

# ALZAPÚA

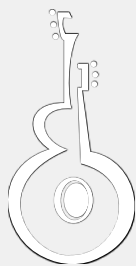
Revista FEGIP

Federación  
Española de  
Guitarra e  
Instrumentos  
de Plectro



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

Nº 28 Edición 2022  
Distribución Gratuita



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

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

C/ Mayor, 27  
26300 Nájera (La Rioja)  
[www.fegip.es](http://www.fegip.es)  
[fegip@fegip.es](mailto:fegip@fegip.es)

#### CONSEJO DE REDACCIÓN:

Antonio Cerrajería  
José Manuel Velasco  
Marta Escudero (Traducción)  
Luis Carlos Simal  
Juan Hermosilla  
Diego Martín (Edición de Alzapúa)

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: Carlos Blanco Ruiz.

Portada: escultura de Diego Sanz Felipe. Título: *Lembrando Chopin Bandurria*.

Material: Calatorao y hierro. Medidas: 33x59x30 cm

Impresión: Pixartprinting SpA

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

Marta Escudero Valero

## FLAMENCO

Pilar Alonso Gallardo

*Ángel Barrios. El flamenco vestido de gala*

## ENTREVISTA

*Entrevista a Juan Gabriel Amores Olivares*

## EDICIONES

Marco Smaili

*Another Light. Àlex Garrobé plays Marco Smaili*

Diego Martín Sánchez

*Latinoamérica desde Fabián Forero Valderrama. Pedro Chamorro.*

*Acroama. 2021*

Annika Hinsche y Jürg Kindle

*Mandopolis. 12 fantasías con escordatura para mandolina sola. 2021*

Diego Martín Sánchez

*Italian Mandolin Baroque Sonatas. Artemandoline. DHM. 2021*

Diego Martín Sánchez

*La bandurria en la historia. El siglo XIX. N.º 1. Matías De Jorge Rubio.*

*Repertorio seleccionado del novísimo método de bandurria dedicado a los aficionados (1862)*

Ángel Pozo Mendoza

*Romances de Beltrán Moner. Ed. Daniel Fortea Plectrum Collection*

## PEDAGOGÍA

José Luis Martín Rozas

*¡Tenemos instrumentos de Púa en el Conservatorio de Segovia!*

Michel Martínez Fontana

*Instrumentos de Plectro y Guitarra en Educación Primaria*

## NUESTROS INSTRUMENTOS Y SU HISTORIA

Pedro Monreal Teruel

*Tomás Fernández Gil. Guitarrista*

José Martínez González

*La música de pulso y púa en las rondallas de Guadix. Una aproximación histórica y una propuesta de recuperación de repertorio*

Carlos Blanco Ruiz

*EGMYO, el futuro del plectro europeo*

Nico Delgado

*Los Sabandeños. 55 años de música y tradición*

Sara Guerrero Aguado

*Sonata I para guitarra de Eduardo López-Chávarri Marco. La Sonata inédita*

Maribel Olmedo Carrillejo

*La Orquesta de Laúdes Roberto Grandío*

Marta Escudero Valero

*Recursos y técnicas extendidas en el repertorio contemporáneo para mandolina*

## CRÓNICAS DE FESTIVALES, GIRAS Y CONCIERTOS

Rüdiger Grambow y Juan Carlos Estévez Ortega

*Dos impresiones sobre la EGMYO 2021. Marsella*

## ACTIVIDADES DE LA FEGIP

Junta directiva de la FEGIP

*La FEGIP recibe la donación del archivo de Baldomero Cateura*

Junta directiva de la FEGIP

*El archivo de la FEGIP y sus envíos postales*

## SECCIÓN DE DOCUMENTOS

Michael Reichenbach

*Programa del Quinteto Mozart en Japón*

Isabel Abarzuza Fontellas

*Retrato de Juansarás y Garraus*

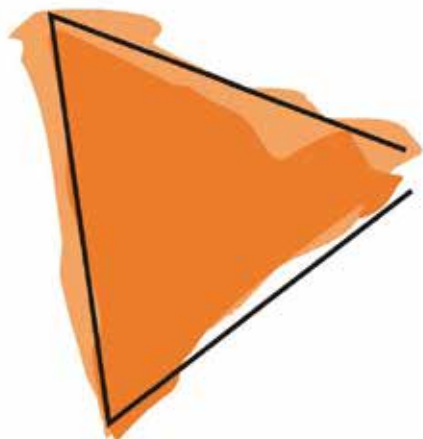
José Martínez González

*Partituras complementarias al artículo de José Martínez González*

Félix Oscar Martín Sárraga

*R. Balderrain - Recuerdos de París, partitura*





**mundo**  
plectro  
.com

Tu tienda de Plectro  
en Internet

Instrumentos  
Cuerdas  
Partituras  
Métodos  
Estudios  
Discos  
Púas  
Accesorios

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



  
Vicente Carrillo®  
Casasimarro (Cuenca - Spain)  
[www.vicentecarrillo.com](http://www.vicentecarrillo.com)



Más de 180 años construyendo instrumentos de cuerda. Guitarras, Bandurrias, Laudes...

**VICENTE CARRILLO** (Constructor de Guitarras de Artesanía)  
Casa Fundada en 1.836 Avda. del Convento, 8 - 16239 Casasimarro (Cuenca)  
Telef. 967 487045 [luthier@vicentecarrillo.com](mailto:luthier@vicentecarrillo.com)  
[www.vicentecarrillo.com](http://www.vicentecarrillo.com)





## EDITORIAL

Con este ejemplar llegamos al número 28 desde que comenzó la andadura de nuestra revista *Alzapúa* en 1999. Por tanto, desde ese momento han sido 24 los años transcurridos en los que, gracias al encomiable esfuerzo de sus colaboradores, de las diferentes juntas directivas que han pasado por la FEGIP y de todos sus socios, la revista ha tomado unas dimensiones de las que podemos sentirnos verdaderamente orgullosos.

El desarrollo de *Alzapúa*, a mi modo de ver, se trata del reflejo de la estupenda evolución que los instrumentos que esta federación representa han tenido a lo largo de estos años en todos los ámbitos. Por enumerar algunos ejemplos de ello, podemos observar que los compositores actuales han hecho crecer -y siguen haciéndolo- nuestro repertorio para diversas formaciones y, paralelamente, gracias al trabajo de los investigadores, numerosas partituras de valor que estaban olvidadas o perdidas han sido descubiertas y editadas. Los luterios, por su parte, han continuado investigando en nuevos modelos de instrumento para mejorarlos; la especialidad de instrumentos de púa está cada vez más integrada en el panorama musical general (a nivel de festivales, concursos, sellos discográficos, editoriales, etc.), contamos con más grabaciones y de mayor calidad, existe una estupenda relación y trabajo conjunto entre amateurs y profesionales, y cada vez son más los centros donde es posible estudiar instrumentos de púa.

A pesar de la difícil situación de pandemia que el mundo está atravesando aún a día de hoy, y que, entre otros muchos sectores, afecta a la cultura, en

el último año hemos recibido noticias maravillosas para los instrumentos de púa que merecen ser destacadas en este editorial.

Una de esas noticias ha sido la implantación de la especialidad en el Conservatorio Profesional de Música de Segovia y en el Conservatorio Profesional de Música “Pedro Aranaz” de Cuenca a partir del presente curso académico 2021-2022. Con esto se cumple por partida doble uno de los principales propósitos que la FEGIP plantea desde sus inicios y que llenan de sentido su existencia.

En este mismo número, en la sección de pedagogía, nuestro compañero José Luis Martín nos ofrece una reseña del recorrido realizado para este logro en Segovia y que -estoy convencida de ello- será sólo la primera ciudad castellanoleonesa de las otras tantas que en los próximos años ofrecerá formación oficial de instrumentos de púa.

En cuanto a la apertura en Cuenca, en cambio, no es la primera de Castilla-La Mancha, sino que se suma a los conservatorios de Alcázar de San Juan – Campo de Criptana y Puertollano, que tantos años llevan en funcionamiento con unos resultados excelentes. Durante este primer curso he sido la encargada de ocupar la plaza de instrumentos de púa en el conservatorio de Cuenca, lo que para mí ha supuesto un regalo y un reto al mismo tiempo, ya que el arrancar desde cero una especialidad nueva para el centro conlleva cierta responsabilidad, pero, sobre todo, mucha motivación de continuar trabajando con esfuerzo e ilusión.

Otra de las grandes noticias de los últimos meses ha sido el premio al *Mejor Disco de Recuperación de Patrimonio Musical* en los Premios Carles Santos de la Música Valenciana, otorgado al mandolinista y bandurrista Jordi Sanz por su disco *Félix de Santos, obras de concierto*. Un premio más que merecido, por el que, por mi parte y en nombre de la FEGIP, le expreso mi más sincera enhorabuena.

Por otro lado, algo que merece también ser mencionado es la donación del archivo Cateura que esta federación ha recibido por parte de los herederos del compositor, por lo que estamos verdaderamente agradecidos. Las partituras serán digitalizadas y puestas a disposición de todos los socios de la FEGIP.


Siguiendo la estructura que *Alzapúa* propone en sus últimas publicaciones, este número ofrece espacio al flamenco, a la pedagogía, a los artículos de investigación, a los últimos lanzamientos discográficos y de partituras y, por supuesto, a algunos de los eventos sucedidos como, por

ejemplo, la celebración de la EGMYO el pasado mes de julio en Marsella o las diferentes actividades de la federación. De esta forma, la guitarra, la bandurria y la mandolina asumen protagonismo de forma igualitaria y se produce un equilibrio entre los diferentes temas que la revista puede tratar, cubriendo el abanico de posibles intereses de sus lectores.


Asimismo, desde la junta directiva de la FEGIP, nos gustaría agradecer a cada uno de los socios el esfuerzo realizado para continuar colaborando con la federación, el cual, en época de poca actividad musical por las circunstancias que nos acontecen, posee un valor aún mayor.

Sin más dilación, deseamos que los tiempos venideros nos ofrezcan una mayor seguridad y estabilidad para recuperar nuestra actividad musical con más fuerza que nunca. Sigamos conectados y creciendo juntos.

Telefono: 676 19 12 99  
C/Atalaya 22- 28002 Madrid  
Correo: jalagunar@gmail.com  
Web: www.lagunarguitarras.com  
Instagram: @joseantoniolagunarcarnovas  
Facebook: @joseantoniolagunarcarnovas



**GUITARRAS**  
**Jose Antonio Lagunar**



**Luthier**



## ÁNGEL BARRIOS EL FLAMENCO VESTIDO DE GALA

### RESUMEN

En este artículo nos acercamos a la figura de Ángel Barrios Fernández, guitarrista y compositor de vocación sinfónica, granadino que ocupa un lugar esencial en la historia y configuración del flamenco y de la música de plectro y referente en una época "bisagra" entre las llamadas "música popular y culta".

En la época en que Ángel Barrios desarrolla su vida (1882-1964), ya están asentadas las bases del flamenco. Así lo recoge Faustino Núñez<sup>1</sup>, en la clasificación histórica y cronológica estableciendo estos periodos:

- De 1864 a 1908 es la época de los "Cafés de Cante"
- De 1909 a 1936 "La Edad de Oro"
- De 1937 a 1955 "Guerra y Postguerra"
- De 1956 a 1973 "la Flamencología"

La separación entre la música popular, representada en la calle o la taberna y la música culta representada en los centros educativos, son un hecho muy marcado. De esta forma los músicos de la época beben de la fuente popular y a la vez ponen interés en darle un barniz de elementos de la intelectualidad del momento, que por otro lado representa uno de los elementos sobre los que se asientan los músicos nacionalistas.

Así se crea un mundo mixto que se enriqueció en ambos sentidos:

- Lo popular gana en técnica de composición armónica e instrumental.
- Lo intelectual recoge la esencia del pueblo, los sentires populares.

La eterna interacción entre "el corazón y la mente", "el sentir y el pensar" encuentra en este momento creativo un buen espacio donde asentarse, ese lugar es la residencia de la familia Barrios, donde estaba situada la tienda de ultramarinos, "colmao" como se llamaba entonces y que hacía también las veces de "Taberna". En ella D. Antonio Barrios, guitarrista y cantaor aficionado, padre de Ángel Barrios supo crear esa atmósfera donde los artistas intercambian su sentir, conocimientos y herramientas artísticas que llegarían a materializarse en composiciones, artes plásticas o poesía.

Ángel Barrios tuvo el privilegio de nutrirse de este entorno que más que una simple taberna era un ateneo, un espacio lleno de intelectualidad. En su trayectoria artística estuvo cogido de una mano por la de la calle y de la otra por el aula, pudiendo balancearse entre ambos mundos y configurar un universo mixto y de gran amplitud.

- *La calle*: Donde reside la vida, la emoción, la intuición. La bien llamada "tradición oral" donde no hace falta el papel, todo está en el aire y no hay más momento que el presente. En mi opinión, la verdadera razón de la existencia de la música como lenguaje universal. Enseñanza recibida de la mano de su padre, en el ámbito

1 <https://flamencopolis.com/archives/3467>





Ángel Barrios en el patio de su vivienda en calle Real de la Alhambra

familiar y tabernario, a través de la guitarra flamenca del momento que viene en línea directa de “El murciano” y “Manuel Jofré, niño de Baza”. Con éste último la familia tenía una buena relación.

- *El aula:* Donde busca las herramientas para expresar, analiza y recurre al ámbito del intelecto para dar una cartografía a lo vivido en la calle. El papel, el lenguaje musical y la técnica se convierten en los soportes que sujetan el conocimiento y la experiencia. Enseñanza recibida de Antonio Segura Mesa maestro de piano y composición, y Conrado del Campo en Madrid. También estudió violín.

Ambos mundos van construyendo la estructura de un músico de excepción con materiales de primer orden: el don y las capacidades innatas con las que Barrios ya llegó a este mundo.

Ángel Barrios vivía de manera separada el ejercicio profesional de la composición de la práctica popular de la guitarra, esto nos sirve para entender cómo no escribió las improvisaciones que le hicieron famoso en los círculos de intelectuales donde se movía.

En palabras de Francisco Cuenca, recoge en la galería de músicos andaluces publicado en La Habana en 1927<sup>2</sup>:

...sutiles músicos como Barrios han liberado a la guitarra de la “juergas” y la han vestido bien, la han hecho exquisita y delicada, aunque en ella se exprese con todo su efectismo el espíritu pasional que palpita en el llamado cante hondo o la vibración voluptuosa y trágica de las danzas «cañís», en cuya especialidad se distingue Barrios notablemente, el arte de estos grandes maestros ha redimido a la guitarra de aquella baja condición, ejercitándola en el supremo culto de la belleza...

Después de una larga vida dedicada a la composición de obras escénicas, orquestales, ballet, música para imagen, para piano y para canto y piano, aterriza con una magnífica aportación a la guitarra, que ya en esta época está reglada en su estudio académico institucional, volviendo a su raíz, su infancia, Granada y el flamenco, pero tamizado con el conocimiento de toda una vida de experiencias y encuentros en diferentes espacios y formas de vivir.

Sirva esta introducción para centrar este trabajo en la obra guitarrística de Ángel Barrios. Aprovecho el diálogo artístico que se vislumbra entre “la calle y el aula” y “el sentimiento y pensamiento” ilustrado claramente en su repertorio para guitarra. Este programa fue compuesto en los cuatro últimos años de su vida entre 1961 y 1964, cuando residía en Madrid y con dificultades sobrevenidas de una

2 Libreto Obra completa de Guitarra, pág. 10. Ópera tres.



pérdida de visión muy acentuada. José Corrales, amigo y antiguo alumno tomó dictado del maestro. El catálogo para guitarra consta de 58 obras<sup>3</sup>:

1. Angelitos\*
2. Apuntes de Serranas (Corrales). EMM 1963
3. Arroyos de la Alhambra (Corrales). EMM 1964
4. Bajo la Parra\* (A. Herrero). SGAE 1952
5. Bambini y Chanchané (Corrales). EMM 1963
6. Boliche (Corrales). Emm 1961
7. Bulerías del Macaco (Corrales). EMM 1962
8. Canción y danza Valle Lecrín (Corrales). EMM 1963
9. Chiquitina y Bonita (Corrales). EMM 1963
10. Chufas gitanas\*
11. Cristinilla (Corrales). EMM 1962
12. Danza de la gitana\*. Rendi
13. Danza paraguaya\*
14. De Cádiz a la Alhambra (Corrales). EMM 1962
15. El Baile de los Tontos (Corrales). EMM 1963
16. El Cortijo del Aire (Corrales). EMM 1963
17. El Pitijolo (Corrales). EMM 1963
18. Eloísa (Corrales). EMM 1963
19. Estampa Romántica (Corrales). EMM 1961
20. Estrellita Marinera (Corrales). EMM 1962
21. Fandango Antiguo (Corrales). EMM 1963
22. Farruca Gitana\* (Azpiazu). UME 1932, 1958 y 1975
23. Flor Granadina (Corrales). EMM 1961
24. Gitanos Por Seguirillas (Corrales). EMM 1961
25. Granada\*
26. Jardín Granadino (Corrales). EMM 1961
27. La Gaboria. Emm 1958
28. La Petenera no ha muerto\*. EMM 1964
29. Los Olivaritos. EMM 1963
30. Mañanitas Granadinas. EMM 1964
31. Melodías de España\*. EMM
32. Minueto. EMM 1963
33. Navidad en la Alpujarra. EMM 1964
34. Nostalgia de Petenera. EMM 1962
35. Parador de San Francisco. EMM 1964
36. Petenera y Serrana\* (Corrales)
37. Pinceladas\*. Manuscrita
38. Pregón de las Fallas\*. EMM
39. Pregón de las Flores. EMM 1963
40. Primoroso. EMM 1963
41. Recuerdo de mi Jardín. EMM 1964
42. Rosario de la Aurora. EMM 1963
43. Saeta Granadina. EMM 1963
44. Sal y Pimienta. EMM 1964
45. Saludo de mi Guitarra. EMM 1961
46. Sin estrella y sin cielo. EMM 1964\*\*
47. Sueño Juvenil. EMM 1962
48. Tango Zapatero. UME 1952
49. Te Llevo en el Alma. EMM 1961
50. Tonadilla\*
51. Una Copla de Soleá\*. UME
52. Va de Cuento. EMM 1964
53. Vieja Canción Granadina. EMM 1963
54. Viejo Romance. EMM 1964

3 Fuente: Web Museo Ángel Barrios: <https://www.alhambra-patronato.es/descubrir/alhambra-y-generalife/museos/museo-legado-angel-barrios>



*Antonio Barrios con su hijo Ángel*

55. Villancico Granadino. EMM 1963
56. Voces Infantiles en el Albaycín. EMM 1963
57. Zacateque\*. UME 1959
58. Zacatín. EMM 1962
59. Zapapongo. EMM 1963

\*No aparecen en la edición de Ópera Tres.

\*\*No aparece en el catálogo de la web del Museo: "Sin estrella y sin cielo"

De estas 59 obras, hay 54 publicadas por Ópera Tres, Ediciones Musicales Madrid. Publicación realizada en 2 volúmenes y titulada: *ÁNGEL BARRIOS OBRA COMPLETA PARA GUITARRA*. Facsímiles de la primera edición.

Me detengo en un análisis de esta edición, atendiendo a los aspectos más flamencos de Barrios.

En los títulos de este listado existen numerosas referencias a estos tres aspectos:

- Infancia: 6 referencias directas a la infancia.
- Granada: 29 referencias directas a Granada, su entorno y sus personajes
- Flamenco: 11 referencias directas a palos del flamenco

## INFANCIA

De este apartado me gustaría destacar una obra llamada *Sueño juvenil* que describe las sensaciones de los niños en torno a la llegada de los Reyes Magos. Sonatina en forma de suite en 3 movimientos:

- **Los niños cantan a los Reyes Magos:** *Allegro. La 6ª en Re y con una melodía muy cantáble en modo mayor*
- **Sueño infantil:** *Lento. Melodía muy dulce en Re menor. Refleja las turbulencias de los sueños*
- **Llegan los Reyes Magos:** *Allegro. Re Mayor. Melodía cantáble muy alegre*

## GRANADA

En esta parte destacará “Mañanitas granadinas”: Dedicada a Manuel Cano, descrito como genial intérprete del género andaluz. Ternario en La Mayor. Melodía que aparece en el recopilatorio de Tangos del Sacromonte de Curro Albaicín<sup>4</sup>. Modula a La Flamenco, Fa# Flamenco y Mi flamenco.

## FLAMENCO

Aparecen 6 con nombres del Flamenco directamente y otras 9 que desarrollan un palo concreto sin anunciarlo en el título.

1. **Apuntes de Serrana** (Serrana): Mi flamenco. Imita la melodía del cante por Serrana y respeta el compás de Serrana en algunos fragmentos.
2. **Bulerías del Macaco** (Bulerías): En Modo mayor en La mayor. Modula a La flamenco.
3. **Gitanos por Siguiriyas** (Siguiriyas): La Flamenco. Basada en el palo de la Siguiriya. Respeta el compás de Siguiriya en las partes que no son libres. Aunque los rasgueados quedan poco definidos.
4. **Tango Zapateado** (Tanguillos): Ritmo de tanguillos. La Mayor y la menor. Parece hacer referencia a un baile por el sobrenombre que lleva “patas locas”. Desarrolla una parte con rasgueado típico de tanguillo.
5. **Sal y pimienta** Tango gitano. (Tanguillos): Tanguillo en Mi Mayor y mi menor.
6. **La Gamboria** Tango (Tanguillos): En Mi menor. Y Mi Mayor. Aire de Tanguillo.
7. **El Pitijolo** (Tanguillo): La Mayor y Modula Mi Mayor y mi menor. Aire de tanguillo. Recuerda al tango “Angelita”.
8. **De Cádiz a la Habana** (Guajira): En Re Mayor y menor. Guajira que respeta el compás perfectamente aunque la tonalidad de guajira suele ser La Mayor.
9. **Flor Granadina** (Granaína): Si flamenco sobre el palo de la granaína. Incluye una parte que representa el cante por Granaínas. La primera parte es ternaria como el compás de fandango abandonao del que se origina la Granaína.
10. **Te llevo en el alma** (Soleá): Soleá. Respeta el compás en algunas partes.
11. **Estrella marinera** (Malagueña): Sobre Mi flamenco. Basada en la malagueña. Con imitación del cante. Copla en llave 2, es decir que el segundo verso de la copla no resuelve en subdominante sino en dominante al igual que el cuarto verso del fandango.
12. **Jardín granadino** (Fandango abandonao en tono de taranta): En Fa# flamenco tono de taranta. Aire de bulerías. Modulación a Re Mayor haciendo el canto de un fandango en llave 2. Vuelve a la tonalidad flamenca de Fa#. Modula a Si flamenco. Modula a La flamenco y acaba en Re Mayor.

13. **Fandango antiguo** (Fandango abandonao): En Mi flamenco. Parte rítmica que pertenece al compás. Parte de copla que pertenece al cante. Fandango en llave 1.
14. **Nostalgia de peteneras** (Peteneras): Dedicada a su esposa. En Mi menor. Canta las coplas de la petenera respetando su compás. Lleva partes rítmicas.
15. **Zacatín** (Farruca en mi menor): Farruca en si flamenco y modula a Mi Mayor en la segunda parte.

Características flamencas en otras obras de Ángel Barrios:

1. **Arroyos de la Alhambra** (Corrales). EMM 1964. Evocación. Ternario en Mi menor. Con Reposos en Si flamenco. Modula a Mi Mayor y a Mi Flamenco que recuerda a la soleá.
2. **Arroyos de la Alhambra** (Corrales). Tonadilla. Ternario Allegro. Aire de bulerías en Mi menor. Modula a La menor, modula a Mi flamenco y a Si flamenco.
3. **Bambini y Chanchané** (Corrales). EMM 1963. Ternario. En La Mayor. Melodía muy cantáble.
4. **Boliche** (Corrales). EMM1961. Bolero clásico para guitarra en Mi Mayor. Con modulaciones varias.
5. **Canción y danza Valle Lecrín** (Corrales). EMM1963. En La menor. Introducción en compás ternario. Cuando entra la danza pasa a binario y va modulando a La Mayor y Re Mayor. Modula a Do Mayor a Fa Mayor.
6. **Chiquitina y Bonita** (Corrales). EMM 1963. Canción granadina para guitarra. En Mi menor y Mi Mayor. Contiene una parte de la canción popular “el patio de mi casa”, elaborado armónicamente.
7. **Cristinilla** (Corrales). EMM 1962. 6ª en re. Pavana dedicada a su nieto.
8. **El Baile de los Tontos** (Corrales). EMM 1963. En Mi Mayor. Melodía muy sencilla yailable. Modula a La Mayor la mismaailable. Hay otra modulación hacia el relativo flamenco en do# flamenco. También a Sol# flamenco. Hay pasajes que nos recuerdan a frases de Manuel de Falla.
9. **El Cortijo del Aire** (Corrales). EMM 1963. Preludio en La Mayor. Compás binario. Modulación a Mi flamenco.
10. **Eloísa** (Corrales). EMM 1963. En Re menor con la 6ª en re. Nos recuerda un poco al capricho árabe de Tárrega en la estructura y algo de la melodía a la danza nº 5 de Granados. Está dedicada a la memoria de su hermana.
11. **Estampa Romántica** (Corrales) EMM 1961. En La Mayor. Modula a Re Mayor.
12. **Los Olivaritos**. EMM 1963. 6ª en re. Canción granadina en Re Mayor.
13. **Minueto**. EMM 1963. En La menor con una modulación a Mi flamenco en la segunda parte.

<sup>4</sup> Graná baila por tangos. Producido por La General 1997

14. **Navidad en la Alpujarra.** EMM 1964. Comienza igual que otro tema de Manuel de Falla. En Mi menor. Binario. Modula a Si flamenco.
15. **Parador de San Francisco.** EMM 1964. Evocación granadina. Binario en Sol Mayor. Motivo que recuerda un poco a la zambra con los mordentes.
16. **Pregón de las Flores.** EMM 1963. En Mi Mayor. Modula a Mi flamenco. A Si flamenco.
17. **Primorosa.** EMM 1963. Habanera en La Mayor. También nos lleva al aire de tanguillos.
18. **Recuerdo de mi Jardín.** EMM 1964. 6ª en re. 2 partes, una en ternario y Re menor y la otra en binario y Re Mayor. Recuerda a canción para niños.
19. **Rosario de la Aurora.** EMM 1963. En Mi Mayor y mi menor. Con melodías del canto del amanecer.
20. **Saeta Granadina.** EMM 1963. 6ª en re. Canto interior en modo mayor.
21. **Saludo de mi Guitarra.** EMM 1961. En Re Mayor. Ternario.
22. **Sin Estrella y sin cielo.** EMM 1964. Canción. Ternario con aire de copla. En La menor y La Mayor.
23. **Va de Cuento.** EMM 1964. 6ª en re. Canción. Ternario. Aire de copla. Con modulaciones flamencas.
24. **Vieja Canción Granadina.** Emm 1963. Dedicada a José Corrales. Ternario en Mi Mayor y Do# menor.
25. **Viejo Romance.** EMM 1964. 6ª en re Tono Re menor. Modula a Re Mayor. Hay una frase que recuerda a una de las melodías populares que rescató Lorca.
26. **Villancico Granadino.** EMM 1963: Mi mayor. Tiene una introducción que recuerda a un tema de Manuel de Falla del amor brujo.
27. **Voces Infantiles en el Albaicín.** EMM 1963. 6ª en re. Ternario en Re Mayor.
28. **Zapapongo.** EMM 1963. En mi menor. Binario. Tiene una parte que recuerda a Adelita de Tárrega.

## TONALIDAD Y RITMOS FLAMENCOS

Tonalidad / Ritmos Flamencos	LA FLAMENCO	MI FLAMENCO	SI FLAMENCO	FA# FLAMENCO	DO# FLAMENCO	SOL# FLAMENCO	6ª EN RE
<b>BINARIO</b>		Cortijo del aire	- Zacatín - Navidad en la Alpujarra				- Sueño juvenil - Eloísa - Recuerdo de mi jardín - Voces infantiles en el albaicín - Cristinilla
<b>TERNARIO</b>		- Estrellita marinera - Fandango antiguo - Minueto	- Flor Granadina - Arroyos de la Alhambra		El baile de los tontos	El baile de los tontos	- Viejo romance - Saeta granadina - Va de cuento - Los Olivaritos
<b>AMALGAMA 1</b>		Te llevo en el alma					
<b>AMALGAMA 2</b>	Bulerías del Macaco						De Cádiz a la Habana
<b>AMALGAMA 3</b>	Gitanos por Siguiriyas	Apuntes por Serrana					

## CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DE GRANADA “ÁNGEL BARRIOS”

Granada, ciudad del arte, cuenta con un Conservatorio Superior llamado: Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia”. A principios de los años 90 este conservatorio separó las Enseñanzas Elementales y Profesionales de las Superiores, creando las bases para un segundo centro de enseñanza. Durante mucho tiempo eran únicamente aulas de extensión, no tenían un nombre ni lugar concreto, situadas en

el Colegio Público “Genil” y posteriormente en el Instituto “Virgen de las Nieves”. Fue en este último lugar donde se celebró un claustro excepcional para dar nombre a este nuevo centro educativo. Recuerdo presenciar la lluvia de propuestas entre compañeros. Fueron muchos los nombres de eminentes músicos que pujaban por ser los elegidos, puedo recordar la mía, que junto a la de otros compañeros, quedó como la definitiva, el nombre del músico granadino al que estoy dedicando estas páginas. Ángel Barrios rubricaría el edificio que se convirtió en el Conservatorio





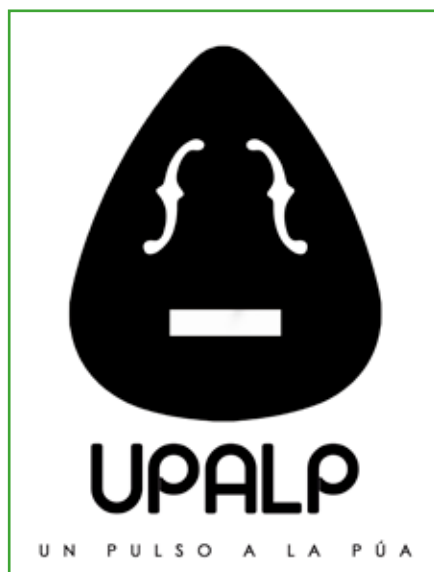
*Entrada Principal. C.P.M. Ángel Barrios*

Profesional de Música de Granada. Sentí una inmensa alegría, más aún al recordar que Ángel Barrios había sido director del Conservatorio de Granada desde 1928 a 1948.

Como curiosidad, me gustaría expresar que el AMPA (Asociación de madres y padres del alumnado) del Conservatorio en cuestión lleve el nombre de MANUEL CANO, guitarrista flamenco granadino, padre de los estudios para guitarra flamenca en la enseñanza reglada y alumno directo de Ángel Barrios y del que tuve el honor de ser alumna durante casi dos cursos académicos.

## UN PULSO A LA PÚA

Ángel Barrios, compositor e intérprete de Instrumentos de Púa, fue componente del Trío Iberia y posteriormente Cuarteto Iberia con los cuales estrenó numerosas obras para Plectro y recorrió parte de la geografía europea desde sus primeros viajes a París. El Trío Iberia lo formaron el bandurrista Ricardo Devalque Barea, el laudista Cándido Bezunartea y él, Ángel Barrios. El Cuarteto Iberia estuvo formado por Francisco Ruiz, Agustín Aguilar, José Recuerda y Ángel Barrios.



*Ilustración 4: Logotipo de "Un pulso a la púa"*



*Trío Iberia*

En el año 2016, el Conservatorio Profesional de Música "Ángel Barrios", junto con la Federación Granadina de Asociaciones de Instrumentos de Plectro (FEGRAP) organizamos un evento para divulgar el nombre del músico como un gran compositor de instrumentos de púa. Así mismo queríamos reivindicar los estudios de esta especialidad, que hasta el momento no existe en ningún conservatorio de Andalucía.

*Me permito recoger aquí el proyecto:*

Desde el Conservatorio Profesional de Música "Ángel Barrios" de Granada organizamos "UN PULSO A LA PÚA" Orquesta Efímera por la inclusión del Plectro en los Estudios Profesionales de Música.

## Organiza

- FEGRAP (Federación Granadina de Asociaciones de Instrumentos de Plectro)
- Conservatorio Profesional de Música "ÁNGEL BARRIOS" de Granada

**Dirigido:** Músic@s de Plectro y Guitarra Clásica y Flamenca de Granada

**Fecha:** 12 de MARZO de 2016

## Colaboran

- Departamento de Guitarra del Conservatorio
- Agrupaciones musicales de la Federación Granadina de plectro. FEGRAP

## Coordinadora

- Pilar Alonso - Ana M<sup>a</sup> Villodres.

## Justificación

Con motivo de la celebración del 50 aniversario de la muerte de Ángel Barrios, desde la FEGRAP surge la necesidad de continuar con el legado del Maestro granadino. Dentro de esta idea de dar impulso al Plectro y a las Agrupaciones instrumentales donde permanecen vivos los instrumentos como la guitarra, el laúd o la bandurria entre otros, nos proponemos la "creación momentánea" de una



### Agrupaciones participantes:

Alumn@s y profesores de Guitarra clásica y Flamenca del Conservatorio Profesional Ángel Barrios de GRANADA

O.L.E. "Velasco Villegas" de BAZA

Rondalla "Montevive" de ALHENDIN

Rondalla de DÚRCAL

Agrupación "Cantares" de SALOBREÑA

Tuna de DOMINGO PÉREZ

Grupo "Ambulancia irlandesa" de GRANADA

Grupo "Pandivos" de GRANADA

Grupo "Arroyanes" de GRANADA



Programa cara externa

### "UN PULSO A LA PÚA" Orquesta efímera de Plectro "Reino de Granada"

#### PROGRAMA

##### PLECTRO- PLECTRO

Music for play.....Claudio Mándónico

Entrada

Canzona

Rítmico

Tres piezas sudamericanas.....Markus Kugler

Tango infernal

Milonga

Samba

##### PLECTRO PA'FUERA

Vasl de Amelie.....YannTiersen

Memorias de África.....John Barry

Beatles en Concierto.....J. Lennon&McKartney

##### PLECTRO PA'DENTRO

Danza del vientre.....Popular

Aben Humeya.....Ángel Barrios

Fuego Fatuo.....Manuel de Falla

### Músicos participantes

#### Bandurrias Primeras:

Diego Alonso Gallardo

María José Quesada Belmonte

Silvia Fernández Rus

Nicolás Ortiz Casado

#### Bandurrias Segundas:

Mónica Pérez Jiménez

Enrique Zambrano Arroyal

Alejandro Marín Navarro

José Asensio Belmonte

Oscar Musso Buendía

Antonio Fernández Morales

José Luis Hernández Fernández

#### Guitarras:

Mario Alonso Herrera

Celso Martínez Blanque

Ana Hernández García

Ana Villodres Domínguez

Jaime Cañas Roldán

Mónica Jiménez Carretero

Antonio Gabriel Jiménez Hernández

Alejandro Rodríguez Carrasco

José Antonio Hinojosa Pérez

David Moya López

#### Laúdes:

Federico Martínez Pérez

Jesús Lara Ruiz

Luis Salmerón López

Miguel Cañas Roldán

Juan G. Contreras Sánchez

Antonio López de la Serna

#### Lautín:

Consuelo Herrera Moya

#### Bajo Laúd:

Antonio Martínez Peñalver

#### Percusión:

Diego Alonso Herrera

Juana Rodríguez Larreta

#### Acordeón:

Lola Soler Rubiño

#### Flauta:

Mixtlan Salomón Arjona

#### Voces:

Voz flamenca: Ana Sola Almirante

Voz árabe: Habiba Ouachkchachi Chaouf

Diseño del cartel: José Asensio Belmonte

Directora: Pilar Alonso Gallardo

Programa cara interna

Orquesta de Pulso y Púa donde se aúne la calidad musical y el encuentro entre músicos de toda la Provincia de Granada.

### Objetivo

El objetivo de este encuentro es llevar la música de plectro al ámbito del conservatorio y así mismo mostrar a los alumnos de guitarra clásica y flamenca un formato orquestal para compartir la música en grupo.

### Procedimiento

Buscar una plataforma de encuentro para los músicos de plectro y guitarra de Granada y su provincia, de manera que puedan participar juntos en un concierto dentro del espacio del Conservatorio Profesional de Música propiciando que las agrupaciones musicales de plectro tengan un lugar dentro de la Institución de la enseñanza musical oficial profesional y a su vez, los músicos del Conservatorio conozcan estas agrupaciones "de la calle" que hacen una labor musical muy importante.



En la Casa Museo de Ángel Barrios

## Programa

Aportamos un programa musical que refleja los aspectos a destacar dentro de la importancia del plectro en la Música:

### 1.- PLECTRO-PLECTRO

Interpretaremos obras originales para los instrumentos de plectro. Dando énfasis a la calidad y cualidad de estos instrumentos. Queremos hacer un guiño a la administración pública para que no los olvide y los incluyan dentro de las Enseñanzas Musicales Profesionales de manera oficial como existe en otros lugares de España.

### 2.- PLECTRO PA'FUERA

Nos introducimos en el mundo de las adaptaciones de otras músicas a nuestros instrumentos reconociendo el alcance expresivo de los mismos en múltiples estilos musicales.

### 3.- PLECTRO PA'DENTRO

Completamos el programa con nuestra música, la música andaluza y, muy concretamente, la que tiene que ver con Granada desde las raíces orientales hasta el flamenco universal de Manuel de Falla pasando por el maestro Ángel Barrios que fue uno de los pilares de la evolución de estos instrumentos y da nombre este Conservatorio.

Este proyecto fue un éxito a nivel musical, a nivel humano y del que guardamos un ramillete de anécdotas. Por el momento, después de estos cinco años, seguimos sin la especialidad de Instrumentos de Púa en ningún Conservatorio público de Andalucía.

## CONCLUSIÓN

Ángel Barrios es una figura musical de gran importancia, a caballo entre lo popular y lo culto, con un gran legado de influencia flamenca para guitarra y de enorme importancia en la divulgación y composición con los instrumentos de púa. Es necesario destacar la importancia de difundir la obra de músicos como él y de dar espacio a instituciones como el conservatorio con su nombre.

Yo, como música flamenca, directora de una Orquesta de Plectro y profesora en el Conservatorio que lleva su nombre, me siento acompañada por él cada día en mi quehacer musical, ya que en todas esas dimensiones, Ángel Barrios tuvo un gran papel.

## AGRADECIMIENTO

Quiero agradecer a Luis E. Vidueira Ávila, director del conservatorio, y a todo su equipo, por la calidad en su trabajo y el buen trato y cariño con el que siempre me han tratado.

Con la esperanza de que las instituciones den cabida a la música de plectro, se den los pasos necesarios para que la Ley contemple la especialidad de "Instrumentos de púa" en Andalucía y puedan abrirse plazas en los conservatorios andaluces y por supuesto en el Conservatorio "Ángel Barrios" que ya lo solicitó oficialmente en numerosas ocasiones.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RAMOS JIMÉNEZ, Ismael: Ángel Barrios: El Compositor En Su Época Tesis Doctoral. EDITORIAL: Universidad de Granada, 2016 ISBN: 978849125194 <https://digibug.ugr.es/handle/10481/40612>

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Alicia: *Paseando por la Granada Flamenca. Paisajes sonoros de la guitarra.* Publicaciones Diputación de Granada. 2020.

OROZCO DÍAZ, Manuel: *Ángel Barrios. Su ciudad, su tiempo.* Editorial Comares.

BARRIOS, Ángel. *Obra completa para guitarra. Vols. I y II.* Ed. Ediciones Musicales Madrid y Ópera Tres. Revisión Gabriel Estarellas (Madrid, 2003).

SUAREZ-PAJARES, Javier: *Libreto del Doble CD de la grabación de la obra completa de Ángel Barrios en Ópera tres.* Gabriel Estarellas, intérprete guitarra.



## ENTREVISTA A JUAN GABRIEL AMORES OLIVARES

Juan Gabriel Amores Olivares es un joven músico polifacético: batería y percusionista, profesor y director manchego, ligado a la música de banda y como componente de La Orquesta Ciudad de la Mancha, está muy vinculado a la música de plectro. Sin duda una promesa de la música española.

**De todas las facetas musicales que cultivas ¿Cuál es la que te define mejor como artista?**

**R.** El problema de responder esta pregunta viene cuando disfrutas de todas las facetas. Cuando me subo a un escenario, tanto para interpretar o para dirigir es un regalo. Esa adrenalina es nuestra vitamina. Pero el trabajo de componer, de dar forma a una idea, de buscar los colores, es un mundo fascinante que también disfruto un montón. Así que sería muy complicado definir algo en concreto. Digamos que haciendo música soy feliz.

**¿Cuál fue tu motivación para dedicarte a la música?**

**R.** En este caso la motivación vino dada por herencia familiar. Tengo antepasados que fueron directores y compositores en mi pueblo, y de ahí pasamos a mi padre que fue la pieza clave en todo este entramado que es la música. Él fue guitarrista clásico y bajista, así que nunca faltó la música en casa. A los 6 años me llevó al conservatorio y hasta hoy. Nunca hubo ni habrá una motivación mejor que todo lo que me inculcó y me enseñó a diario.

**Tu último proyecto como director ha sido...**

**R.** Pues mi último proyecto como director fue la producción del musical *Hoy no me puedo levantar*,

en Campo de Criptana. Un proyecto enorme que llevamos a escena en la Navidad del año 2019. Actualmente mi proyecto está siendo aprender y entender el mundo de la dirección de la mano del maestro Miguel Romea.

**¿Y como percusionista?**

**R.** Como percusionista, aunque mi profesión es batería, fue con la Orquesta Ciudad de la Mancha, en un maravilloso y arriesgado programa de Santa Cecilia, en la que interpretamos la obra *Der Köning von Harlem* del compositor Heinrich Konietzny, entre otras, pero destaco esa por nuestro trabajo como percusionistas. Todo un reto y un lujo poder hacer música de esa manera.

