la audiencia en la interpretación solista de 27 integrantes de una banda escolar de la enseñanza media. La audiencia produjo un incremento en la AEM de los estudiantes, especialmente en las mujeres. Esta se expresó particularmente a través de la aceleración del pulso. Sin embargo, la calidad de la interpretación de las mujeres fue considerada mejor que la de los varones. Los autores destacaron la importancia de preparar a las niñas para las audiciones en situación más estresante.

Se han empleado muchos términos para caracterizar los problemas relacionados tanto con la interpretación musical como con las situaciones propias de la actuación. El miedo escénico, la ansiedad durante la actuación y la ansiedad durante la interpretación han sido utilizados de forma intercambiable para designar a cierta clase de ansiedad relacionada con la interpretación (Kaspersen & Gunnar, 2002).

De entre ellos los hay desde los que sufren de una preocupación molesta que no les permite disfrutar de la interpretación, hasta los casos más graves en los que la

ansiedad la consideran insoportable y de hecho arruina totalmente el trabajo realizado.

La literatura sobre AEM contiene referencias sobre la ansiedad, estableciendo valores positivos y negativos. Bajos niveles de ansiedad "energetizan" al intérprete para la actuación.

El problema aparece cuando los niveles de estrés y ansiedad se manifiestan de forma desmesurada, incidiendo negativamente en el músico. El panorama no es muy distinto entre profesionales o entre estudiantes de arte dramático. Sobre un 60% sufre este problema, interfiriendo la ansiedad no sólo en la interpretación musical, en la vida profesional, sino también en la calidad de vida personal, pues suele ser causa de otros problemas importantes como irritabilidad, baja autoestima, depresión, problemas de comunicación, etc. (Dalia, 2002).

La ansiedad escénica en el músico es la sufrida por éstos ante situaciones de interpretación en público, pero se extiende más allá de este ejemplo pues también hay que considerar situaciones como conciertos en orquesta o grupo, exámenes, audiciones, oposiciones, conciertos como solistas, interpretar ante compañeros o profesores, interpretar algún sólo en la orquesta o grabaciones (Dalia 2002) . Aunque podemos afirmar que la mayoría de los músicos que sufren ansiedad escénica no suelen sufrir ansiedad social generalizada (Clark y Agras, 1991).

Respecto a los intérpretes de diferentes especialidades artísticas, un estudio con 162 de ellos muestra a los músicos instrumentistas con el porcentaje más alto de AEM (47%), en comparación con el 33% de los actores, el 35% de los bailarines y el 38% de los cantantes (Marchant-Haycox y Wilson, 1992). Dadas éstas premisas es evidente que la ansiedad escénica en músicos (AEM), se puede conceptualizar como ansiedad específica por evaluación aunque también es cierto que la exclusión profesional es una de las variables que manifiestan los músicos profesionales, por tanto, también se podría conceptualizar en el marco de la ansiedad social.

Es interesante señalar cómo la mayoría de los estudiantes en Conservatorios Superiores, que a la vez son músicos profesionales, al ser preguntados sobre las reacciones ante un examen o un concierto explicitan diferentes pensamientos y respuestas (v.g.; *"no es lo mismo presentarse a examen ante un tribunal que realizar un concierto, es mucho más difícil hacer un examen porque todos saben lo que hago y temo a la evaluación"*). Éste tipo de afirmaciones también dependen del tipo de actuación musical, orquesta, dúo, trío, solista, etc. así como del tipo de género al que se dedican.

Según Dalia (2002), los motivos por los que una persona tiene ansiedad escénica son variados y difíciles de observar de manera puntual a lo largo de la experiencia particular pero sí es cierto que las condiciones que se dan en la mayoría de Conservatorios y Academias de música favorecen precisamente a crear esta patología y, en ocasiones, a consolidarla. Las clases individuales, la presión sobre la perfección, la importancia que se da a las críticas de los demás, las escasas ocasiones en que se "exponen" ante el público y el cómo se llevan a cabo éstas, son, entre otras circunstancias, las que hacen que

¡VITALES!\*

40 years  
años

RC



Bandurria  
Solista

Laúd  
Solista

Bandurria  
Concierto

Laúd  
Concierto



Bandurria  
Solista Gold

Laúd  
Solista Gold



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

**\*Otras cuerdas  
serán accesorios,  
pero las CUERDAS RC  
son ¡VITALES!**

**El arte de la cuerda...**

**www.royalclassics.com**

muchos músicos ofrezcan una respuesta inadecuada ante un concierto, oposición, ensayo o examen. Se han detectado menores índices de ansiedad en aquellos músicos que ejecutan músicas étnicas frente a los que interpretan música clásica (Kaspersen, Gunnar, 2002).

Otro de los factores que se puede observar es la competitividad. Interpretar ante compañeros supone un incremento del estado de ansiedad porque sienten amenazada no sólo su faceta como estudiantes sino también su profesión. El acceso a Conservatorios implica una prueba en la que existen, habitualmente, un mayor número de aspirantes que de plazas ofertadas, por lo que éstos comienzan los estudios superiores en un medio competitivo y que como tal implica una situación estresante. Se espera encontrar un índice de competitividad superior a la media.

Se han estudiado, además, las relaciones existentes entre la ansiedad musical y la fobia social (Clark & Agras 1991), entre la ansiedad escénica y la sensibilidad a la ansiedad y entre la ansiedad escénica y el neuroticismo.

Los músicos socialmente más ansiosos parecen tender más a experimentar peores consecuencias en relación con los síntomas de la ansiedad escénica. También existen otro tipo de factores implicados: factores de personalidad tales como la ansiedad-rasgo y la ansiedad-estado, así como la autoestima, se han considerado como importantes factores sociales, algunos como el "*perfeccionismo socialmente prescrito*". Además, se han sugerido aspectos motivacionales. Por todo ello, se debería esperar que la ansiedad escénica se modificara en relación con las diferentes variables de la personalidad y dentro de ellas según el nivel de neuroticismo y los rasgos de la ansiedad.

Probablemente por esto, la ansiedad escénica esté relacionada con muchas variables fisiológicas y sociales, y haya sido considerada, según algunos autores, como formada por diferentes componentes. Uno de ellos consistiría en respuestas de alerta fisiológica o autonómica (como por ejemplo el latido del corazón, los temblores y la sudoración), otro componente sería cognitivo (como la autoafirmación y las instrucciones previas, durante y después de la interpretación) y otro componente sería comportamental palpable (como los problemas técnicos con el instrumento, los problemas de interacción con los maestros y el hecho de evitar hacer cosas que incrementen la ansiedad). De esta forma, se puede entender que la ansiedad escénica está formada por la reacción fisiológica de alerta y la ansiedad cognitiva compuesta por pensamientos acerca de las evaluaciones que hace la audiencia, así como las evaluaciones continuas de sus propias habilidades. Se ha demostrado que la ansiedad escénica varía según las condiciones de interpretación. Las actuaciones en solitario parecen producir mayor ansiedad que las de orquesta o práctica.

A tenor de ello, el nivel de preparación es importante, especialmente cuando se está actuando de memoria. Se ha visto también que hay aspectos sociales de importancia tales como la cantidad de público o el tipo de audiencia.

## Factores desencadenantes y mantenedores

No sólo es en el escenario donde se produce el estado de ansiedad, sino que los *factores desencadenantes* se pueden manifestar en otro tipo de ambientes: hogar, eventos sociales, etc. además de aquellos agentes externos que intervienen y pueden complicar la situación: relaciones familiares, situación económica, problemas laborales, etc.

-En la educación familiar, al promover actitudes de no exponerse a situaciones sociales, fomentar el miedo al ridículo, quedar "mal" ante otros, exagerando las consecuencias negativas.

-La presión social que, desde la infancia, introduce ideas irracionales sobre el perfeccionismo.

Los *factores mantenedores* son aquellos que hacen que el problema se cronifique con el tiempo y, lejos de solucionarse, empeore cada vez más.

El más importante es el *Refuerzo negativo de la Conducta* y se manifiesta a través de dos procesos: evitación y escape.

En el proceso de evitación tanto músicos profesionales como alumnos, en menor medida, rechazan cualquier posibilidad de actuación pública.

En el proceso de escape los sujetos afrontan la situación ansiógena pero hace algo para evadir la situación.

## Escapes más frecuentes en músicos

### Motores

- Marcharse de la situación ansiógena.
- Taparse con la partitura o con otros compañeros.
- No mirar al público.
- Llevar algún amuleto.
- Llevar ansiolíticos.
- Preguntar por el resultado de la actuación, buscando aprobación.
- No hablar del pasaje o de la obra en que se ha fallado.
- Rezar o repetir frases "protectoras".
- Frotarse mucho las manos.
- Seguir pautas supersticiosas o "mágicas" antes de la situación.
- En ensayos, tocar una octava más baja para no fallar.
- Ensayar en casa con puertas y ventanas cerradas.

### Fisiológicos

- El efecto de tomar ansiolíticos o alcohol.
- Tensar los músculos voluntariamente.

### Cognitivos

- Imaginar que no se está en esa situación.
- Pensar en otra cosa neutra o desagradable.
- Pensamientos como: "*esto no tiene importancia*", "*como si no hubiera nadie en la sala*", "*da igual si fallo o no*", "*no hay gente entendida entre el público*", "*seguro que todo sale bien*".

## Agentes estresores

Se han encontrado más de sesenta estresores relacionados con la profesión de músico y hay estudios que demuestran que esta profesión ocupa uno de los cinco primeros puestos en cuanto a profesiones de riesgo se refiere. Encontraron que los niveles de satisfacción eran mayores en los músicos pero también mostraron los mayores niveles de cansancio, dolores de estómago, dolores de cabeza y trastornos del sueño.

Un estudio hecho en Suecia muestra que los músicos, debido al nivel de estrés, tienen una tensión arterial elevada durante el tiempo de trabajo, al igual que controladores de vuelo, mecánicos de aviones, médicos y camareros.

Una de las peculiaridades de estos estudios superiores es que no definen el objetivo claramente: el alumno/a no sabe si lo que pretende obtener es un título académico como docente o como instrumentista ya que no existe una definición clara en este aspecto educativo. Esto les crea una cierta incertidumbre pues no sabe exactamente si sus esfuerzos han de ir dirigidos en un sentido u otro: aquellos que focalizan su actividad hacia el campo educativo no entienden por qué han de interpretar con tales exigencias como si fueran concertistas.

Para aquellos alumnos que, además de su formación musical, se forman en otras áreas de conocimiento, (estudiantes universitarios), o bien están realizando otro tipo de trabajo, relacionado o no con la música, la falta de tiempo de ensayo y estudio, así como la falta de asistencia al centro supone una sobrecarga ya que debe tener un rendimiento en cada una de las áreas en las que estudia. Dicha sobrecarga es otro elemento que puede producir ansiedad al incrementarse la situación de estrés.

Por otra parte hay profesores que evalúan de modo más positivo unos aspectos u otros, en cuanto a pedagogía o virtuosismo se refiere, y que hacen que la incertidumbre se vea acrecentada al no saber exactamente qué conocimientos y/o aptitudes se requieren.

Otro agente estresor es el papel que representan en cuanto se refiere a la imagen del profesor. Muchos alumnos creen que deben ser réplicas del profesor porque es un modo de no desprestigiarlos, de este modo se exigen un trabajo excepcional y que en muchos casos no llegan a conseguir, obviamente, con las consiguientes consecuencias en una baja autoestima, la mayoría de las veces, transmitida por los propios profesores por cuestiones de prestigio personal. En cierto modo los alumnos/as dicen que *“si no lo hacen como hay que hacerlo están desprestigiando a su profesor”*, con lo que se añade una responsabilidad ante la que se perciben con pocos recursos, tanto técnicos como profesionales.

Lo cierto es que al alumno/a se le evalúa constantemente ya que las clases de instrumento son individuales con la consiguiente incertidumbre que se incrementa en cada clase. Los exámenes de instrumento ante un tribunal también los consideran estresantes, probablemente son los de mayor magnitud. La incertidumbre de las propias posibilidades técnicas, cuando mantienen un alto nivel de ansiedad durante la interpretación, así como de la evaluación que se va a hacer de ellos/as, hacen que experimenten altos niveles de ansiedad por evaluación, con el consiguiente detrimento en sus capacidades físicas y cognitivas como es característico de este tipo de ansiedad, ya que se “juegan”

en este acto la posibilidad de aprobar o suspender. También está relacionada la evaluación que el alumno establece entre la preparación técnica que posee y la dificultad de las obras que ha de interpretar, siendo mayor el nivel de ansiedad cuanto menor preparación y más dificultad.

Las audiciones en los Centros suponen para los alumnos otro elemento que, dependiendo de los casos, (conciertos, recitales, “solos”, grupos de cámara, etc.) generan diversos niveles de ansiedad. Estas audiciones, muchas de ellas públicas, no son un mero divertimento sino que forman parte de la evaluación continua.

Es cuanto menos interesante apuntar que no existe una preparación previa de los alumnos/as para este tipo de actos por lo que han de afrontar esa situación con escasos o nulos recursos que tiene como consecuencia un detrimento importante en la ejecución e interpretación musical.

Dentro de este repertorio de exposición de agentes estresores es adecuado señalar el concierto público que cada uno/a de los alumnos/as ha de realizar como colofón a sus estudios en Centros Superiores y que en algunas especialidades se complementa con una exposición verbal teórica.

## Conclusión

Existen diversas técnicas psicológicas para la superación de la AEM en las que se hace evidente la ayuda de profesionales que no forman parte del profesorado en los conservatorios para la aplicación de técnicas adecuadas para la resolución del problema.

Se ha demostrado que la formación del profesorado a través de cursos y seminarios, ha contribuido a paliar notablemente la AEM entre sus alumnos.

Sería deseable que esta formación y su aplicación en el aula formara parte de los contenidos en cada una de las especialidades instrumentales, así como en la investigación de esta problemática.

## Referencias

- CLARK, D.B. y AGRAS, W.S.: *The assessment and treatment of performance anxiety in musicians*. American Journal of Psychiatry, 1991, pp. 148 y 598-605
- DALIA, G.: *Como superar la ansiedad escénica en músicos*. Mateu impresores, 2002
- DALIA, G.: *Cómo ser feliz si eres músico o tienes uno cerca*. Mundimúsica, S.A., 2007
- ECHEBURÚA, E. y DE CORRAL P.: *Controversias conceptuales en torno a la clasificación de los trastornos de ansiedad*, 1991
- GUTIÉRREZ CALVO, M.: *Estrés, ansiedad y eficiencia*, 2002
- HUSTON, J. L.: *Familial antecedents of musical performance anxiety: A comparison with social anxiety*. Dissertation Abstracts International: Section B: the Sciences & Engineering, 2001, p. 62 y 551
- KASPERSEM, M. y GUNNAR, K.: *Estudio de la ansiedad producida por la actuación entre los estudiantes de música noruegos*, 2002
- MARCHANT-HAYCOX, Susan E. y WILSON E.: *“Personality and Stress in Performing Artists”*, Personality Individual Differences, 1992
- STEPTOE, A. y FIDLER, H.: *Stage fright in orchestral musicians*, 1987

# REFLEXIONES SOBRE NUESTRA ACTIVIDAD DOCENTE

Jesús Pavón Chocano  
Maestro especialista en Educación Musical  
Titulado superior de "Instrumentos de Púa"

*Este artículo pretende ser, simplemente, una oportunidad para reflexionar sobre los procesos de enseñanza y aprendizaje del instrumento. Para unos, puede suponer replantearse el método que está llevando a cabo; para otros, un refuerzo de su trabajo. No trato de enseñar a nadie, sino dar a conocer, tal vez, otras formas y el por qué de las mismas; abrir la mente hacia otras ideas nuevas, con fundamentación teórica basada en la normativa vigente.*

*Las alusiones a determinadas formas de trabajo no pretenden criticar u ofender nada ni a nadie, sino que son sólo meros ejemplos concretos con los que pretendo ayudarme para explicar las ideas.*

*Se planten varias cuestiones y se exponen citas de autores variados que invitan a la reflexión, algo fundamental en nuestra actividad docente.*

El Hombre, como ser social, tiene la necesidad de comunicarse con sus semejantes, por lo que habrá de aprender diversos medios de comunicación que le permitan expresar todo y cuanto desee. El medio más usado es la palabra, y hacemos uso de ella de forma oral y escrita. Pero la música, desde los orígenes del hombre, ha servido también como medio de comunicación y expresión, aunque tenga otras funciones más. La tarea que tenemos es plantearnos cómo se aprende para cuestionarnos sobre cómo se ha de enseñar. Es fundamental reflexionar sobre el funcionamiento del pensamiento, del aprendizaje, porque nos dedicamos a enseñar.

Por esto, vamos a establecer una analogía entre los procesos de enseñanza y aprendizaje de la lectura y la escritura de la palabra por un lado y del lenguaje musical y la expresión a través del instrumento por otro.

Lo vamos a hacer por dos razones:

- Porque el lenguaje de la palabra está mucho más estudiado y evolucionado y nos vamos a servir de su didáctica.
- Y porque es algo que conocemos todos y lo hemos aprendido de forma más o menos similar.

## Situación 1

Escenario de examen. Lea y responda, anotando en un papel, las siguientes cuestiones, para comprobar el grado de comprensión del texto.

“Un fibrado de espinores es un fibrado vectorial de tipo  $SO(p,q)$  sobre una variedad diferenciable  $M$ , dotada con una tetrada de signatura  $(p,q)$  tal que su fibra es una representación espinorial de  $Spin(p,q)$  (“double cover” cubierta doble de  $SO(p,q)$ ).

Los fibrados de espinos heredan una conexión de una conexión en el fibrado vectorial  $V$ , por ejemplo tétrada. Realmente, cuando  $p+q \leq 3$ , hay algunas otras posibilidades de grupo de cubrimiento del grupo ortogonal y se pueden obtener muy interesantes fibrados, como fibrados anyónicos."

- ¿Qué es un fibrado de espinos?
- ¿Cómo es su fibra?
- ¿Qué tipo de fibrados pueden obtenerse cuando  $p+q \leq 3$ ?

