

HAIDE N°64947
F/2021

T
MUSICA
C2806
2013



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
INSTITUTO DE FILOSOFÍA
CARRERA DE MÚSICA

El plectro como herramienta de interpretación del siglo XXI



Proyecto de título para optar al grado de Licenciado en arte, tecnología y gestión musical y al título profesional de Músico con mención en ejecución instrumental o canto

FRANCISCO J. H. CATALÁN GÁRATE

Profesor Guía: Ismael Cortez Aguilera

Valparaíso, Chile

2013

Agradezco profundamente, a todos mis amigos (a) s
y familia que me apoyó, durante este proceso.

INDICE

INTRODUCCIÓN	5
Capítulo I: El plectro y sus instrumentos	9
1.1 Definiciones de plectro	9
1.2 Instrumentos y primeras prácticas de uso del plectro	13
1.3 Los instrumentos de plectro a partir de la edad media:	22
Capítulo II: Antecedentes actuales de la música de plectro	28
2.1 El caso del rescate de los instrumentos de plectro en España, según Pedro Chamorro y Andrés Segovia, el impulsor de la guitarra clásica. 28	
2.3 Antecedentes de música de plectro en la música en la academia .	34
Capítulo III: La Articulación en los instrumentos de plectro	38
3.1 Escritura y explicación de la articulación en los instrumentos de plectro.....	38
Capítulo IV: Estudios técnicos para la utilización del plectro.....	45
4.1 Estudios de plectro para Bandurria o mandolina española.	45
4.2 Estudios de plectro para mandolina italiana.	48
4.3 Estudios de plectro para Laúd.....	51
4.4 Método para guitarra eléctrica.....	54
Capítulo V: Creación de estudios para plectro	56
5.1 Estudio nº 1 de Arpegios para plectro	56
5.2 Estudio nº 2 de Tranquilla para plectro.....	57
5.3 Estudio nº 3 de Trémolo para plectro	58
5.4 Estudio experimental para plectro percutido	59
5.5 Estudio experimental para plectro frotado	61
CONCLUSIÓN	63
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES	65
Anexo.....	69

1000
1000
1000

1000
1000
1000

INTRODUCCIÓN

El siguiente proyecto es una investigación, que busca encontrar fuentes para entañar en el mundo de los instrumentos de plectro. Se ha revisado su evolución a través de la historia, los instrumentos que usan esta técnica, materiales de construcción, espacios geográficos, datos históricos de esta práctica, instrumentistas, compositores, registros escritos, reuniendo de este modo, la suma de datos pertinentes para comprender su práctica en los instrumentos cordófonos. Además de presentar la técnica de plectro, con la intención de plantear su valoración dentro de la academia musical, a partir del fundamento de su temprana participación dentro de la historia, desde los inicios de la humanidad hasta el tiempo actual.

Para cumplir con este objetivo se han compilado, según diversos autores, los registros sobre el uso del plectro en cordófonos, desde la antigüedad hasta los tiempos actuales, donde se diferenciarán los tipos de plectro y los instrumentos en los cuales se utiliza. Posteriormente se reunieron las técnicas de articulación del plectro. Además de analizar estudios de bandurria, mandolina, laúd y guitarra eléctrica. Con esto nos hacemos el siguiente planteamiento. En base a temprana inserción de los instrumentos de plectro y con una milenaria historia a favor, ¿es posible plantear una técnica instrumental superior para el plectro?

A modo de complementar esta investigación, se hizo una analogía de la articulación del plectro en partituras de guitarra clásica. Luego de esto logrado, se han realizado estudios para técnica de plectro, aplicables a la guitarra eléctrica contemporánea.

Objetivo General:

Plantear el uso del plectro como una técnica de nivel superior.

Objetivos Específicos:

- a.) Plantear la experimentación de las posibilidades interpretativas de los instrumentos de cuerda pulsada.
- b.) Describir la evolución de los cordófonos tañidos por plectro.
- c.) Informar sobre el estado actual de los instrumentos de plectro.
- d.) Registrar y distinguir formas de escritura específica para instrumentos de plectro
- e.) Analizar estudios y/o manuales de instrumentos de plectro.
- f.) Relacionar articulación del plectro a partituras de guitarra clásica.
- g.) Plantear la valorización del uso del plectro en la música académica.
- h.) Crear estudios con técnica de plectro para guitarra eléctrica.

Fundamentación:

Una onda sonora está compuesta por altura (frecuencia) e intensidad (amplitud), pero además se puede distinguir el timbre. Este último es la suma de cada una de las partes físicas que influyen en la creación de un sonido y le otorga características diferenciadoras de otras ondas sonoras. Cada sonido en particular, es un nuevo elemento para ser utilizado por compositores para crear música. El ataque en un cordófono puede ser generado de tres formas, pulsando, golpeando y frotando las cuerdas. Cada una de ellas genera una diferencia tímbrica, por lo tanto, al utilizar plectro estamos generando otra posibilidad tímbrica.

Aquí es donde nos encontramos en el punto de inflexión donde sabemos que, existe una técnica de plectro y es sin lugar a dudas una rica fuente para expresar una gran variedad de ideas musicales. De este modo se plantea utilizar el plectro en la creación de 5 estudios de guitarra eléctrica para abrir la posibilidad de un sonido distinto y la demostración

de esta práctica para rescatar el uso del plectro en los instrumentistas practicantes de esta técnica.

En el primer capítulo, se trata el plectro a partir de las definiciones encontradas, con el fin de delimitar el concepto. Luego se profundiza buscando esta a través de los instrumentos que lo utilizan, encontrando una variedad de formas y prácticas, que no nos dejan indiferente. Esto es el punto de partida de la investigación, ya que nos permite ampliar nuestra visión sobre el plectro, que por lo general es muy escasa.

En segundo capítulo trata sobre los antecedentes actuales de la música de plectro. Da pie esto a reflexionar a que ocurre, alrededor de este objeto, en otras palabras, el fundamento de porque investigar sobre éste desde el presente en, en la academia.

El tercer capítulo trata netamente sobre el tema de la escritura de los instrumento plectro. Por ello nos centramos en las articulaciones que caracterizan a los instrumentos de plectro. Dando bases para una forma de representar los elementos particulares de éstos.

El cuarto capítulo de esta investigación, se basa en un análisis de métodos de dos instrumentos. Esto nos lleva a descubrir lo necesario para poder hacer más adelante los estudios para plectro.

El capítulo final de esta investigación, presenta las composiciones de plectro, donde se refleja lo investigado y se muestran tanto estudios de la técnica tradicional como una innovadora propuesta de uso del plectro.

Para comprender la metodología empleada, es necesario mencionar que este trabajo no sólo es parte de la investigación realizada alrededor del plectro, si no también, la suma considerable de hallazgos, a través, de mi experiencia durante la carrera de música, donde cabe destacar por sobre todo mi inclusión como intérprete en el ensamble de guitarras eléctricas "Planeta Minimal" dirigido por Ismael Cortez. Como también mi paso por la cátedra de instrumento impartida por él, al cual opté los dos primeros años de mi paso por la Universidad de Valparaíso. Creo que es necesario comentar, dado a que allí fue donde comenzaron

las primeras inquietudes sobre cómo podía lograr otras sonoridades con el plectro y la conciencia sobre la escasa cantidad de material sobre el mismo.

Es por ello que la investigación comienza con la búsqueda de una definición de plectro, no para delimitarla, si no, para comprender que concepto se tiene sobre éste. De esta manera, nuestra mente se abre a nuevos mundos de posibilidades, en cuanto a cómo, con qué, y que formas de utilizar el plectro disponemos. Es por ello, que la siguiente parte de la investigación se vuelca en hallar, cuales son los instrumentos que han utilizado plectro y en qué consistía esta práctica. Esto nos abre pie a nuevas interrogantes que no podemos dejar de lado. Tales como, si existe repertorio, métodos y escritura en la academia musical. Por consiguiente, se revisan fuentes que nos indican los hechos ocurridos alrededor de los instrumentos de plectro. Luego de elaborar todo el documento se da pie a la experimentación para la creación de los estudio de plectro, para la guitarra eléctrica.

Para culminar, es necesario decir, que esta investigación no pretende ser la palabra definitiva en cuanto a los instrumentos de plectro, más bien, impulsar a que se haga más experimentación e investigación sobre el plectro para ampliar las posibilidades técnicas y plantear el valor que tanto merece, tal como cualquier otra en un grado académico.

Capítulo I: El plectro y sus instrumentos

El primer capítulo de esta investigación se centra netamente en bibliografía sobre el plectro y los instrumentos que lo utilizan, se pretende no sólo sentar las bases para esta investigación, centrar el concepto de plectro, para una progresiva ampliación de éste.