**“Quijote de los sueños” es tu última composición para orquesta de plectro y guitarra, viento madera, cuerda y percusión, ¿Por qué elegiste esta plantilla orquestal y no la de una orquesta tradicional?**

**R.** Bueno, esto tiene muchos matices, pero sobre todo por la sonoridad tan transparente y cristalina de este tipo de agrupaciones. Creo que lo típico hubiera sido eso, elegir una plantilla orquestal clásica, pero siempre he creído en correr riesgos y en dar un paso más, y elegir una plantilla así creo que lo es sin duda. Aparte de entender esa sonoridad, buscar esos colores y esos contrastes que creo, sólo me puede dar el plectro en este caso. Es de esas cosas que, como compositor, apuntas en tu lista de cosas por hacer, probar otros registros, salir de tu zona de confort.





**A menudo la bandurria, la mandolina, la guitarra no son considerados como instrumentos de concierto. Como profesional de la música ¿Qué les dirías a los que así piensan?**

**R.** Siempre digo que son un mundo por descubrir. Quizá la guitarra como instrumento más *mainstream* algo menos, pero bandurria, mandolina y ofrecen una cantidad de registros y colores brutal. El hecho de poder acompañar a la OCM es clave para entender esta familia de instrumentos. Acompañar este tipo de instrumentos te exige el máximo y te obliga a pensar como ellos, a entenderles en cada momento. Creo que la gente que piensa así se está perdiendo un mundo por descubrir, y que cuando lo hagan, sumarán a su vida musical otro color más, que es el del plectro.

**¿Música programática o música absoluta?**

**R.** Creo que todo tiene su lugar, pero me inclino siempre por la programática, sobre todo para componer. Facilita mucho usar la música como vehículo para contar historias. En el caso de esta obra, *Quijote de los Sueños*, poder contar mi visión de esta historia, entender cada personaje, sus características, sus sueños, sus anhelos, y a todo eso ponerle música. Es un camino maravilloso y muy placentero cuando llegas al final, porque usas tu música para contar historias. Lo vital será que el público reconozca cada personaje y cada historia, ese es nuestro trabajo como compositor, en este caso de música programática.

**Precisamente Alonso Quijano y Aldonza, Sancho Panza, Caballero de los espejos, Dulcinea... son los personajes que dan nombre a cada uno de los movimientos y que has descrito en tu música. Si temáticamente te has inspirado en el Quijote... musicalmente lo haces en...**

**R.** Pues sinceramente, no lo sé. No hay un estilo particular que me inspire porque me inspiran todos. La obra usa armonías más actuales a veces, pero otras más clásicas y más acordes al momento o a la plantilla orquestal. Creo que lo que me inspiró en cada momento fue cada personaje. Me planteaba cómo sería él, sus características, rasgos, inquietudes, y a partir de ahí empezaba el viaje. Interioricé mucho a cada personaje, de Sancho pensaba en un hombre bonachón, simpático, extrovertido, amigo fiel, y de ahí intenté buscar melodías, armonías o ritmos que me recordasen a él. Y así con todos. Por eso, para disfrutar del viaje es vital crecer con cada personaje y con cada historia.

**“Quijote de los sueños” es una obra dedicada a...**

**R.** La obra está dedicada exclusivamente a la Orquesta Ciudad de la Mancha, así que lo primordial y lo más ilusionante para mí es que la estrenen ellos, y la dirija mi buen amigo Fernando Bustamante. Está hecha para ellos, pensada en cada uno de ellos en agradecimiento a tantos años de música. Para mí es un verdadero regalo.

**¿Para cuándo el estreno?**

**R.** Pues eso sí que no lo puedo asegurar, pero espero que pronto, estoy ansioso por escucharla en vivo, de trabajarla y de compartirla con todo el público.





## ANOTHER LIGHT

**ÀLEX GARROBÉ PLAYS MARCO SMAILI**  
**KNOBLOCH. 2021**

Hablar de la música de un compositor o de la obra de cualquier otro creador es hablar también de las influencias estéticas que conforman su personalidad tanto vital como artística.

La melancolía de *Federico Mompou*, la del *padre Soler*, *The Cure* en el registro *Disintegration*, el absoluto misterio de la música de *George Crumb* y *Morton Feldman*, la sensualidad de *Takemitsu*, el exuberante discurso de *Scriabin* o el rigor formal de *Elliot Carter*, son elementos amados, copiados y transformados hasta convertirse en una música propia. La mía. Perfectamente reconocible en sí misma y en sus influencias. Música compartida.

Si hablamos de melancolía, el tratamiento armónico deriva de series de cuatro, cinco o seis notas consecutivas, pequeños clusters que, una vez desplegados idiomáticamente en el instrumento, crean esas sonoridades modales tan particulares que, junto a los sonidos armónicos y cuerdas al aire, buscan resonar a toda costa. La modalidad es el tono exacto de la nostalgia, la tonalidad es el modo

de perpetrar alegrías y tristezas. Me decanto por lo primero. Es sutil.

Cuando alguien escucha *La misma luz de entonces*, homenaje a Tete Montoliu, en una primera impresión percibe armonías que beben del Jazz; por supuesto el movimiento y la métrica son totalmente quasi free jazz. Pero lo importante es saber que, aunque alguien escuche acordes de 7ª, de 9ª, o acordes que funcionan como armonía tradicional, en realidad no obedecen a ese sistema de leyes tonales, sino que crean sus propias leyes de atracción o repulsión entre clusters por el uso compartido de dos, tres o más notas; de esta manera se consiguen sonoridades blandas o duras enlazadas según el contexto que se pretenda. Importante decir que la métrica va asociada siempre en consonancia con aquellas durezas o suavidades y que va desarrollándose a partir de los materiales armónicos. Es como si el ritmo fuese un sistema armónico más en vez de ocupar el papel que le corresponde por naturaleza. Igual tratamiento fue para *Sonatina (sur l'esprit de Francis Poulenc)* de 2002.

Fue el magnífico guitarrista Àlex Garrobé, quien mejor supo ver estas cualidades en mi música porque ha desvelado con una lógica incontestable que, más allá del color, la fuerza de estas creaciones reside en un discurso concebido en una suerte de equilibrio entre método e intuición. Todo esto ha quedado plasmado de una manera magistral en el Registro *Another Light* del sello Knobloch Music.

Por supuesto, ninguna de las consideraciones anteriores tendría fundamento para mí si no fuesen acompañadas de una cierta belleza discursiva. Si bien en ocasiones me acerco a territorios más fríos o desolados, jamás pierdo de vista el punto de sensibilidad puramente sensorial. Otra cosa también es la sensibilidad intelectual que me interesa muchísimo y he intentado llevar a cabo en *Morton Feldman sings love songs* de 2004. El título es toda una declaración de intenciones. He querido plasmar y además en la guitarra, una suerte de poética intelectual y sonora que me ha llevado a una escritura con el empleo en ocasiones de hasta tres pentagramas; tal es su complejidad textural. El resultado que se pretende con el empleo de esta escritura tan compleja es el de un gran rubato en fraseo y en tempo para enfatizar también todo el material sensible escondido en forma de canción de amor que fluye libremente esperanzada.

El amor o la ausencia de éste o, simplemente la confusión de los términos, atraviesa toda mi creación. De hecho, el libreto del disco *Another light* titulado *arqueología del deshielo* y magníficamente redactado por Javier Riba, se inicia con una especie de poema que plasma verdaderamente toda la melancolía que encierra esta música: *<la sonrisa a medio terminar/ Hubo una vez... el amor/ O algo similar o nada>*. Sin nada de esta dicha o sufrimiento o ansiedad, no sentiría la necesidad de componer de la forma en que lo hago: extrayendo los sonidos de la guitarra de un modo muy personal. Lo que *Fuenllana* denominaría *herir la cuerda*. Esta cuestión también aclara ciertas preguntas que me formulan en ocasiones. Sí, compongo siempre desde la guitarra y sólo utilizo el papel escrito sin instrumento para organizar los materiales; cierto es que esta segunda fase es la que más energía y tiempo consume.

Cuando *Roberto Aussel* me solicitó una obra para él, sentí una tremenda presión. Es uno de mis guitarristas de referencia y la responsabilidad era enorme.

Tardé dos años en componer, *Obscura, íntima*. Pero en realidad la compuse en menos de un mes. Digamos que estuve casi dos años con el verso equivocado que no cuadraba con ningún otro verso ya escrito. Cuando adviertes que ese excelente verso pertenece realmente a otro poema es cuando de verdad puedes avanzar. Para mí la obra nunca empieza en la guitarra, surge siempre como una única idea o imagen mental que hay que trasladar a

la música. Así pues, yo quería un Love Song, quería componer una canción de amor como tal y surgió *Morton Feldman sings love songs*. Quería representar a una sensual afroamericana cantando boleros en la que de repente el micrófono deja de sonar y sólo queda la atmósfera instrumental y surgió *Boleros*; quería plasmar una de mis recurrentes atmósferas, la del polvo en suspensión atravesado por los haces de luz y surgió *Fronda de la Tarde*. En mi última obra quiero plasmar la locura y el desasosiego y por tanto surge *La Frontera alucinada*. Interesante es cuando me preguntan cuál es mi mejor obra. No lo dudo ni un instante: siempre la última. Este detalle es realmente revelador, no hay vueltas atrás. Para decir otra vez lo mismo, no actúo. Soy absolutamente libre a la hora de expresar emociones, de transmitir mis paisajes alucinados y, sobre todo, de crear mis propias arquitecturas estéticas. Todo ello me permite seguir amando.

## REFERENCIAS

*La misma luz de entonces*. Ed. EMEC. Madrid 2001

*Sonatina (sur l'ésprit de Francis Poulenc)*. Éditions l'Empreinte Mélodique. Fuveau, Francia 2019

*Obscura, íntima*. Les productions d'Oz. Québec, Canadá 2019

*Boleros (Toru Takemitsu in memoriam)*. Edicions de les illes Balears. Piles 2004

*Morton Feldman sings love songs*. Éditions l'Empreinte Mélodique. Fuveau, Francia 2014

*Fronda de la tarde (homenaje a Joaquín Rodrigo)*. Ut Orpheus edizioni. Bolonia, Italia. 2019



# LATINOAMÉRICA DESDE FABIÁN FORERO VALDERRAMA

## PEDRO CHAMORRO / ACROAMA. 2021

Han pasado 23 años desde que Pedro Chamorro grabase *Tema con Variaciones. 24 Grandes Estudios (selección)* de Matías de Jorge Rubio (1862). Esta fue la primera grabación de la historia con bandurria sola. De nuevo Pedro Chamorro presenta un exquisito CD con bandurria sola (el segundo de la historia) y nada menos que con música de vanguardia escrita por Fabián Forero Valderrama. En este tiempo, y a pesar de los excelentes bandurristas que hay, nadie más se ha aventurado en la grabación a solo. ¡Toda una hazaña!

En esta ocasión, además de vencer las dificultades propias del repertorio y de enriquecerlo con el fraseo, la expresividad, la pulcritud técnica, el sonido –¡Qué sonido!– y la emoción que el maestro Chamorro otorga siempre a sus interpretaciones, hay que sumar las dificultades propias de la autoproducción. Sí, sí, ha leído bien: “autoproducción”. Y es que; aparte de las facetas de concertista, pedagogo, director, investigador, compositor... a las que estábamos acostumbrados; Chamorro nos sorprende en este CD con una nueva faceta que desconocíamos. Se ha remangado la camisa y nada menos que se ha encargado de la parte técnica de la producción; esto es, ha realizado las labores de grabación, edición y masterización

con un resultado de altísima calidad y portador de un toque personal que hacen que esta grabación sea muy especial. Sin duda, esta autoproducción no sería posible sin la experiencia adquirida por el maestro durante su dilatada y exitosa vida musical. No creo que exista músico más completo en el panorama musical español, y para el orgullo de los lectores de *Alzapúa* ¡Bandurrista!

Se han cuidado los detalles de postproducción, el CD se puede escuchar de manera física<sup>1</sup> y en las siguientes plataformas digitales:

- Spotify
- Play music
- Rhapsody
- Gracenote
- DEEZER
- Amazonmusic
- ContentID
- Bmat
- YouTube MUSIC
- SHAZAM
- Apple MUSIC

<sup>1</sup> *Latinoamérica desde Fabián Forero Valderrama* puede adquirirse en [www.mundoplectro.com](http://www.mundoplectro.com)

## CONTENIDO

### 12 ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Fabián Forero Valderrama

Track	Título	Comentario	Minutaje
1.	Estudio nº1	Bambuco colombiano, Fabián Forero	2'06"
2.	Estudio nº2	Sobre "Tierra Labrantía", Pasillo colombiano de Carlos Viecco	1'50"
3.	Estudio nº3	Sobre "...Y tú qué has hecho", Bolero de Eusebio Delfín	2'25"
4.	Estudio nº4	Sobre "Vaivén", Danza venezolana de Adolfo de Poll	1'00"
5.	Estudio nº5	Sobre "Mariposa", Danza colombiana de Jorge Rubiano	1'59"
6.	Estudio nº 6	Fabián Forero	1'57"
7.	Estudio nº 7	Sobre "Un Heladero con clase", Merengue venezolano de Luis Laguna	1'52"
8.	Estudio nº 8	Sobre "Assim Traduzi Voce", Chorö brasileiro de Waldyr Azevedo	2'34"
9.	Estudio nº 9	Tango argentino, Fabian Forero	2'25"
10.	Estudio nº10	Sobre "Café Centenario", Pasillo colombiano de Roberto Castellanos	2'41"
11.	Estudio nº11	Trémolo, Fabián Forero	2'20"
12.	Estudio nº12	Fabián Forero	0'56"

### DIEZ ESTUDIOS - CAPRICIOS

Fabián Forero Valderrama

Track	Título	Minutaje
13.	Preludio en Sol # m	0'56"
14.	Incidental	2'11"
15.	Trémolo	2'09"
16.	Preludio en Fa # M	0'55"
17.	Berceuse	2'41"
18.	Bambuco	1'50"
19.	Secuencia	1'47"
20.	Modus	1'27"
21.	Chorinho	2'00"
22.	Ostinato	1'04"

### TRES MOMENTOS

Dedicados a Caridad Simón y Pedro Chamorro

Fabián Forero Valderrama

Track	Título	Minutaje
23.	I. Monólogo y Preludio	4'20"
24.	II. Bagatela	3'52"
25.	III. Rondó – Bambuco	4'55"
		Total: 55'00"

Fabián Forero confiesa en las notas redactadas para el libreto que desde temprana edad estaba fascinado por la idea de que la bandola andina colombiana<sup>2</sup> pudiese sonar a solo, sin acompañamiento tal cual hacían ya violinistas o guitarristas. Idea que fue tomando forma en su cabeza durante mucho tiempo

<sup>2</sup> Instrumento descendiente de la bandurria y muy similar organológica e interpretativamente a la misma.

y a la que años después, tras una intensa formación musical, terminó dando solución. Consiguió que las obras escritas para este instrumento, esencialmente melódico, pudiera integrar en sí mismo una pequeña orquesta donde ritmo, armonía, contrapunto y melodía se realizasen a solo. Así que, estos veintidós estudios han representado para el autor un logro y una satisfacción enormes.



Forero declara también que la inspiración para componer estos estudios la ha encontrado en su pasión por la rítmica y música latinoamericana. Y se muestra muy satisfecho con la versión realizada por Chamorro:

Pedro Chamorro, el gran virtuoso de la bandurria, personaje fundamental en la cultura del instrumento de púa en España y el mundo, aporta su universalidad y sabiduría, y potencia lo que estas obras quieren contar: alegrías, anhelos, logros, hallazgos, en fin, todo lo que en torno al afecto y a la disciplina interpretativa al más alto nivel se puede esperar. A él le estoy infinitamente agradecido, a él y a Caridad, por el grandísimo honor que me han hecho al pensar e interpretar mi música. No puedo imaginar un encuentro más bello entre España y Latinoamérica que a través de estos gestos, de estas generosidades y de tanta sensibilidad y cariño.

El porqué a la edición e interpretación en la bandurria de unas obras creadas y pensadas para bandola obtiene su respuesta en palabras del propio compositor (Forero Valderrama, *12 estudios latinoamericanos*. Bandurria española, 2006) pág. 6:

...fue cambiando mi actitud hacia los instrumentos de plectro, me permitió entender que, hablar de la Bandurria Española, de la Mandolina Italiana, del Bandolim Brasileiro, del Laúd Cubano, o la Bandola Colombiana, por mencionar sólo algunos, es vincularse a una tradición milenaria de instrumentos, músicas y músicos ilustres, conectados todos por sonoridades, afectos y desempeños muy similares. Esta filosofía me hizo pensar que, la presente obra sería eventualmente "tocable", si no en su totalidad, si en parte, por algunos de los instrumentos anteriormente descritos.

... Este trabajo pretende, guardando naturalmente las distancias, acercarse al espíritu de estas obras: Identificar, plantear y ofrecer soluciones a los problemas técnico-expresivos de la Bandurria Española -algunas veces muy explícitos y otras ofrecidos en combinaciones diversas- sin perder de vista la perspectiva estética de la obra musical.

En respuesta a las expectativas que en 2010 expresara Fabián Forero en la publicación de los *Diez Estudios-Caprichos* (Forero Valderrama, *Diez Estudios-Caprichos*. Bandurria, 2010) pág. 6. Diré que "Sí", que su obra nos ha aportado un material de estudio y también repertorio de concierto a los bandurristas de valor incalculable y por ello le estamos muy agradecidos.

Sobre estos 22 estudios, Pedro Chamorro declara lo siguiente (Forero Valderrama, *Diez Estudios-Caprichos*. Bandurria, 2010) prólogo:



*Fabián Forero Valderrama*

Al igual que *Doce Estudios Latinoamericanos*, entiendo que esta nueva creación de *Diez Estudios-Caprichos* tiene como objetivos pedagógicos la necesidad de transmitir artísticamente con el instrumento unas músicas que se tornan mágicas. Sus diseños melódicos nos permiten pasar por la belleza, la hermosura, las sutilezas, el deleite y la imaginación creativa de su autor. Sus armonías nos adentran en viajes fascinantes de colores y paisajes. Sus ritmos nos trasladan a danzas latinoamericanas y ancestrales. Todo ello, se convierte en un medio de aprendizaje y adquisición de técnica. Es decir, con esta propuesta didáctica se consiguen destrezas instrumentales a través de caprichosas obras de arte.

La necesidad de programar música contemporánea de esta exquisitez y sonoridad se nos presenta como algo impagable musicalmente. El autor, con su entusiasmo y creatividad, engrosa nuestra literatura musical de vanguardia, tan necesaria, nada competitiva, nada excluyente y tan personal. Sirva mi admiración para motivar a este compositor que nos propone con sus sugerentes y maravillosas partituras la ampliación de nuestro repertorio pedagógico.

Creada expresamente para la grabación de este CD, la obra *Tres momentos para Bandurria* del compositor colombiano, supone el estreno de la misma. A ella dedica estas palabras en el prólogo de la edición en mundoplectro.com (Forero Valderrama, *3 momentos para Bandurria*, 2022).

Esta obra, inspirada en una, para mí, muy feliz iniciativa de los maestros Caridad Simón y Pedro Chamorro por grabar la integral de mi obra para bandurria sola, está pensada en tres movimientos que, aunque autónomos, tienen una relación de carácter y una secuencia en los tiempos, que le dan unidad y la vuelven una sola. Recomiendo tocarla de esta manera.

El primer movimiento, Monólogo y Preludio, inicia con una melodía sencilla, alternada con un segundo plano que le procura variedad rítmica y una atmósfera podríamos decir que de contemplación y ensimismamiento. Es muy importante mantener la autonomía de los dos



planos, y buscar cierta variedad en los colores y el fraseo de los mismos (...)

El segundo movimiento, Bagatela, plantea una melodía sencilla, ligera en carácter, que es importante destacar. La segunda sección, poco piú mosso, continúa con la misma actitud, en la que es fundamental seguir las indicaciones de dinámicas y las articulaciones propuestas. (...)

El tercer movimiento, Rondó – Bambuco, propone un ostinato desarrollado mediante arpeggios, que alternan intervalos ascendentes y descendentes, sobre una armonía modal que va resolviendo con una secuencia en dos planos figurados, planteada sobre una estructura en tonos enteros e intervalos de cuarta justa, para ir introduciendo discretamente la rítmica tradicional del bambuco colombiano, manifiesta explícitamente a partir del compás 12. (...)

Como ya lo había comentado, la obra fue sugerida tácitamente por Caridad Simón y Pedro Chamorro, a quienes, por supuesto, está dedicada. Esta es mi segunda colaboración editorial con MundoPlectro.com, a quienes agradezco no sólo su presencia editorial y musical, sino su amistad y generosidad para con mis proyectos. Espero que la disfruten.

Estimamos que esta era una grabación necesaria que hará las delicias de nuestros lectores que pueden disfrutar de los diferentes vídeos realizados en la postproducción del CD (cfr. Referencias).

## REFERENCIAS

Forero Valderrama, F. (2006). *12 estudios latinoamericanos. Bandurria española*. Barcelona: Boileau.

Forero Valderrama, F. (2010). *Diez Estudios-Caprichos. Bandurria*. Nájera: Mundoplectro.com.

Forero Valderrama, F. (2021). *Latinoamérica desde Fabián Forero Valderrama* [Grabado por P. Chamorro Martínez]. [CD]. Madrid, España: Acroama.

Forero Valderrama, F. (2022). *3 momentos para Bandurria*. Nájera: Mundoplectro.com.

Vídeo de “Estudio n.º 9. Tango Argentino”  
<https://www.youtube.com/watch?v=YxjbSrN4yqk>

Vídeo de “Estudio n.º 8”  
<https://www.youtube.com/watch?v=bDqRjXqPr8>

Vídeo de “Ostinato”  
<https://www.youtube.com/watch?v=xTUvIQaw6LQ>

Vídeo promocional  
<https://www.youtube.com/watch?v=DIB5Uy-aA4o>

Vídeo sobre la historia de la bandurria realizada por el luthier “Vicente Carrillo” sobre su “Modelo: Pedro Chamorro”.

<https://www.facebook.com/pedro.chamorro.75/videos/1234791147043740>



## MANDOPOLIS, DE JÜRIG KINDLE

### 12 FANTASÍAS CON SCORDATURA PARA MANDOLINA. 2021

#### JÜRIG KINDLE COMPOSITOR, GUITARRISTA Y PROFESOR

Tras el fatal accidente de mi madre en 1996, su mandolina llegó a mis manos. Era una admiradora de la lengua y la cultura italiana y tocaba el instrumento solo por diversión a nivel de principiante. Lo primero que hice después de la muerte de mi madre fue escribir el *Concierto Primavera*, como recuerdo a ella y su mandolina. Mi madre nació el 21 de marzo, por eso elegí el nombre *Primavera Concerto*. Es un concierto en tres movimientos para orquesta de plectro en estilo italiano con una tarantela como parte final. Al mismo tiempo, comencé a tomar lecciones de mandolina y progresé mucho trabajando duro. Un amigo de Río me presentó el estilo brasileño *Chôro*. Estaba fascinado y comencé a tocar el repertorio de bandolim y cavaquinho y fundé mi quinteto *Odeon. Chôro*. Veinte años después, en 2016, compuse mi segunda obra para orquesta de plectro, la *Suite Río de Janeiro*, un conjunto de cinco danzas brasileñas: *Maxixe, Modinha, Baião, Chôro, Samba*, inspirados en las experiencias en estos estilos.

Como compositor, guitarrista y gran aficionado a la mandolina, solo fue cuestión de tiempo que comenzase a dedicarme intensamente a la composición de música para mandolina. Durante los últimos tres años, la sublime colaboración con la músico y mandolinista Annika Hinsche dio como fruto una verdadera obra para la mandolina. Una producción que incluye mis estudios *Fingerfood I & II, Mare Sonata*, para mandolina y guitarra, dos obras orquestales para orquesta de plectro, así como *Mandopolis*, una colección de obras para mandolina en varias scordaturas. Todo este repertorio abarca desde el nivel de principiante hasta el nivel de concertista, gracias al cual ahora hay disponible un amplio espectro de música de mandolina contemporánea.

Un agradecimiento muy especial a Annika Hinsche, quien colaboró en estos proyectos con la mayor devoción y entusiasmo, y quien me inspiró para el trabajo en cuestión. Gracias a Fabian Hinsche por su gran apoyo como supervisor de las grabaciones y por el texto del folleto de este disco.

¡Mandópolis, aquí está!





## Annika Hinsche Mandolinista

Durante los últimos años, mi colaboración con el guitarrista, compositor y, en secreto, aficionado a la mandolina Jürg Kindle ha derivado en un verdadero repertorio para mandolina. Ese repertorio incluye sus estudios *Fingerfood I & II*, *Mare Sonata* para mandolina y guitarra, las dos obras para orquesta de plectro *Die zertanzten Schuhe* y *Minotaurus*, así como su última y mayor obra, *Mandopolis*, un ciclo de piezas para mandolina con diferentes scordaturas.

Con su última obra, Kindle da respuesta a mi fuerte deseo de ver ampliada la versatilidad del repertorio para mandolina sola mediante la scordatura y prueba, una vez más, que nuestro pequeño instrumento ofrece amplias e inagotables posibilidades para enriquecer el panorama musical.

El Monte Parnaso, situado en el centro de Grecia, era considerado la sede de las musas en la mitología griega. La montaña, dedicada al dios Apolo, tuvo cierta importancia también en la historia de la música. Por ejemplo, en el siglo XVIII Johann Joseph Fux tituló *Gradus ad Parnassum* a su famoso libro de teoría musical. Al inicio del siglo XIX Muzio Clementi publicó un libro con estudios para piano con el mismo nombre y también, a principios del siglo XX, Claude Debussy tituló el primer movimiento de su *Children's Corner* para piano, de alguna forma un tanto irónica, *Doctor Gradus ad Parnassum*. Si hubiera que situar la ciudad imaginaria que Kindle evoca musicalmente con el nombre de *Mandopolis*, probablemente también sería en el Parnaso, la montaña de las musas.

La ciudad imaginaria, dedicada al arte de tocar la mandolina, alberga doce templos que rinden homenaje a los dioses de la antigua Grecia. Aparecen -en forma de estatua, como una imagen efímera o incluso como persona real, dependiendo de la imaginación del oyente- musicalmente y mezclados brevemente entre los visitantes y habitantes de esta metrópolis mitológica.

Como se puede ver en las innumerables historias sobre los dioses de la antigua Grecia, estos se caracterizan principalmente por cualidades inusuales que amplían, doblan e incluso hacen estallar el marco de lo cotidiano. Cada una de las doce piezas de *Mandopolis* tiene esas características no cotidianas, como las cuerdas de la mandolina, que normalmente se afinan por pares y por quintas, pero en este caso tienen que “reafinarse” en cada obra. Diez diferentes afinaciones pueden encontrarse en estas divinidades musicales de *Mandopolis*.

La scordatura, un cambio en la afinación de las cuerdas de la mandolina, es bastante inusual en el canon de la mandolina clásica. Una antigua obra y, al mismo tiempo, una de las más conocidas en la literatura clásica de un instrumento que usa scordatura es, sin lugar a dudas, las *Rosenkranzsonaten* para violín solo de Heinrich Ignaz Franz Biber, escritas en el siglo XVII. El violín se presenta en numerosas afinaciones, las cuales siempre generan diferentes matices y, de este modo, otras atmósferas.

La mandolina clásica, que se afina como el violín, casi nunca utiliza scordatura. Pero si se aplica, la mandolina tiene una ventaja decisiva sobre el violín: sus órdenes dobles. Si esas cuerdas dobles -que normalmente se afinan al unísono- son afinadas de forma individual, no producen sólo cuatro notas, sino que pueden llegar a producir ocho diferentes (dos más que la guitarra, el instrumento principal de Kindle). En este sentido, el compositor aprecia un potencial que ni el violín ni la guitarra poseen. Incluso en aquellos movimientos que utiliza cuatro, cinco o seis cuerdas diferentes, la mandolina suena nueva en *Mandopolis*. Desconocida, nada corriente, como se decía de la aparición de los dioses entre el polvo de la vida cotidiana.

En *Mandopolis* las técnicas tradicionales de la mandolina -que son mostradas de una forma diestra y totalmente versátil- se ven desde una perspectiva diferente con la scordatura. Además, la complejidad de la técnica de mano derecha se incrementa con la scordatura y el ataque de la púa ocasionalmente demanda una nueva forma de precisión en la mano derecha. Ahora encontramos técnicas poco empleadas como el alzapúa 1:1, no por razones estéticas, sino por la necesidad que produce el hecho de que cada cuerda tiene una afinación diferente a la de su par. Por otro lado, en los pares de cuerdas afinadas al unísono, el uso de una posición de mano abierta o cerrada, o púa paralela o inclinada, no es importante por una



estética especial del sonido, sino por el balance armónico. Kindle usa este efecto con destreza para hacer nuevo el sonido del instrumento y, a veces, “divino”, así que podemos decir que una ciudad como *Mandopolis* nunca antes existió en el mundo de la mandolina clásica.

Mediante eso y su lenguaje musical contemporáneo, que también incluye ecos de rock, pop, jazz, blues y música latina, Kindle logra hacer aparecer las imágenes de los dioses de una forma viva de nuevo.

Con una energía increíble, **Ares**, el dios de la guerra e hijo de Zeus y Hera, aparece primero. El trémolo y el lenguaje tonal rapsódico-romántico de la introducción recuerda la gran tradición del instrumento a finales del siglo XIX. Seguidamente se dirige a una parte patética, la cual abre -con gran pasión, terceras virtuosas y numerosos giros sorprendentes- a una sección central *cantabile*. Tras la reexposición la obra acaba con un alboroto marcial y salvaje en *fortissimo*.

**Fig. 1 Ares**

Mucho más delicada aparece en la segunda pieza **Afrodita**, la diosa del amor y la belleza. Su aria seria y simple es cantada sobre -y a veces bajo- un acompañamiento caminante que se dirige solemne y calmado hacia un final luminoso.

**Fig. 2 Aphrodite**

**Hermes** es la tercera aparición de los dioses. El dios de los viajeros, los pastores, la retórica, la magia y los ladrones, anuncia las decisiones de los dioses sobre la humanidad y guía las almas

de los muertos al inframundo. Kindle describe la diversidad del dios en forma de danza, como si estuviera observando al dios durante una pausa entre sus muchos deberes, o durante una danza juguetona con los agradables vientos de un día de verano antes de que una señal lo llame para volver al trabajo.

**Fig. 3 Hermes**

El templo en el que entramos a continuación es el de la diosa de la caza, el bosque y la luna: **Artemisa**. La amante de pies ligeros aparece en galantes cascadas de arpeggios que caen como columnas de agua y brotan como hojas. En este rondó musical vemos su imagen flotante brillando entre los árboles una y otra vez.

**Fig. 4 Artemis**

**Prometeo** es el quinto de la liga. Prometeo, que no es realmente uno de los dioses, sino un titán, es considerado el portador del fuego y maestro del pueblo, cuya civilización le debe su ayuda.

El parpadeo y el resplandor del fuego, que es como una energía constante e impulsora, impregna toda la obra. La mente de Prometeo es como la de la humanidad: en constante movimiento, parpadeante, impulsiva. Sólo se le concede un pequeño respiro, el cual Kindle expresa a través de una sección intermedia pacífica y pasiva, que se erige como una breve isla de calma ante la recurrente crepitación de las llamas.

V. PROMETHEUS

Moderato  $\text{♩} = 112$  Jürg Kindle

what you play

what you hear

*mp*

**Fig. 5 Prometheus**

La sexta divinidad es **Palas Atenea**, la señora de la sabiduría, la lucha y el arte. Kindle se centra en los aspectos de sabiduría y arte en esta amplia *passacaglia*, en la que cuatro notas de bajo recurrentes forman la base de la pieza. En numerosas variaciones escolásticas, la diosa relata con arte y sabiduría la vida de la humanidad, que parece eterna-igual y siempre-multiforme al mismo tiempo. “Afronta este desafío de la vida con elegancia, melancolía y algo de espíritu de lucha”, parece decir la diosa muy elocuentemente. La obra termina con un himno silencioso que los fieles parecen ofrecer a la diosa al final de su discurso.

VI. PALLAS ATHENE

Adagio Jürg Kindle

what you play

what you hear

*mf*

**Fig. 6 Pallas Athene**

La segunda parte de la divina docena comienza con **Hefesto**, el dios de la forja y el fuego. El atributo de Hefesto era el martillo, que se puede escuchar simbólicamente en esta pieza de tipo blues con numerosos “hammer-ons” (ligado ascendente de mano izquierda). De este modo, los dedos del intérprete forjan la obra de arte de la composición.

VII. HEPHAISTOS

Moderato  $\text{♩} = 100$  Jürg Kindle

what you play

what you hear

*mf*

hammer on

slide

**Fig. 7 Hephaistos**

El octavo dios es **Hades**, el dios del inframundo. Hades es quizás la pieza más oscura del ciclo y, por lo tanto, corresponde particularmente a la naturaleza del dios y el sombrío inframundo. La melancolía del movimiento es apoyada por los *slides* y *pull-offs* (ligado descendente de mano izquierda) tipo blues. Sin embargo, también se encuentran vistas más optimistas sobre los Campos Elíseos, que formaron la isla de los benditos en el inframundo.

VIII. HADES

Andante  $\text{♩} = 72$  Jürg Kindle

what you play

what you hear

*mf*

**Fig. 8 Hades**

El dios del vino, la fertilidad y el éxtasis era **Dioniso**. Después del fluir inicial y continuo (del vino), sentimos el temblor eufórico en las repeticiones titubeantes y tremoladas de la mandolina. Como puntos de luz en la oscuridad, los delicados armónicos crean momentos de tranquilidad y concluyen la pieza con una transparencia tipo danza tras la repetición del comienzo.

IX. DYONISOS

Moderato  $\text{♩} = 100$  Jürg Kindle

what you play

what you hear

*p*

**Fig. 9 Dyonisos**

**Poseidón**, dios del mar y hermano de Zeus, inicia el último cuarto. La profundidad del mar, el húmedo reino del poderoso dios, está representada con una afinación grave de la mandolina (cuarta cuerda en Mi). Una melodía tipo himno se eleva como una elegante cabeza de espuma sobre un péndulo ondulante que parece reflejar el juego repetitivo de las olas. La atemporalidad y la eternidad fluctuante de la superficie del agua están representadas por el repetido desvanecimiento de los últimos compases, tras los cuales la pieza podría volver a empezar para seguir fluyendo hacia la eternidad.

X. POSEIDON

Jürg Kindle

**Fig. 10 Poseidon**

El penúltimo templo está dedicado al jefe de todos los dioses: el gran **Zeus**. Ninguna pieza del ciclo tiene más cuerdas afinadas que esta, que son concretamente ocho. Mediante esta afinación especial, que hace que la mandolina suene como un instrumento completamente nuevo, la naturaleza misteriosa del dios se describe convincente. Las escalas impresionistas, que parecen fluir alrededor de Zeus, pasan misteriosamente de la profundidad a la altura. Los armónicos anuncian la sección central, en la que ambas manos actúan de forma independiente. Mientras la mano derecha tremola en todo momento, la izquierda produce sonidos con ligados *hammer on*. Ambas manos se unen de nuevo para tocar un tembloroso pasaje de trémolo, tras el cual unos acordes a ocho voces describen con reverencia el misterio de la majestuosidad de Zeus. Después de una reexposición, la imagen del dios se desvanece en un acorde armónico con mucho cuerpo.

XI. ZEUS

Jürg Kindle

**Fig. 11 Zeus**

La esposa de Zeus, **Hera**, cuyo templo visitamos como conclusión de nuestra estancia en *Mandopolis*, completa el círculo divino. Hera, que sufría la infidelidad conyugal de su marido, parece liberar su ira en su pleno esplendor divino. Un tema característico de acordes a cuatro voces, que parece representar su animada llamada, aparece una y otra vez en el transcurso de la pieza. Diferentes episodios entre ellos tejen una imagen de otras facetas de su carácter, a veces tiernas, a

veces rítmicas, y a veces con un impresionante virtuosismo. Hera, descrita en la literatura como distante de Zeus, en esta última obra da rienda suelta a todas sus emociones y completa el ciclo de una forma espectacular.

**Fig. 12 Hera**

XII. HERA

Jürg Kindle

La partitura de *Mandopolis* está dividida en cuatro volúmenes diferentes. La obra incluye una partitura que contiene no sólo “lo que se toca” sino también “lo que se oye”, lo que proporciona una mayor flexibilidad para la interpretación y el análisis. Es posible elegir diferentes tipos de digitaciones en función del gusto y la creatividad del intérprete, al tiempo que se observan las notas de “lo que se oye” como guía para tener en cuenta el tono exacto. También es necesario observar algunos signos estrictos de la mano derecha porque se refieren a unos tonos concretos. El orden de las piezas y la forma en que están secuenciadas en suites cortas en los cuatro volúmenes se ajustan principalmente a los aspectos dramáticos y de scordatura, con la intención de que puedan ser interpretadas con mayor comodidad durante un concierto.

Estoy segura de que al descubrir *Mandopolis*, todos y cada uno de los mandolinistas y oyentes se deleitarán con toda una serie de aventuras y experiencias musicales “divinas”.

Puedes escuchar *Mandopolis* en todas las plataformas de *streaming*: <https://snd.click/mandopolis>



## FUENTES

Booklet CD: Mandopolis - 12 scordatura fantasies for mandolin solo, texto de Dr. Fabian Hinsche

<https://www.juergkindle.ch/projects/j%C3%BCrg-s-mandolin/>

<https://www.juergkindle.ch/projects/mandopolis/>

## LINKS

[www.annika-hinsche.de](http://www.annika-hinsche.de)

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

[www.juergkindle.ch](http://www.juergkindle.ch)



*Fotografía de Carlos Blanco Ruiz*





# ITALIAN MANDOLIN BAROQUE SONATAS

**ARTEMANDOLINE / DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 2021**

Como no podía ser de otra manera, *Alzapúa* dedica un merecido espacio a una de las grabaciones musicales más aclamadas del año –y no sólo dentro del círculo de los instrumentos de Plectro-. Revistas como *Ritmo*, *Melómano*, *Platea Magazine*, *Diapason* o *Giornale della música*, diversas emisoras de radio como: La Dársena en Radio Clásica de RTVE<sup>1</sup>, la RSI<sup>2</sup> (Suiza), Podróznik muzyczny, Dwójka-Program 2 Polskiego, Radia (Polonia); ya se han hecho eco de este magnífico trabajo realizado por *Artemandoline*.

Tal ha sido su irrupción en el mercado discográfico que esta grabación cuenta ya con dos nominaciones:

- [https://www.rtve.es/play/audios/la-darsena/02-03-21/5808092/?fbclid=IwAR2Jel\\_dkFkE7iml\\_fdiR-0ioXe3ahmJ-GTvnQ4VSjbsPhEP8Yk4vCYqMOM](https://www.rtve.es/play/audios/la-darsena/02-03-21/5808092/?fbclid=IwAR2Jel_dkFkE7iml_fdiR-0ioXe3ahmJ-GTvnQ4VSjbsPhEP8Yk4vCYqMOM) (2 de marzo de 2021)
- <https://www.rsi.ch/rete-due/programmi/cultura/la-recensione-di-sheherazade/Italian-Baroque-Mandolin-Sonatas-di-Artemandoline-14064133.html?f=podcast-shows&startTime=> (12 de mayo de 2021)

- Por OPUS KLASSIK 2021 en la categoría: “Mejor conjunto del año”.
- Nominado a los Premios Classical Music International (ICMA) 2022.

Desde aquí deseamos a *Artemandoline* la mayor de las suertes posibles, que sus nominaciones se hagan realidad y que continúe cosechando éxitos. Sin duda, con el reconocimiento a su trabajo, la mandolina obtendrá mayor visibilidad fuera de los ambientes mandolinísticos y mejorará la divulgación de su repertorio.

Tal y como hiciera con su anterior trabajo discográfico “Venice’s Fragrance”, *Artemandoline* ha vuelto a confiar en el sello discográfico alemán *Deutsche Harmonia Mundi* (Sony music).

Quizás sobre decir que *Artemandoline* es un grupo especializado en la música barroca de mandolina y que fija su residencia en Luxemburgo.

# ITALIAN MANDOLIN BAROQUE SONATAS



Pero consideramos oportuno presentar a los componentes de *Artemandoline*. Los solistas de este CD son los músicos españoles: Juan Carlos Muñoz y Mari Fe Pavón.

- Juan Carlos Muñoz, mandolina barroca: es el solista en las sonatas de Nicola Romaldi, Francesco Piccone y la sonata XII de Rainieri Capponi.
- Mari Fe Pavón, mandolina barroca: solista en las sonatas de Niccolò Susier, Giovanni Pietro Sesto da Trento y sonata VIII de Ranieri Capponi.
- Manuel Muñoz, guitarra barroca.
- Ulrik Gaston Larsen, tiorba.
- Oleguer Aymamí, violonchelo.
- Jean-Daniel Haro, contrabajo y violone.
- Ralf Waldner, órgano y clavecín.

Los cinco últimos integrantes soportan el bajo continuo de estas sonatas (guitarra, tiorba, violonchelo, contrabajo, violone, órgano y clave). Su aportación, lejos de un mero acompañamiento, es fuente inagotable de recursos tímbricos y rítmicos con los que refuerzan el carácter de cada movimiento de las sonatas.

En aras a realizar una interpretación histórica lo más fiel posible, *Artemandoline* emplea en sus grabaciones y conciertos copias de instrumentos históricos. Así es que, en la grabación de este CD, se han utilizado reproducciones de dos mandolinas barrocas: una basada en el modelo Plesber, Milán 1769 y otra en el modelo Antonio Vinaccia, Nápoles 1767. La copia de estos dos instrumentos ha sido realizada por el luthier Alfred Woll.

Este nuevo CD contiene seis sonatas para mandola/mandolino y continuo. De las cuales –las cinco primeras (Pistas 1-20)– son primera grabación mundial.