Seguro que ha obtenido una alta puntuación en la comprensión lectora.

La mayor parte de las actividades de comprensión lectora consisten en hacer preguntas acerca de lo leído. Pues bien, una buena parte de estas preguntas no se refieren a la comprensión real sino a otras actividades como localización de información o memoria. Son preguntas cerradas que pueden contestarse sin comprensión de lo que se lee.

Sobre el mismo texto puede plantearse otro tipo de preguntas. Vuelva a leer el texto anterior y responda, por escrito, las siguientes cuestiones:

- ¿En qué ocasiones de su vida están presentes los fibrados de espinos?
- ¿Esos fibrados son anyónicos?

En este segundo caso sí que es precisa una comprensión, porque hemos de extrapolar a nuestra propia vida, hemos de interpretar cómo están presentes los fibrados de espinos.

¿Cuántas veces hemos tenido que tocar o hemos hecho tocar a nuestros alumnos obras o fragmentos que no entienden? ¿Cuántas veces les hemos hecho vivir una experiencia como la de los espinos? ¿En esas ocasiones los alumnos interpretaban o simplemente sonorizaban o reproducían?

¿Qué es leer? Leer es comprender un texto, dar sentido a lo que está escrito; interpretar lo que dice un texto, descubrirle significado. Es una interacción entre el pensamiento activo del lector y lo que dice el texto. Se es más competente en la lectura en la medida en que lo que interpretamos corresponde mejor a lo que está escrito. Interpretar es el hecho de que un contenido material, ya dado e independiente del intérprete, es comprendido o traducido a una nueva forma de expresión. La condición básica de una interpretación es ser fiel, de alguna manera especificada, al contenido original del objeto interpretado. Interpretar forma parte de los objetivos, de las capacidades que deben desarrollar nuestros alumnos en cualquiera de las enseñanzas elementales, profesionales o superiores de música<sup>1</sup>.

## 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](mailto:guitarras@angelbenitoaguado.com)

**MONTELEÓN, 14**

**28004 MADRID**

**Tfno. 91 446 18 90**

Esto puede comprobarse en la normativa vigente para el presente curso escolar 2013-2014: Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación; **Enseñanzas Elementales:** estas enseñanzas siguen reguladas mediante la Orden de 28 de agosto de 1992 (BOE 217/92 de 9 de septiembre de 1992). Corrección de errores (por la que se establece el currículo de los grados elemental y medio de música y se regula el acceso a dichos grados (BOE 217/92 de 9 de septiembre de 1992). Corrección de errores (BOE de 6 de octubre de 1992); **Enseñanzas Profesionales:** RD 1577/2006, de 22 de diciembre, de 20 de enero de 2007, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música; **Enseñanzas Superiores:** R.D. 631/2010 que regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de grado en música establecidas en la LOE.

Uno de los puntos de partida ante la práctica educativa es conocer qué pretendemos: formar alumnos competentes, que consigan unos objetivos a través de unos contenidos. Por tanto, nuestro trabajo estará bien hecho o no dependiendo de si se alcanzan éstos, o no. Dos problemas actuales son:

- que nos centramos demasiado en el procedimiento y olvidamos el objetivo, es decir, hacemos tocar a los alumnos sin saber muy bien para qué.
- y que en la práctica dedicamos muchísimo más tiempo a evaluar la comprensión que a enseñarla. Además, que se tiende a evaluar mal.

Normalmente, cuando el alumno viene a clase toca y, sobre eso, le corregimos. Pero ¿reflexionamos con él sobre cómo ha estudiado? ¿Le damos estrategias, además de “estudia más tiempo”? ¿Le ayudamos a comprender la obra que está trabajando? ¿...?

Si leer es interpretar un texto y cuando tocamos una obra el objetivo es interpretarla, será eso, interpretar, lo que tengamos que trabajar con los alumnos.

¿Cuándo debemos comenzar a trabajar con nuestros alumnos la interpretación, el ser conscientes, comprender lo que están tocando? Desde el primer día, porque así está establecido en los objetivos generales de las enseñanzas de grado elemental, profesional y superior y debemos incluirla en la programación.

No es lógico esperar a cursos superiores para analizar, cuando los alumnos tocan desde el principio. Manteniendo el paralelismo con el lenguaje de la palabra, los niños leen textos sencillos desde pequeñitos y esperamos de ellos que los comprendan, no sólo que los verbalicen, porque luego les hacemos preguntas sobre ellos. Nosotros, en el conservatorio, debemos hacer lo mismo. ¿Para qué perder tiempo? ¿Por qué no trabajar un objetivo tan elemental desde el principio? Las bases, los cimientos de una buena educación musical, deben establecerse cuanto antes, de modo que el conocimiento se vaya construyendo sobre algo sólido. De aquí la enorme importancia de los primeros cursos.

Un problema es repartir las técnicas a lo largo de los diferentes cursos del grado y buscar repertorio para trabajarlas. ¿Es un repertorio asequible para el desarrollo psicoevolutivo del alumno? ¿Lo puede comprender o es demasiado difícil? Imaginemos a un niño de 7 años, que sabe leer, y le damos un cuento de sólo siete u ocho páginas y con un vocabulario que conoce, pero la historia de ese cuento se desarrolla en distintas épocas históricas, avanzando y retrocediendo continuamente en el tiempo. ¿Sería apropiado? No. Una obra no puede encuadrarse en un curso sólo porque las técnicas necesarias para interpretarlas son objetivos a desarrollar en ese curso. Además, es necesario que el alumno esté capacitado para entenderla, para interpretarla adecuadamente.

Damos a entender que lo que deben hacer nuestros alumnos es tocar, aunque estemos pendientes y corriamos la técnica y la “interpretación”, pero no nos preocupamos tanto de la comprensión, que ha de ser primera y es fundamental porque condiciona la interpretación, la buena interpretación.

Como se establece en la normativa legal, debemos hacer alumnos competentes, considerando la competencia como la capacidad de desempeño, desenvolvimiento en cierta situación. Esto determina la forma de realizar acciones concretas y específicas.

El currículo por competencias implica actuar, reflexionar, analizar, contrastar, debatir, explicar, argumentar... No se aprende con el libro en sí, con la partitura en sí, sino realizando esas acciones sobre la información. Se exige abandonar el sistema discursivo para trabajar haciendo, construyendo el alumno su propio aprendizaje.

Cuando se nos pide explicar un texto, ¿lo leemos directamente en voz alta o lo leemos primero en silencio para comprenderlo y después, si es preciso, se lee en voz alta? ¿Cuántas veces le damos al alumno una partitura y le decimos que la toque, directamente, a ver qué tal? En este caso se podrá sonorizar mejor o peor, pero la interpretación se verá muy mermada si no ha habido reflexión y comprensión de lo que está escrito.

## Situación 2

Elija la opción que haría. Cuando vuelvo a casa, deshago las maletas y:

- Opción A: lavo la ropa en la lavadora.
- Opción B: cargo la ropa sucia en un cesto y me voy a lavarla al río.
- Opción C: lavo a mano, en la pila de casa, toda mi ropa.

Las opciones B o C son las que se han hecho toda la vida, pero hoy no las llevaríamos a cabo porque con la A se obtiene más rendimiento con menos esfuerzo.

¿Un buen profesor es el que hace lo que se ha hecho toda la vida? ¿Por qué la docencia es la única profesión en la que “toda la vida se ha hecho así” es válido, es sinónimo de avance? Avance es cuando se detectan

errores o deficiencias y se es capaz de subsanarlos, no mantenerlos. Lo contrario, estancamiento, es cuando se mantienen los mismos errores. No podemos enseñar hoy como se hacía hace cincuenta años. Hay avance cuando se mejora, cuando se adapta a las necesidades actuales, cuando se obtiene, insisto, más rendimiento con menos esfuerzo.

Hay quienes dicen que no se les puede sugerir nada porque ya llevan treinta años de experiencia. Pero, a lo mejor, sólo llevan un año de experiencia y veintinueve repitiendo lo mismo. Esto, igualmente, puede hacerse extensible a quienes su experiencia consiste en repetir exactamente lo que hicieron con ellos, hace ya bastantes años, con otras condiciones, recursos y necesidades muy diferentes a las de hoy en día. La mayor parte de los sistemas de educación son anacrónicos y se han vuelto, con el paso del tiempo, limitados. Un error de la formación musical en conservatorios es no haberse nutrido de las aportaciones de la pedagogía.

Hecha la propuesta general, hemos de tener claro qué hacer y cómo hemos de conseguirlo. Hagamos un resumen sobre qué tenemos y cómo hemos de actuar para conseguir nuestros objetivos.

### Sobre qué

Hemos de partir de que trabajamos con personas y que cada una de ellas es única, diferente. Por ello, no nos sirve el mismo patrón para hacer todos los trajes, no nos sirven los mismos recursos para todos los alumnos. Hemos de ayudar a los alumnos a que descubran aquello que queremos que aprendan. Para ello, no tenemos que darles todo hecho, sino provocar en ellos mecanismos que les permitan avanzar por sí mismos, porque no siempre tendrán la ocasión de tenernos a su lado. Así, en lugar de decirles lo que deben hacer, les haremos preguntas, contra respuestas, para que piensen, descubran y den ellos mismos las respuestas.

Esta carrera tiene dos vertientes: ser músico profesional y dedicarse a la docencia. Para lo primero, que es a lo que se dedica una inmensa minoría, más o menos se nos prepara; para lo segundo, no. Esto hace que cuando damos clase nos preocupamos mucho de qué repertorio montar, normalmente el que montamos nosotros, cómo coger la púa, poner la mano izquierda, el sonido del instrumento, etc., que es lo que hemos hecho como alumnos, pero no le damos la suficiente importancia a la planificación de por qué y cómo hacer todo esto, porque no lo percibimos así en nuestra formación. El alumno debe conocer, en todo momento, qué se espera de él. Por ello, al comienzo de curso le entregaremos los objetivos y los mínimos exigibles para la promoción; igualmente, al comienzo de cada U.D. Exijamos a nuestros alumnos que nos digan, partiendo de esos objetivos que conocen, en función de la edad, claro, qué creen que perseguimos con cada obra o estudio que se les manda. Muchas veces no hacemos las cosas bien simplemente porque no sabemos qué debemos hacer. Esto es aplicable no sólo para tocar, también

para digitar, analizar, improvisar, etc.

Estamos obligados a emplear métodos actualizados. No sólo por exigencias del currículo, sino también por necesidad de adaptarnos a las nuevas condiciones personales y materiales y para obtener mayor rendimiento a nuestro esfuerzo y el de los alumnos.

### Sobre cómo

#### EL ROL DEL ALUMNO

Ante todo, hemos de partir de que el perfil general de alumnado, de grados elemental y profesional, es el que tiene el estudiar música como una opción más dentro de la diversidad de opciones de ocio, porque no son estudios obligatorios. Esta actividad compite con otros estudios, jugar, practicar algún deporte, leer, ver la tele, etc. Exige tiempo de ir a clase y tiempo de estudio, por lo que el alumno habrá de desarrollar un gusto por estudiar música hasta convertirlo en algo rutinario y necesario para él, trabaje y no abandone.

Como decíamos anteriormente, trabajamos con personas que son diferentes entre sí, por lo que hemos de conocer cómo son sus procesos mentales de aprendizaje para adecuar a ellos el proceso de enseñanza. Es lógico hacerlo así; otra forma quizás podría ser válida, pero invertiríamos mucho esfuerzo por ambas partes para conseguir los objetivos y, seguro, perderíamos muchas cosas por el camino.

Para hacer un tratamiento hay que hacer un diagnóstico claro, sin juicios de valor. Sin embargo, solemos actuar en función de lo que uno cree, de lo que nos han enseñando, independientemente de quién tenga delante.

Imaginemos que tenemos malestar general y dolor de estómago. Vamos al médico y éste, sin hacernos apenas preguntas ni exploración alguna nos diagnostica un virus gastrointestinal y nos pone a dieta blanda unos días. ¿Nos parece un buen profesional o echamos en falta una mejor exploración antes de dar un diagnóstico y ponernos un tratamiento?

Antes imperaba el ordeno y mando, el modelo de profesor que es el protagonista de los procesos de enseñanza y aprendizaje. Un modelo conductista, de clases discursivas, donde el alumno escuchaba y repetía lo que le decían. Los estudios sobre el aprendizaje nos muestran que un pensamiento no se comprende por el simple hecho de decirle al alumno que tiene que comprender, sino por el simple hecho de provocar mecanismos cognitivos que permitan su comprensión. Esto supone un nuevo planteamiento, constructivista, donde el principal protagonista es el alumno.

No aprendemos repitiendo, de memoria, sino haciendo, cuando nos emocionamos. Por eso hemos de emplear una educación personalizada, que potencie el desarrollo de cada individuo, que estimule la creatividad, la pasión, la energía, el talento. Aprendemos ante los retos que nos va poniendo la vida, no por repetir mucho algo. *“La mecánica expulsa la comprensión inteligente”*, decía Cèlestin Freinet.



Por eso es muy importante motivar a los alumnos a ser creativos, inventar, soñar, que les dé ganas de aprender. Al respecto, el psicopedagogo Rafael Bisquerra dice que *“Una vez que se ha generado una emoción, suele producirse una predisposición urgente a la acción”*. La pedagoga M<sup>a</sup> Eugenia Witzke: *“El medio más seguro de la educación musical es el que aprovecha la inclinación de la fantasía infantil para inventar melodías. La composición musical del niño no tiene un valor artístico, sino educativo”*. Recordemos que la improvisación es uno de los objetivos a desarrollar, en cualquier grado.

Continuando con la analogía con el proceso de lectoescritura, es importante que el alumno vaya creando música a medida que va aprendiendo a leerla, a interpretarla. Inventar algo es un ejercicio de reflexión y, al hacerlo, el alumno está aprendiendo, aunque lo que haga no sea correcto. Un alumno nunca quiere responder mal, porque quiere agradar. Si lo hace es porque no sabe hacerlo de otra forma. Entonces, debemos reflexionar, estudiar porqué ha respondido así. Hemos de provocar, permitir, que el alumno piense, reflexione. Se piensa cuando se sabe lo que hay que hacer. No es cierto que haya alumnos que no piensen, sino que a lo mejor, la escuela o el conservatorio les ha enseñado sólo a intentar adivinar qué quiere el profesor.

Ken Robinson, especialista en pedagogía creativa, dijo que *“Si no estás dispuesto a equivocarte, nunca llegarás a nada original”*. No cerremos ni cuadriculemos las mentes de nuestros alumnos. Guemos su espontaneidad y originalidad porque en especialidades como la nuestra son muy necesarias. Muchos estamos acostumbrados a tocar exclusivamente lo que pone en la partitura, mejor o peor, pero ese no es el objetivo. Objetivos son interpretar, analizar, improvisar... y para conseguirlo se debe ir más allá de lo puramente escrito.

El alumno debe ser consciente de lo que está haciendo. Interpretar, que es lo que pedimos a nuestros alumnos, consiste en una interacción entre sujeto y partitura. Esa partitura puede leerla otra persona o yo, porque es la misma, pero la interpretación no será la misma, porque el sujeto es diferente. Un intérprete competente asimila y reflexiona sobre lo que lee y lo comenta de forma subjetiva. Para que el alumno sea verdaderamente el motor de su propio aprendizaje es fundamental que sepa qué se espera de él. Por eso debe conocer, como decíamos antes, además de los objetivos de grado, de la especialidad y del curso, qué se persigue con el trabajo de cada estudio u obra.

Se debe buscar autonomía en el alumno y hacerle competente en aprender a aprender, porque los que hoy son alumnos, mañana pueden ser profesores. En este sentido, el pedagogo F. Robert dice que *“En un hombre verdaderamente cultivado, admira menos su saber que su aptitud para informarse de lo que todavía no sabe”*. Y en esta línea está la competencia de aprender a aprender. Por eso, no necesitamos sólo enseñar los conceptos a los alumnos, sino también el sacarle todo el provecho posible a los medios que tengan a su alcance: métodos, partituras, CDs, internet...

Para aprender a aprender es importante que el alumno lleve un diario de clase donde apunte las cosas importantes, organizadas por ámbitos. Esto le ayudará a tomar más conciencia de lo que hace y cómo lo hace y a reflexionar sobre su proceso de aprendizaje. También es interesante que lleve un registro de trabajo semanal en casa, que le ayude a reflexionar conjuntamente con el profesor sobre este proceso.

El aprender a aprender puede aplicarse a la digitación. Los niños deben digitar desde el momento en que les hablamos de digitaciones. Para esto, como para cualquier otra cuestión que queramos que aprendan, el alumno debe tener muy claro qué debe hacer y el desafío intelectual y la motivación estarán en cómo hacerlo. Por esto, siempre hemos de provocar, permitir, que el alumno piense, reflexione, se motive y para ello no hemos de darle todo hecho.

El alumno también debe implicarse en su propio proceso de aprendizaje desde otros ámbitos, como colaborando en la organización de actividades complementarias, sugiriendo ideas para que su especialidad crezca y se desarrolle e intentando que el aula verdaderamente resulte un recurso útil para su formación. Indudablemente, el grado de implicación irá acorde con su grado de desarrollo psicoevolutivo.

## ROL DEL PROFESOR

Tomar conciencia de mi rol de profesor implica dar un paso adelante en el mismo: qué enseño, a quién, cómo lo hago, me organizo, resultados que obtengo y dependen de mí, grado de satisfacción personal y de los alumnos...

