

ALZAPÚA

Revista F.E.G.I.P.

Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro





Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro

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

CONSEJO DE REDACCIÓN:
Equipo FEGIP

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, maquetación y montaje de portada: Carlos Blanco Ruiz

Portada: Cuarteto Guitarpista Español. Madrid 1900. Biblioteca Nacional de España

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.



EDITORIAL

Diego Martín Sánchez

ASAMBLEAS

Isabel Abárzuza

XVII Asamblea General Ordinaria de la FEGIP en Segovia

FLAMENCO

Eduardo Maestre

Paco de Lucía

PEDAGOGÍA

Manuel de Juan

Visión del plectro desde la perspectiva de un profesor de música de cámara en un conservatorio superior

CRÍTICA - EDICIONES

Ángel Pozo

12x

NUESTROS INSTRUMENTOS Y SU HISTORIA

Isabel Rey

Introducción a la conservación preventiva de los instrumentos de cuerda

Pedro Chamorro

Tributo a Caridad Simón

César Macías

La bandola y la recepción académica en la ciudad de Medellín

Javier Riba

Un histórico concierto del guitarrista Antonio Cano en Madrid

Juan Grecos

Milímetros vs pulgadas

CRÓNICAS

Festivales

Eva Donet

V Jornadas Ciudad de Castellón

Sonia Gili Cabedo y Juan Ramón Gili Tomás

Crónica del Festival de Vila-real

Cursos

Héctor Marín

IV Curso Internacional Esteban Sánchez

INTERNACIONAL

M^a Carmen Simón

Kerman Mandolin Quartet

SECCIÓN DE DOCUMENTOS



mundo
plectro
.com

Tu tienda de Plectro
en Internet

Instrumentos
Cuerdas
Partituras
Métodos
Estudios
Discos
Púas
Accesorios

www.mundoplectro.com
info@mundoplectro.com

Prudencio Sáez
SINCE 1963

Guisama, S.L.

TORRENT - VALENCIA
SPAIN
GUITARRAS, BANDURRIAS Y LAÚDES.

www.guisama.com



EDITORIAL

Ante este presente convulso cargado de pesimismo y un futuro incierto, me gustaría utilizar este espacio para hacer un pequeño análisis de la situación cultural actual y cómo ésta afecta a nuestros instrumentos.

El primer aspecto a analizar es el Espacio Europeo de Educación Superior -o la aplicación del famoso plan Bolonia-. Sin entrar a discutir sobre la calidad del mismo, la implantación de estas enseñanzas se ha traducido en una formación más cara.

Desde el curso 2008/2009, los precios de los créditos universitarios, ahora llamados ECTS¹, han subido sin parar en toda España. El crédito universitario ha aumentado de media un 45% desde 2009. Este precio varía de una Comunidad a otra. Así se pueden pagar desde los 26'9 € por ECTS en Galicia hasta los 65'00 € en Madrid ó 65,41 € en Cataluña².

Es por ello que el número de alumnos matriculados en las Universidades y en todos los Conservatorios Superiores ha descendido notoriamente. El escaso número de conservatorios superiores obliga a la mayoría del alumnado a trasladarse a otras comunidades. El dinero que esto supone y el alto coste de la matrícula obligan a buscar otras alternativas profesionales acordes con la economía familiar.

A diferencia del resto de Europa, en España y sólo en España, las enseñanzas superiores de música se han separado de las universitarias. Es cierto que al finalizar los estudios se obtiene un título equivalente a "Grado" -equiparable

1 Sistema Europeo de Transferencia y Acumulación de Créditos.

2 El confidencial: http://www.elconfidencial.com/espana/2014-07-31/estudiar-cuesta-mas-el-precio-de-los-creditos-universitarios-suben-un-45-desde-2009_170428/

a todos los efectos al grado universitario- pero esta separación cierra a los músicos las puertas de las enseñanzas máster y doctorado en su instrumento. Un serio agravio hacia las enseñanzas musicales.

Los recortes en educación son otro aspecto a analizar.

Se han cerrado Escuelas Municipales de Música, otras se han privatizado, y las que sobreviven lo hacen en condiciones salariales precarias para el profesorado.

Los Conservatorios sobreviven con escasas dotaciones, con problemas de climatización en las aulas, de limpieza, mala insonorización, falta de adquisición de nuevos instrumentos. También hay conservatorios con un escaso número de aulas que están al borde del colapso y en los que se imparten clases en despachos, cabinas de estudio o el hueco de la escalera.

El profesorado -incluido el de conservatorio- ha empeorado su condición laboral, se le ha recortado en derechos, en sueldo y se le ha incrementado la jornada laboral. Cabría pensar que ese incremento horario ha revertido en un menor número de alumnos por aula o en más plazas para los alumnos de conservatorio. Pues no, lo que ha sucedido es que se ha reducido la plantilla del profesorado. Las cifras hablan por sí solas: desde el año 2011, la enseñanza pública en España ha perdido 20.682 maestros³.

Actualmente apenas se convocan oposiciones, y cuando se convocan son más un lavado de cara que una oferta pública abierta a las necesidades educativas reales.

3 <http://www.cuartopoder.es/laespumadel-dia/2014/12/23/los-recortes-del-pp-en-ensenanza-publica-20-682-maestros-menos-desde-2011/14878>



Con esta situación, en la que las especialidades instrumentales más consolidadas tienen serios problemas de subsistencia, implantar nuevas especialidades en los conservatorios -por ej: Instrumentos de Púa o Guitarra Flamenca- se ha convertido en misión imposible.

¿Y qué decir del IVA cultural?

Desde el pasado 1 de septiembre de 2012 se aplica en España un impuesto que en algunos casos puede llegar al 21 %⁴.

- Sólo los libros, periódicos y revistas se han mantenido al 4%.
- Museos al 10%
- Material escolar, cines, teatro, toros, CD música, películas DVD, libros electrónicos y conciertos al 21%.

Este es el impuesto más elevado de toda Europa. Sólo por comparar:

En Alemania se aplica un 7%, en Grecia un 9%, en Portugal el 13%, en Italia el 10%, en Francia 5,5 %, y en Noruega el 0%⁵.

En España, acudir como espectador a un concierto se ha convertido en algo privativo y organizar conciertos o festivales es un lujo al alcance de muy pocos.

Es por todo esto que me llena de admiración los éxitos obtenidos por nuestros socios durante este año. Así pido:

⁴ <http://entretenimiento.terra.es/cultura/como-afecta-la-subida-del-iva-a-los-productos-culturales,53990731ff7c8310VgnVCM4000009bcecb0aRCRD.html>

⁵ http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-12-08/el-iva-obliga-a-bajar-el-telon_579151/

¡Un hurra por mis compañeros Héctor y Rubén! Que terminaron los estudios superiores de Instrumentos de Púa.

¡Un hurra por M^a Carmen Simón! Que cruza fronteras -no sólo geográficas- con KMQ.

¡Un hurra por Juan Luis Nicolau! Por estrenar “Estàncies de Mariola” con la Orquesta de Plectro “La Paloma” de Cocentaina.

¡Un hurra por otra edición más del Concurso Internacional de Composición “José Fernández Rojas”!

¡Un hurra por nuestro socio de honor Leo Brouwer! Que ha escrito el “Concierto de La Mancha”, para orquesta sinfónica y bandurria.

¡Un hurra a los compañeros de la Orquesta de Plectro “El Micalet” de Liria! Por su grabación del CD “Sonidos del Plectro”.

¡Un hurra por la creación y presentación de la FEGRAP⁶!

¡Un hurra por Pedro Chamorro! Que se ha doctorado en la “Universidad Rey Juan Carlos” con sobresaliente “Cum laude” por unanimidad del tribunal.

¡Un hurra por “La Orden de la Terraza” y sus 40 años de vida!

¡Un hurra por todos los festivales de Plectro, cursos, conferencias, encuentros e intercambios que se han realizado este año!

A todos ellos mi más sincera enhorabuena.

Diego Martín Sánchez

⁶ Federación Granadina de Agrupaciones de Plectro.



ASAMBLEA DE LA FEGIP 2014 EN SEGOVIA

**XVII ASAMBLEA GENERAL ORDINARIA
SEGOVIA, 5 Y 6 DE ABRIL DE 2014**

*Fotografías de
Juan Hermosilla y
Juan García*



El pasado año 2014 la asamblea anual de nuestra federación nos llevó a la ciudad de Segovia. De la mano de nuestros compañeros de “Cuerda para Rato” pasamos unos días imbuidos en la magia de su ciudad, de la música de los instrumentos de plectro y la guitarra y en el cariño de todos los que allí nos encontramos.

La asamblea, como siempre, transcurrió por los cánones habituales y esperados, aprobando los socios asistentes por unanimidad la gestión anual de la junta directiva. Cabe destacar la presencia en la asamblea de los alumnos del conservatorio de Murcia, que subrayaron su preocupación por el futuro de los licenciados en música; y la presentación del nuevo tomo de arreglos de Valentín Martín Jadraque y del “Cuaderno de bandurria para aficionados” de Diego Martín Sánchez.

En esta edición vivimos diversos “paseos” en unas jornadas intensas y de gran aprendizaje y diversión.

De la mano de los *luthiers* Ángel Benito Aguado, Prudencio Sáez, Vicente Carrillo y de sus incansables explicaciones, dimos un paseo por el alma, origen y construcción de nuestros instrumentos.

El segundo paseo fue de la mano de Fernando Ortiz (componente de “El mester de juglaría”), que nos adentró en la profundidad de la música popular segoviana, contagiándonos a todos su pasión por el folklore y la juglaría.

Más tarde, y esta vez de la mano de Abel, Leone, Leclair, Demander, Zambrano, Chamorro, y sobre todo de Mari Carmen Simón y sus alumnos y alumnas del conservatorio superior, dimos otro maravilloso paseo por la música original para instrumentos de plectro de los siglos XVIII y XX, en una demostración del trabajo bien hecho y del altísimo nivel de nuestros estudiantes.

La jornada siguiente amaneció con la espléndida luminosidad segoviana, ideal para aventurarnos



en un paseo más, como no, por esa ciudad mágica. De la mano de Jesús “el profe” y acompañados por Santa Teresa, San Juan, Machado y María Zambrano entre otros, nos encandiló con sus enseñanzas y nos mostró los entresijos y secretos de la ciudad, con gran cariño y maestría.

El último paseo, fue de la mano de Witt, Mandónico, Calace, Fernando Ortiz. Kuwahara, Demander, Granados, y de nuestros queridos anfitriones: Joselu y sus “cuerdistas”. Y siendo

conscientes de que la bonita aventura de la asamblea 2014 se acababa y había que soltarse de la mano, nos quedaba la satisfacción de que no podía terminar mejor, ya que esta orquesta nos hizo disfrutar enormemente con su gran precisión interpretativa y su calidad sonora.

Gracias Joselu. La música de plectro y guitarra tiene “Amigos para Rato”, “Segovia para Rato”, y sobre todo, “Cuerda para Rato”.

Isabel Abárzuza

Nota de la Redacción: Cuando el pasado 26 de Febrero de 2014 recibimos la triste noticia del fallecimiento de Paco de Lucía, el número 20 de Alzapúa ya estaba en imprenta. Era imposible incluir mención alguna a este hecho. Por ello hemos considerado de justicia dedicar en este número un artículo a su persona.



PACO

*Fotografías cedidas por
Vicente Carrillo*

Ahora está empezando a oler el pan recién hecho en mi panificadora. Huele toda la planta baja de mi casa a pan. Ya puedo coger la copa que me he servido con vermú de Jerez y sentarme, por fin, ante el ordenador para escribir algo que quiero escribir desde hace ya al menos tres días.

Dios mío, qué vermú! De Jerez, claro! Construido magistralmente por Jesús, un hombre con una bodega viejísima que guardan dos perros aterrorizados: un vermú construido con cincuenta y dos plantas y flores y yerbas; un vermú de Jerez que ilumina, a base de sombras de ajeno, todos los recuerdos. Y ese olor a pan... Ese pan que nace y se incorpora al mundo, como si fuera un ser vivo: cada pan, un hijo de Cronos; cada dos días, un pan nuevo; cada nuevo pan, un nuevo sacrificio. Vaya! Así que el pan y el vino se concitan? Por fin puedo escribir sobre Paco!

Cuando cumplí catorce años, me regalaron un *cassette*: un aparato que ocupaba el espacio de dos turroneos de Alicante, uno sobre otro y sin desembalar. Pero, ojo: no un *radiocassette*; aquello no tenía radio ni nada; era sólo un reproductor de cintas de cassette, amén de una primitiva grabadora. Tenía unas teclas gordas que servían para que sonara, para que fuera hacia atrás y hacia delante, y para que grabara. Yo escuchaba cada noche, mientras me dormía, cualquier cosa que

hubiera grabado durante el día. En una gloriosa ocasión, a finales del año 79 (año en que murió mi padre), anunciaron en la tele que iban a poner un concierto maravilloso (así lo anunciaban) con tres guitarristas magistrales: Larry Coryell, John McLaughlin y Paco de Lucía. Yo no tenía ni idea de quiénes eran los tales McLaughlin y Coryell, pero como Paco era tan famoso decidí grabar el concierto de la tele directamente con mi cassette: a pelo; sin filtros. Cuando la cinta llegó a su primera media hora final, paré el cacharro y le di la vuelta a la cinta para seguir grabando: un prodigio de la técnica!

Estuve un año escuchando aquel concierto. Un año. A diario. A todas horas. Intentando sacar los *punteos* del tal Larry Coryell; incluso grandes parrafadas de John McLaughlin. Pero cuando llegaba el momento de Paco... Eso ya era otro cantar! Otro cantar, literalmente! El Cantar de los Cantares! Y no sólo por cuestiones técnicas inabordables para un adolescente de 17 años, sino porque el discurso de Paco de Lucía era de una dirección arrojada, no como el deambular (ahora lo veo así) del tal Coryell, que daba verdaderos paseos sin rumbo fijo. McLaughlin era mejor guitarrista que el de los pelos malos; sus frases tenían una dirección clara, como las de Paco, aunque sin llegar a destapar la caja de Pandora, como hacía el de



Algeciras cada vez que intervenía. La madre que parió a Paco! Ponía al público en pie en casi cada intervención!

Aquel año de 1980 estudié guitarra como nunca lo hice antes ni después con ningún otro instrumento. Ni siquiera cuando acabé, veinte años después, la carrera de Violoncello (a la que dediqué en su último año casi ocho horas diarias durante meses), estudié tanto como con aquel extraordinario concierto! Porque en aquella época postadolescente yo no era consciente de *estar estudiando*. Para mí, meterme en mi habitación con la guitarra era una devoción, un acto de amor, un encuentro conmigo mismo.

Al estudiar a diario este bendito cassette, me daba cuenta -si bien de un modo primario- de que las frases de Paco eran inimitables, complejas, de una dificultad técnica inusitada, de un riesgo sin comparación; no se ajustaban a patrones cómodos; no permitía el genio que dominara en ellas el idiomatismo de la guitarra, como se hacía evidente en Coryell e inevitable en McLaughlin. No: los discursos de Paco de Lucía, después de un año de estudio diario con mi vieja cinta de cassette, quedaban, salvo frases sueltas y algunos giros y piruetas, fuera de mi alcance. Pero aprendí a tocar la guitarra mucho más allá de lo que se hubiera esperado de un autodidacta de 18 años. Me llamaban para tocar en los pubs, en los bares de copas; me invitaban a tocar algunos músicos mucho mayores que yo: músicos de jazz; de *rhythm&blue!*

La absenta que servían en la Taberna Pilatos, en

Sevilla, llegó a ser mi compañera de concierto diario: conciertos de pub compartidos con los que luego fueron los músicos de Silvio; otros días, con dos maravillosos intérpretes de armónica (Mingo y Rufus); a veces, en La Carbonería, con el pobre Rafael Amador, de Pata Negra, aún lúcido y en el mundo. Allí, en La Carbonería, la absenta era sustituida por una botella infinita de Johnnie Walker etiqueta negra, suficiente para volar escalas arriba y escalas abajo durante horas. Este cosmos de la música en directo, en la Sevilla de los 80', iba indefectiblemente unido al alcohol.

Empecé a comprarme discos de Paco de Lucía. LP's, que se decía antes. Discos grandes y negros; y pequeños; de vinilo. Así, hasta que llegó a mis manos *Sólo quiero caminar...* El Disco!

Yo no sé qué me cruzó la mente cuando escuché esta obra maestra de la Música -en general- y, creo yo, pilar central del nuevo Flamenco. No sé qué especie de embrujo me envolvió, que no podía parar de escucharlo: a todas horas; de día y de noche; durante semanas. *Sólo quiero caminar*, el disco, supuso -en mi opinión- un antes y un después en la Historia del Flamenco. No sólo porque en él se le diera otra vuelta de tuerca a la técnica guitarrística, que con Paco ya había abandonado ese sonido *a lata* de las falsetas antiguas, sino porque esta maravilla de registro da pasos de gigante en la Armonía, en los recursos, en la tímbrica, en la estructura misma de las piezas! Sólo con escuchar la extraordinaria *Monasterio de sal*, al alimón con el maravilloso Carles Benavent al bajo, se comprende



lo que significa estar en presencia de una Obra Maestra. Puedo afirmar que yo me di cuenta, allá por el 1981 (que se dice pronto! Hace 33 años!!!), de que estaba siendo testigo del avance insospechado de un hombre *decidido a conquistar* un territorio inexplorado, unas extensiones expresivas ignoradas, un continente virgen que ya, y para siempre, llevaría su sello indeleble.

Porque Paco no sólo revolucionó la técnica de la guitarra flamenca, sino que extendió la estructura interpretativa del Flamenco a la Música de Cámara, invistiendo para los restos a la flauta travesera, al bajo eléctrico, al saxo y a la percusión (y por ende, al resto de instrumentos tradicionales) con los ropajes del Flamenco más indiscutible. Paco dotó de *estructura camerística* al Flamenco, permitiendo que ya cualquier instrumento pudiera intervenir en el universo de *lo jondo* sin temor a ser rechazado como un cuerpo extraño.

Paco extendió los desarrollos en las falsetas; amplió los horizontes armónicos hasta más allá de lo que podría nadie haber soñado antes. El de Algeciras, además, abrió las puertas del Flamenco a los más grandes artistas del Jazz, sirviendo de médium artístico entre los diferentes universos musicales, tan cerrados hasta entonces. Hizo del Flamenco -que ya daba síntomas de asfixiarse en su endogamia- un *Ars Universalis*, un todo orgánico en el que ya tendría cabida casi cualquier género expresivo.

Estos días que han venido tras la muerte de Paco, han estado saliendo en la tele, en la radio y en los periódicos digitales un montón de guitarristas,

cantaos, bailaoras, artistas, productores, músicos, ventrílocuos, hombres-bala, periodistas, busconas, frailes y demás fenómenos de la farándula lamentando la muerte de Paco de Lucía: el más grande, el mejor guitarrista de todos los tiempos, el genio del Flamenco, el irrepentible, el número uno, el mayor artista de los últimos siglos... Muy bien: toda esta galería de epítetos es cierta. Pero nadie ha dicho *por qué*. Nadie ha explicado cuáles han sido los logros asombrosos de este mejicano de adopción (porque, que nadie se engañe, hacía muchos años que ya no vivía en España, sino en Cancún, comiendo pescado recién capturado por él mismo). Nadie se ha molestado aún en explicar a los españoles, casi una semana después de su repentina muerte mientras jugaba al fútbol en la playa y con sus hijos pequeños, *por qué* Paco ha sido el más grande artista español que ha habido y probablemente vuelva a haber en siglos. Y es que, por lo visto, sólo hay tiempo para titulares, pero no para un mínimo análisis.

A ver: los genios se calibran cuando mueren; cuando por fin se están quietos. Aunque hay excepciones. Algunos, como es el caso de Paco, ya se vislumbran desde mucho antes de que abandonen este mundo.

Cuando un verdadero genio muere, hay que estudiar cómo estaba el Mapa del Arte *antes* y cómo quedó *después* de la intervención del artista en cuestión. Esto ya lo he dejado por escrito en algún artículo. Tras la muerte de un verdadero genio se observa, generalmente, que el terreno en el que trabajó queda como destrozado: se levantan cordilleras

donde antes sólo había un valle; ríos que antes regaban candorosas aldeas han sido contenidos todos en una presa gigantesca que ahora sirve para dar luz eléctrica a vastísimas regiones; aparecen túneles que atraviesan montañas; y abismos donde antes pastaban alegremente las vacas.

Beethoven lo hizo! Beethoven reventó las estructuras sinfónicas, cuartetísticas, corales... Beethoven se llevó por delante los conceptos de Expresión e Interpretación; *destrozó* el piano para ampliarlo físicamente, así como la música de cámara y la sonata. Beethoven rompió incluso el concepto de compositor, haciendo que fuera *la peripecia personal* del creador la que ocupara el centro de la obra misma! Beethoven fue un cataclismo de proporciones colosales que se llevó por delante la Música tal y como se la conocía hasta entonces.

Bien; pues esto es lo que ha hecho Paco con el Flamenco, con la guitarra, con la música española y con las estructuras sonoras en general: ha reventado todos los mapas; se ha llevado los dinosaurios al abismo; ha creado otra vegetación, otra fauna y otra línea del horizonte.

Y ahora, desde hace ya tres décadas, vivimos en ese Nuevo Mundo. ¿No lo habían notado ustedes?

Eduardo Maestre
2014. *Jerez de la Frontera*

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



VISIÓN DEL PLECTRO DESDE LA PERSPECTIVA DE UN PROFESOR DE MÚSICA DE CÁMARA EN UN CONSERVATORIO SUPERIOR

El presente artículo pretende relatar la evolución de la especialidad de los instrumentos de plectro observada desde la distancia de la asignatura de música de cámara (si bien con el continuo propósito de acercamiento), que en el Conservatorio Superior de Música de Murcia es impartida por profesores en dedicación exclusiva a ella¹. De este modo, la perspectiva desde la que se puede contemplar y valorar las experiencias y demás hechos narrados tiene la particularidad de poder ser realizada globalmente, por cuanto abarca la totalidad de los instrumentos en el género camerístico y el criterio comparativo que conlleva. En este centro se imparte música de cámara a todas las especialidades propias de la orquesta y banda, más piano, guitarra y acordeón.

Vaya por delante al cuerpo central de este artículo mi agradecimiento en general al mundo de los instrumentos de púa por esta oportunidad de intervención en *Alzapúa*. Doy las gracias a todo el colectivo que hace posible esta extraordinaria publicación y en especial a Diego Martín Sánchez, con el que he compartido profundas e interesantes conversaciones y experiencias. Asimismo, quiero hacer especial mención a dos personas sin las cuales en estos años no habría sido posible mi enriquecimiento y satisfacción constante, ya no sólo en lo pedagógico y artístico, sino en un comportamiento absolutamente ejemplar e intachable por el bien del plectro como demuestran los hechos que a continuación detallaré: Luis Giménez Corbalán y Mari Carmen Simón Jiménez- Zarza.

Por último en esta introducción, y aun pecando de protagonismo (pero necesario en este caso), el perfil básico de quien escribe es el de un violinista que vive fundamentalmente desde la música de cámara su trayectoria artística, desde el privilegio a lo largo de

más de veinticinco años de trabajo en un cuarteto de cuerdas, el cuarteto Almus (www.cuartetoalmus.com), y la docencia del violín en los niveles elemental y medio durante diez años, y posteriormente desde el curso 2002/2003 en la enseñanza superior de la música de cámara en los Conservatorios de Murcia, así como la realización de cursos de doctorado en Música y posterior Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en la Universidad Autónoma de Madrid. Y, ante todo, la convivencia con la música desde los conciertos y actuaciones como espectador.