El hilo conductor que da sentido a esta colección de sonatas es que todas ellas se escribieron en Italia durante el s. XVIII. Una música que formaba parte integral de los entretenimientos de la época en los palacios de la corte. Una música tan desconocida e interesante como lo son sus compositores: el Abad Ranieri Capponi, Niccolò Susier, Nicola Romaldi, Giovanni Pietro Sesto da Trento y Francesco Piccone. Músicos cuyas obras reflejan su calidad de escritura y el empleo de movimientos contrastantes marcados por cambios de carácter y de tempo. Formalmente hablando, estas sonatas de mandolina poseen formas extraordinariamente libres.

La labor de *Artemandoline* para realizar este trabajo discográfico no se ha limitado a la grabación. Es primordial su labor de investigación, realizando la búsqueda de las obras, su estudio, edición... Tareas que le han llevado a la consulta de multitud de fondos en numerosas bibliotecas, localizando las obras de este CD en las siguientes:

- Biblioteca del Conservatorio di Firenze.
- Library of Congress Washington.
- Biblioteca Diocesana de Münster.
- Biblioteca del Conservatorio di Milano.

En la cuidada edición de este CD destacan las extensas y aleccionadoras explicaciones que Juan Carlos Muñoz realiza en el libreto. Estas notas aportan una documentada historia de las obras y compositores de música para mandolina. Enumera la variedad de nombres que se utilizan

para designar a la “mandolina”: leutino, mandola, armandolino o simplemente mandolino –términos que varían según regiones e incluso según los compositores– y realiza una completa e interesante relación de fuentes mandolinísticas.

No queremos cerrar este artículo sin agradecer la magnífica labor de divulgación realizada por *Artemandoline*. Su pasión por rescatar originales repertorios olvidados, trabajarlos a conciencia, dotarles de un toque personal y ponerlos al alcance de cualquier melómano gracias a sus grabaciones, es una necesaria y complicada labor con la que cumplen de forma sobresaliente.



SONATA XII  
 I.- Largo  
 II.- Allegro nobile  
 III.- Fuga  
 IV.- Scherzo pastorale - Allegro moderato

Abbate Ranieri Capponi (1680-1744)

SONATA PER MANDOLA  
 I.- Adagio  
 II.- Allegro  
 III.- Gavotta  
 IV.- Giga

Niccolò Susier (1679-1766)

SONATA PER MANDOLA  
 I.- Adagio  
 II.- Allegro  
 III.- Largo  
 IV.- Allegro

Nicola Romaldi (1680-1740)

SONATA VIII  
 I.- Largo  
 II.- Allegro assai  
 III.- Affettuoso  
 IV.- Allegro assai

Abbate Ranieri Capponi

SONATA DI MANDOLINO  
 I.- Larghetto  
 II.- Allegro  
 III.- Larghetto  
 IV.- Allegro

Giovanni Pietro Sesto da Trento (s. XVIII)

SINFONIA PER LA MANDOLA  
 I.- Allegro  
 II.- Largo  
 III.- Giga  
 IV.- Minuetto

Francesco Piccone (1685-1745)





# LA VOZ DE TU ORQUESTA

Especialistas en Cuerdas para  
Orquestas de Pulso y Púa



Guitarra Clásica  
y Flamenca  
Bandurria y Laúd  
NailKit, etc.

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





## LA BANDURRIA EN LA HISTORIA EL SIGLO XIX. N.º 1

**MATÍAS DE JORGE RUBIO. REPERTORIO SELECCIONADO DEL NOVÍSIMO  
MÉTODO DE BANDURRIA DEDICADO A LOS AFICIONADOS (1862)  
MUNDOPECTRO.COM. 2021**

Hace un tiempo que escribí en el n.º 23 de esta revista un artículo sobre la música contenida en veintiséis métodos de bandurria publicados entre 1860 y 1904 (Martín Sánchez, 2017). Un artículo que surgió tras una recopilación realizada durante muchos años –en colaboración con mis amigos Pedro Chamorro y José Manuel Velasco– y cuyo contenido, de gran valor musical y pedagógico, debería ser de obligado conocimiento para cualquier bandurrista. Valórese que entre las obras recopiladas para la elaboración del artículo se redescubrió mucha música original para bandurria sola y para dúo de bandurria y guitarra. Todo un repertorio desconocido actualmente por profesores, alumnos y músicos aficionados; escrito por autores como Matías de Jorge Rubio, Juan Francisco López, Tomás Damas, Manuel Pera Nevot, Antonio Cano, José Campo y Castro, Hugo Barcher, Joaquín Zamacois, H. Lespinasse, Fausto Martínez, Baldomero Cateura, Joseph Antoine, Manuel Ramos, Honoré Saurat, René Leonard, Otto Schick, Ernest Patierno o Giulio Zanoli entre otros.

Aprovechando la recopilación realizada, D. Antonio Cerrajería, de quien sobran las presentaciones en esta revista, me invitó a publicar una selección

de aquellas obras y estudios más representativos ofreciéndome para ello la editorial MundoPlectro. La idea me pareció estupenda y muy necesaria, pues con esta publicación se cubrirían parcialmente tres necesidades de la música de bandurria:

- Hacer justicia a la música y al trabajo pedagógico de estos profesores y compositores que han caído en el olvido.
- Recuperar un repertorio perdido del que nadie hasta ahora se había preocupado.
- Cubrir el vacío editorial de contenido histórico existente en la música de bandurria.

Me puse a trabajar en la selección del contenido: quité todo aquello que consideraba innecesario (explicaciones pertenecientes al lenguaje musical, erróneas anotaciones históricas, escalas, ejercicios de terceras, sextas...), escogí el material por su interés musical/pedagógico y prioricé la música original por encima de las transcripciones. Al final de todo ese cribado caí en la cuenta de que la publicación ofrecida por Antonio iba a ser más complicada de lo que inicialmente me había imaginado. En el borrador me salían casi 250 páginas de música. El trabajo para digitar toda esa obra, editarla nota a nota, signo a

signo, y dejarla lista a los requisitos de la editorial suponía un trabajo y un tiempo del que no disponía.

La solución para realizar toda esa tarea llegó gracias a la toma de dos decisiones: optar por publicar el trabajo en una colección de varios números (estimo que serán unos 6) y pedir ayuda a Pedro Chamorro y José Manuel Velasco (que ya habían sido partícipes en la recopilación de algunas obras). Creamos un equipo de trabajo y nos repartimos las tareas. Pedro se encarga de la digitación y articulación, José Manuel de la edición y revisión, y un servidor de la coordinación, edición y maquetación musical.

Procuramos que cada volumen no sea una mera reproducción, pues cuenta con una revisión crítica del repertorio desde la visión técnica y pedagógica actual. Dándole a la nueva edición la viabilidad para ser programada en los conservatorios y escuelas de música.

Hemos cuidado mucho la presentación, los signos de púa, la ubicación de las digitaciones y todo ello sin perder de vista que el resultado sea visualmente atractivo, agradable y fácilmente entendible.

## **SOBRE LA PUBLICACIÓN**

El primero en investigar, grabar (Jorge Rubio, 1998), editar (Jorge Rubio, 2005) y dar a conocer a sus alumnos la música de Matías de Jorge Rubio fue Pedro Chamorro. Quien descubrió que la obra del maestro Rubio era de enorme transcendencia para el estudio de la bandurria, pues en sus estudios se tenían que emplear destrezas técnicas y patrones de arpeggio utilizados desde los siglos XVII y XVIII por tratadistas de mandolina –de cuatro y seis órdenes– como: Gabriele Leone, Giovanni Battista Gervasio, Pietro Denis y Giovanni Fouchetti, entre otros muchos.

De la vida de Matías de Jorge Rubio (fl. 1860-1883) poco se conoce. De él sabemos que fue profesor de música, violinista, violista, guitarrista y bandurrista. Profesor de guitarra y bandurria en el Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos en Madrid. Fue el primer profesional dedicado a la docencia de la bandurria y a él se debe la primera programación de la especialidad. Programación diseñada y desarrollada en el Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos de Madrid.

Así que para nosotros era de obligado cumplimiento dar comienzo a la colección: *La Bandurria en la Historia. El S. XIX*, por quien fuera pionero y uno de los grandes maestros de la historia de la bandurria: Matías de Jorge Rubio.

Esta nueva publicación es un complemento a los *24 Grandes estudios para bandurria* del mismo autor. Puede dar la impresión de que por su título: *Novísimo método de bandurria dedicado a los aficionados* es una obra destinada a niveles básicos de formación. Así es, contiene lecciones y ejercicios de nivel elemental; pero también posee repertorio destinado a enseñanzas profesionales y superiores

(algunos estudios y el famoso Tema con Variaciones). Por todo ello, esta publicación (la n.º 50 del catálogo de MundoPlectro) puede y debe acompañar los estudios de cualquier bandurrista durante toda su formación musical y debería ser un libro presente en la biblioteca de todo bandurrista.

## **SOBRE LA EDITORIAL**

La editorial MundoPlectro inició su andadura en el año 2010 con la publicación: *Diez Estudios-Caprichos* de Fabián Forero Valderrama. En estos once años de actividad MundoPlectro se ha convertido en la editorial de referencia de música de plectro y guitarra en España. Su catálogo alcanza ya 9 obras de bandurria, 5 obras de mandolina, 1 obra de oboe, 1 obra de laúd (bandurria tenor), 8 obras de guitarra, 4 obras de percusión, 17 obras de orquesta de plectro, 5 obras para bandurria/mandolina y piano/guitarra, 2 obras para cuarteto de plectro y 1 obra para trío de plectro.

La calidad de sus trabajos es notoria, está especializada en música de plectro y guitarra y como tal, emplea el lenguaje propio de la guitarra y los instrumentos de púa, un lenguaje ajeno al resto de editoriales.

En 2021 la editorial riojana dio un paso más en su actualización e inició la venta de sus publicaciones en PDF. Ya podemos obtener sus ediciones y guardarlas en un pendrive o subirlas a la nube y leerlas en tablets u ordenadores.

Esta editorial, a la que tengo un especial cariño, presta un servicio inestimable a los músicos de plectro y guitarra. Y me gustaría aprovechar la ocasión para mostrarles mi agradecimiento e invitar a los lectores a respaldar su trabajo.

Si queremos que prospere la música de plectro y guitarra es necesario mimar las pocas editoriales que publican su música. Por eso es necesario comprar las partituras, evitar la extendida práctica de la fotocopia, hacer un buen uso de los archivos PDF, animar a los alumnos a adquirir el material de estudio... en definitiva, hacer un uso responsable y ético de las obras que tocamos. Todas las editoriales se merecen este trato, pero por lo que significa para nuestra música, por la labor que desempeñan y el servicio que prestan al plectro y la guitarra, MundoPlectro se lo merece aún más, al menos por nuestra parte.

## **REFERENCIAS**

Jorge Rubio, M. (1998). *Tema con Variaciones. 24 grandes estudios (selección)* [Grabado por P. Chamorro]. [CD]. Madrid, España.

Jorge Rubio, M. (2005). *24 Grandes estudios para Bandurria (1865)*. Madrid: Opus Cero.

Martín Sánchez, D. (2017). *Métodos de bandurria. Estudio de 26 publicaciones impresas entre 1860 y 1904. Alzapúa n.º 23, 23 - 38.*

Fotografía de  
José A. López García

## ROMANCES DE BELTRÁN MONER

### ED. DANIEL FORTEA PLECTRUM COLLECTION

Muchas orquestas de plectro, si no todas, nos marcamos como objetivo primordial la creación, difusión y consolidación de un repertorio original, imprescindible para la construcción de esa identidad distintiva que tanto andamos buscando. En este sentido, son cada vez más las agrupaciones que se animan a explorar catálogos, estudiar y programar algunas de estas obras en sus conciertos. Somos conscientes de que la vía más directa para que una obra llegue a nuestros atriles es, sencillamente, conocerla. Eso exige un trabajo de búsqueda por parte del interesado, sí, pero también es responsabilidad nuestra acercar ese repertorio a las demás orquestas, programándolo en nuestros conciertos. Si una obra no se escucha, difícilmente se difunde.

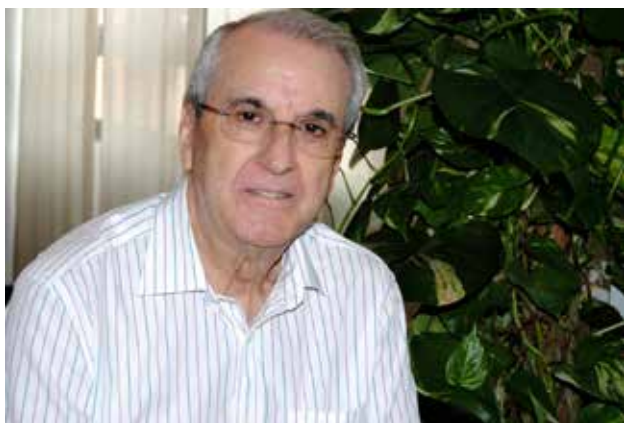
Desde la Orquesta Laudística Daniel Fortea (Nules, Castellón) creemos firmemente en ese objetivo: hacer llegar no solo al público, sino a las demás agrupaciones, un repertorio original que nos ayude a configurar nuestra propia personalidad desde nuestras humildes posibilidades. Así, por ejemplo, hemos estrenado en España obras del japonés Ippo Tsuboi, del guitarrista valenciano José Manuel Expósito, del director y pedagogo catalán José Antonio Chic, del compositor de RTVE Rafael Beltrán, así como títulos propios pensados por y para la orquesta Daniel Fortea.

Sin embargo, la creación de ese repertorio original necesita además un mecanismo de consolidación más allá de los escenarios, una herramienta de afirmación, difusión y perdurabilidad. Y ahí es donde entra en juego la edición de partituras. No hace falta señalar que en estos últimos años se está multiplicando la actividad editorial para instrumentos de plectro en todo el mundo, muestra de la buena salud de la que empiezan a gozar nuestras asociaciones, y de que, efectivamente, hay una importante demanda de música original. A esta iniciativa se quiso sumar modestamente la orquesta Daniel Fortea creando su propia editorial y dando luz a la Daniel Fortea Plectrum Collection, a imagen de lo que hiciera el maestro castellonense a principios del siglo pasado con su Biblioteca Fortea, en la que llegó a publicar obras de Pujol y de Segovia, entre otros, y a conformar un incipiente repertorio de arreglos para cuarteto de plectro.

La Daniel Fortea Plectrum Collection se inauguró con *Imagens do Brasil*, una exigente suite de danzas brasileñas que J. M. Expósito dedicó a la orquesta. Ahora, tras una dura etapa marcada por la situación de alerta sanitaria, y gracias a la colaboración del Ilustrísimo Ayuntamiento de Nules, por fin podemos presentar nuestro segundo número: *Romances*, de Rafael Beltrán Moner, escrita para dos voces de bandurria/mandolina, dos de laúd/mandola, guitarra y bajo.



# ROMANCES DE BELTRÁN MONER



## El compositor Beltrán Moner

Es todo un lujo contar para nuestra segunda publicación con un autor de la talla de R. Beltrán Moner (Vila-real, 1936), compositor de reconocidas sintonías y bandas sonoras de TVE, entidad para la que ha trabajado desde 1969. Llevan su firma, por ejemplo, las sintonías de «Informe semanal», «Estudio estadio» o «Sesión de noche». Ha escrito, además, obras sinfónicas, corales, de cámara y un considerable número de títulos para orquesta de plectro. Rafael Beltrán es miembro fundador de la Asociación de Compositores de Música para Audiovisual y pertenece a la Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos. En 2003 consigue el primer galardón en el III Premio Internacional de Música Electroacústica instaurado por la Sociedad General de Autores y Editores.

*Romances*, la obra que ahora presentamos, se estructura a partir de una sola idea musical, expuesta en el primer compás de la pieza, que va transformándose tempranamente para dar cuenta de aquellos distintos matices que forman cualquier relación entre dos personas. Inicialmente, pues, el romance es un mero diálogo entre dos instrumentos, una conversación a voz queda que apenas insinúa el tema que vertebrará toda la pieza. A medida que la obra avanza, el motivo se va desdibujando, pasando por muy distintos estados de ánimo, pero siempre reconocible, hasta que todo se diluye en un susurro donde todavía creemos reconocer el primer compás de la obra.

Como decimos, la situación de emergencia sanitaria que vivimos nos ha obligado a retrasar más de lo que hubiésemos querido la publicación, pero, gracias al esfuerzo de los compañeros de la Daniel Fortea, a la colaboración del Ayuntamiento y a las facilidades que desde el principio nos puso Rafael Beltrán, hemos conseguido sacar adelante esta edición. Ahora ya toca pensar en la siguiente e inminente entrega de la Daniel Fortea Plectrum Collection y esperar que las obras que presentamos vayan teniendo buena acogida entre aficionados y público, y que sirvan para sumar títulos al repertorio original de nuestras orquestas.







## ¡TENEMOS INSTRUMENTOS DE PÚA EN EL CONSERVATORIO DE SEGOVIA!

En el presente curso 2021-2022 se ha implantado la especialidad de Instrumentos de Púa en el Conservatorio Profesional de Música de Segovia. Es el primer conservatorio de la comunidad de Castilla y León donde se establecen estos estudios, lo que dice mucho y muy bueno de este centro. Los principales responsables de que esto se haya producido son el equipo directivo, con su director José Joaquín Carrasco a la cabeza, quien en definitiva es el que decide apostar por la especialidad, y la Inspección Educativa de la Dirección Provincial de Segovia que ofreció su mejor disposición desde el principio para tramitar la petición a "Valladolid". No queremos dejar de mencionar al secretario del conservatorio, Carlos Badenes, que fue con quien primeramente nos entrevistamos en el otoño de 2018 y que también nos dio su apoyo desde el principio.

El camino ha tenido obstáculos, quizás el más grave, pues parecía insalvable, fue cuando se implantó la LOE (Ley Orgánica de Educación) en el 2006. En el RD 1577/2006 donde se recogen las especialidades de los conservatorios, aparecía *Instrumentos de Púa*, pero en la adaptación del currículo a Castilla y León, por el Decreto 60/2007

de 7 de junio, no se incluyó la especialidad. Fue el trabajo incansable de Diego Martín y José Manuel Velasco, entre otros, con el apoyo de la FEGIP, lo que propició la publicación del Decreto 24/2018 de 23 de agosto, que modificaba el 60/2007 e incorporaba los *Instrumentos de Púa* a las especialidades propuestas. Se creaba así el marco legal que ofrece la posibilidad a los conservatorios castellanos y leoneses de incorporar estos estudios.

En la primavera del 2019 los grupos que aparecen en la figura 1 apoyamos la incorporación de la especialidad. El director del conservatorio, José Joaquín, agradeció las firmas y reiteró su intención de solicitar Instrumentos de Púa. También nos transmitió la buena disposición por parte de Inspección Educativa para su implantación.

Es el deseo y el esfuerzo de muchos aficionados lo que se ve compensado con esta meta alcanzada. Esta culminación es sin embargo un punto de partida, el preludio de lo que está por venir. Debe ser el comienzo de un mundo nuevo para todos los aficionados a la púa de Segovia y su provincia, como así fue para mí cuando accedí a las enseñanzas profesionales de Instrumentos de Púa en el

A/A Director del Conservatorio Profesional de Música de Segovia

En el BOCYL del lunes 29 de agosto de 2018 se publicó el *Decreto 24/2018, de 23 de agosto, por el que se modifica el Decreto 60/2007, de 7 de junio, por el que se establece el currículo de las enseñanzas elementales y profesionales de música en la Comunidad de Castilla y León.*

En este Decreto aparece por primera vez la posibilidad de ofertar *Instrumentos de Púa* como especialidad en las enseñanzas elementales y profesionales de los conservatorios de nuestra comunidad.

Los abajo firmantes, representantes de 17 agrupaciones musicales segovianas donde se utilizan instrumentos de púa, y en el que participan más de 300 personas, quieren a través de este escrito mostrar su interés y apoyo a la implantación de esta especialidad musical en el Conservatorio Profesional de Segovia.

Y para ello firman la presente en Segovia a 30 de abril de 2019.

Asociaciones musicales segovianas que utilizan instrumentos de púa y se adhieren a esta petición:

- Orquesta de plectro y guitarra **Cuerda Para Rato** de Segovia
- Orquesta de pulso y púa **Tres Olmas**, de Fuentesauco de Fuentidueña
- **Ronda Segoviana**
- **Nuevo Mester de Juglaría**
- Rondalla **Contrastes** de Carbonero el Mayor
- Rondalla de **San Cristobal**
- **Los Segoyanos**, grupo de música de la Escuela Bolera
- Rondalla Taller Cultural de **Fuentepeelayo**
- Rondalla de **Cerezo de Abajo**
- Rondalla **Hogar San José**
- Grupo de danzas **La Esteva**
- Asociación cultural coros y danzas **Los Torronchos**
- Asociación Musical **Valle Folk** del Valle de Tabladillo
- Grupo **Trébedes** de Torreiglesias
- Grupo folclórico **A Traque Barraque**
- **La Órdiga**
- **Tuna Universitaria** de Segovia

Conservatorio Profesional de Música “Arturo Soria” de Madrid. Y voy ahora a incorporar unas notas autobiográficas para ilustrar como cambia el estudio de un instrumento si la formación es o no es reglada.

Yo me crie en Sepúlveda, un municipio de la provincia de Segovia, hasta los 14 años. Mis padres eran funcionarios destinados allí, maestra y agente de extensión agraria. A mi padre le compraron una bandurria de José Ramírez cuando era niño, tipo pera, en la pegatina pone que es del año 45, y todavía mantiene un sonido característico muy dulce. A finales de los años setenta, primeros ochenta, éramos un montón de niños en esta villa. Un señor de Ávila, Fernando Muñoz, creo que trabajaba en el juzgado, nos daba clases de bandurria en su casa. En la puerta de al lado, su vecina Gelu, daba clase de guitarra. Con infinita paciencia este hombre afinaba cada bandurria-laúd-mandolina antes de comenzar. No sé cuántas veces nos tuvo que extraer la púa del interior de la caja del instrumento. Un tiempo después, enviado por la diputación provincial, José María de Andrés, dulzainero y guitarrista discípulo de Agapito Marazuela, además de enseñar dulzaina formó un grupo de clase de guitarra. Yo me

presenté allí con mi bandurria (la de mi padre). Tengo el recuerdo de mis compañeras de guitarra, todas chicas menos mi hermano Juan, cantando “Al Alba” de Luis Eduardo Aute, mientras yo aprendía con tablatura piezas como “Portugal”.

Mi madre realizó en su juventud la carrera de piano y por ello estaba empeñada en que sus hijos *estudiáramos Música*. Nos montaba cada viernes en un coche de maestros, o nos acercaba a Cantalejo para coger el autobús a Segovia, donde nos esperaba la abuela y los tíos. En la plaza mayor de Segovia, en el estudio de Mariví Rojo, aprendíamos solfeo y piano ¡Cuanto renegué porque no quería ir a estas clases, y cuan útiles me han sido años después! Ya entonces me gustaba más tocar la bandurria que el piano. Siendo aún un niño, participé en el colegio en una representación de “La fierecilla domada”, formando parte del grupo de rondadores que en uno de los actos cantamos a Catalina, fue un momento triunfal, mi afición por la bandurria iba en aumento. Después mi padre se encargó de los aficionados al pulso y púa del pueblo, y se creó una rondalla, yo empecé a tocar

con mayor soltura. Durante el instituto seguí con el piano, aunque lo abandoné definitivamente cuando cursaba COU. Después, en la época de la Universidad, ingresé en la tuna de Magisterio, donde seguí aprendiendo de veteranos como Pulpo o Rabino, y me compré mi propia bandurria con el dinero del parche en el taller de Javier Rojo. Comencé a tocar en grupos folclóricos y en la rondalla del Consejo de la Juventud que dirigía Juan Cruz Pastor. Después, junto con él, Elí y mi hermano formamos el cuarteto de pulso y púa *Trémolo*, que posteriormente fue quinteto al unirse Eduardo. También por aquellos años conocí a Juanete (1929-2019) quien tocaba el laúd con unas manos enormes de leñador, tenía una gracia y un sentido musical innato fantástico, y además de un buen ramillete de piezas antiguas, me enseñó muchas otras cosas. Más tarde, ya en el 2002, saqué plaza de profesor de instituto de Tecnología, y mi primer destino fue Cebreros (Ávila). Allí conocí a Adolfo Díaz, carnicero y bandurrista fino, y desde entonces gran amigo. Aprendí y aprendo de él muchas cosas también, entre otras el que la afición puede durar toda la vida, y que con tesón se pueden lograr todas las metas a nuestro alcance.



Mi vida transcurría adecuadamente en cuanto al trabajo, y tenía tiempo para mi afición musical, para tocar la bandurria aquí y allá, lo que me hacía más feliz todavía.

En la vida hay puntos de inflexión que alteran a veces sustancialmente nuestro destino, yo tuve uno en la primavera de 2007, cuando acudí a la X Asamblea de la FEGIP que organizaron los compañeros de *Balanguía* en El Escorial. Era la primera vez que iba a un encuentro de estas características. En aquella ocasión ofreció un concierto la orquesta de plectro del Conservatorio de Logroño. Quedé impactado por la ejecución y el programa, nunca había visto a ninguna agrupación de pulso y púa sonar de esa manera. Un amigo común me presentó a Diego Martín Sánchez, actual presidente de la FEGIP, otro bandurrista abulense más a añadir en mi biografía. Quien conoce a Diego sabe que es fácil entablar conversación con él, es muy simpático y amable. Sin apenas conocernos, en seguida me contagié su entusiasmo y me animó a que me apuntara en el conservatorio Arturo Soria de Madrid donde Pedro Chamorro y Caridad Simón eran profesores. Aquel fue uno de los mejores consejos que me han dado en mi vida. En el verano del 2008 realicé la prueba de acceso y me incorporé a dicho conservatorio. A partir de ahí empezó una progresiva metamorfosis. Fue como un despertar, como si a alguien que no ve bien le ponen las gafas adecuadas. Comencé 8 años de aprendizaje

continuo con los mejores Maestros que pudiera soñar. Todas las semanas, junto a Antonio Carabias, acudimos disciplinados desde Segovia a nuestras clases del conservatorio, donde aprendimos Música de verdad gracias a las enseñanzas de estos grandes maestros, Pedro Chamorro y Caridad Simón, a los que profeso veneración, cariño y con los que tengo una deuda impagable. Puedo decir que pasé de ser un bandurrista aficionado a sentirme músico, a estar más cerca de lo que yo imaginaba cuando de niño tomaba la bandurria, y que no fui capaz de alcanzar por mí mismo. Necesité aprender de los que saben, y en el lugar donde se guarda la música.

Estudiar la bandurria y la mandolina en un conservatorio y de mano de estos maestros me hizo conocer el instrumento con mayor profundidad, con más detalle. Me mostraron que cualquier esfuerzo técnico es importante en la búsqueda del sonido adecuado, esa exploración sin fin hacia el control de los mejores timbres de nuestro instrumento es apasionante. Me enseñaron diversos métodos para mejorar la ejecución, que no solo está en la mano que sostiene la púa, que comienza en la ergonomía con el instrumento, que pasa por la posición de las dos manos, el apoyo y que termina en la prolongación de los dedos, en ese pequeño elemento llamado plectro, que ha de estar acondicionado para ofrecer la mejor respuesta. Son años de práctica para ir puliendo la mejor adaptación al instrumento. Y también pude



# PÚA EN EL CONSERVATORIO DE SEGOVIA



segovianos, tendremos mayor visibilidad, se sitúan nuestros instrumentos al nivel del resto, hace décadas que deberían estar ahí, y crecerá el número de niños y niñas que quieran aprender mandolina y bandurria. En este curso escolar 2021-2022 se han implantado las enseñanzas elementales, en adelante vendrá el grado profesional. Son nueve los primeros estudiantes matriculados: Miriam, Juan, Rafael, Arancha, Ángel, Enrique, Visi, Inés y Milagros. Hemos tenido la suerte de contar con Eva Donet, titulada superior de Instrumentos de Púa y grandísima profesional que está guiando estos primeros pasos de la especialidad en Castilla y León de manera impecable.

Además de las razones expuestas en favor de la inclusión en los conservatorios, de que esto suponga una mayor probabilidad de pervivencia y desarrollo de estos instrumentos, yo también quiero añadir otra razón relativa a la igualdad de oportunidades. He contado brevemente mi biografía musical para mostrar cómo un crío se quedó cautivado por un instrumento al que no supo sacar el máximo provecho hasta que no accedió a formación reglada a la edad de treintaitantos. Es difícil de entender por qué hay tan pocos lugares en España

descubrir un repertorio absolutamente desconocido para mí, desde obras de grandes autores de la historia de la música, a piezas contemporáneas de artistas del plectro de todo el mundo. También descubrí los cursos de verano donde me encontré con tan excelentes profesores y tan buenos compañeros que ahora son concertistas, la lista es muy larga.

En el 2010 comenzamos nuestros ensayos la orquesta *Cuerda Para Rato*. El ser alumno de Pedro y Caridad, ser estudiante de conservatorio, me ha dado el conocimiento y las herramientas para afrontar el reto de dirigir este ensemble. En *Cuerda Para Rato* cumplimos 12 años de trayectoria en el 2022, y presentamos las *XI Jornadas de Plectro y Guitarra*. Esto se ha podido alcanzar gracias a la tenacidad de mis compañeros de la orquesta, su capacidad de adaptación a obras cada vez más exigentes, su disciplina y compromiso año tras año. Durante todo este tiempo hemos trabajado con la ilusión de mejorar el sonido del grupo, el repertorio, de atraer al público hacia nuestra música. Desde nuestros primeros conciertos y en las Jornadas hemos declarado la aspiración por tener en el conservatorio de Segovia estos estudios.

Por fin ha llegado este día y ya tenemos Instrumentos de Púa. Esto va a ser sin duda un catalizador para la proliferación de aficionados, se van a mejorar las habilidades de los instrumentistas

donde se pueda estudiar bandurria o mandolina en las mismas condiciones que cualquier otra especialidad. Es un agravio comparativo respecto a otros instrumentos y también desdén hacia nuestra propia identidad.

Para terminar, queremos reconocer la labor de tantas personas por extender la implantación de estas enseñanzas de manera reglada a lo largo del país, nos referimos entre otros a los miembros de las pasadas y presente juntas directivas de la FEGIP que llevan años preparando documentación, entrevistándose con los políticos de turno, y en definitiva trabajando por este loable objetivo. Mención especial a Diego Martín Sánchez, siempre dispuesto para facilitar cualquier gestión, pues en el comienzo de este curso asesoró desinteresadamente a varios de los participantes en las pruebas de acceso que se convocaron para cubrir las plazas creadas. Agradecemos una vez más a José Joaquín Carrasco, director del Conservatorio Profesional de Música y a la Inspección Educativa de Segovia por su audacia, y por llevar a efecto la llegada de esta especialidad a nuestra ciudad, es muy emocionante. En Castilla y León la semilla ya está echada, deseamos que crezca y que aumente la presencia de Instrumentos de Púa en los centros musicales y conservatorios de la región y de todo el país. ¡Brindamos por ello!



## INSTRUMENTOS DE PLECTRO Y GUITARRA EN EDUCACIÓN PRIMARIA

De pequeño, en el colegio siempre eché de menos poder tocar los instrumentos con los que yo estaba aprendiendo música, y con los que interpretaba en la orquesta de alumnos de mi padre, el maestro *Bernardo Martínez Alonso*, obras de los más variados estilos, épocas y autores.

Al convertirme en maestro de Primaria, desde la especialidad de Educación Musical, he tratado de acercar la música de la misma manera, esa que a mí me emocionaba, a mis alumnos.

Por si tenía alguna duda de la importancia de los instrumentos de plectro, tras el triste fallecimiento de mi padre y maestro, tuve la enorme suerte de reencontrarme con sus antiguos alumnos y descubrir una realidad apabullante: tras treinta años sin tocar la mayoría de ellos, todavía sentían la necesidad y las ganas de interpretar música, y además eran capaces de volver a poner las manos en el instrumento y hacer que éste sonase bien. Tras este encuentro, nació la *OPP Maestro Bernardo Martínez*.

De esta forma, nace en mí una fijación por incluir los instrumentos de plectro y guitarra en el sistema educativo, en la etapa a la que me dedico profesionalmente, la Educación Primaria.

Tras pasar por algunos centros en donde no se podía aplicar este proyecto, por diversos motivos, finalmente, y tras el confinamiento de 2019, aterrizo en el *CEIP Ramón María del Valle Inclán*, en Madrid.

Se trata de un Centro en donde las circunstancias familiares y sociales de la mayoría de los alumnos, hacen muy difícil su integración al sistema educativo, sobre todo, con vistas a su futuro inmediato. En algunos casos, deben luchar con un ambiente que dificulta su desarrollo físico y cognitivo. En este Centro, bastantes de nuestros alumnos viven situaciones límites en pleno siglo XXI y en una sociedad avanzada.

Podemos ver que se aglutinan minorías étnicas y población inmigrante en el centro y que, en muchos casos, muestran un desfase curricular significativo, en torno a los dos cursos, presentando dificultades académicas en la lectoescritura, comprensión oral y lectora, vocabulario limitado, poco análisis crítico y, sobre todo, muy poca motivación por el estudio y la superación personal, por una falta muy importante de autoestima. Habitualmente su respuesta ante una nueva tarea es: “*Eso yo no sé hacerlo, profe, no puedo*”.

Sin embargo, gracias al desarrollo de proyectos que empujan el potencial formativo y el desarrollo



# PLECTRO Y GUITARRA EN PRIMARIA



de las capacidades emocionales y, en nuestro caso, el interés por la música, podemos paliar estas dificultades y problemáticas tan variadas ofreciendo a nuestro alumnado diversidad de intereses, motivaciones, ritmos y capacidades de aprendizaje.

En cuanto a la **creación de la nueva aula de música**, la primera barrera ha sido adquirir el instrumental. Por ello, a través de la FEGIP, se realizó una petición de instrumentos de segunda mano. Desde este llamamiento, surgieron varios donantes de material, que sirvió para poder empezar con un grupo burbuja (grupo que no tiene contacto alguno con otros alumnos del centro) durante el curso 2020-21, y aumentar la dotación según fue llegando el nuevo presupuesto escolar.

Con el aula sin poder utilizarse por las medidas sanitarias, y sin poder alcanzar a todos los grupos por el mismo motivo, durante ese curso se trabajó con los alumnos de mi tutoría, en

aquel momento en 4º EP (Educación Primaria), con una media de 9 años.

La acogida y el interés con que se mantuvieron a lo largo del curso fueron maravillosos, con pequeños logros musicales pero grandes avances en las capacidades. Aumentando la concentración individual y la capacidad en el trabajo cooperativo y grupal.

Así hemos entrado en el **curso 2021-22** con una relativa normalidad en el uso de aulas y comenzado a trabajar con los alumnos de 3º a 6º de EP, es decir, alumnado con edades entre 8 y 12 años.

Desde el primer momento, han asumido unas pocas normas de actuación en la nueva aula de música con instrumentos de plectro. Nuevos instrumentos que la mayoría desconocían y que poco a poco han visto como una meta alcanzable desde la primera





clase. Han aprendido a utilizarlos desde cero, es decir, a sacar las bandurrias, laúdes y guitarras de la funda y cogerlas para que no se cayesen.

**La práctica** siempre es grupal, ya sea en gran grupo o en pequeños subgrupos, y con papeles complementarios entre instrumentos, siempre bajo lecciones creadas específicamente para el avance del grupo.

Para la composición de estas “mini piezas”, se busca trabajar o bien en grupo o bien de forma cooperativa. El objetivo de tocar en grupo todos a la vez y con papeles iguales es crear un clima de apoyo no competitivo. Por otra parte, la opción de pequeños grupos permite que trabajen ayudándose mutuamente y favoreciendo el aprendizaje cooperativo.

Otra fórmula son los papeles complementarios, ya sea con frases musicales tipo pregunta respuesta o bien melodías con acompañamiento, en donde tienen que tener en cuenta el papel que realizan otros compañeros, tanto con su cuerda, con la que deben ir a la par, como otras cuerdas, con las que deben combinarse.

El alumnado va rotando por los instrumentos, de manera que aprenden los rudimentos básicos de estos y, poco a poco, van teniendo preferencias por uno u otro desde el conocimiento del mismo.

Al rotar entre instrumentos, se busca una interacción social y cooperativa, con el cambio de roles que esto supone.

Así mismo, la **sensación de logro** en cada sesión es importante. Cada alumno debe salir con la

satisfacción de haber realizado bien su tarea, saber que se ha superado, que ha salido con un granito de arena más en su conocimiento. Es muy importante para aumentar su autoestima y sentir que puede hacer todo aquello que se proponga.

Por último, el aumentar la presencia, el peso y la estima por la música dentro de la escuela es otro de los fines que se persiguen con este proyecto.

Si he de juzgar este proyecto a través de las ganas, la buena conducta y la predisposición del alumnado del Valle Inclán al entrar en el aula de música, puedo decir que estamos marcando una ruta muy adecuada para conseguirlo.

En definitiva, es una experiencia muy gratificante y satisfactoria, con proyección de futuro tanto para la propia actividad dentro de la escuela, como para los propios alumnos y alumnas en su propia formación como personas.



## TOMÁS FERNÁNDEZ GIL. GUITARRISTA

Tomás Fernández Gil nace el 13 de abril de 1933, hijo de honestos agricultores, en Ribera de Molina, pedanía de Molina de Segura, situada, según un vate de la tierra, “entre dos zonas de contraste: uno de agua y verdor con maizales y grillos, y otro árido y encumbrado con matojos y cigarras”. Nuestro guitarrista, quinto de seis hermanos, vive su infancia en el seno de una familia con acentuada sensibilidad para la música. Recibe su primera formación en la escuela del pueblo, bajo la dirección de D. José Martínez Pérez, donde obtiene, en julio de 1942, un “Diploma de Honor” concedido por el Ayuntamiento de Molina de Segura.

Siguiendo el consejo de su madre y del maestro, ingresa, en octubre de 1945, en el Seminario Menor de San José, del que pasa al de San Fulgencio -ambos de Murcia- hasta el año 1951. Allí descubriría su verdadera vocación: la música. Realiza los cursos de la Escuela de Magisterio, que simultanea con las clases en el Conservatorio Superior de Música de Murcia. Se inicia en la guitarra con D. Pedro Guerrero a quien debe las lecciones más meritorias y su decisión por este instrumento. Como estudiante, formó parte de la Tuna Universitaria de Murcia, de un trío de

guitarra, laúd y bandurria, y otros grupos con los que se presentaba a concursos y programas en *Radio Juventud* y *Radio Murcia*.

Al término de sus estudios de Magisterio, y becado por el Ayuntamiento de Murcia, realiza estudios de Guitarra, Armonía y otras materias con Regino Sainz de la Maza en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid donde obtuvo, por méritos propios, el Premio Extraordinario como guitarrista al finalizar sus estudios en 1957.

En 1960, alentado y animado por su gran amigo Narciso Yepes, seis años mayor que él, acuden, becados ambos por el Ministerio de Asuntos Exteriores, a las clases magistrales que imparte el maestro Andrés Segovia en los cursos internacionales de Música en Santiago de Compostela. Allí, el joven intérprete Tomás Fernández, tiene oportunidad de conocer a lo más granado de la guitarra clásica española y la flor de los guitarristas ingleses, japoneses... Al maestro Andrés Segovia le asombra el sonido que Tomás Fernández arranca a su instrumento hasta el punto de pedirle su guitarra para tocarla él, pues le asaltaba la duda de si se trataba de un instrumento prodigioso o de un prodigio de guitarrista.



Con Andrés Segovia (en el centro). Tomás Fernández es el primero de la izquierda



Fotografía firmada por Andrés Segovia. Tomás, de pie en la segunda fila, es el segundo empezando por la derecha

Su primer concierto en Molina de Segura tuvo lugar el 14 de enero de 1961, en el Casino.

Su vida ha estado dedicada especialmente a la enseñanza musical, la que ejerció durante poco tiempo en el Conservatorio Superior de Música de Murcia y, durante el resto de su vida laboral, durante treinta y siete años, en Alemania, como catedrático en diferentes instituciones alemanas. Muy pronto sería conocido como el Andrés Segovia alemán. En la actualidad, alumnos suyos son directores de importantes conservatorios alemanes. De entre sus alumnos murcianos hay que mencionar a Don Antonio Jaime García Mengual, profesor jubilado de guitarra en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, al tiempo que notable concertista, solo o acompañado por Carmen María Ros y Director de la *Camerata Aguilar* (compuesta por profesores del Conservatorio Superior de Música y alumnos aventajados de los mismos).

Como concertista, ha ofrecido recitales de guitarra por toda España y Europa. Formó dúo con Takashi Ochi, magnífico mandolinista japonés, considerado uno de los mejores a nivel mundial. Interpretó música para la estación de radio y televisión SDR alemana. Ofreció conciertos para la televisión en Frankfurt y, en Colonia, para los programas dedicados a los emigrantes españoles en Alemania. Su prolífica carrera lo llevó a formar parte de tríos, cuartetos, quintetos y orquestas. Julios Alf, director del Conservatorio de Dusseldorf, escritor y crítico musical, afirmó que en toda Europa no había un guitarrista tan sobresaliente como Tomás Fernández Gil.

Hay que mencionar en su haber la grabación de tres discos que la casa "Cuba Libre" le hace interpretando música clásica y que posteriormente publica en una cinta de cassette con el título de *MÚSICA ESPAÑOLA A LA GUITARRA*.

Destacamos algunas de sus más reconocidas intervenciones. Con la orquesta Hamm, dirigida por Jean Martinon, interpretó en Dusseldorf el *Concierto en Re mayor* para guitarra y orquesta de Vivaldi. En otra ocasión, lo interpretó con la orquesta

de mandolinas de Frankfurt. Bajo la dirección de Helmuth Rilling ejecutó como solista de laúd la *Pasión según San Juan*, de Juan Sebastián Bach. Músicos contemporáneos suyos dijeron que lo mejor que le había podido pasar es que no hubieran sabido valorarlo en España. Algunos paisanos y conocidos piensan que, de haber estado en España, al igual que Yepes, más de un concierto le habría hecho más famoso o conocido, que no mejor intérprete.