El filósofo y humanista Michel de Montaigne dijo que *“El niño no es una botella que hay que llenar, sino un fuego que es preciso encender”*. Con esta cita comienza el magnífico ensayo de Fernando Savater *“El valor de educar”*. Éste ha de ser el punto de partida, la concepción de un alumno que nace con unas capacidades que nosotros tenemos que educar. No podemos pretender desarrollar las que no tiene, pero sí potenciar las que posee. Para ello, no nos debe faltar grandes dosis de motivación. Así, la mayor preocupación del que enseña a tocar a sus alumnos consistirá precisamente en hacer que el placer dure y que la demanda, las ganas, persistan mucho más allá del tiempo que exija el aprendizaje. Cuando un alumno guarda su instrumento al terminar los estudios musicales y no lo vuelve a tocar, seguro que no sabe disfrutar en su tiempo de ocio haciendo música; algo falló. Al respecto, el pedagogo musical Edgar Willems dijo: *“No escuchar lo que dicen los dedos, sino hacerles decir lo que pensamos musicalmente”*. *“Se debe aprender un instrumento, y no obras para ese instrumento”*. Es preciso hacer una buena selección del repertorio, pensando no sólo en contribuir al desarrollo de todos los objetivos planteados, sino también que verdaderamente te permita dominar el instrumento, que sea del gusto del alumno y adaptado a sus condiciones. Si no les gusta o no resulta adecuado, por exceso o falta de nivel,

no tocan y si no tocan no desarrollan las capacidades necesarias para tocar y no hacen de su instrumento un medio de comunicación.

Respecto a cuánto puede, el nivel no lo dan los papeles generales, sino la mente del alumno, sus destrezas, sus competencias. De eso hemos de partir y sobre eso actuar. No es lógico mandar el mismo repertorio, desde comienzo de curso, a dos alumnos que no terminaron el curso anterior con el mismo nivel. Esto se llama aprendizaje significativo, partir de lo que el alumno conoce y maneja para llegar a lo nuevo, a lo desconocido. Si no es así, tanto por contenidos demasiados difíciles como fáciles, podemos generar frustración o desmotivación, lo cual no favorecerá el proceso de aprendizaje.

El filósofo checo Comenius, sobre el método de trabajo, decía que cada lección, dentro de lo posible, emane de la anterior y lleve a la siguiente. Esto supone enseñar lo fácil antes que lo difícil y olvidarnos de las excepciones y anomalías hasta que se entienda bien la regla general.

Como ya apuntábamos, no todos los niños son iguales, por lo que la didáctica nunca puede convertirse en un libro de recetas que se emplee siempre igual. Al respecto, B. Gracián dijo que *"Visto un león, están vistos todos, y vista una oveja, todas; pero visto un hombre no está visto sino uno, y aún no bien conocido"*.

El buen profesor también debe dominar la materia que está enseñando. En nuestro caso, al tratarse de un lenguaje, es preciso señalar que hay que distinguir la idea de la notación de la idea. Es decir, la técnica nº 5 de arpegio no es el dibujito, sino el movimiento de púa que implica y los fragmentos musicales en los que puede emplearse. Porque una cosa es el concepto y otra muy distinta es la simbología que se utiliza para representarlo. Por cierto, las técnicas nunca se presentan solas, sino en un contexto. Así, toda reflexión sobre técnicas, giros melódicos, etc., debe ser vinculándola con las partituras en las que los podemos encontrar. Ejemplo: si quiero trabajar vocabulario de adjetivos, si los digo en relación con sustantivos concretos me resultará más sencillo porque tengo un referente y pienso en situaciones en las que los puedo emplear. Si el alumno no encuentra la funcionalidad de algo, no se motivará a intentar aprenderlo. Sobre esto hablan grandes filósofos: Erasmo de Rotterdam: *"el colmo de la estupidez es aprender lo que luego hay que olvidar"*; San Agustín: *"Hay que aprender cosas útiles más bien que cosas admirables."*

Escuchar a alguien que toca para otros es también una actividad de interpretación, si hay reflexión sobre lo que hace y cómo lo hace. Séneca dijo que *"Los hombres cuando enseñan, aprenden"*. En este sentido, cabe decir que hemos de procurar que la actividad de tocar para el profesor o para otros compañeros no se asocie



*Prudencio Laez*  
SINCE 1963

*Guisama, S.L.*

TORRENT - VALENCIA  
SPAIN

GUITARRAS, BANDURRIAS Y LAÚDES.

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

a examen, a evaluación, a ser juzgado, porque eso disminuye, por lo general, las facultades y posibilidades de éxito y hará que los alumnos puedan ser reacios a hacerlo. Para ello, hemos de trabajar la autoconfianza, pidiendo a los alumnos sólo aquello que esté a su alcance, para lo que realmente estén preparados, de modo que se sientan seguros. El refuerzo positivo y la autovaloración/autocorrección suelen ser más efectivos que el castigo y la descalificación. Éstos llevan a los alumnos a una situación de estrés y miedo antes de tocar, lo que mermará sus posibilidades. Si te dicen que lees muy mal en voz alta no querrás leer delante de nadie por miedo a hacerlo mal, al ridículo, por sentirte juzgado, aunque sepas que sabes leer.

Aunque hemos dicho que se debe pedir a los alumnos sólo aquello con lo que puedan sentirse seguros, cabe señalar que tanto error se comete intentando que alguien que no puede llegue a un sitio como limitando a alguien que puede más.

Hemos de partir de lo que el alumno conoce y ayudarlo a descubrir lo que desconoce. No es muy fructífero decirle lo que nosotros sabemos y esperar que lo aprenda. Así, hay que provocarles, desafiarles, retarles intelectualmente para que los alumnos te digan a ti lo que tú quieres decirles a ellos. Esto implica que sean ellos quienes deduzcan y construyan así sus aprendizajes. La pedagoga musical Conchita Sanuy dice al respecto: *“Lo que uno aprende por sí mismo es una adquisición para toda la vida”*; o la gran pedagoga M<sup>a</sup> Montessori: *“Más que enseñarle, se trata de dejarle que aprenda”*.

Prácticamente no hay que darles nada hecho. Por ejemplo, que ellos hagan dibujos sobre la forma de la obra. Es preciso que el profesor domine el arte de preguntar, de generar dudas, desafíos, que lleven al alumno a buscar sus propias respuestas. En esta línea, J. Ortega y Gasset dijo que *“Siempre que enseñes, enseña a dudar de lo que enseñes”*. También sirve de estímulo y refuerzo del aprendizaje el relatar acontecimientos de la Historia de la Música que estén relacionados con el concepto trabajado, siempre que sea posible, y de manera sugerente y atractiva.

Otro estímulo para el alumno es que vea que el profesor también necesita estudiar, que eso es normal. Así, nos convertimos en modelos, en referentes que interpretan, aunque no se persigue que imiten. Que nos vean como alguien que toca, que interpreta, que improvisa ante ellos, que hay pasión y excitación en el estudio, no sólo como alguien que enseña música. Eso les motivará. Manuel de Falla dijo que *“Quien se divierte ejerciendo su oficio tiene muchas probabilidades de divertir también a los demás.”* Para ello, llevamos al aula el material que estemos trabajando personalmente para otras actividades de nuestra vida personal. Si comentamos, opinamos, reseñamos, señalamos sobre lo que tocamos, ellos nos verán hacerlo y harán lo mismo, porque nos hemos constituido en referentes. Recordemos que el alumno aprende muchas cosas, gestos, actitudes, por imitación. Si a los alumnos les contamos las dudas o curiosidades que nos surgen del repertorio que estemos montando personalmente, conseguiremos que conozcan cómo es preciso un

estudio previo para interpretar correctamente una obra, cómo es el proceso verdaderamente, y que ellos se vinculen, de alguna forma, con el autor. Así daremos referencias sobre estos autores, haciéndolos cercanos para ellos. Esto es porque a mayor vínculo, más necesidad se siente de un acercamiento hacia esa persona. Séneca dijo que: *“Más hombres formó Sócrates con sus costumbres que con sus lecciones”*. Y también que *“Elige por maestro a aquel a quien admires más por lo que en él vives que por lo que escuchas de sus labios”*.

Hay que saber escuchar al alumno, como establece el matemático José Antonio Fernández Bravo, teniendo en cuenta aspectos científicos como:

- *“Que las respuestas que obtenemos no coincidan con las que esperamos implica simplemente discrepancia entre la enseñanza y el aprendizaje, y no significa en modo alguno que el alumno no razone.”*
- *El niño nunca responde por azar si no ha sido intimidado.*
- *El niño nunca quiere fallar o hacerlo mal, si no ha sido irritado.*
- *Ni existe ni existirá método alguno de enseñanza superior a la capacidad de aprendizaje de la mente humana.”*

Llegados a este momento, podemos deducir que se plantea un rol docente como profesional autónomo, creativo y responsable de los resultados de su trabajo, contra la idea de un docente ejecutor de un trabajo diseñado externamente. Es necesario un profesorado reflexivo, que se cuestiona su práctica docente y conoce sus fundamentos, que investiga e innova, que reinterpreta las fuentes, que se forma constantemente. Recordemos que la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, establece la formación permanente del profesorado como una obligación del mismo.

Para terminar:

- No se propone, si fuera necesario, un cambio radical en la forma de trabajar, sino poco a poco. Si acometes la reforma de la casa desmantelándola entera, te agobias, terminas dejando todo como estaba y se te quitan las ganas de más reformas. Se trata de ir reflexionando por partes e ir modificando poco a poco, si es eso lo que se pretende...
- En nuestras manos, en las de los docentes, está la posibilidad de llevar a cabo importantes cambios educativos; cambios posibles y necesarios.
- Agradezco a la junta directiva el haberme permitido compartir mis opiniones/reflexiones con los lectores de la revista Alzapúa.
- Espero haber sido capaz de transmitir un afán de superación y avance como el que he heredado de dos personas a las que quiero muchísimo, admiro y gracias a ellas, en gran medida, hoy puedo estar aquí hablando de pedagogía y didáctica musical, algo que me apasiona. Ellos son Pedro Chamorro y Caridad Simón.



# APLICACIÓN DE LA TÉCNICA ALEMANA A LA BANDURRIA

Rubén García-Casarrubios Flores  
Titulado Superior de "Instrumentos de Púa"  
Ruben-89@hotmail.com

Qué mejor reconocimiento a tantas horas de dedicación que compartir con ustedes algunas pinceladas de lo que trata mi Trabajo de Fin de Grado (TFG) en el que, tomando como referencia un prestigioso método alemán, lo traduzco al español y lo adapto para que para que sea posible abordarlo con la bandurria.

*Technische Studien für Mandoline* es un libro de estudio de mandolina publicado en 1985 por la especialista en mandolina a nivel mundial Marga Wilden-Hüsgen, que propone una nueva metodología y reglas de estudio junto a una recopilación de técnicas de arpeggio, caracterizándose por la orientación hacia la literatura original para mandolina de las épocas barroca, clásica, romántica y especialmente de la música contemporánea. En este compendio de literatura, aparecen grandes nombres como Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti, Ludwid van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Raffaele Calace o Arnold Schönberg entre otros. Dicha investigadora, presenta,

junto a este plan de estudio, un método instrumental didáctico y lógico que se basa en la técnica de la escuela mandolinística del siglo XVIII, continúa con las virtuosas técnicas de los maestros románticos y finaliza con la música del siglo XX que aúna todos los elementos tradicionales y modernos. Este libro está considerado como uno de los más importantes e influyentes de la prestigiosa escuela alemana, por ello lo he tomado como referencia para realizar dicho trabajo y sobre el que me apoyo.

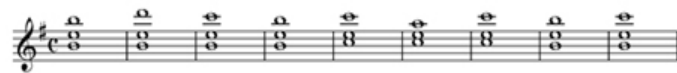
Durante el último tercio del siglo XX y gracias a Marga Wilden-Hüsgen, se da en Alemania una revolución que llevará a una serie de cambios vitales en la mandolina en torno a dos aspectos fundamentales. En primer lugar, novedades en la técnica de ejecución, y en segundo lugar, evolución y perfeccionamiento del instrumento a nivel organológico. La buena reputación de su trabajo excede las fronteras y mandolinistas de todo el mundo mostrarán interés en perfeccionar su formación instrumental en esta escuela. La lista de los países de procedencia documenta el renombre de esta cátedra: Bélgica, Suiza, Francia, Luxemburgo, Holanda, Japón, Australia, Venezuela, Rusia, Bielorrusia, Siberia, Ucrania y España, donde tras una larga investigación, será la figura de Pedro Chamorro quien invite a adoptar los mismos recursos técnicos de la mandolina a la bandurria. He aquí el meollo del asunto, a partir de ese momento los bandurristas podrán beneficiarse de importantes aspectos tanto pedagógicos como interpretativos, ya que en España se agrupan en una sola especialidad "Instrumentos de Púa", que, aun siendo similares, presentan diferencias claras que repercuten directamente en la técnica de interpretación, como, por ejemplo, los cambios en el diapason, la tensión, el número de cuerdas y materiales del plectro, entre otros.

En relación con la extrapolación de la **técnica** mandolinística a la bandurria, uno de los puntos de inflexión se da cuando Matías de Jorge Rubio publica en 1862 su *Novísimo método de Bandurria* y los *24 Grandes Estudios*, en el que aparecen muy pocas indicaciones de digitación así como de articulaciones. Pedro Chamorro observa que para su correcta interpretación se requiere de las mismas destrezas técnicas con el plectro en la bandurria que en la mandolina. Posteriormente, en mayo de 1998, dicho investigador, graba un disco titulado “Tema con variaciones y 24 Grandes Estudios” (primera grabación de bandurria sola de la Historia) donde utiliza la misma numeración de técnicas de arpeggio y signos de púa establecida por Marga Wilden-Hüsgen. Además, Matías de Jorge Rubio propone una escritura que lleva a la realización de una técnica que ella no enumera, la “técnica nº 3 invertida o 3b”



Ejemplo: Comienzo del “Preludio nº1” con dicha técnica.

Contemplando la labor de investigación de Pedro Chamorro, he llevado a cabo la traducción “literal” del alemán al español del método que Marga Wilden-Hüsgen escribió para mandolina, además, he transcrito, adaptado o compuesto, si así lo requería, los ejemplos y las obras para que sea posible estudiarlos y practicarlos con la bandurria, con el objetivo de cubrir una demanda, que desde hace años, los profesores de esta especialidad vienen solicitando.



Ejemplo: Inicio de cadencia a tres voces para la realización de algunas técnicas.

Por otra parte, propongo importantes contenidos previos al método en cuestión para poner en antecedentes al lector, como por ejemplo, la carrera docente de Marga Wilden-Hüsgen y el plan de estudios que ella misma diseña, así como una entrevista a Pedro Chamorro donde explica cómo y por qué llegó a unificar la técnica mandolinística alemana con la de la bandurria en España, desde que comienza sus estudios pasando por el descubrimiento de la técnica alemana hasta llegar a la actualidad, donde sigue investigando ya que como bien dice, la propia música te impide “echar el ancla”. Es una lectura que considero imprescindible para entender mejor la labor que nos ocupa.

Con este trabajo pretendo que cualquier bandurrista hispanohablante tenga la oportunidad de acceder a “todos” los materiales técnicos de la escuela alemana en su lengua, de modo que le pueda ayudar a comprender y a aprender dichas técnicas para así poder aplicarlas a cualquier partitura que se le presente. De tal modo que al finalizar el estudio del método dominará el concepto de la técnica y será capaz de utilizarlas según la lógica que sugieran los patrones de arpeggio que encontrará en su día a día como músico-intérprete.

Me gustaría señalar que el contenido de mi trabajo es el resultado de continuas e incansables investigaciones lógicas realizadas por el colectivo de profesionales de esta especialidad en España durante los últimos años, con el fin de conseguir una depurada y evolucionada técnica para los Instrumentos de Púa, así como del bien hacer de sus alumnos. De tal modo, me sumo a dicha labor, siendo consciente de que aún queda un largo camino por recorrer entre todos.

Pronto tendréis la oportunidad de tener en vuestras manos mi TFG, con los contenidos previos y el propio método ya que está en proyecto de edición. Es un trabajo que seguro os será de gran utilidad, esperando así que lo disfrutéis.

# FUENTES ORGANOLÓGICAS DE LA BANDURRIA EN CANARIAS (II)

*Silvestre Ramírez Espinosa*

*Titulado superior de "Instrumentos de púa"*

Continuación, a partir del Barroco, del artículo publicado en el nº 18 (año 2012) en la revista Alzapúa.

## EL BARROCO

Según los estudios realizados por J.J. Rey en "Los instrumentos de púa en España", no existían modelos de instrumentos patentados. Encontramos dos características generales en esta época en su forma: era un instrumento pequeño y sus cuerdas (quizás órdenes) se afinaban por cuartas, algunas tenían tres, cuatro y hasta cinco cuerdas. Las había más pequeñas y más grandes. Se podían tañer con los dedos y con plectro. Podían ser con fondo abombado y con fondo plano. Era un instrumento para interpretar música popular.

Debemos suponer que en su forma barroca, la bandurria formó parte de la vida musical de las islas. Sin embargo, hoy en día no se conserva en Canarias ningún instrumento de esa época. Este hecho podría hacernos pensar que estos instrumentos existían en cantidad suficiente como para que no se considerara extraordinario el poseer alguno, y que sus propietarios se desprendían de ellos sabiendo que

podían sustituirlo por otro nuevo. En lo que se refiere a la música popular, su uso no era seguramente tan corriente como nos podría hacer suponer una extrapolación de las condiciones actuales hacia el pasado, y su presencia en la misma no era tan importante como lo será a partir del siglo XIX. Probablemente, para esta música se utilizan, sobre todo, algunos instrumentos sencillos de viento y de percusión.

Hemos hecho una especial alusión a la música popular porque suponemos que es en ella donde se da la posibilidad de un mayor número de practicantes, pues la música culta quedaba restringida a un reducido círculo social. En los ambientes donde se practicó la música culta es seguro que se utilizaron instrumentos como guitarras o vihuelas y bandurrias, aunque ninguno de ellos haya llegado hasta nosotros. Sin embargo, sí se conserva un instrumento barroco de cuerdas pulsadas en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Se trata de una tiorba, que data de la primera mitad del siglo XVII, y que forma parte de un legado realizado por la familia López de Vergara en el s. XIX, legado donde también se encuentra una "pequeña mandola" (así se encuentra clasificada). No sabemos si esta tiorba y la "pequeña mandola" fueron usadas y conservadas por la mencionada familia a lo largo del tiempo o si, por el contrario, fue adquirida por algún miembro de la misma fuera de Canarias en fechas más cercanas al siglo XIX. De cualquier forma, son los únicos instrumentos de cuerdas pulsadas de tanta antigüedad que se conservan en las islas y supone un caso muy singular, incluso considerándolo no sólo desde el contexto de Canarias sino de toda España.