Los comienzos y primeros años. 2003-2007

Mi experiencia con los instrumentos de plectro comienza en el curso 2003/4. Tras un año de “aterrizaje” en exclusiva en la enseñanza superior de la música de cámara, se planteaba la necesidad de enseñar a una especialidad que, honestamente, era inusual y el desconocimiento respecto al plectro era mayor que hacia otros instrumentos. Así pues comienza la andadura camerística en la que intervenimos los profesores de cámara, y cuyo profesor de la asignatura era Luis Giménez Corbalán. Formamos combinaciones básicamente de dúo de bandurrias, de mandolinas, y de éstas dos con guitarra, con obras de autores tales como de Seixas, Gervasio, Signorelli, Kistner y Pedro Chamorro (del que pudimos por cierto disfrutar en Murcia largos años de enseñanza y sin duda fue el alma y promotor de la especialidad, al punto de ser llevado su nombre a una escuela de música de la ciudad en justo homenaje).

Un hecho notable y notorio desde el principio, y que ha sido continuo en estos años, es la absoluta generosidad e interés por parte ya no sólo del profesor, sino de los propios alumnos en general. Los profesores de cámara lo percibíamos como un modo de actuar que llevaran consigo. La inquietud en aportar repertorio, sugerir ideas, era una constante que obviamente ha sido

¹ Véase Departamento de Música de Cámara. <http://www.csmmurcia.com/index4bis.htm>

inculcada desde el principio, un valor importante que nos ayudaba a avanzar en conocimiento y resultados a todos. Recuerdo las sesiones con Luis a modo de clases privadas en la que me instruía en organología de los instrumentos, efectos tímbricos, particularidades de la técnica, así como del lenguaje y parámetros propios del plectro. Consejos tangibles y en directo que aplicados a criterios camerísticos daban resultados fructíferos de inmediato y nos animaba a continuar estudiando y alentaba nuestro trabajo. Asimismo, nos facilitaba catálogos, cedés, vinilos (por cierto uno de Pedro Chamorro con el gran pianista Esteban Sánchez), nos describía intérpretes, distintos instrumentos... Los nombres de Pedro Chamorro, Caridad Simón, Juan Carlos Muñoz o Marga Wilden-Hüsgen empezaban a sonar en nuestro entorno, y en unos términos de respeto y admiración evidentes. A los alumnos se les estimulaba en el sentido de recorrer caminos diversos nacionales e internacionales y de entablar relaciones con otros ámbitos. Un ejemplar modo de docencia que en un tiempo récord de implantación del grado superior ha dado unos frutos valiosísimos que por nada son casualidad. Por otro lado, lógicamente, tampoco todo el alumnado era del mismo nivel ni finalizaban (los que llegaban) igual los estudios. A partir de una seriedad en la asignatura, había siempre un criterio en la valoración de las distintas evoluciones y recorridos de los estudiantes. Digamos que cada uno estaba en su sitio, de forma que por talento y/o esfuerzo, en distintas medidas, la especialidad guardaba una coherencia innegable.

Con estas premisas y tras el impacto inicial de asumir la responsabilidad de esta enseñanza, el profesorado de cámara era testigo de una progresión latente. La conexión establecida nos permitía valorar también lo que se estaba haciendo en otros niveles, enriqueciendo al alumnado y exigiéndole abarcar más conocimientos y eficiencia tanto con la bandurria como con la mandolina y demás instrumentos de la familia. Recuerdo con satisfacción el concierto en la capital murciana del dúo *Piantur* en el que Luis Giménez tocaba diversos instrumentos expuestos a su alrededor. Es decir, el profesorado, como ha ido sucediéndose y cada vez más, no se limitaba al trabajo de aula, sino que en el sentido del hecho musical (y ante colegas y alumnos, que no es fácil), daba ejemplo continuo.

De gran importancia era trabajar un repertorio original, internacional y de todos los estilos. Ello demostraba la necesidad de ampliar la enseñanza de los instrumentos de púa en España y en todos los niveles, y más aún en un espacio europeo de enseñanza que pretendemos desarrollar y llegamos a presumir. Estos años, además de los autores señalados, se incorporaron otros como Sforzi di Pisa, Capponi, Vivaldi, Schleider, Tedesco, Gragnani, Pils, Ambrosius, Zambrano, Hengel, De Miguel... Si bien eran básicamente dúos, la ampliación de información también toleraba las excelentes adaptaciones, sobre todo del repertorio de violín.



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'Ainé (Paris, ca.1800)

Coffe-Goquette (Mirecourt, ca.1850)

René Lacote (Paris, c.a. 1850)

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

MONTELEÓN, 14

28004 MADRID

Tfno. 91 446 18 90

2007- 2012

En 2007 se da una circunstancia, provocada una vez más por el conjunto de profesores y alumnos en el afán de progresar en estas enseñanzas camerísticas: la formación de quintetos de plectro con contrabajo. Conseguir una mandola o un laudón de forma que el alumno pudiera utilizarla día a día era un objetivo perseguido por Luis Giménez en estos años en el Conservatorio, pero la crisis acuciante desviaba las partidas económicas a otras necesidades colectivas más inmediatas (mantenimiento del centro, pianos, etc.). Al fin es conseguida una mandola, permitiendo abordar un repertorio y una formación de enorme enriquecimiento.

Se interpretan obras de Brevi, Stamitz, Salieri, Mandonico, Wolki, Leistner-Mayer, Kuwahara, en adaptaciones muy bien hechas y en repertorio original. Algunas coinciden con repertorio usual de las orquestas de plectro, pero en la formación de quinteto resultan artística y pedagógicamente de un interés y resultados magníficos. Además, la necesidad de incluir contrabajo y guitarra enriquece tanto las posibilidades de agrupaciones como la ampliación de convivencias entre el alumnado de distintas especialidades. Mientras, agrupaciones de dúos y tríos siguen su curso. Asimismo, sucede que poco a poco las agrupaciones camerísticas de plectro van “igualándose” al resto en las actividades propias de un conservatorio, interviniendo no ya en las usuales audiciones y exámenes de todos los alumnos, sino en conciertos e intervenciones de ámbito externo.

Paralelamente en el conservatorio profesional, llega en el curso 2008/9 para ocupar su puesto fijo una excelente profesora, y antes extraordinaria alumna: Mari Carmen Simón, que inyecta juventud y recientes experiencias en sus estudios en España y el extranjero. La mutua colaboración y el buen hacer de los dos profesores, con la base educativa y objetivos bien claros, aporta una consolidación y asegura una evolución ascendente a la especialidad. Y, por qué no decirlo, supone una ayuda tremenda a Luis Giménez en su batalla constante por y para los instrumentos de plectro, en su reconocimiento y valoración a todos los niveles. Se inaugura un tándem que va a ser imparable hasta el día de hoy y del que tengo el privilegio de ser testigo.

Se establece una coordinación ejemplar y envidiable en la especialidad entre los dos conservatorios y distintos niveles. Los alumnos intervienen en ciclos y cursillos (curso de Caridad Simón, máster class y concierto en dúo con guitarra de Pedro Chamorro) que se programan conjuntamente y otras actividades dentro y fuera de los centros. Un caso que difícilmente se da y de tremenda complejidad de realizar. En definitiva, el gran beneficiado es el alumno, por cuanto que al provocar la convivencia entre distintos niveles y en los parámetros de concordia y entendimiento adecuados, el estudiante de menor nivel aprende de un modo directo qué debe hacer y así entrever cuál puede ser su futuro y situar su presente. Igualmente, al estudiante de grado superior se le proporciona unas experiencias interpretativas

e incluso pedagógicas en su propia especialidad que considero extraordinarias. Sin entrar en detalles, se organizan jornadas de pulso y púa en el género solístico, de música de cámara y orquestal. Los alumnos del Conservatorio Superior acuden al Conservatorio Profesional, integrándose en las actividades de éste. Y aún pudiendo confundir aspectos, propios del ímpetu juvenil, es una oportunidad excelente para el futuro profesional para enjuiciar tanto su nivel como su realidad. Esto no se hace únicamente en el entorno docente, sino que se extiende a espacios extraescolares de los dos Conservatorios.

2012- 2014

En el verano de 2012 se da un hecho (y en la vida y en la historia quedan los hechos, más allá de las intenciones) que jamás tengo constancia se haya dado lugar y en cualquier caso tiene un valor inmenso por su honestidad, amor y respeto a la música y al instrumento: Luis Giménez hace realidad un pensamiento que siempre había tenido claro. Esta idea consistía en que cuando, con garantías, se pudiera constatar la evolución de su instrumento, y toda vez que Luis desde su gestión en la vicedirección del Conservatorio Profesional hace una labor enorme e insustituible a favor del plectro desde la base y enseñanzas medias, cedería su puesto a quien por sus méritos y situación pudiera volcarse con mayor dedicación, y todo lo que conlleva esta labor de docencia, en el Conservatorio Superior. Así pues prepara este relevo, habiendo conseguido que la hasta ahora media jornada se ampliara a una completa, hacia Mari Carmen Simón. Mari Carmen mantiene una actividad artística nacional e internacional de alto nivel, de forma que en ella se da la absorción de conocimientos de las enseñanzas en España, como las de Luxemburgo (que ya Luis había proyectado), añadiendo Alemania, Francia... y actualmente la “vertiente israelí”, donde el grado de virtuosismo e incluso la evolución de los instrumentos son un hecho real². Por otra parte, la situación laboral de funcionaria de Mari Carmen en Murcia, permitía asegurar la estabilidad de la nueva situación. No es un relevo generacional, pero todavía tiene mayor mérito por cuanto somos unas promociones que nos ha correspondido abrir caminos con escasos medios y en continua formación. Ya no es que se sea consciente, sino que es de una generosidad y un compromiso enormes provocar y llevar a cabo este cambio.

De esta forma, en el curso 2012/13 se establece esta nueva etapa del plectro en Murcia en cuanto al profesorado del instrumento. Continúan todos los principios, aprendiendo de lo anterior y con nuevas propuestas, tanto desde el nivel superior como del medio y elemental. La experiencia adquirida por todos navega hacia la consolidación de criterios y la visión de otros, ampliándose continuamente las perspectivas.

Como hechos, los alumnos siguen evolucionando en sus estudios, los niveles se consolidan y aclaran. Las

² Véase <http://www.kermanmandolinquartet.com/>

actividades de convivencia permanecen y amplían, los alumnos de superior son llevados a jornadas y encuentros de otras regiones (La Rioja, Castilla-León); Luis crea e impulsa una nueva formación para el bien del plectro: junto a otros profesionales y con alumnos del superior a modo de monitores y liderando las secciones, nace la orquesta de plectro y guitarra de la Región de Murcia en enero de 2014. La creación de esta iniciativa ilusiona ya no a los jóvenes protagonistas, sino que arrastra la atención de la sociedad y las familias, en su cultura y en sus instituciones. Quienes conocen lo que es desarrollar esta actividad, saben que es un reto de alta dificultad y continua lucha para los que están en su gestión.

En el terreno artístico camerístico Mari Carmen Simón, Luis Giménez, Rubén García y Héctor Marín (los dos últimos por entonces recién graduado y alumno destacado en último curso, respectivamente) aparecen en Murcia formando el *Cuarteto Minos*, en el marco de la Real Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca de Murcia. No es sólo una agrupación de alto nivel y excelentes resultados que también se constatan en otras localidades españolas, sino, una vez más, un ejemplo ya que los profesores se unen y crean un cuarteto entre ellos e incluyendo alumnos (hoy ya graduados y ejerciendo profesionalmente), beneficiando y estimulando a toda la comunidad del plectro.

Desde hace varios cursos en el conservatorio, el alumnado de plectro en la asignatura de música de cámara se distribuye entre todo el profesorado de un modo muy equitativo. Es decir, y siempre desde las impresiones de quien escribe, la formación y experiencias recibidas nos permite abordar el género del plectro con la suficiente confianza y conocimientos como para buscar un tiempo de nuestro trabajo al beneficio de su docencia. También con la experiencia, la distribución de los estudiantes en los grupos de cámara se hace con mejor criterio de combinación de niveles, afinidad y empatías, de modo que los resultados de los conjuntos son más satisfactorios. Asimismo, se amplían las combinaciones camerísticas, desarrollando las ya establecidas con otras de perfil mixto (música de cámara con vientos, cuerda, etc.)

Las agrupaciones camerísticas lógicamente aumentan su nivel, en dúos, tríos, etc., interviniendo en encuentros camerísticos diversos, ya no exclusivos de la especialidad y a la par de agrupaciones de otras familias instrumentales. Intervienen en encuentros de cámara, en masterclass...; incluso algunos grupos se crean en las aulas de música de cámara y van consolidándose fuera del centro, con todas las reservas del momento de formación y futuros desconocidos.

A modo de conclusión

Para concluir estas páginas, me veo en la justa obligación de hacer una breve reflexión de lo que considero ha sido el plectro desde la música de cámara en los últimos diez años.

Resumiendo los hechos básicos en este tiempo son los siguientes:

1. Una evolución de la especialidad en calidad, exigencia y cantidad muy notorias, contrastables a nivel europeo. Administrativamente se pasa de media jornada en el conservatorio, a una completa.
2. Se demuestra que es posible coordinar y enriquecer la labor en distintos niveles y centros, involucrando al alumnado de forma que siempre se hace por sumar y ampliar horizontes. Es fruto sin duda del interés y respeto hacia el plectro de los profesores Luis Giménez y Mari Carmen Simón.
3. La especialidad se confirma y se introduce en los ámbitos generales que parecían exclusivos de otros instrumentos más tradicionales, participando en actividades comunes, dentro y fuera de los centros de enseñanza, abarcando escenarios y espacios de diversa índole.
4. Desde la asignatura de música de cámara, se abordan las combinaciones más características desde el dúo de la especialidad y/o guitarra a quintetos de varios instrumentos de la familia y otros (contrabajo, flauta, piano...). También el profesorado aumenta y distribuye el alumnado de plectro equitativamente y con normalidad.

Se podrá interpretar de diferentes modos la trayectoria escrita en estas páginas, pero no se puede negar la consecución de los hechos. Demuestran un ejemplo a seguir y continuar por todos, es una muestra de éxito por cuanto se constata la progresión en calidad y en cantidad. Es un hecho también que siendo una especialidad minoritaria, tiene unos resultados de sacar regularmente alumnos de alto nivel en unos porcentajes muy satisfactorios con respecto a la cantidad de estudiantes, y no todos los estudiantes que inician estudios los finalizan. Por supuesto que hay de todos los niveles, pero el nivel general ha ido aumentando año tras año desde que empezamos a conocerlos, y sin duda previamente también se produciría esta progresión. Comparándola con otras especialidades más concurridas de instrumentos orquestales, sin duda ofrece unas estadísticas de calidad y proporcionalidad a tener en cuenta. Y todo ello se refleja en el género camerístico, donde es constatable su evolución.

No me queda sino desear que lo ocurrido en Murcia se convierta en un hecho en otros lugares de España, donde es necesaria y aconsejable la implantación de los instrumentos de plectro en los conservatorios y escuelas de música, de forma que unos instrumentos tan europeos como españoles, y de un perfil tan camerístico, se conviertan en cercanos a la sociedad para su enriquecimiento. Del mismo modo, es necesario para que todo el potencial que los alumnos graduados tienen, pueda desarrollarse en una labor profesional en los ámbitos artísticos y docentes para el beneficio de nuestra Cultura.

Manuel de Juan Ayala



12x: TRECE PIEZAS PARA QUEDARSE A SOLAS CON EL LAÚD

El 10 de octubre del pasado 2014 presentamos en el Conservatorio de Logroño *12x*, una colección de trece piezas para laúd solo que pretende paliar, en la medida de lo posible, la preocupante falta de literatura específica para nuestro instrumento tenor. Y digo “presentamos” porque fuimos tres los actores que hicimos posible ese concierto : los que pensamos la obra (con el que suscribe como principal responsable, pero sin olvidar el extraordinario, minucioso y paciente trabajo de Patricia Calcerrada); los que la pusieron por escrito, Mundoplectro, con el nada desdeñable objetivo de hacerlas accesibles a todo el que se pudiera interesar por ella; y los que facilitaron los medios para subir todo aquello a un escenario, ConTrastes-Rioja, esa especie de clan de druidas que consiguen, no sé muy bien cómo, llenar la programación de Logroño con actos dedicados al plectro y a la guitarra. No hay forma de agradecer a todos ellos esa cabezonería que demostró estar a prueba de mi pereza.

El concierto, aparte de servir de presentación del libro, tuvo el valor añadido de ser, creo, el primer recital íntegro dedicado al laúd. Nuestro instrumento cara a cara con el público, solo, con las referencias ineludibles de la bandurria y la mandolina (con permiso de la guitarra, obviamente), pero balbuceando su propio idioma.

No sé muy bien por qué, y tampoco es este el momento de ponerse a indagar, el laúd ha padecido una especie de olvido histórico que lo ha relegado a un rincón, a un segundo plano injustamente merecido. Al contrario que sus hermanas de púa, la mandolina y, recientemente, la bandurria, el tenor carece de una saludable difusión en los conservatorios de España (¿dónde si no, siendo un instrumento endémico?) y casi

siempre queda confinado como opción alternativa, como instrumento complementario. Quizá sea precisamente la falta de literatura específica de la que hablamos lo que nos haya llevado a esta situación; aunque mucho tiene que ver en esto, me temo, las carencias de nuestro sistema educativo que engloba el estudio de tantos instrumentos en una sola categoría con la simple excusa (y *simple* en todas sus acepciones) de pertenecer a la misma familia. Como si el niño que quisiera estudiar chelo, pongamos por caso, tuviera primero que familiarizarse con el violín para luego especializarse en su instrumento.

Pues bien, en este contexto se empezó a gestar *12x*, trece obras pensadas desde el principio para proporcionar a aquel que quiera acercarse al laúd material original, pero también trece piezas para reivindicar, todavía con la boca pequeña, un papel más relevante del instrumento en el panorama del plectro.

El método en el que se han ido escribiendo estas trece obras nada tiene que ver con las técnicas compositivas. No descubro nada confesando que no soy compositor, sólo me dedico a jugar y a entretenerme con el laúd, a indagar, a coquetear con él y a proponerme metas y retos que me permitan esforzarme y mejorar como intérprete. Nada más. Y, obviamente, a la hora de improvisar, uno tiene sus limitaciones. Pero también sus referencias, las busque o no. El mucho o poco bagaje cultural que uno arrastra sale incuestionablemente a la superficie cuando abrazamos el instrumento y nos dedicamos sólo a tocar sin pensar. Y para *12x* mi mayor referencia ha sido la guitarra, tanto en su técnica como en su repertorio. De ahí nacen obras tan guitarrísticas como *Milonga*, *Que no te peines*, *O anjo maluco*,



Concierto ofrecido en el Conservatorio Profesional de Música de Logroño

Madreselva o *Instrucciones para soñar contigo*, por ejemplo. Pero también hemos tomado prestadas de la guitarra su versatilidad percusiva y la posibilidad de reafinar las cuerdas de forma que se facilite tocar en uno u otro tono. Aspectos éstos tan comunes en la guitarra, pero que todavía no se han desarrollado lo suficiente en los instrumentos de plectro.

Hay que advertir que, a pesar del subtítulo *Estudios*, el cuaderno no responde a un plan pedagógico, aunque muy bien puede servir para poner en práctica las diferentes técnicas que se enseñan en las aulas de nuestros conservatorios. Las obras que lo componen no están ordenadas por grado de dificultad, ni tienen como objetivo ésta o aquélla destreza. No. Más bien es al contrario: hemos intentado desde el principio que la técnica estuviera siempre al servicio de la música.

Sin embargo, como hemos de buscar algún hilo conductor que nos lleve de una a otra composición

¹ Todos los ejemplos están tomados de POZO MENDOZA, Ángel : *12 x, Trece estudios para laúd* [revisión y digitación, Patricia Calcerrada Cano], Nájera, MundoPlectro, 2014

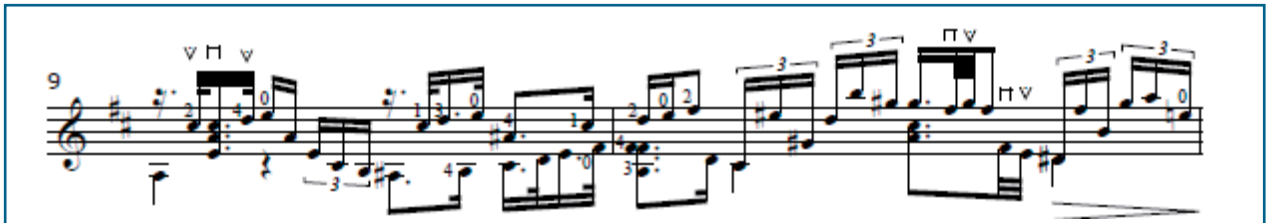
en esta reseña, y para hacerla más clara y práctica, nos valdremos de las diferentes técnicas o grados de dificultad que ellas entrañan.

Para acercarnos a *12x* nos podrían servir piezas como *Madreselva* o *Instrucciones para soñar contigo*, donde las exigencias se reducen a arpeggios y acordes estándar. Aquí es la sonoridad abierta del instrumento lo que debería centrar la atención del intérprete. A modo de una guitarra arpegiada, las cuerdas del laúd se quedan sonando a medida que melodía y acompañamiento discurren casi de forma horizontal. Salvo alguna posición abierta, que se puede cubrir sin demasiado esfuerzo, estas piezas no suponen demasiado trabajo.

Un paso más suponen *A ll'antiqua*, *O anjo maluco* y *X*. La primera se me ocurrió estudiando (de nuevo) las partitas para violín solo de Bach. Lo de siempre: como apenas había literatura para bandurria sola, nos teníamos que buscar el alimento en obras para otros instrumentos más o menos afines. Y las partitas han sido siempre un buen ejemplo de ello. Pues bien, a modo de homenaje a esas horas delante de Bach y sus allemandas, gavotas, minuetos, etc., escribí



El "guitarrístico" tema principal de *Madreselva*



Pasaje de *A l'antiqua*



La tranquilla buscando el efecto de bordón en *Evocación y jiga*

A l'antiqua. Su única traba es que hay que procurar que las voces se entiendan lo más clara e independientemente posible. Lo mismo que en *O anjo maluco* y en *X*, el acorde es ya el constructor de la armonía.

Como ocurría con las dos primeras, *La tardecita*, *Milonga* y *Setembre* están también escritas de forma que predomine la sonoridad abierta del instrumento, pero tienen la peculiaridad añadida de exigir a la mano derecha algo más de agilidad: la púa sube y baja para intentar poner de relieve las líneas melódicas. No es puro capricho, se trata principalmente de aprovechar las posibilidades de la mano derecha a la hora de frasear y acentuar de una u otra forma.

Además, en *Milonga* se introduce, esta vez sí de forma caprichosa, un pasaje a tranquilla que perfectamente podría hacerse a púa. Es intencionado: sólo se trata de un tributo a la guitarra, del repertorio de la cual saqué la idea de escribir esta pieza.

La tranquilla es un efecto que, precisamente, nos permite acercarnos a las posibilidades de la guitarra: con la púa atacamos las cuerdas graves; con el dedo anular derecho, las agudas. El instrumento se enriquece de forma evidente. Pero no se trata sólo de imitar a la guitarra, no: *Evocación y jiga*, por ejemplo, empieza con un sencillo pasaje de tranquilla que sirve de pedal a

la melodía de aire irlandés, a modo de bordón de gaita.