A lo largo de su dilatada vida musical ha conocido a grandes figuras de la música como los arpistas Nicanor Zabaleta y María Rosa Calvo Manzano, solista de la Orquesta de RTVE; a los directores de Orquesta Helmuth Rilling y Jean Martinon, con los que compartió escenario; a los guitarristas John Williams o Alirio Díaz, por citar a algunos; a las pianistas Alicia de Larrocha y Rosa Sabater; al compositor Federico Mompou, a la soprano y pianista Conchita Badía, a Alexandre Tansman, compositor y pianista, al violonchelista y





Tomás Fernández con Takashi Ochi

¡Oh cítara canora de los prados  
ruiseñor solitario y misterioso!  
¿Quién te enseñó ese acento melodioso  
que tiene a los querubos extasiados?  
Junto a ti, mis sentidos fatigados  
encuentran su más plácido reposo.  
¡Desborda ese torrente impetuoso!  
¡Sácíame de esos trinos acordados!  
Establecer yo quiero en adelante,  
a tu lado, mi techo y mi morada,  
por oír tu cascada impresionante.  
Viviré anacoreta en la enramada;  
pues tú das mucho, impávido y galante  
y el mundo, en su traición, no me da nada.

compositor Gaspar Cassadó... y al decir que ha conocido nos referimos a que ha actuado con ellos o ha tocado al compás de su batuta.

Una de sus actuaciones más memorables, en junio de 1991, tuvo lugar en Leipzig, con motivo de un acto institucional de homenaje a los medallistas olímpicos, en presencia del canciller alemán Helmut Kohl y el presidente del COI Juan Antonio Samaranch. El broche de oro de dicho evento sería un concierto de Tomás Fernández Gil, televisado para toda Alemania.

José A. Martínez Gil, poeta, paisano y amigo de Tomás, calificó a nuestro concertista de “ruiseñor solitario y misterioso”; llamó a su guitarra “cítara canora”, y a su música la conceptuó como “acento melodioso”, “cascada impresionante”, “torrente impetuoso”... Otros dicen de él que “transforma la música en lírica celeste que derrama por sus manos al cordaje y nos la cuelga en la red inalámbrica de los sentimientos y emociones”. A continuación reproduzco el soneto que el poeta le dedicó al hacer la presentación de un concierto.

En 1988, ya jubilado, regresa a España, a su Ribera de Molina natal, donde disfruta ofreciendo recitales por distintos centros culturales de la región. Su pueblo y Molina de Segura lo aprecian y disfrutan de su presencia. Antonio de los Reyes, cronista oficial de la villa, habla de él en el libro *Ribera de Molina* (Publicación del Ayuntamiento coordinada por el mismo Antonio de los Reyes. 2002). Pedro Monreal Teruel le dedica un amplio capítulo en su libro *Las Peñetas. Cuna Insigne* (2003). *Las Peñetas* es un barrio, a la par que mirador y promontorio que da a un meandro del río Segura en Ribera de Molina. Se trata de un rincón pintoresco, idílico y singular que ha inspirado siempre a los genios de las artes.

El Ayuntamiento de Molina de Segura, en pleno celebrado en febrero de 2017, lo nombró Hijo predilecto y unos meses más tarde acordó poner su nombre al Auditorio Municipal sito en el parque de la Compañía denominándose desde entonces Auditorio Municipal TOMÁS FERNÁNDEZ GIL.

En la actualidad sigue siendo el genio que siempre ha llevado dentro y del que él nunca presume ni alardea.



*Nota de la Redacción:  
El repertorio transcrito y recuperado por José  
Martínez González en la realización de este  
artículo puede ser descargado en su totalidad  
desde la sección de documentos de esta misma  
revista o en el anterior código QR*



## LA MÚSICA DE PULSO Y PÚA EN LAS RONDALLAS DE GUADIX. UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y UNA PROPUESTA DE RECUPERACIÓN DE REPERTORIO

### RESUMEN

*El presente artículo es un resumen del Trabajo Fin de Máster presentado en la Universidad Internacional de Andalucía dentro del programa del Máster Oficial en Patrimonio Musical. El principal objetivo de este trabajo es contribuir, como muchos otros trabajos, a dignificar y hacer presente la música de plectro en los ambientes académicos, y sobre todo en un contexto como el andaluz, donde aún no hay presencia de la especialidad de instrumentos de plectro en los conservatorios.*

La ciudad de Guadix, como la práctica totalidad de las ciudades de la parte oriental de Andalucía, la que configuraba el antiguo Reino de Granada, tiene una gran tradición de empleo de instrumentos de plectro, tanto a nivel social como folklórico y tradicional, que se remonta siglos atrás. Sin embargo, vamos a contextualizar esta publicación en las agrupaciones de tipo rondalla que aparecen en la ciudad desde la década de 1950. Es en esta época cuando se funda la Escolanía de Niños Cantores de la Catedral de Guadix, uno de los grupos corales más importantes de la segunda mitad del siglo XX en España y que crearía una importante escuela coral que aún perdura en la ciudad; igualmente, se crean las escuelas de magisterio de la Escolanía y posteriormente la escuela de magisterio Escaccium; por último,

aparecen el Conservatorio Profesional de Música y la Escuela Municipal de Música en las últimas décadas.

Es en este contexto en el que aparecen las tres grandes agrupaciones de pulso y púa de la ciudad:

#### 1. LA RONDALLA DE LA ESCOLANÍA

En 1958, solo dos años después de la fundación de la Escolanía de Niños Cantores de la Catedral de Guadix, comienza a funcionar la Rondalla de la Escolanía. Esta Rondalla se mantendría en activo solo hasta 1964, pero contó con músicos de tan gran capacidad técnica, como el que más tarde llegaría a ser catedrático de guitarra del Conservatorio Superior de Música 'Victoria Eugenia', Carmelo Martínez Parrilla (1946), y logró un repertorio muy variado y selecto.

Estuvo dirigida por los hermanos Francisco y Cándido Ortiz Baca, conocidos en la ciudad como “Los Cándidos”, que después fundarían su propia escuela de guitarra y su propia rondalla al desaparecer la Rondalla de la Escolanía en 1964.

## 2. LA RONDALLA CÁNDIDO ORTIZ

Heredera de esta escuela de guitarra de los hermanos Ortiz Baca, surge en la década de los 80, dirigida por José Ortiz, sobrino de Cándido y Francisco y profesor de guitarra, la Rondalla Cándido Ortiz, que se mantuvo en activo hasta 2001.

## 3. LA RONDALLA ACCITANA

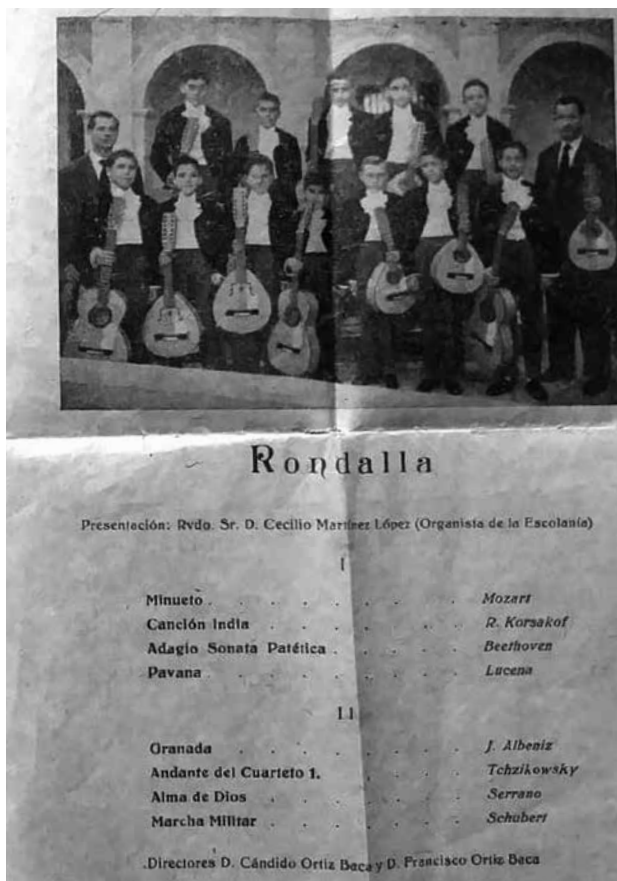
Es la única agrupación de pulso y púa que se mantiene activa en la localidad. Se funda a finales de 1956 como unión de las distintas rondallas existentes en la localidad, fundamentalmente la Rondalla ‘Virgen de Gracia’ que participaba en las fiestas del Niño de la Bola, bailes de rifa y fiestas de las Cuevas de Guadix, además de en rondas y veladas musicales en distintos puntos de la ciudad. Ha llegado a tener hasta 50 componentes, aunque ahora cuenta con 15 músicos.

Actualmente el repertorio se ha especializado y diversificado más y ha pasado de ser solamente repertorio popular y tradicional o de canciones de moda del momento a incluir también obras de música culta creadas para este tipo de agrupaciones, arreglos orquestales, de cámara o solistas.

Desde su fundación ha estado dirigida por varios músicos, todos de oído, aunque la rondalla ha contado con la colaboración de compositores y músicos con formación académica como Manuel de los Santos o José Ortiz. Destacable en la dirección ha sido Antonio Jiménez Leyva, “El Dale” que dirigió la agrupación durante casi 4 décadas que, a pesar de no tener conocimientos de lenguaje musical, sí hizo una gran labor pasando a tablatura muchas de las obras que se tocaban “de oído”.

Fue una de las primeras agrupaciones de la zona que comenzó a hacer música a varias partes con un planteamiento más orquestal, y eso la diferenciaba de otras agrupaciones que se limitaban a interpretar una melodía acompañada.

La rondalla pasó de ensayar en las cuevas a ensayar durante muchísimo tiempo en el Hospital Real de la Caridad de Guadix, en una sala habilitada para ellos, dado el estado ruinoso del edificio en general hasta su restauración. Fue con el inicio del proyecto de las obras de restauración cuando la rondalla, también dada la edad de muchos de sus componentes, traslada sus ensayos al Hogar del Pensionista en 1998 (actual Centro de Participación Activa) y desdibuja un poco su identidad pasándose a llamar Rondalla Jubiacci. La dirección pasa a José Martínez y se mantiene allí durante 10 años.



*Programa de concierto de la Rondalla de la Escolanía con motivo de Santa Cecilia, en el Cine Acci, celebrado el 23 de noviembre de 1958. Fuente: Archivo Escolanía de niños Cantores de la S.A.I. Catedral de Guadix.*

Tras este tiempo y en virtud de un acuerdo con el ayuntamiento, la Rondalla Accitana vuelve a recuperar su identidad, a abrirse a músicos nuevos y a ensayar en el Centro de Servicios Sociales de la Calle Fuente Megías. Durante 8 años, entre 2006 y 2014, la dirección recae en Torcuato Valdivia hasta el regreso a la formación de José Martínez, que la dirige hasta la actualidad.

En los últimos años están haciendo un trabajo de recuperación y reivindicación de las obras compuestas para plectro, y un trabajo de recuperación de música sefardí para laúd, adaptándola a la plantilla instrumental con la que cuentan.

La composición del grupo, instrumentalmente hablando, también ha cambiado con el paso de los años y ha pasado de bandurrias, laúdes y guitarras fundamentalmente, a contar con instrumentos como el violín, el acordeón, la flauta travesera o la percusión. Actualmente cuenta con bandurrias, laudines, laúdes, guitarras, violoncello y percusión. Aunque en algunos conciertos se refuerza también con instrumentos de viento para obras concretas.

La rondalla ha participado en diversos certámenes de música tradicional como los organizados en Guadix y Hernán Valle en la década de los 90. Conciertos en diversas localidades de la provincia y en la capital granadina, en el Certamen Nacional



de Rondallas de Tijola (Almería) o en el Encuentro Nacional de Coros de Centros de Día de Mayores celebrado en Cádiz. Igualmente, participó en los actos del V Centenario de la Diócesis de Guadix, y en diversos actos institucionales como la Inauguración del monumento a San Torcuato en Guadix, el Día de Andalucía o las fiestas de San Antón, San Torcuato o La Virgen de Gracia, donde ha participado en varias ocasiones en el tradicional Baile de Rifa y en la procesión del Niño de la Bola. La rondalla ha organizado, coincidiendo con las fiestas de San Torcuato, tres ediciones del Encuentro Nacional de Música de Plectro “Ciudad de Guadix” y ha contribuido a la recuperación de numerosas obras tradicionales como el Fandango de Guadix, la Guajira de Guadix o el Fandango de Jérez del Marquesado.

#### 4. BAILES DE RIFA Y REPERTORIO POPULAR Y TRADICIONAL

Una de las fiestas que ha contado tradicionalmente con una presencia casi constante de instrumentos de plectro es la fiesta del Niño de la Bola, que recogería Pedro Antonio de Alarcón en su novela homónima y en la que se realizan los llamados bailes “de Rifa”.

Los Bailes de Rifa se realizaron durante la segunda mitad del siglo XX en el Barrio de las Cuevas. En la década de 1980 dejaron de celebrarse y con la llegada de la década de 2000 volvieron a celebrarse. Recibían el nombre por la rifa que se realizaba, frecuentemente a beneficio de la Iglesia y en la que se rifaban entre piezas musicales, piezas de comida: unos pollos, un jamón o un queso. Es este el tipo de baile que se sigue realizando hoy día, pero anteriormente también se «rifaban» bailes con mozas y mozos. Estos bailes estaban presididos por alguna personalidad, en este caso el párroco o el «Cascamorras» que solía acudir, entonces, y ahora también, al baile. Un mozo ofrecía una cantidad de dinero por bailar con alguna moza participante en el mismo (o al contrario era la moza la que pujaba por un mozo) y se producía una subasta en la que, a veces, el padre de la moza pujaba porque no bailase o el mozo contaba con el dinero prestado de sus amigos para pujar más alto por el baile con la chica de sus sueños. El beneficio del baile servía para costear las fiestas y para la Iglesia.

En cuanto a la música popular, tradicional, Guadix, como todos los pueblos del entorno regional, ha sido tradicionalmente tierra de fandangos y bailes que se han convertido en tradiciones y parte de su folklore en fechas y fiestas determinadas en el año.

Estos fandangos, fundamentalmente de tipo verdial y con influencias tanto de la jota manchega como de la música de las parrandas murcianas y los trovos alpujarreños, han pervivido con una vitalidad desigual. En efecto, algunos están en desuso y han sido recopilados y recuperados por grupos de coros y danzas o grupos de plectro de las distintas



*Rondalla Accitana en la Ermita Nueva, Guadix, 1957.*  
Fuente: Archivo José Lorente

localidades<sup>1</sup>. Otros, como en el caso del Fandango de Guadix, sigue enseñándose a los jóvenes de la localidad de la que son propios. Así, aunque el fandango de Guadix experimentó un periodo de decaimiento en la década de 1960, fue recuperado en los años 80 del siglo pasado por el Grupo de Investigación Folklórica de Benaolúa, entonces dirigido por José María Ortiz Valero (1951). La labor de este conjunto de especialistas también recuperó otros bailes tradicionales como la Guajira de Guadix, la Jota de Carnaval o los cantos tradicionales de fiestas como las de San Antón en Guadix.

El Fandango de Guadix, en su forma actual, se compone de cuatro estrofas de cuatro versos octosílabos y seis frases musicales, aunque se conoce, por testimonio de las personas más mayores, que se improvisaban estrofas —en las ocasiones en las que el fandango no se bailaba— y que incluso se llegaban a tener verdaderas «discusiones» entre varios cantantes, al modo de los troveros de la Alpujarra o de las «peleas de gallos» entre raperos, que causaban la admiración y deleite del público.

El fandango, siendo de tipo verdial, se interpreta en un baile de filas enfrentadas, agrupándose hombres y mujeres en grupos de cuatro. La indumentaria es el tradicional traje de Guadix, también llamado de «aldeana» o de «accitana» y se acompaña con instrumentos de púa, guitarra, castañuelas y otros instrumentos como la flauta travesera o el violonchelo<sup>2</sup>. El canto es a solo y en su letra original apunta a una interpretación masculina, aunque en la actualidad se interpreta por igual por hombres y mujeres.

1 En esta labor de recuperación es muy importante la reciente aportación del disco Baila zagalic@ del Grupo Municipal de Coros y Danzas de Baza, que incluye muchos de los bailes tradicionales de la zona norte de la provincia de Granada. Su página de Facebook da cuenta de su actividad <<https://bit.ly/3ADsDJy>>. [Consultado el 12/09/2021].

2 Una interpretación del mismo, de 1992 en la que interviene el Grupo de Investigación Folklórica “San Torcuato”, la Rondalla Accitana y la Escolanía de Guadix, y que puede ser ilustrativo sobre el baile y la indumentaria, se puede encontrar en YouTube <<https://youtu.be/g9m2IQpkWyk>>. [Consultado el 1/08/2021].

**Fandango de Guadix**

Popular

La letra del fandango de Guadix por antonomasia hace referencia tanto a los Santos patronos de la localidad, San Torcuato y la Virgen de las Angustias, a barrios populares de la localidad, como el Barrio de las Cuevas —donde se encuentra la Carrera de las Cruces y la Ermita Nueva, en la que predicase San Pedro Poveda—. Con frecuencia, esta letra hace un guiño al lenguaje popular, arcaizante o incluso vulgar. La letra estandarizada es la siguiente: «Viva Guadix, que es mi tierra, / San Torcuato, mi patrón. / Viva la gente morena, / que morenito soy yo. // Si tu madre no me quiere / porque no tengo carrera / tomaré la de Las Cruces / que lleva a la Ermita Nueva. // El pañuelo que te 'truje' / no te lo 'juera trujío' / en ese muñeco pelos / no te lo 'jueras ponío'. // La Virgen de las Angustias / hace tiempo que no llora / porque dicen que Guadix / Ya está cerca de la Gloria».

La música comienza con una introducción, que después se emplea como interludio entre las estrofas cantadas y como coda, en Mi mayor, para pasar después a las estrofas, en Do mayor. Como es habitual en otras manifestaciones de la música popular-tradicional andaluza, se emplea la cadencia andaluza con gran frecuencia. Como podemos observar, la melodía es uniforme y con pocos saltos y la rítmica contrasta entre la uniformidad de la introducción en 2/4 con el ritmo típico del fandango de verdiales, con la parte vocal, en 3/4 y con un ritmo en figuraciones más largas y cantables.

Además del fandango, que es la obra del repertorio popular-tradicional más interpretada y conocida actualmente por parte de las agrupaciones de Pulso y Púa de Guadix, existen en la ciudad más piezas, igualmente de proveniencia popular-tradicional que, aunque menos conocidas, son igualmente apreciadas por el público general y hallan su espacio en las prácticas socioculturales del lugar. Este es el caso de la Guajira de Guadix. La letra, aunque no es autóctona, algunos de sus versos

(mira que te mira Dios...) aparecen ya en la obra pictórica de Ignacio de Ries «El árbol de la vida» (1653), si recoge dichos populares y letrillas de baile de la época en la que cristaliza y se difunde el repertorio. En el caso concreto de la Guajira de Guadix, estas letras provienen de la esfera del fandango.

La letra de la Guajira de Guadix, recopilada por José María Ortiz Valero, es la siguiente: «Exposición de animales / Se dio en la Venta del Curro / El cura presentó un burro<sup>3</sup> / De formas descomunales. // El escribano González / Presentó un cerdo serrano / Y el jurado, muy ufano / Con intención noble y pura / Premió al borrico del cura / Y al cerdo del escribano. // Eso, eso, / Así canta la calandria / Mejor canta el ruisenior / Mejor canta una botella / Si se le quita el tapón. // Niña si 'quies' pillar novio / Baila en este 'subastao' / Que las mocitas del pueblo / Se dejan coger de 'lao'. // Mira que te mira Dios / Mira que te está mirando / Mira que te has de morir / Y tú no sabes ni cuándo. // Eso, eso. / Viva Guadix que es mi tierra / San Torcuato es mi patrón / Viva la gente morena / Que morenito soy yo».

Respecto a la estructura y perfil musical de la guajira de Guadix, ocurre con ella lo mismo que con otros bailes tradicionales de la zona del altiplano granadino, que en muchas ocasiones no tienen mucho que ver —aunque se hayan adaptado, en ocasiones, a posteriori— con el ritmo o el estilo vocal de las guajiras. Así, no es una guajira al uso, aunque mantiene la rítmica propia de las guajiras sudamericanas (6/8 3/4).

Otro tipo de obras que tuvieron gran aceptación popular, que fueron y siguen siendo interpretadas por la práctica totalidad de los grupos de plectro de la provincia, son las mazurcas. Es un género más parecido al llamado así en América (sobre todo, Nicaragua y Colombia) y que es uno de los bailes folklóricos de aquella área, que a las mazurcas polacas. Se trata de obras en compás ternario. Eran definidas por los músicos de oído como «vales lentos», aunque en ocasiones alcanzan altas cotas de virtuosismo en su interpretación. Se interpretan en los bailes, veladas y fiestas populares. Son las más requeridas por el público a la hora de «pedir piezas». Así, existe una gran variedad de ellas, si bien pueden destacarse, entre las interpretadas y conocidas por la Rondalla Accitana, la mazurca «de Zafra» —también llamada mazurca «Tomatera»— y su variante, la mazurca «de Rey», la mazurca «del Pichón»<sup>4</sup> «Embustero y Saltarín» —también llamada «Mi Favorita»— o las tituladas «La mariposa», la mazurca «de Bérchules» o «Caballito Volador» entre otras.

3 En adaptaciones aparece «la Pura» en lugar de «el cura», muy posiblemente por evitar ofender al clero.

4 Una interpretación de esta mazurca, por la Rondalla Accitana, se puede escuchar en YouTube, (mal llamada del pollo) <<https://youtu.be/Q91iHT36Fmc>>. [Consultado el 2/8/2021].

## 5. MÚSICOS ACCITANOS QUE COMPUSIERON O ADAPTARON SUS OBRAS PARA PLECTRO

En este apartado se incluyen algunas de las obras para plectro, compuestas por compositores accitanos o que desarrollaron su labor profesional en Guadix en el momento de componer las obras. Muchas de estas obras se han transmitido «de oído» durante décadas y de otras solo se dispone de tablaturas incompletas que, en muchos de los casos, no tienen indicaciones de ritmo, que, en el momento de elaborarse, no eran necesarias, ya que se aprendían en el contexto de los ensayos, donde los intérpretes que iban a emplearlas estaban aprendiendo las diferentes obras y, por tanto, la tablatura se constituía como un mero apoyo mnemotécnico, tal como ha ocurrido en la música en varias ocasiones a lo largo de la historia y de lo que el canto gregoriano es un gran ejemplo. Los integrantes de las agrupaciones de plectro que empleaban estas tablaturas, que no eran, ni mucho menos, todos los componentes de las mismas, las empleaban, según su propio testimonio, para saber «dónde poner los dedos», no como una partitura al uso.

Así, las obras musicales que se transcriben y que se incluyen en este trabajo es el resultado de la amalgama entre los escasos documentos escritos que se conservan de ella y las versiones transmitidas «de oído» por los músicos de la Rondalla Accitana, única agrupación de pulso y púa activa en la actualidad en la ciudad y única que mantiene vivo este repertorio que conocieron de los compositores y que han interpretado ininterrumpidamente durante décadas, preservándolas en su memoria en la actualidad.

### 5.1 Manuel de los Santos. (1887 - 1958) Vals *Ilusión. Marujilla ¡Calla y toca!*

Del maestro Don Manuel de los Santos sabemos que fue militar, participó en la guerra de África y la guerra civil, estuvo destinado en Valencia y Zaragoza y llegó a Guadix donde dirigió la Banda Municipal de Música. Fue muy querido por todos los accitanos.

De su obra para plectro solo sabemos de su autoría por los músicos que lo conocieron y que recibieron la música del propio autor, pues no se conserva partitura o referencia escrita de las mismas.

*Ilusión* es un vals en forma tripartita al igual que *Marujilla*, que dedicó a su ahijada María Regalado y que se interpreta con importantes cambios agógicos y dinámicos.

*¡Calla y toca!* Es un pasodoble que se ha interpretado en varias ocasiones como pasacalles, adaptado de una obra para banda y que se diferencia de las otras del mismo autor en que solamente va a una parte, la de bandurria con acompañamiento y no tiene una voz específica para el laúd.

**Ilusión (vals)**

Atrib. Manuel de los Santos

Musical score for 'Ilusión (vals)' in 3/4 time, featuring Bandurria, Laúd, and Guitarra. The score is in G major and consists of three measures. The Bandurria part has a melodic line with a slur over the first two measures. The Laúd part has a similar melodic line. The Guitarra part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

**Marujilla**

Atrib. Manuel de los Santos

**Andante**

Musical score for 'Marujilla' in 6/8 time, featuring Bandurria, Laúd, and Guitarra. The score is in G major and consists of three measures. The Bandurria part has a melodic line with a slur over the first two measures. The Laúd part has a similar melodic line. The Guitarra part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

**¡Calla y toca!**

Atrib. Manuel de los Santos

Musical score for '¡Calla y toca!' in 2/4 time, featuring Bandurria and Guitarra. The score is in G major and consists of three measures. The Bandurria part has a melodic line with a slur over the first two measures. The Guitarra part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.



## 5.2 Miguel López (s.a). *Adelante y paso corto, Mi Pueblo*

Del Maestro Miguel no hemos podido encontrar más datos biográficos que el testimonio de Eduardo Ramírez Hernández. Estuvo en Guadix en los años 60, tocaba la trompeta en la Banda Municipal donde llegó a ser director por un breve periodo de tiempo y después emigró a Brasil, donde al parecer murió. Se conservan varias obras suyas, originales para agrupaciones de pulso y púa o adaptadas para las mismas. De algunas tenemos tablaturas sin indicación de ritmo, pero de otras sí conservamos tablaturas más detalladas, realizadas por José Ortiz.

**Adelante y paso corto** es una marcha militar para banda adaptada para pulso y púa. Se divide en tres partes y en la segunda, el laúd hace contrapunto a la parte de bandurria.

**Mi Pueblo** es un pasodoble muy conocido e interpretado en Guadix por todas las agrupaciones de plectro, tanto en bailes como en conciertos, por su carácter alegre y rítmico. Modula al modo mayor en su última parte y consta con multitud de escalas melódicas en la parte de guitarra.



Tablatura manuscrita de Antonio Jiménez de *Adelante y Paso Corto*

**Adelante y paso corto**

Miguel López

Bandurria

Laúd

Guitarra

**Mi pueblo**

Miguel López

Bandurria

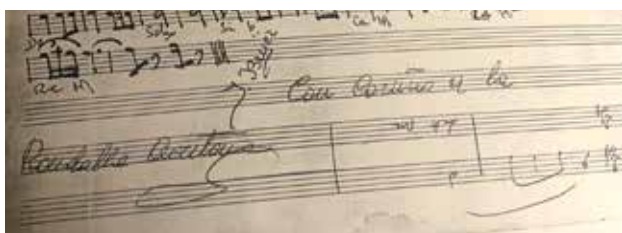
Laúd

Guitarra

## 5.3 José Búñez *¡Qué bonita es mi Granada!*

De José Búñez hemos podido saber, gracias a sus sobrinos que viven aún en Guadix. Sus descendientes directos viven en Barcelona, donde él murió. Dirigió varias bandas de música y compuso varias obras para banda y para pulso y púa, aunque no conservamos más que un pasodoble compuesto para este tipo de agrupación.

**¡Qué bonita es mi Granada!** Es la única obra de la que contamos con una partitura manuscrita del autor, aunque incompleta (sólo las partes de laúd y guitarra). Se trata de un pasodoble del que no conservamos la letra, pero que debe tenerla porque así lo apunta el autor en la partitura. Es además una obra dedicada y compuesta exprofeso para la Rondalla Accitana. Es un pasodoble con una riqueza armónica y una diversidad en las voces que no encontramos en el resto de obras estudiadas. Tiene más en cuenta la agrupación para la que va dirigida, ya que el autor conocía bien a los intérpretes y eso hace que sea mucho más equilibrada, dando un papel más importante a la guitarra.



Partituras manuscritas de las partes de laúd y guitarra de *¡Qué bonita es mi Granada!*

**¡Qué bonita es mi Granada!**

José Búñez

Bandurria

Laúd

Guitarra

#### 5.4 José Raya. *Fox Serenata*

Poseemos pocos datos biográficos de José Raya. Era accitano y aún conserva familiares en la ciudad, aunque muy lejanos y que no pueden aportarnos datos. Fue músico trompetista en la Banda Municipal de Música durante los años 50 y 60 y más tarde emigró, al parecer, a Cataluña, según el testimonio de compañeros músicos de aquel tiempo.

La única obra que conservamos de José Raya es el ***Fox serenata***. El título no es único ya que hay diversas obras de autores sudamericanos de mediados de siglo XX que llevan este mismo título, incluso una obra de Francis López con letra de J. M. de Arozamena que aparece en la banda sonora de la película «violetas imperiales», lleva ese mismo título. Esta obra, de sólo 77 compases de extensión, aunque se repita dos veces, está en compás de 2/4 y tonalidad de Re Mayor. Es muy rica en matices dinámicos, sobre todo en la segunda de las dos partes en que se divide estructuralmente. También usa en varias ocasiones el ritardando, sobre todo al principio, aunque no nos han llegado indicados más que alguno de estos matices agógicos en ninguna de las tablaturas existentes. El movimiento de las voces es prácticamente paralelo y por terceras.

Fox serenata

José Raya

#### 5.5 Cándido Ortiz. *Zapateado*

Sobre Cándido Ortiz Baca, su trayectoria vital, la fundación de la Rondalla de la Escolanía, su escuela de guitarra y su importancia en el desarrollo de la guitarra y los instrumentos de plectro, hemos hablado ya en el desarrollo del presente trabajo, pero no podíamos dejar de presentar al menos una de sus obras para pulso y púa: ***Zapateado***.

Esta obra, en compás de 2/4, está en tonalidad de la menor y pasa en su segunda parte a una tonalidad de la mayor. El acompañamiento de la guitarra se hace enteramente a base de rasgueo con un ostinato rítmico basado en las fórmulas corchea - dos semicorcheas - dos corcheas, lo que le da un carácter más aflamencado. Igualmente, y sobre todo en una de las partes, es muy evidente que tanto melodía como ritmo y armonía recuerdan a los tanguillos de Cádiz. Tiene también momentos de silencio que van en consonancia con el baile. Termina con un ritardando tras la repetición de la primera parte de la obra.

Zapateado

Cándido Ortiz

En definitiva, con este artículo pretendo dar una visión general de la música de pulso y púa en la ciudad de Guadix y dar a conocer un repertorio, hasta ahora inédito y que puede ser del interés de algunos intérpretes de nuestros instrumentos. Igualmente es importante no dejar de reivindicar la inclusión de los instrumentos de plectro en los ámbitos académicos ya que, como demuestran trabajos como este, hay un importante arraigo de la música de pulso y púa en la música popular tradicional pero también en la música de autor y eso es una parte de nuestro patrimonio que no podemos ni debemos permitir que se olvide.



**KNOBLOCH  
STRINGS**

The Art of Vibration



NUEVAS CUERDAS

## ERITHACUS

BAJOS

ER Double Silver  
Natural · Redondo

AGUDOS

BIO Nylon Elastic  
Natural · Refinado

Diseñado para músicos que deseen utilizar materiales orgánicos, con sonido natural en los agudos y graves redondeados.

[knoblochstrings.com](http://knoblochstrings.com)



NUEVO DISCO

## ANOTHER LIGHT

ÀLEX GARROBÉ plays MARCO SMAILI

Música asombrosa surge cuando se unen grandes compositores con grandes intérpretes.

**ConTrastes**  
ASOCIACIÓN CULTURAL • RIOJA



47 Festival  
Internacional de  
**lectro**  
de La Rioja  
24 al 28 de agosto de 2022







## EGMYO, EL FUTURO DEL PLECTRO EUROPEO

### RESUMEN

*La EGMYO es una joven orquesta efímera, de ámbito europeo, avalada por la EGMA (European Guitar and Mandolin Association), con un bagaje de más de dos décadas y quince ediciones, que aglutina a instrumentistas de plectro y guitarra. A través de las informaciones y los datos recogidos en diversos archivos y bibliografía se propone un análisis positivista de la situación actual de la institución. A partir de las fuentes se explican también los contextos en los que se han desarrollado estos encuentros y las relaciones con los distintos agentes que la conforman: organizadores, docentes, participantes, repertorios. Las conclusiones pretenden poner en valor el proyecto y su repercusión en varias generaciones de instrumentistas que conforman el ámbito profesional actual del plectro europeo e incluso mundial.*

### INTRODUCCIÓN

Mi experiencia en la EGMYO comprende seis ediciones en las cuales he participado como organizador, director musical o docente de la voz de guitarras. A lo largo de estos años he vivido intensamente cada uno de estos encuentros, pero también me he interesado e informado del transcurso de los demás. Sin embargo, para la realización de este estudio ha sido imprescindible la colaboración de músicos participantes en diversas ediciones, que me han permitido completar aspectos relevantes y aportar un aspecto más personal y humano. Algunas informaciones han sido recabadas mediante entrevistas y otras a través de trabajos que avanzan aspectos de este artículo y que los superan en informaciones,

como el de Samuel Lacalle para el Trabajo de Fin de Grado de Guitarra en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, bajo la dirección de José Luis Rodrigo (Lacalle Mayoral, 2012). Finalmente, la mayor parte de las fuentes para el estudio estadístico han sido facilitadas por Rüdiger Grambow, figura esencial en la EGMYO desde sus inicios.

El acrónimo EGMYO significa European Guitar and Mandolin Youth Orchestra –Joven Orquesta Europea de Guitarra y Mandolina– y es un proyecto derivado de la EGMA, de la cual la FEGIP es miembro desde su fundación. La EGMYO es el proyecto principal y la actividad más visible de las desarrolladas por la EGMA.

El inicio de este proyecto corre paralelo a una serie de intereses comunes entre los numerosos profesionales y aficionados que, año tras año, se daban cita en distintos festivales europeos, siendo el Festival Internacional de Plectro de La Rioja el que conseguía aglutinar un mayor número de músicos en favor de la profesionalización de estas especialidades<sup>1</sup>. Los frecuentes debates y actividades del Festival riojano, desde los años sesenta y setenta del siglo pasado, o las clases magistrales, los concursos de interpretación y de composición (Blanco Ruiz, 2011, pág. 45), junto con la experiencia aportada por la cada vez mayor presencia alemana –de gran peso en el EGMA– en los años ochenta y noventa, impulsaron proyectos comunes como la EGMYO. Si bien la primera edición se celebró en Alemania en 1998, debido a la enorme relación de la púa europea con nuestro país<sup>2</sup>, la siguiente edición recaló en España, siendo la capital riojana y su Festival el marco elegido.

El espíritu del encuentro es el mismo desde sus inicios: jóvenes europeos<sup>3</sup> de entre 16 y 27 años, intérpretes de instrumentos de la familia de la mandolina, la bandurria<sup>4</sup>, la guitarra y el contrabajo –ocasionalmente percusión– que son seleccionados para trabajar durante algo más de una semana un repertorio orquestal bajo la tutela de especialistas de los distintos instrumentos y coordinados musicalmente por un director. Cada edición es propuesta por un país y entidad o sociedad que lo promueve y, aunque existe una organización marco desde la propia EGMA, es el promotor el que

1 Podría incluirse también, dentro de ese creciente entorno de deseo de profesionalización del plectro español, la fundación de la FEGIP en 1997, simbólicamente llevada a cabo en Logroño.

2 Ese año de 1998, en el marco del XXXII Festival Internacional de Plectro de La Rioja, se celebraron las Clases Máster en su quinta edición, reuniendo estudiantes de distintos países que preparaban tanto individual como conjuntamente obras que luego interpretaban al final de Festival en un concierto con obras a solo, de cámara y orquestales (Blanco Ruiz, 2011, págs. 298-299). Es evidente la influencia de estas clases magistrales, celebradas desde 1994, en el primer encuentro de la EGMYO en Alemania en 1998, puesto que tanto organizadores como profesores e incluso participantes eran habituales en el verano musical riojano.

3 Ocasionalmente, y cuando ha existido una gran vinculación con Europa –estudiantes de especialización que perfeccionan y residen en Europa o músicos ya afinados– se han permitido procedencias que llegan a Asia y a Latinoamérica y que exceden el ámbito de la Unión Europea.

4 Aunque hubo polémica en algún momento sobre la aceptación de la familia de la bandurria y de diversos instrumentos autóctonos de otros países europeos, nuestros instrumentos son admitidos en todas las ediciones sin reparos por parte de organización y profesores. Otros instrumentos han aparecido simbólicamente –domras o buzukis– pero no suelen formar parte del grupo en los ensayos diarios. Se da el caso de bandurristas españoles que, estudiando también mandolina en los conservatorios, prefieren acudir con estos instrumentos, bien por empastar mejor o por la facilidad de determinadas digitaciones para músicas idiomáticas, pensadas sobre la mandolina, que obligan a numerosos cruzamientos o dificultades técnicas en la bandurria y que se solventan con más naturalidad sobre instrumentos afinados por quintas.

tiene que coordinar y organizar prácticamente la totalidad del evento y asumir sus costes.

El concepto de joven orquesta en el contexto sinfónico está vinculado a dos elementos esenciales: una entidad superior que la ampare –musical o estructuralmente– y un ámbito que vincula el mundo de la formación con el de la primera fase de profesionalización. Según estos principios, una orquesta profesional suele poseer su joven orquesta, la coordina, promociona y le sirve de cantera, aunque en algunas ocasiones se forma a partir de propuestas institucionales, generalmente de ámbito regional. Cada año se convocan nuevas plazas, aunque existe cierta continuidad y se eligen instrumentistas que están en un período avanzado de sus estudios o los han finalizado recientemente y desean realizar una práctica orquestal de nivel profesional, con dos o tres encuentros a lo largo del año que concluyen en conciertos, incluso con colaboraciones en las formaciones profesionales de las que dependen. A nivel europeo, el proyecto sinfónico se denomina EUYO –European Youth Orchestra– y acoge a jóvenes músicos de los 27 miembros de la Unión Europea.

La EGMYO no está vinculada a ninguna orquesta profesional europea de plectro, porque puede decirse, con tristeza, que no existe. Hay varios grupos<sup>5</sup> semiprofesionales, pero el paraguas organizativo que ampara la joven orquesta europea es la EGMA. Esto supone, una vez más en nuestras especialidades, que los estudiantes que se introducen en la joven orquesta como una manera de impulsar su proyecto de profesionalización, no encuentran *a posteriori* una meta en la que posicionarse, ni siquiera un modelo aspiracional en los escenarios como parte de una agrupación experta.

## RECORRIDO HISTÓRICO

La EGMYO se ha celebrado de una manera intermitente en el tiempo, en un total de quince ocasiones a lo largo de veintitrés años, recorriendo siete países distintos. El proyecto ha mantenido una continuidad en su convocatoria, estructura organizativa y principios rectores que no se explica en un período tan dilatado en el tiempo y en un contexto tan amplio como el continente europeo si no fuera por Rüdiger Grambow, presidente ejecutivo de la EGMA durante muchos años y en quien se puede personalizar gran parte del éxito continuado del evento. Inicialmente, se compartían tareas entre las distintas federaciones o asociaciones implicadas –por ejemplo, en 1999

5 El concepto de “orquesta” en el contexto de las formaciones de plectro es discutible, puesto que la mayoría de ellas en Europa no supera los treinta músicos, lejos de las formaciones japonesas que alcanzan con frecuencia el centenar de instrumentistas. En un ámbito sinfónico, de estas agrupaciones europeas se hablaría en términos de grupos de cámara, ensambles, o como mucho de orquestas de cámara, pero en nuestro ámbito se admite la terminología de una manera más laxa.

participaron la BDZ (Bund Deutsches Zupfmusik) y la FMI (Federazione Mandolinistica Italiana), además de los anfitriones, la FEGIP y la SAR (Sociedad Artística Riojana) (Blanco Ruiz, 2011, pág. 312)–, pero con el tiempo cada organizador

–junto con diversos colaboradores logísticos y financieros– acaba gestionando autónomamente el encuentro bajo la supervisión de la EGMA. Realizando un rápido recorrido por su historia,

Edición	Año	Ciudad	País	Organizadores
1	1998	Trossingen	Alemania	BDZ + Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen
2	1999	Logroño	España	SAR
3	2000	Bolonia	Italia	FMI
4	2003	Patras	Grecia	Plucked String Orchestra of Patras
5	2005	Larochette	Luxemburgo	UGDA
6	2006	Patras	Grecia	Plucked String Orchestra of Patras
7	2007	Ferrara	Italia	FMI
8	2008	Murcia	España	Conservatorio Superior de Música de Murcia
9	2009	Savona	Italia	International Academy of Mandolin in Savona
10	2010	Pula	Croacia	Hrvatski Savez Mandolinistickih Orchestara
11	2011	Logroño	España	Asociación ConTrastes
12	2012	Split	Croacia	Hrvatski Savez Mandolinistickih Orchestara
13	2014	Marsella	Francia	Jean Paul Bazin + CMF + Ayto. de Marsella
14	2016	Otzenhausen	Alemania	BDZ + Bund für Zupf- und Volksmusik Saar
15	2021	Marsella	Francia	CMF + Ayto. de Marsella + Académie de Mandoline de Marseille

Tabla 1. Listado de las ediciones de la EGMYO por años, localizaciones y organizadores



Fotografía del encuentro del año 2011 en Logroño. Oliver Kälberer en la dirección musical

esta se inicia en Trossingen<sup>6</sup> (Alemania) en 1998, recalca en Logroño al año siguiente y se desplaza a Bolonia, Italia, en 2000. Estos tres países, como se verá, son los motores de los encuentros. Tras una pausa de dos años, Grecia se anima a realizar el proyecto en Patras, impulsado por la orquesta de dicha ciudad, en 2003. El siguiente año vuelve a vivir una pausa, a la que siguen el grueso de los encuentros, consecutivos durante ocho años: Larochette en Luxemburgo (2005), de nuevo Patras (2006), Ferrara en Italia (2007), Murcia

<sup>6</sup> Los ensayos se llevaron a cabo en la Academia Federal de Trossingen y la orquesta se desplazó a Friedrichshafen, donde tuvo lugar el concierto final como parte del BDZ-Eurofestival Zupfmusik, razón por la que en distintos archivos aparece indistintamente una u otra localidad. Fuente: comunicación electrónica con Rüdiger Grambow, de 7 de diciembre de 2021.