## EL SIGLO XIX

Siguiendo la historia de estos instrumentos, sabemos que este período es decisivo para la consolidación de la bandurria. Mantiene el contorno tipo pera del siglo anterior, añade un sexto orden definitivo, se fija prácticamente la afinación y comienza a generalizarse el uso de cuerdas metálicas, dando lugar a modificaciones en la sonoridad y construcción del instrumento.

La primera mención de la bandurria que recoge un periódico en Canarias, según nuestra investigación, data de 1852 y tiene lugar en “El Porvenir de Canarias”. En su artículo que recoge los días 10, 11 y 12 de octubre de 1852, narra la visita de S.M. Isabel II a Gran Canaria con motivo de la declaración para Canarias de Puerto Franco, abriendo así los puertos de las islas al comercio universal. Esta visita coincide, además, con el cumpleaños de S.M. por lo que se organiza en la isla un gran recibimiento y grandes celebraciones públicas para conmemorar dicho aniversario y su visita, además del Real decreto de franquicias. Durante la narración de los actos que tuvieron lugar el día 10 de octubre de 1852, se nos informa de cómo “*El resto del día y la noche lo pasó el pueblo en su bulliciosa alegría, recorriendo las calles en numerosas comparsas al son de nuestra música provincial, la guitarra y el bandolín; música tan armoniosa y agradable, como inocentes y morigerados son nuestros artesanos y labradores, que con tanta gracia manejan aquellos instrumentos.*” Podemos observar aquí como habla de bandolín en otro ejemplo más de ese maremagnum de nombres que viene desde mucho tiempo atrás, como ya se ha explicado anteriormente, para referirse a un mismo instrumento: La Bandurria.

La presencia de la Bandurria en la vida musical del Archipiélago va a encontrar su escenario más importante en las veladas que se celebran con cierta frecuencia en las poblaciones más importantes. Estas veladas eran una manifestación cultural típica del siglo XIX, y su presencia va a ser constante a lo largo del mismo, prolongándose hasta bien entrado el s. XX. Este tipo de actos solía presentar también alguna manifestación de tipo literario como el recitado de algún poema o la lectura de un texto. Veladas de estas características se celebraban en toda Europa y, en lugares pequeños como las ciudades canarias, servían de verdadero foco cultural que, en cierto modo, intentaban sustituir el papel desempeñado en la cultura de la época romántica por los brillantes salones de las grandes ciudades del Continente.

Los bandurristas que participaban en estas manifestaciones musicales debe suponerse que eran meros aficionados, pues no existen referencias de ninguna figura que se dedicara a las mismas de manera profesional. Recordemos aquí el artículo de “El Porvenir de Canarias (1852)”: “*...música tan armoniosa y agradable, como inocentes y morigerados son nuestros artesanos y labradores, que con tanta gracia manejan aquellos instrumentos.*”

En Tenerife están las figuras de los guitarristas José Dalmas, Santiago Madan, Fernando Rodríguez o José Darmanin, que intervienen con frecuencia en las veladas celebradas durante los últimos años del siglo y los primeros de la centuria siguiente. Como muestra del tipo de repertorio interpretado citaremos la aparición de Fernando Rodríguez en una velada celebrada el 30 de abril de 1898, donde ejecuta una *Serenata* para guitarra y bandurria junto a una joven llamada Celina Hamilton, quien, a continuación, interpretaría con su hermana Carmen otro dúo de bandurria y guitarra, en esta ocasión una fantasía sobre la ópera *Marta* de Albespies.

Un aspecto muy importante de reseñar antes de finalizar este apartado es el que concierne al progresivo auge que tuvieron las agrupaciones de guitarra y, sobre todo,

de instrumentos de pulso y púa durante los últimos años del s. XIX. Estas agrupaciones servían para estimular la práctica instrumental por parte de los aficionados y, en ocasiones, han estado ligadas a la carrera de diversos guitarristas-compositores canarios, bien porque estos han comenzado su andadura como componentes de algún conjunto de esta índole, o bien porque parte de su actividad musical consistía en dirigirlos. No todos los conjuntos instrumentales que incluían guitarra estaban formados exclusivamente por instrumentos de pulso y púa, pero sí la gran mayoría de ellos. Como ejemplo de un caso contrario citaremos a un quinteto del Puerto de la Cruz (Tenerife), formado por violín, flauta, guitarra y dos bandurrias, que en 1885 actuó en un recital a beneficio de la Cruz Roja interpretando el pasodoble *Cádiz* de Chueca y la serenata *Isabel* de Granados.

Entre las agrupaciones de pulso y púa tuvo gran relevancia la perteneciente a la Sociedad Musical “Santa Cecilia” de Santa Cruz de Tenerife. En 1896 ya existía un conjunto de esta índole en la mencionada sociedad dirigido por Braulio González, pero parece que no tuvo continuidad, pues pocos meses después se anunció la presentación de una nueva agrupación, dirigida por el compositor tinerfeño Gundemaro Baudet. En el acto de presentación la agrupación tocó dos piezas: un *Schotisch-Gavota* de *El Arca de Noé* de Chueca y *Mon Petit Coeur, Vals brillante* de Morley. Durante los años siguientes intervendrían en numerosos actos con un repertorio integrado en su gran parte por fragmentos de óperas y zarzuelas, incluyendo, en alguna ocasión, una obra del propio Baudet, como es el caso de *Alondra-Vals*, interpretada en diciembre de 1897 en una velada donde también tocaron una fantasía sobre *El Trovador* de Verdi.

El Círculo de la Amistad XII de Enero de la capital tinerfeña también se caracterizó siempre por apoyar este tipo de agrupaciones, y ya en 1891 sus actas recogen la participación de un conjunto de guitarras y bandurrias en un baile de máscaras celebrado el 5 de febrero.

Por último, durante el año 1900, resultó relevante la actividad de Felipe Viera, profesor de guitarra y bandurria de Santa Cruz de Tenerife, que dirigió una agrupación probablemente formada por sus propios alumnos. Un anuncio en prensa publicado en febrero de ese año informaba del comienzo de sus clases. Esta actividad de profesor de guitarra y bandurria debe entenderse dentro de un nivel de aficionado, pues en esas fechas no existían en las islas guitarristas ni bandurristas lo suficientemente cualificados para impartir enseñanzas de tipo profesional. Como muestra de las actividades de Viera, citaremos un concierto celebrado el 25 de junio, donde la agrupación interpretó la jota de la zarzuela *La madre del cordero* de Jiménez y una serenata titulada *Sous le balcon*. Asimismo, fue interpretada una *Barcarola de concierto* de Schenk por la señora de Grote a la guitarra, y una *Serenata* de Braga para bandurrias y guitarra por las señoras de Grote y Lohr junto a Felipe Viera. Posteriormente, los señores Hernández y Arozena tocaron un *Gran Vals* de concierto, también para bandurrias y guitarra, firmado por el propio Viera, quién completó el trío. Cabe suponer que los intérpretes participantes eran todos discípulos suyos, quedando constancia, además, de su actividad como autor de algunas piezas.





Ignacio Rodríguez, a la derecha de la foto, con otros tres integrantes de la agrupación "Clave de Sol" en 1915.

## EL SIGLO XX

Al comienzo del nuevo siglo, la situación de la bandurria dentro del mundo musical del Archipiélago era la misma que la de la centuria anterior. De nuevo nos encontramos ante un mundo de aficionados al instrumento que lo cultivan sin que existan verdaderos maestros que posibiliten el desarrollo de un aprendizaje técnico adecuado. Así, el amante de la bandurria aprende a partir de los consejos de intérpretes de nivel apenas superior al suyo, cuando no de la simple contemplación de la ejecución de otros, sumando a este aprendizaje en pequeñas dosis de la propia iniciativa que, mediante ensayo y error, llevaba a adoptar determinadas fórmulas técnicas. Este proceso habitual de iniciación en el instrumento es el que lleva a la mayoría de los intérpretes a calificarse a sí mismos de autodidactas, pues realmente no se sienten discípulos de nadie en concreto, aunque hayan aprendido de muchos. Naturalmente, el nivel técnico y musical que se puede adquirir de esta manera resulta bastante escaso y sólo algunas figuras especialmente dotadas serían capaces de superar, unos en mayor grado que otros, la categoría de simples aficionados.

Un aspecto que no debemos olvidar es que, ocasionalmente, visitaba las islas algún intérprete de bandurria que, aunque su nivel no fuera extraordinario, podía siempre dar a conocer obras nuevas del repertorio y ejercer algún tipo de influencia técnica entre los aficionados que asistieran a su recital. De esta forma, tenemos así otra variable que considerar a la hora del aprendizaje autodidacta que describíamos anteriormente. Naturalmente este último aspecto es el menos importante, pues el número de visitas de este tipo fue muy reducido. Sin embargo, y como muestra, vamos a mencionar la llegada a Las Palmas en noviembre de 1906 del guitarrista Antonio Fetrer acompañado de sus hijas

Amparo y Cándida, que tocaban la bandurria y el laúd. Dichos ejecutantes actuaron durante un entreacto de una representación de *La Bohème*, donde interpretaron un arreglo de temas de la ópera *Cavallería rusticana*, el prelude de la zarzuela *Anillo de hierro* y un *Vals*.

## LA INFLUENCIA DE LAS AGRUPACIONES MUSICALES

Un factor que debemos tener en cuenta a la hora de describir el mundo bandurrístico de las islas desde una perspectiva global, es el de la importancia que han tenido las agrupaciones de instrumentos de pulso y púa de diversa índole que siempre han existido en número considerable. Estas agrupaciones, cuya formación básica incluye, junto a las guitarras, instrumentos de plectro como bandurrias, laúdes y, ocasionalmente, mandolinas, se han relacionado siempre con la órbita de la guitarra desde dos vertientes principales. Por un lado, han servido de punto de conexión entre aficionados a estos instrumentos que de esta manera pueden entregarse a la ejecución de determinadas obras que seguramente no podrían abordar por sí mismos. Conviene señalar que el repertorio de estos grupos que mencionamos abunda en arreglos de conocidos fragmentos de zarzuelas, vals, romanzas y otras piezas de carácter similar, a caballo entre la música culta y la popular, lo cual encaja perfectamente con el perfil de las inclinaciones musicales de estos aficionados. La otra vertiente sería la de servir como salida semiprofesional, pues raramente la dirección de estas agrupaciones ha supuesto una dedicación plena, para algunos guitarristas (que eran quienes dirigían), constituyendo un campo idóneo para que éstos desarrollaran toda su creatividad musical a la hora de realizar los arreglos de las piezas a ejecutar y de abordar la interpretación de las mismas, e incluso estimulando la composición de nuevas obras.



Santiago Álvarez (vestido de calle, a la derecha del lector) con la agrupación de la Masa Coral durante unos carnavales.

De esta manera, nos encontramos con una faceta que ha servido de denominador común a casi todas las generaciones de guitarristas del siglo XX y del presente siglo, y resultaría pretencioso e injusto el caer en la tentación de menospreciar el nivel de estos conjuntos atendiendo a su condición de estar integrados en su mayoría por aficionados y de orientarse con frecuencia hacia un repertorio de tipo popular. Basta con examinar la dificultad de los repertorios que en alguna ocasión se han llegado a abordar, así como las referencias escritas en torno a algunas de estas agrupaciones para comprender que cualquier generalización sería improcedente.

Las agrupaciones de instrumentos de pulso y púa se remontan sin duda al siglo XIX, y como muestra podemos referirnos a una velada celebrada, en octubre de 1883, en honor de León y Castillo en el Teatro Cairasco de Las Palmas, durante la cual Bernardino Valle estrenó, entre otras obras, un *galop* titulado *Al Puerto*, con una orquesta compuesta por las cuerdas, dos flautas, dos oboes, bandurrias y guitarras. La instrumentación de esta pieza demuestra que el uso de conjuntos de bandurrias y guitarras era ya habitual en la vida musical local. No queremos dejar de referirnos, siquiera a modo de testimonio, a algunos guitarristas que han destacado sobremanera en la dirección de estos grupos.

Por ser el medio de donde hemos recabado mayor información, vamos a nombrar agrupaciones sobre todo de la isla de Tenerife, si bien no podemos olvidar a la agrupación de guitarras "Francisco Tárrega" de Las Palmas de Gran Canaria, que alcanzó un interesante nivel en el periodo de entreguerras dirigida por Cristóbal del Rosario. También en Gran Canaria, destacaron como directores de agrupaciones, durante los años cincuenta, Luís Prieto y Domingo Peña, este último nacido en Tenerife y que era asimismo flautista y director de banda. En lo que se refiere a Tenerife, tanto Carmelo Cabral, cuyo mayor logro en este campo fue la agrupación de

guitarras "Clave de Sol", como Ignacio Rodríguez, quien dirigió varias agrupaciones de guitarras sobre todo cuando ya había casi abandonado su faceta de solista, participaron de esta actividad (la de dirigir orquestas de pulso y púa) común de los guitarristas.

Pero fueron sobre todo Santiago Álvarez y Pepito Pérez quienes realizaron una labor muy destacada en este campo. El primero, además de fundar y dirigir algunas, como fue el caso de la agrupación de la "Masa Coral", compuso un extenso y cuidado repertorio de obras de este género, algunas de las cuales se siguen interpretado con cierta asiduidad, mientras que Pepito Pérez se entregó de tal manera a esta labor que prácticamente ha ensombrecido su faceta de solista. Sus actividades en torno a las agrupaciones lo llevaron a fundar y dirigir un sinnúmero de ellas tanto en Canarias como en Venezuela, componiendo además numerosísimas obras que siguen formando parte de los repertorios de las mismas. Tal vez la más célebre de las agrupaciones creadas por Pérez fuera la "Echedey", dependiente de Círculo de la Amistad XII de Enero, conjunto de gran nivel y refinado repertorio que realizó exitosas actuaciones en la Península durante la década de los cuarenta.

A modo de muestra de algunas otras agrupaciones que dejaron huella por el nivel de sus actuaciones podemos mencionar a la "Euterpe" de La Orotava, fundada en 1934 y dirigida por Antonio Sosa Hernández, que actuó en numerosos actos musicales del Valle. También en La Orotava, se fundó en 1942 la agrupación "Eslava", dirigida por Francisco Dorta Hernández, quien contó en ocasiones con la colaboración del santacrucero Aníbal Pérez, discípulo de Santiago Álvarez. Algo más al norte, en Garachico, apareció durante los años treinta la rondalla "Gara" dirigida por Domingo Verdejo, así como la agrupación "XXVII de Mayo" dirigida por José Expósito, que aún son recordadas en dicha villa.



Agrupación "Euterpe" de La Orotava en 1934

En nuestros días la mencionada tradición no se ha perdido, y Manuel Gutiérrez dirigió en varias ocasiones alguno de estos conjuntos. De igual forma, Silvestre Álvarez dirigió la Orquesta Municipal de Pulso y Púa de La Laguna hasta el 2008, con la que llegó a alcanzar notables éxitos en las islas y en la Península, recuperando de alguna manera la tradición de las agrupaciones que se nutrían de un difícil y cuidado repertorio.



La rondalla "Eslava" y su grupo folklórico en los años 1940.

### AGRUPACIONES DE MÚSICA POPULAR Y FOLKLÓRICA

Un aspecto muy importante y que no podemos dejar de mencionar de los instrumentos de púa en Canarias, es el referente a la música popular porque es en ella donde encontramos a un mayor número de practicantes y donde más extendido está su uso en la actualidad.

Como ya comentamos en el apartado del Barroco en Canarias, el uso de la bandurria en la música popular no era seguramente tan corriente como nos podría hacer suponer una extrapolación de las condiciones actuales hacia el pasado, y su presencia en la misma no era tan importante como lo será a partir de finales del siglo XIX y, principalmente, el siglo XX.

El comienzo de estas agrupaciones se desenvuelve en círculos estrechos que con frecuencia se circunscriben a pequeñas reuniones para interpretar esta música junto a otros aficionados, cuya amistad se basaba, en muchos casos, en esta dedicación común. Después pasan a ser parte, yo diría que indispensable, de celebraciones de todo tipo: navidad, carnavales, patronos, bautizos; así como de los bailes de taífa, de candil, etc. Estas primeras agrupaciones de finales del s. XIX y principios del s. XX no eran muy numerosas y, al igual que no contaban con una organización definida (se reunían para tocar y cantar, y nada más), lo más normal era que contaran con una guitarra (nunca más de dos o tres) y un timble, en algunos casos tenían también un violín. Más raro es que tuviesen una bandurria, tal y como lo refleja las siguientes fuentes documentales:

"El porvenir de Canarias" (1853): En su artículo sobre los carnavales de 1853:

*"Así es que, desde que el sol asoma, hasta que vuelve á salir, solo se oye en la Ciudad un concierto continuado de guitarras, tiples y panderetas; figles, clarinetes y trombones, que tan pronto tocan una rondeña ó una jota, como una marcha ó un vals;..."*

"Recuerdos de un Noventón" (1885): En el capítulo destinado a la Fiesta de la Virgen del Pino:

*"La renombrada fiesta del Pino debía su fama a la enorme concurrencia de los pueblos atraídos por la muy arraigada devoción a la milagrosa imagen de la Virgen, ... no había que pedirle a la fiesta otra cosa que el continuo y desapacible sonido de guitarras y tiples,..."*

Cuando habla de los bautizos: “El baile con música de tiple y guitarra empezaba temprano y en cada intermedio se repartía vino o aguardiente con algo de lo demás que había”.

En la descripción del baile de Las Folías canarias: “Al empezar la música, siempre de guitarra, las damas sentadas esperan que avancen los donceles que se hallan reunidos a la puerta de la sala”.