1.1 Definiciones de plectro

Hay muchas palabras que hacen referencia a este objeto. Cada idioma tiene una forma particular para denominarlo. Más adelante se da cuenta de cuantas variantes, formas, materiales y modos de uso existen, pero antecediendo ello, procuraremos dilucidar que definiciones y conceptos hay en cuanto, al plectro. ¿Habrán diferencias en cuanto a este objeto? O incluso, ¿es suficiente el concepto para catalogarlo? Eso será visto en capítulos posteriores, mientras, vamos a las definiciones.

Lo que la mayoría de las definiciones apuntan sobre el plectro, es que es un objeto, que puede ser de una infinidad de materiales y formas, usado para pulsar un instrumento.

Es el caso de Tranchefort (2000) que señala lo siguiente:

(En griego, plektron, en latín, plectrum) Pequeña pieza de madera, de hueso, de concha, de marfil, de metal o de material sintético que, bajo formas diversas, está destinado a puntear las cuerdas de algunos cordófonos. Su uso se remonta tanto a la Antigüedad clásica (cítara y liras griegas) como a la civilizaciones del extremo oriente antiguo (cítara china). El plectro se usó mucho en la antigüedad como uñero (especie de anillo con punta) que suele usarse por pares (uno el pulgar y otro en el índice), a veces incluso de tres en tres (en cítaras orientales especialmente). (pág. 324)

Las siguientes definiciones apuntan directamente a lo mismo:

Plectro: Pequeño trozo de cuerpo, concha, madera, marfil, metal, etc., empleado para pulsar ciertos instrumentos de cuerda, como la lira griega y las modernas mandolinas y cítaras. En forma semejante, parte del conjunto del clavicémbalo que toca la cuerda.” (Randel, 1991, pág. 145)

Plectro: El pequeño trozo de madera, metal, marfil u otro material que se emplea para hacer sonar las cuerdas de la mandolina, la cítara y uno o dos instrumentos más. Las púas del clave son, como es natural, plectros. (Scholes, 1984, pág. 101)

Plectro: Pieza de marfil, plástico, madera u otro material usado para pulsar las cuerdas de algunos instrumentos (balalaika, cítara, lira, mandolina, banjo, etcétera) (Soler, 1985, pág. 215)

Otra definición que complace mayormente acertada para las labores de esta investigación, hecha por Vladimir Ivanoff (2001) viene a ser la siguiente:

Plectrum (pick, flat-pick) (fr. Mediator, plectra; Ger.Dorn, Kiel, Plektrum, Schlagfeder; it. Plettro). Termino general para una pieza de algún material que es usado para puntear un instrumento de cuerda. Tintoris llama al plectro de la antigüedad “pecten”. Instrumentos tipo laúd tales como la biwa en Japón y el laúd en el siglo 15 tardío de occidente, eran por teñidos por plectro que a menudo podía ser uno largo (como en Japón) u otro más delicado como en laúd.

Fuentes de la edad media describen plectros hechos de talón de águila también como de madera, metal, hueso, caparazón de tortuga, marfil, pergamino, pluma. El uso de materiales de sintéticos, tales como nylon y plástico, son de uso universal. Escritos de la Arabia medieval describen el uso del plectro en el laúd. Hay registro que en la España musulmana los músicos Ziryab, reemplazaron el uso de plectro de madera por el talón de águila, ya que el material fue un éxito por su pureza y flexibilidad

entre los dedos. El uso de talón de águila y caparazón de tortuga son aún usado por interpretes de Ud, sin embargo, el uso de materiales sintéticos es ahora común.

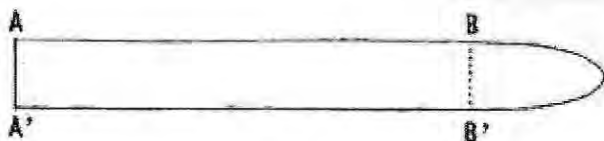
Evidencia iconográfica muestra el uso de pluma de ave en los laúd europeos, y aunque la transición al uso de la técnica de pulgar y dedos tomo lugar entre 1460 y el 1500, se cree que las dos técnicas deben haber coexistido por un largo periodo. En el siglo XVI, mientras varias publicaciones de música de laúd especificaban el uso de la técnica de pulgar y dedo, se preservaba aún el estilo de una nota y cordal tocado a menudo por el plectro, práctica extemporánea claramente del siglo anterior. El estilo se evidencia en algunas piezas de "Pesaro Manuscript". (pág. 325)

El hecho que se asevere que tan sólo es un término general para referirse a un objeto, anexo, incluso herramienta para pulsar los cordófonos, nos abre a pensar que pueden haber más formas de las conocidas comúnmente (que de cualquier modo, también serán vistas en capítulos posteriores), pero sin adelantarse demasiado hay cosas que sí se puede acertar. A partir de las definiciones podemos inferir los siguientes datos:

- 1.) El plectro se puede construir de diferentes materias primas
- 2.) Se utiliza para pulsar cordófonos
- 3.) Se ha utilizado en distintas partes del mundo y con distintas variantes, en su forma y uso

En el Método de Mandolina de Charles de Sivry encontramos una forma de plectro distinta que es interesante de rescatar. El autor del método lo defino como plectro o mediador, pequeño trozo de madera, piel, concha de plumas o caucho duro que se utiliza para hacer sonar la mandolina Con una longitud de unos cinco centímetros y seis milímetros de ancho.

Como se indica en la foto:



(Sivry, 1880, pág. 12)

Explica sobre la imagen que, el grosor de A hasta A' tiene más de un milímetro y disminuye gradualmente desde la línea punteada B B' hasta el final. En esta última parte se deben atacar las cuerdas. La púa es sostenida con el pulgar hasta la primera falange del dedo índice de la mano derecha, que no debe ser superior a la uña del índice de cuatro o cinco milímetros. Para los Fuerte debe sujetarse más cercano a la punta y para lograr piano, lo más cercano al extremo.

Se ejecuta usando un movimiento de la muñeca hacia atrás y adelante.
(Sivry, 1880, pág. 13)

Se puede observar que el plectro que se adapta a las necesidades de un intérprete de un determinado instrumento, en el siguiente apartado veremos que ocurre con los instrumentos y el plectro, a partir de los datos organológicos que se ha encontrado.

1.2 Instrumentos y primeras prácticas de uso del plectro

Está documentado como el primer libro sobre instrumentos, *Musica getutscht* de Sebastian Virdung, (Burkholder, Grout, & Palisca, 2011), aunque el primer trabajo mayormente reconocido aunque con ciertas limitantes fue hecho por Victor Mahillon el año 1880 en Bruselas. Estas limitantes fueron cubiertas mayormente por Sachs y Hornbostel, con una publicación en "Zeitschrift für Musik" de 1914. En ella se realiza una detallada y bien estructurada organización sobre los instrumentos. Pero esto genera para la investigación una cierta problemática, ¿Cuáles son los parámetros para dividir los instrumentos?

En Sachs se detalla lo siguiente, sobre su trabajo con Hornbostel "en 1914 ambos colaboraron en una nueva clasificación, basada en lo posible en principios acústicos, clasificaron que en sus puntos esenciales ha sido universalmente aceptada por los antropólogos" (Sachs, 1947, pág. 14) De esto inferimos que el accesorio utilizado para denominar los instrumentos no cuenta como un principio. Por lo tanto, ¿De qué manera podríamos encontrar estos instrumentos de plectro?

Para ello entonces debemos dirigirnos directamente a los cordófonos y desde allí comenzar esta búsqueda sobre los instrumentos de plectro.

De acuerdo a Károlyi (2008):

Los instrumentos de cuerda incluyen todos aquellos cuyo sonido se produce a través de la vibración de cuerdas tensas. Se dividen en tres grupos, según la manera en que se produzca la vibración: 1) de cuerda frotada, en los cuales la cuerda se pone en vibración por medio del frotamiento con un arco (una varilla de madera flexible y ligeramente curva, con crines de un extremo a otro, cuya tensión puede regularse); 2) de cuerda pulsada, en los cuales la vibración se logra mediante la pulsación de la cuerda; y 3) la cuerda percutida, en los cuales la cuerda es golpeada por un pequeño martillo. (pág. 157)

Según lo documentado en Trachenfort, sobre los instrumentos que utilizan plectro se menciona que, desde el punto de vista acústico, el fenómeno es "amortiguado", por el hecho que el sonido se disipa rápidamente. (Tranchefort, 2000) Sobre el criterio de ataque el plectro es denominado abrupto. (Schaeffer, 1988)

Según Sachs esto se divide en 4 tipos fundamentales: liras, arpas, cítaras y laúdes. (Sachs, 1947)