(2008), Savona en Italia (2009), Pula en Croacia (2010), Logroño (2011) y Split en Croacia (2012) se suceden sin solución de continuidad, antes de un descanso en 2013. Marsella, en Francia, en su impulso por promocionar la mandolina en el sur del país, organiza la edición de 2014. Le sigue Otzenhausen, en Alemania (2016), quedando entre medio de ambos un año sin actividad. Tras cuatro años (2017-2020), que suponen el mayor parón del proyecto, en 2021 Marsella, de nuevo de la mano de Vincent Beer-Demander<sup>7</sup> revitaliza y consigue el mayor número de participantes de su historia.

A continuación, se realizará un análisis de los datos que arrojan estas quince ediciones. De este estudio, en parte estadístico, en parte referencial y descriptivo, se extraerán conclusiones que permitan obtener una perspectiva más global de lo que supone el encuentro, la implicación de los diversos actores que lo hacen posible y las problemáticas que se encuentran recurrentemente para su organización.

<sup>7</sup> Como responsable primero, pero con el soporte de la CMF (Confédération Musicale de France) y del Ayuntamiento de Marsella. Al igual que en casi todas las ediciones, las federaciones nacionales, cuando las hay, apoyan de alguna manera los proyectos, como puede verse en la tabla 1.



## LOS PAÍSES ORGANIZADORES

De la tabla 1 se infiere que en la organización y promoción de cada EGMYO han participado siete países, siendo España e Italia los organizadores en tres ocasiones, y Alemania, Croacia, Francia y Grecia en dos, correspondiendo a Luxemburgo una sola vez.

Gráficamente se puede representar de esta manera, que permite visualizar rápidamente que el proyecto está repartido casi uniformemente entre unos pocos países.



Gráfica 1. Organizadores por países ordenados por número de eventos y alfabéticamente

Debe reseñarse que los tres primeros países de la gráfica, junto con Francia y Luxemburgo<sup>8</sup> poseen una federación que aglutina a sus distintas asociaciones de plectro y guitarra, siendo su apoyo esencial para su puesta en marcha, aunque a la cabeza actuaran asociaciones, orquestas o conservatorios. Por su parte, la organización en Croacia y Grecia dependió esencialmente de estas asociaciones, lo cual limita enormemente los recursos.

## LOS MÚSICOS

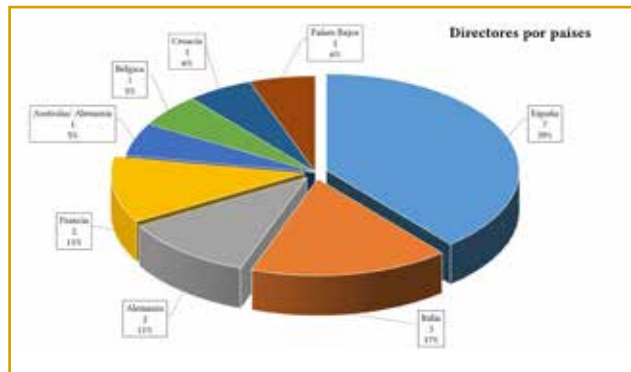
La procedencia de los músicos debe estudiarse desde distintos puntos de vista, ya que los resultados del análisis de los datos difieren en función de cada caso.

Con respecto a las direcciones musicales, se ha tratado de seleccionar a las batutas mediante un acuerdo entre EGMA y organizadores para equilibrar las nacionalidades con las de los tutores responsables de las distintas cuerdas, que también

<sup>8</sup> La edición luxemburguesa fue organizada por Juan Carlos Muñoz y Mari Fe Pavón con el apoyo de la Fédération Nationale de musique du Grand-Duché de Luxembourg, UGDA (Union Grand-Duc Adolphe), que no es específicamente una federación de plectro sino de música en general. Fuente: comunicación electrónica con Juan Carlos Muñoz de 4 de diciembre de 2021.

se acuerdan en cada edición. De esta manera, encontramos –véase tabla 2– que en Grecia en 2003 el director es el australiano Keith David Harris y en 2006 el alemán Marco Ludemann, el español Pedro Chamorro dirigió en Luxemburgo en 2005 y en Murcia en 2008, el alemán Oliver Kälberer en Logroño en 2011, y Carlos Blanco Ruiz en Split (2012) y Marsella (2013). Es preciso indicar que en algunas ocasiones al director principal se le añaden directores invitados, como en Savona (2009) y en Marsella (2021).

Destaca, en su clasificación por países, el número de direcciones asignadas a españoles, siete en total<sup>9</sup>, seguido de Italia con tres y Alemania y Francia con dos.



Gráfica 2. Directores musicales por países

La figura del tutor de cada una de las voces que componen la orquesta consiste en un docente experimentado que se encarga de que cada una de estas secciones trabaje de manera uniforme. Para ello se realizan numerosos ensayos parciales, que por lo general superan en tiempo y en número a los ensayos de toda la orquesta, y que sirven para sentar la base cualitativa del grupo. De hecho, es habitual llevar a cabo reuniones diarias entre director y tutores para organizar las sesiones de los días siguientes en función de las dificultades que se detectan en estos ensayos seccionales. La coordinación es esencial para poder llegar a formar una orquesta con un sonido compacto pese a estar formada por músicos de doce o quince países que nunca han tocado juntos, con distintos niveles técnicos y musicales, incluso con instrumentos organológicamente diferentes y de calidades muy dispares.

Los tutores sirven como motor técnico y con frecuencia motivacional en las largas sesiones de práctica que conlleva cada encuentro. La sintonía entre ellos –o la falta de ella– y los participantes también repercute sobre el grupo, por lo que la elección es una tarea en la que prima el conocimiento de las personas y su carisma para conectar con los jóvenes. Solo así se fundamentan las repeticiones de algunos de ellos a lo largo de numerosos encuentros, destacando el alemán Mirko

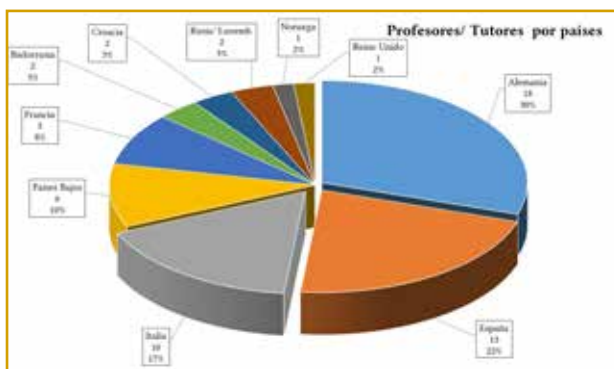
<sup>9</sup> En realidad, son tres directores con participaciones en distintas ediciones: Sergi Vicente (1999), Pedro Chamorro (2005 y 2008) y Carlos Blanco Ruiz (2009, 2012, 2014 y 2021).

Ed.	Año	Localidad	Dir. musical	Tutores mandolinas 1	Tutores mandolinas 2	Tutores mandolas	Tutores guitarras
1	1998	Trossingen	Patrik van Netelbosch	Gertrud Weyhofen	Ugo Orlandi	Annemie Hermans	Michael Tröster
2	1999	Logroño	Sergi Vicente Barrena	Caterina Lichtenberg	Florentino Calvo	Ugo Orlandi	Mirko Schrader
3	2000	Bolonia	Claudio Mandónico	Caterina Lichtenberg	Florentino Calvo	Reidar Edvardsen	Mirko Schrader
4	2003	Patras	Keith David Harris	Juan Carlos Muñoz	Mari Fe Pavón	Annemie Hermans	Mirko Schrader
5	2005	Larochette	Pedro Chamorro	Juan Carlos Muñoz	Mari Fe Pavón	Annemie Hermans	Mirko Schrader
6	2006	Patras	Marco Ludemann	Juan Carlos Muñoz	Mari Fe Pavón	Annemie Hermans	Mirko Schrader
7	2007	Ferrara	Stefano Squarzina	Carlo Aonzo	Frances Taylor	Annemie Hermans	Mirko Schrader
8	2008	Murcia	Pedro Chamorro	Caterina Lichtenberg	Mari Fe Pavón	Juan Carlos Muñoz	Mirko Schrader
9	2009	Savona	Carlo Aonzo	Jeannette Haase	Olga Dubowskaja	Fabio Gallucci	Carlos Blanco Ruiz
10	2010	Pula	Vlado Sunko	Olga Dubowskaja	Alla Tolkacheva	Ugo Orlandi	Carlos Blanco Ruiz
11	2011	Logroño	Oliver Kälberer	Mari Fe Pavón	Alla Tolkacheva	Ugo Orlandi	Carlos Blanco Ruiz
12	2012	Split	Carlos Blanco Ruiz	Gertrud Weyhofen	Ivana Kenk	Ugo Orlandi	Stipan Popovic
13	2014	Marsella	Carlos Blanco Ruiz	Gertrud Weyhofen	Vincent Beer-Demander	Fabio Gallucci	Grégory Morello
14	2016	Otzenhausen	Dominik Hackner	Steffen Trekel	Sebastian de Grebber (Hol)	Vincent Beer-Demander (Fr)	Stefan Lenzer (Al)
15	2021	Marsella	Vincent Beer-Demander	Annika Hinsche	Carlo Aonzo	Fabio Gallucci	Carlos Blanco Ruiz

Tabla 2. Listado de directores y tutores por especialidades

Schrader que fue el *guitar tutor* en siete ocasiones, continuadamente entre las ediciones 2 y 8. Una vez más, son Alemania, España e Italia los países que encabezan los representantes más solicitados, tanto por su mayor representatividad en la organización como en las decisiones de la EGMA.

Los destinatarios principales del proyecto, los



Gráfica 3. Tutores por países

jóvenes músicos, son a su vez los principales agentes de que cada EGYO resulte exitosa. Como se ha dicho, por lo general, los músicos demuestran ya una serie de destrezas de alto nivel y tienen una experiencia en formaciones de este tipo –uno de los conceptos que se valora especialmente a la hora de elegirlos es este– que garantizan que el resultado sea de gran calidad, pese al escaso tiempo de duración del encuentro.

Es habitual que los participantes lleguen en grupos por países, ya que muchos comparten estudios, orquestas o han coincidido en distintos intercambios. Estos grupos por países son normales si tenemos en cuenta el nexo que supone el idioma. Sin embargo, tras poco más de una semana de convivencia –y de refrescar la práctica de los segundos idiomas– es frecuente que sea

difícil distinguir en los grupos que se forman en los descansos los orígenes de muchos de ellos, manifestándose el espíritu europeo que subyace al proyecto de forma totalmente espontánea. Las relaciones fluyen de manera natural entre jóvenes que, pese a llevar horas y horas de ensayo día tras día, son capaces de disfrutar de la noche y generar esos grupos. De esta situación surgen con frecuencia grandes lazos de amistad entre países que se mantienen en activo muchos años. En el éxito del proyecto, tampoco es banal este ambiente de compañerismo, considerado como uno de los alicientes que más motivan a participar en los encuentros, puesto que las narraciones de años previos dentro de las orquestas de cada país corren entre las nuevas generaciones, que son quienes deben tomar el relevo.

Pasando al aspecto cuantitativo, el estudio estadístico de los participantes por países arroja de nuevo informaciones que ponen en primera fila a dos países que entre sí ya suponen prácticamente la mitad de los participantes considerado como el total histórico: Alemania ha aportado 178 músicos (26 %) y España 147 intérpretes (21 %). En una posición intermedia aparece Italia, con 97 instrumentistas (14 %), dando paso a un grupo en el que Grecia, Francia y Croacia rondan el 6-8 %. Reino Unido y Rusia aportan un tímido 3 % del total cada uno, siendo el resto un grupo con apariciones puntuales, incluso en una sola ocasión y con un solo músico. Se puede concluir que, tras analizar la gráfica que sigue, los países que han organizado alguna de las ediciones, mantienen las siguientes, aportando músicos como compromiso con el proyecto.

Esta mayor implicación de los organizadores, en relación con las ediciones en las que son anfitriones, puede corroborarse con el estudio de los datos por año. La gráfica muestra que en los tres primeros países las cantidades anuales quedarían de

la siguiente manera:

Es decir, en los datos de Alemania se observa que



Gráfica 4. Participantes totales por países

la participación es destacable en las dos ediciones organizadas en este país, en 1998 y en 2016, y menos intensa en las demás, aunque mantiene una cierta regularidad. Por su parte, con España ocurre algo semejante, destacando los valores de las ediciones hispanas de 1999, 2008 y 2011, pero con una gran actividad también en las dos ediciones francesas, lo cual da una pista de que la cercanía ayuda a que el esfuerzo del desplazamiento – no siempre en avión– influye en la decisión de participación<sup>10</sup>. Este asunto se confirma con los datos de Italia, que no destaca en las ediciones italianas<sup>11</sup> de 2007 y 2009, pero sí que muestra unos valores altos en las ediciones de 2010 y 2012 en el vecino país de Croacia, con el que mantiene un fuerte vínculo pedagógico y artístico.

Como idea que refuerza que tanto la organización



Gráfica 5. Participantes totales de Alemania, España e Italia por ediciones

como la cercanía influyen decisivamente en la participación, en la siguiente gráfica se observa que la participación de croatas se focaliza en Croacia –ediciones 10 y 12–, la de los franceses en las

<sup>10</sup> El coste para los participantes, en pensión completa, ha variado mínimamente en los últimos veinte años, ya que por ejemplo en Ferrara en 2007 se abonaban 220 € por músico y en Marsella en 2021 fueron 250 €. Sin embargo, a esto deben añadirse los gastos de desplazamiento, que corren por cuenta de cada uno.

<sup>11</sup> No se han conseguido datos parciales de participantes por países de Bolonia en el año 2000.

llevadas a cabo en Marsella y los griegos destacan en las de Patras en 2003 y 2006, disminuyendo progresivamente hasta desaparecer su participación en la actualidad<sup>12</sup>.

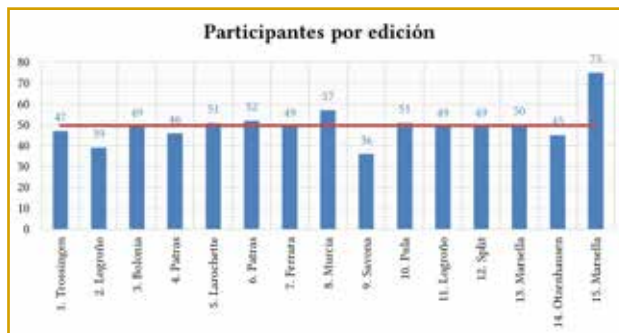
Hablando en números totales, y dado que se han



Gráfica 6. Participantes totales de Grecia, Francia y Croacia por ediciones

contabilizado un total de 696 participantes a lo largo de las quince ediciones, los números arrojan una media de 50 músicos por edición. Si se añaden los cuatro tutores, que habitualmente también tocan en los conciertos finales, la orquesta de 54 músicos supera con creces las dimensiones habituales de las europeas, tal y como se ha explicado arriba. Viendo la gráfica siguiente se observan desviaciones por debajo, en 1999 en Logroño y en 2009 en Savona, y un gran salto cuantitativo en Marsella en 2021, quedando el resto ajustados al promedio.

## LOS REPERTORIOS



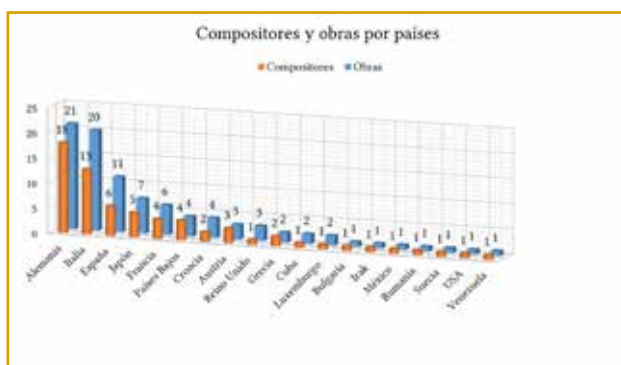
Gráfica 7. Participantes por edición y promedio

El estudio de los repertorios interpretados es también necesario ser abordado desde distintos puntos de vista, ya que participa de varios factores que determinan su elección. Se ha considerado que lo más influyente en este caso es el origen y escuela estilística de los compositores, la tipología formal y estética de la obra y la duración de estas. Se han contabilizado un total de 92 obras aportadas por 67 compositores.

Respecto a estos, la clasificación objetiva por países

<sup>12</sup> La razón estriba en la progresiva desaparición de actividad de la Plucked String Orchestra of the Municipality of Patras a partir del fallecimiento de su fundador y director musical, Thanassis Tsipinakis, el 24 de noviembre de 2012.





Gráfica 8. Compositores y obras por países

ofrece una predominancia de Alemania, con 18 autores que han aportado 21 obras distintas, y de Italia con 13 creadores y 20 obras. Este es un dato significativo, pues se corresponde con las dos grandes tradiciones mandolinísticas europeas, la del XIX italiana y la de la segunda mitad del siglo XX alemana –véase Hernández Rojo (2020)–, que a su vez comprenden a las escuelas compositivas dominantes durante siglos. En un segundo nivel se encuentra España, con 6 compositores y 11 obras, y progresivamente va decayendo el número, siendo algunos países representados solamente en una ocasión.

Merece la pena reseñar de estos datos la aparición de países externos al ámbito de la Unión Europea y la EGMA, destacando especialmente Japón con una importante presencia, siendo puntuales otras como Cuba, Irak, México, Estados Unidos o Venezuela.

Del total de las 96 obras interpretadas en los conciertos, 55 de ellas, más de la mitad, corresponden a autores vivos. Quizá esta sea una de las mayores características de la EGMYO que la diferencia de muchas de las orquestas europeas que viven estancadas en repertorios pretéritos –a los que hay que acudir y respetar, pero de los que no conviene abusar si se quiere interesar a las nuevas generaciones– y que eluden la contemporaneidad en su más amplio sentido. El hecho de que algunos de los compositores interpretados se acerquen por los encuentros y comenten sus obras con ellos aporta un plus de compromiso en los músicos, que sienten la interpretación de esas músicas como algo actual, vivo y cercano. Del resto de obras, apenas media docena pertenece a los siglos XVIII o XIX, y muchas de las restantes pertenecen al corpus consagrado de la mandolina de mediados del siglo XX.

Otra característica destacable de estos repertorios es la originalidad. Se puede decir que la mayoría del repertorio interpretado ha sido compuesto para formaciones de plectro. Por supuesto, unos pocos arreglos o adaptaciones han tenido su cabida puntualmente, pero el grueso de la música está compuesta para instrumentos de plectro.

Finalmente, con respecto a las duraciones, se debe hablar en un doble sentido. Por un lado, la duración de los conciertos en sí, como suma de los totales de

las obras. Puede concluirse que los conciertos son extensos. Podría pensarse que, al ser encuentros que se desarrollan en un breve espacio de tiempo, los programas son más bien cortos por la premura para poder prepararlos correctamente. Sin embargo, los repertorios siempre superan la hora de duración de música –solo música– y algunas veces se acercan a los 90 minutos, a los cuales hay que añadir un descanso intermedio y las pausas entre obras para aplausos, presentaciones y afinaciones. En definitiva, un concierto estándar de la EGMYO raramente baja de las dos horas, duración habitual en la música sinfónica, pero no tanto en las orquestas de plectro, al menos en España. Por otro lado, la duración de cada una de las obras que componen estos programas también muestra una característica, que es que son obras cuya media está en torno a los 9 o 10 minutos. Por supuesto, existe toda una gradación por encima y por debajo, pero se puede concretar en que son obras generalmente en un movimiento, aunque poliseccionales, con desarrollos extensos y un lenguaje moderno, pero sin acercamiento a las vanguardias de los años cincuenta a setenta del siglo pasado.

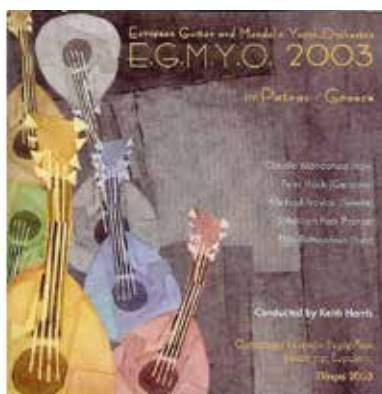
## CONCIERTOS, GRABACIONES, ACTIVIDADES PARALELAS

Aunque el resultado final de cada una de las ediciones se concreta en uno o dos conciertos que se celebran en los días finales de cada evento, el objetivo esencial de la EGMYO es llevar a cabo unos días de encuentro entre músicos de diversos países con orígenes y culturas muy diversas –pese al nexo común de la europeidad–, que sirva para establecer relaciones, conocer a otras culturas y sus formas de pensar. En definitiva, se trata de que el proceso, el camino recorrido y las experiencias vividas en esos días, sea el objetivo en sí mismo y no un medio.

Por ello, además de los ensayos y de los conciertos finales, es habitual organizar encuentros culturales en el final de la tarde, donde se llevan a cabo actividades como charlas y conferencias sobre la historia de nuestros instrumentos en cada país<sup>13</sup>. También se han acogido conciertos de músicos locales o se ha incluido a la EGMYO dentro de un Festival –Logroño (1999), Marsella (2021)– como una de las actividades estrella, debido a su vistosidad: medio centenar de jóvenes músicos de toda Europa juntos en un proyecto efímero, pero de alta calidad<sup>14</sup>.

13 Algunas de estas actividades, que sirven para conocer cómo ha evolucionado el plectro en cada país, plantean pequeñas actuaciones o simplemente se explican las características organológicas de instrumentos autóctonos, se han celebrado con frecuencia desde las primeras ediciones y se mantienen en las últimas. Fuente: entrevista con Sara Martínez el 4 de diciembre de 2021.

14 De hecho, en las primeras ediciones se insistía en la necesidad de “coincidir con eventos musicales de gran alcance europeo” (FEGIP, 2000, pág. 43).



Portadas de los CD editados en la EGMYO

En otras ocasiones se han grabado los repertorios, en directo o en estudio, quedando un documento sonoro del momento de un gran valor documental. Aunque se han realizado grabaciones en numerosas ediciones<sup>15</sup>, finalmente solo han sido fabricadas en formato CD las correspondientes a Friedrichshafen<sup>16</sup> (1998), Patras (2003), Murcia (2008) y Logroño (2011).

## ANUNCIOS, CRÓNICAS, REFERENCIAS E IMPRESIONES

La EGMYO se anuncia en cada país por parte de los organizadores y los distintos socios de la EGMA a través de diferentes medios, buscando la mayor cantidad de solicitudes para poder realizar una selección cualitativa. Parte de esa difusión se ha venido realizando tradicionalmente mediante *flyers* físicos repartidos entre los distintos socios

15 Se llevaron a cabo grabaciones de audio y/o vídeo en Larochette (2005), Patras (2006), Ferrara (2007), Pula (2010) y Marsella (2014 y 2021), pero al parecer los resultados no fueron lo suficientemente satisfactorios como para ser producidas en CD. De Marsella 2014 se publicaron en el canal de YouTube de la editorial Trekel cuatro vídeos correspondientes a obras de Aris A. Blettenberg (*First Jazzy Impressions*) en [https://youtu.be/vGRL\\_STXqDw](https://youtu.be/vGRL_STXqDw), [https://youtu.be/pqtQj\\_c3rJL](https://youtu.be/pqtQj_c3rJL), <https://youtu.be/AGsG5UQF3Ss> y de Hans Gal (*Sinfonietta*, 1er movimiento) en <https://youtu.be/0MoFP9rQLug>.

16 La publicación de la grabación de esta edición, realizada en el Graf-Zeppelin-Haus de Friedrichshafen, está contenida dentro del CD doble *Europäisches Musikfestival'98 - Zupfmusik-Schlaglichter Live-Mitschnitte* con las siguientes obras, estrenos absolutos y encargos de la EGMA para este primer encuentro de la EGMYO: *Simple Suite* Op. 151 (Dimitri Nicolau), *Nacht- und Tagstücke* (Lutz-Werner Hesse), *Scenarotta* (Jürgen Ulrich) y *Tre Pezzi* (Jürg Baur). El resto del programa no se editó dentro del disco que contiene otras actuaciones del Musikfestival'98.

–orquestas, grupos de cámara, conservatorios y academias con estudios de Instrumentos de Púa, etc.–, a través de anuncios en las revistas especializadas que generalmente elabora cada federación o las asociaciones, y de una manera cada vez más activa mediante redes sociales, que es el actual boca a boca por el que los anteriores participantes manifiestan sus experiencias y las transmiten a las siguientes generaciones.

También, las fuentes muestran como esencial la promoción que se realiza en forma de noticias en las revistas especializadas como *Concertino* y *Auftakt*<sup>17</sup>, a cargo de la BDZ en Alemania, y *Alzapúa*, por la FEGIP en España. En el primer número de esta<sup>18</sup> aparece el anuncio de la EGMA de la convocatoria de su primera edición en Alemania. Además, se han localizado numerosos comentarios de participantes en diversas ediciones

cuyo testimonio tiene más valor que cualquier propuesta oficial, dada la mayor cercanía al posible solicitante.

Entre estas crónicas en *Alzapúa* de ediciones pasadas se pueden leer historias vividas sobre “sueños hechos realidad” (Tejedor, 2008, pág. 26), admiración por compartir y convivir experiencias con “la élite del plectro a nivel mundial. Profesionales sobresalientes tanto a nivel musical como también, a nivel humano”, poniendo en valor “la capacidad de socialización de un evento como la EGMYO” (Rodríguez Flores y Escudero Valero, 2009, pág. 30). Otras noticias reflejan el poder de “la música como elemento unificador de culturas, más allá de las fronteras y los prejuicios” (Blanco Ruiz, 2012, pág. 43), e incluso anhelos de repetir experiencias: “Hay pocas actividades musicales que yo espere con tanta ansia durante el año como el acudir a la EGMYO. Reencontrarte con tus amigos del año anterior o con otros que no veías desde hacía unos años, incluso conocer otros nuevos. [...] A todos aquellos que no la conozcan y quieran probar les animaría a que lo hiciesen, que no esperasen un año más, pues todos tenemos fecha de caducidad en la orquesta a partir de los 26 años, por algo es la Joven Orquesta...” (Lacalle Mayoral, 2013, pág. 57). Finalmente, todos recapitulan y

17 *Auftakt*, publicación de la BDZ con tres números anuales, sustituyó a *Concertino* en la segunda década del siglo XXI.

18 En el número 0 de *Alzapúa* se explica que las bases de la primera edición se publicaron en junio de 1997 pretendiendo acoger en el encuentro de 1998 a grupos de entre 1 a 6 músicos de cada federación y que la dirección artística corrió a cargo de la catedrática de Colonia Marga Wilden-Hüsgen, mientras la musical estuvo gestionada por el belga Patrik van Netelbosch, siendo Mari Fe Pavón la única representante española (FEGIP, 1999).





*Fotografía del encuentro en Marsella 2021, coordinado y dirigido por Vincent Beer-Demander*

condensan esa manera de disfrutar de “10 días de convivencia, diversión, camaradería, unión, amistad y, sobre todo, música con mayúsculas” (Fernández Espinar, 2017, pág. 86) que hace que la EGMYO deje una marca en su carrera profesional y en su ámbito personal<sup>19</sup>.

### **EL FUTURO. LAS ALTERNATIVAS**

Como se ha visto, la intermitencia del proyecto es un hecho que hace que periódicamente se dude de su continuidad, dado que la viabilidad económica es deficiente para los organizadores. Sin embargo, también de forma irregular reaparecen grupos de interés que proponen a la EGMA la organización de siguientes ediciones. En proyecto, por ejemplo, distintas organizaciones se han postulado ya para 2023.

En paralelo, y sin ánimo de competencia, se han realizado algunas propuestas alternativas como una Mediterranean Youth Orchestra, con al menos dos

<sup>19</sup> En este sentido, es relevante la referencia del famoso mandolinista y compositor Chris Acquavella, quien indica en una entrevista que “Terminé la EGMYO con una percepción completamente diferente de lo que es la mandolina clásica que cuando empecé. Esa experiencia me ayudó a centrarme los siguientes cuatro años en el Trinity College of Music”. [“I finished EGMYO with a completely different perception of what is the classical mandolin than when I started the program. That experience helped focus my next four years at Trinity College of Music”] (Mandolin-Cafe, 2010).

ediciones (2016, 2018)<sup>20</sup>, que contempla a músicos del ámbito del sur de Europa y próximo oriente combinando instrumentos de cuerda pulsada y frotada bajo el lema “Sinergie di Suoni” –Sinergia de Sonidos– y también existe, dentro del Schleswig-Holstein Musik Festival (SHMF)<sup>21</sup> en Lübeck (Alemania), una orquesta efímera bajo la dirección musical del israelí Avi Avital, aunque sin límites en la edad.

Por otra parte, el proyecto Il Forum Musicale, fundado por Mari Fe Pavón y Juan Carlos Muñoz en 1998 (Artemandoline, 2006, pág. 51), focalizado en profesionales durante estos más de veinte años, propone para 2022 una European Mandolin and Guitar Orchestra<sup>22</sup> con un carácter más profesional, en el cual se establecen tres encuentros anuales, una edad mínima –pero no máxima– de 18 años y una plantilla docente semejante a cualquier EGMYO, bajo la dirección de Pedro Chamorro. Es decir, comparte elementos de una orquesta profesional, una orquesta de jóvenes de ámbito sinfónico y de tipologías propias de la EGMYO.

<sup>20</sup> <http://sinergiedisuoni.it/index.php> [Última consulta: 6 de diciembre de 2021].

<sup>21</sup> <https://www.shmf.de/en/festival> [Última consulta: 6 de diciembre de 2021].

<sup>22</sup> <https://www.ensemble-a-plectre.com/fran%C3%A7ais/il-forum-musicale/> [Última consulta: 6 de diciembre de 2021].



## CONCLUSIONES

Como en todo proyecto de largo recorrido, el tiempo va variando el número y el grado de implicación de los diversos responsables del mismo y se van perfilando distintas líneas de actuación y de funcionamiento que lo van haciendo más operativo. En el caso de la EGMYO, los objetivos, la metodología y la estructura general ha cambiado poco en quince ediciones, ya que desde un ámbito supraeuropeo como es la EGMA se coordina a los responsables del encuentro en cada país. Estos son los que se encargan de la logística del evento, mientras que la elección del profesorado, directores y programa, así como la selección de los participantes, corresponde a un equipo mixto entre EGMA, federación nacional correspondiente y responsable local.

Por su parte, se observa que el grueso de las organizaciones y sedes, de los compositores, docentes, directores y jóvenes músicos participantes se focaliza en tres países: Alemania, Italia y España, que se alternan en los tres primeros puestos –cuantitativamente– en estos aspectos, dando peso, por lo tanto, a las decisiones principales en los nuevos proyectos. Países emblemáticos como Grecia han ido desapareciendo de la escena mientras otros surgen con fuerza, como Francia, generalmente vinculados a personas que son auténticos revulsivos locales de proyección internacional: Thanassis Tsipinakis en el primer caso y Vincent Beer-Demander en el segundo.

Respecto de las músicas que se trabajan en estas reuniones de jóvenes también se detecta una línea común en la cual priman composiciones actuales, con especial relevancia en compositores vivos y en activo, sin olvidar repertorios consagrados o recuperando los olvidados, pero con preferencia por la segunda mitad del siglo XX. Por lo general, son obras extensas y originales para orquestas de plectro, cercanas a los diez minutos, con secciones contrastantes y un lenguaje moderno, aunque alejado de las vanguardias. Algunos de estos repertorios han quedado documentados en grabaciones, pero solo cuatro de ellos han sido publicados.

El futuro de la EGMYO es una permanente incógnita, pero tiene el aval de la experiencia de la supervisión de la EGMA y el impulso de las distintas asociaciones y orquestas que localmente promueven la música de plectro y guitarra en Europa. La materia prima, los participantes, está garantizada por la ilusión renovada de las experiencias vividas en unos pocos días, que se transmiten entre los jóvenes músicos de unas generaciones a otras.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Artemandoline. (2006). Il forum musicale. *Alzapúa* (12), 51-52.
- Blanco Ruiz, C. (2011). *Historia del Festival de Plectro de La Rioja. Una referencia Internacional*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Blanco Ruiz, C. (2012). EGMYO 2011. La Rioja. *Alzapúa* (18), 41-43.
- FEGIP. (1999). Orquesta Juvenil Europea de Plectro (E.G.M.Y.O.). *Alzapúa* (0), 32-33.
- FEGIP. (2000). Noticias de la EGMA. *Alzapúa* (1), 43.
- Fernández Espinar, C. (2017). EGMYO Alemania-Luxemburgo 2016: aventura músico-plectral. *Alzapúa* (23), 83-86.
- Hernández Rojo, J. M. (2020). Auge y estancamiento de la mandolina en la República Democrática Alemana. *Alzapúa* (26), 107-114.
- Lacalle Mayoral, S. (2012). *EGMYO: European Guitar and Mandolin Youth Orchestra / Joven Orquesta Europea de Guitarra y Mandolina*. Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid [sin publicar].
- Lacalle Mayoral, S. (2013). EGMYO 2012, Split (Croacia). *Alzapúa* (19), 55-57.
- Mandolin-Cafe. (12 de septiembre de 2010). *10 Questions For Christopher Acquavella*. [Última consulta: 6 de diciembre de 2021]: [https://www.mandolincafe.com/news/publish/mandolins\\_001249.shtml](https://www.mandolincafe.com/news/publish/mandolins_001249.shtml)
- Rodríguez Flores, E.; Escudero Valero, M. (2009). VIII encuentro de la EGMYO. *Alzapúa* (15), 30.
- Tejedor, A. B. (2008). La mandolina en Grecia. *Alzapúa* (14), 26-27.



## LOS SABANDEÑOS. 55 AÑOS DE MÚSICA Y TRADICIÓN

Los Sabandeños comienzan su actividad musical en 1965. Han transcurrido 55 años desde que aquel grupo de amigos del entorno universitario de La Laguna, se reuniera en la Finca Sabanda, en la Punta del Hidalgo y decidiera formalizarse como agrupación e iniciara una labor musical ininterrumpida, reflejada en más de 95 trabajos discográficos; un valioso archivo sonoro que recoge parte del legado tradicional, además de canciones de creación propia y versiones adaptadas.

No sólo han abordado los distintos géneros que componen el variado repertorio folklórico canario sino que, paralelamente, se han dedicado a difundir el rico cancionero latinoamericano y, más recientemente, el bolero, que para los estudiosos se ha conformado ya como un género propio de la música tradicional latina.

Tal ha sido el impacto de la trayectoria sabandeña, que se han convertido en un obligado punto de referencia para la música tradicional, que va más allá del ámbito canario. Fuera del archipiélago canario, Los Sabandeños han llevado su música con gran éxito por toda la geografía nacional y han realizado conciertos en Bélgica (Parlamento

Hoy, en el Ateneo de La Laguna

### A las doce y media hará su presentación el grupo "Los Sabandeños"

Hoy, a las doce y media de la mañana, tendrá lugar en el Ateneo de La Laguna un acontecimiento folklórico con la presentación de la típica parranda "Los Sabandeños". Esta no es una agrupación más entre las tantas que últimamente se han creado en la isla. "Los Sabandeños" llegan con el propósito firme, decidido, de inyectar nueva savia a la música y canciones típicas y, al mismo tiempo, desterrar de sus interpretaciones todas las innovaciones que, no auténticas, se han ido introduciendo en el folklore. El Ateneo será hoy la sede donde, por vez primera ante el público, "Los Sabandeños" den clara muestra de su buen cantar. En su repertorio traen la "tinerfeña", versión de la "malagueña" canaria en todo su rigor auténtico. El "Tango tinerfeño" y "El Canario" son otras de las primicias de que hoy gozarán los aficionados a la buena música de la isla. Con estas interpretaciones, "Los Sabandeños" se apuntan el éxito, indiscutible e indiscutido, de dar nueva vida a dos formas de la vieja música que se creían perdidas para siempre. Previamente pronunciará unas palabras de presentación nuestro compañero en la Prensa Alfonso García Ramos. El acto será público.

Europeo), Italia, Portugal, Estados Unidos, México, República Dominicana, Puerto Rico, Cuba, Venezuela, Brasil, Uruguay, Argentina, Colombia y Chile. Sus discos, con más de 2.000.000 de copias vendidas, han sido editados en muchos de estos países, además de Japón.



A lo largo de los años, por el grupo Los Sabandeños han pasado grandes voces que han sido referencia en el folklore canario, dentro y fuera del archipiélago; voces como Dacio Ferrera y Manolo Mena, que marcaron una época con sus estilos, Héctor González (director musical durante muchos años) y José Manuel Ramos o, en la última etapa del grupo, en la que se han sumado voces como las de Javier Hernández, Gustavo Rodríguez o Besay Pérez, éste último dando a conocer su enorme talento en el programa de televisión “La Voz” a nivel nacional.

Todos ellos marcan un antes y un después en la historia de Los Sabandeños, cuna de grandes solistas de la cultura canaria.

Desde sus comienzos el director de Los Sabandeños es Elfidio Alonso Quintero, pero a lo largo de los años, el grupo ha tenido varios directores musicales; los tres últimos han sido Héctor

González, Benito Cabrera e Israel Espino; todos han puesto su sello personal en el sonido de la agrupación, sin dejar de lado la filosofía del grupo.

Los Sabandeños siempre se han caracterizado por hacer música popular de Canarias, tanto del folklore como música popular y de creación propia, ya que Elfidio Alonso ha creado muchos de los temas que hoy en día, no solo interpretan Los Sabandeños sino un sinfín de grupos de música folklórica de las Islas Canarias; pero también se han atrevido con temas de folklore del mundo, temas de Venezuela, Argentina, Colombia, Chile, Cuba... ; cabe destacar también, repertorio folk, pop, etc... colaborando a lo largo de todos estos años con un sinfín de artistas de renombre mundial; colaboradores de la talla de Alfredo Kraus, Eduardo Falú, Daniel Viglietti, Mario Benedetti, Francisco Rabal, Olga Guillot, Alberto Cortez, María Dolores Pradera, Luis Eduardo Aute, Mercedes Sosa, entre otros.



*Dacio Ferrera, Manolo Mena, Héctor González, José Manuel Ramos*



*Javier Hernández, Gustavo Rodríguez, Besay Pérez*



A día de hoy, Los Sabandeños siguen trabajando, a pesar de la pandemia y las restricciones que obligan a ensayar por separado, y montando nuevo repertorio y ultimando los detalles para el nacimiento del nuevo disco, que llevará por título “Ellas”, y que será un homenaje a compositoras, escritoras, poetisas o simplemente canciones dedicadas a mujeres que marcaron la historia en la lírica y la canción hispanoamericana.

Toda la información se puede seguir por las distintas redes sociales:

- <https://sabandeños.es/>
- <https://es-es.facebook.com/lossabandenos>
- [https://www.instagram.com/sabandenos\\_oficial](https://www.instagram.com/sabandenos_oficial)

Los Sabandeños se compone de un coro, instrumentos de viento, percusión, e instrumentos de cuerda, donde incluimos bajo eléctrico, guitarras, timple, tres cubano, cuatro venezolano, contra y laúdes (bandurrias tenores).

En la actualidad, el equipo compuesto de éstos últimos, son cinco virtuosos de este tipo de instrumentos que llevan años tocando juntos, y que le dan el sonido característico de Los Sabandeños en su música de raíz. Hoy por hoy, sólo hay laúdes, aunque en sus orígenes también se contaba con bandurrias.



*Elfidio Alonso*



*Héctor González y Benito Cabrera*



*Israel Espino y Mon García*



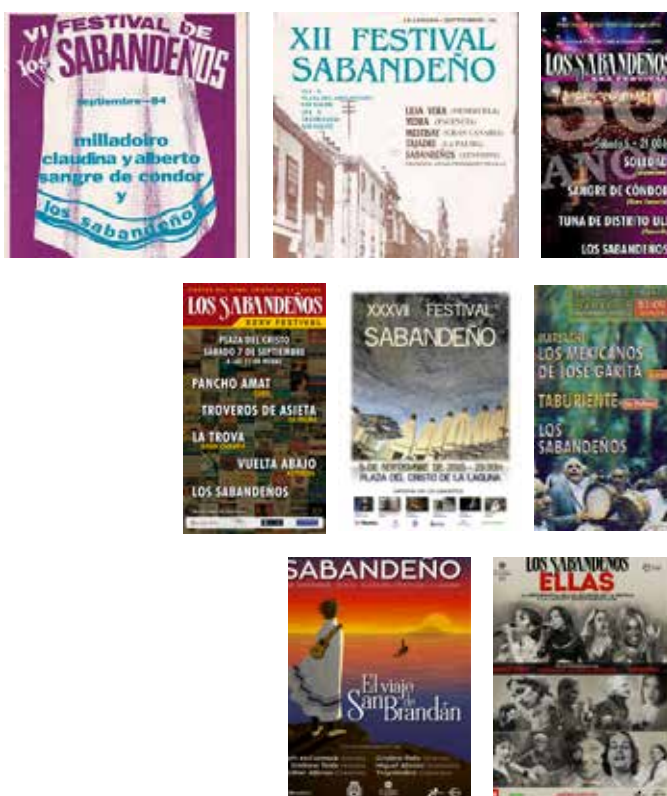
*Nico Delgado, Ángel Luis Pérez, José Manuel Cruz, José Alberto Delgado*



Los Sabandeños han editado en torno a 95 discos, con más de dos millones de copias vendidas en todo el mundo. Premios, reconocimientos internacionales, giras, colaboraciones con los más importantes nombres de la música hispana... en el siguiente enlace podrán ver la discografía que ha marcado la banda sonora de muchos canarios.