Algo más complicado y que requiere de más práctica es poder simultanear la tranquilla con el trémolo. No es un efecto que se use mucho en el laúd todavía, pero el resultado bien merece la pena. *Cançó de bressol*, basada en una nana popular valenciana, contrasta el efecto del trémolo con tranquilla con el trémolo staccato. Quizá sea ésta la pieza que más se acerque al concepto tradicional de "estudio", al conjugar varias técnicas para una sola melodía breve.

Danza del arlequín insomne es la única pieza no tonal o modal del libro. Tiene, además, carácter descriptivo: los compases de introducción reproducen los primeros intentos de conciliar el sueño, unos tranquilos armónicos son interrumpidos una y otra vez por un motivo percusivo recurrente que termina por provocar el arranque de la danza; el vals principal quiere describir la angustiada situación del insomnio propiamente dicho, ese querer ocupar el tiempo en algo mientras sabemos que el reloj pasa y se burla de nuestro sueño. La sección central, casi ad libitum, podría representar el duermevela, ese soñar sin estar dormido (o viceversa) que nos consume los nervios. Y de nuevo se vuelve al vals desordenado que se cierra con el mismo si agudo del principio, siempre agujoneado por una idea molesta.

Musical score for the central section of 'Que no te peines'. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 12 and ends at measure 17. The second staff starts at measure 18 and ends at measure 24. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *mf*. Fingerings and breath marks are indicated throughout the score.

Fandango central de *Que no te peines*

Musical score for the percussive elements of 'Abandonao'. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 69 and ends at measure 72. The second staff starts at measure 73 and ends at measure 80. The music is in a key with one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *mf* and *p*. Fingerings and breath marks are indicated throughout the score.

Elementos percusivos de *Abandonao*

Que no te peines es un fandango clásico, con dificultades ya a tener en cuenta. Las posiciones abiertas, los acordes, el trémolo staccato, la tambora, el desliz... todo está al servicio de un ritmo andaluz que ha de sonar resuelto y firme, decidido, descarado. La sección central es de nuevo una muestra de los pasajes casi *ad libitum* de los que tanto nos gusta abusar (resultado directo de nuestra forma de componer); en él se serena el pulso, pero no el carácter, que ha de seguir desafiante. El trémolo *staccato* tan presente en este pasaje pretende emular el sonido de los instrumentos árabes a los que tanto debemos. Esta es, seguramente, una de las más divertidas y agotadoras obras del libro.

Y sólo nos resta hablar de *Abandonao*, un son cuyo último objetivo es explotar las posibilidades percusivas del instrumento. La melodía responde a un son estándar, sin mayores presunciones, y deja el protagonismo a la sección central en la que se dan cita tres solos de improvisación escrita: uno melódico, otro de bajo con percusión, y otro sólo percusivo. Aquí proponemos al intérprete que se deje tentar y realice su propia improvisación, a

margen de la partitura. Quizá esto sea más sencillo al principio únicamente con el pasaje de percusión, pero con algo de dedicación y paciencia se puede conseguir, si se desea, con los otros dos solos.

Este es el propósito último de *Abandonao*, pero también el de todo el libro en su conjunto: animar a los laudistas a coquetear con su instrumento, a dejarse llevar o a forzar un poco sus propios límites, a abandonarse sin prisa con el laúd como único vínculo con lo que nos rodea. No sólo es un divertido y enriquecedor método para aprender, sino también una forma eficaz y única de conocerse uno mismo.

Ángel Pozo Mendoza



INTRODUCCIÓN A LA CONSERVACIÓN PREVENTIVA DE LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA

RESUMEN

La conservación preventiva es, en sentido amplio, el conjunto de acciones que tiene como objeto evitar los posibles deterioros en los objetos que se quieren conservar, minimizando o retardando en la medida de lo posible las causas, tanto internas como externas, que los originan. El término conservación preventiva se utiliza de forma cotidiana con las obras o ejemplares mantenidos por los museos, pero también puede aplicarse a los instrumentos musicales, más si cabe cuando estos son la esencia del músico a través del cual expresa su destreza u oficio. En este artículo se revisan una serie de conceptos imprescindibles para el cuidado de este tipo de instrumentos.

Los instrumentos de plectro y las guitarras son objetos compuestos fabricados con materiales diversos (madera, metal, hueso o marfil, nácar) y todo el conjunto está recubierto por coberturas transparentes, barnices y lacas naturales o sintéticas. El ensamble de todos ellos le confiere unas propiedades de sonoridad al conjunto que evoluciona con el tiempo y el uso. Cada instrumento es único, frágil y está sujeto a un desgaste significativo durante el uso.

Existen principios básicos que son críticos para el cuidado y manejo adecuado y que deben ser tenidos en cuenta antes de aplicar conservación preventiva o de proceder a realizar una restauración.

- Los instrumentos son irremplazables (aunque en teoría no lo son, en la práctica puede ser muy complicado por el desembolso económico que supone, por la dificultad de encontrar la calidad y cualidad exigidas o por el valor sentimental o histórico).
- Los instrumentos reaccionan continuamente a fluctuaciones del medio en el que se encuentran.
- Los materiales, nuevos o tradicionales, que pueden ser utilizados en la restauración, así como

los procesos restaurativos, deben ser evaluados para determinar cómo pueden afectar a los instrumentos antes de ser utilizados sobre los mismos.

En este artículo se revisan en primer lugar los materiales que componen los instrumentos, las causas de deterioro que pueden sufrir y cómo se pueden evitar, y en segundo lugar los factores que influyen sobre la conservación a medio y largo plazo, atendiendo a los siguientes ámbitos de aplicación: equipamiento de almacenaje, rutinas de seguimiento y seguridad.

Materiales

Metales

Una amplia gama de metales y aleaciones se encuentra en los instrumentos musicales, como latón, cobre, hierro, acero, plomo y metales “nobles” (oro y plata). Los metales son menos vulnerables a la rotura y a los factores comunes que afectan a los materiales orgánicos. El problema más frecuente experimentado por los componentes metálicos es la corrosión (Storch, 2001). La corrosión se ve comúnmente en la vida cotidiana como óxido o patinado. Todos los metales (excepto el oro y otros metales raros) son inestables, y tienen una fuerte tendencia a combinar

con agua, oxígeno, azufre o cloro para formar compuestos. La misma estructura que les proporciona sus propiedades singularmente útiles (maleabilidad, ductilidad, conductividad y resistencia) les hace susceptibles a la corrosión. La velocidad a la que se produce la corrosión depende de la temperatura: se corroen más rápidamente a temperaturas más altas.

La limpieza y el pulido pueden introducir productos químicos inapropiados que pueden a su vez reaccionar con aleaciones.

Madera

La madera es el material más utilizado en la fabricación de instrumentos de cuerda, para lo cual se usan diversas especies vegetales maderables, entre otras, arce, abeto, pino, caobas o palo santo (*Dalbergia*) (Rey, 2013), debido a cualidades como disponibilidad casi ilimitada, facilidad de trabajo, resistencia mecánica, elasticidad, propiedades adecuadas de vibración, estabilidad durante el proceso de envejecimiento y belleza. Sin embargo, también hay propiedades que en ciertas circunstancias pueden crear problemas graves: reacción dimensional a los cambios en la humedad del aire circundante, fragilidad de las secciones delgadas y vulnerabilidad al ataque de hongos y artrópodos.

La madera está formada básicamente por tres grupos de compuestos químicos: celulosa, poliosas y lignina. Los dos primeros son altamente reactivos a la humedad (higroscópicos), mientras que la lignina lo es en mucha menor medida. Las cantidades variables de vapor de agua adsorbidas en la superficie de las paredes celulares determinan los cambios dimensionales de la madera. Por lo tanto, las condiciones en el entorno definen el contenido de humedad y, de ese modo, su expansión y contracción. La madera muestra una reacción diferente a los cambios de humedad a lo largo de cada uno de sus tres ejes longitudinal, tangencial y radial (Rey, 2013). La relación de reactividad entre las tres direcciones es: Longitudinal = 1, Radial = 10, Tangencial = 20 (Barclay, 1997). Por lo tanto, para cada unidad de cambio en la dirección longitudinal, hay 10 veces más radialmente, y 20 veces más tangencialmente. En la práctica, los cambios longitudinales suelen ser tan pequeños que pueden ser ignorados. Por lo tanto, con fluctuaciones de humedad relativa (HR) el cambio longitudinal es insignificante y la respuesta tangencial es el doble que la radial. La cantidad real de contracción o dilatación depende de la densidad, el grado de formación de duramen de color, y la cantidad y tipo de extractivos, por citar solo los factores más importantes.

Para poner un ejemplo: en un cubo de madera de roble de 100 mm de lado en una atmósfera equilibrada a 20 °C y una HR del 55 %, un descenso de la HR a 40 % (lo que produce una disminución del 10-7,5 % de contenido de humedad una vez que se ha alcanzado el nuevo equilibrio) se traduce en una contracción longitudinal insignificante, pero con un 0,5 % de contracción radial y un 0,8 % tangencial. Esto

corresponde a una disminución radial de 0,5 mm y 0,8 mm tangencialmente, que resultan importantes si se considera la parte de atrás de una guitarra, laúd o bandurria.

Si la madera pierde humedad, las fuerzas de contracción pueden ser más fuertes que la cohesión interna de la madera, ocasionando la apertura de grietas. Sin embargo, no todas esas fuerzas conducen a la fractura porque la madera posee una calidad elástica que las minimiza. Si la madera gana humedad se produce un cambio a nivel microscópico, las células se comprimen y cuando la madera se vuelve a secar los efectos se pueden poner manifiesto (retracción de compresión) con deformaciones permanentes o aparición de micro grietas.

A pesar de todo lo expuesto con anterioridad, los valores teóricos de los cambios dimensionales a menudo difieren de los valores medidos dependiendo de la plasticidad y elasticidad de la madera y de los revestimientos de superficie (barnices) que se han utilizado, ya que impiden o inhiben el libre intercambio de humedad con el aire.

Un instrumento adapta su contenido de humedad a los parámetros ambientales de HR y temperatura del lugar donde ha sido fabricado o donde se almacene.

Hay muy pocas investigaciones sobre el proceso de envejecimiento en las propiedades físicas y mecánicas de la madera cortada, con cualidades para la fabricación de instrumentos, pero una suposición segura es que las propiedades de la madera seca se alteran poco, con el tiempo

Hueso y marfil

El hueso y el marfil se utilizan generalmente en instrumentos musicales por su efecto decorativo, y en superficies donde se requiere resistencia al desgaste. El hueso se consigue mayoritariamente de los huesos largos de mamíferos artiodáctilos, mientras que el marfil se obtiene de los colmillos y los dientes inusualmente grandes o sobresalientes de animales como elefantes, morsas y varias especies de ballenas. Ambos tejidos están formados por componentes tanto orgánicos (que proporcionan a dicho tejido la capacidad de crecimiento y reparación) como inorgánicos (que proporcionan rigidez y resistencia).

Ambos son muy reactivos a su entorno, aunque el marfil lo es en mayor medida. Blanquean cuando se exponen a la luz ultravioleta (emitida por el sol o luz artificial), pero los cambios más graves están relacionados con las modificaciones de HR y temperatura. Una HR baja provoca la desecación, contracción y agrietamiento, problemas particularmente agudos en piezas de marfil delgadas. Las fluctuaciones de calor inducen la expansión y coloración (oscurecimiento) por degradación del componente orgánico. Además, la combinación de HR alta y calor causa la aparición y crecimiento de hongos que degradan y tiñen tanto hueso como marfil.

Ambos son materiales porosos que absorben



Foto 1: Fragmento de ramita de un árbol llamado *Scheleichera oleosa* donde se pueden observar ejemplares de *Laccifer lacca* (Colección de Entomología del Museo Nacional de Ciencias Naturales, MNCN-98437)

fácilmente grasa corporal provocando manchas y que también se pueden teñir por metales corrosivos u otros materiales coloreados. Por lo que se recomienda manejarlos con guantes (látex o algodón blanco).

Otros materiales orgánicos

Faneras y nácar pueden estar presentes en guitarras, bandurrias, mandolinas y laudes como adornos pero también pueden ser utilizados como plectros (carey y el cañón de ciertas plumas de grandes rapaces). Se denominan faneras a cuernos, pezuñas, placas de caparazón y plumas de algunos animales cuyo componente principal es la queratina, una proteína que se deposita en las células y se endurece. El carey se obtiene de las placas del caparazón de una especie de tortuga marina, la tortuga carey (cuyo nombre científico es *Eretmochelys imbricata*). El carey, el marfil y algunas especies de madera, están protegidos por el convenio internacional CITES (Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora) y su comercio está regulado desde 1986.

Materiales orgánicos sintéticos

Desde el siglo XIX, los materiales sintéticos se han utilizado en una amplia gama de objetos

manufacturados. El primer plástico semisintético, y el primer material utilizado para imitar concha, fue el nitrato de celulosa (también conocido como celuloide, marfil francés o colodión). Puede fabricarse para que parezca marfil, concha de tortuga, cuerno, nácar, u otros muchos materiales orgánicos de origen animal. El problema con este material, sin embargo, es su alta inflamabilidad y por eso puede sustituirse con acetato de celulosa, mucho menos inflamable, o por caseína formaldehído. La ebonita (vulcanizado de caucho natural con azufre) ha sido muy utilizada como sustituto de las maderas duras de color oscuro.

La estabilidad de estos materiales a largo plazo es débil y el deterioro a menudo resulta evidente. Contienen sustancias volátiles que puede difundirse y vaporizar, esto deja el material frágil y sujeto a la contracción y el agrietamiento. En casos extremos, el plástico se desmorona en pequeños fragmentos cúbicos.

Revestimientos de superficies

En el caso de los instrumentos de cuerda los recubrimientos que se aplican a las superficies son principalmente de dos tipos: pigmentos y laca o barniz. Los primeros tienen un carácter

exclusivamente estético (se pueden aplicar o no), mientras que los últimos son recubrimientos transparentes que refuerzan y protegen el conjunto. Consisten en resinas o lacas depositados por secado de un disolvente, mientras que los barnices pueden contener también aceites secantes. El recubrimiento más común en la actualidad, y el único durante siglos, es la goma laca. Este producto es un exudado del insecto *Laccifer lacca*, que es originario de Asia (India e Indochina). Las hembras exudan un líquido espeso que se seca lentamente, originando una capa protectora a su alrededor y por lo tanto alrededor de las ramas de los árboles en los que vive (Foto 1), con el fin de que su descendencia esté protegida hasta que se haya desarrollado completamente. El color natural de la laca depende de la savia consumida por las cochinillas y la temporada de cosecha (Foto 2).

Las resinas sintéticas son polímeros tales como acrílicos, epoxis, poliuretanos y resinas fenólicas y resultan irreversibles tras su administración.

Lacas y barnices son sensibles a la luz y por exposición pueden degradarse ocasionando amarilleo, grietas y pérdida de adherencia. Al ser capas aplicadas sobre superficies de madera que se expanden o contraen también se pueden cuartear o debilitar. Las lacas se disuelven con la humedad.

Objetos compuestos

Un objeto compuesto es aquel fabricado con más de un tipo de material; los instrumentos de cuerda entran en esta categoría. El potencial para la interacción perjudicial entre sus componentes es muy alto. Por ejemplo, cuando un metal y un no metal se unen estrechamente, el deterioro de ambos componentes a menudo se acelera.

Madera y metales

La combinación de madera con metales es imprescindible en los instrumentos. El deterioro ocasionado por esta interacción se hace patente por síntomas químicos o físicos.

Al igual que otros metales reactivos, el hierro o el acero son estables en condiciones secas. El agua es el principal iniciador de reacciones de corrosión, por lo que cuanto más seco sea el ambiente más lenta será cualquier reacción química. Sin embargo, la celulosa de la que está compuesta de madera, absorbe fácilmente agua. Si la celulosa tiene exceso de agua pueden aparecer reacciones de corrosión con cualquier metal con el que esté en contacto. Por otro lado, la presencia de iones metálicos en solución acuosa (ocasionados por las propias reacciones de corrosión) provoca el deterioro tanto de la celulosa como de la lignina de la madera. El cobre y sus aleaciones causan un deterioro similar. Las sales de cobre son más perjudiciales para la madera que las de hierro, puesto que pueden reaccionar con los ácidos orgánicos de la misma.

Dondequiera que la madera y el metal están estrechamente unidos, si se produce la expansión

de productos de corrosión se comprime la madera, causando disociación. Al mismo tiempo, la disolución de la celulosa por iones metálicos puede colapsar la estructura celular de la madera. También es muy común la tinción de la madera causada por sales metálicas disueltas. Si la madera no está bien seca cuando se combina con metales, el secado final puede causar agrietamiento.

De todo lo anterior, parece inferirse que no pueden existir metales y madera juntos durante un tiempo muy largo sin las reacciones destructivas que tienen lugar. Sin embargo, está demostrado que la mayoría de los instrumentos consiguen un nivel de estabilidad y esta puede ser alcanzada por tres mecanismos:

- El metal ha desarrollado una capa pasiva delgada que evita que se lleve a cabo la corrosión, efecto que puede ocurrir tanto en hierro como en metales no ferrosos.
- El contenido de humedad de la madera es lo suficientemente bajo para que las reacciones de corrosión no se inicien.
- La madera contiene extractos como aceites y ceras que retardan la corrosión y proporcionan una barrera física contra ella.

En muchos casos la combinación de los tres mecanismos es responsable de la estabilidad.

Madera y otros materiales

Muchos otros materiales se combinan con la madera, tanto por razones funcionales como decorativas: marfil, hueso o nácar están asociados a la madera o incrustados en su superficie. Las reacciones químicas entre dichas sustancias no causan cambios significativos en su estabilidad, pero pueden aparecer algunas reacciones físicas, debido, como hemos visto, a que la madera se mueve en respuesta a los cambios en la HR. Cualquier material no reactivo firmemente unido a esta, creará tensiones. Las incrustaciones resistentes pueden romper la madera que las rodea y lo mismo ocurre en las zonas en que una madera se combina con otra madera, si las direcciones de grano no están alineadas, la contracción diferencial puede causar daños.

Los instrumentos de cuerda están fabricados por un conjunto de maderas que contrastan calidad acústica y durabilidad. Las cajas de resonancia, necesarias para mantener la mayor tensión y compresión bajo estrés, paradójicamente están hechas de madera blanda y más flexible que otros componentes puramente estructurales. Se debe tener la precaución de no aplicar tensión en el instrumento ante cualquier señal de distorsión, agrietamiento, desplazamiento o deterioro de los componentes de sonido. Zumbidos o sonidos similares indicarán refuerzos internos sueltos.

El adhesivo utilizado tradicionalmente en estos instrumentos de madera es muy fuerte, pero es susceptible a la degradación por exposición a la HR y



Foto 2: Escamas de goma laca con diferentes tonalidades de color.
Fotografía obtenida en <http://en.wikipedia.org/wiki/Shellac>

el estrés continuo. Todas las juntas de cola deben ser rigurosamente examinadas para detectar signos de debilidad.

Conservación preventiva

Después de haber pormenorizado los numerosos problemas que pueden afectar la conservación de un instrumento se intentará hacer una aproximación a las formas de evitarlo. Las tres causas principales que pueden afectar la conservación son:

- Factores ambientales (HR, temperatura y luz)
- Plagas biológicas
- Errores humanos (la forma en que los instrumentos se manipulan o utilizan)

Cuando los instrumentos son almacenados en un depósito por largo plazo, la clave para su conservación es tener un buen equipamiento de almacenaje y prevenir la inestabilidad ambiental, la luz y las plagas por medio de rutinas de seguimiento y seguridad. Por último, para evitar el deterioro ocasionado por los seres humanos, se deben observar una serie de cuidados durante y después del trabajo.

Se denomina equipamiento a los contenedores, materiales y equipos necesarios para almacenar de forma segura y organizada los instrumentos, proporcionando un soporte físico adecuado para un

manejo cuidadoso y un ambiente protector, además de para ordenar el espacio con eficacia, de manera que sea fácil la recuperación de los mismos.

Mantener el objeto en un contenedor de almacenamiento bien cerrado amortigua los cambios bruscos de temperatura y HR y es una protección contra el polvo y la suciedad. Dichos contenedores pueden ser cajas (cartón, madera, resinas) o bolsas (de tela o plástico) adecuadamente acolchadas. Como protección adicional, el instrumento puede envolverse en papel de seda libre de ácidos, o en lienzo fino de algodón sin productos blanqueantes. El almacenamiento en oscuridad también elimina el daño debido a la luz. Las cajas deben estar revestidas con un material de relleno químicamente estable, tal como polietileno o láminas de polipropileno.

Los requerimientos necesarios para conseguir unos parámetros ambientales correctos en los lugares donde se depositen los instrumentos se especifican en la tabla 1. Los depósitos deben estar provistos de sistemas de control de temperatura y de humedad y esos sistemas deben tener un seguimiento y mantenimiento, pues de su correcto funcionamiento depende la estabilidad de los instrumentos. Cuando esto no sea posible, para conseguir un mantenimiento correcto se deben impedir las fluctuaciones marcadas de los parámetros ambientales. Característica que se

INTRODUCCIÓN A LA CONSERVACIÓN...

consigue evitando corrientes de aire, exposición a luz, temperatura o humedad ambiente directa (eludiendo ventanas o paredes exteriores no aisladas) y focos de calor (como calefacción).

Si bien estas recomendaciones son importantes hay que hacer hincapié en que lo más importante es

que las condiciones deben mantenerse constantes, evitando fluctuaciones rápidas y condiciones extremas mantenidas por mucho tiempo. Hay que recordar que los instrumentos se estabilizan a las condiciones climáticas del lugar donde están y por ello los parámetros de la Tabla 1 solo deben ser entendidos como recomendaciones.

Material	Manipulación	Exhibición	Almacenamiento
Revestimientos	Trabajar con las manos limpias o guantes de plástico; evitar los limpiadores solventes y capas protectoras	Niveles de luz moderados: 50-100 Lux, <300.000 Lux / hrs. HR moderada: 40-50 %.	Igual que para la exhibición; almacenamiento en la oscuridad
Madera	Trabajar con las manos limpias; evitar tocar las zonas pintadas o dañadas; evitar limpiadores solventes y capas protectoras.	Niveles de luz moderados: <100 Lux, <300.000 Lux/hrs. HR moderada: 40-50 %. Evitar temperaturas sobre 22,5 °C (72 °F).	Igual que para la exhibición; almacenamiento en la oscuridad.
Metales	Usar guantes de plástico; evitar productos de limpieza abrasivos, químicos y capas protectoras.	Evitar el contacto con materiales ácidos y corrosivos. Los niveles de luz y HR deben ser compatibles con los componentes más sensibles de objetos compuestos.	Igual que para la exhibición
Materiales Orgánicos Sintéticos	Trabajar con las manos limpias o guantes de plástico; evitar productos de limpieza, disolventes y recubrimientos conservantes de cualquier tipo.	Niveles bajos de luz <50 Lux, <150.000Lux/hrs. HR moderada: 40-50 %. Evitar temperaturas sobre 22,5 °C.	Igual que para la exhibición; almacenamiento en la oscuridad

Tabla 1: Recomendaciones para la manipulación, exhibición y almacenamiento de los distintos tipos de materiales con los que se fabrica un instrumento de cuerda.