En el caso de la Lira, donde encontramos dos antecedentes donde se utiliza el plectro. En primera instancia se nombra una pequeña lira rústica, de madera, que utiliza un gran plectro. Originaría de Egipto unos dos mil años a. de C. que se fue transformando y se propagó a lo largo de Fenicia, Asiría y Palestina. Otro antecedente relevante fue llamado Phorminx, instrumento de la era pre-clásica mencionado en "La Ilíada" y "La Odisea", que está compuesto en su totalidad por partes animales y que es punteado por un gran plectro que puede ser de hueso o metal. Se cree que probablemente su uso sea más percutido que ejecutando arpegios y su práctica era sagrada, sobre todo en danzas rituales. (Tranchefort, 2000)

Además nos encontramos con la Lira clásica atribuida al Dios Hermes. Esta era, en general de uso doméstico y se utilizaba con un plectro periforme de metal, hueso o cuero. Si nos trasladamos a África nos encontramos con el Bagannâ instrumento etíope de gran tamaño (alrededor de 1,20 metros de alto) poseía 10 cuerdas y utilizaba un plectro de cuero o de uña de animal, aunque también en ocasiones se pulsaba con los dedos. (Tranchefort, 2000) Sobre esta frecuentemente los etíopes, dicen que es descendiente del arpa de David, del antiguo testamento; pero su función no es litúrgica. Sirve para acompañar poesía clásica o canciones de texto religioso o filosófico. (Malm, 1985)

Sobre el Arpa cabe mencionar que en la antigüedad encontramos dos antecedentes, el primero era el arpa angular tenía 21 cuerdas y era pulsada por un plectro cuando se utilizaba de modo horizontal, donde la otra mano se ocupaba de apagar el sonido de las cuerdas. El otro

antecedente se trata de un arpa griega que se apoyaba en las rodillas y Platón menciona que es mayormente utilizado por mujeres. (Tranchefort, 2000)

Cuando hablamos de laúdes y cítaras, encontraremos varios antecedentes del uso del plectro.

De acuerdo Sachs:

La cítara de tabla constituye la categoría más importante desde el punto de vista occidental, porque incluye nuestros instrumentos de cuerdas con teclado. Las cuerdas se estiran sobre una tabla rectangular, trapezoidal o de cualquier otra forma, pegada a una caja chata. En la mayoría de los casos las cuerdas están al aire, es decir que resuenan en su longitud total, sin ser pisadas por lo dedos. En algunas cítaras de tabla, sin embargo, particularmente en ciertos instrumentos típicos de los Alpes y del norte y oeste de Europa, una cuerda melódica esta tendida sobre un bastidor con trastes (cuerdas pisada). La mayor parte de las cítaras de tabla se clasifican ya como salterios o como dulcemas. El salterio es una cítara punteada, generalmente con cuerdas de tripa, mientras que la dulcema tiene cuerdas metálicas y se tañe con dos palillos livianos. (pág. 18)

Es necesario rescatar además que, de acuerdo a Baines, otra evolución desde el cercano oriente se remonta al siglo X d. C, llamándose salterio en el siglo XII. Ésta utilizaba plectros hechos de cañon de pluma. El ámbito técnico del salterio de muestra en el ganun, instrumento principal de las orquestas egipcias. Posee cuerdas de tripa y se toca con plectros parecidos a los <<anillo de cítara>> austriacos, usados en los dedos índices, probablemente derivado de la costumbre de los arpistas de tocar con uñas muy largas.

Según Baines (1988):

...mientras que las arpas sólo tienen una cuerda por cada nota, los salterios suelen poseer dos o más, es decir,

<<órdenes múltiple>>; de lo contrario, el instrumento sería bastante débil. Se obtiene mayor sonoridad mediante el empleo de cuerdas de metal, golpeándolas con un par de batidores de madera ligera o junquillo... (pág. 201)

Lo rescatado por Baines nos señala que se cree posible, que la idea de golpear las cuerdas provenga de Persia. Hoy, el salterio sin teclado, se extiende desde las regiones griegas hasta Rumania, Hungría y Checoslovaquia. Las formas más evolucionadas, conducen al cimbalon húngaro de concierto, instrumento que posee patas y un pedal amortiguador, del cual se puede mencionar la parte en la suite Hary János de Kodály. Entre un grupo de salterios de origen nordicoriental, encontramos el Kantele finlandés, donde una mano utiliza un plectro teñido sobre cuerdas de metal, a la vez que otra amortigua las cuerdas que no deberían sonar. (Baines, 1988)

De tiempos remotos había el uso de un laúd en el antiguo Egipto, que se puede encontrar en el museo del Cairo y se cree data del año 1490 a. de C., medía alrededor de 1,20 metros, poseía una caja de resonancia ovalada y utilizaba un pequeño plectro de madera pulida.

De esta misma familia encontramos al OUD ("ûd" en árabe significa madera o palo flexible) de origen árabe y se sabe que utilizaba un pequeño plectro hecho con una pluma de águila, tomado con el pulgar e índice. (Tranchefort, 2000)

Según Tranchefort (2000):

...el punteo de las cuerdas puede ser sencillo o doble, y admite dos técnicas diferentes para tocar: doble y regular, o bien, simple e irregular (dicho de otro modo, se trata de un punteo alternativo, regular o irregular, realizado por arriba y por abajo). El dominio de instrumento exige, pues, la aplicación, equilibrada de ambas técnicas, así como agilidad en los saltos de octava, la rápida ejecución de las notas del registro agudo, e incluso la

facultad de realizar pasajes a dos o tres voces (punteando, por ejemplo, una cuerda pisada, y produciendo así una o dos melodías) ... (pág.116)

Otro antecedente interesante corresponde a una cítara árabe, llamada Kanoun, con un desarrollo análogo a la india, es descrita con cuerdas punteadas con uñeros de cuerno, de concha o de metal, que son colocados respectivamente en cada índice. Una utilización que vale la pena rescatar es la utilización de las dos manos entre sí a una distancia de octava, donde la mano izquierda puntea las cuerdas con un ligero retraso respecto a la mano derecha para crear una heterofonía sincopada. Otro instrumento sería el Santour (que significa cien cuerdas), este va colocado horizontalmente en un soporte, de cuatro sostenedores, aquel instrumento tiene una base en forma de trapecio, que es colocada hacia el intérprete que golpea las cuerdas con dos ligeros macillos o finas baquetas de níspero, nogal o boj, con los extremos doblados. Permiten gran variedad de ataques y adornos, son colocadas una en cada mano. (Malm, 1985)

Tranchefort señala que en la música culta iraní, existe otro instrumento de plectro llamado el Târ, un aparente derivado del Setâr, que era el predilecto durante el reinado de los Kadjars. Este era teñido por un plectro de una lámina de cobre engastada con una bolita de acero.

Dentro del mundo popular, proveniente de Turquía en el siglo XIX, se presenta el Bouzo o Buzuk, el "Laúd de los nómadas". Compuesto por dos (tónica y cuarta) o tres (octava sobre la primera) cuerdas, punteadas por un uñero de concha con una técnica similar al OUD pero más fina produciendo una sonoridad bruscamente metálica. (Tranchefort, 2000)

Sobre esto Malm señala:

En Turquía y en algunas partes de cercano oriente, pueden encontrarse conjuntos folklóricos varios tipos de laúdes de punteo y de arco. Tiene una pequeña caja de madera, periforme, un largo

mástil con trastes y de dos a diez cuerdas dobles metálicas. En Turquía y en la Europa oriental con influencia turca (inclusive Grecia y las islas del Mediterráneo) existe una amplia variedad de laúdes de mástil largo, particularmente en interpretaciones de música folklórica y popular. Los nombres que más frecuentemente reciben esos instrumentos son saz, buzuq (bozuq o bouzouki) y baglama.(pág. 213)

Por otro lado, en la India se creó otro tipo de laúd llamado SITAR, atribuida al músico de la corte del sultán Dili en el siglo XV, llamado Amir Khusru. Cabe recordar que este instrumento ha sido popularizado en occidente por el músico Ravi Shankar. Este instrumento es punteado por un plectro o con uñeros de hilo de acero. (Tranchefort, 2000)

Otro instrumento conocido en la India es el SAROD;

Según Tranchefort (2000);

... posee cuatro cuerdas melódicas tensadas mediante grandes clavijas laterales, y numerosas cuerdas simpáticas tensadas por pequeñas clavijas clavadas en un lado del mástil; las cuerdas melódicas son paralelas, y las simpáticas, en cambio, atraviesan una parte del mástil y de la tapa oblicuamente para unirse con las melódicas sobre el cordal. El sarod se toca con uñeros de acero... (pág. 122)

Según la lectura de Tranchefort, podemos encontrar una gran variedad de cítaras de plectro provenientes de la india. Uno de ellos es la vinâ del sur, con una forma un tanto híbrida de mandolina plana con un mástil prolongado en la caja de resonancia semiesférica con una tapa plana de madera. Esta deriva en el Gottuvâdyam que particularmente no lleva un diapason. Malm (1985) señalo lo siguiente sobre este instrumento,