<https://xn--sabandeos-r6a.es/discografia>

Durante las Fiestas del Cristo de La Laguna, en septiembre, se encuentra una de las citas más importantes de la Ciudad de Los Adelantados, el Festival Sabandeño; ya con 43 ediciones, han pasado innumerables artistas de renombre mundial, que hacen de este festival, uno de los más importantes del año, tanto para sus componentes como para el pueblo tinerfeño.



*Monumento a Los Sababandeños en Punta del Hidalgo (Tenerife)*





## SONATA I PARA GUITARRA DE EDUARDO LÓPEZ-CHÁVARRI MARCO. LA SONATA INÉDITA

### RESUMEN

*Exactamente cien años han pasado ya desde que viera la luz la Sonata I para guitarra de Eduardo López-Chávarri Marco. Aun así, por bloqueos ajenos a la música, no contamos aún con una edición publicada que permita a los intérpretes de guitarra clásica conseguirla cómodamente y disfrutar de esta obra. Por ello, este artículo pretende ser un acercamiento a la investigación y al proceso de edición de la Sonata, a sus características técnicas y formales, a sus misterios contextuales y a la importancia que tiene esta obra dentro del repertorio para guitarra y del repertorio general de la España de principios de siglo XX.*

Chávarri no era un compositor tan solo, cualquiera que fueran sus muchos méritos, sino un artista completo de muy plural cultura: Licenciado en Derecho, buen dibujante, fino escritor de cuentos y relatos, agudo crítico y notable periodista, musicólogo, profesor, director de orquesta; todo aquel bagaje, le permitía teñir sus conferencias de una chispeante amenidad y sabía extraer las sutiles afinidades de las artes y las letras con la historia y la sociedad. (Iglesias, 1999)

Con las palabras de Joaquín Rodrigo introducimos al compositor de la *Sonata I para guitarra* de Eduardo López-Chávarri<sup>1</sup>. Considerado como una de las principales personalidades culturales de España y Valencia, Eduardo Vicente Julián López-Chávarri Marco (1871-1970), desarrolla durante su casi siglo de vida una personalidad polifacética y muy curiosa en lo relativo al arte y la cultura. Comenzó a estudiar música muy pronto y se

licenció en Derecho por la Universidad de Valencia. Consideraba a Felipe Pedrell como su maestro y padre musical, aunque además ampliara sus estudios en Italia, Alemania y París. Tuvo relación con grandes figuras artísticas y personalidades musicales de su momento como Joaquín Sorolla, Vicente Blasco Ibáñez, Santiago Rosiñol Prats, Lluís Millet Pages y Enrique Granados.

Los primeros años del s. XX, fueron fundamentales en la construcción del profundo intelecto de Chávarri y para que se produjera, como denomina Emilio Casares, «el cambio intelectual del compositor español en el periodo de 1900 a 1930» (Díaz Gómez, Galbis López, & Casares Rodicio, Diccionario de la Música Valenciana, 2006). Dicho periodo, está directamente relacionado con nuestra *Sonata*. No obstante, Chávarri desempeñó múltiples oficios, destacando de forma sobresaliente en todos ellos. Trabajó en el periódico *Las Provincias* desde 1889 hasta su jubilación, fue corresponsal en la

<sup>1</sup> Esta descripción está basada sobre todo en el periodo que rodea a la obra: primeros años de 1900.



Guerra del Rif en Marruecos en 1909 y 1912, se doctoró en Derecho por la Universidad Central de Madrid, «siendo de los escasos músicos españoles de primera mitad del siglo XX con un doctorado» (Díaz Gómez y Galbis López, *Correspondencia de Eduardo López Chavarri*). Aunque finalmente, abandonaría los 12 años de carrera de abogado -de 1896 a 1908- para dedicarse de pleno a actividades culturales y musicales. Considerándose a sí mismo periodista y siendo considerado como uno de los más destacados de la lengua valenciana, son de gran relevancia sus artículos en la *Revista Musical Catalana* -desde 1905 a 1931- y una de sus herencias más importantes a nuestra música es su tratado sobre folclore *Música popular española* (López-Chavarri Marco, 2008).

En la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, se forma para desempeñar también la labor de crítico musical, teatral, artístico y literario de una forma brillante y destacada por su fin didáctico, instructivo y abierto a las diversas manifestaciones culturales con voluntad de renovación. En 1910, obtuvo la cátedra de Estética e Historia de la Música del Conservatorio de Valencia, desde la que formó a varias generaciones de músicos importantes como Miguel Querol, José Iturbi, Joaquín Rodrigo y Manuel Palau.

Asimismo, recibió numerosas distinciones por su brillante labor en diversos ámbitos de la cultura por distintas instituciones de Europa y, sobre todo, de España.

- Cruz Roja del Mérito Militar en Campaña, en 1909.
- Miembro de Honor de la Facultad de Artes de Londres.
- Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.
- La Cruz de Alfonso X el Sabio.
- Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.
- Académico de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba.
- Académico de la Academia de Buenas Letras de Barcelona.
- Miembro de Honor del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Valencia.

Además, en el año 1996, la Generalitat Valenciana adquirió su archivo personal y lo catalogó en la Biblioteca Valenciana, compuesta de 3.500 volúmenes, una importante colección de obras musicológicas y más de 4.500 partituras.

## LA SONATA...

Como hemos indicado al principio, en torno a la *Sonata I para guitarra* de Eduardo López-Chávarri, orbita el gran misterio de preservar su estado

“inédito” pese a que lleva cien años existiendo. Conservamos algunos documentos que nos ayudan a acercarnos a la resolución de esta incógnita, pero, sobre todo, nos acerca al origen de la *Sonata*.

Sin embargo, para entender la importancia de esta obra, así como las decisiones que hemos tomado al realizar su edición, primero debemos tener en cuenta la situación tan especial de la guitarra y sus intérpretes en aquel momento. De origen incierto entre oriente y occidente y quedando relegada al marco de lo popular casi por costumbre histórica, la guitarra experimenta un cambio importante a finales del siglo XIX. Para ilustrar la situación más convenientemente, acudiremos a las palabras que el propio López-Chávarri escribió en su libro *Música Popular Española*:

También se observa un renacimiento importante en el instrumento español por excelencia, la guitarra, que ha vuelto a tener una nueva emancipación que data de fines del siglo XIX. Ya no se podía tratar de aquella polifonía contrapuntística que le dieron sus vihuelistas «sabios» del siglo XVI; ahora se convierte la guitarra en instrumento que se basta a sí mismo para ejecutar melodías y contrapunto y demás acompañamientos. La guitarra crea, por lo tanto, un nuevo sector musical; viene a ser ciertamente lo que el antiguo «luth» renacentista, pero adaptado por completo a nuestros tiempos, siendo por su parte, también, un instrumento completo, y, lo que es mejor, sin perder nada de su carácter hispano. (López-Chavarri Marco, 2008)

La profunda experimentación organológica que realizaron los guitarreros durante el siglo XVIII y buena parte del XIX, propulsó a la guitarra hacia una evolución que cambiaría sus capacidades musicales y, por ende, la visión del propio instrumento a nivel cultural. Organológicamente hablando, nos encontramos ya ante un instrumento que comparte las características básicas con la guitarra clásica que poseemos actualmente: se añade el sexto orden ofreciendo así una mejora de las posibilidades armónicas, se sustituyen los órdenes dobles por cuerdas simples cambiando de esta manera la esencia del sonido -mucho más limpio y preciso en cuanto a afinación- los trastes fijos de metal, un nuevo clavijero, la forma de la caja de la guitarra conformando la clásica figura más ancha en la mitad inferior... Además, se implementan las varas de refuerzo en la caja, fomentando una mayor profundidad y cuerpo en los graves.

Todos estos cambios impulsan el interés hacia el instrumento y el nivel interpretativo asciende conforme van transcurriendo las diferentes generaciones de guitarristas hasta llegar al auge de la guitarra en mitad del siglo XIX. Con los tratados de Aguado como manual “de cabecera” de la técnica y el legado de Sor como símbolo Romántico del liberalismo y del arte nacional, la técnica guitarrística va evolucionando, llegando

a principios del siglo XX con la obra de Francisco Tárrega (1852-1909) que -como nombra Chávarri en su párrafo- desarrollaría aún más las capacidades musicales de la guitarra.

Es precisamente entre los preludios y estudios de Tárrega de donde aflora el dedicatario de la *Sonata I para guitarra* de Eduardo López-Chávarri: Miguel Llobet.

Miguel Llobet Solés (Barcelona, 1878-1938) se nos presenta como una de las figuras fundamentales del panorama del nacimiento de la guitarra española (Jiménez Arnáiz, s.f.). Siendo maestro de maestros -como Emilio Pujol y María Luisa Anido- y proyectando gran influencia sobre la creciente personalidad de un joven Andrés Segovia de 22 años de edad, Llobet, fue un gran propulsor del repertorio para guitarra. Conviviendo en la atmósfera evidente de los albores de la Primera Guerra Mundial y las consecuencias de ésta, la vida y carrera de Miguel Llobet se desarrolla en numerosos viajes entre España, Francia, Alemania, Austria y Buenos Aires. Existen dudas sobre las fechas en las que Llobet se encontraba en España o en Sudamérica, ya que llevaba una vida muy activa en lo que a conciertos y viajes se refiere. Sin embargo, sus diatribas con grandes figuras del panorama musical de los primeros años del siglo XX -Falla, Debussy, Granados- y los registros de sus numerosas giras de conciertos, nos sitúan, al menos, cerca de su realidad musical. Es en este apartado donde aparece su relación con compositores como Eduardo López-Chávarri. Sentando las bases de su técnica en lo aprendido de Tárrega, Llobet fue desarrollando su técnica e interpretación y con ello su interés por conseguir ampliar el repertorio existente para la guitarra clásica. Fue tal la respuesta obtenida que, como desvelaremos en las siguientes líneas, esto pudo suponer tal aglomeración de trabajo para el guitarrista catalán que, tal vez, fuera la causa de que obras como la *Sonata* que hoy nos ocupa no vieran la luz en su proceso final.

Para dar paso a la siguiente sección, relativa a los documentos que sitúan y desvelan el enigmático instante de creación de la *Sonata*, destacaremos el agradecimiento de Miguel Llobet a Falla por haberle escrito el *Homenaje a Debussy*<sup>2</sup>. Esta obra, a pesar de conformar “la integral para guitarra” de Manuel de Falla, marca el paso hacia el desarrollo del nuevo repertorio moderno y promueve el despertar del interés por este instrumento entre los compositores españoles.

Desde que V. escribió el Homenaje, se ha despertado entre los músicos un verdadero interés en escribir para guitarra... mucho mejor. Pero que conste que esto se deberá a V. y por lo tanto los guitarristas tendremos que rendirle un debido homenaje, no de la talla del de Debussy, pero cariñoso y admirativo por lo menos<sup>3</sup>.

2 Obra que el propio Llobet estrenó en Burgos en 1921.

3 Este fragmento proviene de la carta de Miguel Llobet a

Este interés compositivo, coloca a España en la cumbre de la creación de nuevo repertorio para guitarra en el periodo de entreguerras. Eduardo López-Chávarri fue prácticamente de los primeros compositores en sumarse a este delirio creativo y compuso esta *Sonata* que es probablemente la primera obra con esta forma estructural -forma sonata- del siglo XX español.

### UNA IDEA Y UNA CARTA...

De los trazos de Miguel Llobet vienen los principales indicios que hoy nos permiten localizar y fechar esta Sonata I. Según la información aportada por el maestro Carles Trepapat en el *Fórum do Viola* respecto a la *Sonata I para guitarra* de Eduardo López-Chávarri, podemos encuadrar la fecha de la composición de la obra, a través de la mención que Miguel Llobet hace a Manuel de Falla en la carta del 13 de febrero de 1923 acerca de esta y otras obras que formaban parte de su proyecto interpretativo. La carta se encuentra actualmente en el Archivo Manuel de Falla (Granada). A través de detalles puntuales y la fecha de la propia carta podemos ubicar la creación de la obra entre 1922 y 1923.

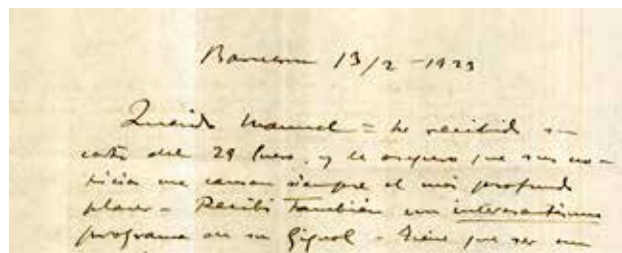


Ilustración 1. Principio de la carta de Llobet a Manuel de Falla

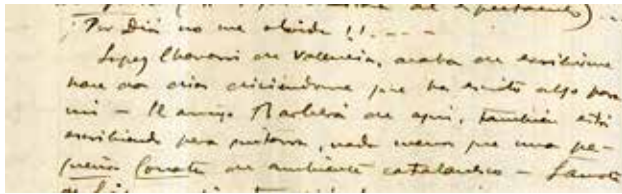
Transcripción de la primera parte de la carta en la que Llobet insta al maestro Manuel de Falla a escribir una nueva obra para guitarra.

Barcelona, 13/02/1923

Querido Manuel: he recibido su carta del 29 de enero, y le aseguro que sus noticias me causan siempre el más profundo placer. Recibí también un interesantísimo programa de su Guignol. Tiene que ser un espectáculo delicioso, sobre todo estando amenizado con tan interesantes producciones musicales. Anímese a escribir pronto la nueva obra para guitarra, y trataremos de que vaya yo por allí, y hasta tocarla para los Títeres de Cachiporra (si es que cuadra al espectáculo) ... ¡Por Dios no me olvide!!

A continuación, un fragmento de la carta del que obtenemos la información definitiva para situar la *Sonata* entre 1922 y 1923:

Manuel de Falla escrita el 13 de febrero de 1923 y cedida por el Archivo Manuel de Falla de Granada. Signatura: 7223-018.



**Ilustración 2. Fragmento de la carta en el que se hace referencia a Chavarrri**

Transcripción:

López Chávarri de Valencia, acaba de escribirme hace dos días diciéndome que ha escrito algo para mí. El amigo Barberá de aquí, también está escribiendo para guitarra, nada menos que una pequeña Sonata de ambiente catalanesco. Lamote de múltiples ocupaciones [...]

En este fragmento, Llobet informa a Manuel de Falla que algunos compositores han escrito obras para guitarra y en el caso de López-Chávarri, una obra dedicada a él.

En este punto es donde entra en juego el necesario contraste con otras de las fuentes de esta investigación. Como expondremos en el siguiente apartado del presente artículo -referente a los manuscritos-, en la línea superior del manuscrito

de la *Sonata I* que perteneciera a Llobet, reza la dedicatoria: «al gran Llobet». Podríamos determinar que es precisamente de esta obra de la que Llobet habla en la carta. De esta carta, también podemos sustraer una información valiosa para valorar la importancia del desarrollo del repertorio de guitarra en las primeras décadas del siglo XX y -como reflexionábamos antes- un porqué del motivo que dificultó la disponibilidad de Llobet para proceder a la edición de la Sonata de Chávarri y que su labor para y por esta obra se viera “reducida” a unas cuantas anotaciones en el manuscrito «en boceto» y a su estreno en 1924 en su gira por Alemania y Austria.

## LOS MANUSCRITOS...

A lo largo de la investigación hemos tenido conocimiento de cinco manuscritos de los cuales uno de ellos está incompleto y otro tan solo pertenece al primer movimiento. Desglosaremos los dos manuscritos que son fundamentales para fechar la obra y su posterior desarrollo. No obstante, nos parece interesante mostrar una tabla organizativa de los archivos por si este artículo despertara interés en consultarlos:

**Tabla 1. Relación esquemática de manuscritos.**

SIGNATURA	PÁGINAS	ARCHIVO
FA208	12	B. Música Barcelona
AELCH-PRO120 1	12 (dividido en 3)	B. Nicolau Primitiu
AELCH-PRO120 2	12 (anotaciones arpa)	B. Nicolau Primitiu
AELCH-PRO120 3	10 (incompleto)	B. Nicolau Primitiu
AELCH-PRO 121	6	B. Nicolau Primitiu

El manuscrito más completo de la *Sonata*, se encuentra actualmente en el Museo de la Música de Barcelona, sin embargo, como nos informó Carles Trepát, dicho manuscrito proviene originalmente del archivo personal de Fernando Alonso Mercader, quien se encargó del trabajo de recopilación y archivo de la documentación del guitarrista Miguel Llobet tras la muerte de su hija. Tiempo después, Trepát grabó por primera vez la *Sonata* en 2008 y publicó la grabación en YouTube en septiembre de 2013 (Trepát, 2013), sin poder llegar a publicar una edición de esta versión. Hay varios detalles que conviene destacar del documento en sí. En primer lugar, la cabecera del documento:



**Ilustración 3. FA208. Museo de la Música de Barcelona**



En él se muestra un título un tanto peculiar «*Sonata (en boceto) para guitarra*» e inmediatamente debajo el subtítulo de «*boceto en piano*». Esta fórmula era muy utilizada en la época, los compositores escribían la música en piano - partiendo de unos conocimientos básicos de la tesitura y ámbito de la guitarra- esperando una posterior revisión del guitarrista -normalmente el dedicatario- y en este caso Miguel Llobet. Sin embargo, lo único que quedó para la posteridad fueron algunas de sus anotaciones en el manuscrito mayoritariamente orientadas a la organización formal de la obra, ya que Llobet no llegó a realizar esta “traducción guitarrística”. Si bien es cierto, destaca de este manuscrito la escritura guitarrística – a pesar de estar realizada en los dos pentagramas originales del piano- estando el pentagrama en clave de fa prácticamente vacío. Este manuscrito es el más completo y, además, presenta unas claras anotaciones, con lo cual, desde ahí deducimos que sería el más parecido a la versión final que Llobet interpretara en sus conciertos.

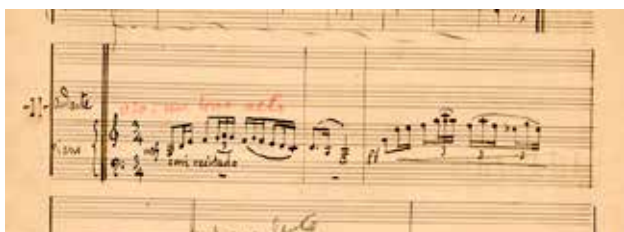


Ilustración 4. Anotación de Llobet en FA208

El segundo manuscrito, obtenido de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu nos otorgará la fecha concreta de nuestra *Sonata*.



Ilustración 5. AELCH-PRO 120-3-5

Como podemos observar en esta ilustración, debajo de la doble barra encontramos en números romanos el año en el que fue acabada la Sonata: MCMXXII. Por lo tanto, probablemente nos encontremos ante la primera Sonata para guitarra del siglo XX español<sup>4</sup>.

Además, a pesar de tratarse de un manuscrito incompleto, nos aporta una intencionalidad para con esta *Sonata* de ser adaptada posteriormente a un concierto para arpa y orquesta. En este y otros manuscritos encontrados en la Nicolau Primitiu - AELCH-PRO 120-1- se muestran anotaciones que hacen alusión a esta nueva versión tal y como se muestra en la siguiente imagen.



Ilustración 6. AELCH-PRO 120-1

El resto de los manuscritos, son menos completos y tal vez no aportan de forma directa información relevante para la situación temporal de la obra, no obstante, son fundamentales para enriquecer el texto musical de nuestra edición además de para profundizar en las cábalas del compositor. A través de las “dudas escritas” de Chávarri en los manuscritos “valencianos” podemos corregir erratas y algunas incongruencias musicales que se pueden observar en el manuscrito del Museo de la Música de Barcelona -y viceversa- para enfocar la edición desde una perspectiva más amplia.

<sup>4</sup> Hasta ahora se había considerado la *Sonata* de Antonio José Palacios (1902-1936) como la primera sonata para guitarra del siglo xx. Sin embargo, esta obra está fechada en 1933, 11 años después de nuestro objeto de estudio.

## LA SONATA Y LA COMPOSICIÓN DE EDUARDO LÓPEZ-CHÁVARRI

Como destacamos en su biografía, nos encontramos ante la figura de un gran estudioso y curioso de las diversas corrientes culturales que germinaron con la entrada del nuevo siglo XX. Por esto, es complicado acotar a Eduardo López-Chávarri dentro de un estilo compositivo concreto, o incluso dentro de varios. No obstante, su gran producción musical y los escritos teóricos en los que dejó plasmados muchos de sus pensamientos e ideales estilísticos, nos demuestra la fuerte personalidad de Chávarri al abordar cualquiera de los estilos a través de los que desarrolló su arte. Tanto es así que incluso encontramos entre la producción musical de Eduardo López-Chávarri un acercamiento al impresionismo en la profunda búsqueda de color que nos muestra en sus *Acuarelas Valencianas* «... armonías que se yuxtaponen, timbres que se juntan y todo ello sin resolverse según las reglas..., eso es algo de lo que en pintura se hace con el color» (Villar).

En un breve apunte, podemos determinar que la música de Chávarri se ve influenciada por el nacionalismo, el neoclasicismo, el impresionismo y el folclore, el primitivismo y el arcaísmo. Estas últimas corrientes nombradas -sobre todo el folclore y el primitivismo- son fundamentales en su producción ya que Chávarri está considerado uno de los compositores valencianos más importantes del siglo XX por la fidelidad a la música popular de su tierra natal. Para Chávarri, sea desde el estilo que sea, prima la búsqueda del culmen de la expresividad de la esencia musical. En sus propias palabras:

«El empleo de temas populares, o de estilo popular, no basta para dar carácter a tales obras; los temas han de aparecer, no como una transcripción literal, sino como un florecimiento de posibilidades armónicas, contrapuntísticas, etc., para obtener los mayores efectos expresivos.» (López-Chavarrí Marco, 2008)

Volcándonos en lo referente al estilo de la Sonata que nos ocupa, nos encontramos ante una “postura neoclásica” por parte de Chávarri. El Neoclasicismo es un estilo que nace como respuesta directa al caos que sembró en la humanidad la Primera Guerra Mundial; este estilo apela a la vuelta de la tradición en cuanto a la forma, la armonía y el tratamiento de los desarrollos melódicos. No obstante, desde la perspectiva “amplia” de Chávarri, nos encontramos ante un neoclasicismo edulcorado con pequeñas licencias de “otros mundos” para expresar en profundidad las ideas musicales que quiso transmitirnos desde las líneas de esta *Sonata I para guitarra*.

En las frases, Chávarri trata de mantener la canónica estructura de 8 compases, no obstante, encontramos muchas agrupaciones de compases

propias de la música folclórica: motivos distintos de 2 compases agrupados que forman secciones, frases de 10+2 compases características de los palos más importantes del flamenco.

Estos retazos afianzan más la clara influencia de la música popular y, sobre todo, por el folclore de Valencia y Andalucía. Desde el aspecto musicológico, sabemos que Eduardo López-Chávarri fue uno de los primeros músicos del siglo XX en mostrar interés en la música de los pueblos y las regiones de su tierra, Valencia, sin embargo, es imposible ignorar los tintes paradigmáticos del flamenco que se destilan en muchos pasajes y aspectos de esta *Sonata*.

En relación con el ritmo y la melodía, es de destacar que durante toda esta forma sonata -que no es plenamente pura, ya que se altera con introducciones melódicas o puentes instrumentales y rítmicos- se produce un diálogo contrastante entre los aspectos melódicos y armónicos. Construyéndose también cada tema por una parte rítmica y otra melódica que dialogan entre sí, dotando a la propia *Sonata* de un dinamismo musical que la envuelve de principio a fin. Por ello, el aspecto rítmico es fundamental; utiliza motivos provenientes del folclore andaluz y otros muy escuchados por los pueblos de Valencia: jaleo, petenera y tango, boleros, pasodobles y seguidillas.

La melodía y su *sustain* armónico se desarrolla desde fórmulas pertenecientes al folclore del sur de España: escalas en modo frigio mayorizado o la recurrencia al modo flamenco de mi, como es en el caso de la Introducción de la propia *Sonata*. Las melodías se nos presentan libres, extendidas a modo de melismas, los melismas propios de los “ayeos” flamencos. Las melodías del segundo movimiento, en forma de canción libre, con el lejano acompañamiento de una guitarra al atardecer. La guitarra que canta y acompaña...

Estas apreciaciones se profundizaron exhaustivamente a través de un análisis armónico, formal y contextual de la obra que fue fundamental para basar las decisiones tomadas para la edición de ésta.

## EL TRABAJO DE EDICIÓN CRÍTICA

Utilizado como uno de los mayores recursos para ampliar el repertorio, el arte de la transcripción nos permite generar la ilusión de percibir desde la sonoridad de la guitarra lo que tal vez no está sonando. Es un arte ocultar los problemas que entraña el hecho de densificar en el pequeño frasco de posibilidades que nos ofrece la guitarra -por sus limitaciones organológicas- grandes sonoridades. El arte de transcribir para guitarra magnifica también esas sonoridades desde sus virtudes tímbricas para escuchar, desde las seis cuerdas, nuevas facetas de las grandes obras de otros instrumentos.

a Miguel Llobet

## Sonata I para guitarra

Edición y digitación:  
Sara Guerrero Aguado

I.

E. López-Chávarri

**Allegro maestoso**

Ilustración 7. Fragmento de la edición Sonata I para guitarra

A la hora de realizar una edición a partir de un manuscrito, son muchas las decisiones que hay que tomar. A pesar de que, como hemos comentado antes, la escritura de Eduardo López-Chávarri en el manuscrito de esta Sonata<sup>5</sup> está ya muy optimizada a la literatura guitarrística, son numerosas las ocasiones en las que tenemos que decidir sobre los diversos parámetros que componen la música. Estas decisiones recaen directamente en la dificultad de la interpretación de la obra, pero también en su calidad y profundidad musical. Obviando la supresión del segundo pentagrama perteneciente a la clave de fa, está en nosotros la decisión de qué notas elegir en un acorde que Chávarri escribe con diez notas, cuál de las octavas elegir, cómo tiene más sentido guitarrístico y musical -muchas veces, siendo una decisión contradictoria- y qué “acrobacia de dedos” -digitación- añadirle a todo esto. Me refiero a “acrobacia de dedos” porque en numerosas ocasiones, los repertorios sometidos a un proceso de transcripción comprometen la técnica ante la demanda sonora natural de la propia música. Obviamente esta es una decisión más del transcriptor y son muchas las transcripciones que sacrifican esa sonoridad por facilitar la ejecución -destáquese el doble sentido y la picaresca del sustantivo-. Por supuesto, en nuestra edición, abogamos por la primera opción, a pesar de que Chávarri no nos obliga a vernos demasiado comprometidos

Otra de las decisiones habituales a la hora de realizar una transcripción y editarla es la elección de las tonalidades. Más aún tratándose de un instrumento como la guitarra, en el que muchas de sus resonancias actúan por simpatía, siendo esto un factor que acota -o en ocasiones amplía, mediante la posibilidad de la *scordatura*- las opciones ideales de elección. El manuscrito nos demuestra el

5 El manuscrito que cuenta con las anotaciones de Llobet que es el más completo.

conocimiento de Chávarri por la guitarra popular puesto que la tonalidad matriz<sup>6</sup> que escoge para el primer y tercer movimiento es La mayor/menor que en flamenco se le conoce comúnmente como «por medio» para referirse a la posición del acorde de La mayor en guitarra que abarca las cuerdas «del medio del mástil» y resulta práctico para la composición guitarrística. En el caso del segundo movimiento, fue una iniciativa comprometida, ya que enfrentaba a la tonalidad elegida por el maestro Carles Trepal y a la anotación de Miguel Llobet de situar el centro tonal en Re en lugar de en Do -como está escrito originalmente en el manuscrito-<sup>7</sup>.

Para defender la elección de esta tonalidad, Do -frente al Re- la principal razón para tener en cuenta es el propio instrumento. Llobet leería esta Sonata en aquella primera guitarra clásica del siglo XX que tan solo era un germen del instrumento que tenemos en nuestras manos hoy en día. Asimismo, la guitarra con la que Carles Trepal realiza su grabación es la famosa Antonio Torres -en este caso del año 1892, como se indica en la descripción del vídeo de YouTube- que sentará las bases del modelo actual. También teniendo en cuenta la tensión y el material de las cuerdas que utilizaban y sobre todo la afinación -considerablemente más baja en frecuencia- es lógica la solución de tocar este segundo movimiento un tono alto para ganar potencia y brillo. Si bien es cierto que la tonalidad de Re es técnicamente más accesible y natural en la guitarra, la versión en Do no presenta vicisitudes técnicas que nos limiten a elegir la misma tonalidad que Llobet. Además, por el contrario, con el aumento en las posibilidades sonoras del instrumento, el resultado final se asemeja más a lo que sonaría en aquella época tocando este segundo movimiento en Do.

6 Nos referimos a tonalidad matriz porque en ocasiones se mueve en un ámbito modal.

7 Ver Ilustración 4.



Tal vez en el transcurso de la lectura del presente artículo habrán sido conscientes de que todas estas decisiones van ligadas a la fidelidad o -por el contrario- deslealtad a la idea original que el autor deja plasmada en el manuscrito. Si esta fidelidad se afronta de manera inflexible, podemos dejarnos muchas virtudes de la obra por el camino. Cada día la música nos demuestra desde todas sus perspectivas estar alejada de una exactitud matemática plenamente objetiva, pues, aunque sus raíces residen en esta materia, la música no es más que su resultante práctica con atrezos de pensamientos fugaces e ideas «en boceto». Esta postura relativista ante el manuscrito se justifica aún más con la aparición de diferentes «escritos originales» de la misma obra que se contradicen en ocasiones, como precisamente ocurre en nuestra Sonata.

Por todo esto, aunque sea la fórmula que prima en nuestros días, en la presente edición hemos apostado por el equilibrio, aprovechado todo lo que los trazos del autor, las anotaciones de Llobet y sendas «dudas escritas» nos ofrecían como base sólida desde la que desarrollar y reconstruir la idea musical con el resto de los aspectos contextuales y culturales que, desde nuestros conocimientos previos y nuestra perspectiva, podemos aportar.

## CONCLUYENDO...

Se habrán dado cuenta de que durante todo el artículo he utilizado la primera persona del plural. Y es así porque es la fórmula más justa para presentar este trabajo que tiene tantos nombres detrás y tantos instantes diferentes en el tiempo y en el desarrollo de éste. Aunque las ideas que expongo son las que se refieren directamente a la investigación<sup>8</sup> que llevé a cabo para realizar la edición que lleva mi nombre y que fue registrada en primicia junto al trabajo académico correspondiente, no habría sido posible culminarlo sin el interés y buena disposición de tantas personas en esta *Sonata I para guitarra* de Eduardo López-Chávarri y en su apoyo personal para continuar con éste.

No obstante, estamos aún lejos -aunque tal vez hoy un poco menos gracias a la labor de la presente revista- de lo que fue y es el principal objetivo de tanto trabajo: que la *Sonata* culmine su camino, que forme parte de la literatura disponible para guitarra, que se toque, se piense, se discuta y -sobre todo- se disfrute. Revivir la idea y el contexto de la que es, hasta la fecha, la primera obra escrita con esta forma para guitarra en el siglo XX.

Sirva este artículo como puerta o ventana a la curiosidad de descubrir esta visión de una obra que lleva cien años prácticamente oculta a los ojos del mundo -por suerte contamos con la grabación

maravillosa y tan auténtica del maestro Carles Trepát- y la publicación de ésta pueda llegar a ver la luz desde mis ideas o desde las de cualquiera que se paró a preguntarse: “Si existe una segunda Sonata para guitarra de Eduardo López-Chávarri Marco, ¿qué pasó con la primera?” Porque pienso que la música es -como cualquier arte- un vehículo de introspección y comunicación al mismo tiempo; ninguna obra debería ser olvidada en un cajón por ningún motivo... tal vez, en ella esperen grandes dudas que despertar seguidas de grandes respuestas que encontrar.

## REFERENCIAS

- Díaz Gómez, R., & Galbis López, V. (1996). *Correspondencia de Eduardo López Chavarri Marco*. Valencia: Generalitat de Valencia.
- Díaz Gómez, R., Galbis López, V., & Casares Rodicio, E. (2006). *Diccionario de la Música Valenciana* (Vol. 2). Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- Iglesias, A. (1999). *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Alpuerto S.A.
- Jiménez Arnáiz, M. Á. (s.f.). *Biografía Miguel Llobet*. Obtenido de Real Academia de la Historia: <https://dbe.rah.es/biografias/12193/miguel-llobet-soles>
- López-Chavarri Marco, E. (2008). *Música Popular Española*. Valladolid: Maxtor.
- Trepát, C. (2013). *Grabación Sonata I Eduardo López Chavarri*. Obtenido de YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=j\\_pOSqjHEa4&t=106s](https://www.youtube.com/watch?v=j_pOSqjHEa4&t=106s)
- Villar, R. (s.f.). *Músicos Españoles*. Madrid: Ediciones Mateo.

<sup>8</sup> El Trabajo Fin de Máster completo se puede consultar desde: <https://www.saraguerreroaguado.com/sonata-i-eduardo-lopez-chavarri>



## LA ORQUESTA DE LAÚDES ROBERTO GRANDÍO

### INTRODUCCIÓN

A partir de la segunda mitad del s. XX se genera un cambio en el mundo de los instrumentos de púa en España que viene dado por las figuras de Manuel Grandío (1920-1979) y su hijo, Roberto Grandío (1951-1979). Su ambición y tesón por conseguir el reconocimiento de estos instrumentos y su lucha por implantarlos en los centros oficiales de enseñanza musical hizo que comenzara una nueva etapa en la historia de los instrumentos de púa. A partir de la escuela creada por los Grandío, se formaron grandes profesionales que actualmente continúan su labor pedagógica y artística.

Es vasto el patrimonio musical que ambos otorgaron a los instrumentos de púa, siendo muestra de ello la Orquesta de Laúdes de la Asociación Laudística Española (ALE), fundada el 12 de octubre de 1976. Esta agrupación se fue consolidando gracias al trabajo de ambos y, cómo no, gracias a las diferentes formaciones de las cuales fueron partícipes anteriormente. Destacamos dos de gran relevancia: la Orquesta Ibérica fundada en 1928 por el maestro Germán Lago y la Orquesta Gaspar Sanz fundada en 1961 por el mismo Manuel Grandío. Tanto una como otra acabaron disolviéndose.



*Dúo Grandío en la Universidad Laboral de Logroño (1977)*



*Los Grandío y la Orquesta de Laúdes de la Asociación Laudística Española (1976)*

# ORQUESTA DE LAÚDES ROBERTO GRANDÍO

La muerte de padre e hijo ocurrió en abril del año 1979, así que fueron apenas tres años en los que los Grandío estuvieron presentes en la actividad de la orquesta, ejerciendo Manuel el papel de concertino y Roberto el de director. Tras la desaparición de ambos, la orquesta continuó su actividad de divulgación de la música de plectro y pasó a denominarse Orquesta de Laúdes Roberto Grandío.

En ella se podían ver las posibilidades de estos instrumentos y, adentrándose en el panorama musical del momento, cabe mencionar que compartieron cartel con relevantes agrupaciones como la Orquesta Nacional de España o la Orquesta Sinfónica de la RTVE.

grado de las conseguidas por el conjunto Roberto Grandío. [...] La sala Villanueva del Museo del Prado presentaba un lleno total y el éxito para todos fue muy grande.” (Hontañón, 1984)

“No deja de sorprender a quienes por primera vez van a escuchar a la Orquesta de Laúdes Españoles de Roberto Grandío, la técnica depurada y clasicista que han conseguido con estos instrumentos de pulso y púa, que estamos acostumbrados a oír mucho más burdamente ejecutados en el campo de la música tradicional en grupos o rondallas de pueblo. [...] Delicadez en su sonoridad, excelente conjunción y adecuación estilística, las excelencias de estos laúdes son merecedoras de elogios.” (García, 1989)

Esta formación fundada en 1976 no detuvo su actividad hasta el año 2011. A lo largo de todos estos años la orquesta evolucionó en gran medida, sin perder en ningún momento las directrices marcadas por los Grandío. Tras la muerte de Roberto Grandío, se sucedieron directores como Antonio Navarro, Felipe Amor, Miguel Groba, J. Ramón Martínez Reyero y Pedro Chamorro. Todos ellos fueron determinantes para el desarrollo de la orquesta.

## MI PRIMERA ORQUESTA DE LAÚDES

Con los conocimientos de Roberto Grandío y sus inquietudes hacia estos instrumentos comenzó el proyecto de la orquesta de laúdes. La orquesta como tal se funda el 12 de octubre de 1976, tras una gran labor emprendida desde el año 1972, como bien se muestra en el diario titulado *Mi primera orquesta de laúdes*, escrito por el mismo Roberto Grandío. En este, se recogen las memorias de la actividad realizada desde el año 1972, y las primeras palabras que podemos leer en él son las siguientes:

*¿Y qué tal quedaría una orquesta sólo con laúdes, sin guitarras? Igual que se forma una orquesta solo con los instrumentos de arco, hacer sólo con instrumentos de púa. [...] Con esta pregunta empezó a existir en mi cerebro la orquesta de cámara de laúdes que sería la primera que se formaría en España, que es lo mismo que decir en la Historia de la Música Mundial. [...] Con esta pregunta empezó también mi investigación sobre nuestros laúdes y todas las posibles formaciones, posibilidades expresivas y técnicas existentes, nombres apropiados para las diferentes articulaciones, signos adecuados para su representación, etc. (Grandío)*

Por tanto, bajo estas premisas consideraba que la orquesta debía estar formada por: bandurrias, contraltos, tenores, archilaúdes y contralaúdes como base fundamental. Las guitarras, según Roberto “podrían añadirse para su enriquecimiento tímbrico, con semejanza lejana, a como sucede con el arpa” (Grandío).

El contralaúd, mencionado anteriormente, no se incluiría en la formación hasta el año 1975, año en el cual finalizó su construcción. Esta es otra de las cuestiones que desde un primer momento fue



Publicidad de los conciertos ofrecidos en el Centro Cultural de la Villa de Madrid entre 1977 y 1978 en el periódico ABC

En el ámbito de los instrumentos de púa esta formación fue de gran interés dado que, hasta su aparición, y según opiniones tan autorizadas como las del crítico musical Leopoldo Hontañón o María Luisa García, ninguna otra orquesta había llevado a esta familia de instrumentos a semejante nivel técnico y musical. Así, la Orquesta de Laúdes Roberto Grandío es considerada la primera agrupación de profesionales de plectro en España.

*“No sé yo si he dicho otra vez a propósito de esta espléndida agrupación de laúdes españoles, pero aun así no me importa repetirlo: no existe género menor ni arte secundario cuando lo que se logra y se ofrece alcanza cotas de calidad ejecutoria, criterio interpretativo y entregada dedicación del*



planteada por Roberto, la posible construcción de este instrumento. Su papel hasta su inclusión en la plantilla se le designaba a los archilaúdes, siendo estos desaprovechados y desaventajados con respecto al nuevo instrumento.

Por tanto, el papel de los archilaúdes estaría destinado al laúd contrabajo y el papel de las guitarras a los archilaúdes, quedando éstas fuera de la formación. Además, Roberto consideraba que la exclusión de las guitarras hacía que la formación ganara expresividad y ajuste si los archilaúdes ejecutaban su papel ya que poseían articulación y técnica similar al resto del conjunto.

Aclaradas las bases teóricas sólo quedaba llevar a cabo la parte práctica, por lo que se formó dentro de la Asociación Laudística Española en el año 1972, con algunos componentes de la Orquesta Gaspar Sanz:

<b><u>Bandurrias primeras</u></b>	<b><u>Laúd contralto</u></b>
Manuel Grandío (concertino)	Claudio Tabernero
Rafael Puerta	<b><u>Tenores</u></b>
Mari Carmen Aldecoa	Luis Briso de Montiano
Carlos Jiménez	Francisco V. García
<b><u>Bandurrias segundas</u></b>	Leonardo Riveiro
Antonio González	<b><u>Archilaudistas</u></b>
Jesús Romero	Francisco Rufo
Alfonsa Agenjo	Manuel Morell
	Luis Delgado

La plantilla expuesta sufriría multitud de cambios, nuevas incorporaciones y/o bajas que modificarían la plantilla inicial.

Hasta la inclusión del laúd contrabajo, esta función la desempeñaron las guitarras bajo. Roberto consideraba que el papel de bandurrias segundas debía ser ejecutado por los laúdes contralto, sin embargo, esto no se pudo llevar a cabo por falta de ellos y se siguió con la organización orquestal empleada hasta entonces. La distribución instrumental que Roberto quería llevar a cabo era similar a la del Cuarteto Aguilar.

Como bien refleja Roberto Grandío en su diario, crear un ambiente profesional, de seriedad y compromiso ante lo que se hacía. A modo de curiosidad, se resaltan las siguientes palabras: “se ensayaba a la hora en punto, sin ninguna falta de asistencia a no ser la de mi padre, que sólo podía ir los jueves por razones de trabajo.” (Grandío).

La orquesta celebró dos conciertos de presentación que datan del 4 y 7 de mayo de 1973, según plasma Roberto en sus memorias. Escribe sobre éstos lo siguiente:

*Hubo miedo en el primero y más seguridad en el segundo, hubo dos programas distintos y con obras de altura, quizá algo incomprensibles para el público asistente. [...] Pero el éxito más grande fue el de cada uno de por sí. El mío particular interno lo sentí inconmensurable y sentí palpablemente que el que tiene fe mueve montañas. (Grandío)*

La formación de la orquesta había seguido la norma tradicional exceptuando la ausencia de guitarras. Esta continuidad venía impuesta por la orquestación de las primeras obras por parte de Manuel Grandío, la ausencia de laúdes contralto y del laúd contrabajo. Por tanto, la idea de Roberto de crear una orquesta de laúdes exclusivamente, se quedó en una mera intención, ya que no pudo llevarla a la práctica en su totalidad. Diversos motivos hicieron que este primer intento de orquesta se frustrara, y pasado un tiempo se volviera a retomar.