Será después de las primeras décadas del siglo XX, cuando la bandurria pase a ser un instrumento fijo e imprescindible dentro de las agrupaciones de música popular y folklórica en Canarias. Es entonces cuando dichas agrupaciones tienen más conciencia de grupos como tal, y adquieren un mayor nivel de organización planteándose y empezando a hacer música popular de cara a un público, estableciendo ensayos periódicos, cuidando y seleccionando el repertorio, elaborando trajes tradicionales típicos de cada zona para ataviarse con ellos en las actuaciones, así como empezar a organizar festivales folklóricos. Festivales que tienen como fin mostrar y disfrutar de distintos grupos en los que poder apreciar la variedad de estilos, géneros y vestimenta tradicional que tienen lugar entre las diferentes islas, o en una misma isla, que aún teniendo las mismas raíces presentan diferencias entre sí.

En estas agrupaciones la plantilla suele ser, aunque no podemos generalizar, de cuatro o cinco bandurrias (incluyendo bandurrias tenores), mismo número de guitarras, un tiple (a veces dos), en ocasiones un violín, instrumentos de percusión como pandereta, triángulo, raspador de caña, huesera, bombo, chácara, etc. Los coros de voces son, en unos casos mixtos o, en su mayoría, de hombres. Los grupos formados sólo por mujeres son más escasos y más recientes (citamos como ejemplo a “Las encantadoras”, grupo femenino fundado en el 2006 en el que sus componentes son músicos profesionales y que tiene un altísimo nivel).

En la actualidad, estas formaciones han seguido evolucionando, aumentando el número de componentes y de instrumentos, ampliando el repertorio (con una clara inclinación hacia Sudamérica), añadiendo bongós, congas, tumbadoras, trompetas, tres cubano, cuatro puertorriqueño, acordeón, etc., para interpretar la música que llega desde el caribe. Podemos encontrar grupos de un altísimo nivel, en los que la dirección musical de éstos, significa una salida profesional para muchos de los músicos canarios.

La función de las bandurrias en estas agrupaciones es melódica, reforzando la línea del coro en los estribillos, a los solistas, y realizar introducciones e interludios en todas las obras. Ésta ha sido su función desde un principio, y todavía hoy sigue siendo en la mayoría de los casos. Si bien es verdad que con la incorporación de músicos profesionales en la dirección de estos grupos, como ya hemos comentado anteriormente, empiezan a desempeñar también otro papel de tipo contrapuntístico, apoyo armónico, etc.

En cuanto a las cuerdas, y aunque encontramos agrupaciones que tocan con acero, podemos decir que lo más extendido es el uso del nylon. Esto pasa por varias razones, una es debido a la mala calidad de algunos instrumentos que, ya duros de pulsar por sí solos, con cuerdas de acero resultan casi imposible de tocarlos con una dureza extrema sobre el diapason. Por otro lado,

muchos de los intérpretes de púa se inician antes en la guitarra y tiple, con lo que están más familiarizados con el nylon y argumentan encontrar muy duro el acero en cuanto a pulsación. Algunos directores de agrupaciones e intérpretes de las mismas, dicen buscar una sonoridad más dulce que sólo la pueden conseguir con el nylon. Pero en mi opinión, la causa no es otra que el carecer de unos mínimos de técnica para tocar la bandurria, así al usar nylon consiguen disimular estas carencias, sobre todo en la sujeción en el sonido.

En el campo de las púas sí que es muy generalizado el uso de las púas en forma de lágrima, de material plástico y de un grosor de 0,73mm, siendo en algunos casos menor. También suelen usarlas en forma triangular, aunque en menor medida, y con las mismas características que las anteriores.

## FUENTES DOCUMENTALES

### BIBLIOGRAFÍA

ABREU GALINDO, Fray Juan: *Historia de la conquista de las siete islas de Canaria*, edición De Alejandro Cioranescu, Librería Goya; Santa Cruz de Tenerife, 1955.

ACOSTA GARCÍA, Carlos: *La música en la villa y puerto de Garachico a través del tiempo*, Ayuntamiento de la Villa y puerto de Garachico, 1992.

ÁLVAREZ ABREU, Bruno Juan: *Don Francisco Dorta Hernández y la Música de cuerdas en La Orotava, El Día*; Santa Cruz de Tenerife, 1992.

- *La música de Almadi y la orquesta la Euterpe, El Día*; Santa Cruz de Tenerife, 1992.

ÁLVAREZ, Rosario: *Fuentes para la historia de la música en Tenerife. Siglos XVI-XVIII*, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, Documentos para la Historia de Canarias VI, Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias; Santa Cruz de Tenerife, 2001.

ÁLVAREZ, Rosario y SIEMENS, Lothar: *La Música en la sociedad canaria a través de la historia*, Proyecto Rals de Canarias, El Museo Canario y Cosimte; Canarias 2005.

ARENCIBIA DE TORRES, Juan: *Historia del Círculo de Amistad XII de Enero (1855-1991)*; Santa Cruz de Tenerife, 1992.

AZNAR, Eduardo y CORBELL, Dolores: *Le Canarien (Transcripción Paleográfica)*, ed. facsímil Berta PICO; La Palmas, 2003.

AZNAR VALLEJO, Eduardo: *Pesquisa de Cabitos*, estudio, transcripción y notas, La Palmas GC; Cabildo Insular, 1990.

BONNET Y REVERÓN, Buenaventura: “Las expediciones a las Canarias en el siglo XIV”, en *Revista de Indias*, Madrid, CSIC, 1944/45.

CADAMOSTO, Luis de y CINTRA, Pedro: *Viagens*, Ministerio das Colonias; Lisboa, 1948.

CASTRO BRUNETTO, Carlos: *La Música en Tenerife después de la Sociedad Musical “Santa Cecilia” (1900-1931)*, Memoria de Licenciatura (inérita); Universidad de La Laguna, 1990.

CENTRO DE LA CULTURA POPULAR CANARIA: *La Enciclopedia Temática e Ilustrada de Canarias*, C.C.P.C; Gran Canaria y Tenerife, 1999.

CIORANESCU, Alejandro: *Le Canarien, Crónicas francesas de la conquista de Canarias*. (Introducción y Traducción), Aula de Cultura de Tenerife; Santa Cruz de Tenerife, 1980.

- “Poema” de Viana (edición crítica), Ediciones Goya; Santa Cruz de Tenerife, 1950.
- *Thomas Nichols. Mercader de azúcar, hispanista y hereje*, Instituto de Estudios Canarios; La Laguna de Tenerife, 1963.

FRUCTUOSO, Gaspar: *Las Islas Canarias (de “Saudades da Terra)*, Universidad de La Laguna, 1964.

GAMBÍN GARCÍA, Mariano: *“Las Ordenanzas del Buen Gobierno de Bernaldino de Anaya en Gran Canaria (1520): un ejemplo de la capacidad normativa de los gobernadores”*, El Museo Canario, vol. LIX; Las Palmas de Gran Canaria, 2004.

GOMES DA ZURARA, Eanes: *Crónica dos feitos de Guiné*; Lisboa, 1949.

J. NAVARRO, Domingo: *Recuerdos de un noventón, memorias de lo que fue la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria al principio del siglo XIX y de los usos y costumbres de sus habitantes*, EXCMO Cabildo Insular de Gran Canaria; Las Palmas de Gran Canaria 1971. 1ª Edición de 1895.

LOBO CABRERA, Manuel: *Libros y lectores en Canarias en el siglo XVI*, Anuario de Estudios Atlánticos, vol. 28; Madrid – Las Palmas de GC, 1982.

MARTÍNEZ GALINDO, Pedro: *“Protocolos de Rodrigo Fernández (1520-1526)”*, Fontes rerum Canariarum XXVII, vol. I, Instituto de Estudios Canarios; La Laguna-Tenerife, 1988.

MAULEÓN-SANTANA, Rebeca: *101 Montunos*, Sher Music Co., P.O. Box 445; Petaluma, 1999.

MILLARES TORRES, Agustín: *Historia general de las Islas Canarias*, Edirca; La Palmas de Gran Canaria, 1977.

MORALES PADRÓN, Francisco: *Canarias: crónicas de su conquista*, Las Palmas GC / Sevilla: El Museo Canario y Ayuntamiento de Las Palmas GC; 1978.

MORENO FUENTES, Francisca: *“Las Datas de Tenerife (Libro V de datas originales)”*, Cabildo de Tenerife; Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife 1990.

PÉREZ DÍAZ, Pompeyo: *La Guitarra y los guitarristas-compositores en Canarias*, El Museo Canario; Las Palmas de Gran Canaria, 1996.

PORTO DA CRUZ, Visconde do: *Notas & comentarios para a Historia Literária da Madeira: 1ª Volumen, 1ª Período, 1420-1800*; Funchal, 1949.

REY, Juan José y NAVARRO, Antonio: *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y “laudes españoles”*, Alianza Música, S.A.; Madrid, 1993.

RODRÍGUEZ YANES, José Miguel: *La Laguna durante el Antiguo Régimen. Desde su fundación hasta finales del*

*siglo XVII*, vol.II en *La Laguna: 500 años de Historia*, tomo I, Cabildo de Tenerife; La Laguna, 1996.

RUÍZ, Juan (El Arcipreste de Hita): *Libro de Buen Amor*, Alberto Blecuá, colección “Letras hispánicas”; Madrid: Cátedra, 1992.

RUMEU DE ARMAS, Antonio: *Piraterías y ataques navales contra las Islas Canarias*, tomo I, CSIC; Madrid, 1947.

SÁNCHEZ ESPINA, Julio : *Santiago Álvarez, guitarrista*, en revista *Las Artes* nº3, noviembre de 1922; Santa Cruz de Tenerife.

SERRA, Elías: *Los portugueses en Canarias*; Universidad de La Laguna, 1941.

SERRA RÁFOLS, Elías y CIORANESCU, Alejandro: *Le Canarien*, Fontes FERUM Canariarum del Instituto de estudios Canarios; La Laguna, 1959-1964.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas*, Sociedad Filarmónica; Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

- *La folía histórica y la folía popular canaria*, El Museo Canario, vol. XXVI (1965); Las Palmas de Gran Canaria, 1965.
- *La música en Canarias*, El Museo Canario; La Palmas de Gran Canaria, 1977.
- *Las escenas musicales descritas en “Le Canarien”*, Patronato de la Casa de Colón; Madrid-Las Palmas, 1977.

TORRE, Lola de la: *La música en la catedral de Las Palmas, 1514-1600: Documentos para su estudio*, Sociedad Española de Musicología; Madrid, 1983.

TORRIANI, Leonardo: *Descripción e historia del reino de las Islas Canarias, antes Afortunadas, con el parecer de sus fortificaciones*, Santa Cruz de Tenerife; GOYA, 1959.

VIANA, Antonio de: *Antigüedades de las Islas Afortunadas de la Gran Canaria, conquista de Tenerife y aparecimiento de la imagen de Candelaria*, ed, estudio y notas por A. Cioranescu, I; Santa Cruz de Tenerife, 1968.

VIERA, Isaac: *Por Fuerteventura: (pueblos y villorrios)*, [Ed. facs.] - Puerto del Rosario: Cabildo Insular de Fuerteventura, 1999.

## PRENSA

### PERIÓDICOS

- *Diario de La Laguna*, La Laguna (Tenerife).
- *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife.
- *El Porvenir de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria.
- *El Progreso de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife.
- *La Defensa*, Las Palmas de Gran Canaria.
- *La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife.
- *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife.

**REVISTAS**

- *Almogaren*, anuario del INSTITUTUM CANARIUM en Austria.
- *Alzapúa, Revista F.E.G.I.P. (Federación Española de Guitarras e Instrumentos de Plectro)*, La Rioja.
- *Las Artes*, Santa Cruz de Tenerife.

**ARCHIVOS CONSULTADOS**

- Archivo de Música de El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria.
- Archivo de Música del Instituto de Estudios Canarios de La Laguna (Tenerife).
- Archivo Histórico Provincial de Las Palmas de Gran Canaria. (Protocolos notariales).
- Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. (Protocolos notariales).
- Archivo Municipal de La Laguna. (Actas capitulares)
- Hemeroteca de El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria.
- Hemeroteca del Instituto de Estudios Canarios de La Laguna (Tenerife).

**Alhambra**  
GUITARRAS

La Expresión del Arte

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

# FRANCISCO ASENJO BARBIERI "EL MAESTRO BANDURRIA"

Diego Martín Sánchez  
Musicólogo, Profesor de Guitarra en el CPM de León  
Y alumno de grado superior de "Instrumentos de púa"



Retrato de S. Narvárez<sup>1</sup>

*Barbieri está considerado uno de los padres de la música española. Su actividad musical fue inmensa a lo largo de sus 70 años de vida (1823-1894). La parte más conocida de su trabajo fue sin duda composición de zarzuelas; Pero también fue clarinetista, pianista, cantante, director, promotor de conciertos, musicólogo, historiador, bibliófilo, organólogo... y Bandurrista, faceta de la que no se ha escrito y en la que centraré este artículo.*

Francisco Asenjo Barbieri utilizaba diversos alias en su correspondencia y en el trato diario con sus amigos. Abundantes escritos se refieren a Barbieri como "Maestro Seguidilla", "Bandurria", "Bandurrista", "Maestro Bandurria", entre otros. Una lectura distraída de estos seudónimos puede aparentar una titularidad irónica, sarcástica, incluso despectiva; Pero nada más lejos de la realidad, todos los relatos apuntan una personalidad enamorada de la bandurria, describen a un Barbieri orgulloso de ser identificado con la bandurria, y le definen como un intérprete hábil que, sin complejos, pasaba grandes ratos acompañándose seguidillas a la bandurria.

En la colección de Poesías originales y autógrafas del propio Barbieri y cuyos originales se encuentran en el Archivo Salazar de Méjico<sup>2</sup>, el maestro firma con distintos seudónimos las poesías 23, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 42, 54, 63, 61 y 78.

23: [...] tu amigo Francisco Asenjo maestro Bandurria.

30: [...] tu amigo Francisco Asenjo Barbieri Maestro Bandurria.

31: [...] tu antiguo comensal El Maestro Seguidilla. Barbieri

34: [...] su amiguísimo Barbieri el Maestro Seguidilla.

35: [...] Por mandarme usted coplas nunca se entienda que yo debo llenarle de enhorabuenas; y es bien presuma que coplas para bienes son de Bandurria.

36: [...] Basta ya; vivid mil años disfrutando la ventura que os desea vuestro Paco musiquillo de bandurria.

F.A. Barbieri

37: [...] Y ahora empieza el almuerzo propiamente dicho, que ha sido preparado en las hornillas y bajo la dirección absoluta del Maestro Seguidilla, héroe de la fiesta [...]

<sup>2</sup> Una recopilación de 79 poesías ordenadas cronológicamente pueden consultarse en: CASARES RODICIO, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri*. 2. *Escritos*. ICCMU. Madrid 1994, pp. 135 - 209.

<sup>1</sup> PEÑA Y GOÑI, Antonio: *Nuestros músicos. Barbieri*. Imprenta de José M. Ducazal. Madrid 1875

42: A la dueña de este álbum

Tu hermosura la cantan  
muchos poetas  
en la más dulce lira  
de oro y perlas

deja, Araceli,  
que la cante en bandurria  
Paco Barbieri.

54: [...] Aplíquese al Maestro Seguidilla  
aquesta fabulilla;  
pues del ratón y el perro a la manera  
devora y guarda el libro de Estremera  
F.A.B.

63: [...] He dicho agur; a Sofía  
y a Don Mariano saluda  
en nombre de tu afectísimo  
el compositor Bandurria. [...]

78: A todos

La atmósfera impregnada  
de un humo corrosivo,  
me tiene apenas vivo  
con tos despiadada:

¡Oh amigos! Si os agrada  
matarme, venga un tarro  
que acabe mi catarro  
con tósito violento  
mas no el suplicio lento  
del humo del cigarro.

Bandurria



Fotografía<sup>3</sup> dedicada por "El Maestro Seguidilla" en 1881

En la correspondencia intercambiada entre Luis Mariano de Larra (escritor y libretista) y Barbieri, Larra se refiere a Barbieri como: "Bandurria" o "maestro Bandurria"<sup>4</sup>

*"Bandurria: Ahí tienes dos cosas, elige la que más te agrade y si te hacen falta más versos avisa. Son las 6 de la mañana y llevo ya dos horas de trabajo. No saldré en todo el día y a la noche llevaré el 2º acto al copiante"*

*"Ya no se contenta el público con reír en las escenas cómicas, sino que pide su repetición; ya no les basta oír dos veces el preludio del maestro Bandurria, sino que le oye tres veces todas las noches; cosa nunca vista en los fastos de la zarzuela".*

La prensa de la época se refiere a Francisco Asenjo Barbieri como "Bandurria", "maestro Bandurria", "Bandurrista", "Maestro Seguidilla" o "Seguidilla". Sirvan de ilustración los siguientes ejemplos:

#### La Gaceta musical. 21 de Abril de 1866

[...] *"El maestro Barbieri, que ante todo es español, como lo ha demostrado haciendo brillar la música nacional en sus muchas y muy aplaudidas zarzuelas, y que lleva tan allá su españolismo, que por esta razón es conocido entre sus compañeros con el popularísimo nombre de maestro Bandurria, quiso rendir un tributo de admiración, un homenaje del más elevado respeto, al sabio maestro compositor español, Sr. D. Hilarión Eslava, colocando en su primer concierto el motete Panis Angelicus de este hombre ilustre, digno continuador de la severa escuela de los Morales, Victoria y tantos otros como han honrado con los destellos de su genio inmortal la lira sacro-hispana."*[...]

#### El Liberal. 17 Marzo de 1891

Narra un banquete que se dio en el hotel Inglés, donde la sociedad de conciertos de Madrid agasajaba a los Señores Mancinelli y Sarasate. Entre los asistentes estaban Arrieta, Barbieri, Chapí, Monasterio, Ferrer y muchos otros. Durante el brindis, Arrieta recordó cómo a Barbieri se le llamaba el "maestro Bandurria".

#### La Correspondencia de España. 21 de Febrero de 1894

Crónica del entierro de Barbieri.