...el intérprete hace vibrar las cuerdas por medio de un plectro al tiempo que las roza con un pequeño rodillo de madera o con un trozo de cristal pulido que delimita su parte vibratoria. La extrema dificultad de las digitaciones en todos estos instrumentos requiere un dominio absoluto que sólo algunos profesionales poseen. Las cuerdas melódicas producen notas de delicada transparencia, y las cuerdas laterales proporcionan- en el registro superior- brillantes sonoridades de singular calidad... (pág. 176)

La vinâ del sur es utilizada horizontalmente, generalmente apoyada en el suelo o colocada sobre una rodilla. Es común el uso de uñeros de acero que se colocan en el dedo índice, el dedo corazón y el meñique de la mano derecha, respectivamente, además señala el autor "...se emplea un plectro de metal que actúa sobre las cuerdas melódicas mientras el meñique de cada mano (o el pulgar de la mano derecha) hace sonar las cuerdas al aire." (Malm, 1985) Otra variedad de cítara de plectro en la india es la Bin y Essrar, estas poseen cuatro cuerdas que atraviesan el diapason, se emplea un plectro metálico que se maneja con la mano derecha mientras el dedo anular de dicha mano puntea al mismo tiempo las cuerdas situadas a la izquierda del diapason. (Malm, 1985)

Según Tranchefort, en Vietnam existe otro tipo de laúd proveniente de la tradición musical china, existe de dos, tres o cuatro cuerdas es el llamado DÁN KIM, era un instrumento de orquesta y también utilizado en el teatro. Era rasgueado con la uña del índice pero actualmente es frecuente el uso de plectro de bambú, de madera, de madera, de cuerno o de concha. Se puede destacar además el uso del instrumento vietnamita llamado DÁN TY BÁ, de cuatro cuerdas y que era pulsado con las uñas de los dedos. Luego se generalizó el uso de plectros de cuerno o concha. (Tranchefort, 2000)

En África existen variados tipos de laúdes con cuerpo de media calabaza, podemos encontrar incluso de una cuerda y son pulsados por plectros rudimentarios. (Tranchefort, 2000) Tranchefort nos muestra además otro instrumento interesante, el Laúd camboyano chapey,

instrumento popular que solía tocar solos improvisados y utilizado en fiestas de bodas y rituales mágicos. Posee dos cuerdas, dobles o simpes, afinadas por quinta, pulsado por un uñero.

En el extremo oriente existen varios instrumentos que utilizan el plectro. El primero es el San-hsien (= tres cuerdas) seguramente utilizado en China en la época de la dinastía Tsin (entre el 246 y el 207 a. de C.) con tres cuerdas. El YUEH-K'IN, llamado comúnmente "guitarra lunar" por su origen legendario a finales del siglo VII, pero realmente de creación real en el siglo IV a. de C. Se pulsa con un plectro de bambú, de cuerno o de concha. Por el año el 935 durante el reinado del emperador Nimmyo Tenno fue llevado a Japón un instrumento que paso ser una modificación del laúd P'IP'A, se llamaba laúd BIWA, utilizado en la corte imperial. El debía usar un plectro fino muy grande llamado "Bachi" de forma triangular de madera de boj, según el modelo variaba el tamaño. (Tranchefort, 2000)

A continuación un extracto sobre el Bachi, del texto de Tranchefort (2000):

El intérprete utiliza un plectro fino muy grande-o <<bachi>>- de forma triangular y de madera de boj que, según los modelos, puede ser más o menos ancho y más o menos grueso....La mano derecha maneja el plectro y la izquierda pisa las cuerdas; para hacerlas vibrar se requiere una técnica particular; gracias a los altos traste las cuerdas pueden tensarse por simple presión del dedo y producir así pequeñas diferencias de altura, e incluso varios grados de la escala sobre un mismo traste. El grosor de éste permite, además, que se oiga una especie de sonido lánguido o de segunda resonancia llamado <<sawari>>... La melodía es tocada casi exclusivamente sobre la cuerda más aguda, en tanto las cuerdas más graves se tocan generalmente al aire...El plectro golpea la caja produciendo los efectos de percusión a que nos hemos referido antes, y la banda que atraviesa la tapa permite que ésta resista golpes a veces violentos; por otra parte, el plectro

golpea o actúa sobre las cuerdas con una ligera tensión. La sonoridad es rica, aunque en una primera audición el timbre puede parecer poco armonioso; esta sonoridad resulta además bastante percusiva, con fuertes resonancias en el registro grave y una calidad poco común en las vibraciones, debida a los efectos secundarios de la actuación del plectro sobre las cuerdas cercanas a la que es atacada. Esta característica hace de la biwa el instrumento perfecto para acompañar el canto marcado y prolongado de acento (pág. 125; 126)

Uno de los instrumentos populares más conocidos es el SHAMISEN, este tipo de laúd fue introducido hacia el 1560 desde china, pasando desde el campo con canciones populares hasta la ciudad integrándose al teatro años más tarde. Este instrumento de tres cuerdas utiliza un gran plectro de madera, hueso e incluso de marfil cuando es utilizado en conciertos. Es sujetado por el pulgar y tres dedos de la mano derecha, colocando el meñique en el centro para asegurar el manejo. (Tranchefort, 2000)

Según Tranchefort (2000)

...lo más corriente es que con este plectro se golpeen las cuerdas y la membrana de la parte superior de la caja, consiguiéndose de ese modo una percusión simultánea al ataque de las cuerdas; a la vibración de éstas se añade un ruido calificado como <<una especie de mezcla de sonido de un pequeño tambor y de armónica>>... (pág. 127)

Sobre el Koto, instrumento nacional de Japón, Malm lo describe de gran tamaño, con trece cuerdas de seda encerada. Este utiliza tres plectros de marfil en dediles de la mano derecha. Sobre su práctica musical dice "Su uso no era destinado a canciones, bailes o fanfarrias, más bien era usado con fines esotéricos por las características de su sonoridad, tales como sus percusiones agudas y súbitos silencios, dotándolo de un sonido muy particular" (Malm, 1985) Según lo enunciado por Tranchefort, este instrumento era apoyado en el suelo o una mesa

baja, donde el interprete se arrodillaba para tocar, con plectros en su mano derecha, haciendo punteos y glissando (Tranchefort, 2000).

1.3 Los instrumentos de plectro a partir de la Edad Media:

El uso del plectro lo encontramos a partir de la mandolina napolitana, instrumento que se diferencia del laúd por su caja de resonancia arqueada y afinado como el violín moderno. Éste ocupaba un plectro, que podía ser la punta de una pluma o bien una fina baqueta de madera.

Según Tranchefort (2000);

El instrumento se toca con una púa hecha de láminas de concha; la claridad de sonido y su plenitud ligeramente ruidosa son típicas de los instrumentos de dobles cuerdas de acero. El trémolo es una técnica propia de este instrumento, que se consigue desplazando rápidamente el plectro perpendicularmente a las cuerdas, procedimiento mediante el cual el sonido (que por ser cuerdas punteadas desaparecería en seguida) causa a en el oído la sensación de una sola nota (pág. 133)

Según Tranchefort, hacia el año 1500 se difundió por Europa el sistro, instrumento de poco costo y fácil de tocar, razón por la que fue muy utilizado por aficionados y por lo mismo despreciado por profesionales. Se creó gran cantidad de repertorio para este instrumento de cuerdas dobles y incluso tres cuerdas. Era pulsado por los dedos, como también por un plectro hecho con la punta de una pluma. Otra variedad de sistro utilizada en Europa es la bandurria, que era un instrumento de seis cuerdas dobles, pulsado por plectro.

Según J.J Rey (1993), en el renacimiento encontramos muy pocas fuentes, más allá de imágenes, esculturas, miniaturas que no den

información sobre los instrumentos de plectro. Otra fuente es también la literatura, donde se mencionan también estos instrumentos. Sobre el laúd, se refiere a su herencia del ud árabe que fue cambiando con los años, admitiendo varios tamaños y formas. Con su característico gran tamaño y clavijero doblado hacia atrás. Al referirse a la Bandurria, describe un instrumento que no sobrepasa los tres órdenes. Poseía un contorno ovalado, fondo abombado y un clavijero en forma de hoz con una cabella tallada en el extremo.