*Primera Orquesta de Laúdes (1973)*

A partir del año 1975, Roberto Grandío decide reemprender su idea organizando una orquesta de alumnos con propósitos muy diferentes a los de la última. La primera novedad sería la plantilla, pues se presentó de la siguiente manera:

<b><u>Bandurrias primeras</u></b>	<b><u>Tenores</u></b>
Manuel Grandío (concertino)	Ángel Algala
Pedro Chamorro	M. José Martínez
Antonio Navarro	Francisco Moratalla
Justo Algala	José Luis Barroso
M. Luz Gil	<b><u>Archilaudistas</u></b>
<b><u>Bandurrias segundas</u></b>	M. Carmen Iglesias
Antonio González	Francisco Mayo
Alfonso Agenjo	Sagrario Grego
Claudio Tabernero	<b><u>Contralaúdes</u></b>
Carlos Jiménez	Jesús Romero

Como podemos ver, las diferencias con respecto a la plantilla anterior son notables, tanto en componentes como en orquestación. En primer lugar, observamos que los laúdes contraltos, se incluyeron a las bandurrias segundas, que es lo que Roberto Grandío planteaba en la primera orquesta y que no pudo llevar a la práctica. En segundo lugar, observamos por fin la incorporación del contralaúd. De este modo la formación se acercaba

# ORQUESTA DE LAÚDES ROBERTO GRANDÍO

más a la idea planteada por Roberto Grandío. Durante el año 1975 y parte de 1976, se realizaron los ensayos dentro de la Asociación Laudística Española, y se incorporaron progresivamente nuevos alumnos a la misma, tanto suyos como de su padre.

La orquesta no abandonó la actividad y tuvo su acto de presentación oficial, tras meses de ensayos, el día 12 de octubre de 1976, bajo la dirección de Roberto Grandío. A partir de esta fecha la denominada Orquesta de Laúdes de la Asociación Laudística Española emprendería una trayectoria que perduraría varias décadas.

## EVOLUCIÓN DE LA ORQUESTA

Una vez aclarado el inicio de esta formación, pasamos a elaborar una evolución cronológica teniendo como referencia a los directores que han pasado por la misma. Partimos del pionero en esto, Roberto Grandío, pasando por Antonio Navarro, Felipe Amor, Miguel Groba, José Ramón Martínez Reyero y finalmente Pedro Chamorro.

### 1976-1979: Roberto Grandío

Roberto Grandío funda la Orquesta de Laúdes de la Asociación Laudística Española y asume el cargo de director de la misma. Su acto de presentación fue el 12 de octubre de 1976, al que le preceden como anteriormente expusimos, varios años de intenso trabajo. A pesar de que fueron tres escasos años los que pudo estar presente en la actividad de la formación como tal, su labor fue crucial para el futuro de esta orquesta puesto que él mismo marcó las directrices sobre las que la orquesta fue progresando. Durante este periodo, la agrupación actuó por gran parte de la geografía española, y participó en diversos festivales, entre los que destacamos el Festival Internacional de Spot (Polonia) en 1978, donde fue galardonada con una Mención Especial. En 1978 la Orquesta de Laúdes Españoles, con la colaboración de Radio Nacional de España, graba su primer disco. A lo largo de 1977 y 1978 realizaron una temporada de Conciertos en el Centro Cultural de la Villa de Madrid beneficiándose en gran medida, pues a través de estos consiguieron publicidad, eco internacional y críticas de gran interés como la que mostramos a continuación:

Ya ha llegado a su tercer concierto el ciclo que celebra en la sala pequeña del Centro de Colón la orquesta de laúdes que dirige Roberto Grandío. Compuesta por nueve instrumentistas de indudable calidad –cuatro bandurrias, dos laúdes tenores, dos archilaúdes y un laúd contrabajo- su trabajo conjunto sobre adaptaciones del propio Grandío de obras que van desde Alfonso X a Joaquín Rodrigo y de Haendel a Chopin es tan considerable desde un punto de vista de estricta musicalidad como entregado y entusiasta. Buena afinación general, capacidad de matización, color grato, sólo podría achacársele al grupo cierta falta de mayor peso en los graves. (Hontañón, 1978)

La enfermedad diagnosticada y el final que ésta le desencadenó impidieron que Roberto Grandío continuara la labor emprendida desde el año 1972. No obstante, esto no supuso la disolución de la orquesta, sino el comienzo de una trayectoria que perduró hasta el año 2011.



*La Orquesta de Laúdes de la Asociación Laudística Española (1976)*

### 1979-1982: Antonio Navarro

Tras la muerte de los Grandío, Antonio Navarro asumió el papel de director de la Orquesta de Laúdes de la Asociación Laudística Española, que pasaría a denominarse, a modo de homenaje, Orquesta de Laúdes Roberto Grandío. De modo que, como director honorífico quedó el mismo que daba nombre a la formación y, como director titular, Antonio Navarro.

Durante este periodo y pese a las circunstancias en las que se encontraba la orquesta tras la muerte de Manuel y Roberto Grandío, su actividad no decayó. La orquesta ofreció conciertos en la Red de Paradores Nacionales, actuó en las temporadas de la Primavera Musical de Zaragoza y participó en festivales como el Festival Internacional de Música de Maó en 1981, o en el Festival Internacional de Plectro de La Rioja en tres ocasiones, de 1979 a 1981, ambos inclusive.

Actuaron en diversas entidades musicales y realizaron su primera actuación en Andalucía para las Juventudes Musicales de Cádiz, teniendo como crítica de referencia la expuesta por Emilio López en el Diario de Cádiz el 14 de noviembre de 1980. Declaraciones como las de Navarro en el periódico anteriormente nombrado tras el concierto en la provincia andaluza, son muestra de ese esfuerzo por continuar: “Queremos divulgar estos instrumentos y conseguir que en los conservatorios existan cátedras de los mismos” (López, 1980). Se sumaban a esta, declaraciones como la de Consolación Díaz en la que se expone ese afán por demostrar las capacidades de los laúdes españoles: “A estos instrumentos no solo se les conoce poco, sino que se les conoce mal, porque sus posibilidades se han subestimado” (López, 1980).



*Parte de la Orquesta de Laúdes Roberto Grandío y su director Antonio Navarro en la calle La Palma de Madrid. (1979)*

El motivo de esta inquietud por permanecer en el panorama musical y la perseverancia de esta formación los encontramos en las palabras del concertino Pedro Chamorro: “Todo se lo debemos a Manuel Grandío y a su hijo, Roberto Grandío, que nos convencieron y nos hicieron seguir adelante” (López, 1980).

A modo de conclusión, podemos decir que esta época fue determinante para la evolución de la orquesta. El empeño por continuar con la labor emprendida en su día por los Grandío hizo que la formación se consolidara firmemente y que la actividad de la misma fuera *in crescendo*.

### **1981: Felipe Amor**

Fue en el año 1981 cuando Felipe Amor toma la dirección de la orquesta de laúdes. Bajo la dirección de éste se realizó una temporada de conciertos en varias entidades musicales como el Castillo de la Mota (Valladolid) o el Real Coliseo de Carlos III de Madrid.

El paso de Felipe Amor por la agrupación no se prolongó durante mucho tiempo pues en 1981, obtuvo el cargo de director de la Banda Municipal de Música de Las Palmas de Gran Canaria y dejó, por motivos profesionales, su cargo como director de la Orquesta de Laúdes Roberto Grandío. Con el trabajo de Felipe Amor la actividad de la orquesta continuó con su labor divulgativa ofreciendo un gran número de conciertos en diferentes ciudades españolas.



*Felipe Amor dirigiendo a la Orquesta de Laúdes Roberto Grandío en el Museo Cerralbo de Madrid (1981)*

### **1982-1984: Miguel Groba**

En 1982 pasa a ser director de la Orquesta de Laúdes Roberto Grandío el pontevedrés Miguel Groba. Entre la multitud de instituciones y agrupaciones que ha dirigido el maestro Groba, se encuentra la Orquesta de Laúdes Roberto Grandío. Dirigió la orquesta hasta que, en 1984, fundó el Coro de la Comunidad de Madrid y asumió la dirección del mismo.

Numerosos fueron los éxitos que se cosecharon durante el periodo en el que Miguel Groba pasó a dirigir la Orquesta de Laúdes Roberto Grandío. Durante 1982 destacamos su participación en la Semana Santa de Segovia, en el II Otoño Musical de Cáceres, conciertos en el Ateneo de Madrid, Fundación Juan March, Real Coliseo Carlos III, Palau de la Música de Barcelona, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid o el Concierto Homenaje a Joaquín Turina, en el auditorio del Ministerio de Cultura. Además, por medio de Televisión Española, fue grabado el concierto ofrecido en el Palacio Real de Aranjuez.

Cabe destacar el concierto homenaje al Cuarteto Aguilar en el Ateneo de Madrid realizado en 1983 con el poeta Rafael Alberti. La cantata a dos voces para verso y laúd con acompañamiento de piano *Invitación a un viaje sonoro* creada por Paco Aguilar, Rafael Alberti y el pianista Óscar Donato Colacelli, fue interpretada en el acto y reestrenada por primera vez en España, pues fue en Buenos Aires donde se estrenó a consecuencia del exilio que sufrieron tras la Guerra Civil Española.



# ORQUESTA DE LAÚDES ROBERTO GRANDÍO



*Concierto de presentación del espectáculo Invitación a un viaje sonoro en el Ateneo de Madrid junto al poeta Rafael Alberti (1983)*

El espectáculo se llevó a cabo durante varios años pero Miguel Groba abandonó el puesto de director de la Orquesta Roberto Grandío en el año 1984 por motivos profesionales, como señalamos anteriormente. Sin duda alguna, el periodo de Groba hizo que la orquesta siguiera evolucionando y que cosechara grandes éxitos, pues así lo muestran las críticas. Conciertos en el Palau de la Música, retransmitidos por Radio Nacional, en la Fundación Juan March o en el Ateneo de Madrid, entre otros, hicieron que la orquesta obtuviera un gran eco publicitario. El espectáculo *Invitación a un viaje sonoro* perduró y con ello pudieron ofrecer un gran número de conciertos.

## **1984-1990 José Ramón Martínez Reyero**

A partir de 1984, asume la dirección de la orquesta de laúdes José Ramón Martínez Reyero. Durante este periodo, la orquesta de laúdes obtuvo su máximo esplendor consolidándose como una orquesta profesional. Los miembros de la orquesta recibían una remuneración que les permitía dedicarse únicamente a la formación. La actividad artística fue la más destacada, multitud de conciertos, giras internacionales, grabación de discos y participación en diversos festivales.

En 1984, actuaron en el Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, en el Festival Internacional de Música de Plectro de La Rioja y en los ciclos de conciertos patrocinados por el Ministerio de Cultura. Además, ofrecieron un concierto junto al organista Miguel del Barco en la Sala Villanueva del Museo del Prado.

En el año 1985, participaron en el Festival Internacional Manuel de Falla celebrado en Cádiz y actuaron de nuevo en el Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid y en el Festival Internacional de Música de Plectro de La Rioja. Además, volvieron a realizar conciertos patrocinados por el Ministerio de Cultura. Importante fue su participación en la Semana de Música Barroca de Ceuta.



*La Orquesta de Laúdes Roberto Grandío y al centro su director José Ramón Martínez Reyero*

El año 1986, puede decirse que fue el año donde la orquesta culminó y tuvo su mayor actividad concertística con un total de ochenta y tres conciertos a lo largo del año. Conciertos por toda la geografía española entre los que destacamos el ofrecido en la Catedral de Plasencia (Cáceres) dirigidos por Mercedes Padilla o el que aconteció en el Auditorio Municipal de Logroño rindiendo homenaje al guitarrista Pedro Santolaya. Durante mayo de este mismo año realizan una gira en Marruecos patrocinada por el Ministerio de Asuntos Exteriores, ofreciendo conciertos en Tánger, Casablanca, Rabat, Fez, Nador y Uxda.

También importante fue la grabación de su segundo disco con obras de Turina, Moreno Torroba, Gaspar Sanz, Antonio Cabezón y de Antonio Soler. En 1987 recibió el premio discográfico del Ministerio de Cultura a la difusión de intérpretes españoles.

Cabe hacer especial mención a la gira realizada en Estados Unidos y Canadá por medio de la prestigiosa agencia norteamericana *Columbia Artists*. Se ofrecieron un total de cincuenta y cuatro conciertos en veinte estados diferentes. La gira



*La Orquesta de Laúdes Roberto Grandío en su gira por EE.UU (1986)*

comenzó el 21 de septiembre de 1986 y finalizó el 23 de noviembre del mismo año.

A su regreso a España, ya a finales de 1986, la orquesta realizó una gira de conciertos patrocinada por el Ministerio de Cultura actuando en Ponferrada (León), Mérida, Pontevedra, Toledo y Madrid, donde ofreció de nuevo un recital en la sala Villanueva del Museo del Prado. Representaciones en Televisión Española, Radio Nacional y entrevistas en varias emisoras dieron por finalizado este año 1986.

Durante 1987 realizaron un ciclo de conciertos patrocinado por Caja Madrid, giras en Canarias y participaron en el Festival Internacional Románico Palentino de Palencia y en el Festival de Otoño de Cáceres teniendo como directora invitada una vez más a Mercedes Padilla. También intervinieron una vez más en el Festival Internacional de Música de Plectro de La Rioja, en esta ocasión junto a Rafael Alberti con la interpretación de la cantata *Invitación a un viaje sonoro*. Además, esta será grabada por Televisión Española en Real Coliseo de Carlos III de El Escorial.



*Mercedes Padilla dirigiendo a la Orquesta de Laúdes Roberto Grandío en el Otoño Musical de Cáceres (1987)*

En 1988, la directora Mercedes Padilla vuelve a estar al frente de la Orquesta Roberto Grandío durante unas giras de conciertos realizadas por Gran Canaria, Lanzarote y Santander. Estas giras fueron patrocinadas por el Ministerio de Cultura.

Tras muchos años de *Invitación a un viaje sonoro*, es en 1988 cuando se decide realizar la grabación de la cantata para verso y laúdes, que sería publicado un año más tarde.

Durante el año 1989, a la suma habitual que permitía el mantenimiento de la orquesta, se le añadió la subvención concedida por Caja Madrid a finales de 1988, consistente en una ayuda para financiar conciertos con un importe de seis millones de pesetas.

El paso de Martínez Reyero por la Orquesta de Laúdes Roberto Grandío fue muy favorable, pues en este periodo la formación obtuvo un gran auge que le hizo gozar de una actividad concertística

nunca antes llevada a cabo. Las numerosas giras, grabaciones, premios e incluso la ayuda concedida por el Estado es una muestra del reconocimiento que había adquirido la orquesta durante todo este tiempo. La agrupación se consolidó en este periodo como una orquesta profesional, cuyos músicos se podían dedicar íntegramente a la actividad de la misma siendo remunerados por ello. Nunca antes en la historia de estos instrumentos se había dado una formación de estas características.

En 1989 Martínez Reyero dejó su cargo de director y pasó a ser director titular de la Coral de Getafe, que dirigía desde el año 1988. Este cargo lo desempeñó hasta el año 2010.

### **1990-2011 Pedro Chamorro**

A partir de 1990 la orquesta de laúdes estuvo bajo la dirección de Pedro Chamorro, miembro fundador de la misma. Con Pedro Chamorro al frente, la orquesta sufrió algunos cambios que ya se fueron dando a finales de la etapa de Martínez Reyero, siendo el más notable la inclusión de las guitarras en la formación. Esto será motivo de ruptura con las directrices marcadas por Roberto Grandío y de acercamiento a la propuesta de Manuel Grandío. Así, con la incorporación de las guitarras se podía aprovechar el archivo creado por Manuel Grandío que constaba de numerosas obras de gran valor.

Si bien al principio, el laúd contrabajo se mantuvo en la cuerda de los graves, más tarde fue sustituido por el contrabajo de cuerda frotada.

Aun así, el cambio no fue inmediato pues en 1990, junto al poeta Rafael Alberti, se crea un nuevo espectáculo ideado para orquesta de laúdes llamado *Aire y Canto de España*. Se trataba de una recopilación de poemas y obras musicales de autores españoles que fusionan música y poesía. Fue representado en gran parte de la geografía española siendo ejemplo de ello el concierto ofrecido en el Teatro Principal de Santiago de Compostela; en el Festival Internacional de Música de Sanlúcar de Barrameda; en la sala Villanueva del Museo del Prado; en el Gran Teatro de Huelva; y en el Teatro Cervantes de Alcalá de Henares.

En 1991, se realiza la grabación y publicación del cuarto disco de la orquesta con obras de I. Albéniz, M. de Falla, S. Ruiz de Luna o E. Halffter entre otros. En este disco ya podemos apreciar la nueva plantilla así como una selección de adaptaciones de Manuel Grandío junto a las de Pedro Chamorro.

La Orquesta Roberto Grandío continuó su labor ininterrumpidamente hasta el año 2011. Destaca su participación en la grabación de bandas sonoras como *Libertarias* (1996), con música de José Nieto, y *Belle Époque* (1992), de Antonie Duhamel. Además, fue importante su actuación junto al Ballet Nacional en el Teatro de la Zarzuela en el año 2005 así como su trabajo junto a artistas como Pedro Iturralde y Eliseo Parra.





*La Orquesta Roberto Grandío (2006)*

Con Pedro Chamorro se emprendió una nueva etapa más encaminada a la idea de Manuel Grandío. La orquesta evolucionó, al igual que el panorama cultural y económico por el cual se vio afectada en gran medida. La dificultad para la contratación de conciertos hizo que la actividad decayera poco a poco, hasta que en el año 2011 se vio interrumpida su actividad.

Podemos afirmar, finalizando este trabajo, que la Orquesta de Laúdes Roberto Grandío ayudó a la difusión de los instrumentos de púa en España. Ya el mismo Roberto comenzó este proyecto con la finalidad de que fuera un medio de difusión de estos instrumentos para que se pudieran valorar las capacidades de los mismos y así fomentar su estudio. Afirmaciones de los propios miembros de la orquesta como: “Queremos divulgar estos instrumentos y conseguir que en los conservatorios existan cátedras de los mismos” (López, 1980), corroboran esta intención de promocionar los instrumentos de púa. No sólo la formación en su conjunto ayudó a fomentar estos instrumentos, sino que cada uno de sus miembros, de forma independiente, también lo ha hecho. Algunos de ellos, hoy continúan su labor pedagógica y concertística, así como la de difusión de estos instrumentos para implantarlos en los centros de enseñanza oficiales.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blanco, C. (2011). *Historia del Festival de Plectro de la Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Grandío, R. (1978). *Plectro*. Madrid: Edición propia.
- Pedrell, F. (1894). *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol.
- Prat, D. (1934). *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, y crítico de guitarras, guitarristas y guitarreros*. Buenos Aires, Romero Fernández.
- Rey, J. J. y Navarro, A. (1993). *Los instrumentos de púa en España*. Madrid: Alianza Editorial.
- VV.AA. (1979). *Homenaje a Grandío*. Logroño-Madrid: Sociedad Artística Riojana.

## PERIODICOS Y REVISTAS

- Hontañón, L. (1978). “La Orquesta de Laúdes en el Centro Cultural Villa de Madrid”. *ABC*, pág. 43.
- Hontañón, L. (23 de diciembre de 1984). “Miguel del Barco y la Orquesta Roberto Grandío”. *ABC*, pág. 80.
- García, M.L. (1989). “Orquesta de Laúdes: Roberto Grandío”. *Panorama*.
- López, E. (14 de diciembre de 1980). “Queremos conseguir que en los conservatorios existan cátedras de laúdes”. *Diario de Cádiz*.

## OBRAS Y ESCRITOS SIN PUBLICAR

- Grandío, M. *Adaptaciones*.
- Grandío, R. *Mi primera Orquesta de Laúdes*.
- Grandío, R. *Diario Orquesta de Laúdes*.





## RECURSOS Y TÉCNICAS EXTENDIDAS EN EL REPERTORIO CONTEMPORÁNEO PARA MANDOLINA

Al igual que la propia música, la técnica instrumental ha ido evolucionando a lo largo de toda su historia, haciéndolo siempre al servicio de la creación. Con el paso del tiempo surgen constantemente nuevos lenguajes y formas de expresión, y los instrumentos que se utilizan para ello -y con ellos, sus técnicas- se desarrollan para dar respuesta a las nuevas necesidades artísticas.

En el repertorio para mandolina hasta mediados del siglo XX podemos encontrar numerosos recursos básicos y muy importantes, ya que son los más recurrentes y, por tanto, los que cualquier mandolinista debe dominar. Dentro de este conjunto de técnicas tradicionales se encontrarían las escalas, arpeggios, acordes, patrones de arpeggio, técnica de desliz, trémolo, trémolo staccato, tranquila, las diferentes articulaciones (ligado, picado, subrayado, acentuado), dinámicas, cambios de timbre (natural, *sul tasto*, *metallico*, *glissando*, *pizzicato*...). Todos ellos son los mecanismos desarrollados entre el Barroco y la primera mitad del siglo XX y sobre los que los grandes tratadistas para mandolina han hablado y explicado minuciosamente en sus métodos y obras.

El objeto de este artículo es exponer y analizar el resto, es decir, el conjunto de recursos y técnicas

utilizadas en la mandolina que no corresponden a las tradicionales. Estas nuevas técnicas, menos ortodoxas, a menudo reciben la denominación de *técnicas extendidas*. Este término, aparecido en el siglo XX, lo han utilizado compositores e intérpretes para referirse a todas esas técnicas instrumentales nuevas que han ido surgiendo como consecuencia de la búsqueda de nuevas sonoridades, las cuales implican a menudo la aparición de nuevas grafías y formas de notación.

Evidentemente, no existe una frontera clara entre lo que podemos denominar técnica tradicional o técnica extendida, sino que se trata más bien de una transición gradual, y son conceptos que también dependen de la persona que los emplee. Por ejemplo, un compositor actual que esté habituado a un lenguaje vanguardista puede considerar técnica convencional aquel recurso que para otra persona pueda ser muy novedoso y desconocido.

Aunque a día de hoy el repertorio para mandolina sigue, afortunadamente, creciendo en calidad y cantidad, es cierto que aún no son muy numerosas las obras que emplean recursos propios de la creación actual. No obstante, sí que éstas son suficientes para comentar y analizar las nuevas técnicas empleadas.

Para ello hemos seleccionado fragmentos de obras para -o con- mandolina con diferentes instrumentaciones (mandolina sola, música de cámara, ensemble y orquesta) que nos servirán como ejemplos de las técnicas propias de la música de los siglos XX y XXI y sus grafías correspondientes. Asimismo, aprovecharemos esas muestras para comentar algunas de las obras de nuestro repertorio más vanguardista, ya que probablemente sea más desconocido.

En cuanto a las grafías, unas son generales y otras idiomáticas, es decir, específicas para algunos o algún instrumento en concreto. Unos efectos musicales pueden ser realizados por cualquier instrumento y, por el contrario, otros sólo pueden realizarse por uno debido a sus condiciones acústicas o constructivas. A continuación, expondremos ejemplos de nuevos recursos en función de si son efectos de percusión, afectan al ritmo, modifican el timbre del instrumento, la altura del sonido o si utilizan objetos extra.

## EFFECTOS PERCUSIVOS

Una de las primeras tendencias de la música contemporánea fue la de tratar los instrumentos (de viento o cuerda) como instrumentos de percusión. Existen infinitas formas con las que podemos producir un sonido indeterminado en la mandolina: golpes en la tapa, en el fondo, en el diapasón, con la púa en el puente; o también, utilizando la púa para rasguear las cuerdas apagadas (*mute*) o hiriendo las cuerdas en la zona de la baticola o clavijero.

En cuanto a la notación correspondiente, los compositores utilizan diversas formas, normalmente con diferentes cabezas de nota, donde la X es el signo más recurrido.

## GOLPES

Una obra muy interesante que utiliza de forma constante la percusión con golpes es *CKCKC* de Giacinto Scelsi, compuesta en 1967 y dedicada a Geneviève Renon. Esta pieza está escrita en sistema de tres pentagramas, pero es para un solo intérprete. El pentagrama superior indica la voz cantada, el pentagrama intermedio para la mandolina, y el pentagrama inferior corresponde a la percusión, producida con el nudillo o con los dedos dependiendo de la cabeza de nota indicada.



Fig. 1: CC 34-39 de CKCKC (1967) de G. Scelsi

Algunas de las peculiaridades de esta obra son el uso de *scordatura*, técnica de la cual hablaremos más adelante: la tercera cuerda, Re, debe afinarse en Mi bemol; y, por otro lado, la posición del instrumento. Este no se sostiene en su posición estándar, sino horizontalmente sobre las rodillas del intérprete o sobre un soporte.

## MUTE

Los rasgueos con las cuerdas completamente apagadas es una técnica utilizada en numerosas ocasiones en la música de mandolina, y consiste en rozar las cuerdas con la mano izquierda sobre el diapasón (sin hacer presión, de forma que no se produzca un sonido determinado), al mismo tiempo que con la púa se atacan las cuerdas. Uno de los compositores para mandolina que más emplea este efecto, a menudo con finalidad rítmica, es Vincent Beer-Demander:



Fig. 2: CC 16-17 de Balada para Piazzolla (2005) de V. Beer-Demander

## BATICOLA Y CLAVIJERO

El ataque de las cuerdas en la baticola (la zona de la cuerda entre el puente y el cordal) y el clavijero (la zona de la cuerda anterior al hueso) también es un recurso muy empleado por los compositores, y su notación varía de uno a otro. Veamos unos ejemplos de Yoshinao Kobayashi:

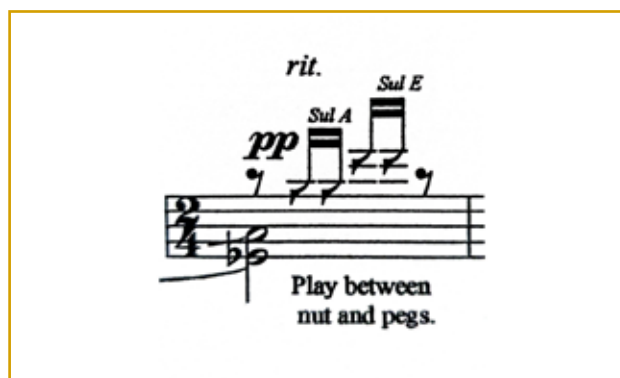


Fig. 3: C. 24 del segundo movimiento de la Sonate für Mandoline de Y. Kobayashi

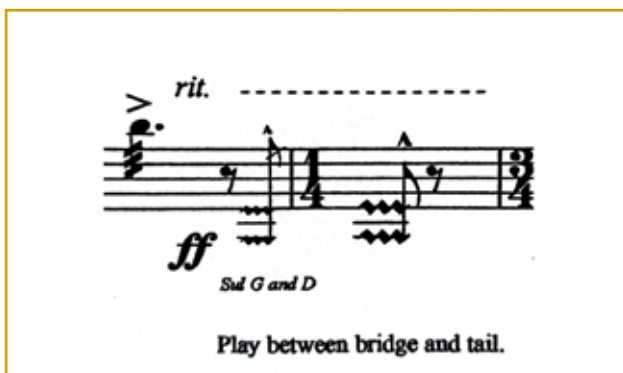


Fig. 4: C. 34 del mismo movimiento

## NOTACIONES RÍTMICAS

### ACCELERANDO-RITARDANDO

La escritura moderna de un *accelerando* o *ritardando* sobre un motivo o conjunto de notas se trata de, probablemente, una de las grafías más estandarizadas. En el repertorio mandolinístico hay numerosos ejemplos:

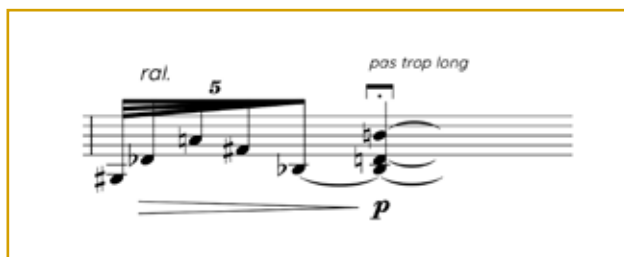


Fig. 5: Compás del primer movimiento, Don, de la obra Pli selon Pli (orquestración de 1989) de P. Boulez (nº 24 de ensayo)

En este caso, claramente la escritura indica un *rallentando* sobre ese conjunto de notas. Se trata de una grafía bastante visual e intuitiva.

Es posible también unir ambos efectos:

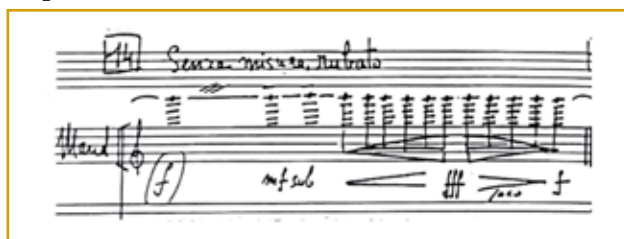


Fig. 6: Compás del primer movimiento, Et mon luth constellé porte le soleil noir de la Mélancolie, de Chimères (1993) de T. Brenet (nº 14 de ensayo)

En este caso, tras la nota tenida se debe realizar un *accelerando* y *ritardando* sobre ese Si.

*Chimères*, compuesta por Thérèse Brenet, es una interesante obra en tres movimientos para mandolina y cuerdas que fue encargada por el mandolinista Christian Schneider.

## NOTAS RÁPIDAS

Aunque los mordentes escritos como pequeñas notas es una grafía del período barroco, en el siglo XX esa notación evoluciona para indicar un conjunto de notas que deben interpretarse de una forma rápida, a menudo -según las indicaciones de los compositores- lo más rápido posible.

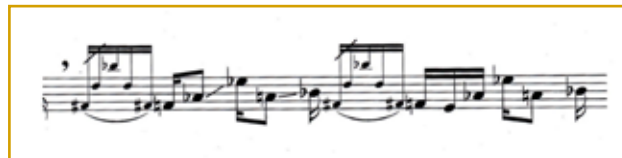


Fig. 7: Fragmento del primer movimiento, Reben und Leben de 3 Pièces (2000) de F. Rossé

Esa escritura es otra de las grafías generales que están estandarizadas, ya que pueden realizarse con cualquier instrumento.

### TIPO TRÉMOLO

La repetición insistente de la misma nota es un recurso bastante idiomático de la mandolina. Este puede realizarse de diferentes formas: atacándose la nota siempre hacia abajo (al mismo ritmo, en *accelerando* o en *ritardando*), o combinando el ataque hacia arriba y hacia abajo de forma similar al trémolo. Veamos diferentes notaciones:

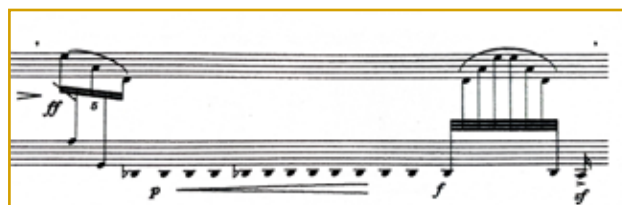


Fig. 8: Fragmento de Sky Blue Flower de Y. Kuwahara

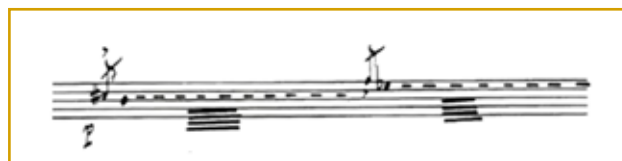


Fig. 9: Fragmento de Looking for Claudio (1975) de B. Kolb



## EFECTOS TÍMBRICOS

En la mandolina disponemos de un gran abanico de posibilidades para cambiar el timbre del instrumento. Prueba de ello es la diferencia de color que obtenemos si atacamos con la púa sobre diferentes puntos de la cuerda. Observaremos claramente que al tocar cerca del diapasón (*sul tasto*) obtendremos un sonido dulce, y si tocamos cerca del puente (*sul ponticello/metallico*), donde la cuerda tiene más tensión, obtendremos un sonido más metálico.

Estos tres efectos tímbricos (*sul tasto*, natural, *metallico*) ya se utilizaban en la época de Leone y, por tanto, corresponden a la técnica tradicional de nuestro instrumento.

## PIZZICATO

Más adelante comenzaría a utilizarse el *pizzicato* de mano derecha, que produce un sonido apagado y que se realiza rozando las cuerdas con la parte lateral de la mano derecha al mismo tiempo que se toca con la púa. Pero no es sólo con la mano derecha con la que podemos conseguir esa sonoridad, sino también con la izquierda como muestra esta obra de Pedro Chamorro:

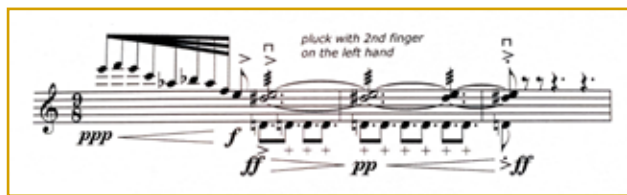


Fig. 10: Inicio del segundo movimiento de *Fury* (2011) de P. Chamorro

Esta técnica del *pizzicato* en la mano izquierda comenzó a utilizarse, ya en el siglo XVII, en el violín, ya que de esta forma se podía obtener la sonoridad del arco y del *pizzicato* al mismo tiempo (Strange, 2001).

Asimismo, otra de las técnicas, muy empleada en los instrumentos de arco y también en la guitarra, es el *pizzicato* Bartók. Para mandolina encontramos alguna muestra:



Fig. 11: C. 9 del primer movimiento de *Mandolinensprache* "Aus dem hohlen Bauch..." (2010) de P. Hoch

## APAGADO DE MANO IZQUIERDA

En este caso el efecto se realiza superponiendo un dedo de la mano izquierda sobre el traste correspondiente a la nota indicada, pero sin ejercer presión, y realizando el ataque con la púa. De esta forma se consigue un sonido apagado, pero con una resonancia mayor que si la cuerda es apagada por varios puntos.

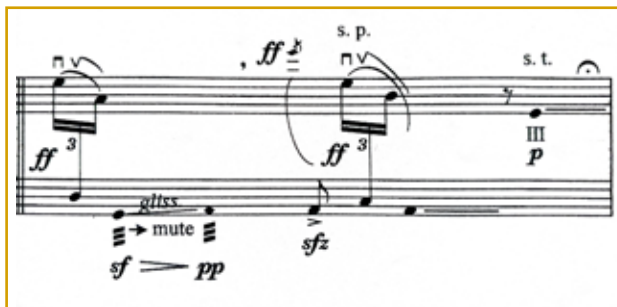


Fig. 12: Fragmento de *Sky Blue Flower* de Y. Kuwahara

## ATAQUE CON OTRAS ZONAS DE LA PÚA

Aunque lo lógico y ortodoxo es el uso de la punta del plectro para atacar las cuerdas, también existe la posibilidad de utilizar el canto del mismo. Para que esta técnica surta efecto, es importante que las cuerdas sean de entorchado redondo, ya que lo interesante de esta sonoridad es la mezcla del sonido con el ruido producido por el roce de la púa en las cuerdas.

La obra *Sting* (1987) de Michael Smetanin, encargada por los mandolinistas australianos Paul y Adrian Hooper, emplea este efecto. El compositor indica con un símbolo de púa A las secciones que deben interpretarse con la púa en su posición convencional, y con el símbolo B los pasajes que requieren una posición lateral del plectro.

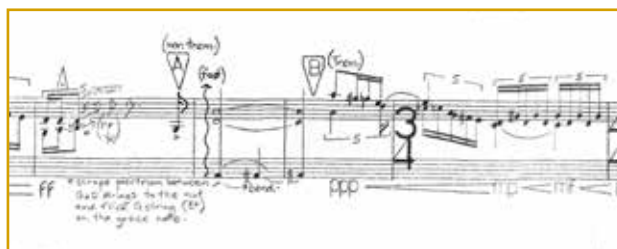


Fig. 13: Fragmento de *Sting* (1987) de M. Smetanin

Con esta posición de púa podemos tocar sobre la boca (natural), o también movernos por las diferentes zonas (cerca de los trastes o cerca del puente). En la obra mencionada anteriormente encontramos también ejemplos de "glissando de plectro":

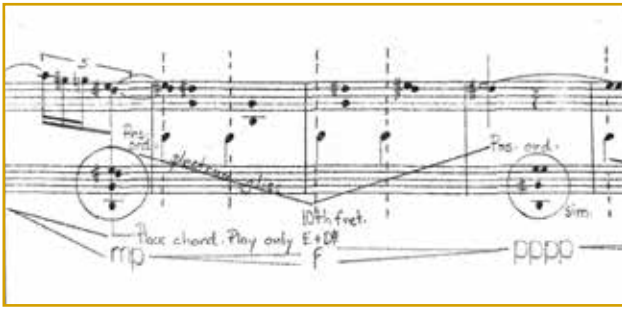


Fig. 14: Fragmento de *Sting* (1987) de M. Smetanin

Un ejemplo más de esta posición de púa lo encontramos en *Contrapuntal Variations I* para mandolina amplificada y cinta de C. P. First, escrita para el mandolinista griego Dimitris Marinos. En ésta se utiliza un símbolo de triángulo lateral para indicar la posición de canto de la púa, y anota *ord. pick* cuando las notas deben interpretarse con la posición normal.



Fig. 15: Fragmento de *Contrapuntal Variations I* (1999) de C. P. First

## ARMÓNICOS

La mandolina ofrece unas posibilidades muy interesantes en la producción de armónicos, los cuales se pueden clasificar en naturales y artificiales. Para producir el sonido de un armónico natural, tan solo tenemos que rozar ligeramente con un dedo alguno de los nodos de la cuerda mientras que pulsamos ésta (normalmente con la púa). Estos nodos se encuentran en diferentes puntos de la cuerda en relación con el fenómeno físico-armónico.

Por tanto, los armónicos naturales más utilizados son:

- La octava con respecto a la cuerda al aire: se encuentra en el punto medio de la cuerda, es decir, en el traste 12 de nuestro instrumento.
- Una quinta (más octava) con respecto a la cuerda al aire: se produce dividiendo la cuerda en tres partes, por lo que se encuentra a distancia de un tercio (traste 7) o dos tercios de la cuerda (traste 19).
- Dos octavas con respecto a la cuerda al aire: se produce dividiendo la cuerda en cuatro partes, por lo que encontramos tres nodos diferentes, entre ellos, sobre el traste 5.

Por otro lado, tenemos los armónicos artificiales, los cuales se realizan con una técnica bastante concreta. En ésta, la mano izquierda se comporta de forma normal, es decir, los dedos presionan las cuerdas sobre los trastes donde se encuentran las notas que queremos producir. Por otro lado, en la mano derecha, los dedos pulgar y medio se encargan de la sujeción de la púa. De esta forma el índice queda libre para rozar los nodos que necesitamos para producir el sonido del armónico. Por ejemplo, si en la mano izquierda estamos presionando sobre el primer traste, el índice de la derecha deberá buscar el nodo en el traste 13 (punto medio de la cuerda que queda vibrando) para producir el armónico de octava.

En el repertorio de mandolina encontramos algunos ejemplos donde se combinan los armónicos naturales y artificiales:

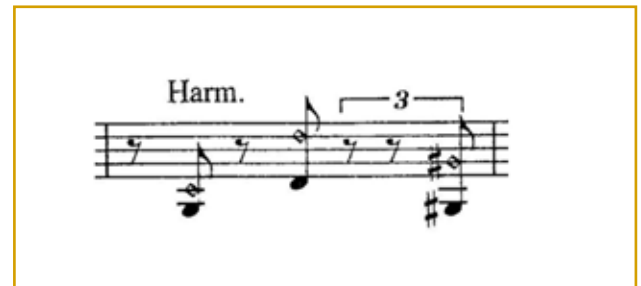


Fig. 16: C. 25 de *A Dumb Door* de Y. Kuwahara

En este compás, la primera nota es un armónico natural sobre el traste 5, la segunda es un armónico natural sobre el traste 12, y la tercera, el Sol sostenido, se trata de un armónico artificial. Para realizarlo debemos tocar el Sol sostenido sobre la cuarta cuerda y con la derecha buscar el punto medio de la cuerda, que se encuentra, en este caso, sobre el traste 13.

El uso de armónicos también se puede combinar con sonidos normales, tal y como vemos en este pasaje de Y. Kobayashi:



Fig. 17: C. 55 de *Couplet* de Y. Kobayashi

## MODIFICACIONES DE LA ALTURA DEL SONIDO

La mandolina, al tratarse de un instrumento temperado con trastes fijos, no ofrece una paleta muy variada de posibilidades para modificar la altura del sonido, pero sí que es posible utilizar algunos métodos.

Uno de ellos es el “desafinar” las cuerdas utilizando las clavijas durante la obra, o antes de ella, aunque en este caso estaríamos hablando de la técnica de *scordatura*.

En el segundo movimiento de la *Sonata* de Kobayashi encontramos varios ejemplos del efecto producido al afinar buscando otro tono y volver a la nota original:

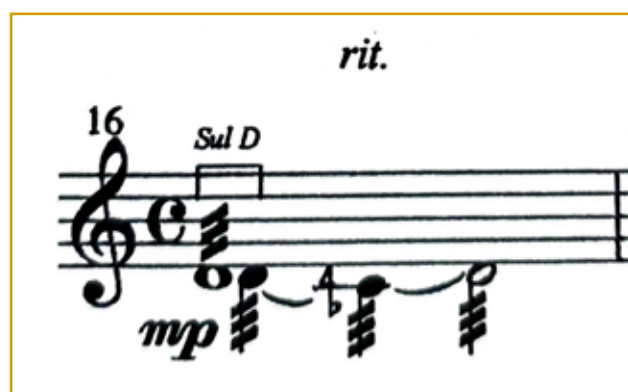


Fig. 18: C. 16 del segundo movimiento de la *Sonate für Mandoline* de Y. Kobayashi

Por otro lado, en el repertorio mandolinístico encontramos numerosos ejemplos de la técnica de *scordatura*, la cual consiste en afinar las cuerdas con notas diferentes a la afinación convencional del instrumento. Esta técnica no es algo novedoso, sino que en el Barroco se utilizaba con cierta frecuencia, como puede ser el ejemplo de las populares sonatas para violín solo de Heinrich Ignaz Franz von Biber (Antequera, 2015).