Donde el tenor cómico Vicente Caltañazor declaró: *"Durante muchos años nadie llamó a Barbieri por su nombre. Todo el mundo le conocía por el bandurrista. Tocaba la bandurria a las mil maravillas."*

#### La época. 19 Febrero de 1894

EL MAESTRO SEGUIDILLA

*Déjeseme llamarlo así, que así le gustaba llamarse así propio, y firmadas Seguidilla tengo más de cincuenta cartas del insigne, del incomparable, del inmortal maestro español... me he encerrado con sus cartas, las he leído, las he releído, las he Inhalado, y me ha parecido más de una vez que escuchaba la voz fresca, vibrante, de guitarra, de quien se lleva a la tumba un pedazo de mi corazón. [...]*

Continúa el mismo artículo:

*Esta otra carta es del 6 de Enero de 1875:*

3 <http://www.biografica.info/biografia-de-barbieri-francisco-asenjo-206> el 26-XII-13 a las 05:30h.

4 CASARES RODICIO, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador*. ICCMU. Madrid 1994. Pp. 338 y 443



*Querido Carretero (en alemán Wagner): Más hubiera agradecido ver tu persona que la tarjeta del correo interior; pero, no obstante, agradezco infinito tus buenos deseos. Los míos son que te sobre siempre una peseta para hacer una limosna, que no te duelan jamás las muelas, que no te quedes sordo de oír los fritos del porvenir y que no dejes nunca de corresponder al cariño que te profesa tu amigo. —Seguidilla.*

*El maestro Seguidilla se firmaba, y á veces también El maestro Bandurria. Ahí están las señas particulares de su cédula musical.[...]*

*¡Seguidilla, Bandurria! Sí, eso fué siempre Barbieri, planta nacida en el pueblo, amamantada con el jugo del pueblo destinada á recoger y á dar forma exquisita á la musa popular. [...]*

*Profundo, jamás. El pueblo no lo es, y tampoco podía serlo El maestro Seguidilla. Ni, por otra parte, necesitaba serlo. La cualidad más saliente de Barbieri fué cabalmente el conocimiento de sí propio. Sabía que había nacido para cantar al pueblo, y jamás se separó de esa misión. [...]*

*Perdónenme los lectores; no puedo más.*

*¡Adiós Seguidilla! Adiós, amigo del alma. Te has ido para siempre, pero te quedas para siempre con nosotros; tu música, viva, chispeante, desenvuelta, tiene los colores de la bandera patria, y vivirá entre nosotros como enseña perdurable del arte nacional.*

ANTONIO PEÑA Y GOÑI

### La ilustración Ibérica 3 de Marzo de 1894

[...] *“Y es que Barbieri era artista y español, sobre todo, y como tal, franco, campechano y desprendido. A Francia le llamaron en una ocasión, y pudo ganar allí mucho dinero; pero la atmósfera de París le asfixiaba, y, renunciando a la protección del duque de Monry, en la época en que era omnipotente el poderoso privado de Napoleón III, se volvió á Madrid á cantar seguidillas acompañándose con la bandurria, que era su instrumento favorito, después de haber aprendido á tocar casi todos.” [...]*

“Bandurria”, o “maestro Bandurria” no son un simple mote, son palabras que hacen honores a su actividad como intérprete.

Antonio Arnao y Espinosa de los Monteros escribió<sup>5</sup>:

Al compositor Bandurria,  
El cople(r) de la murria.  
Bien por tu romance en rúa;  
me ha gustado el tal romance;  
de todo sacas un lance;  
Pacorro no eres mal púa

Su amigo Antonio Peña y Goñi<sup>6</sup> relata que en cierta ocasión cometió un desliz y ofendió al maestro cuando escribió que su piano era una «especie de *cemballo á martelletti*» contemporáneo de Cimarosa y el general Castaños». Ésta fue la contestación de Barbieri:

*«Con lo que no me resigno, sino que, al contrario, voy á poner el grito en el cielo, es con las inmerecidas injurias que haces á mi piano, á este preciosísimo y sufrido instrumento, hijo legítimo de Collard y Collard, que parece nacido tan sólo para mí.*

*¿Sabes tú cuáles y cuántas son las excelentes cualidades de mi piano?... ¡Pues oye y tiembla!!!*

*En primer lugar, es cuadrilongo, figura simbólica que no me deja olvidar ni un momento las cuadradas y largas melodías de los grandes compositores italianos y alemanes, desde Cimarosa y Gluk hasta Rossini y Meyerbeer inclusive, que hicieron, hacen y harán eternamente las delicias de la humanidad.*

*En segundo lugar, mi piano, aunque tiene sólo seis octavas, tiene la ventaja de que todos sus sonidos son claros y uniformes, y no como la generalidad de los pianos del día, cuya última octava inferior sirve sólo para imitar el ruido de un terremoto, y cuya última superior imita más bien el choque de dos coberteras ó el ruido de vidrios rotos, que no sonidos articulados y gratos al oído.*

*El teclado de mi piano tiene además la ventaja de que para ponerlo en movimiento no se necesitan las fuerzas hercúleas de esos pianistas de caballería, que andan á sopapos con las teclas, como si fueran sus mortales enemigas; nada de esto, mis teclas responden al primer impulso del ser más débil, y hasta podrían moverse con un soplo, lo cual me permite tocar descansadamente un día entero, sin apercibirme de que lo hago, y con tal dulzura, que no puede nunca llegar á turbar la tranquilidad de mis vecinos del cuarto segundo.*

*Hay además en los sonidos de mi piano tanta analogía con los de la guitarra y la bandurria, que por esto sólo no le cambiaría por el mejor piano de los que hoy se construyen, ni aunque me dieran encima el valor de un piano de cola. Pero, bien mirado, ¿para qué me serviría tampoco un piano de grandes pretensiones?...*

*A mí, que no soy ni he tratado nunca de ser pianista: á mí, que considero como una calamidad moderna la plaga de los concertistas de piano: á mí, que apenas llegué á mal tocar los estudios de Cramer, podría decirseme lo que un sabio dijo al entrar en una biblioteca reunida por un estúpido que no sabía leer. «¡Salve, libros sin docto!» Por consiguiente, para lo que yo toco, basta y aun sobra con el piano que tengo.*

*Pero aún hay otra gran ventaja en que mi piano sea como es, porque de este modo me veo libre de que los pianistas vengan á romperme la cabeza con sus sonatas espeluznantes, hecho sobre el cual llamé la atención á Rossini, con gran contento suyo, que casi le puso á punto de cambiar su buen piano moderno por un monocordio.*

*Volvamos á mi piano, que no es, como tú dices, contemporáneo de Cimarosa, sino muy joven todavía. Nuevo era cuando lo compré hace unos 25 años, por precio de 4.000 realazos; y desde entonces, aunque es inglés, nunca me ha pedido un cuarto, es decir, nunca he tenido que darle á componer; y es tan económico en materia de afinaciones, que mi amigo, el gran afinador Gastessi, no saca al año bastante ni para palillos de los dientes con lo que mi piano le produce, y eso que yo soy muy escrupuloso en la materia, y tecleo mucho diariamente.*

5 CASARES RODICIO, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario. (legado Barbieri vol. II)*. Fundación Banco Exterior Madrid 1986, p. 355, carta nº 365.

6 PEÑA Y GOÑI, Antonio: Obra citada

La circunstancia de tener mi piano la forma de mesa, es también de un valor inapreciable, y si no que lo digan las pirámides de libros y papeles, las caricaturas, candelabros, tinteros y algún que otro instrumento músico que gravitan sobre él, sin que jamás se queje ni se tienda con la carga. Más aún: 'mi piano puede ser considerado cual otro templo de Jano, pues como desde que lo compré no hemos tenido paz en España, por esto quizá se halla siempre abierto, sin que el sol le altere ni el polvo le dañe.

Finalmente: es un instrumento tan económico y tan previsor, que recoge todo el rapé que yo tiro; y así, cuando mi proveedor de tabaco se descuida, no tengo que hacer más que levantar unas cuantas teclas, y allí encuentro una verdadera terciena bien provista.

Aunque podría decirte mucho más de mi asombroso piano, creo que te bastará con lo apuntado para que rectifiques el juicio apasionado y malévolo que has hecho de él.»

Acerca de la música de Francisco Asenjo Barbieri, Enrique de Sepúlveda escribió<sup>7</sup>:

*Barbieri fué—triste tiempo pasado—nuestro músico más típico, y un « manólo » de bien templada bandurria, maestro en los cantares del pueblo, en la música de la... calle, de las majas y de las chulas; de los toreros, de los alguacillos, de todo lo madrileño, de todo lo popular.*

*De niños, nos educamos al mismo tiempo con los libros del colegio y con las zarzuelas de Barbieri, que nos llevaban ver los domingos por la tarde.*

*De mozos, tataréabamos antes de entrar en clase, en los pasillos de la Universidad, -las melodías, más inspiradas del ilustre compositor, y algunos las... bailaban, porque la música española de Barbieri tuvo el privilegio de poner movimiento en las piernas y nerviosidad en las manos, para que aquéllas atacasen el zapateado y las seguidillas, y éstas imitasen el sonido de las castañuelas, golpeando, aceleradas, el dedo pulgar con el de corazón.[...]*

*¡Volví de su entierro!*

*¡Qué dolorosa excursión! Y al mismo tiempo qué consoladora, viendo en las calles á Madrid entero, más afligido que curioso, como convencido de la importancia de la pérdida experimentada por el arte.*

*La gente de los barrios bajos había subido al centro para tributar el último homenaje á su cantor predilecto.*

*En otro momento, no como aquel tan triste; ¡qué ocasión para haber agrupado á ellas y á ellos, en formación correcta, y haber organizado un festival, mitad... verbena, mitad estudiantina, rasgueando las guitarras, «suspirando» las bandurrias, murmurando acordes, las mandolinas!*

*Pero en tal mañana, el maestro bullanguero de las caleseras, polos, jotas y pasacalles, desfiló en medio de silencioso recogimiento y de profundo respeto.*

*Todas las cabezas se descubrieron á su paso, ni más ni menos que cuando en vida, todos « nos quitábamos el sombrero » ante su extraordinario talento.*

7 SEPÚLVEDA, Enrique: *El Madrid de los recuerdos*. Colección de artículos. 2ª Edición. Imprenta de la "Revista de Navegación y Comercio". Madrid 1897, p. 15

Barbieri fue un enamorado de la sonoridad "española", recreada por guitarras y bandurrias, y su música popular. Toda su música bebía del patrimonio musical español, fue ahí donde encontró el éxito. Así lo atestigua su amigo Velaz de Medrano<sup>8</sup>:

*"Nadie como Barbieri ha sacado tanto partido de los cantos nacionales, y a él son debidas la mayor parte de innovaciones que se han visto en la zarzuela. Las castañuelas, las guitarras, las bandurrias, han hecho papel importante y nuevo en Gloria y Peluca, y la Espada de Don Bernardo." [...]*

Barbieri no dudó en incluir a la bandurria y a su compañera la guitarra dentro la plantilla orquestal de varias de sus obras. Detallo a continuación una relación<sup>9</sup> cronológica de las obras en las que Barbieri utilizó guitarras y/o bandurrias:

### **La picaresca**

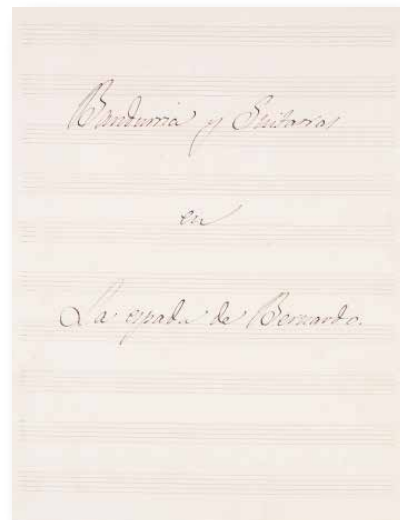
Zarzuela original, en dos actos, de D. Carlos García Doncel, música de D. Joaquín Gaztambide y F. A. Barbieri. Instrumentación: flautín, flauta, oboes, clarinetes, fagotes, cornetines, 2 trompas, trombones, fígle, triángulo, timbales, bombo y platillos, pandereta, guitarras, clarín de armonía, cuerda. Estreno: Teatro del Circo, 29-III-1851.

### **El pescao frito**

Canción andaluza, para canto, piano y guitarra. Letra de F. A. Barbieri. Dedicada a Dña. Agustina Lanuza. El acompañamiento de guitarra es de F. Gómez Parreño. Editada en 1852.

### **La espada de Bernardo**

Zarzuela en 3 actos y en verso, original de Antonio García Gutiérrez. Instrumentación: flautín, flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cornetines, 2 trompas, 2 trombones, fígle, timbales, triángulo, cuerda. En escena: bandurrias, guitarras, pandereta. Estreno: Teatro del Circo. 14-I-1853.



BNE Ms 3103

8 CASARES RODICIO, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador*. ICCMU. Madrid 1994, p. 143

9 *Ibidem*. Apéndices.

**Los diamantes de la corona**

Zarzuela en 3 actos y en verso. Estreno 15-IX-1854. De la que se hicieron varios arreglos, pero aquí sólo reseño estos dos:

- 1.- *Los diamantes de la corona, Gran bolero* para mandolina o laúd, Arr. de Pera Nebot. Casa Dotesio.
- 2.- *Los diamantes de la corona, Gran bolero* para mandolina o mandola y para guitarra de Pera Nebot. Casa Dotesio.

**Pan y toros**

Zarzuela en 3 actos, letra de José Picón. Instrumentación: flautín, flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cornetines, 2 trompas, 3 trombones, arpa, timbales, cuerda. Rondalla: 8 guitarras y 8 bandurrias. Estreno: Teatro de la Zarzuela, 22-XII-1864. Varias partes de la obra han sido transcritas para diversos instrumentos, a reseñar: "Canción de Pepe Hillo", "Perulillo", guitarra, arr: Matías de Jorge Rubio, Antonio Romero; "Marcha de la manolería" para mandolina o laúd y piano, Arr: P. Nevot (sic); para mandolina o mandola y guitarra, Dotesio; "Seguidillas zapateadas" guitarra, arr: Matías de Jorge Rubio, Dotesio; guitarra, mandolina, bandurria o laúd.

**De tejas arriba**

Bufonada gatuna en 1 acto original de Pantaleón Moreno Gil. Instrumentación: flautín, oboe, 2 clarinetes, 2 trompas, cornetín, 2 trombones, cornetín, 2 trombones, timbal, platillos, cuerda. Bandurrias, guitarras, guitarrones. Estreno: Teatro Variedades, 22-XII-1866.

**El matrimonio interrumpido**

Zarzuela en un acto y en verso, arreglada del francés por Don Miguel Pastorfido. Instrumentación: flautín, flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cornetines, 2 trompas, 3 trombones, arpa, timbales, cuerda. Rondalla: 8 guitarras y 8 bandurrias. Estreno: Teatro de la Zarzuela, 23-II-1869.

**La maya**

Comedia con música, letra de A. Hurtado. Instrumentación: flautín, flauta, 2 clarinetes, 2 cornetines, trombón, fígle, timbales, castañuelas, guitarras, bandurrias, ginebras, cuerda. Estreno: Teatro Príncipe, 12-X-1869.

**El tributo de las cien doncellas**

Opereta cómico-burlesca en 3 actos y verso, original de Rafael García Santiesteban. Instrumentación: flautín, flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cornetines, 2 trompas, 3 trombones, timbales, triángulo, bombo, platillos, cascabeles, lira, bandurrias, cuerda. Banda: Requinto, flautín, 2 clarinetes, 2 fliscornos, 2 cornetines, 4 trompas, 2 trombones, 2 barítonos, 3 bombardinos, 1 tambor, bajos. Estreno: Teatro de la Zarzuela 7-XI-1872.

**El proceso del cancán**

Revista fantástica de bailes en 2 actos, letra de Rafael María Liern (bajo el seudónimo de Amalfi).

Instrumentación: flautín, flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cornetines, 2 trompas, 2 trombones, timbales, triángulo, bombo, platillos, castañuelas, tambor, lira, sistrum, guitarra y cuerda. Estreno: Teatro del Retiro el 10- VII-1873.

**El barberillo de Lavapies**

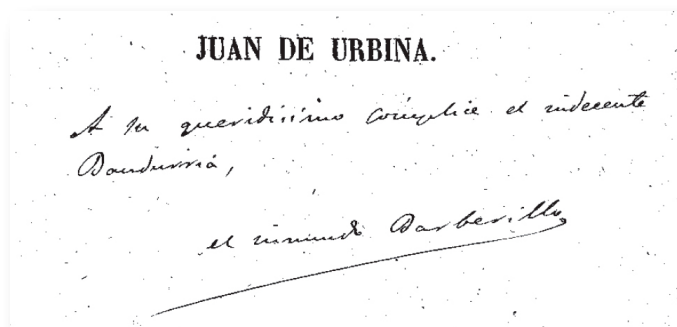
Zarzuela en 3 actos, música de F. Asenjo Barbieri, letra de D. Mariano de Larra. Instrumentación: flautín, flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cornetines, 2 trompas, 3 trombones, timbales, triángulo, pandereta, correas (látigo), cascabeles (collera), tambor, bombo y platillos, castañuelas, bandurrias, guitarras y guitarrones, cuerda. Estreno: Teatro de la Zarzuela 19-XII-1874.

**Los chichones**

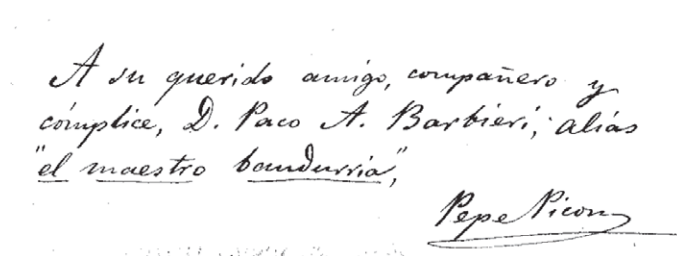
Zarzuela en 1 acto, con letra de Mariano Pina y Bohigas. Instrumentación: flauta, 2 clarinetes, 2 trompas, 2 cornetines, trombón, bombardino, timbales, bandurria, cuerda. Estreno: Teatro de la Comedia, 23-XII-1879.