La exposición a la luz continuada en el tiempo provoca cambio de color en las maderas: las oscuras pueden aclararse mientras que las maderas originalmente claras tienden a oscurecerse. Aunque el efecto global puede ser atractivo solo es muy preocupante en el caso de marquetería o incrustaciones de maderas de distintos colores o tinciones. Estas alteraciones lentas de color se deben a la emisión de luz ultravioleta que provoca cambios químicos en la superficie de la madera, pero parece que no tienen ningún efecto sobre las cualidades tonales de un instrumento. Sin embargo, pueden afectar de forma drástica a los materiales orgánicos naturales y sintéticos, además de lacas y barnices, como se ha explicado. Por lo tanto se recomienda conservar en oscuridad y evitar mantener durante mucho tiempo los instrumentos bajo luz artificial sin filtro que emita luz ultravioleta o bajo luz directa del sol para evitar tanto los efectos nocivos de los ultravioleta como del calor.

Las plagas que pueden afectar a este tipo de instrumentos son hongos y artrópodos.

El aumento de humedad y de temperatura, junto con la acumulación de polvo y materia orgánica, puede estimular el crecimiento de hongos sobre la superficie de los instrumentos o de contenedores.

El ataque fúngico se produce cuando la HR es alta, por encima de aproximadamente 65 %, y es muy activo cuando estos niveles aumentan. La creencia popular de que el crecimiento de hongos requiere temperaturas elevadas no es cierta, hay hongos que crecen en los frigoríficos. Las esporas pueden permanecer en estado latente en materiales orgánicos durante largos períodos de tiempo y solo se activan cuando las condiciones son las adecuadas. La mejor medida preventiva es reducir la HR local, comprobando si hay manchas de humedad en los depósitos, sobre todo en períodos de lluvia.

Los insectos que son plaga de la madera en España y que pueden afectar a los instrumentos fabricados con ella son numerosos pero los más comunes se clasifican en tres grupos: Anóbidos, Lícidos y Cerambícidos. Los Anóbidos son pequeños coleópteros popularmente conocidos como carcomas, *Anobium punctatum* es la carcoma común o de los muebles y *Xestobium rufovillosum* el escarabajo del reloj de la muerte. Los Lícidos y Cerambícidos son también familias de coleópteros xilófagos con especies como *Lyctus linearis*, *Lyctus brunneus* o *Hylotrupes bajulus* (véase Pest insect of our Cultural Heritage). Además se han detectado casos de termitas, siendo la especie más común la termita de la madera seca (*Kalotermes flavicollis*), que podría afectar a instrumentos de madera almacenados en depósitos afectados por esta plaga. Los materiales compuestos de queratina pueden verse afectados por Derméstidos.

Los signos de infestación por lo general aparecen únicamente cuando el daño ya se ha producido. Pequeños montones de excrementos microscópicos que se aprecian como polvo o serrín, exuvias o mudas, o agujeros frescos indican infestación activa. La fumigación se ha practicado de forma rutinaria en el pasado, pero las normas de salud pública, como resultado de la investigación de venenos biológicos, se han vuelto mucho más estrictas. Como alternativa, se han propuesto métodos ambientalmente responsables, incluyendo la congelación alrededor de -20 °C durante 150 horas o la asfixia por dióxido de carbono o nitrógeno. Aunque estos últimos se están convirtiendo en los métodos preferidos, aún faltan trabajos para conocer los efectos de dichos cambios en los artefactos durante el tratamiento. Para su erradicación es recomendable acudir a un especialista.

Se recomienda establecer rutinas de inspección periódica.

El cuidado durante y después del trabajo

Los instrumentos de madera son muy susceptibles al daño mientras están en uso y todas las precauciones que se deben tomar son pocas para garantizar que se manejen con cuidado y que los músicos sean plenamente conscientes de su fragilidad.

Las superficies deben estar protegidas del contacto abrasivo con la ropa del músico, especialmente botones, cremalleras y hebillas, mediante el uso de paños suaves naturales o sintéticos especiales para ello.

Como se ha explicado el control del medio ambiente es fundamental para el bienestar de todos los instrumentos de madera. Un cambio repentino de HR puede producirse al sacar el instrumento de su caja y empezar a tocar y puede ser perjudicial o irreversible; lo mismo puede ocurrir cuando se vuelve a guardar después de su uso. Es necesario conocer la HR dentro del recipiente de almacenamiento del instrumento y en el lugar donde se va a tocar. Una diferencia de

más de 10 % entre los dos valores es una advertencia de que podría dar lugar a daños. Nunca es posible predecir los daños debidos a fluctuaciones de HR, pero es un peligro siempre presente.

El músico debe proporcionar un lugar apropiado donde colocar el instrumento durante los periodos de descanso y debe ser consciente del conjunto de instrumentos a su alrededor, evitando colocar nada extraño encima de los mismos.

Con los instrumentos de cuerda pulsada, la relación entre la fuerza de la construcción del instrumento y la tensión total de las cuerdas es particularmente sutil. Por esta razón, los instrumentos antiguos rara vez son capaces de soportar las tensiones necesarias para ser tocados. Si se hace, se debe tener mucha precaución o hacerlo bajo la supervisión de personas con experiencia específica.

BIBLIOGRAFÍA

BARCLAY, B. *The care of historic musical instruments*. Museums & Galleries commission; Canadian Conservation Institute. (1997). Bulletin 4. <http://network.icom.museum/cimcim/resources/the-care-of-historic-musical-instruments-full-text/> (Última consulta el 27/12/2013 a las 19:00h)

Pest insect of our Cultural Heritage. <http://www1.montpellier.inra.fr/CBGP/insectes-du-patrimoine/?q=en> (Última consulta el 27/12/2013 a las 19:00h)

REY FRAILE, I. "Especies de madera utilizadas en la construcción de guitarras e instrumentos de plectro" en *Alzapúa*, número 19 (2013) pp. 41-44

STORCH, P. "Caring for musical instruments: Part 2". TECH TALK (2001) pp. 3-6. <http://www2.mnhs.org/about/publications/> (Última consulta el 27/12/2013 a las 19:00h)

Isabel Rey Fraile Conservadora

Museo Nacional de Ciencias Naturales (MNCN),
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

c/ José Gutiérrez Abascal 2, 28006 Madrid

isabel.rey@csic.es

Concurso Internacional de Composición para formaciones de Plectro
International Contest for Composition for Plectred String Orchestra
Internationaler Kompositionswettbewerb für Zupforchester

Contrastes
 ASOCIACIÓN CULTURAL RIOJA

Asociación Contrastes-Rioja
 Conservatorio Profesional de Música de La Rioja
 C/ Marqués de Murrieta, 76
 26071 Logroño, La Rioja, España

José Fernández Rojas 2015



www.bip-rioja.com

Primer premio: 2000 Euros
Accesit: 500 Euros
Basos detalladas on
www.bip-rioja.com



Ayuntamiento de Logroño

Gobierno de La Rioja
 Educación, Cultura y Turismo

MUSEO WÜRTH LA RIOJA

Tienda especializada en Guitarra Clásica y Flamenca de Concierto.

GUIARRAS DE LUTHIER

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



TRIBUTO A CARIDAD SIMÓN UCENDO. MÁS DE CUARENTA AÑOS AL SERVICIO DE LOS INSTRUMENTOS DE PLECTRO

Caridad Simón Ucendo nació en Campo de Criptana (Ciudad Real). Su numerosa familia manchega está constituida por siete hermanos, una de sus hermanas, Rosario, es melliza con Caridad. Cuando apenas tenía cuatro años, la familia se trasladó a otra población rural más pequeña y cercana con un nombre curioso: Cinco Casas. Allí, todas las familias se dedicaban a la agricultura, concretamente a la cosecha de melones. Caridad combinaba brillantemente la labranza del campo con sus estudios en el colegio.



Rosario, Caridad, Sagrario y Ángel Simón Ucendo en 1972
(Trabajando en el campo de La Mancha)

Su tía Virtudes y su tío Juan José, residentes en Madrid, proponen a sus padres que la niña Caridad pase una temporada en la capital como sobrina de compañía; tenía 13 años cuando se aceptó la propuesta. Milagrosamente y durante ese espacio de tiempo -un año- la llevan a estudiar música con un profesor muy especial, nada más y nada menos que con el gran *Manuel Grandío*, que vivía en la Glorieta de San Bernardo; son clases particulares las que recibe, comenzando con la guitarra y pasando al laúd (bandurria tenor) muy pronto. El maestro, inmediatamente percibe que Caridad era un verdadero portento instrumental.

Enterado de que a su alumna Caridad se le acababa el periplo madrileño de un año y regresaba al pueblo para trabajar en el campo, porque las necesidades laborales agrícolas y el cariño de su familia la requerían, decidió convocar una reunión urgente con sus progenitores, Don Ángel Simón y Doña Rosario Ucendo, para informarles de las grandísimas cualidades musicales de su hija y de la pérdida irreparable musical que supondría su regreso al pueblo. No sé lo que se habló en esa reunión, pero sus padres consintieron y definitivamente se quedó en Madrid para continuar las clases particulares y el comienzo de sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música, Bachiller Superior y COU (Estudios preuniversitarios). Sabia y acertada decisión de padres y maestro.

La presentación en la Orquesta "Gaspar Sanz" de Madrid de Caridad por el eminente maestro Grandío, fue épica. En un ensayo, antes de la

presencia física de la bandurrista, Don Manuel advirtió a todos los allí presentes y componentes -entre los que me incluyo- lo siguiente:

“Os advierto a todos que en el próximo ensayo va a venir mi nueva alumna de laúd (bandurria tenor) Caridad Simón. Es un auténtico prodigio con el instrumento, su origen es de un pueblo de La Mancha que se llama Campo de Criptana, tiene 13 años y ha trabajado siempre en el campo en labores muy duras, sabe conducir un tractor y hacer esfuerzos como un hombre. Os pido que la ayudéis en su integración, pues es verdaderamente de pueblo, ¡pero, ojo!, porque va a ser la mejor laúdista de España”¹.

Nunca lo he contado a nadie pero confieso que por aquel entonces (todavía no éramos novios, algo que no ocurrió hasta 1979), competimos jugando a un pulso de fuerza con la mano al más estilo popular varonil, de los que ambos adversarios ponen el codo encima de una mesa y la sorpresa fue que me ganó de manera notable, una vergüenza para un machote como yo. Los más jóvenes de la orquesta pensábamos: “de pueblo y la mejor laúdista de España, ¡je, je, je!”. ¡Qué injustos e ignorantes fuimos! La profecía de Don Manuel Grandío se cumplió completamente y Caridad sobrepasó todas las previsiones. Aquí la tenemos desde 1974 hasta hoy día, en plena actividad instrumental, didáctica y maternal. Merece la pena recorrer su trayectoria para que todos los aficionados y profesionales de España, pertenecientes al mundo del plectro, conozcan más a Caridad Simón y aprendan a valorar con precisión su significativa aportación musical, concertística y didáctica hacia los Instrumentos de Plectro.

Comienzo en el año 1976 y, aunque la iniciada instrumentista solamente llevaba dos años de estudios musicales su precocidad era evidente, hasta el punto que para el concierto del día 1 de Mayo de 1976 se contó con ella y fue incluida para siempre en todas las actuaciones de la orquesta. Este día es cuando pisa por primera vez un escenario, pero señores ¡qué escenario!, el Teatro Real de Madrid con la Orquesta “Gaspar Sanz” dirigida por Manuel Grandío. El concierto, según la información del Diario ABC “fue un espectáculo artístico musical en conmemoración del día del trabajador que presidieron en el Palco Real SS.MM. los Reyes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía y el Ministro de Educación y Ciencia, Carlos Robles Piquer”². La formidable actuación de la orquesta “Gaspar Sanz” (a la que yo también pertenecía) fue compartida en ese acto con

diferentes agrupaciones musicales, la “Coral Santa Lucía” de Aceros de Llodio, el “Orfeón Logroñés” de Educación y Descanso y el famoso, por aquellos años, grupo “Jarcha”; además, también en aquel mismo concierto los maestros Grandío presentaron por primera vez su bandurria contrabajo (que ellos mismos diseñaron y denominaron laúd contrabajo); la actuación se componía de un repertorio de tres maravillosas adaptaciones: *Diferencias* de A. Cabezón, *Sonata en Do M* de A. Soler y *Canarios* de G. Sanz. Las interpretaciones de nuestra orquesta fueron un éxito y todo el auditorio presente en el Teatro Real nos ovacionó clamorosamente, incluidos los Reyes y los padres de Caridad, que también asistieron y estaban situados en el patio de butacas muy orgullosos y emocionados por el prematuro avance musical de su hija, a la que aplaudieron con gran fervor.

El siguiente concierto de Caridad fue el día 12 de Junio del mismo año, esta vez bajo la dirección de Roberto Grandío y con la Orquesta de alumnos de la Academia de música de la Asociación Laudística Española de Madrid, que también incluía a algunos de los alumnos sobresalientes de su padre; además, Caridad actuó como solista, acompañada de la orquesta de alumnos, interpretando *El Cisne* de Camille Saint-Saëns. Sus avances eran prodigiosos y su sonido (por todos admirado), aunque todavía con instrumento mediocre -prestado- ya sorprendía y cautivaba. En ese mismo año el luthier *Andrés Martín de Diego* construyó su primer laúd (bandurria tenor) de concierto, que ella bautizó con el nombre de *Anibal*. Con su grandioso sonido, batió todas las expectativas y fue incluida de inmediato en las dos agrupaciones camerísticas de los maestros Grandío: Quinteto “Tárrega” y Cuarteto “Ibérico” (¡qué quinteto y qué cuarteto!).



Quinteto “Tárrega” en 1976:
Manuel Grandío (bandurria 1ª), Pedro Chamorro (bandurria 2ª), Caridad Simón (bandurria tenor), Carlos Jiménez (guitarra 2ª), Roberto Grandío (guitarra 1ª)

¹ Palabras más o menos literales del maestro Manuel Grandío, pronunciadas en un ensayo del año 1975.

² LOS REYES, EN EL PARQUE SINDICAL, LA PLAZA MAYOR Y EL TEATRO REAL. Diario ABC, Domingo 2 de Mayo de 1976. Edición de Andalucía, p.5.



*Cuarteto "Ibérico" en 1978:
Manuel Grandío (bandurria 1ª), Pedro Chamorro
(bandurria 2ª)
Caridad Simón (bandurria tenor), Roberto Grandío
(bandurria bajo)*

El día 12 de octubre de 1976 Roberto Grandío culmina su segundo intento de formar una "Orquesta de *Laúdes* profesional", evidentemente Caridad fue fundadora de dicha e histórica orquesta. Con los mejores alumnos de ambos maestros se fundó la primera orquesta profesional de bandurrias -sin guitarras- que él maestro denominaba "de *laúdes*". La idea consistía en formar una agrupación de jóvenes idealistas que quisieran dedicarse profesionalmente a los "laúdes" (bandurrias), un compromiso por cumplir al que sobaban razones para luchar y que comenzó con una frenética actividad de conciertos y de ensayos (lunes, miércoles, jueves y sábados tres horas cada día). En la temporada 1977-1978 (en el Centro Cultural de la Villa, situado en las profundidades de la Plaza de Colón y actualmente Teatro "Fernando Fernán Gómez") la orquesta ofrecía un concierto cada quince días con un programa diferente. El objetivo era dignificar al máximo a nuestros instrumentos. Roberto, sembró la profesionalidad en la agrupación, pero desgraciadamente no llegó a ver lo que pretendía, pues en el fatídico Abril del año 1979, a él y a su padre les sorprendió la muerte.



Orquesta de Laúdes en 1976. Posteriormente Orquesta "Roberto Grandío".

Todos las ilusiones y sueños como implantar la enseñanza de nuestros instrumentos en los conservatorios, la formación de una orquesta nacional de bandurrias y guitarras o sin guitarras, triunfar con la orquesta profesional de laúdes, todas estas ideas se tejieron junto a los queridísimos maestros, y de repente, Caridad y todos los componentes de la orquesta nos vimos ante un tremendo y profundo abismo. El idealismo de todos se puso a prueba, una prueba que llega hasta hoy día y sigue patente. Caridad cumplió con su compromiso de forma intachable e inalterable. Quiero recordar desde este artículo a los alumnos y profesionales de los Instrumentos de Púa de hoy día que por aquel entonces no existía, ni remotamente, la posibilidad de estudiar y titularse en un conservatorio en nuestra especialidad, eso era un sueño, sueño que inculcaron los maestros Grandío, benditos sean y que en paz descansen. El destino no les permitió ver a la bandurria en los conservatorios. No se hizo justicia con ellos.

Continuó la Orquesta de Láúdes, con dos modificaciones en su nombre, la primera fue "laúdes españoles" (pues algún musicólogo comenzó por aquel entonces a hacer críticas al nombre, y no por falta de razones, más adelante también se eliminaría el de "laúdes" por su verdadero nombre) y la segunda, por supuesto, el nombre de su ilustre maestro fundador "Roberto Grandío". Caridad de forma perenne, continuó dando conciertos con esta orquesta, incluso con un sueldo todos los meses, de forma profesional, como quiso que fuera su instaurador. En el año 1986 la Orquesta realizó ochenta y tres conciertos, cincuenta y seis de ellos en una gran gira por toda la geografía de Estados Unidos³. En la actualidad la Orquesta "Roberto Grandío" tiene paralizada su actividad, espera el día que pueda comenzar a despegar con la máxima calidad posible y únicamente constituida por profesionales, esa es la idea y el sentido de su existencia, pues de otra manera no tiene sentido.



Orquesta "Roberto Grandío" de Madrid (2006)

³ 56 conciertos y 25.000 Km por todos los Estados Unidos, con incursiones en Canadá. La contratación de la orquesta fue realizada por la *Columbia Fox* y era el sueño de cualquier orquesta europea. Con anterioridad, unos años antes, la misma gira la había realizado el *Ballet Nacional de España*.

Por esta época hacia 1980-1982, tras la muerte de los maestros Grandío y la desaparición del cuarteto "Ibérico", Caridad Simón y yo creamos el dúo de instrumentos de púa "Chamorro-Simón" (que irremediamente unos años después, acabaría en matrimonio).



Dúo "Chamorro-Simón" en 1981.

En 1983 y con una nueva formación denominada cuarteto "Grandío" comenzó a dar conciertos muy importantes junto a Rafael Alberti⁴. El espectáculo se denominaba "Invitación a un viaje sonoro", anteriormente lo realizaba el poeta junto a Paco Aguilar en su exilio argentino. Posteriormente se realizó también con la Orquesta "Roberto Grandío"⁵. La primera actuación con el poeta fue en el Ateneo de Madrid en un homenaje al famoso Cuarteto Aguilar, en el acto, el mismo Rafael Alberti leyó un telegrama enviado desde Argentina por el escritor Julio Cortázar que se unió cariñosamente al homenaje; también asistieron otros espectadores insignes como el maestro Ernesto Halffter, la sobrina del maestro Manuel de Falla y la cantante María Dolores Pradera, entre muchos otros artistas ilustres.

4 Alberti. R. (2007). *La arboleda perdida* (3 Vol.). Alianza Editorial. Madrid.

5 Existe grabación en CD y dos programas de RTVE.



Rafael Alberti con la Orquesta "Roberto Grandío" en el Ateneo de Madrid (26 de Mayo, 1983). Concierto homenaje al Cuarteto Aguilar.

Con el tiempo, la amistad de Caridad Simón con Rafael Alberti fue muy grande, con la alegría que la caracteriza y durante los viajes que realizaba junto a él en el coche cantaba sus poemas musicados por Paco Ibáñez: "¡Rafaelillo! ¿quieres que te cante?", siempre terminaban cantando juntos, él cariñosamente y de broma la denominaba "la laúdista loca" o "el elemento perturbador del cuarteto", sin duda, la tenía un aprecio muy especial. Esta circunstancia de amistad ofreció a Caridad la oportunidad de conocer a otros grandes poetas y artistas, como en cierta ocasión mágica que se vio tomando café en la misma mesa con Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Luis Rosales y Paco Rabal, por ejemplo.



Rafael Alberti, Caridad Simón y Carlos Chamorro (bebé) en 1990 y 1996.

Durante la década de los ochenta Caridad Simón desarrolló las actuaciones más importantes de su carrera, además de la obtención del soñado y deseado Título Superior de Instrumentos de Púa, que yo ya había obtenido unos años antes. Todos las asignaturas complementarias a esta titulación se podían realizar en el Conservatorio Superior de Música de Madrid con el plan de estudios de

1966 (el vigente en aquellos años), es decir, cinco cursos de solfeo, cuatro de armonía, dos de coro, tres de contrapunto y fuga, formas musicales, estética, guitarra, piano, etc., pero bandurria no, no se podía estudiar en Madrid, bueno, en ningún conservatorio. Milagrosamente⁶ nos informaron que se podía obtener el grado profesional y superior de Instrumentos de Púa con matriculación libre⁷; esto se podía realizar en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona que incluía la especialidad. ¡No lo podíamos creer! Caridad se examinó con la bandurria tenor, tocando las partituras y el programa de bandurria, a esta cuestión, añadiré elogios por la maestría desplegada de nuestra instrumentista -todo Sobresaliente- y también la brutalidad del programador instrumental, del que prefiero no hablar. Imaginemos por un momento que una viola o un violonchelo se tiene que examinar con el programa de violín, en fin, “de juzgado de guardia”, así obtuvo su titulación superior Caridad.

El Trío “Chamorro” es la agrupación que mejor atesora el registro de sonido de Caridad con sus dos grabaciones históricas importantes en CD: “Evocación española” y “Evocación andaluza, Ángel Barrios y los instrumentos de plectro”, esta última grabación re-editada por el Patronato de la Alhambra y el Generalife de Granada y el Centro de documentación andaluza, grabación considerada como Documento sonoro del Patrimonio Musical de Andalucía.



Trío “Chamorro”. Pedro Chamorro, Caridad Simón y Manuel Muñoz

6 Fue el compañero e investigador en Félix de Santos y amigo nuestro Ricardo García Gimeno de Barakaldo, el que nos informó, ya que él se había examinado en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona muy recientemente. La especialidad de Instrumentos de Púa en el Plan 66, como todos los demás instrumentos, constaba de ocho años para el Grado Superior y seis para el Grado profesional (excepto en Piano que para cada Grado tenía dos años más).

7 El Plan de estudios musicales de la ley vigente de 1966 permitía la matriculación libre de cualquier asignatura de música en los Conservatorios de música.

Otras importantes actuaciones eran las que realizó con Carlos Cano, pues nada más y nada menos que ocho grabaciones discográficas de mucho éxito, además de once años de galas por toda España, incluso en Colombia (gala de la Hispanidad). Canciones muy populares grabadas con el sonido potente, claro e inconfundible de Caridad en canciones como *María la portuguesa*, *Luna de Abril*, *Habaneras de Cádiz* y un largísimo etcétera de temas que pusieron muy de moda a nuestras bandurrias.



Gala de Caridad (fondo a la izquierda) con Carlos Cano en TVE.

Además, otras grabaciones -entre siete u ocho- realizadas con el magnífico grupo segoviano *Nuevo Mester de Juglaría*; artistas como *Julio Iglesias*, *Manolo Escobar*, *José Luis Perales*, *Augusto Algueró*, *Francisco*, *María Jiménez* y muchos etcéteras. Por aquella década, prácticamente en todas las producciones donde se oían bandurrias y laúdes participaba Caridad. En películas, series y sintonías de TVE con música de los maestros *Antón García Abril*, *Rafael Beltrán*, *José Nieto*, *Roque Baños*, entre otros muchos. Podemos recordar las series de aquellos años: *Cervantes*, *Fortunata y Jacinta*, *El español y los siete pecados capitales*, *La saga de los Rius*, etc., o películas como *La lozana andaluza*, *La Pasión Turca*, *Goya*, *Requiem por un campesino español*, entre una larguísima lista que nos ocuparía muchísimo y en donde mi memoria flaquea y desfallece. También colaboró con la Orquesta Nacional de España, Orquesta sinfónica de la RTVE y Orquesta sinfónica de la Comunidad de Madrid, con esta última realizó en 1989 una actuación como solista, donde interpretó los conciertos para mandolina de Antonio Vivaldi, bajo la dirección de Miguel Groba. Toda las referencias discográficas de Caridad Simón realizada con el Trío “Chamorro”, Orquesta “Roberto Grandío” de Madrid, Orquesta “Il Forum Musicale” de Luxemburgo, etc. se puede consultar en la página: www.pedrochamorro.com

TRIBUTO A CARIDAD...