Sobre los orígenes del instrumento menciona J.J Rey (1993):

...se documenta el término <<mandura>> y en francés <<mandoire>>. Todos ellos parecen derivar del sumerio <<pan-tur>> a través del griego <<pandurion>> el latín <<pandura>>. Ni rastro de la raíz islámica <<qupuz>>, instrumento del que todos quieren hacer derivar a éste desde C.Sachs” (pág. 32)

Sobre la cítola añade los siguientes:

Instrumento de clavijero curvado con talle en el extremo, clavijas laterales (cinco), mástil de longitud media. El extremo inferior del mismo se superpone en ocasiones a la tapa. Trastes (cinco o seis) y cuerdas (cuatro o seis) sujetas en el extremo inferior del instrumento, que acaba más o menos en punta. Tañida con un plectro. Roseta central. Línea de puntos, o continua en el borde de la tapa. Puntos distribuidos por la tapa. (pág. 39)

Dado la precariedad de fuentes y documentos que puedan dar con alguna certeza sobre la evolución y parentesco de los instrumentos menciona J.J Rey (1993);

“Curt Sachs (1930) cree posible la aplicación a este instrumento del nombre de <<guitarra morisca>>, porque puede incluirse dentro del grupo de instrumentos que él llama <<laúdes con escataduras laterales>>. Un origen árabe-persa más o menos lejano, no implica, en mi opinión, que se llame <<guitarra

morisca>>, ni contradice la posibilidad de que se llame <<cítola>>.”
(pág. 41)

A esto agrega J.J Rey (1993):

J.M Lamaña en un primer trabajo lo llama <<cedra o cítola (modificada) = guitarra latina>>. En estudios posteriores lo denomina <<guitarra latina o simplemente guitarra>>, con la siguiente descripción: <<Proviene también de la fídula, pero modificada con características islámicas (agujeros en la tapa en forma de roseta central, clavijero en forma de cabeza de animal tallada, clavijas laterales, etc.) Podríamos, pues, considerar a la guitarra como una hermanastra más joven, de la vihuela de plectro y de la cítola>> (pág. 41)

El autor finaliza con la conclusión, que existen muchas afirmaciones sin una base suficiente que sólo generan confusión, a partir, de “arriesgadas hipótesis evolutivas” (Rey & Navarro, 1993)

Sobre las guitarras en la edad media también comenta un hecho bastante particular que no ha de extrañarse, por lo mencionado anteriormente en cuando a la bandurria y cítola. Comenta sobre una gran multiplicidad de nombres el cuál pretendían referirse al mismo instrumento, estos nombres eran:<<guitarre>>, <<guitarre>>, <<guitarre>>, <<guigerne>>, <<guigerne>>, <<guigerne>>, <<quiterne>>, <<ghiterna>>, etc. (Rey & Navarro, 1993)

En la edad media todos los instrumentos de cuerda en occidente eran teñidos por arco o pulsados por plectro. Una característica común era, tal como la guitarra actual, la forma de <<ocho>>. “La relación de la vihuela con la guitarra es muy estrecha, hasta el punto de que en el siglo XVI puede hablarse de un tipo genérico de <<vihuela-guitarra>>” (Rey & Navarro, 1993)

Sobre estos instrumentos en el renacimiento (en el 1600 exactamente) habla sobre la publicación de al menos 30 obras para el cittern inglés, el cistre francés o el Zither alemán, que eran instrumentos

de púa similares a la cítola. En el siglo XVI de la edad media hispánica, lamentablemente tan sólo la bandurria y la cítola perduraron (como instrumentos de púa), su práctica fue delegadas al uso popular, en consecuencia de este hecho, “no tuvieron acceso a la imprenta como la vihuela de mano, el laúd (de mano naturalmente) o el órgano.” (Rey & Navarro, 1993)

El autor habla de los instrumentos de púa en España durante el renacimiento comenta que en el caso de otros países, en este periodo, tal como Inglaterra fue distinto:

...en 1568 se publica el primer libro para cittern-traducción del francés- y entre 1593 y 1614 otro diez, unos para cittern solo y otros para el típico conjunto inglés <<partido>> (<<broken consort >>) Además se conservaron otros tantos manuscritos como iconografía numerosa. (pág.47)

El autor señala como dato relevante a la vandola, como un claro antecesor de la mandolina (Rey & Navarro, 1993)

Ya en el siglo XIX, tenemos un gran mayor cantidad de información sobre los instrumentos de púa, es el caso de la bandurria, descrita con un contorno en forma de pera. En este periodo el instrumento ya se establece, con sus seis órdenes, una afinación determinada y el uso de la cuerda metálica. Lo que significará modificaciones tanto a la construcción como la sonoridad del instrumento. Es descrita por A. Navarro (1993) de la siguiente manera:

Según un catálogo del Conservatorio de Madrid perteneciente al siglo XIX, se describe del siguiente modo a la Bandurria:

N.7 Bandurria: Posee 12 cuerdas, 6 de tripa y 6 entorchadas de forma metálica, con 12 trastes se toca con púa de concha, de marfil o de nácar. Su carácter distintivo es a prolongación del sonido por medio de una repetición indefinida en forma de trémolo. Hace acorde en todas o varias de sus cuerdas tremolados o sueltos.

Del otro catálogo del Conservatorio de París:

247 Bandurria: Mandolina española en marquetería, compuesta de 6 cuerdas dobles, difiere de la italiana por su tapa, tiene el fondo plano, y aros como la guitarra.

248 Pequeña bandurria: Es de notar la parte superior del mástil y la posición oblicua de mucho de sus trastes. (pág.56)

Según Navarro, la Bandurria ocupa la vanguardia de los instrumentos de púa en este periodo, de la cual había escasos métodos, dentro de ellos estaba el hecho por Jorge Rubio. Define cinco posiciones para tocar la bandurria y recomienda la pulsación de la púa entre <<puente y agujero>> “modificándose el sonido al tocar más o abajo”. (Rey & Navarro, 1993) Se nota en el texto anterior como en sus 24 estudios para bandurria, una notable influencia de la guitarra.

Dentro de los instrumentos descritos por el autor, se habla de la octavilla. Donde A. Navarro (1993) indica que José de Campo y Castro la define de la siguiente manera:

De idéntica forma que la guitarra común, pero de la mitad o menos de su tamaño, misma afinación y clase de cuerdas que la bandurria; se usa muy poco sustituida por el <<nuevo laúd>>. Se afina en la misma disposición que la bandurria a la cuarta inferior, poniendo a las primas al unísono con las segundas de la bandurria. (pág. 60)

A. Navarro, menciona que según Baldomero Cateura la octavilla es como “lautino u octavilla en Mi”, esta se puede considerar un antecesor del laúd contralto español actual. (Rey & Navarro, 1993)

Acerca de la cítara notamos que aunque el nombre alude a otro instrumento, en España se refiere a una “guitarra pequeña” tocada por pluma o plectro. Poseía un aspecto similar a la bandurria, pero un mástil más largo. No logro perdurar, al competir con la octavilla y el

nuevo laúd, para cumplir una función similar. Con la intención de no desaparecer ofreció varias afinaciones. Tenía cuatro órdenes. Otro instrumento es el bandolín, que tenía cuatro cuerdas y se pulsaba por plectro. Su forma era como la bandurria, sólo que más redondo que ella y un mango más parecido al de la guitarra. A. Navarro señala que según Pedrell, el bandolín portugués corresponde a la mandolina napolitana. En España, era utilizada para la tonadilla escénica. El llamado nuevo laúd, es muy parecido a la bandurria moderna, no obstante, su tamaño es mayor. Afinado a la cuarta inferior, en la misma disposición con igual número de órdenes y cuerdas. Aún así presenta dos afinaciones posibles. Como solista una cuarta bajo la bandurria. La segunda afinación para el nuevo laúd integrado a una orquesta, es una octava bajo la bandurria. (Rey & Navarro, 1993)

Por otro lado, hacia Europa mediterránea y báltica, se presenta un pequeño laúd llamado TANBURA, suele llevar de cuatro a seis cuerdas dobles, afinadas por cuartas o quintas, rasgueada por plectro con el fin de obtener un trémolo muy rápido. De los tiempos de la edad media, en los pueblos soviéticos, proviene la Bandoura. Éste instrumento alcanzaba incluso hasta unas cincuenta cuerdas, que se tocaban al aire. Se punteaba con un uñero y poseía una gran riqueza armónica que logra percibir mucho más en conjuntos de <<bandouristas>> con destacadas interpretaciones polifónicas. Una variante del laúd introducida por los mogoles a Rusia, es la Domra. Éste mismo posee distintas construcciones desde soprano hasta bajo. Es pulsado por un plectro duro, utilizando un plectro. (Tranchefort, 2000)

Finalmente esta la Balalaïka, instrumento popular nacional de la URSS. Sustituyó a la Domra en el siglo XVII. Posee tres cuerdas donde dos de ellas suenan al unísono y una se afina a la cuarta superior. Es punteada por los dedos, pero los profesionales utilizan un plectro de cuero. Posteriormente a finales del siglo XIX el instrumento se diversificó en tres tipos, y actualmente existe seis tipos (incluido un <<piccolo>>), con afinaciones propias, "...utilizada en orquestas de sonoridad potente e incisiva..." (Tranchefort, 2000, pág. 137)

Capítulo II: Antecedentes actuales de la música de plectro

El siguiente capítulo cuenta el desarrollo actual sobre los instrumentos de plectro en el escenario académico. En primera instancia, se presenta una entrevista a Pedro Chamorro, principal instrumentista de bandurria en España. Además de un extracto que nos comenta cómo la guitarra clásica gana su espacio en la academia musical. Mismo hecho que menciona Chamorro y que ocurre actualmente con la guitarra eléctrica.