La *scordatura* cayó en desuso, especialmente en el siglo XIX, pero los compositores del XX y XXI la han retomado, pues ofrece un efecto tímbrico muy interesante que va acorde a la ansiada búsqueda de nuevas sonoridades. De hecho, una obra reciente para mandolina en *scordatura* sería *Mandopolis* (2020), las 12 fantasías escritas por Jürg Kindle en colaboración con la mandolinista Annika Hinsche.

Este recurso también es uno de los pocos que nos permiten encontrar notaciones de cuartos de tono en nuestro repertorio:

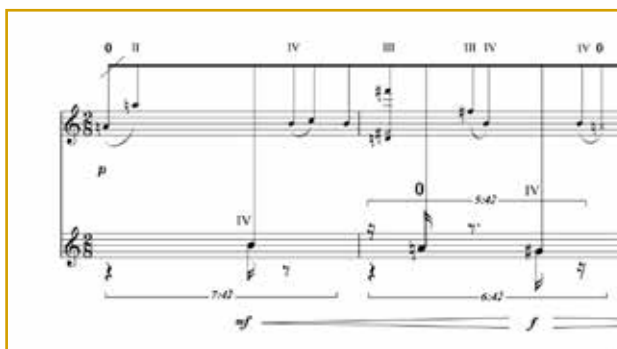


Fig. 19: Inicio de *A Rayas y Cuadros* (2008) de P. Santiago Chin

La obra *A Rayas y Cuadros* de Pablo Santiago Chin, original para mandolina y posteriormente versionada para guitarra, está basada en los dibujos de la artista Theresa Chong y escrita para Joseph Brent. Además, la obra, según el propio Brent, está inspirada en las famosas *Sequenzas* de Luciano Berio.

Otro método muy diferente para modificar la altura del sonido es el *bending*. Este efecto, muy característico de la guitarra y especialmente utilizada en estilos populares como el jazz, consiste en sujetar la cuerda con el dedo de la mano izquierda moviéndolo hacia arriba o hacia abajo sobre el mismo traste, de forma que la afinación sube. Por tanto, ofrece también la posibilidad de producir microtonos.

Kuwahara, por ejemplo, en su obra *Sky Blue Flower* para dos mandolinas también utiliza esta técnica, aunque no utiliza la palabra *bending*, sino *glissando* e indica la dirección de la afinación con unas flechas:

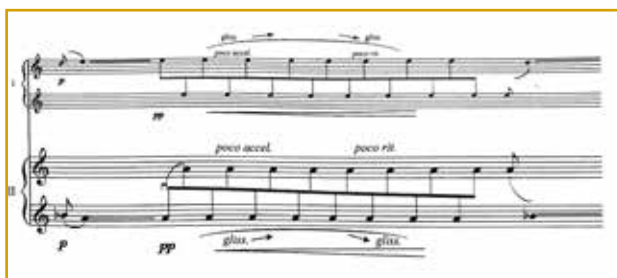


Fig. 20: Fragmento de *Sky Blue Flower* de Y. Kuwahara

Otro interesante ejemplo que podemos mostrar es el inicio del interludio *Dances of the Ancient Earth*, de la obra *Ancient Voices of Children*, del compositor estadounidense George Crumb. Solamente en el primer compás ya observamos diferentes recursos de la música actual: *bending*, uso de un plectro de material no convencional (metal) y *scordatura*.



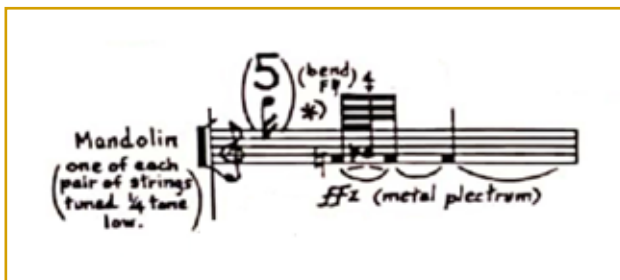


Fig. 21: Inicio de *Dances of the Ancient Earth de Ancient Voices of Children (1970)* de G. Crumb



Fig. 24: *Fragmento de Confusion in the Service of Discovery (2001)* de M. Finnissey

## USO DE OBJETOS

Típico también de la música contemporánea es el uso de objetos además del instrumento y los accesorios necesarios para tocarlos de forma tradicional. Anteriormente comentábamos la obra de Crumb y el uso de la púa metálica, pero además de eso, en el interludio *Ghost Dance*, previo al quinto movimiento, el compositor requiere una *bottle-neck technique*, para la cual se necesita un *slide* para producir las alturas sobre el diapasón y donde sólo algunas de las notas son pulsadas con la púa de metal. También encontramos trinos de cuarto de tono.



Fig. 22: *Fragmento del interludio Ghost Dance*

En la obra *Mandolinensprache "Aus dem hohlen Bauch..."* de Peter Hoch, dedicada a Katsia Prakopchik, encontramos un pasaje en el segundo movimiento en el que es necesario el uso de un *stick*, baqueta o palo. Con este se golpea las notas acentuadas en la zona de la cuerda entre la boca y el puente, y el resto de notas escritas indican las notas percutidas por rebote del *stick*.

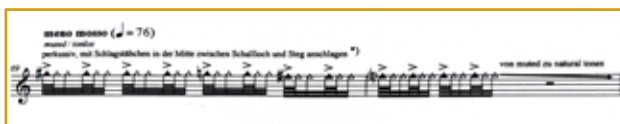


Fig. 23: C. 69 del segundo movimiento de *Mandolinensprache "Aus dem hohlen Bauch..."* de P. Hoch

Otro de los objetos que encontramos en las técnicas extendidas de mandolina es el arco. La obra *Confusion in the Service of Discovery* para mandolina con grabaciones previas de Michael Finnissey, dedicada a Dimitris Marinos, contiene un pasaje efectista de trémolo y *glissandi* en el que se requiere un arco para la producción del sonido.

## CONCLUSIONES

La mandolina es un instrumento que ofrece unas posibilidades sonoras muy diversas que los compositores e intérpretes han ido explotando con éxito. No obstante, en el ámbito de las sonoridades de la música actual, nuestro instrumento, a mi modo de ver, solamente se encuentra en el inicio de su desarrollo.

Si hacemos un análisis de los ejemplos mostrados y teniendo en cuenta las fechas de creación de cada obra, podemos observar que las obras más novedosas en este sentido son aquellas que han escrito autores no mandolinistas, quienes predominantemente componen para otros instrumentos y de forma excepcional -en unos casos más y en otros menos- han escrito para mandolina.

Otras cuestiones aparte serían la infinidad de dilemas que surgen en torno al arte creado en nuestro tiempo. El sentido de una obra, teniendo o sin tener en cuenta la fecha o el lugar en la que fue creada, su calidad artística -o musical- o su practicidad, en caso de que eso sea algo que se deba tener en cuenta, son debates sobre los que aquí no se pretende entrar. La diversidad de opiniones y gustos siempre ha sido, y seguirá siendo, la clave para continuar avanzando de una forma correcta en nuestro camino.

Ángel Benito Aguado

Artesano - Luthier

CONSTRUCCIÓN DE GUITARRAS

PARA CONCIERTO

Guitarras especiales para los estudios de Conservatorio:

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

¡¡ TODOS LOS PRECIOS !!

Copias de guitarras románticas francesas:

Petit Jean L'Ainè (Paris, ca.1800)

Coffe-Goquette (Mirecourt, ca.1850)

René Lacote (Paris, c.a. 1850)

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

**MONTELEÓN, 14**

**28004 MADRID**

**TFNO. 91 446 18 90**

**633 045 886**

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTEQUERA, M<sup>a</sup> Carmen. *Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español*. Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones. 2015.

STRANGE, Patricia y STRANGE, Allen. *The Contemporary violin; Extended Performance Techniques*. California, University of California Press. 2001.

## REFERENCIAS MUSICALES

BEER-DEMANDER, Vincent. *Balada para Piazzolla*. Editorial Joachim-Trekel. Hamburgo. 2008.

BOULEZ, Pierre. *Pli selon Pli*. Universal Edition. Londres. 1989.

BRENET, Thérèse. *Chimères*. Inédita.

CHAMORRO, Pedro. *Fury*. Ediciones MundoPlectro. Nájera. 2011.

CHIN, Pablo Santiago. *A Rayas y Cuadros*. 2008. Inédita.

CRUMB, George. *Ancient Voices of Children*. Edition Peters. Leipzig.

HOCH, Peter. *Mandolinensprache "Aus dem hohlen Bauch..."*. Joachim Trekel, Hamburg. 2009.

FINNISSY, Michael. *Confusion in the Service of Discovery*. 2001.

FIRST, Craig P. *Contrapuntal Variations I*. Musicaneo.

FIRST, Craig P. *Tantrum*. Musicaneo.

ROSSÉ, François. *3 Pièces*. Les Productions D'Oz. 2010.

SCELSI, Giacinto. *CKCK*. Ediciones Salabert. Paris. 1985.

SMETANIN, Michael. *Sting*. Inédita.

KOBAYASHI, Yoshinao. *Couplet*. Editorial Joachim Trekel. Hamburg.

KOBAYASHI, Yoshinao. *Sonate für Mandoline*. Editorial Joachim Trekel. Hamburg.

KOLB, Barbara. *Looking for Claudio*. Boosey & Hawkes.

KUWAHARA, Yasuo *A Dumb Door*. Editorial Vogt & Fritz, Schweinfurt

KUWAHARA, Yasuo. *Sky Blue Flower*. Editorial Vogt & Fritz, Schweinfurt. 2003.



## DOS IMPRESIONES SOBRE LA EGMYO 2021.

MARSELLA, 7-14 JULIO

## BRILLANTE ACTUACIÓN DE LA EGMYO EN MARSELLA

Del 7 al 14 de julio de 2021 tuvo lugar en Marsella (Francia) la 15ª reunión de la Orquesta Juvenil Europea de Guitarra y Mandolina (EGMYO). La reunión se organizó durante el "1er Festival Internacional de Mandolina en Marsella" (8 al 13 de julio de 2021) por la compañía VBD & Co y la Confederación Francesa de Música (CMF), en cooperación con la Asociación Europea de Guitarra y Mandolina (EGMA).

El lugar, la selección del programa y los profesores anunciados fueron aparentemente tan atractivos que el interés en participar este año, a pesar de las restricciones prevalecientes por el Coronavirus, fue extraordinariamente alto. Un total de 75 músicos de 11 países participaron en la fase de trabajo en Marsella:

- Bélgica: 4 músicos participantes.
- Colombia: 1 músico participante.
- Dinamarca: 1 músico participante.
- Francia: 19 músicos participantes.
- Alemania: 20 músicos participantes.
- Italia: 6 músicos participantes.
- Luxemburgo: 2 músicos participantes.
- Portugal: 5 músicos participantes.
- Escocia: 1 músico participante.
- España: 15 músicos participantes.
- Suiza: 1 músico participante.

Este gran número de participantes se fusionó en una gran orquesta con un sonido general

extraordinariamente fulminante que, sin embargo, mostró una excelente interacción y, cuando así lo deseaba el director, también produjo los mejores pasajes en pianísimo.

Las condiciones de participación de los jóvenes músicos requerían de un nivel de interpretación avanzado y experiencia como instrumentistas de orquesta. La edad mínima era de 15 años y la edad máxima de 28 años.

El programa de trabajo seleccionado fue muy extenso y resultó muy difícil en términos de técnica interpretativa y musical:

- Claudio Mandonico: *Prima Suite* (15', Italia).
- Dietrich Erdmann: *Diversión* (7', Alemania).
- Carlos Blanco Ruiz: *Seis variaciones en forma de pera* (10', España; Dirección musical: Carlos Blanco Ruiz).
- Vladimir Cosma: *Suite Provençal* (15', Rumanía).
- Vincent Beer-Demander: *La Funiculla* (7', Francia, Solistas: Annika Hinsche, Carlo Aonzo, Fabio Gallucci, Carlos Blanco Ruiz).
- Léo Brouwer: *Quasi Concerto Grosso para mandolina, guitarra y orquesta de plectro* (Cuba, Estreno mundial; Solistas: Vincent Beer-Demander & Thomas Keck; Dirección musical: Sébastien Boin)
- Franziska Henke: *Remember the Forgotten* (5'5, Alemania)

En particular, la preparación del estreno mundial de la pieza de Léo Brouwer, escrita especialmente para



la EGMYO, que tiene un concepto muy moderno y exige mucho de los solistas y de la orquesta, requirió mucho tiempo de ensayo. El trabajo fue extraordinariamente interesante, requiere un enfoque bastante intelectual por parte del oyente para reconocer la idea compositiva y captar completamente su resplandor musical.

El programa de trabajo se presentó en su totalidad al final del taller en dos conciertos públicos, que fueron muy concurridos. La actuación de la orquesta fue excelente en ambos conciertos y el público agradeció lo presentado con un caluroso y exuberante aplauso.

Fueron especialmente bien recibidas *La Funiculla* de Vincent Beer-Demander con los profesores ponentes como cuarteto solista y *Suite provenzal* de Vladimir Cosma. El resto de las obras programadas también fue muy bien recibido por la audiencia, y resultó que era una buena idea hacer que el programa fuera bastante variado. Para los propios músicos también fue muy emocionante experimentar las diferencias entre cada uno de los tres directores con los que habían trabajado las piezas.

Los profesores de esta edición fueron:

- Annika Hinsche en la cuerda de mandolina I (Alemania)
- Carlo Aonzo en la cuerda de la mandolina II (Italia)
- Fabio Gallucci en las mandolas (Francia)
- Carlos Blanco Ruiz para los guitarristas (España)
- Philippe Gallois en el contrabajo (Francia)
- Vincent Beer-Demander como director artístico (Francia)

Como característica especial de este año, se llevaron a cabo audiciones públicas en dos noches inmediatamente antes de los conciertos nocturnos, donde los participantes interesados podían presentarse bien en grupos de cámara formados espontáneamente o bien como solistas. Esta iniciativa fue muy bien recibida, proporcionó información interesante sobre obras estilísticamente diferentes para diversas variantes de instrumentación y brindó a los participantes una oportunidad adicional de mostrarse a sí mismos y sus habilidades en un auditorio destacado. Particularmente impresionante fue una pieza solista para mandola de V. Beer-Demander interpretada por la concertino Charlotte Kaiser.

La dirección artística del EGMYO 2021 estuvo en manos de Vincent Beer-Demander, quien con mucha energía, temperamento y empatía supo unir al equipo de profesores e impulsar a los músicos a las mejores actuaciones como director de orquesta. Fue muy valorado el atento gesto de permitir la dirección de la pieza *Seis variaciones en forma de*

*pera* al compositor Carlos Blanco Ruiz, quien supo interpretar sus notables variaciones de manera auténtica y convincente.

En general, se puede decir que los participantes se vieron muy desafiados este año por el extenso programa y su alto grado de dificultad. Sería buena idea que EGMA limitara un poco el programa de trabajo en el futuro para dar a los participantes un poco más de libertad durante la fase de trabajo. En este contexto, se debe reconocer expresamente que todos los músicos estuvieron dispuestos a participar y entregaron un resultado musical que cumplió con los más altos estándares. Esa fue mi opinión personal que expresé a todos y cada uno de los participantes que mostraron interés.

Después del evento, muchos participantes me trasladaron, como presidente de la EGMA, su gran entusiasmo por el trabajo musical realizado y la interacción personal con sus compañeros de otros países, además de pequeños comentarios críticos, y también me transmitieron su esperanza de que pueda haber una nueva edición de la EGMYO tan pronto como sea posible.

En primer lugar, se debe un gran agradecimiento a los músicos por sus sólidas actuaciones, su compromiso, dedicación y la gran paciencia que han demostrado. Pero un agradecimiento especial también a los profesores y directores, así como a los numerosos ayudantes de la organización que, en un esfuerzo conjunto, hicieron posible una fase de trabajo de la EGMYO en Marsella que tendrá un efecto duradero en todos los involucrados. Marion Jolivet, responsable de la logística, merece particularmente nuestro reconocimiento.

No se debe olvidar un agradecimiento especial a Vincent Beer-Demander, cuya iniciativa, junto con Ludovic Laurent-Testoris, vicepresidente de la Confédération Musical de France, hizo posible que la fase de trabajo de EGMYO de este año tuviera lugar en Marsella. Al mismo tiempo, nos gustaría agradecer a la Confédération Musical de France y a la Compagnie V.B.D. & Co. como socios de cooperación de EGMA para organizar la sesión EGMYO de este año.



## DOS IMPRESIONES SOBRE LA EGMYO 2021. MARSELLA, 7-14 JULIO

## EGMYO A LOS 27, POR LOS PELOS

La EGMYO, *European Guitar and Mandolin Youth Orchestra*, promovida por la EGMA, *European Guitar and Mandolin Association*, es un encuentro de jóvenes músicos europeos de plectro y guitarra que se viene celebrando en distintas ciudades europeas desde 1998 con el fin de reivindicar, difundir y promover la música de plectro a lo largo de todo el continente. Un evento único para compartir inquietudes y hacer amigos de los países vecinos, un intercambio cultural que deberían conocer todos los amantes del plectro y la guitarra.

La edición de 2021, la 15ª, tuvo lugar en la ciudad de Marsella (Francia), del 7 al 14 de julio, organizada por la Confederación Musical de Francia y la Asociación Musical V.B.D. & Co, liderada por el gran mandolinista, compositor y director francés Vincent Beer-Demander. Además de un gran elenco de instrumentistas internacionales, participaron como profesores para cada sección de la orquesta: Annika Hinsche (Alemania), Carlo Aonzo (Italia), Fabio Gallucci

(Italia), Carlos Blanco (España) y Philippe Gallois (Francia).

Para mí, cuando supe de la celebración de esta edición, la ilusión fue máxima y no dudé en cuadrar la agenda para poder asistir. Había escuchado durante años anécdotas de ediciones anteriores; después de una época en la que no se había celebrado, de mi intento fallido en 2016 y con 27 años a punto de dejar de ser “joven”, estaba ante la que podía ser, quizás, mi última oportunidad y allá que fui.

Nos hospedamos en el Vertigo Hostel, al lado del Vieux Port, típico hostel europeo con zonas comunes, habitaciones con literas y en el que las horas de sueño brillaron por su ausencia. Allí me reuní con el *Spanish Team*, amig@s españoles aliados en tierras francesas por la misma causa, donde pudimos conocer al resto de músicos. Alemanes, portugueses, italianos, suizos, luxemburgueses, escoceses... hasta 75 jóvenes de entre 15 y 28 años y 10 nacionalidades diferentes nos dimos cita en Marsella.



El punto de encuentro era el *Conservatoire National de Région de Musique de Marseille*. Allí pasábamos la mayor parte del tiempo, donde cada día hacíamos los ensayos de orquesta y parciales. Largas y duras jornadas con 6 horas de ensayo que pronto hicieron mella, el dolor de dedos y de espalda no tardó en aparecer –efectivamente hay que estar joven para enfrentarse a una EGMYO–. Los pequeños descansos para beber algo y para comer, eran el momento de conocer a los compañeros y compartir anécdotas, bromas e instrumentos.

Durante la semana de ensayos preparamos los conciertos programados con los que se clausuró el encuentro. El repertorio fue extenso y variado, más de una hora de música con obras de grandes compositores de música de plectro de distintas procedencias y géneros. Las obras más destacadas fueron *La Fianculla* de Vincent

Beer-Demander con la participación como solistas de los profesores invitados, así como el **estreno mundial** del *Quasi Concerto Grosso* para mandolina, guitarra y orquesta de plectro de Leo Brouwer.

Paralelamente al encuentro, se celebró durante la semana el 1º *Mandolin Marseille Festival*. Del 8 al 13 julio tuvieron lugar diferentes actividades y conciertos en torno a la mandolina. En el *Mémorial de la Marseillaise*, lugar emblemático de la ciudad, tributo a su himno y a su historia, se celebraron tres *open stages*, escenarios abiertos, en los que, de manera casi espontánea e improvisada, alumnos del conservatorio de Marsella y los propios participantes de la EGMYO, realizamos pequeñas actuaciones conformando diversos grupos de cámara. Fueron tres días con tres propuestas diferentes: “1789: los compositores del periodo revolucionario”, “Europa: Himnos





de Europa, Himno de la Alegría” y “Revolución: Homenaje a América del Sur y a Astor Piazzola, revolución del tango”.

El viernes 9 de julio, en Le ZEF, teatro de la ciudad, se realizó el espectáculo *Mandol'in World*, con arreglos de Claude Salmieri para una noche de jazz con la temática *Cinq continents*, cinco continentes, con un ensemble liderado por Vincent Beer-Demander a la mandolina. El sábado 10 de julio, también en el *Mémorial*, actuó el *Quintette à plectre de France*, con su espectáculo *La French*, ofreciendo un recorrido musical que ilustra varias facetas de esta relación entre la mandolina y un cierto temperamento francés. El domingo 11 de julio fue el día de la música latina; en el *Théâtre de L'œuvre* se dieron cita el dúo Luzi Nascimento, pareja franco-brasileña, y el reconocido mandolinista venezolano Ricardo Sandoval.

Para cerrar la semana y el festival, se realizaron los dos conciertos de la orquesta. El primero de ellos el lunes 12 de julio en la *Salle Musicatreize* bajo el título de *European Trip*, con un recorrido por el continente a través de las obras de los distintos compositores europeos que conformaron el programa. Y el martes día 13, como colofón, el concierto de clausura en el Conservatoire National de Région de Musique de Marseille, bajo el título de *Mister-Brouwer*, con el plato fuerte del estreno mundial de su obra. Con la sala a reventar, fue impresionante la energía que Vincent consiguió transmitir a la orquesta y al público. 75 jóvenes músicos que nunca habíamos tocado juntos, con menos de una semana de encuentro, conseguimos hacer música de alto nivel demostrando que la mandolina y la guitarra tienen mucho recorrido.

En definitiva, la *EGMYO* es sin duda una experiencia enriquecedora, en todos los sentidos,



que recomiendo cien por cien a todos los músicos de plectro y guitarra. Tanto a nivel musical como cultural y personal, el hecho de conocer, convivir y hacer música con otros jóvenes que tienen la misma pasión que tú, es muy inspirador y motivador para seguir apostando por la música de plectro. Además, te hace ver que no estás solo,

que hay mucho más que aprender y descubrir. Es el lugar en el que se demuestra que, sin importar la procedencia, la música es ese lenguaje universal que sirve para comunicarse sin tener que usar palabras.

Espero que este proyecto tenga larga vida, para seguir reivindicando y poniendo en valor la música de plectro con una visión global, y deseo reencontrarme con mis amigos europeos en la próxima edición.

## PROGRAMA

- Claudio Mandonico: *Prima Suite (Italia)*
- Dietrich Erdmann: *Divertissement (Alemania)*
- Carlos Blanco Ruiz: *Seis variaciones en forma de pera (España)*
- Vladimir Cosma: *Provençal Suite (Rumania)*
- Vincent Beer-Demander: *La Funiculla (Francia, solistas: Annika Hinsche, Carlo Aonzo, Fabio Gallucci, Carlos Blanco Ruiz)*
- Léo Brouwer: *Quasi Concerto Grosso para mandolina, guitarra y orquesta de plectro (Cuba, estreno mundial; Solistas: Vincent Beer-Demander y Thomas Keck; Director: Sébastien Boin)*
- Franziska Henke: *Remember the Forgotten (Alemania)*

[www.cmf-musique.org/actions/egmyo/](http://www.cmf-musique.org/actions/egmyo/)

<https://compagnievbd.org/mandolin-marseille-festival/>





## LA FEGIP RECIBE LA DONACIÓN DEL ARCHIVO DE BALDOMERO CATEURA

El pasado mes de junio recibimos esta importantísima donación realizada por Pablo y M.<sup>a</sup> Victoria Cateura (bisnietos de Baldomero). Esta es la segunda donación que se suma a la colección de obras donada a la federación en 2019, y a la cesión de completísima información acerca de Baldomero Cateura y que fue utilizada en el libro n.º 1 de la Colección Trabajos de Investigación de la FEGIP a cargo de Diego Martín (Martín Sánchez, 2019).

El listado de las de obras donadas es el siguiente:

### PARA MANDOLINA ESPAÑOLA Y PIANO

- *Capricho-Estudio sobre un "Motivo Andaluz"* de Baldomero Cateura.
- *Estudios poéticos. Segundo cuaderno (Schumann, Mendelssohn, Chopin, Cramer ) 6 estudios transcritos para mandolina y piano.*
- *Capriccio* de Scarlatti.
- *En el Alcázar*, de Víctor Costa y Nogueras.
- *Le Rossignol* de F. Liszt.
- *Madrigale* de D. Rossi.
- *Preludio Op. 28, n.º 15* de F. Chopin.
- *Marcha Húngara* de F. Schubert.
- *Ideal, vals* de M. Burgés.
- *Marcha Turca*, de W.A. Mozart.
- *Tango gitano* de M. Burgos.
- *Farruca*. Popular.
- *Garrotín*. Popular.
- *Célebre Minuetto*. de Bolzoni.
- *Minuetto* de Haydn.
- *Souvenir Pompadour* de Alfred Le Bean.
- *Alborada Asturiana* de Pola.
- *Boleras*. Popular.
- *Fandango*. Popular.
- *Peteneras*. Popular.
- *Sevillanas*. Popular.
- *Polo gitano*. Popular.
- *Adagio non lento* de Hyden.
- *Minuetto* de L. Boccherini.
- *Rondó "La Matinée"* de Dussek
- *Vals Op. 64 n.º 1* de Chopin.
- *Paráfrasis del Nocturno II Op9* de Chopin.
- *Motu perpetuo* de Brun.
- *Minuetto Op. 15* de F. Sor.
- *Polonesa* de Hummel.
- *Soleá*. Popular.
- *Gavota* de C. Gluck.
- *Prélude* de J. Handel.
- *Le Cou-cou* de C. Daquin.
- *Pavana* de C. Gluck.
- *Ninetta, Siciliana* de J. Pergolesi.
- *Le Tambourin* de J. PH. Rameau.
- *Les Bles* de F. Mendelssohn.
- *Ruy Blas* de F. Mendelssohn.
- *Fileuse* de F. Mendelssohn.
- *Canzonetta* de F. Mendelssohn.
- *Preludio Op. 28 n.º 4* de F. Chopin.
- *Preludio Op. 28, n.º 15* de F. Chopin.
- *Mazurca II, Op. 6 n.º 2* de F. Chopin.
- *Mazurca Op. 7 n.º 2* de F. Chopin.
- *Valse Op. 34 n.º 2* de F. Chopin.
- *Sonata Patética* de L.V. Beethoven.
- *Goyescas* de Enrique Granados.



# DONACIÓN ARCHIVO CATEURA

- *El tralalá y el punteado* de Enrique Granados.
- *El majo tímido* de Enrique Granados.
- *Amor y odio* de Enrique Granados.
- *El mirar de la maja* de Enrique Granados.
- *La maja dolorosa* de Enrique Granados.
- *El majo discreto* de Enrique Granados.

## PARA MANDOLINA ESPAÑOLA (BANDURRIA), LAÚD Y GUITARRA

- *El arcahués* A. UDAETA
- *La campi* A. UDAETA
- *En la Reja*. J. GALLASTEGUI
- *Juanita la divorciada (vales)* LEO FALL

En el archivo también se pueden encontrar manuscritos varios que catalogaremos debidamente.

Siguiendo los deseos de la familia Cateura, que pretende la mayor difusión posible de este valiosísimo patrimonio, vamos a proceder de la siguiente manera:

Se realizará (se está realizando ya) la digitalización de los documentos por parte de una empresa especializada que proceda con especial cuidado en una copia digital de máxima calidad. El tamaño de

las partituras –que poseen un formato diferente al actual– también requiere herramientas apropiadas.

Una vez que el archivo esté completamente digitalizado queremos alojarlo en nuestra web ([www.fegip.es](http://www.fegip.es)). Este espacio virtual será de libre acceso para que, incluso los no socios, puedan consultar y/o descargar cualquiera de los archivos.

Además, queremos completar esta nueva sección de la web con el resto de material, obras y documentos recopilados para la publicación del libro *Baldomero Cateura y la Mandolina Española*, de Diego Martín. Publicación que también se podrá consultar en la web.

Conscientes de la valía de esta donación, desde la Federación nos comprometemos a custodiar y conservar debidamente las partituras en el archivo de la FEGIP. Y como no podía ser de otra manera, a difundir este importante patrimonio.

En nombre de todos los socios de la federación queremos mostrar nuestro agradecimiento a Pablo y M.<sup>a</sup> Victoria Cateura por su desprendida donación y por todas sus atenciones hacia la FEGIP.

## REFERENCIAS

Martín Sánchez, D. (2019). *Baldomero Cateura y la Mandolina Española*. Zaragoza: FEGIP.



**Tu Guitarrería de Guitarras Carrillo**

Guitarras clásicas y flamencas, Laudes, Bandurrias, Ukeles, estuches, clavijeros...  
Accesorios para todos tus instrumentos de cuerda.  
Mas de 150 instrumentos donde poder elegir.  
Pide presupuesto sin compromiso alguno.

**Tu Guitarrería de Guitarras Carrillo**  
Tel.: 602 216 019  
[info@tugitarrería.com](mailto:info@tugitarrería.com)  
[www.tugitarrería.com](http://www.tugitarrería.com)



## EL ARCHIVO DE LA FEGIP Y SUS ENVÍOS POSTALES



### *Recepción de los ejemplares de Alzapúa nº 27*

Desde su fundación en 1997, la Federación ha ido generando y adquiriendo un valioso archivo documental y bibliográfico. En sus orígenes y hasta 2012, este archivo viajaba de la casa de un secretario a la de otro, según iban cambiando las juntas directivas. Fue en 2012, cuando Antonio Cerrajería (nuestro anterior presidente y aún estrecho colaborador de la actual junta directiva) cedió a la federación un local de propiedad familiar

donde albergar desinteresadamente este necesario archivo. Con ello se solucionaron los traslados, los problemas de espacio y el posible extravío de material.

Este local, situado en la C/ Mayor n.º 27 de Nájera C.P. 26300 (La Rioja), también es nuestro domicilio postal, oficina, almacén de revistas hasta su envío y no sabemos cuántas cosas más que debemos agradecer a Antonio Cerrajería.





## *Antonio Cerrajería empaquetando revistas*

De las labores de envíos postales se encargan Juan Hermosilla y Antonio Cerrajería. Una intensa labor de la que estamos muy agradecidos. Sólo empaquetar todas revistas, etiquetar los paquetes y llevarlos a Correos supone todos los años un tiempo y un trabajo ímprobo.

Desde la junta directiva de la FEGIP queremos agradecer a Antonio Cerrajería su generosidad, entrega, disponibilidad y buen hacer en el día a día de nuestra federación.

## *Preparación de los envíos de Alzapúa nº 27*



## Contenidos adicionales



# EL QUINTETO MOZART EN JAPÓN

Nuestro habitual colaborador en esta sección, Michael Reichenbach, nos hace llegar un programa de mano en japonés del Quinteto Mozart (Gira de 1983). Programa que viene acompañado de una carta de presentación de Eduardo Ibañez y G. de Velasco -embajador español en Tokio-. Durante su estancia en Japón el Quinteto Mozart, formado por Félix Codes (bandurria), José Luis Apellániz (bandurria), José Luis Sáenz (bandurria), Salvador Viana (bandurria tenor/laúd) y Pedro Santolaya (guitarra) ofreció cinco conciertos. Testigo de ello es este programa.

## 日本 ↔ スペイン 交歓演奏会

第49回 岐阜マンドリン・オーケストラ定期演奏会

- 岐阜マンドリン・オーケストラ 指揮/伊東尚生
- 佐藤美美子と芙蓉会 (華・演奏)
- 伊藤日出夫 (国際的フラメンコ・ギタリスト)
- バンドリア五重奏団 (モーツァルト・クインテット)



58年8月7日(日) PM 2:00 会場/岐阜市民会館大ホール

- 共催/岐阜マンドリン・オーケストラ, 岐阜日日新聞社, 岐阜放送
- 協賛/芙蓉会
- 後援/岐阜県教育委員会, 岐阜市教育委員会, 日本マンドリン連盟, 岐阜県ユネスコ協会

### プロフィール

**モーツァルト・クインテット (Quinteto Mozart)**

(1) 1983年に創設。毎年8月のマンドリン・フェスティバルで演奏。アン・ド・ラ・ムジカ・フェスティバルの常設演奏団。...

(2) その年の演奏のレパートリーは、古典的、近代的、現代のアン・ド・ラ・ムジカ・フェスティバルの常設演奏団。...

(3) ドイツの Sonata, Terza, Quinto, Opus 11 の Clavier, Opus 11 の String を中心に、モーツァルト・クインテットのレパートリーを演奏している。...

(4)メンバーは: Manuel Benitez, Zorango, Sanchez 及び他の楽員。及びアトにて演奏した。...

(5) このグループはアマチュアであるが、毎日練習し、自分自身で、また特別に、この経験にも関し、アン・ド・ラ・ムジカ・フェスティバルに出席している。...

(6) 楽員メンバーのリスト

- 第一バンドリア — Félix Codes
- 第二バンドリア — José Luis Apellániz
- 第三バンドリア — José Luis Sáenz
- テナー — Salvador Viana
- 奏者 — Pedro Santolaya



### プロフィール

**伊藤日出夫 (アソシエート)**

1958年、東京生まれ。1978年にマンドリン・フェスティバルで演奏。...

1980年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

1982年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

1984年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

1986年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

1988年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

1990年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

1992年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

1994年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

1996年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

1998年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

2000年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

2002年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

2004年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

2006年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

2008年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

2010年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

2012年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

2014年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

2016年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

2018年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

2020年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...

2022年、マンドリン・フェスティバルで演奏。...



### プログラム

**I**

岐阜マンドリン・オーケストラ  
Gifu Mandolin Orchestra 指揮/伊東尚生  
Shohei Ito

1. 踊る小伝 — 伊藤日出夫  
Dance with Fire Ito Hideo
2. 出典 — 鈴木謙一  
Tokuji Suzuki
3. マンドリン・オーケストラと日本民謡の夜 — 佐藤美美子  
Night of Mandolin Orchestra and Japanese Folk Songs Mei Mei Sato

休憩

**II**

華会集  
Kwaikai Ensemble 指揮/佐藤美美子  
Mei Mei Sato and Members of "Kwaikai"

秋の風  
Kaze no Kaze 指揮/佐藤美美子  
Mei Mei Sato

休憩

### プログラム

**III**

フラメンコ  
Flamenco 指揮/伊藤日出夫  
Ito Hideo 指揮/佐藤美美子  
Mei Mei Sato

1. グラダラの事 (Viva) — 伊藤日出夫  
Bump on Granada, Granada Ito Hideo
2. 夢 (Luz) — 伊藤日出夫  
Fantasy, Fantasy Ito Hideo
3. 月光 (Luz) — ソル  
Moon Light, El Sol Sol
4. ノスタルジア (Luz) — 伊藤日出夫  
Nostalgia Ito Hideo

休憩

**IV**

バンドリア五重奏団「モーツァルト・クインテット」  
Banduria Quintet "Mozart Quintet"  
指揮/伊藤日出夫  
Ito Hideo

1. お祝いハバネラ — ルーカ  
Cadenza Habanera Cadenza
2. ヴァレンシアの夜 — フェルナンド  
Jota Valenciana Fernando
3. テンゴ — テルメス  
Tengo T. Termes
4. ボゴタとカベドス — ルーカ  
Bogota y Cabedós Cadenza

休憩

# Paco Castillo

CONSTRUCTOR DE GUITARRAS

SPAIN



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





## Contenidos adicionales



Isabel comparte con nuestros lectores el siguiente retrato del dúo formado por Juansarás (guitarra) y Onofre Garraus Atorrasagasti (bandurria). Dos navarros que realizaron gira por París.







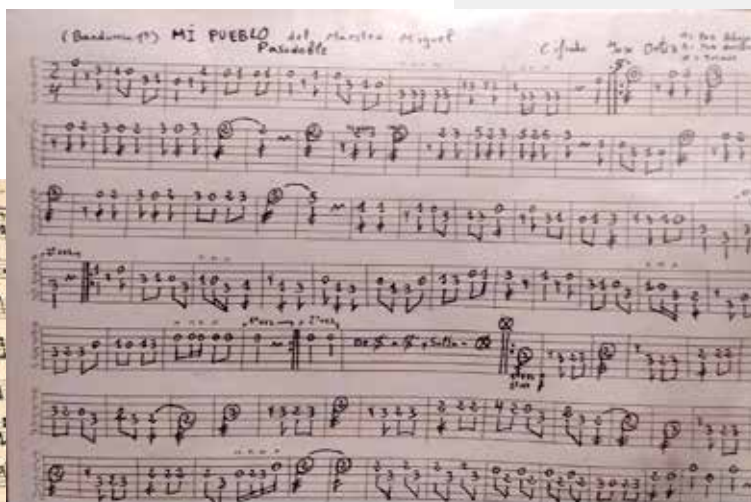
Contenidos  
adicionales



## REPERTORIO RECUPERADO Y TRANSCRITO POR JOSÉ MARTÍNEZ

En la elaboración de su TFM, José Martínez recuperó y editó una interesante colección de obras que ha cedido gentilmente a los lectores de *Alzapúa*. Las obras que aquí se podrán consultar y descargar son:

- *Fandango de Guadix*.
- *Ilusión* (Vals). Atribuido a Manuel de los Santos. Trío de bandurria, laúd y guitarra.
- *Marujilla*. Atribuida a Manuel de los Santos. Trío de bandurria, laúd y guitarra.
- *¡Calla y toca!* Atribuida a Manuel de los Santos. Para bandurria y guitarra.
- *Adelante y paso corto*. De Miguel López. Trío de bandurria, laúd y guitarra.
- *Mi pueblo*. De Miguel López. Trío de bandurria, laúd y guitarra.
- *¡Qué bonita es mi Granada!* De José Bújez. Trío de bandurria, laúd y guitarra.
- *Fox Serenata*. De José Raya. Trío de bandurria. Laúd y guitarra.
- *Zapateado*. De Cándido Ortiz. Bandurria y Guitarra.



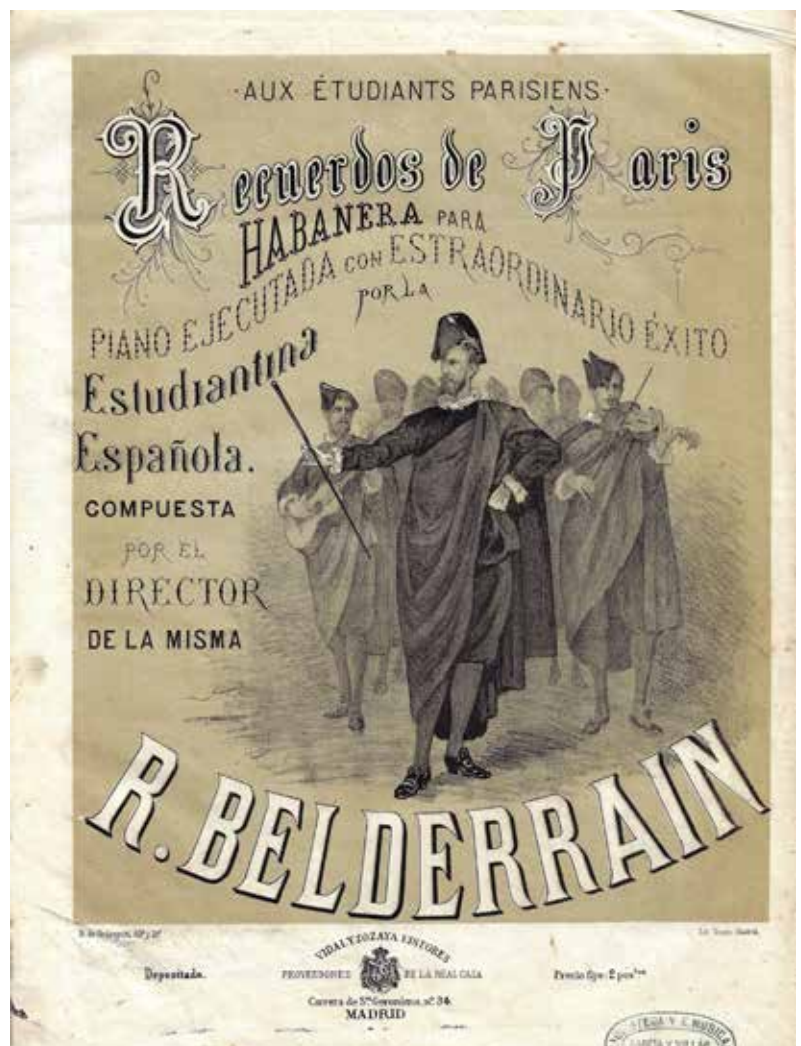
Contenidos  
adicionales



## RECUERDOS DE PARÍS. HABANERA PARA PIANO

D. Félix Martín, reconocido e incansable investigador de la historia de las Estudiantinas y Tunas, especialista en la Estudiantina Fíguro; comparte en este número una partitura de su

archivo personal. Se trata de una versión para piano de la obra *Recuerdos de París*, una obra interpretada con “extraordinario éxito por la Estudiantina Española y compuesta por el director de la misma”.







**fegip**

Federación Española de Guitarra  
e Instrumentos de Plectro

*Abierto a*  
**ORQUESTAS,  
ASOCIACIONES,  
FEDERACIONES,  
SOCIOS INDIVIDUALES...**

**Asociate!**

fegip



 [fegip@fegip.es](mailto:fegip@fegip.es)

 [@fegip.es](https://www.facebook.com/fegip.es)

Información y Boletín de Inscripción en:  
**[fegip@fegip.es](mailto:fegip@fegip.es)**