Francisco Asenjo Barbieri también fue dedicatario de varias obras:

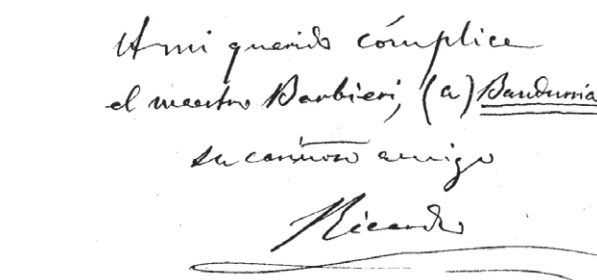
En el Libreto de *Juan de Urbina*, Larra dedica el trabajo a su queridísimo cómplice el Indecente Bandurria, el [...] Barberillo.



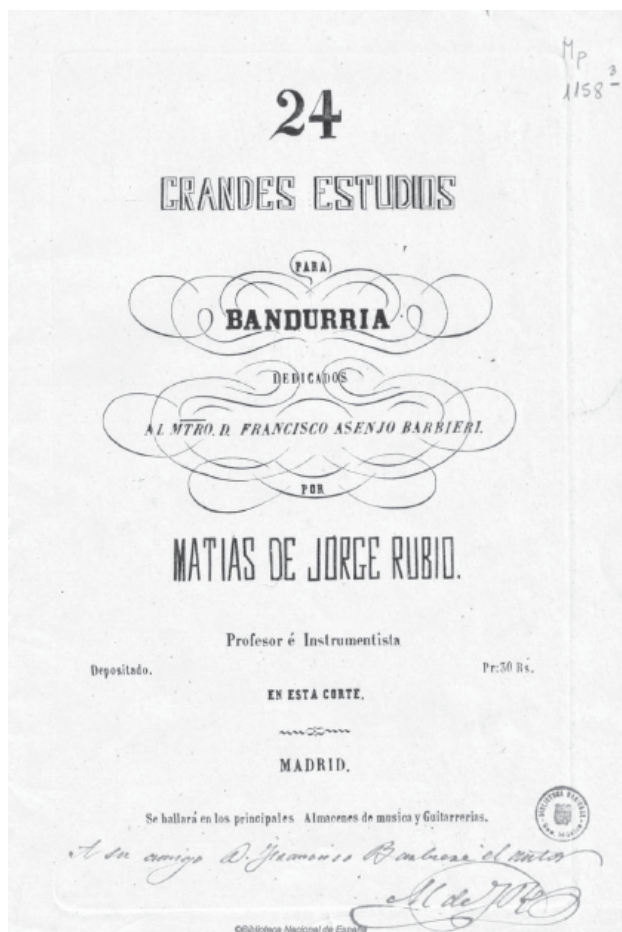
José Picón dedica su Libreto de *Pan y Toros* al "maestro bandurria"



D. Ricardo de la Vega dedica el libreto *De Getafe al Paraíso* a "Bandurria".



Y como no podía ser de otra manera, Matías de Jorge Rubio, guitarrista y uno de los bandurristas más relevantes de la época, dedicó sus 24 grandes estudios para bandurria al Maestro Francisco Asenjo Barbieri.



instrumento por su valor sentimental y haciendo honor al apodo de "Maestro Bandurria", permanece en manos de los herederos.

Y por último, antes de finalizar el escrito, quiero hacer mención a la carta que Anselmo Cano dirigió a Francisco A. Barbieri. Logroño, 7 de Julio de 1871, a la que acompaña una nota sobre si puede establecer una cátedra de bandurria y guitarra bajo la dirección de Nicolás García. Esta carta es la primera solicitud del grado superior de instrumentos de Púa en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En el próximo mes de Julio se cumplirán 143 años de lucha y reivindicación bandurristica. En 1936-39 Regino Sainz de la Maza ocupó la primera cátedra de guitarra; gracias a eso, la guitarra mejoró radicalmente y se expandió por todo el mundo ¿Cuándo se le dará una oportunidad a la bandurria en la capital de España?

Barbieri está considerado, junto a Pedrell, el pionero de la organología española. Durante su vida recopiló una importante colección de instrumentos musicales. Relata Cristina Bordas<sup>10</sup> cómo toda la colección de instrumentos musicales que poseía Barbieri, a su muerte y en circunstancias poco claras, pasó a manos de Manuel Pérez, un anticuario de Toledo. Al poco, Felipe Pedrell hizo de intermediario y puso en contacto al anticuario con Víctor Charles Mahillon, conservador del Museo Instrumental del Conservatorio de Bruselas. Manuel Pérez vendía 53 instrumentos, de los que Mahillón sólo adquirió 17. En gesto de gratitud, el anticuario regaló otros 2 instrumentos a Mahillón. Y es así cómo se justifica que el museo de Bruselas hoy sea la sede donde descansan 19 de los 53 instrumentos adquiridos por Manuel Pérez, el resto de instrumentos permanece en paradero desconocido.

De este proceso de compra-venta sólo se salvaron dos instrumentos que cuidaron los familiares. El piano Collard y Collard citado anteriormente y que en 1917 fue donado al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; y La bandurria que Barbieri tocaba tan diestramente. Este

10 BORDAS, Cristina. "La colección de instrumentos de Barbieri: una aportación a la historia de la organología en España". En Revista de Musicología Vol. 14, No. 1/2, III Congreso Nacional de Musicología (Enero-septiembre 1991), pp. 105-111. Publicado por: Sociedad Española de Musicología

# IV FESTIVAL DE PLECTRO BAHÍA DE CÁDIZ

*Fernando Molina Sánchez  
Plectrum Gaditanum*

El pasado sábado 16 de Noviembre tuvo lugar la *IV Edición del Festival de Plectro Bahía de Cádiz* en el Teatro Pedro Muñoz Seca de El Puerto de Santa María a las 21:00 horas.

Como otros años este evento surge de la colaboración entre la *Asociación y Orquesta Plectrum Gaditanum* y el Exmo. Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.

Para esta ocasión, y por primera vez, se preparó una jornada completa de actos en torno a la música de plectro la cual se inició con una conferencia Seminario sobre "Instrumentos de Púa, evolución histórica" y "últimas tendencias en su construcción y conservación", cuyas ponencias corrieron a cargo del profesor de música y luthier Diego Gallego y del mandolinista Pedro J. Hernández.

Estas conferencias tuvieron lugar en una sala interior en el propio Teatro Muñoz Seca a las 11:30 horas y contó con numeroso público muy interesado en estos temas.

El público que asistió al concierto por la tarde también pudo disfrutar de una significativa exposición de instrumentos en el vestíbulo del Teatro Pedro Muñoz Seca. La muestra, compuesta por bandurrias, laúdes y mandolinas, propiedad del profesor y luthier Diego Gallego, se pudo visitar de 19.30h. hasta las 21.00h., momento en el que dio comienzo el concierto que clausura esta edición del Festival.

Este año el concierto contó con la participación del *Trío Altisidora* y la *Orquesta Plectrum Gaditanum*.

El *Trío Altisidora* es una formación del campo de Criptana (Ciudad Real) compuesta por profesores de Instrumentos de Púa y Guitarra de diferentes conservatorios y que ofrecieron un concierto de altísimo nivel. Julián Carriazo (Bandurria), Jaime del Amo (Laúd) y Jose Mota (Guitarra) deleitaron al público y ofrecieron el siguiente programa:

## TRÍO ALTISIDORA

Dirección: Julián Carriazo

- Diferencias sobre el canto llano del Caballero (Antonio de Cabezón 1510-1566)
- Suite (Alonso de Mudarra 1510-1580)  
Gallarda  
Romanesca
- Danza (La vida breve) (Manuel de Falla 1876-1946)
- Cantos de mi tierra (Ángel Barrios 1882-1964)
- Capricho árabe (Francisco Tárrega 1852-1909)
- West Side Story (Leonard Bernstein 1918-1990)  
I María  
II América
- Rapsodia eslava (F. Volpatti)

Por su parte la *Orquesta Plectrum Gaditanum* ofreció el siguiente repertorio en este festival.

## ORQUESTA PLECTRUM GADITANUM

Dirección: Lola González

- Suite Española (Gaspar Sanz)
    - I Rujero
    - II Paradetas
    - III Pasacalle de la Caballería de Nápoles
    - IV Villano
    - V Española
    - VI Canarios
  - Music for Play (Claudio Mandonico)
    - I Entrada
    - II Canzona
    - III Ritmico
  - Don Gil de Alcalá - Todas las mañanitas (Penella)  
(Soprano: Charo Rendón - Mezzosoprano: Carmen Guerrero)
  - Intermezzo de las Bodas de Luis Alonso (G. Giménez)
- Bis
- María la Portuguesa (C. Cano)  
(Tenor: Enrique Garcia).

Posteriormente tuvo lugar la cena de confraternización de los dos grupos en un restaurante de la zona.



**IV Festival de Plectro**  
**BAHÍA DE CÁDIZ**  
16 de Noviembre de 2013  
**TEATRO MUÑOZ SECA**

- Conferencia del luthier Diego Gallego y del mandolinista Pedro J. Hernández (11:30 horas)  
"SEMINARIO SOBRE INSTRUMENTOS DE PÚA. Evolución histórica y últimas tendencias en su construcción y conservación"
- Exposición de bandurrias, laúdes y mandolinas del luthier Diego Gallego (19:00 a 21:00)
- Concierto de las orquestas de plectro (21:00)

**ALTISIDORA**  
(Campo de Criptana, Ciudad Real)

**PLECTRUM GADITANUM**  
(Cádiz)

Precio del concierto: 4 €  
(La conferencia y la exposición son de entrada libre)

Taquillas: Pza. del Polvorista, 4 (jueves y viernes de 18:00 a 20:00; sábado de 19:00 a 21:00) y en el 956.48.37.35 en horas de taquilla.

ORGANIZAN: Ayuntamiento de El Puerto de Santa María  COLABORA: 



# LA ASOCIACIÓN NAVARRA DE INSTRUMENTOS DE PLECTRO Y SU CURSO ANUAL, SE CONSOLIDAN

Jorge Milagro  
(secretario de ANAIP)

El curso de Instrumentos de Plectro y Guitarra nació en el año 2004, en el seno de la *Asociación Musical Los Amigos del Arte de Pamplona* y en el 2012 pasó a manos de la *Asociación Navarra de Instrumentos de Plectro (ANAIP)*, con los mismos organizadores.

Al cabo de estos casi 10 años, el curso ha experimentado diversos cambios en cuanto a su estructura y planificación, todos ellos demandados por los propios alumnos. En la edición 2013, se trasladó de su sede habitual en el Albergue Oncineda de Estella (Navarra), al Albergue San Fermín de Madrid, con la finalidad de centralizar y acercar el curso a más número de alumnos

y también a demanda de los mismos. En un principio fue un curso dedicado exclusivamente al trabajo de orquesta, bajo la batuta del Maestro Pedro Chamorro. Posteriormente, se fueron añadiendo actividades y profesorado, tomando un cáliz magistral de curso de formación global e integral para músicos profesionales y aficionados que tocan instrumentos de púa y guitarra. La denominación del curso también ha ido cambiando, en la medida que ha cambiado de forma: *Curso de Orquesta*, *Clases Máster de Plectro*, etc., hasta llegar a su actual nombre: *Curso de Instrumentos de Plectro y Guitarra*. La plantilla de profesores en las últimas ediciones ha sido: En la especialidad de Instrumentos de plectro: Pedro Chamorro, Caridad Simón, Fernando Bustamante e Isabel M<sup>a</sup> Abarzuza. Y en la especialidad de guitarra: Pedro Mateo González. El director del curso es el Maestro Pedro Chamorro, el organizador es Jorge Milagro (un servidor) y la coordinadora Isabel M<sup>a</sup> Abarzuza.

En cuanto a las actividades, en el curso 2013 se han desarrollado clases de orquesta, grupos de música de cámara, clases individuales, talleres, conferencias, master-class de interpretación, sesiones de mecanismo, forum, concierto-muestra de instrumentos antiguos y audición de final de curso, abierta al público. A esto hay que añadir la tradicional excursión que solemos hacer en el ecuador del curso. También hemos tenido el honor de contar con la exposición de instrumentos, partituras y de material en general a cargo de MundoPlectro.

Creo que el curso ha alcanzado su madurez y, año tras año, ha ido formando y afianzando una gran familia; Familia que en este último año, ha traspasado fronteras con nuestros queridos alumnos procedentes de Venezuela, que han hecho del curso un encuentro internacional.

Algunos de los participantes asisten al curso prácticamente desde sus primeras ediciones. Entre ellos, tenemos



la suerte de contar con un alumno incondicional, que curiosamente no toca ni instrumentos de púa ni guitarra, ya que es contrabajista y se ha convertido en elemento imprescindible para los grupos de cámara y la orquesta.

Si la participación de alumnos sigue siendo tan numerosa, una de las novedades para la edición 2014, será la presencia de un nuevo profesor, ya que el año pasado hubo algunos alumnos que no pudieron acceder al curso por falta de capacidad horaria de los profesores y los organizadores nos quedamos con una extraña y triste sensación al no poder aceptar a todos los interesados.

Año tras año, se han ido estrechando los lazos de amistad y ha ido en aumento el grado de implicación de cada persona. Es emocionante ver cómo gente de distintas comunidades, aficionados procedentes de orquestas, estudiantes de música, profesionales, alumnos con tantos y tan dispares niveles, conviven con una motivación común, disfrutan de la experiencia, comparten ensayos, estrategias de aprendizaje, dudas, risas, emociones,

horas y horas de estudio y muchas tertulias nocturnas. Es la magia de la Música, sobre todo cuando se hace con el corazón, y puedo asegurar, que desde el primero hasta el último minuto del curso, momento de la despedida en el que a menudo se nos escapa más de una lágrima, este curso está hecho con el corazón.

Como organizador soy consciente de la gran suerte que ANAIP tiene de contar con Pedro Chamorro, máximo exponente de los Instrumentos de Plectro, y con un elenco de profesores de tan alta calidad, sin los cuáles no sería posible esta aventura que esperamos continuar por muchos años. Por eso desde estas líneas quiero expresar mi más profundo agradecimiento a todos ellos, también a los alumnos y alumnas y entre ellos a todas las personas que de una forma u otra nos han ayudado en tareas de gestión, preparación de material, apoyo a los menores, actividades improvisadas y organización en general.

Las puertas del Curso de Instrumentos de Plectro y Guitarra 2014 están abiertas para todos y todas.



# LOS INSTRUMENTOS DE PEÑOLA EN EL CURSO "JOVEN MÚSICA ANTIGUA"

*Francisco Javier García Ruiz  
e Isabel Abarzuza*

El pasado mes de agosto tuvo lugar la primera edición del *Curso Joven Música Antigua*. Se trata de un proyecto cultural promovido por la Comarca de la Sierra de Albarracín a instancia de la Asociación de Amigos del Museo de la Trashumancia. Surge a partir del éxito obtenido por el programa "Musas, Música, Museos", desarrollado durante el año 2012.

El proyecto se financia a través de fondos concedidos por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, junto a los aportados por la Comarca de la Sierra

de Albarracín, Gobierno de Aragón, asociaciones culturales y cuotas de alumnos inscritos en los cursos.

Entre las arpas medievales, gaitas de boto, dulzainas, violas de gamba, vihuelas, etc., estuvieron nuestros instrumentos de Peñola, antiguos instrumentos de púa que se tocaban con una peñola o pluma. Los instrumentos fueron aportados por los propios profesores y por el violero aragonés Javier Martínez, uno de los organizadores del curso.

La especialidad de Instrumentos de Peñola contó con los profesores Isabel Abarzuza y Francisco Javier García. Los alumnos participantes en el curso tuvieron la oportunidad de introducirse en el mundo de la música antigua o de profundizar en él, mediante sesiones teóricas y prácticas, en las que pudieron experimentar la interpretación con reproducciones de instrumentos originales como la bandurria medieval, la cítola, el laúd medieval, etc.

Nuestro patrimonio histórico-artístico está repleto de representaciones de instrumentos de peñola. Muchas de ellas guardadas cuidadosamente por nuestros museos y, las más privilegiadas, reproducidas por nuestros guitarreros o violeros con gran minucia y sutileza, de forma casi mágica. Verdaderas obras de arte capaces de "cantar" la historia.

Junto con los instrumentos de peñola, el curso contó con, Manuel Vilas, profesor de arpas medievales, Luis Miguel Bajén, profesor de flautas de caña, madera y ala de buitre, albugue y dulzaina, Mario Gros Herrero,



Clase de conjunto en Guadalaviar



Ensayo en Tramacastilla



Muestra de instrumentos



Concierto en Tramacastilla

profesor de gaita de boto, Eugène Ferré, profesor de vihuela de mano, Nadine Balbeisi, profesora de canto gótico y renacentista, Fernando Marín Corbi, profesor de vihuela de arco, Javier Martínez profesor de violería.

El programa se planteó en formato de festival didáctico, integrando actividades dirigidas a todo tipo de públicos y muy en especial a jóvenes músicos, con el objeto de interesarles por la investigación, estudio e interpretación de las músicas antigua y tradicional, en conexión con las obras de arte en las que aparecen representados instrumentos musicales.

Este curso ha tenido un efecto dinamizador para los pueblos de la Comarca de la Sierra de Albarracín que disfrutaron de una agenda cultural que incluía cursos de música, talleres, dramatizaciones, conciertos y conferencias, con la participación de figuras como Kaoru Kakizakai, Horacio Curti, José Luis Romanillos, Cristina Bordas, Carmen Zavala, Francisco Javier Martínez, Carlos Bonmatí, Héctor y Antonio Ceruelo,

Luis Felipe Alegre, Carmen Orte o Concha Breto entre otros.