2.1 El caso del rescate de los instrumentos de plectro en España, según Pedro Chamorro y Andrés Segovia, el impulsor de la guitarra clásica.

En el primer número de la revista Alzapúa¹ del año 1999, encontramos una entrevista hecha a Pedro Chamorro, cuando aún era presidente de la Federación Guitarra en Instrumentos de Plectro o FEGIP, es esta ocasión se le hacen varias preguntas respecto a cómo surgió esta última, en ella habla del proceso que tuvieron que pasar los instrumentos de plectro en España para su valorización en la academia. Él como destacado bandurrista, luchó por la valoración de su instrumento, lo que tuvo tan grandes repercusiones, como el hecho que Leo Brouwer el año 2012 haya compuesto para él una Sonata para bandurria. (Chamorro, 1999)

¹ Revista de la FEGIP, "con la denominación de Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro (F.E.G.I.P.) se constituye una Asociación que se acoge a lo dispuesto en la Ley 191/64 de 24 de diciembre y normas complementarias del Decreto 1440/65 de 20 de Mayo, **sin ánimo de lucro**. El cuatro de Mayo de 1997 en Logroño (La Rioja) se constituye esta Federación que tiene como objetivos generales **fomentar** el desarrollo de la música interpretada con instrumentos de plectro (familia de la bandurria y mandolina), guitarra e instrumentos afines en todos sus aspectos y manifestaciones: composición, interpretación, investigación, enseñanza y difusión. Además tendrá como meta permanente la **integración** de todas las asociaciones de plectro y guitarra del Estado Español, **supromoción y su representación**, tanto a nivel nacional como internacional". (www.fegip.es)

A continuación el extracto de la entrevista:

¿Cómo se logró ha gestado la creación de la F.E.G.I.P?

Ha sido una larga gestación. Hace aproximadamente veinticinco años, cuando comencé a estudiar bandurria y asistí con D.Manuel Grandío al Festival de plectro de la Rioja (Certamen Nacional, en esos años), recuerdo las largas conversaciones que el maestro mantenía con D. Pedro Santolaya y D. José Luis Rouret (creadores del Festival Internacional de Plectro de la Rioja) sobre las distintas cuestiones y problemas que tenía la bandurria en esa época. La creación de una Federación Nacional, era motivo de grandes debates entre ellos.

Unos años más tarde, también durante el Certamen Nacional de la Rioja, se celebraron mesas redondas con todos los participantes al Certamen. Aunque, siempre surgía la idea de crear una Federación, los debates se centraban en la nefasta, descorazonadora e irremediable situación en la que estaba la bandurria. Conviene recordar que en esos tiempos, nadie tenía títulos de profesor de Instrumentos de Púa, no se estudiaba la bandurria en ningún conservatorio ni nada por el estilo, y, lo peor: no teníamos esperanzas de que lo hubiera. Sólo, eran sueños.

Gracias al sacrificio, tesón y riesgo de las personas que hemos creído y creemos en nuestro trabajo, el panorama actual de estos instrumentos es positivamente otro. Ha sido una metamorfosis evolutiva. Desde la desesperación de hace quince o veinte años a la realidad actual, donde nos hemos replanteado aquel viejo sueño: una Federación Española de guitarra e instrumentos de plectro.

Terminamos de gestar la F.E.G.I.P en el seno de la Sociedad Artística Riojana, durante los últimos meses de 1996 y primeros de 1997. La hicimos realidad el 2 de Mayo de 1997. (Chamorro, 1999)

¿Y sus fines principales?

Queremos fomentar la música de plectro y guitarras en todas sus manifestaciones posibles: interpretación, composición, enseñanza, investigación y difusión. Además de fortalecer las relaciones artísticas e intercambios entre nuestras Asociaciones y Federaciones a nivel nacional e internacional.

De esta manera fortaleceremos la dignidad musical de nuestros instrumentos exigiendo aún más a las administraciones públicas y privadas, a través de proyectos concretos, la inclusión de éstos en sus planes anuales de educación y celebraciones artísticas... (Chamorro, 1999)

¿Han existido o existen actualmente prejuicios- entre aquéllos que se dedican a la música culta- sobre la bandurria y su familia como instrumentos pertenecientes al mundo del concierto?

La mayoría de los instrumentos musicales, unos más que otros, han sufrido prejuicios: la guitarra, el saxofón, la flauta de pico, el acordeón, etc. También es legítimo que existan partidarios y no partidarios en todas las cuestiones y gustos. Pero, ojo con los prejuicios.

La bandurria no es mejor ni peor que otros instrumentos, simplemente diferente. Ofrece unas posibilidades originales de coloridos tímbricos peculiares y pertenece a una determinada parcela de la música instrumental. (Chamorro, 1999)

¿Existe una escuela de mandolina española?

La mandolina española no es otra cosa que una bandurria con cuerdas sencillas. La idea partió de Baldomero Cateura, fue divulgada con la edición de su Método y la continuó Félix de Santos. Se trata de la escuela de bandurria más amplia, razonada y documentada.

El instrumento que diseñó Cateura es un "híbrido" entre la mandolina lombarda y la bandurria. Sospecho que el maestro Cateura no sabía que la mandolina lombarda lógicamente, es una evolución directa de la bandurria medieval española de fondo abombado, diferente en cuanto a fondo, puesto que la bandurria de fondo plano actual, recoge forma y la influencia de la vihuela desde el Renacimiento. En resumidas cuentas, es el mismo instrumento con dos variantes, cuerdas sencillas y cuerdas dobles.

En la actualidad, hay muy pocos bandurristas que toquen con cuerda sencilla, posibilidad que personalmente acepto y respeto.

El método "Escuela de la Mandolina Española" de Baldomero Cateura y la "Escuela Moderna de la Mandolina Española o Bandurria", de Félix de Santos los estudian todos los alumnos de bandurria que realizan esta especialidad en los conservatorios. (Chamorro, 1999)

¿Cuáles son los problemas más urgentes, acuciantes, que el mundo del plectro tiene planteados?

El mundo de plectro es enorme, si pensamos de manera internacional. En algunos países, como por ejemplo, Alemania, ha resuelto prácticamente todos los problemas. Se imparte la especialidad de mandolina en los principales conservatorios y escuelas superiores, cuentan con editoriales que publican las antiguas y nuevas obras de jóvenes y actuales compositores, llevan muchísimos años organizados socialmente a través de diferentes federaciones de distintas regiones que a su vez pertenecen a una sola. Todo esto, deriva de un mercado de muy alta calidad profesional y del que los aficionados también se benefician.

Pienso que Alemania es el modelo que en España debemos seguir. Actualmente, en nuestro país contamos

con la recién creada F.E.G.I.P, pero tenemos un grave problema con nuestros nuevos profesionales debidamente titulados, y con los miles de aficionados y niños que quieren estudiar en los conservatorios españoles bandurria y la mandolina, pues solamente existen en España ocho o nueve conservatorios con esta especialidad.

Creo profundamente que la solución para que estos instrumentos no se extingan, está en que los conservatorios oferten a nuestros niños y jóvenes la posibilidad de estudiar de, manera más digna y cualificada la bandurria.

Si conseguimos que en todas nuestras Comunidades Autónomas se impartan Grados Elemento, Medio y Superior, habremos resuelto los problemas más urgentes y acuciantes. Daríamos salida a los profesionales actuales y futuros, a los alumnos, ganaríamos más calidad en las orquestas de plectro, se interesarían más los compositores, editores, musicólogos y profesionales de la música en general. (Chamorro, 1999)

Del texto de Baines podemos rescatar un hecho, muy similar al enunciado en la entrevista. Tal como la bandurria la guitarra clásica también tuvo que ganarse su espacio.