No puedo dejar de hablar de una de las facetas más importantes y preferidas de la instrumentista, me refiero a su labor pedagógica. Caridad comenzó su andadura didáctica en su propio pueblo natal: Campo de Criptana (Ciudad Real), contratada por la Asociación cultural “Los Trovadores de La Mancha” en 1983. Estas clases eran compatibilizadas con las que impartía en otros pueblos de la comarca manchega como Las Labores, Herencia y Cinco Casas; entre 1988 y 1990 trabajó en la Escuela de Música del Ayuntamiento de Naval Moral de la Mata (Cáceres); inauguró como profesora interina de Instrumentos de Púa en 1990 el C. P. M de Alcázar de San Juan-Campo de Criptana; entre 1995-1999 tras sufrir un accidente de tráfico, paralizó su vida laboral, peligró su vida artística, incorporándose en el año 2000, después de un largo periodo de rehabilitación y suplicio, en el C. P. M. de Puerto Llano (Ciudad Real); en el 2002, vuelve al C. P. M. de Alcázar de San Juan-Campo de Criptana; en 2004, se presenta a las primeras oposiciones del estado que se convocan en la especialidad de Instrumentos de Púa obteniendo de manera brillante -como siempre- una plaza de las dos que salían a concurso oposición, pues no existía nadie que se lo mereciera tanto (seguro que Don Manuel Grandío se hubiese sentido satisfecho y orgulloso de que su alumna de laúd preferida obtuviera dicha plaza tan deseada y soñada); en el curso 2010-2011 solicitó y consiguió volver a su lugar, es decir, Madrid -de donde partió musicalmente-, con traslado definitivo en el C. P. M. “Arturo Soria”.

Muy consciente de que su especialidad se denominaba “Instrumentos de Púa” y puesto que incluye a los dos instrumentos de plectro, es decir, Bandurria y Mandolina napolitana, se dispuso a estudiar Mandolina en el Conservatorio de Música de Esch-sur-Alzette (Luxemburgo) con el profesor Juan Carlos Muñoz⁸, para ello fue becada por el Ministerio de Luxemburgo y obtuvo en 1993 el Diploma Superior de Mandolina y Diploma Superior de Música de Cámara.



Con el Profesor Juan Carlos Muñoz

8 Componente del Ensemble barroco “Artemandoline”. Profesor del Conservatorio de Esch-sur Alzette (Luxemburgo) y Profesor de Mandolina en la “Hochschule für Musik” de Saarbrücken (Alemania).

Más tarde también perfeccionó mandolina en Alemania con la profesora Marga Wilden-Hüsgen⁹.



Con Marga Wilden-Hüsgen



Con Marlo Strauss¹⁰

Es muy difícil hacer un listado de alumnos que hayan recibido clases de Caridad, pero la mayoría de los principales solistas y profesores de esta especialidad en España, han sido iniciados o han sido alumnos de ella. Hoy, muchos ocupan las plazas de profesores en Conservatorios, Escuelas de Música, Colegios de Primaria e Institutos de Secundaria y obtuvieron su Título Profesional y Superior de Instrumentos de Púa pasando por sus aulas; en algunos casos, simplemente recibieron clases de perfeccionamiento en cursos de verano. No obstante, haré un pequeño listado de los alumnos profesionales más importantes, teniendo en cuenta que la memoria me puede fallar, por lo que pido disculpas de antemano si falta alguno, o aunque no lo creo, también sobre, pues, todos sabéis que sus alumnos también lo han sido míos y tengo cierto revuelo de nombres. Son los siguientes:

- Mari Fe Pavón (Prof. de Mandolina en Luxembourg y concertista en Artemandoline)
- Patricia Calcerrada (Prof. de Instrumentos de Púa en el CPM de Logroño, concertista)
- Maria Jesús Calcerrada (Prof. Superior de I. de Púa y Maestra en Miguelturra)
- Jesús Pavón (Prof. Superior de I. de Púa y Maestro en Ciudad Real)
- Sagrario Pavón (Prof. Superior de I. de Púa y Maestra en Córdoba)
- Gema García (Prof. de I. de Púa y Maestra en Villarubia de los ojos-Ciudad Real)
- Sonia Cobo (Prof. Superior de I. de Púa y Prof. Secundaria en Ciudad Real, concertista)
- Aitor López (Prof. de I. de Púa)
- Mari Carmen Simón (Prof. CSM de Murcia “Manuel Massotti Littell”, concertista)
- Fernando Bustamente (Prof. CPM de Alcázar-

9 Eminente, admirada y reconocida personalidad de mandolina. Fue Profesora en “Hochschule für Musik” de Colonia (Alemania).

10 Reconocido pedagogo de la mandolina en Alemania.

- Criptana, concertista y director)
- Luis Diego Vaquero (Prof. Superior de I. de Púa)
- Diego Martín (Prof. Sup. de Guitar. e I. de púa -en breve-, concertista)
- Rafael Tarjuelo (Prof. Superior de I. de Púa -en breve-, concertista)
- Rubén García-Casarrubio (Prof. CPM de Alcázar-Criptana, concertista)
- Manuel Flores (Prof Superior de I. de Púa, concertista)
- José Manuel Velasco (Prof. Superior de Guitarra e I. de Púa, concertista)
- Rosana Ascacibar (Prf. Superior de I. de Púa -en breve-, concertista)
- Isidro Vela (Prof de I. de Púa)
- Gustavo Hernández (Prof. Superior de I. de Púa, Prof. Secundaria en Cádiz)
- Antonio García (Prof. Superior de I. de Púa)
- Silvestre Ramírez Espinosa (Prof. Superior de I. de Púa)

Alumnos de Caridad del Plan actual que han terminado la Educación Profesional, es decir, hasta 6º curso de EE.PP y/o están realizando estudios de Instrumentos de Púa en el Conservatorio Superior:

- Marta Escudero (Con 6º de EE.PP., cursa estudios superiores de I. de Púa en Murcia)
- Maribel Olmedo (Con 6º de EE.PP., cursa estudios superiores de I. de Púa en Murcia)
- Virginia Moratalla (Con 6º de EE.PP., cursa estudios superiores de I. de Púa en Murcia)
- Alba Comino (Con 6º de EE.PP., cursa estudios superiores de I. de Púa en Murcia)
- Fernando Martín (Con 6º de EE.PP.)
- Marina Cerrajería (Con 6º de EE.PP.)
- Adrián Cerrajería (Con 6º de EE.PP.)
- María Lacalle (Con 6º de EE.PP.)
- Sara Martínez (Con 6º de EE.PP.)
- Oscar Blázquez (Con 6º de EE.PP.)
- Pilar Parra (Con 6º de EE.PP.)
- Elena Martín (Con 6º de EE.PP.)
- Marta Gil (Con 6º de EE.PP.)
- Elena de Miguel (Con 6º de EE.PP.)
- Manuel López (Con 6º de EE.PP.)
- Jaime García (Con 6º de EE.PP.)
- Ángela Carrasco (Con 5º de EE.PP.)



Primer curso de verano realizado, Caridad en el centro de sus pupilos. Piornal (Cáceres) verano de 1987. Muchos de estos niños hoy son profesores de conservatorio, maestros y concertistas.

En la actualidad es profesora componente de la Orquesta de Plectro y Guitarras del CPM “Arturo Soria” de Madrid y de la Orquesta de Plectro y Guitarras “Ciudad de La Mancha” de Campo de Criptana.



Orquesta de Plectro y Guitarras “Ciudad de La Mancha”. Director: Fernando Bustamente.



Orquesta de Plectro y Guitarras del CPM “Arturo Soria” de Madrid. Director: Pedro Chamorro

Como la mayoría de las madres trabajadoras de este país ha mantenido una doble actividad, pues en esta destaca aún más todavía y es de la que más orgullosa se siente. Madre de dos hijos: Carlos Chamorro Simón, con 24 años es Maestro en Primaria y Secundaria; Guillermo Chamorro Simón con 11 años es Poeta y mandolinista, de momento.



Con Carlos Chamorro Simón



Con Guillermo Chamorro Simón

Recientemente, la instrumentista, profesora, concertista y gran madre ha entablado amistades muy importantes, como es el caso del maestro Leo Brouwer que ha escrito el “Concierto de La Mancha” para orquesta sinfónica y bandurria solista, otra “pica en Flandes” para nuestra bandurria. Siempre habíamos soñado que un gran compositor escribiera un Concierto importante, como lo tienen el resto de los instrumentos musicales, pues bien, ¡aquí está!. El genial compositor Leo Brouwer, uno de los músicos

más reconocidos, interpretados y cualificados del mundo, premia a la bandurria y a los que han luchado por ella con un magistral concierto donde en la dedicatoria se puede leer: “A Pedro y Caridad Chamorro”. ¡Gracias y bravo maestro Leo Brouwer!



Pedro Chamorro, Leo Brouwer y Caridad Simón en Campo de Criptana, “La Mancha”.

¿Qué mejor premio para Caridad y la bandurria? Realmente el inmenso Brouwer ha repartido justicia musical a una vida de trabajo, sacrificio y lealtad, pero por supuesto y principalmente a nuestra bandurria, que contiene en su historia y en su timbre la cultura ancestral y característica del Mediterraneo.

Caridad Simón es un ejemplo vivo a seguir, idealista de los instrumentos de Plectro, luchadora y trabajadora incansable, profesora de gran vocación, porque su entrega en las aulas y hacia sus alumnos ha sido, es y será rebotante, con una alegría y energía inagotable.

Hoy te homenajeamos merecida y cariñosamente desde el mundo del Plectro. ¡Gracias y mil veces gracias Caridad Simón Ucendo! ¡Gracias por tu trayectoria y aportación musical desde el año 1974! Por aquel entonces, ser profesional de los Instrumentos de Púa era imposible, una utopía, una quimera, quimera a la que con tu tesón has dado la vuelta como a “un calcetín”. Te lo debíamos. Te lo debía.

*Cómo quieren que la olvide
si ella es mi medianera
si el amor cría raíces
como la planta en la tierra.*

(Canto popular de Canarias)

Prof. Dr. Don Pedro Chamorro Martínez

ESTUDIO DE GRABACIÓN

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



www.estudioskikos.com

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



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

Y lo más sorprendente:
¡ NUESTROS PRECIOS !

*Sin ir
mas lejos*

Las mejores instalaciones...

Un estudio de grabación con equipamiento y dimensiones para satisfacer sus máximas exigencias. Donde es posible grabar, una banda de 40 músicos o una coral de 70 componentes.

Dispone de un salón-bar de más de 100 m2 donde podrá descansar o esperar cómodamente su turno de actuación.

Con sello discográfico propio para editar cualquier tipo de producción en distintos formatos: CD, DVD, etc.

Y la colaboración de una cuidada selección de profesionales.



Alhambra
GUITARRAS

La Expresión del Arte

www.alhambra.sl.com

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



LA BANDOLA Y LA RECEPCIÓN ACADÉMICA EN LA CIUDAD DE MEDELLÍN

El hecho de articular las posibilidades técnicas de la bandola dentro de un espacio académico, debe ir más allá de limitar el estudio del instrumento a su quehacer en el contexto de la música andina colombiana. En beneficio de la música, antes que de “nuestra música”, es conveniente crear espacios donde los estudiantes, a partir de aspectos técnicos, metodológicos y estilísticos, establezcan un marco referencial entre la bandola y otros instrumentos de plectro, que también se utilizan en la interpretación de músicas populares. El entorno musical en el que se ubican los estudiantes de bandola actualmente, aunque no tiene que ver con la ruralidad en la que quiere hacerse ver el instrumento, cuenta en nuestra ciudad con pedagogos que insisten en “redimir nuestras costumbres” y “rescatar” nuestra música ancestral, ignorando el cambio físico de la bandola como dispositivo y su estudio a nivel técnico, teórico y práctico, que ha alcanzado instancias significativas de desarrollo en otras ciudades como Bogotá, a las cuales debería sujetarse también el estudio y los procesos de formación de la bandola en Medellín.

Para tener claro el tema de la división en escuelas a la hora de hablar de la música andina colombiana en general, debemos anotar que los puntos de vista, aunque son individuales (por no decir individualistas, a veces) desembocan en conclusiones que son totalmente objetivas. Así, hay bandolistas que abogan por la necesidad de “secularizar” procesos de formación, técnica e interpretación en la bandola. Este asunto desproveería al instrumento de esa visión provinciana y cerrada que lo hace ver asentado en tradiciones campesinas, orales, y en el mejor de los casos, familiares.

En este texto vuelve entonces a plantearse la pregunta aquella ¿La música al servicio del instrumento, o el instrumento al servicio de la música? Debe hacerse entender que cualquier instrumento (dado el caso, la bandola) es un

medio para interpretar cualquier música. Esta es una forma de pensar completamente contraria a la de muchos intérpretes que establecen sus prácticas y sus posturas estéticas sobre el criterio reduccionista según el cual hay sólo una forma específica de tocar el instrumento. De posturas como esta última se termina deduciendo, casi que por obviedad, no solamente que hay algunas músicas que se pueden tocar o interpretar con la bandola, sino también que la bandola no puede incursionar en territorios ajenos a esas músicas. Debe entenderse la bandola como un “medio para la expresión y la ejecución musical, no como un fin en sí mismo”. (Rincón Gómez, 1989) Es así entonces que los modelos técnicos y su aplicación deben ser dirigidos hacia la evolución del instrumento en distintos ámbitos de la música (no se trata solo de música instrumental andina colombiana. Pueden ser también músicas populares como la latinoamericana, el jazz, el rock, el blues, incluso el llamado “folk”, y repertorio clásico los que se volverían factores que amplían el desempeño y las posibilidades de interpretación de este instrumento) deshaciendo por añadidura la imagen tradicional con la cual, en muchos casos, se ha identificado a la bandola.

A propósito de lo anterior, es relevante mencionar que a finales del siglo XIX, se concebía la bandola como un instrumento destacado dentro de la sociedad, y los procesos formativos, en algunos casos, se asumían desde ese punto de vista, es decir, los parámetros para su aprendizaje y enseñanza en algunas instancias estuvieron regidos por elementos de la música universal, por lo menos en lo que a la notación en el pentagrama se refiere, aunque muchas personas incluso bandolistas expresan que este instrumento está pensado para interpretar exclusivamente música andina colombiana. Basta con hacer una lectura al prólogo del método de bandola elaborado por José E. Suárez L., publicado en Bogotá el 15 de julio de 1896 y dar un vistazo a una de las

LA BANDOLA Y LA RECEPCIÓN...



Partitura tomada del método de bandola de José Suárez (1896), p.34

páginas del documento mencionado, para darse cuenta del tratamiento que se le da al instrumento desde la apreciación musical, hasta cada una de las lecciones propuestas, que más bien pueden semejarse a pequeñas piezas con formas de la música clásica Europea.

Al publicar el presente método he procurado que siendo teórico y práctico sea también fácil y progresivo, de modo que una vez que el discípulo lo haya aprendido todo, puede leer la música, cualquiera que sea, con facilidad. Con el propósito de que su lectura sea gradual y sencilla he tenido el cuidado de escribir todas las lecciones en Do Mayor, lo cual produce la inapreciable ventaja de que se pueda llegar hasta la última página sin dificultad.

La larga práctica que llevo de enseñar diferentes instrumentos me ha puesto en aptitud de apreciar los inconvenientes que se presentan en el aprendizaje de la música. Para obviar y llenar todas las dificultades, he formulado este trabajo, siguiendo un plan distinto del adoptado hasta ahora por otros autores, consultando para ello las distintas aptitudes de los aprendices. Con él no se adquieren repentinamente la ejecución y la destreza, porque estas condiciones solo las da un ejercicio constante y buenas aptitudes.

Para que el maestro pueda obtener resultados sólidos y verdaderos, hará que sus discípulos no pasen de una lección a otra hasta tanto que no hayan aprendido perfectamente bien la anterior

y con la previa e indispensable condición de que sea cantada, pues de otro modo el aprendizaje será imperfecto e irregular.

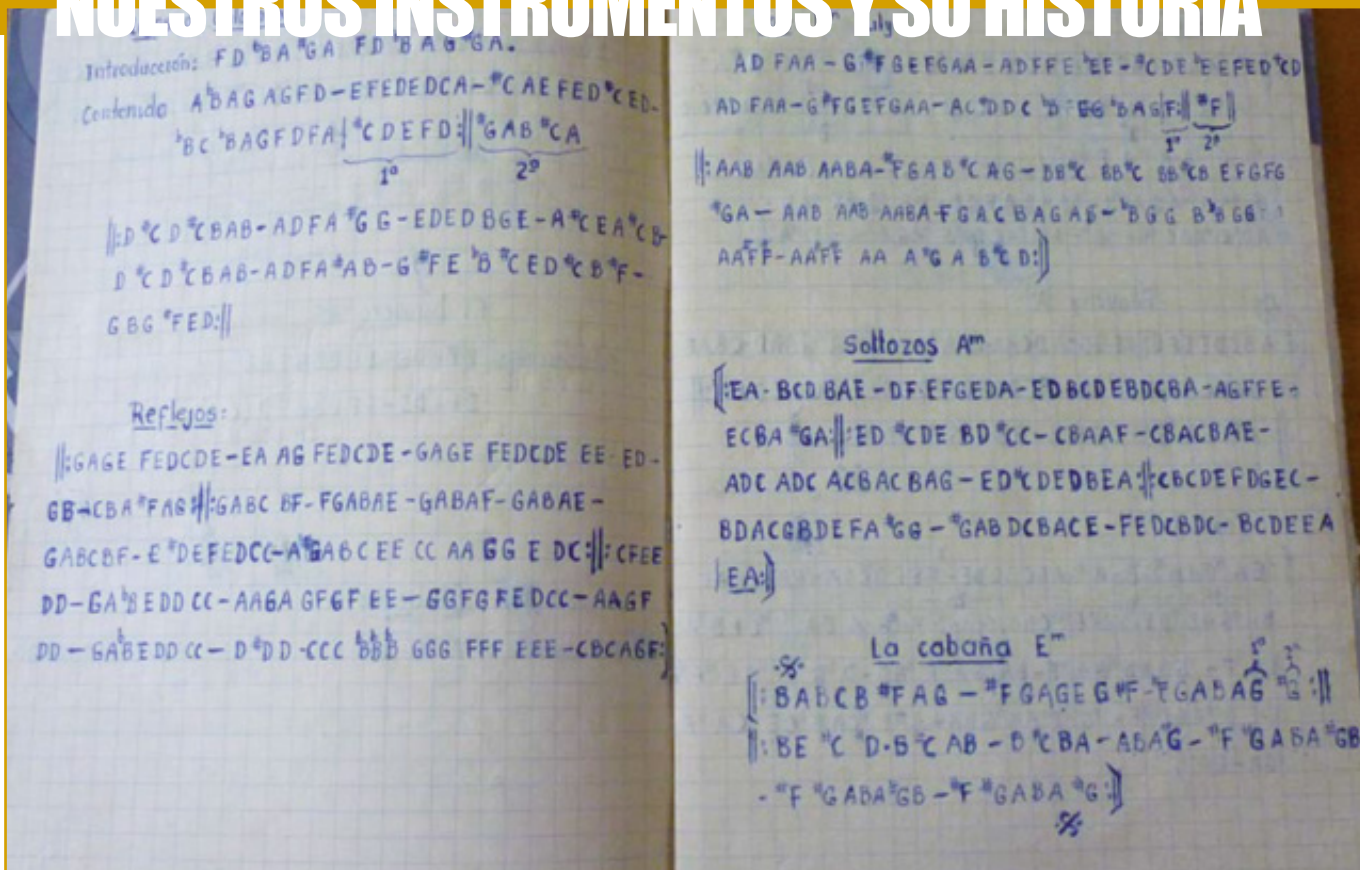
Habiendo puesto en práctica este método, y habiendo dado los mejores resultados, no he vacilado ya en darlo al público, halagándome la idea de que si se siguen estrictamente mis indicaciones, habré puesto mi pequeño contingente en la difusión de los conocimientos del divino arte de la música. (1896: Prologo)

Al hacer una reflexión sobre la época en que se publicó el método de Suárez y su valioso contenido, surgen algunos cuestionamientos que serían razón de peso para llevar a cabo otra investigación sobre la bandola. ¿Este método estaba en Medellín a principios de siglo? ¿En esa época (finales del S. XIX y principios del S. XX) se enseñó a tocar la bandola con este método o alguno parecido en la ciudad de Medellín? Si fue así, ¿en qué momento y por cual razón dejó de enseñarse en la ciudad la bandola con este tipo de métodos y se asumió la enseñanza y el aprendizaje de “oído”?

La Técnica

Sería un error hablar de una sola técnica de interpretación, o de una verdad absoluta al momento de establecer pautas de trabajo con la bandola. “La bandola tiene casi tantas técnicas como ejecutantes debido a que no ha dispuesto de un método o tradición única, lo que dificulta

NUESTROS INSTRUMENTOS Y SU HISTORIA



Fotografía del archivo personal de Fabián Henao

aún más la tarea a emprender”. Tal como lo afirma el maestro Elkin Pérez, en su método para el aprendizaje y estudio de la bandola.

Es posible comprender mejor la afirmación anterior, citando a Fabián Henao bandolista del trío “Rubia Espiga”. Sus antecedentes musicales están enmarcados en el paso de tres generaciones nacidas a principios del siglo XX, con su abuelo Epitasio Hernández, su tío abuelo Alfonso Hernández y su tío Nelson Hernández. De ellos recibió las primeras y únicas clases de bandola, aprendió a tocar con un sistema numérico, el cual consiste en dar un número específico a cada uno de los 6 órdenes de las cuerdas, así la primera cuerda tañida al aire (sin digitar en ninguno de los espacios) es 10, en el primer espacio 11, la segunda 20 etc. Después implementó el cifrado alfabético (DO=C, RE=D, MI=E, FA=F, SOL=G, LA= A, SI=B) y de esta manera montaba el repertorio requerido. Nunca aprendió a leer partituras.

Casos como el de Fabián Henao son comunes en el entorno del aprendizaje y la enseñanza de la bandola en Medellín. La diferencia radica en que Henao mediante audiciones y otras metodologías logró implementar una técnica con la cual desarrolló una buena calidad del sonido e implementó una rutina de ejercicios para la mano izquierda con los cuales desplegó un ramillete de posibilidades a la hora de digitar. Además fue bandolista reconocido con premios a nivel nacional y realizó varias grabaciones con el trío “Rubia Espiga”.

Teniendo en cuenta que en gran porcentaje la calidad del sonido que emite el instrumento depende del cuerpo mismo, es necesario entender éste, como un mecanismo fundamental que hace sonar la bandola de determinada manera, y que es necesario para el intérprete, ser cuidadoso y objetivo a la hora de optar por la, o las formas, en que el cuerpo se relaciona con la bandola. Dicho lo anterior, se podría exponer y analizar, en algunos bandolistas de Medellín la relación entre cuerpo y bandola, desde aspectos como la postura, la técnica de la mano derecha, -entendida ésta como el aparato sonador del instrumento- y técnicas de la mano izquierda, partiendo desde un punto de vista que liga a la bandola con otros instrumentos de plectro, como la bandurria o la mandolina y que a su vez, debe vincularla directamente con los lineamientos académicos como los que se asumen a la hora de la enseñanza y el aprendizaje de estos.