También ha tenido un efecto inspirador para los alumnos que participaron en este proyecto. Especialmente en el caso de los alumnos de instrumentos de péñola ya que, a raíz de los conciertos incluidos en este curso, se ha formado un nuevo grupo especializado en la interpretación de la música medieval y renacentista con instrumentos históricos de péñola.

El grupo se llama Ars Ludens y esta formado por Isabel Abarzuza, Francisco Javier García, Rosana Ascacibar y Rubén García-Casarrubios. Se puede ver un breve vídeo en You Tube, <http://youtu.be/Rz43QXhJIKc> , o consultar su página en Facebook, <https://www.facebook.com/ArsLudens>

Toda la información sobre el curso Joven Música Antigua, incluyendo vídeos de conciertos de profesores y alumnos, se puede consultar en <http://jovenmusicaantigua.blogspot.com.es/>



# LA ORDEN DE LA TERRAZA EN JAPÓN

Carlos Blanco Ruiz

Director Musical de La Orden de la Terraza

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

*La Orden de la Terraza* ha visitado Japón este año por cuarta vez en su historia. El motivo ha sido tomar parte en el *Kobe International Music Festival* (KIMF) en memoria de Yasuo Kuwahara, organizado por la *Japan Association of Music Exchange*. El evento contó con Ayako Yokota como coordinadora -auxiliada por un importante equipo de ayudantes y logística- y estaba incluido dentro de las actividades culturales de la celebración de los 400 años de relaciones entre España y Japón.

El viaje ha sido el colofón a una serie de actividades que la orquesta riojana ha desarrollado a lo largo del año 2013 para recordar que hace 10 años nos dejó el mandolinista y compositor Yasuo Kuwahara, quien mantuvo un gran vínculo con esta orquesta, llegando incluso a compartir escenario y a dirigirla en varias ocasiones: se realizaron tres conciertos de homenaje en La Rioja y se grabó un CD monográfico (*Kuwahara in Memoriam*) con obras del autor japonés estrechamente relacionadas con *La Orden de la Terraza*.

La gira japonesa se realizó entre los días 14 y 29 de agosto de 2013 y se realizaron varios conciertos, además de las inevitables y deseadas visitas turísticas.

Se llevaron a cabo previamente dos conciertos fuera del KIMF. El primero en Kasai, ciudad interior donde la orquesta fue recibida oficialmente por el alcalde y resto de autoridades, en el "Flower Center", un centro de congresos y exposiciones enclavado en un entorno natural y con un inmenso escenario al aire libre. Le siguió otro en "Kirakuen", en Kobe. En ambos *La Orden de la Terraza* mostró, con un repertorio amplio de música original para plectro, y con un marcado color español, las posibilidades de la bandurria y su familia. Como es sabido, la cultura hispana es bienvenida en Japón, donde la guitarra está elevada a una categoría superior, y donde los sonidos españoles son altamente valorados.

Completaron nuestra estancia previa al KIMF -alojados en casas particulares de colaboradores del festival y viviendo in situ y a fondo las tradiciones japonesas- una serie de actividades de difusión de la música española y la bandurria en colegios e institutos de la zona, donde pudimos comprobar de primera mano la educación exquisita que los jóvenes reciben en ese país.

El KIMF es un festival que Yasuo Kuwahara organizaba periódicamente y al cual acuden músicos de numerosos países. En esta ocasión los músicos y sus países fueron: Alla Tolkacheva (Mandolina/Rusia-Luxemburgo), Masataka Hori (Mandolina/Japón), Rada Krivenko (Mandolina/Rusia), Katsia Prakopchyk (Mandolina/Rusia), Ryo Aoyama (Mandolina/Japón), Takaaki Shibata (Mandolina/Japón), Ayako Yokota (Mandolina/Japón), Tanghua (China/Pipa), Kaori Takada (Koto/Japón), Yoshinao Kobayashi (Compositor/Japón), *KIMF Mandolin Orchestra* (Mandolina/Japón), *Ensemble Philmusica* (Mandolina/Japón) y, por supuesto, *La Orden de la Terraza* (España). El Festival se desarrolló en dos días, en maratónicas y densas sesiones que esta vez giraron en torno a la memoria de Kuwahara, agrupando los conciertos en actividades de cerca de dos horas, ofreciendo diferentes perspectivas sobre su música, su persona y sus facetas como compositor, intérprete y docente. Además se incluyeron conferencias, talleres y una exposición y venta



de partituras, CDs e instrumentos, con algunas mandolinas históricas de finales del siglo XIX o principios del XX. Y entre tanta música, la orquesta riojana participó en instantes especialmente emotivos como el momento en el que junto con el *Ensemble Philmusica* (orquesta que dirigía Kuwahara) y la *KIMF Mandolin Orchestra* interpretaron conjuntamente *La Canción del Otoño Japonés*, obra emblemática del compositor homenajeado, agrupando a más de 70 músicos en un mismo escenario y dirigidos por quien redacta estas líneas. Puedo asegurar que fue una de las experiencias más emotivas que jamás he vivido, puesto que la figura de Yasuo Kuwahara hizo que la interpretación, pese a las enormes diferencias culturales, resultara de una expresividad máxima.

Como ya se ha comentado, el turismo se añadió a la apretada agenda del grupo y nos permitió disfrutar de interesantísimas visitas a Ámsterdam -aprovechando el tiempo de transbordo en Holanda-, Osaka, Kasai, Kioto, Nara y, por supuesto, Kobe.

En definitiva, un viaje intenso, para un numeroso grupo de 24 músicos y 9 acompañantes a los que les une algo más que la música: la amistad, que hace que este año 2014 celebremos 40 años de existencia, y que se ve reforzada por la convivencia y por estas experiencias que recomendamos a los demás miembros de la FEGIP.

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



# EL TRÍO ASSAI EN NORUEGA

Jaime del Amo  
Trío Assai

27-28 Septiembre

El *Trío Assai* acaba de regresar de Noruega donde fueron invitados por los organismos que gestiona la cultura en la Zona Sur de Oslo, a ofrecer en septiembre, un recital en Drøbak y otro en la ciudad de As dentro del ciclo Festsalen que tiene lugar en el 1515 Konsertene.

Assai eligió para la ocasión un programa de música española que abarcó desde la música del Renacimiento y Barroco, hasta la música del Nacionalismo, con objeto

de dar a conocer la música de nuestro país de diferentes épocas, así como las posibilidades de los instrumentos de plectro españoles. Antonio de Cabezón, Alonso de Mudarra, Gaspar Sanz, Scarlatti, Malats, Granados, Halffter, Falla y Barrios, conformaron parte del recital.

Para llevar a cabo este proyecto, ha contado con la colaboración la Oficina Cultural de la Embajada de España en Oslo y del guitarrista y mandolinista Reidar Edvardsen así como la invitación expresa del departamento de cultura de la Comunidad de Frogn y As.

## ESTUDIO DE GRABACIÓN

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



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

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



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

Y lo más sorprendente:  
¡ NUESTROS PRECIOS !

*Sin ir  
mas lejos*

Las mejores instalaciones...

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

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](http://www.guitarrasdeluthier.com)

# 10º FESTIVAL EXTENSIÓN DEL 62º FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA

Javier Santos  
Orquesta de Plectro Torre del Alfiler

La Orquesta de Plectro Torre del Alfiler cumplió en 2013 uno de sus grandes sueños en los 15 años de vida que atesora este grupo de jóvenes músicos de la localidad granadina de Vegas del Genil.

Su actuación el dos de Julio del pasado 2013 en el Patio del Ayuntamiento de Granada, con motivo del FEX 2013, ha supuesto un punto de inflexión en la trayectoria de

esta orquesta, habida cuenta de la dificultad para que una orquesta amateur y de instrumentos de púa, pueda acceder a este tipo de círculos musicales de primer nivel internacional.

De hecho, de las diez ediciones del Festival Extensión, la Orquesta Torre del Alfiler ha sido la segunda orquesta de instrumentos de púa seleccionada para participar en este prestigioso festival, todo un orgullo para los integrantes que la conforman.

El concierto fue una muestra de las obras recogidas en su primer trabajo discográfico en solitario: "Impresión Andaluza", grabado el pasado año 2013.

Bajo la dirección de Florencio Rozzi, la *Orquesta de Plectro Torre del Alfiler* comenzó el concierto con la interpretación de *Venezia*, obra de Peter Martin basada en el barroco italiano claramente influenciada por el estilo vivaldiano.

La Orquesta también tuvo oportunidad de interpretar obras del célebre compositor sevillano Joaquín Turina, en esta ocasión las elegidas fueron las *Danzas Gitanas* Op. 55: I. *Zambra* y V. *Sacromonte* y *Danzas Fantásticas*, Danza nº 3, *Orgía*.

Además sorprendieron con los delicados matices de *Impressioni Orientali*, op. 132. compuesta por Raffaele Calace o la impetuosa sonoridad de *La Vida Breve* de Manuel de Falla.

Cabe mencionar de forma especial la ejecución de la obra *Adiós de Boabdil*, de Cipriano Martínez Rücker, obra muy significativa en el contexto en que se presentaba por elegirse como homenaje a la conmemoración del primer Milenio del Reino de Granada.



Pero sin duda alguna, la obra que más impactó al entregado público allí presente fue *El Amor Brujo* de Falla, culmen ideal para un inspirador escenario granadino. Este grupo de jóvenes se enorgullece de contar con la adaptación más extensa para plectro realizada hasta el momento de dicha obra.

Los rotundos y enérgicos aplausos cerraron un concierto inolvidable para los músicos integrantes de *Torre del Alfiler*, que vivieron con tremenda emoción esta gratificante experiencia.

La actuación se incluyó dentro del ciclo de conciertos solidarios del FEX, cuyo beneficio se destinó íntegramente a la organización Manos Unidas.





**ARTESANOS DE LA GUITARRA**

# Tomás Leal

CASASIMARRO - CUENCA

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



Calidad reconocida

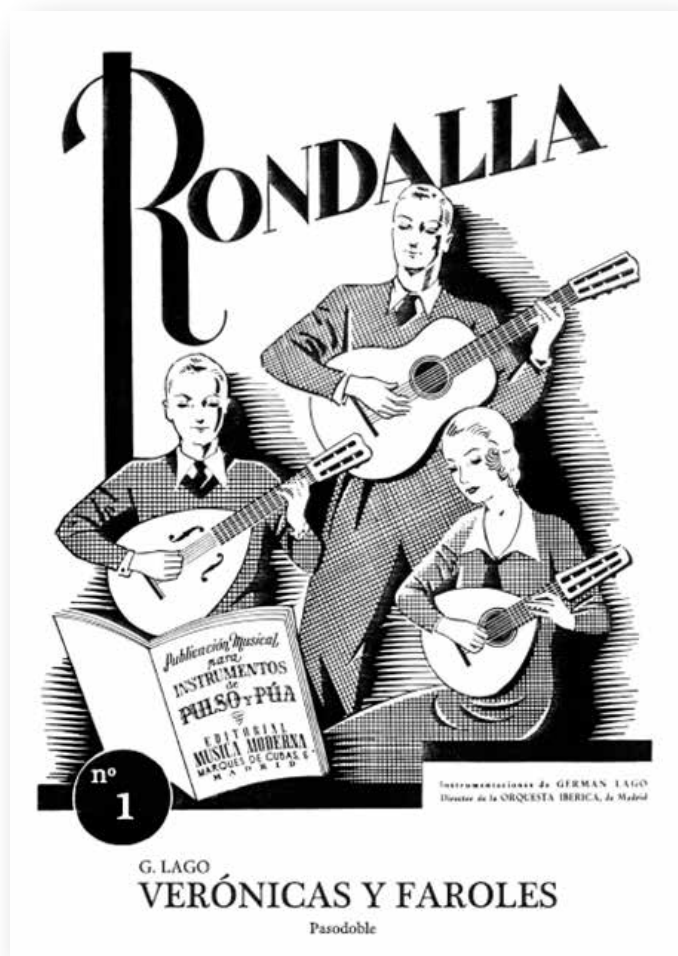
Casasimarro®

VISÍTANOS EN NUESTRO TALLER:  
Avenida del Convento, 2 (Pol. Ind.) · CASASIMARRO (Cuenca)

967 48 77 29 · 636 778 459      [www.tomasleal.com](http://www.tomasleal.com)



# SECCIÓN DE DOCUMENTOS



## WEBS

Luis Carlos Simal pone a nuestra disposición y de todos los usuarios que así lo requieran la colección de partituras que está recopilando desde hace unos años, se trata de la colección "RONDALLA" Publicación musical para instrumentos de pulso y púa. Instrumentaciones de Germán Lago. Director de la Orquesta Ibérica de Madrid. Editorial Musica Moderna. Todo aquel que quiera puede descargarla desde la web <https://sites.google.com/site/partiturasrondalla/>

De momento hay disponibles 62 de los 190 títulos de los que consta la colección completa y se trata de restauraciones de buena calidad realizadas desde su experiencia como maquetador y diseñador gráfico a través de los escaneos cedidos por muchas personas que están colaborando con este proyecto.

## RADIO

Programa *Trémolo* de Radio Clásica:

Presentado por: Ángel Sánchez Manglanos

'Trémolo' se adentra en el ámbito de los instrumentos de plectro, principalmente la bandurria y la mandolina. Este programa nace con objeto de hacer disfrutar a la audiencia con un patrimonio muy valioso y poco conocido. En él se pueden disfrutar obras arregladas para dichos instrumentos y otras escritas a propósito.

Todos los podcast se pueden descargar en:

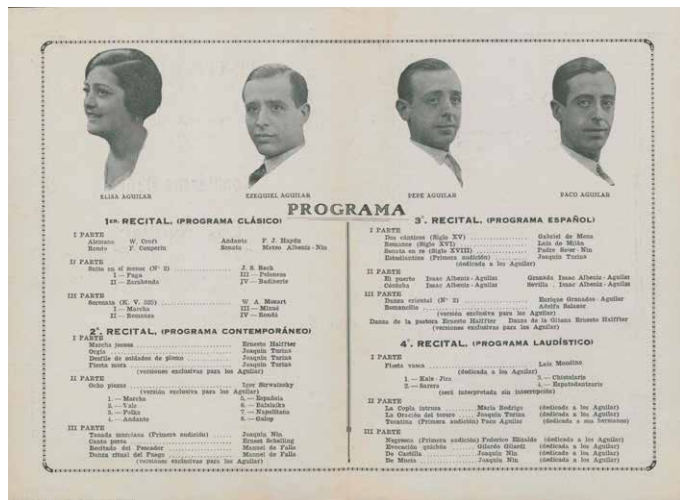
<http://www.rtve.es/alacarta/audios/tremolo/>

## PROGRAMAS DE MANO

José Luis Martín Rozas, de la orquesta segoviana "Cuerda para Rato", nos informa del siguiente link donde pueden descargarse muchos programas de los conciertos ofrecidos por el famoso cuarteto Aguilar.

El link pertenece al fondo Joaquín Turina localizado en la Biblioteca de la Fundación Juan March de Madrid. La dirección es:

[http://www.march.es/buscar/?cx=004810585498246649697%3Aqmhwh\\_m4lqz4&cof=FORID%3A11&ie=utf-8&x=0&y=0&q=cuarteto+aguilar&l=1](http://www.march.es/buscar/?cx=004810585498246649697%3Aqmhwh_m4lqz4&cof=FORID%3A11&ie=utf-8&x=0&y=0&q=cuarteto+aguilar&l=1)



**FOTOGRAFÍAS**

**“Bandurria en la guerra de Cuba (1898)”**

Fotografía enviada por Carlos Beceiro y Julio García Bilbao.



**“Muchacha con bandurria en trípode”.**

Reidar Edvardsen, quien ha compartido esta preciosa postal, nos dice que desconoce la fecha exacta de la misma; pero por los datos que posee cree que es de 1904-1906.



*(Postal incluida en la portada de este número de Alzapúa)*

**POSTALES**

**“Postal de bandurria y guitarra en Cuba”**

Colección de Carlos Beceiro.

*(Postal y fotografía incluidas en la contraportada de este número de Alzapúa)*



## REVISTAS DIGITALES

Diego Martín nos da a conocer el siguiente artículo que versa sobre las bandurrias y mandolinas en la pintura de Braque y Picasso.

GARCÍA MARCO, Cecilia. "LA MÚSICA Y LA PINTURA CUBISTA DE PABLO PICASSO Y GEORGE BRAQUE" Comunicación presentada en las VII Jornadas AVAMUS de Musicología. Revista de musicología digital *Quadrivium*.

Descargable en:

[http://www.avamus.org/revista\\_qdv/qdv\\_numero2.html](http://www.avamus.org/revista_qdv/qdv_numero2.html) Última consulta 19 enero 2014 a las 21:10

## ÓLEOS

LA CARTA (ca. 1772). Óleo sobre lienzo, 37 x 22 cm.

Colección particular.

Autor: Luis Paret y Alcázar (Madrid 1746 -1799)

Fuente:

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La\\_carta\\_\(Luis\\_Paret\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_carta_(Luis_Paret).jpg)



Antonio Cerrajería envía la siguiente referencia:

*Woman Playing The Mandolin*  
Gallery Art New York

Edward Antoon Portielje 1826-1895

Fuente:

<http://www.klassiskgitar.net/imagesseleccion2-19-20cenbelgian.html>



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



# FE DE ERRATAS AL NÚMERO ANTERIOR

En el número anterior de Alzapúa, en el artículo "La Cítola en el Renacimiento", en la página 39, figura 11 y nota al pie nº 24, se hace referencia a un kit de construcción de la cítola renacentista, el *Cittern Kit* de la *Early Music Shop*, adquirido en 1981.

Recientemente hemos sabido que el antiguo taller de *Early Music Shop* (EMS) fue vendido a su director hace casi quince años y, posteriormente -hace una década- trasladado a España. Las tiendas que actualmente mantienen el nombre de EMS no distribuyen este modelo concreto de *Cittern Kit*.

La marca del fabricante original de este *Cittern Kit* es *Renaissance Workshop Company* o RWC y tiene su taller en Toledo. Puede consultarse toda la información en su dirección, <http://www.renwks.com/products/cittern.htm>

Francisco Javier García Ruiz