La guitarra moderna también su origen en España. Francisco Tárrega, quién abandonó el piano por ella, dio un vuelco a la técnica de interpretarla. Además amplió el repertorio, con transcripciones de pizas clásicas de piano y obras que componían músicos españoles. En este periodo Antonio Torres crea un modelo con mayores posibilidades sonoras consiguiendo un sonido más grave y con mayor resonancia. El método creado por Tárrega, transmitido por sus discípulos tales como, Miguel Llobet, Emilio Pujol, Daniel Fortea y Pascual Roch, repercutió en todo mundo con gran aceptación. Pero la gran de Tarrega fue la transcripción de Bach, Haydn, Mozart y Beethoven. Esto fue lo que señalo

el camino a Segovia. Se menciona que el mismo Albéniz dijo que sus obras sonaban mejor en guitarra que en el piano. (Baines, 1988)

Baines señala lo siguiente:

Hasta que Segovia no comenzó sus admirables giras por el mundo, los asistentes a conciertos de Europa y América no se dieron cuenta de las maravillosas facultades expresivas de la guitarra, instrumento por otra parte frecuentemente desdeñado. El virtuosismo más perfecto servía a una musicalidad hasta entonces jamás dedicada al instrumento, mientras que el excelente repertorio causó una profunda impresión, tanto en los intérpretes como en el público. Basta con leer los programas de Segovia para comprobar la riqueza de que dispone hoy día cualquier guitarrista: desde la música de los vihuelistas, como Luis Milán y Mudarra; de los intérpretes de laúd, como Galilei y Dowland; de los intérpretes del instrumento del siglo XVII, como Sanz y Visée; de la música del XVIII, cargada de variedad, hasta las piezas para laúd de Bach y Meiss y las obras para teclado de Haydn y Domenico Scarlatti, sin olvidarnos de las sonatas y suites para violín o violoncelo sin acompañamientos de Bach, todas se encuentran graciosamente a disposición de los dedos de los ejecutantes. De los compositores del XIX, sólo se toca con regularidad a Sor. Sin embargo, es la música más reciente la que proporciona el panorama más amplio a los recursos sonoros de la guitarra, como son las transcripciones de piezas de Granados y Albéniz, y las cuantiosas creaciones inspiradas, dedicadas, editadas, digitadas y tocadas por el maestro. (pág.170)

El mismo Segovia, señaló que sus principales obstáculos fueron la falta de música compuesta para la guitarra. Torroba y Turina fueron de los

primeros en hacer algo al respecto, luego en 1920 Falla compone un homenaje a Debussy en guitarra. Roussel, Tansman y Castelnuovo-Tedesco han compuesto para este instrumento. Dos compositores americanos, conocedores de la tradición europea han aportado enormemente como Manuel Ponce de México y Villalobos en Brasil. Los años posteriores hubo más compositores que le dieran un espacio a este instrumento, donde intérpretes jóvenes (en aquel periodo) como John Williams y Julian Bream, continuaron con este legado que no hubiese ocurrido de no ser por "las semillas sembradas por Tárrega y cuidadas por Segovia se han convertido en una planta en plena floración."

2.3 Antecedentes de música de plectro en la música en la academia

Dentro de los antecedentes de la música de plectro en la academia, la historia comienza con la mandolina. Uno de las obra más conocidas es el Concierto para dos mandolinas en Sol mayor para dos instrumentos y orquesta (en Sol mayor) (Talbot, 1990).

Y dentro del repertorio operístico encontramos el caso de "Don Giovanni de Mozart, Canzonetta N° XVI, llamada "Deh vieni alla finestra" (Rehm, 2003), como se ve en la siguiente imagen.

No. 3. Allegretto.

The image shows a musical score for a piece titled "No. 3. Allegretto." The score is arranged in six staves. The first five staves are for string instruments: Violino I, Violino II, Viole., Mandolino., and Bassi. Each of these staves begins with the instruction "pizzicato." The sixth staff is for the vocal part, labeled "D. GIOVANNI." The music is in 3/8 time and the key signature has one sharp (F#). The vocal part includes the lyrics "Deh Er -" at the end of the line.

(Mozart, 1801)

Más adelante compositores retomaron el uso de la mandolina como: Gustav Mahler, con Das lied von der Erde. (Károlyi, Introducción a la música del siglo XX, 2000).

Donde se ve el uso en el movimiento cuarto llamado "Von der Schönheit", en la siguiente imagen vemos su uso.



(Mahler, 1912)

Otra obra donde vemos mandolina es en las 5 piezas para Orquesta opus.10 de Anton Webern.



(Webern, 1913, pág 4, comp. 1-4)

En Igor Stravinsky también encontramos el uso de la mandolina en su ballet, Agon:



(Stravinsky, 1957, comp. 10-13)



Otra obra que también utiliza mandolina es “Variaciones para Orquesta Opus 31” de Arnold Schoenberg, en la siguiente imagen los podemos apreciar:



(Schoenberg, 1929, pág 22, comp. 130-134)

De acuerdo a lo expuesto en la decimoctava edición de la revista Alzapúa, entre el 27 de agosto y el 1 de septiembre fue estrenada mundialmente una obra para bandurria compuesta para Pedro Chamorro, por el mundialmente reconocido compositor Leo Brouwer. La obra fue trabajada, a partir de la visita a la orquesta de plectro “Roberto Grandío”, dirigida por Pedro Chamorro y el análisis del material didáctico compuesto por Chamorro (tales como 20 pequeños preludios y fantasías, etc.).

Además de esto hubo un dialogo entre Brouwer y Chamorro, hasta que el 24 de julio del 2011 fue terminada la obra.

Esta llevó el nombre de Sonata y sus tres movimientos son llamados de la siguiente forma:

I Ritmo de las luces y las sombras

II Nocturnal

III Introducción y tocata

Obra para bandurria sola, de aproximadamente 20 minutos de duración. Según el mismo Brouwer la obra está contiene elementos tanto de la música popular, docta como música de vanguardia. (Alzapúa, 2012)

Otro instrumento que tiene su reciente incorporación a la música académica es la guitarra eléctrica. Según Palacios (2012) esta incorporación comienza, en el momento en que Karl Heinz Stockhausen, utiliza éste instrumento en la orquesta II de Gruppen. En 1971 Frank Martin en Poèmes de la Mort, reúne un barítono, tener, bajo eléctrico y 3 guitarras eléctricas. Otro ejemplo expuesto es The Concerto for Group and Orchestra de Jon Lord, tecladista de Deep Purple, obra dirigida por Sir Malcolm Arnold el año 1969. El antecedente más cercano a esta investigación es la agrupación Planeta Minimal, orquesta de guitarras eléctricas, dirigida por Ismael Cortez. El nombre de la agrupación proviene, dado a que en sus inicios la agrupación interpretó obras de compositores minimalistas como; Phillip Glass, Terry Riley y Steve Reich, a la vez obras de Paul Hindemith, Béla Bartók, Heitor Villa-Lobos y Leo Brouwer.

Con el fin de fomentar la creación y difusión de la música chilena, el año 2007 se presenta el proyecto llamado "Guitarra Eléctrica Chilena s.XX-s.XXI", que enseña un variado repertorio de compositores chilenos que incluye tanto adaptaciones como obras originales para la orquesta. (Palacios, 2012)

Capítulo III: La Articulación en los instrumentos de plectro

En el presente capítulo se tratará la escritura de los instrumentos de plectro, a partir de la articulación. Esto representa las características particulares de los instrumentos, por lo que es menester para fundar una base para la producción de los estudios de plectro.

3.1 Escritura y explicación de la articulación en los instrumentos de plectro.

Según A. Navarro (1993):

Se denomina <<articulación>> a la forma de ejecutar el sonido. En un instrumento de púa, consiste en las distintas opciones existentes de emplear la púa. (pág. 125)

-Articulación sencilla: Se presenta con n y es básicamente dar con la púa hacia abajo.



Patino

(Rey & Navarro, 1993)

-Articulación doble: Representada nv , utilizada para pasajes rápidos y significa dar con la púa abajo y luego arriba.

Allegro vivave



Félix de Santos

(Rey & Navarro, 1993)

Esta técnica es conocida en la música popular como "Alternate Picking." (García Freile, 2012)

Sobre la técnica del trémolo el A. Navarro hace la siguiente referencia:

-Batido. Se indica "♯". También se lo denominó <<redoble>> y <<trémolo>>, representándolo "♯". Es la articulación más peculiar de los instrumentos de púa. Sirve para mantener o aumentar el sonido de una nota, o para dar otro carácter a la música. Consiste en rozar permanentemente la cuerda o cuerda con la púa, para lo cual ésta se sitúa paralelamente y encima de la cuerda. El movimiento debe ser regular, evitando todo tipo de aceleraciones.

Cantabile



Juan M. Villar

¿Por qué no denominamos como los <<clásicos>> de la púa hicieron a esta articulación <<trémolo>>? Ahí van varias razones:

1º. Para evitar que el resultado físico expresado gráficamente se confunda con el emitido por otros instrumentos al aplicar trémolo una o varias notas. Cuando aplicamos batido a un solo sonido o a una melodía con la púa y situamos a un espectador no demasiado cerca del intérprete, el oyente no percibirá los múltiples roces de la púa sobre las cuerdas. Si por añadidura son varios los instrumentistas y poseen una técnica depurada, el resultado es similar a producido por instrumentos de arco. En cierto

sentido, la imposible uniformidad rítmica de cada músico batiendo las cuerdas con la púa hace que su efecto se asemeje al producido por la frotación del arco sobre las cuerdas de un violín o un violonchelo.