Una de las características más especiales de la bandola es que su sonido natural se produce cuando las cuerdas son tañidas por un plectro. El cual se ubica en la mano derecha y según su uso, se produce diferente calidad de sonido. Anteriormente se mencionó que no es posible hablar de una sola técnica de interpretación ya que no hay un hilo conductor al cual seguir en cuanto a la metodología y las necesidades puntuales de cada intérprete varían subjetivamente, al tiempo que surgen exigencias del repertorio mismo.

Aunque suene muy personal lo que se va a decir, no es sano que la gran mayoría de pedagogos e intérpretes de la ciudad de Medellín hayan enfocado su trabajo en un solo método, o peor aún, en la total falta de éste. A propósito de esto, los bandolistas medellinenses posteriores al maestro Jesús Zapata han ignorado, o incluso desconocido la importancia capital del trabajo técnico, interpretativo y pedagógico hecho por reconocidos intérpretes de la bandola como Diego Estrada, Fernando León, Jairo Rincón, Fabián Forero y Manuel Bernal, quienes a partir de su inquietud individual por el instrumento han desarrollado metodologías claras, articuladas entre sí y precisas para la enseñanza. Lamentablemente para estos teóricos y maestros de la bandola en Medellín, debe mencionarse aquí el esfuerzo ingente y desinteresado de un músico que, sin ser bandolista, desarrolló el único itinerario técnico hecho para la bandola en Antioquia desde 1988 hasta hoy, y que goza, por decirlo menos, de ser predicado mas no practicado, ya que se habla tanto de técnica y de escuela; hablamos del maestro Elkin Pérez Álvarez.

Dicho método hacía parte del plan de estudios de la desaparecida Escuela Popular de Arte y de planes de fomento a las estudiantinas que algunas veces se han impulsado desde instancias de gobierno (aún hoy sirve como modelo aislado y fragmentado por algunos estudiantes que se forman en la Universidad de Antioquia o en agrupaciones de la ciudad) ¿No es paradójico que lo haya escrito un músico que fue guitarrista y tiplista, mas no bandolista? Ahora bien, si ya están escritos algunos métodos (Estrada, Bernal, Forero) y los bandolistas anteriormente mencionados están activos ¿Por cuál razón no se acude a ellos con el objetivo de ofrecer un marco contrastado y crítico de tocar a las nuevas generaciones de bandolistas en Medellín? ¿Cuál es la razón que no permite a la “la escuela paisa” abrirse a otras maneras de abordar el aprendizaje y la enseñanza del instrumento? ¿Acaso la bandola se divide en dos, una paisa y una bogotana? ¿Será que la música que se interpreta en Medellín está técnicamente resuelta y consolidada para la bandola y, por tanto, ya no es necesario ver lo que se hace y se interpreta en el resto del país?

Si bien hay un número significativo de estudiantinas y, en consecuencia, de intérpretes de la bandola en Medellín actualmente, podríamos asegurar, según lo antes dicho, que la formación de los bandolistas se sigue asumiendo como algo personal, empírico y desprovisto de “escuela”, esto teniendo en cuenta que son muy pocas las instituciones de carácter universitario que incluyen la enseñanza del instrumento, y que no hay una sola que tenga un pensum claro que garantice la formación de bandolistas (no “expertos” en instrumentos de plectro, menos aún músicos funcionales y no especializados) en todo su rigor. A esto se añade el hecho de que los que offician como profesores del instrumento justifican sus formas de enseñar como resultado de la experiencia de la interpretación, que aunque

no se puede desvirtuar, pierde peso cuando no está acompañada de un proceso racionalizado y válido de transmisión pedagógica.

Esta situación asume un tono elocuentemente contradictorio con un ideal de escuela cuando se escuchan expresiones utilizadas por algunos de ellos al abordar el tema de la enseñanza, por ejemplo “el método se construye sobre la marcha”, “la metodología la propone el alumno” o “yo simplemente enseñé como se ha tocado toda la vida en Medellín.” Esta contradicción se acentúa aún más cuando escuchamos hablar a jóvenes intérpretes que han hecho, desde la diferencia en procesos de formación, planteamientos técnicos nuevos para el entorno, y una perspectiva abierta que hace de esta diferencia una fortaleza a la hora de formarse y sacar conclusiones de metodología, técnica e interpretación claras y contundentes.

Es necesario entonces, que las academias de música popular, o en su defecto, los programas musicales con énfasis en músicas populares de cuerdas en las universidades, se enfoquen en desarrollar estrategias y establezcan parámetros de observación, seguimiento y evaluación, que permitan articular de manera directa metodología y técnica, con el objetivo de obtener un crecimiento progresivo en los intérpretes. Así mismo, el camino de la enseñanza y el aprendizaje deben ser espacios abiertos a la transformación y a nuevas posibilidades metodológicas propuestas por expertos en la materia, cabe recordar que la bandola hace parte de una extensa familia de instrumentos de plectro y que puede nutrirse de métodos y ornamentos propuestos para estos.

Estamos hablando de tres aspectos fundamentales en el quehacer cotidiano de un músico (metodología, técnica y estilo) y de la importancia que desde instrumentos como la bandola o el tiple puedan cobrar en el transcurso de su carrera, y a propósito de esto, debe entenderse entonces la metodología como un proceso de formación que destaca el desarrollo de una o varias técnicas de interpretación, no sujetas a relaciones directas entre repertorio y sensaciones subjetivas específicas con el instrumento, sino, a estructuras que lleven al conocimiento profundo de la bandola como un elemento conductor de la música, entre otros. Esto dejará ver al instrumentista como un sujeto que asume el rol de músico profesional desde y para un instrumento determinado. La relevancia de la conjunción entre metodología y técnica se plantea según la posibilidad de abonar el camino para que cada intérprete poco a poco establezca límites, esquemas y se provea de elementos puntuales críticos que fortalezcan su propio estilo, e incluso lo desarrollen y proyecten.

César Macías

*Maestro en bandola de la
universidad Distrital de Bogotá.*



UN HISTÓRICO CONCIERTO DEL GUITARRISTA ANTONIO CANO EN MADRID

En este trabajo vamos a fijar nuestra atención en el que quizá fue el primer concierto importante de Antonio Cano en Madrid, a partir de la información que nos ofrece la prensa histórica.¹ Este concierto tuvo lugar en el Salón de Postas Peninsulares el 10 de junio de 1846, y en él tomaron parte, además de Antonio Cano, su hermano Vicente, la orquesta del Circo y el entonces joven pianista José Casado. A lo largo de nuestro trabajo analizaremos el tipo de concierto, el repertorio, los intérpretes, la sala y la recepción que tuvo por parte de la crítica, con el propósito de alumbrar aspectos de la vida musical y guitarrística de este periodo.

¹ Javier Suárez-Pajares ha publicado un primer vaciado de noticias relacionadas con la guitarra en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, potente herramienta que combina la digitalización con un programa de reconocimientos de caracteres OCR. La tabla cronológica de referencias se completa con un utilísimo índice onomástico. Véase SUÁREZ PAJARES, Javier: "La hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional", *Roseta*, nº 0, 2007, pp. 119-135.

La carrera concertística y pedagógica del guitarrista Antonio Cano (Lorca, Murcia 1811- Madrid, 1897) tuvo lugar en un tiempo considerado tradicionalmente por la historiografía musical como una época de decadencia para la guitarra en España.² Este

² Carlos Gómez Amat en su libro sobre la música española del siglo XIX, dedica un capítulo a la guitarra con un título muy elocuente: "La guitarra. Esplendor, decadencia y renacimiento". GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la Música española 5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, pp. 83-92. Las causas de esa visión historiográfica hay que buscarlas, en opinión de Javier Suárez-Pajares y Eusebio Rioja, en la selección que operó Andrés Segovia en el repertorio, del que purgó la música del XIX a excepción de la de Tárrega y, en menor medida, de algunas piezas de Sor y Aguado, y en las opiniones negativas que vertió sobre los guitarristas del XIX Domingo Prat. Véase SUÁREZ PAJARES, Javier y RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio: *El guitarrista almeriense Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 2003, pp. 1-4. El encumbramiento de la figura de Tárrega, llevada a cabo tras su muerte por sus discípulos y, en especial, por Emilio Pujol,

periodo de declive se situaría entre la actividad de los guitarristas Fernando Sor (1778 -1839) y Dionisio Aguado (1784-1849), nacidos a finales del siglo XVIII, y el advenimiento de Francisco Tárrega (1852-1909), figura entronada como punto de partida de la guitarra moderna. Sin embargo esta visión historiográfica está en proceso de revisión. Estudios recientes están arrojando luz sobre los guitarristas de los años centrales del siglo XIX, nombres hasta hace poco prácticamente desconocidos, como los de Julián Arcas, Tomás Damas, José Brocá, José María de Ciebra, Jaime Bosch, José Viñas, José Costa y Hugas, o el propio Antonio Cano, entre otros,³ que dan testimonio de una importante actividad guitarrística en la España de esos años.

La primera noticia de este concierto la encontramos en el periódico *El Heraldo* en su edición del 10 de junio de 1846, con la siguiente información:

En el salón de las Diligencias Peninsulares se dará esta noche un gran concierto instrumental en el que alternando con la orquesta tocará el Sr. D. Antonio Cano varias piezas a la guitarra, acompañado en algunas de ellas por su hermano don Vicente. He aquí las piezas que tocarán estos dos profesores: gran sinfonía de Guillermo Tell a dos guitarras, variaciones brillantes sobre un tema de Ana Bolena, por D. Antonio Cano; dúo concertante a dos guitarras, ejecutado por D. Vicente Cano y acompañado por D. Antonio; sinfonía de la Norma a dos guitarras; fantasía por D. Antonio Cano; popurrí de aires españoles a dos guitarras.

El repertorio

Con información similar aparecía el anuncio en otros periódicos de ese día.⁴ Para saber cómo se desarrolló el concierto, los intérpretes

se cimentó en cierta medida sobre el olvido de los guitarristas anteriores y contemporáneos al guitarrista de Castellón. Esta percepción de la guitarra en decadencia llega al paroxismo en afirmaciones como las de Carlos Cambroner, quien, al comentar los conciertos de guitarra celebrados en el periodo 1848-49 en Madrid, nos relata: "Concierto de guitarra por los guitarristas Vicente y Antonio Cano. Gustó, pero hubo poca gente". Más adelante, en relación a un concierto de Damas y Amores: "Obtuvo el mismo resultado que el anterior. Por lo visto, la guitarra iba en decadencia." Y por último, al comentar un concierto celebrado el 30 de abril de 1849: "Concierto por los guitarristas don Tomás Damas y un tal Bassols. Muchos aplausos y pocas entradas. La guitarra había muerto." CAMBRONERO, Carlos: *Crónicas del tiempo de Isabel II*. Madrid: La España moderna, 1913?, pp. 129 y 130.

³ Para una interesante clasificación en generaciones de toda esta amplia nómina consúltese SUÁREZ-PAJARES, Javier: "Las generaciones guitarrísticas españolas del s. XIX", en CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa (eds.): *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad, 1995, pp. 325-373.

⁴ *Diario de avisos de Madrid*, 10-vi-1846, p. 4 y *El Clamor público*, 10 -vi- 1846, p. 4.

que participaron así como conocer el orden del programa, nos hemos ayudado de las diferentes crónicas y reseñas localizadas en los días siguientes y, en especial, de la publicada en *El Eco del comercio*.⁵ Cotejando toda esa información podemos reconstruir los detalles del programa de aquella velada:

Primera parte:

- 1.- "Sinfonía a toda orquesta" (para orquesta) de Indalecio Soriano Fuertes. Intérpretes: "Una parte de los más selectos artistas que componen la orquesta del Circo".
- 2.- "Sinfonía de *Guillermo Tell*" (para dos guitarras). Arreglo de Antonio Cano que la interpretó junto a su hermano Vicente.
- 3.- "Aria de *María de Rohan*", por la orquesta.
- 4.- "Brillantes variaciones sobre un tema de *Ana Bolena*." Obra interpretada por Antonio Cano.
- 5.- "Introducción y Aria de *Hernani*", (de Giuseppe Verdi) por la Orquesta.
- 6.- "Dúo concertante" para dos guitarras. Vicente Cano interpretó la primera guitarra.

Segunda parte:

- 1.- "Variaciones de piano" interpretadas por el "jovencillo" pianista José Casado.
- 2.- "Sinfonía de la *Norma*" para dos guitarras.
- 3.- "Cavatina de *María de Rohan*" por la orquesta.
- 4.- "Fantasía o *potpurri*" para guitarra, interpretado por Antonio Cano.

La participación de diferentes intérpretes, alternándose solos y dúos con agrupaciones, responde a la tipología más característica de concierto durante buena parte del siglo XIX. Si el artista principal, sobre el que giraba el programa, era un guitarrista, el concierto podía considerarse como concierto de guitarra, y así aparece en las reseñas en este caso. Los demás participantes lo hacían de una manera subsidiaria. El papel de la orquesta en aquella función, nos dice el autor de la crítica en *El Eco del comercio*, "era llenar dignamente los intermedios".⁶

De las cinco intervenciones de Antonio Cano, tres fueron a dúo junto a su hermano Vicente: dos arreglos de ópera (Rossini y Bellini) y una obra, *dúo concertante*, que quizá se tratara de una composición original. Las obras que interpretó a solo, y que significaban el momento más esperado del concierto, fueron unas *Variaciones brillantes* sobre un tema de Ana Bolena (otra obra de inspiración operística,

⁵ *El Eco del comercio*, 13-vi-1846, p. 4.

⁶ *Ibidem*

en este caso de Gaetano Donizetti) y, al final del recital, como cierre del mismo, una *fantasía o potpurri*, compuesto por varias piezas “en que al lado de delicadísimos [...] estudios y ejercicios de Aguado, figuraban otros de notable mérito y de dificultad extraordinaria, concluyendo el total de aquel conjunto de piezas heterogéneas [...] con otro no menos sabroso de aires españoles”.⁷

En el catálogo de obras conservadas de Antonio Cano no encontramos ninguna correspondencia con los títulos que figuran en este programa.⁸ Sólo en el caso de la última obra, *fantasía o potpurri*, y más concretamente en las piezas finales que se describen como “aires españoles”, encontramos concordancia con una obra por título *Pot-purri de aires nacionales*, publicada por Antonio Romero editor y que podemos descargar en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional.⁹ En ella, tras una brillante introducción en *Allegro*, el autor enlaza varias piezas con los títulos de *Bolero*, *Zapateado* y *Seguidillas*, cerrando el conjunto con *Gallegada*, una ágil danza binaria de subdivisión ternaria que nos recuerda al aire de muñeira. Este interés por obras basadas en aires populares españoles, que tiene su antecedente en el *Fandango variado* de Aguado o en las *Seguidillas* de Sor, tendrá continuidad en el repertorio de los guitarristas posteriores a Cano, pero con una novedad significativa: la aparición de aires andaluces, con ejemplos muy característicos en el repertorio de Julián Arcas, Antonio Damas y Jaime Bosch.¹⁰

Los intérpretes

Mariano Soriano Fuertes, en su *Historia de la Música Española*, nos lega una breve semblanza de Antonio Cano:¹¹

7 *Eco del Comercio*, 13-vi-1846, p. 4.

8 Catálogo que figura en la entrada correspondiente al guitarrista Antonio Cano en el *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana* y que firma Javier Suárez-Pajares.

9 <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000060097> (consultado el 22 de noviembre de 2014), resulta desconcertante la autoría que figura en la primera página de esta obra: “Antonio Cano (hijo)”. ¿Se trata de una errata? ¿es una obra de Federico Cano, hijo de Antonio? ¿o tuvo Antonio Cano un hijo del mismo nombre, autor de esta pieza?. En la información del registro del catálogo de la BNE se da como fecha de publicación la horquilla 1884-1897.

10 SUÁREZ-PAJARES, Javier: “Las generaciones guitarrísticas...”, *op. cit.*, p. 346.

11 Josep M^o Mangado sostiene que ésta y otras biografías de guitarristas que recoge Mariano Fuertes en su *Historia* están basadas, a su vez, en las *Noticias biográficas* del guitarrista Feliz Ponzoa y Cebrián. Véase MANGADO I ARTIGAS, Josep M^a: “El guitarrista Félix Ponzoa y Cebrián y sus conciertos en Barcelona”, *Roseta* n^o 2, 2009, p. 40. Véase también Isabel LOZANO MARTÍNEZ, Isabel y JIMÉNEZ ARNAIZ, Miguel Ángel: “*Suscintas nociones de armonía y composición aplicadas a la guitarra* por Félix Ponzoa y Cebrián. Manuscrito de música M/1003 de la biblioteca Nacional (Madrid)”, *Revista de Musicología*, vol. xxix, n^o 2, 2006, pp. 573-616.

*Don Antonio Cano, natural de Lorca, cirujano que no ejerce su profesión, es uno de los primeros tocadores de guitarra en la época actual. Principió los estudios en este instrumento con el distinguido Ayala, joven de admirable disposición, natural de Murcia, y que desapareció de Madrid para no volverse a saber más de él.*¹²

Con el “distinguido Ayala”, Soriano Fuertes se refiere a Vicente Ayala. El misterio que envuelve a este guitarrista quizá tenga su origen en la desaparición en 1837 de una guitarra construida por Juan Moreno y que fue prestada a Ayala para la realización de un concierto.¹³ Sea o no ésta la causa, lo cierto es que no hemos encontrado más referencias del guitarrista en fechas posteriores a 1837. De un año antes, de 1836, tenemos una noticia de Ayala tocando a dúo con Antonio Cano en el Jardín de las Delicias de Madrid.¹⁴

Mariano Soriano Fuertes prosigue su apunte biográfico de Antonio Cano de la siguiente manera:

*Cano se perfeccionó en la música y composición con el ilustre maestro compositor y director de la real cámara de S. M. Indalecio Soriano Fuertes, y se ejerció con los estudios de Aguado. Toca con suma limpieza, con exquisito gusto, y produce en la guitarra efectos muy semejantes a los del arpa. Ha arreglado varias fantasías sobre motivos de óperas célebres.*¹⁵

Emilio Casares sitúa a Antonio Cano en el grupo de los compositores españoles, nacidos en torno a 1811, que podemos considerar ya plenamente románticos. Una de las características que les definen es su fuerte influencia italiana, algo que vemos claramente de manifiesto en el programa que estamos analizando; un repertorio asolado por arreglos instrumentales

12 SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música Española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Tomo cuarto. Madrid: 1859, p. 215.

13 “El 28 de abril próximo pasado el profesor de guitarra D. Vicente Ayala pidió una [guitarra] para tocar en un concierto; no habiéndola devuelto e ignorándose el paradero del tal sujeto suplica al que la tenga o sepa de ella, de razón a D. Nicolás Sánchez, prendero en la plazuela del Ángel, seguro de que si hubiese dado algún dinero por préstamo o compra le será entregado con puntualidad. La guitarra es de acer, su tapa de pinabete blanco, clavijas de hueso, hecha en esta corte por Juan Moreno en 1834, calle de Majaderitos.” *Diario de avisos de Madrid*, 25-v-1837, p. 3.

14 *El Jorobado* (19-vii-1836).

15 Nos ha parecido curiosa la comparación con los efectos del arpa. Quizá se refiera a la sonoridad que conseguía Cano de la guitarra o a una determinada digitación: la campanela; técnica que permite realizar pasajes por grados conjuntos utilizando distintas cuerdas, unas pisadas y otras al aire. SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música...*, *op. cit.*, p. 215.

UN HISTÓRICO CONCIERTO...



*Fotografía de
José Carlos Nievas*

de música operística italiana.¹⁶ Por su parte, Javier Suárez-Pajares, dentro del contexto de los guitarristas, le adscribe a la segunda de las generaciones intermedias, junto a José Brocá y José María de Ciebra, nacidos en 1804 y 1818 respectivamente.¹⁷

Del hermano de Antonio Cano, el también guitarrista Vicente Cano, apenas teníamos conocimiento de su existencia. Gracias a las bondades de la digitalización de prensa histórica hemos podido rastrear su activa presencia como concertista en estos años.¹⁸ A propósito de su participación en este concierto leemos en *El Clamor público* que “Don Antonio Cano, [...] mereció en esa reunión los más grandes aplausos, que tuvo que compartir con su hermano Don Vicente, el cual si bien no es tan hábil en ese instrumento como su hermano, toca con bastante delicadeza y aplomo.”¹⁹

Junto al dúo de guitarristas actuó una orquesta:

*Dio la función principio con una sinfonía a toda orquesta, compuesta por el acreditado profesor don Indalecio Soriano Fuertes, y ejecutada por una parte de los más selectos artistas que componen la orquesta del Circo.*²⁰

Según Mesonero Romanos, en aquellos años en Madrid existía un Teatro del Circo en la plaza del Rey construido en principio para servir “a las compañías gimnásticas francesas”, esto es, a los espectáculos de circo, pero que se reconvirtió poco después en “teatro de ópera italiana, de baile serio y hasta de verso” para lo que el recinto hubo de adaptarse. Prácticamente todos los días había función de ópera y el teatro del Circo rivalizaba con los teatros del Príncipe y de la Cruz.²¹ Creemos, por tanto, que la “orquesta” que participó en el concierto de Antonio Cano era un grupo de músicos pertenecientes a la orquesta del teatro Circo, orquesta de foso para las representaciones de teatro lírico y para otros espectáculos musicales del propio teatro. No hemos podido saber qué músicos

integraban aquella agrupación, con la excepción de Felipe Navarrés, que es nombrado en el *Eco del comercio* a propósito de su destacada intervención al fígle en la Cavatina de *María de Rohan*.

Por último sabemos que también participó en el concierto el pianista José Casado:

*La segunda parte de aquella deliciosa sesión fue inaugurada con unas variaciones de piano tan difíciles como brillantemente ejecutadas por otro de los discípulos de don Indalecio Soriano, el jovencillo don José Casado, de 14 años de edad, el cual fue, como lo merecía, estrepitosamente aplaudido.*²²

En este tipo de conciertos era habitual que tomara parte también alguna joven promesa, ocasión propicia para aquilatar su talento y poner en valor a su maestro, Indalecio Soriano Fuertes que, en este caso, también lo había sido de Antonio Cano. Baltasar Saldoni nos cuenta que José Casado nació el 14 de marzo de 1831 en Cogolludo, provincia de Guadalajara. Estudió piano con Francisco Villalba y armonía y composición con Indalecio Soriano Fuertes. Su actividad se circunscribió al ámbito de la enseñanza y es autor de varias obras religiosas y profanas.²³

En estos años, que van desde la llegada de Isabel II hasta la revolución de 1868, la música en España, además de en los teatros, tiene un amplio desarrollo en dos nuevos espacios que “alcanzan en este momento su máximo auge: los salones de la aristocracia y la burguesía, y los cafés”.²⁴

La sala

A esta última categoría creemos que pertenecía el espacio en el que tuvo lugar el concierto que estamos analizando.²⁵ El Salón de Diligencias Peninsulares o de Postas Peninsulares,²⁶ con ambos nombres aparece en los anuncios de

²² *El Eco del comercio*, 13-vi-1846, p. 4.

²³ SALDONI, Baltasar: *Diccionario Biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Tomo III. Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1880, edición facsímil con índices de Jacinto Torres, Madrid: Centro de Documentación Musical, 1986, p. 109.

²⁴ Véase la entrada “Orquestas, I. España” p. 194, firmada por Andrés RUIZ TARAZONA en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* vol. VIII.

²⁵ José Blas Vega considera que el Salón de Postas Peninsulares “reúne las características primitivas de los cafés cantantes”. BLAS VEGA, José: *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid: Ediciones Guillermo Blázquez, 2006. pp. 47 y 48.

²⁶ Por ejemplo en *El Clamor público* (18-vi-1846) se denomina “salón de diligencias peninsulares”, sin embargo en el *Semanario pintoresco español* (14-vi-1846) se refieren a la sala como “salón de Postas-Peninsulares”. Por su parte en la amplia crítica que publica *El eco del comercio* (13-vi-1846) aparece primero como “salón de diligencias peninsulares” y al final habla de la empresa de “Postas Peninsulares”.

¹⁶ Para tener una visión de conjunto del XIX español véase CASARES, Emilio: “la música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales” en CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (eds): *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.

¹⁷ SUÁREZ-PAJARES, Javier: “Las generaciones guitarrísticas...”, *op. cit.*, pp. 325-373.

¹⁸ El investigador y profesor de guitarra Julio Gimeno ha publicado en el foro de guitarra.artepulsado.com varias noticias extraídas de periódicos digitalizados sobre la actividad concertística de Vicente Cano en Madrid en el periodo 1843-1848. <http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?12359-Hemeroteca-guitarra%EDstica&p=74145#post74145> (consultado el 22 de noviembre de 2014)

¹⁹ *El Clamor público* (18-vi-1846), p. 4.

²⁰ *El Eco del comercio*, 13-vi-1846, p. 4.

²¹ MESONERO ROMANOS, Ramón: *Manuel histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid* (nueva edición). Madrid: Imprenta de Yenes, 1844, p. 394.

prensa del concierto, se encontraba en la calle de Alcalá.²⁷ El salón debió de pertenecer a la compañía de transporte por carruaje denominada *Diligencias peninsulares* que, junto a sus oficinas en la calle de Alcalá nº 13, estableció habitaciones de hospedaje y una fonda aneja a ellas.²⁸ En esta fonda existía un “espacioso salón”²⁹ en el que se celebraron conciertos, exposiciones, exhibiciones, etc. Los billetes para el recital se podían adquirir en el propio salón o en los almacenes de música de Carrafa y Lodre al precio de 20 reales cada uno.³⁰

Este salón ha sido un espacio importante en la historia de la guitarra. En 1853 ofreció allí su primer concierto en Madrid un joven Julián Arcas, quien apenas contaba con una veintena de años.³¹ Y en 1856 fue uno de los escenarios elegidos por Trinidad Huerta para su reaparición en Madrid.³²

Recepción

Todas las críticas localizadas de este concierto coinciden en establecer una comparación entre Antonio Cano y los guitarristas que figuran como referentes en aquel momento: Dionisio Aguado, quien desde 1838 residía en Madrid tras su dilatada estancia en París;³³ Trinidad Huerta, del que la prensa madrileña se hacía eco de sus éxitos internacionales y, por último, Fernando Sor, que había fallecido en París en 1839. Así, mientras que para E. Velaz de Medrano y Álava³⁴ “ninguno de los dos [Antonio y Vicente Cano] nos parecen tan perfecto como Aguado, Sor y Huerta”, para el autor de la reseña en *El Clamor Público*³⁵ Antonio Cano unía “en su ejecución, la maestría del brillante Sor, la delicadeza del famoso Aguado y el atrevimiento de Huerta.” En este sentido los términos más elogiosos se publicaron en el *Semanario Pintoresco Español* en el que “el señor Cano (D. Antonio) ejecuta admirablemente en la guitarra las más dificultosas composiciones y nos recuerda sin que lo echemos de menos, el mérito y habilidad de los famosos Huerta y Aguado, á quienes tal vez supera en ejecución.”³⁶

27 *El Clamor público*, 10-vi-1846.

28 Véase MESONERO ROMANOS: *Manual Histórico-Topográfico...*, op. cit., pp. 372 y 373.

29 *Diario de avisos de Madrid*, 16-x-1844, p. 2: “En el espacioso salón de la fonda de diligencias peninsulares, en la calle de Alcalá, se está colocando la magnífica colección...”

30 *Diario de avisos de Madrid*, 10-vi-1846, p. 4.

31 ROMANILLOS, José Luis: *Antonio de Torres, guitarrero, su vida y obra*. Traducción de Julio Gimeno García. Almería: Cajamar e Instituto de estudios Almerienses, 2004, p. 43.

32 Véase SUÁREZ PAJARES, Javier y COLDWELL, Robert: *A. T. Huerta 181800-1874) Life and Works*. Dallas: DGA Editions, 2006, p. 43.

33 En la entrada “Dionisio Aguado” publicada por Fargas y Soler en *La España musical* (22-iii-1866), p. 48. Agradezco a Josep M^a mangado su amabilidad al facilitarme la transcripción del texto de Fargas y Soler.

34 *El Español*, 1-vii-1846.

35 18-vi-1846.

36 *Semanario Pintoresco Español*, 14-vi-1846.

La crítica aparecida en *El Eco del Comercio*, y firmada por la Redacción, es la que más se detiene a valorar las destrezas técnicas y artísticas de Antonio Cano. Aborda desde cuestiones de estética y sonido: “dotado de un gusto exquisito y de una apreciación del claro-oscuro verdaderamente admirable” hasta consideraciones de tipo técnico: “arpeggiatura clara [...] ligereza y seguridad en la mano izquierda; concurrencia adecuada de acción [...] en los dedos de la derecha”, que denotan cierto conocimiento del instrumento por parte del crítico. El autor adorna sus juicios sobre el arte de Cano intercalando varios “versos del señor Príncipe” que son un elogio de la guitarra:

*No presume los sonos
Del piano soberbio
Ni su arrogante estilo
Ni sus altivos ecos.
Ni sus cuerdas pudieran
Despertar en el pecho
Las terribles pasiones
Los guerreros afectos.
En la callada noche
Ella ejerce su imperio,
Despierta la ternura
Inflama el sentimiento.
Cada son que produce
Es un quejido tierno;
Sus voces son suspiros,
Querellas son sus ecos.*³⁷

El piano, en comparación con la guitarra, es un instrumento de mayor sonoridad y ofrece más posibilidades armónico-contrapuntísticas. Al insertar este poema, que pondera las características expresivas de la guitarra como elemento distintivo respecto “al piano soberbio”, el autor de esta crítica participa de cierta polémica sobre la pobreza de recursos de la guitarra frente a otros instrumentos y, en especial, frente a su principal competidor en los recitales solistas: el piano. Así comienza su crítica: “En la noche del miércoles último tuvimos el placer de asistir al notable concierto [...] en el cual figuraba en primer término un instrumento nacional tan injustamente desdeñado por muchos que se llaman filarmónicos y españoles”. Abundando en esta idea, nos parece oportuno copiar aquí parte de la reseña a este concierto que publica E. Velaz de Medrano, y que se inserta en un breve discurso histórico sobre la guitarra. Nos dice:

37 Miguel Agustín Príncipe (Caspé 1811-Madrid 1863), guitarrista aficionado, fue un reconocido abogado y escritor. Quizá fuera el autor de la reseña del *Eco del Comercio* que estamos reseñando. Para conocer más detalles sobre Príncipe y su relación con la guitarra véase: GUTIÉRREZ, Carmen Julia: “La lección de guitarra de Miguel Agustín Príncipe”, *Roseta*, nº4, julio de 2010, pp. 62-82.

*Instrumento de no grandes recursos, la guitarra se presta admirablemente para acompañar la voz humana. En las grandes piezas de ejecución, es muy difícil llegar a dominar el instrumento y poder producir el resultado deseado. Y por más mérito que han tenido los más grandes guitarristas, siempre se ha echado de menos cierto poderío en la mayor parte de sus sonidos, el paso que las dificultades mecánicas del instrumento mismo, se opondrán siempre a que la guitarra pueda compararse con los demás instrumentos que tanto agradan en los conciertos.*³⁸

Conclusiones

Después de graduarse como cirujano en Madrid, Antonio Cano ejerció su profesión durante algunos años en Lorca, su ciudad de nacimiento. El concierto al que hemos dedicado este trabajo se situaría en la época en la que Antonio Cano regresa a Madrid e inicia su carrera como concertista.³⁹ Fargas y Soler sitúa su vuelta en 1847 y atribuye a Dionisio Aguado el impulso inicial por el que el médico guitarrista decide hacerse oír en la capital. Esta fecha que nos da Fargas y Soler, a la luz de los periódicos que estamos analizando, habría que adelantarla a 1846.⁴⁰

No sabemos quién organizó el concierto pero creemos que la iniciativa pudo surgir del propio artista⁴¹ o de allegados a éste. Pocos días antes se anunciaba en la prensa: “Sabemos que algunos amigos se interesan en que dé [Antonio Cano] algunos conciertos públicos, que serán tanto más brillantes si como creemos le acompaña su hermano don Vicente”.⁴² Gracias a la generosa reseña publicada en el *Eco del comercio* sabemos que Antonio Cano no tuvo que afrontar gastos por el alquiler y el servicio del local.⁴³ Por tanto el concierto pudo tener una doble finalidad, por un lado, benéfica, y por otro, de presentación como profesional.

A tenor de los varios anuncios del concierto y las numerosas críticas y noticias aparecidas en

38 *El Español*, 1-vii-1846.

39 Entrada “Antonio Cano” publicada por Fargas y Soler en *La España Musical*, Barcelona, 25-vi-1868, p.4.

40 Varios periódicos se hicieron eco de la presencia de Cano en Madrid varios días antes de su concierto en el Salón de Postas Peninsulares, por ejemplo *El Heraldo* (26-v-1846): “Ha llegado a esta corte el distinguido profesor de guitarra D. Antonio Cano.”

41 En *El Espectador* (10-vi-1846) el anuncio del concierto se hacía con estas palabras: “el aventajado profesor de guitarra don Antonio Cano **ha dispuesto**, en unión con su hermano don Vicente [...] dar una brillante función”, las negritas son mías.

42 *El Eco del comercio*, 23-v-1846.

43 13-vi-1846. “hasta aquí lo relativo al concierto, haciéndonos un deber en publicar el desprendimiento de la empresa de Postas Peninsulares, la cual no quiso recibir cosa alguna por el local y servicio que facilitó a nuestro artista”.

los días siguientes, Antonio Cano -no sabemos si con el apoyo de su mentor Aguado o de su también “respetable maestro Indalecio Soriano Fuertes”- cuidó que su presentación en Madrid tuviera el necesario impacto. Sabemos, que su intención era haber actuado en el Salón del Liceo, pero finalmente hubo de celebrarse en el de Postas Peninsulares.⁴⁴

Este concierto, que se inserta en una época en la que la guitarra se señala como instrumento nacional al tiempo que se discuten sus limitaciones como instrumento solista, significó para Antonio Cano el inicio de una gira de conciertos por España, que le llevó en años siguientes a varias ciudades de Francia y Portugal. Esta carrera como interprete corrió paralela a la publicación de obras didácticas y de concierto que le situaban como uno de los principales referentes de la guitarra en la España de los años centrales del siglo.

Javier Riba

www.javierriba.com

27 de noviembre de 2014

Fuentes hemerográficas

Por orden cronológico:

- *El Jobado*, 19-vii-1836, p. 4.
- *Diario de avisos de Madrid*, 25-v-1837, p. 3.
- *Diario de avisos de Madrid*, 16-x-1844, p. 2.
- *El Eco del comercio*, 23-v-1846.
- *El Heraldo*, 26-v-1846, p. 4.
- *Diario de avisos de Madrid*, 10-vi-1846, p. 4.
- *El Clamor público*, 10 -vi- 1846, p. 4.
- *El Heraldo*, 10-vi-1846, p. 4.
- *Eco del Comercio*, 13-vi-1846, p. 4.
- *Semanario Pintoresco*, 14-vi-1846, p. 8.
- *El Clamor Público*, 18-vi-1846, p. 4.
- *El Español*, 1-vii-1846, p. 3.
- *La España Musical*, 25-vi-1868, p. 4.

Bibliografía

BLAS VEGA, José: *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid: Ediciones Guillermo Blázquez, 2006.

CAMBRONERO, Carlos: *Crónicas del tiempo de Isabel II*. Madrid: La España moderna, 1913?

CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (eds): *La música española en el siglo XIX*. Gijón: Universidad de Oviedo, 1995.

GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la Música española 5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

GUTIERREZ, Carmen Julia: “La lección de guitarra de Miguel Agustín Príncipe”, *Roseta*, nº4, julio de 2010, pp.62-82.

44 *Eco del Comercio*, 13-vi-1846, p. 4: “ese artista ha solicitado se le facilitase el salón del Liceo para dar su primera función, y no lo ha podido conseguir!!!”

UN HISTÓRICO CONCIERTO...

LOZANO MARTÍNEZ, Isabel y JIMÉNEZ ARNAIZ, Miguel Ángel: "Sucintas nociones de armonía y composición aplicadas a la guitarra por Félix Ponzoa y Cebrián. Manuscrito de música M/1003 de la biblioteca Nacional (Madrid)", *Revista de Musicología*, vol. xxix, nº 2, 2006, pp. 573-616.

MANGADO I ARTIGAS, Josep M^a: "El guitarrista Félix Ponzoa y Cebrián y sus conciertos en Barcelona", *Roseta* nº 2, 2009, pp. 22-52.

MESONERO ROMANOS, Ramón de: *Manual Histórico-Topográfico, administrativo y artístico de Madrid*. Madrid: Imprenta de D. Antonio Yenes, 1844.

MOSER, Wolf: *Francisco Tárrega. Devenir y repercusión. La guitarra en España entre 1830 y 1960*. Traducción de Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz. Castellón: Excmo. Ayuntamiento de Castellón de la Plana, 2007.

ROMANILLOS, José L. y HARRIS WINSPEAR, Marian: *Antonio de Torres, guitarrero, su vida y obra*. Traducción de Julio Gimeno García. Almería: Cajamar e Instituto de estudios Almerienses, 2004.

SALDONI, Baltasar: *Diccionario Biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1880. Edición facsímil con índices de Jacinto Torres, Madrid: Centro de Documentación Musical, 1986.

SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música Española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Madrid: 1859.

SUÁREZ PAJARES, Javier y COLDWELL, Robert: A. *T. Huerta (1800-1874) Life and Works*. Dallas: DGA Editions, 2006.

SUÁREZ PAJARES, Javier y RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio: *El guitarrista almeriense Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 2003.

SUÁREZ PAJARES, Javier: "La hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional", *Roseta* nº 0, 2007, pp. 119-135.

¡ESENCIALES!*



- Bandurria Solista
- Laúd Solista

- Bandurria Concierto
- Laúd Concierto



- Bandurria Solista Gold
- Laúd Solista Gold

Cuerdas para Guitarra
Cuerdas para Guitarra Bajo
Bridge Micro y otros accesorios

Nuevo juego
para guitarra
JG BLACK & WHITE



El arte de la cuerda...

*«RC Strings»
no son accesorios
sino ¡ESENCIALES!

www.rcstrings.com



MILÍMETROS VS PULGADAS

Este año celebramos 40 años fabricando cuerdas para guitarra e instrumentos afines como bandurria, laúd y timple. Desde siempre, en Europa (excepto el Reino Unido), nos hemos entendido con el sistema métrico. Resulta muy cómodo y fácil calcular todo en múltiplos de diez. Mucho más cómodo que la pulgada que se expresa en fracciones, $7/8$, $3/4$, $1/2$, $1/4$, o en milésimas. Hoy en día, con la informática, estos "inconvenientes" parece que se solucionan con fórmulas y el toque de una tecla, pero esta facilidad no resuelve la inexactitud que crea el sistema de pulgadas al elegir calibres.

Tenía interés en exponer este tema que me ha preocupado durante mucho tiempo. A mi juicio, se ha agudizado una situación que muestra la preferencia de una medida menos precisa por una medida más exacta únicamente por el dominio que existe de cuerdas que provienen de países donde se utiliza la pulgada.

Como fabricante de cuerdas es algo que, llegado el momento, crea dudas innecesarias y lagunas informativas que no deberían de existir. Dan lugar a resultados que en vez de ofrecer soluciones fiables distorsionan la realidad creando una nueva verdad imprecisa. Lo preocupante es que la "nueva" verdad se convierte en norma.

Para ser más ilustrativo y claro, ofrezco al final datos comparativos que demuestran las discrepancias a las cuales me refiero. Al principio las medidas en cuestión, pulgadas, se utilizaban para cuerdas de guitarra acústica y eléctrica porque aquí en Europa su difusión era inferior. En aquellos tiempos no se contemplaba el suministro de cuerdas para bandurria y laúd, y el mundo del nylon empezaba a pedir más información técnica refiriéndose a calibres, pero los datos

proporcionados con el sistema métrico satisfacían las necesidades de todos, sin problemas.

Hace un par de años recibí una llamada de un guitarrista italiano preguntando si podría proporcionarle una primera cuerda de calibre .028. Se extrañó cuando le informé que nosotros no trabajamos en pulgadas. Me dijo que todas las demás marcas expresaban los diámetros de las cuerdas en pulgadas. Cuando le contesté preguntando si quería 0,73, 0,74 o 0,75 se quedó en blanco, sin respuesta. A continuación confesó que no entendía la pregunta. Le expliqué que como la pulgada se expresa en $1/1000$ que el .028 que pedía comprendía estos 3 diámetros del sistema métrico, el cual se expresa en centésimas de milímetro, una medida infinitamente más precisa. Al recibir esta información reflexionó y dijo, agradecido por la aclaración, que prefería una tensión más bien fuerte, por lo cual le suministramos 0,75, una medida inexistente en pulgadas. Este es sólo un ejemplo de los problemas que crean las medidas expresadas en pulgadas. Si hablamos de las cuerdas de acero el problema es aún más sensible porque estamos tratando calibres más finos y el margen de error es proporcionalmente mayor. Cuando se trata de cuerdas para guitarras eléctricas y acústicas, siempre se han entendido en pulgadas. Sin embargo, una primera de bandurria en pulgadas es, en otras marcas .011, lo cual quiere decir que la cuerda puede ser de 0,27, 0,28 o 0,29 milímetros. En estos calibres las diferencias son más notables en el momento de tocar. Algunos fabricantes han reconocido esta carencia y expresan los diámetros en media milésima de pulgada. No es muy fácil de encontrar y sigue siendo menos preciso que el sistema métrico. Tengamos en cuenta que nos hemos ocupado únicamente de las cuerdas lisas tanto en nylon como en acero. El problema se

Milímetros VS Pulgadas



complica aún más cuando se trata de las cuerdas entorchadas, desde la 4ª hasta la 6ª de guitarra y además la 3ª en el caso de bandurria y laúd. Entiendo que con lo expuesto tenemos suficientes ejemplos para ilustrar este razonamiento.

Estamos viviendo unos momentos muy positivos para los instrumentos de cuerda en general. Hay más preguntas e interés que nunca. Hay inquietudes referentes a tensiones, calibres y kilopondios. Si hemos de responder a estas preguntas, y resolver las dudas, tenemos la

obligación de hacerlo con el máximo rigor y de la manera más clara y precisa. En otro artículo expondré algunas ideas referentes a un asunto tan sensible y actual como es la polémica de la tensión de las cuerdas.

Juan Grecos
"RC Strings"
Valencia
www.rcstrings.com

Milímetros	Pulgadas	Milímetros	Pulgadas
0,27	.011	0,37	.015
0,28	.011	0,38	.015
0,29	.011	0,39	.015

Milímetros	Pulgadas	Milímetros	Pulgadas
0,75	.030	0,83	.033
0,76	.030	0,84	.033
0,77	.030	0,85	.033

Milímetros	Pulgadas	Milímetros	Pulgadas
1,08	.043	1,11	.044
1,09	.043	1,12	.044
1,10	.043	1,13	.044



JORNADAS CIUDAD DE CASTELLÓN

Cada septiembre, el grupo de cámara Acantun organiza las Jornadas de música de plectro y guitarra Ciudad de Castellón. Nuestra intención es poder presentar el trabajo que llevan a cabo las agrupaciones de plectro, pero también servir de punto de encuentro entre estas mismas orquestas, un espacio donde intercambiar impresiones, partituras, contactos...



El grupo de cámara Acantun

Este pasado 2014 celebramos nuestra quinta edición con tres conciertos en un solo fin de semana. El viernes 26 de septiembre sirvió de inauguración el concierto que el propio cuarteto Acantun realizamos en la sede del festival, el teatro Raval, donde interpretamos entre otras piezas la suite *Buenos Aires* de Pujol y las *Variaciones sobre el canon de Pachelbel*, una divertida broma ideada por Los Angeles Guitar Quartet. Fue el pistoletazo de salida a lo que iba a ser un intenso fin de semana.

El sábado teníamos prevista la llegada de los primeros invitados, la orquesta Cuerda para rato, de Segovia. Pasado el mediodía, y con un hambre más que comprensible, tras pasar buena parte de

la noche en autobús, llegaban los compañeros segovianos al albergue de Benicassim donde se suelen alojar nuestras orquestas, en primera línea de playa. El concierto estaba programado para las 19.30, por lo que, después de comer, sin apenas descanso, nos dirigimos todos hacia el teatro.



Cuerda para rato, en las V Jornadas Ciudad de Castellón

Es de agradecer el esfuerzo que hacen los músicos por defender un concierto con todos los sentidos en alerta después de haber hecho horas y horas de viaje. Y bien que defendieron su programa *Cuerda para rato*. Desde el barroco de Haendel hasta la ocurrente *Le petit bal des Bêtes* de Beer-Demander, la orquesta segoviana propuso un serio recorrido de cuatro siglos de música, con la guitarra y los instrumentos de plectro como protagonistas. De especial acierto el tratamiento de la dinámica en una orquesta que actúa sin una batuta visible, ya que su director es, a la vez, concertino, y la formidable madurez con que sortearon las dificultades de un programa con autores de la talla de Mandonico, Kuwahara o Calace. Y después del



Acantun y Cuerda para rato, ensayando Chôro da noite, de Expósito

trabajo bien hecho, algo de distensión. Cuerda para rato y los miembros de Acantun pasamos, después de la cena, una divertida velada con canciones, paseos marítimos, charlas y risas.

La mañana del domingo estaba pensada para dedicarla a la playa, pero amaneció lloviendo como pocas veces ocurre en estas tierras, y tuvimos que quedarnos en el albergue. Jose Luis, con algunos cómplices de su propia orquesta, organizó un ensayo improvisado. Cuerda para rato había interpretado como bis, por sorpresa, *Choro da noite*, de nuestro compañero José Manuel Expósito, y salió la idea de trabajar esa misma pieza con el compositor delante, para pulir aristas y profundizar todo lo posible en ella. Eva y Ángel, de Acantun, se sumaron a las filas de la orquesta, como unos compañeros más, y batallamos con ese Chôro que, creo, hizo las delicias de unos y otros. Tras una formidable paella, se despidieron los amigos de Segovia, y nos fuimos a toda prisa a recibir a los de Segorbe, invitados para esa tarde de domingo.

La orquesta Ciudad de Segorbe, una veterana en el panorama valenciano del plectro, dedicó su concierto a la música española. La primera parte fue un delicado y elaboradísimo homenaje a Turina, con unas versiones muy bien planteadas y un trabajo orquestal muy firme. La segunda parte

fue algo más distendida: Tàrrega, Sorozábal y Giménez completaron el programa, muy aplaudido por el público.



La orquesta Ciudad de Segorbe, durante el concierto

Y como no podía ser de otro modo, tras el concierto, invitados y organizadores nos fuimos a cenar y a echar unas risas juntos antes de dar por terminadas aquellas quintas Jornadas de música de plectro Ciudad de Castellón y empezar a pensar ya en las de este año, nuestra sexta edición.

Eva Donet



PRIMER FESTIVAL “PLECTRE A LA FRESCA”

“Hoy es un día especial porque... tenemos un festival que se llama Plectre a la fresca. ¿Quién en Vila-real no sabe qué es sacar la silla al fresco?” Con estas palabras de Gema Font, la presentadora del evento, dio comienzo el pasado 18 de julio el primer Festival de pulso y púa “Plectre a la fresca” en la localidad castellonense de Vila-real. La organización del mismo estuvo a cargo de la orquesta de pulso y púa local Francisco Tárrega.



El formato “aire libre” favoreció la afluencia de público

“Ixir a la fresca” (salir al fresco) es una antigua costumbre de las gentes de esta villa, que en las calurosas noches de verano sacaban las sillas a la calle y se sentaban para charlar y refrescarse antes de ir a dormir.

Rememorando esta tradición, “Plectre a la fresca” sale a la calle tratando de acercar y difundir la música de plectro, que tanto nos gusta, al mayor número de personas posible, para que todos puedan disfrutar de las enormes posibilidades que los instrumentos de cuerda pulsada nos ofrecen. Para ello se programaron un total de tres conciertos al aire libre, bajo la protección de la gran marquesina de la emblemática plaza mayor, situada en el corazón de la ciudad. Dichos recitales tuvieron lugar los días 18, 19 y 20 en horario nocturno, vespertino y matinal respectivamente.

En el cartel de esta primera edición se contó con dos orquestas de renombre nacional: La Orquesta de pulso y púa Vicente Aleixandre de Aranjuez y la Sociedad Musical de Alboraya acompañadas por nuestra querida orquesta Francisco Tárrega.

PRIMER FESTIVAL "PLECTRE A LA FRESCA"



Orquesta Francisco Tárrega durante el concierto inaugural

Fue esta última la encargada de abrir el Festival con un concierto inaugural dedicado a los compositores locales. Se escucharon, entre otras, obras de Enrique Gimeno, Rafael Beltrán y Alfredo Sanz, todas ellas escritas expresamente para nuestros instrumentos, así como magníficas adaptaciones de obras del insigne guitarrista Francisco Tárrega de quien la orquesta toma el nombre.



Orquesta Vicente Aleixandre en su "minuto de oro"

Fue el sábado 19 a las 7,30 de la tarde cuando la Orquesta Vicente Aleixandre entró en escena con una interpretación que maravilló al público asistente gracias a su depurada técnica y al repertorio elegido, plagado de obras fácilmente reconocibles y siempre agradables de escuchar.

El concierto de clausura recayó sobre la Orquesta Sociedad Musical de Alboraya, que subió al escenario el domingo 19 al mediodía. Interpretaron un variado repertorio con el que consiguieron arrancar los aplausos de los

asistentes. Entre las obras elegidas en esta ocasión, se encontraban dos del compositor Pascual Cándido, natural de Vila-real y que, al igual que los anteriormente nombrados, se dejó ver entre el público.

La Orquesta Francisco Tárrega agradece al público, orquestas participantes e Ilustrísimo Ayuntamiento de Vila-real, su contribución al éxito de esta primera edición y anima al resto de agrupaciones a participar en futuras citas.

*Sonia Gili Cabedo y
Juan Ramon Gili Tomás.*



IV CURSO INTERNACIONAL ESTEBAN SÁNCHEZ

A principios del pasado mes de Julio, tuvo lugar el IV curso internacional de interpretación musical “Esteban Sánchez”.

Este año, se han introducido importantes novedades dirigidas a dotar al curso de una mayor difusión de cara al exterior y un mayor nivel musical de cara al alumnado, profesorado y espectadores.

Estas novedades vienen, casi todas, marcadas por el emplazamiento del curso en la ciudad de Cáceres; la apertura al alumnado de palacios, iglesias y museos del rico casco histórico de la ciudad, para la realización de múltiples conciertos simultáneos, convirtió Cáceres en un estandarte de la música clásica durante la celebración del curso.

Junto a estos conciertos de alumnos de todas las especialidades, nos encontramos con diversos recitales de profesores, algunos de los cuales son reputados concertistas; es el caso de los pianistas Iván Martín y Alexander Kandelaky, cuyos recitales en las distintas ediciones del curso han dejado a alumnos, profesores y espectadores maravillosamente impresionados. Sin ser estos los únicos casos de grandes conciertos que tienen lugar, todos ellos dan buena cuenta del gran nivel cultural que se respira durante el curso.

En medio de toda esta celebración cultural, cabe destacar la firme apuesta de la organización hacia los instrumentos de plectro, cuya presencia ha sido destacada desde la primera edición del curso gracias al trabajo de Julián Carriazo y a la participación de un profesorado de primer nivel como Mari Carmen Simón.

Este apoyo de los organizadores del curso ha sido especialmente visible en la pasada edición, ya que, debido a la escasez de matriculaciones en el

mismo, no se cubrían las plazas mínimas para su realización. Sin embargo, en vez de cancelarse para esta edición, se dio todo el apoyo y se continuó con toda normalidad, como el resto de especialidades.

A pesar de ello, el curso transcurrió con normalidad, de forma cercana, relajada y aún así, exigente.

Hablo de ello porque tuve la suerte de formar parte del profesorado, y aún contando con pocos alumnos a mi cargo, trabajaron con una gran disciplina, recibiendo clases desde las 9.00 hasta las 13.30 y de 17.00 a 19.00, siempre con ilusión y ánimo desbordantes.

Como suele ser habitual en este tipo de cursos, hay una clara división de contenidos enfocados a ofrecer la máxima calidad en el corto espacio de tiempo del que se dispone. En esta ocasión fueron los siguientes:

- Técnica colectiva y calentamientos
- Clases individuales
- Clases de historia y organología
- Música de cámara
- Repertorio orquestal
- Taller de improvisación

Aparte de las clases, mis alumnos tuvieron que ofrecer conciertos en los que demostraron lo aprendido, enfrentándose a un público numeroso, y defendiendo obras recién estudiadas con una entereza que rayaba la profesionalidad. Estos conciertos supusieron un gran estímulo para los alumnos, ya que demostraron sus aptitudes tanto al público como a ellos mismos; y, el hecho de que el profesor tomara parte tocando junto a ellos y finalizara los conciertos con una obra, les sirvió de ejemplo práctico de todo lo que se trataba en las clases matinales, además de fortalecer



vínculos afectivos que favorecían los procesos de enseñanza-aprendizaje.

También, dentro de la oferta educativa del curso, están incluidas las clases de conjunto, en las que se encuentran la orquesta de cuerda, la banda y el coro.

El deseo de la organización del curso es incorporar una orquesta de plectro y guitarras en cuanto el número de inscritos lo permita, y realizar durante esa semana un trabajo serio que permita a la orquesta compartir escenario con el resto de agrupaciones. Mientras esto no sea así, todos los alumnos podrán ser integrantes del coro y participar en las actividades planteadas o realizar actividades alternativas pactadas con el profesorado.

A diferencia de otros cursos específicos para instrumentos de plectro, en el curso “Esteban Sánchez”, se ofrece al alumnado la posibilidad de conocer músicos de todas las especialidades, y aprender, con ello, una visión distinta y enriquecedora de la música. Un ejemplo de todo esto fue la colaboración con el departamento de canto, con quienes se interpretó la famosa aria para barítono y mandolina de la ópera Don Giovanni, de Mozart. Esta pequeña aproximación entre especialidades aportó, tanto a los cantantes como a los alumnos de plectro, un rico intercambio musical del que todos pudimos disfrutar, dando pie a idear futuras colaboraciones con el resto de especialidades en próximas ediciones.

Finalmente, como no todo iba a ser trabajo y estudio, el curso contó con varios monitores de ocio y tiempo libre, que se encargaron de mantener

al alumnado más joven entretenido y divirtiéndose día tras día después de las duras jornadas de estudio, visitas culturales para todos aquellos que quisieran descubrir los rincones de la antigua ciudad de Cáceres y un espacio de ocio dentro del recinto del curso en el que pudieron disfrutar tanto alumnos como profesores de las pistas de fútbol, baloncesto, pádel y voleybol, así como de una piscina de uso exclusivo. Haciendo de estas jornadas una experiencia entrañable.

Yo, al comienzo de mis estudios musicales, nunca tuve la oportunidad de vivir un encuentro similar, sin embargo, he tenido la inmensa suerte de poder participar en la última edición como profesor. He sido testigo de las emociones e ilusiones que vive un alumno en este tipo de cursos, de cómo dedican sus días a estudiar, hablar de sus clases y compartir experiencias y vivencias unos con otros. Estas actividades forjan las nuevas generaciones, pero también pueden modificar las actuales. El mundo del plectro necesita de estas actividades para crecer como especialidad, pues es aquí donde se da el empujón a los alumnos para un hipotético futuro musical, que los acercará a cursos más específicos de alto nivel o incluso, imaginemos, a realizar estudios superiores que los confirmen como las grandes figuras del mañana.

Tenemos nuestro sitio. Ahora, ¡Creemos ilusión!

Héctor M. Marín Téllez

Título Superior de Instrumentos de Púa



KERMAN MANDOLIN QUARTET



Kerman Mandolin Quartet está formado por cuatro mandolinistas internacionales: Jacob Reuven de Israel, Fabio Gallucci de Italia, Vincent Beer-Demander de Francia y Mari Carmen Simón de España.

Todo empezó con un escueto email en mi bandeja de entrada en el que se me invitaba a participar en lo que más tarde se convertiría en una de las experiencias más gratificantes de mi vida personal y artística. La propuesta era sencilla, 6 días en Marsella, un planning agotador de ensayos y nuevos proyectos, cuatro desconocidos de diferentes nacionalidades y un objetivo claro: poner en marcha un cuarteto de mandolinas con los instrumentos construidos por el lutier Israelí Arik Kerman. Frente al ordenador la idea retumbaba un poco extraña en mi cabeza, pero definitivamente acepté el apasionante reto que se me presentaba, ¿por qué no?. Desde ese momento, Julio de 2012, esta nueva versión del cuarteto *Kerman* se consolidaba realizando giras de conciertos y master class por Europa e Israel.

Uno de nuestros objetivos como cuarteto es interpretar en mandolinas la música original escrita para cuarteto de cuerda, así como adaptaciones o nuevas composiciones dedicadas especialmente a KMQ. Desde Bach, Vivaldi o Mozart, hasta Français, Kaufmann, Bartok, Piazzolla o Glass. Las peculiaridades

de construcción de estos bellos instrumentos realizados en doble tapa (o doble caja añadiría yo), nos proporcionan una proyección, color y sonoridad que encaja a la perfección con este tipo de repertorio. Sonoridad que es necesaria “sentir” y “palpar” en primera persona para valorar con objetividad estos instrumentos.



Poniendo a punto los instrumentos en el estudio de Tel Aviv con nuestro lutier Arik Kerman y su hijo Yam Kerman.

KERMAN MANDOLIN QUARTET



KMQ "44º Festival Internacional de Plectro de la Rioja" Agosto 2014.

Hemos actuado en importantes salas y festivales como Tel Aviv Einav Culture Centre, Jerusalem Music Center, Jerusalem Mormom University, "Festival de Mandolinas de Lunel", Salle Tomasi de Marsella, "The Israeli Music Festival", entre otros, pero sin duda, la más emocionante cita resultó ser nuestra actuación en Logroño en el pasado "44º Festival Internacional de Plectro de la Rioja". Logroño, fue como siempre, alma mater y punto mágico de encuentro para la música de plectro. La actuación en el festival lo sentimos como nuestra pequeña "presentación" en España, con toda la presión que aquello significaba, delante de un público especializado y exigente que finalmente nos abrazó calurosamente, he de confesar que fue uno de los momentos más especiales de toda mi carrera.

Por las características del grupo, los encuentros siempre son muy intensos y el ritmo de trabajo vertiginoso. No podemos concedernos un respiro, el repertorio siempre es muy exigente y en pocos días cada uno volveremos a nuestro país de procedencia, a nuestra realidad en definitiva, nuestro trabajo, nuestros alumnos... y todo parecerá haber sido un sueño. Este ritmo de trabajo nos obliga a tener que dar lo mejor de nosotros mismos en tiempo record, no hay otra opción, ni posiblemente tendremos otra oportunidad, por lo que nos esmeramos en mimar cada frase y perfeccionar cada intención desde el primer ensayo.

En estos momentos estamos embarcados de lleno en un nuevo trabajo: la grabación de un Cd sobre algunos de los más bellos cuartetos de cuerda de Mozart, entre ellos, uno que me fascina, el famoso cuarteto nº 19 en Do Mayor "de las disonancias" K. 465. Sabemos que es un proyecto arriesgado, poco usual y que incluso, seamos sinceros, levante alguna ampolla (o varias...), pero llega un momento de tu vida en el que la necesidad de aprender, el afán de

superación personal y sobretodo, el hecho natural y sincero de disfrutar de la música más pura puede sobre el resto de cosas, así que, aquí estamos... Ojalá todo el esfuerzo e ilusión que estamos dedicando tenga sus deseados frutos.



De izquierda a derecha: Vincent Beer-Demander (mandolonchelo), Fabio Gallucci (Mandola), Jacob Reuven (mandolina), Mari Carmen Simón (mandolina), en Lunel (Francia).

Me gustaría cerrar esta crónica agradeciendo a cada uno de mis compañeros todos los valores que me transmiten: generosidad, trabajo constante, alegría, esfuerzo, superación, buen hacer, ilusión, lucha, humildad... han sido dos años de intenso y arduo trabajo durante los que hemos apreciado una evolución profunda en nuestra sonoridad y música, motor fundamental de todas nuestras motivaciones, además de la amistad y risas, y el profundo respeto que sentimos entre nosotros. Espero que KMQ continúe con la misma salud y vitalidad demostradas.

Agradecimientos también para Diego Martín por su elaborado trabajo en esta revista *Alzapúa* y por ofrecerme este pequeño espacio para volcar mis pensamientos.

Mari Carmen Simón
Profesora Superior de Instrumentos de Púa
www.kermanmandolinquartet.com

DOCUMENTOS

En el año 1878, la “Estudiantina Española” viaja a París con motivo de la Exposición Universal.

Ese mismo año, Dionisio Granados crea en Madrid la “Estudiantina Figaro”. Agrupación profesional formada por violines, violoncellos, bandurrias, guitarras, panderetas y castañuelas. Primeramente se dieron a conocer en los teatros de Madrid, luego en el resto

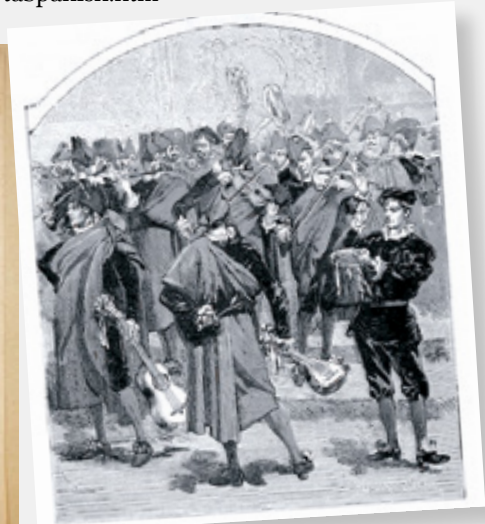
de España, Europa, Asia y finalmente en América. El éxito obtenido, y según los periódicos de la época, fue inmenso.

Enviado por: **Antonio Cerrajería**

<http://www.delabellepoqueauxanneesfolles.com/OleJotaSpanish.htm>



Estudiantina Figaro, año 1880



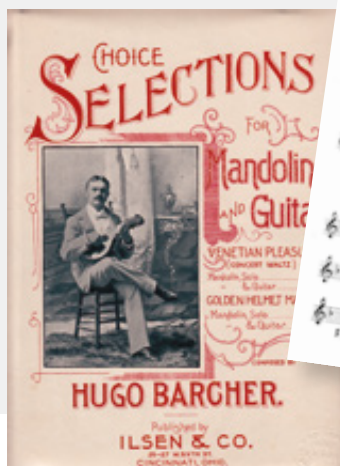
Estudiantina Española 1878 (nº 1094 de “Le Monde Illustré”, del día 16 de marzo: “Paris qu’on amuse. L’ Estudiantina.- Grabado de M.Vierge, sobre el croquis de M. Oms”)

Gracias a los viajes y al calado musical de la estudiantina Figaro, la proliferación de las estudiantinas y el uso de la bandurria y la mandolina se extiende por Europa y América. Puede decirse que, gracias a la “Estudiantina Figaro”, se despierta el interés por estos instrumentos y sus agrupaciones. Prueba de ello es esta

partitura: “Golden hemlet march” de Hugo Barcher- fotografiado con su bandurria en la portada-. Cincinnati, Ohio año: 1896.

Enviado por: **Michael Reichenbach.**

http://www.mandoisland.de/eng_index.html

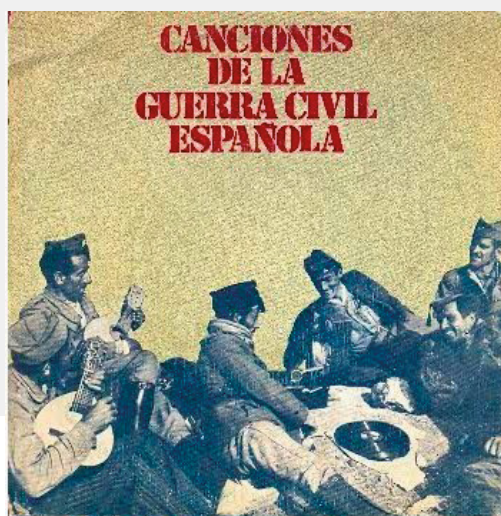


El repertorio de la bandurria y la mandolina empieza cambiar. Por una parte se vuelve más académico, interpretando arreglos de obras clásicas y obras originales. Y por otra parte, su uso se mantiene arraigado en nuestra tradición y folclore.



Imágenes incluidas en el disco vinilo "Canciones de la Guerra civil Española", Ed. Dial Discos, 1978. Por ediciones Urbión S.A.

Enviado por: *Carlos Beceiro*.



En España también cala el gusto por las estudiantinas. Muchas zarzuelas y piezas musicales se nutren temática y musicalmente de ella. Por ejemplo:

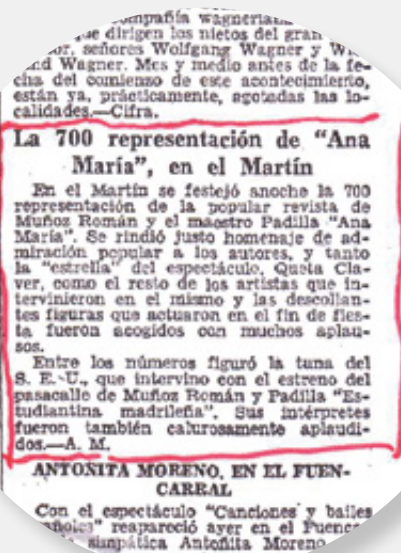
“La estudiantina” Zarzuela en tres actos de Gregorio Mateos
 “A Belén van los zagales o la bella estudiantina”.
 Zarzuela en dos actos de Mariano Soriano Fuertes
 “La estudiantina de Granada” Jota para canto y piano de Tomás Bretón.

...Y muchas más. Así, allá por marzo de 1955, la tuna

del distrito de Madrid estrenó con Queta Claver en el teatro Martín de Madrid “LA ESTUDIANTINA MADRILEÑA” del maestro Padilla.

Aquel día en el escenario actuaron como “tunos” Luis y Valentín Martín Jadraque, hoy presidente y director de la orquesta de pulso y púa “Universidades”.

ABC sábado 11 de Marzo de 1955, pág 33
 Enviado por: *Valentín Martín Jadraque*

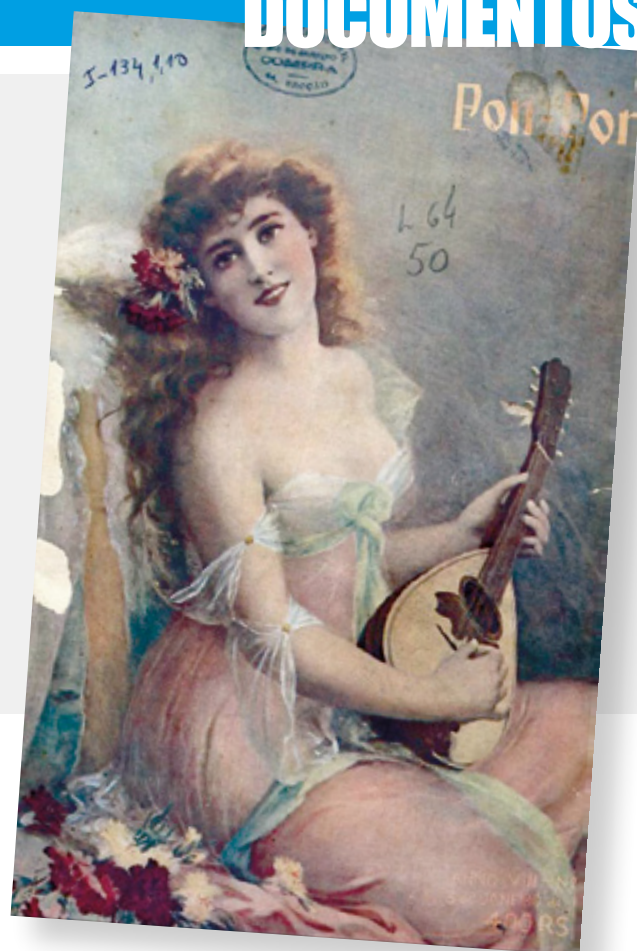


Las estudiantinas proliferan por Europa y América. La bandurria y la mandolina se ponen muy de moda, especialmente entre las señoritas.

Portada de la revista Fon Fon. Río de Janeiro. 3 de Enero de 1914

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_anos.htm

Enviado por: **Antonio Cerrajería**



La portada y contraportada de este número 21 de la FEGIP está realizada a partir de la foto realizada al

Cuarteto Guitarpista Español

José Rojo, Juan Viñolo,
Joaquín Bielsa, Luis de Soria

Madrid, junio de 1900

Fuente: Biblioteca Nacional de España



Y esto es lo que os hemos podido contar con los documentos que nos habéis enviado.
Diego Martín Sánchez

VDA

EDG. DEBAS

15. CARRERA S^{ta} GERÓNIMO, 15.

MADRID

PRIMERA MEDALLA DE ORO
EXPOSICION INTERNACIONAL
DE FOTOGRAFIA
• OPORTO 1886 •

MEDALLA DE ORO
DE PRIMERA CLASE
EXPOSICION INTERNACIONAL
DE FOTOGRAFIA
FLORENCIA 1887 •

MEDALLA DE ORO
EXPOSICION UNIVERSAL
DE BARCELONA
• 1888 •

MEDALLA DE PLATA
EXPOSICION UNIVERSAL
• PARIS 1889 •

TELÉFONO Nº 386

HAY ASCENSOR

Cuarteto Guitarrista Español

*José Rojo
Juan Viorola
Joaquín Bichsa
Luís de Soriano*

Madrid, junio de 1900