2º. Si denominara <<trémolo>> a esa articulación, estaría confundiendo causa y efecto. Cuando instrumentistas de arco aplican trémolo están interpretando la repetición más o menos rápida de un sonido. Por el contrario en los instrumentos de púa esta tercera articulación es usada para mantener el sonido aumentado incluso su volumen, más que para hacer repeticiones de ese sonido. Nuestro batido equivale al término <<arco>> aplicado a los instrumentos de cuerda frotada. También existen otras articulaciones como:



(pág. 125)

Sin ser una articulación en si A. Navarro (1993), representa una variante de la articulación doble o alzapúa.

-Articulación triple. En realidad no es una articulación independiente sino la amalgama de la púa sencilla y alzapúa indistintamente. Se usa en valoraciones ternarias o compases (6/8, 9/8, 12/8 etcétera) que aconsejen su uso. Se representa πππ ó πππ:





(Rey & Navarro, 1993)

-Contrapúa. Se denomina así cuando la alzapúa es aplicada al revés, empezando o terminando púa arriba.



(Rey & Navarro, 1993)

A partir de lo anterior el A. Navarro señala otras articulaciones:

-Tambora. Efecto usado en la guitarra, su resultado queda empobrecido en cuerdas de acero. En su ejecución no interviene la púa, que se sostiene entre los dedos índice y medio. Se practicaba junto al puente dando un golpe a las cuerdas de cada acorde con el dorso del pulgar de la mano derecha, previamente levantada ésta a la necesaria altura. Para que sobresalga la melodía, será la uña del dedo pulgar la que percute la cuerda encargada de interpretar la misma. Se representa (Tamb.) El uso de efecto <<timbal>> que hace Cateura es similar a la tambora, con la diferencia de que son los dedos, índice y medio, los que golpean las cuerdas. (pág. 128)



(Rey & Navarro, 1993)

-Arpeado. A mi entender no tiene mucha utilización en instrumentos de púa, ya que no es lógico usar una bandurria para hacer un efecto que se consigue mejor y de forma natural con la tensión habitual, el esfuerzo para conseguir esta articulación no compensa el resultado. Consiste, como se puede deducir, en utilizar los dedos de la mano derecha con la técnica de la guitarra. Se escribe (Arp.) (pág.128)



(Rey & Navarro, 1993)

-Tranquilla. Al contrario de la anterior su uso es de mejor factura y permite a los instrumento de púa hacer un tipo de polifonía cercana a la guitarra. Recuerda como se utilizaba la púa y los dedos en el laúd del renacimiento antes de abandonar el uso de la primera. La púa hace las veces de dedo pulgar mientras que los dedos medio, anular- y en ocasiones meñique- van pulsando las cuerdas junto a ésta. Se representa como (Tranq.) (pág.128)



(Rey & Navarro, 1993)

Dentro del marco de la música popular es conocida como “Híbrido Picking”. Vale mencionar su práctica a comienzos del siglo XX en Estados Unidos, en instrumentos como la guitarra, aunque principalmente en el banjo. En este último también se le ha llamado además “Chicken Picking”, por la forma similar a la pata de un pollo. (García Freile, 2012)

Otra técnica conocida en música popular principalmente por la guitarra eléctrica es llamada “Sweep Picking”, consiste en “barrer” las cuerdas con un solo ataque. (García Freile, 2012)

En la música culta, dentro del marco de la mandolina y bandurria, existe documentación como nos muestra Navarro (1993);

-Deslíz. Usado por vez primera por Félix de Santos, vi utilizarlo a Manuel Grandío. Consiste en herir dos, tres y hasta seis cuerdas inmediatas o vecinas con un golpe de púa, que atacará la primera resbalando por las restantes. Puede ser directo si parte de una cuerda grave e indirecta en caso contrario. Si es de tres notas, Félix de Santos lo indica (d.e.s), si es de cuatro (d.e.s.l) etcétera. (pág. 129)



(Rey & Navarro, 1993)

1998

1998

1998

1998

1998

1998

1998

1998

1998

1998

Capítulo IV: Estudios técnicos para la utilización del plectro

En el presente capítulo, se presentan estudios de plectro de distintos instrumentos tales como bandurria, mandolina italiana, laúd y guitarra eléctrica. El comprender la técnica y gráficas de los distintos estudios, esto dará luces para la creación de los estudios de plectro para guitarra eléctrica, desde una tradición académica.

4.1 Estudios de plectro para Bandurria o mandolina española.

Para el aprendizaje de la bandurria uno de los textos fundamentales para alcanzar un alto nivel es "Escuela de Alzapúa, Op. 9", escrita por Félix de Santos, en esta obra se presentan 25 estudios en distintas tonalidades y uno donde se transita por todas. Esta obra está dividida en dos partes, una primera de 12 estudios de primera posición diatónica y en alzapúa regular. La segunda parte consta de 13 estudios, en que la mano izquierda debe desarrollar rapidez y soltura en las posiciones, y la mano derecha dominar técnica variadas de golpe de púa, como denomina Félix de Santos en su escuela, salto regular, deslice, contrapúa y doble directa. Éste también, menciona que con el fin de no sobrecargar de signos de púa, sólo indicará al principio hasta que exista algún giro melódico. Las notas de larga duración y las unidas a un ligado deben ejecutarse con trémolo y el resto con púa directa o alzapúa, correspondientemente. (de Santos Sebastián, 2008)

Luego de los 12 primeros estudios, el autor se detiene a hacer algunas observaciones, sobre los distintos golpes de uñeta. Dentro de ellos, tal como se ha conglomerado en el capítulo anterior de esta investigación, están:

Alzapúa:

En el estudio N° 16:

Musical notation for Alzapúa in Study No. 16. The piece is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-4) and accents. A 'V' symbol is placed above the first measure, and a 'L' symbol is placed above the second measure. The word 'alza-púa' is written below the first staff. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and fingerings.

(de Santos Sebastián, 2008, pág 32, comp.43-40)

Del estudio N° 24:

Musical notation for Alzapúa in Study No. 24. The piece is in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-4) and accents. A 'V' symbol is placed above the first measure, and a 'L' symbol is placed above the second measure. The word 'alza-púa' is written below the first staff. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and fingerings.

(de Santos Sebastián, 2008, pág. 48 comp. 24)

Del estudio N° 21:

Musical notation for Alzapúa in Study No. 21. The piece is in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-4) and accents. A 'V' symbol is placed above the first measure, and a 'L' symbol is placed above the second measure. The word 'alza-púa' is written below the first staff. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and fingerings.

(de Santos Sebastián, 2008, pág. 42, comp. 19-22)

Además podemos encontrar la técnica de Desliz, donde se cita al estudio 19:

Allegro moderato

The score consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It contains three measures of music, each starting with a 'V' (vibrato) and a slur over a series of notes. Fingerings are indicated above the notes: 0 1 3, 0 2 4, and 0 1 3. Below the notes are the letters 'L' and 'U'. The bottom staff is in bass clef and contains six measures of music, each starting with a 'V' and a slur. Fingerings are indicated above the notes: 0 1 3, 0 1 3, 2 1 1, 2 0 3, 2 0 1, and 3 1 2. Below the notes are the letter 'G'.

(de Santos Sebastián, 2008, pág. 38, comp. 1-3)

4.2 Estudios de plectro para mandolina italiana.

Félix de Santos, en su método para mandolina lo define como un medio el cual el interprete se vale para prolongar el sonido para prolongar los sonidos en la mandolina. (Santos, 2003)

A continuación imágenes donde se muestra las articulaciones aplicadas en la mandolina.

Práctica del trémolo

The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of two staves. The top staff starts at measure 22 and contains three measures of music with tremolos indicated by 'tr' above the notes. Fingerings are indicated above the notes: 0, 1, 2, 3. The bottom staff contains three measures of music with tremolos indicated by 'tr' above the notes. Below the notes is the instruction 'Practíquese el mismo ejercicio en todas las cuerdas'.

(Santos, 2003, pág 15, comp 1-5)

Lecciones en trémolo y notas picadas

6

12

17

22

28

rall D.C

(Santos, 2003, pág 34, comp. 1-32)

Sobre el trémolo en una edición de "Estudios Característicos" se encuentra una cita de Félix de Santos (1998) hablando del trémolo. En la que dice:

El estudio continuado del trémolo es de gran importancia para los que deseen tocar con arte la mandolina y demás instrumentos de púa, puesto que del trémolo depende principalmente la belleza del sonido de estos instrumentos; el trémolo es lo primero que el mandolinista empieza aprender y sin duda alguna es lo último que logra perfeccionar. Son muchos los mandolinistas que logran una ejecución relativamente depurada, pero son pocos, muy pocos, los que hasta hoy han conseguido un trémolo rápido y flexible, capaz de hacer olvidar al oyente, que es una púa la que lo produce y de causar la impresión del ligado de

los instrumentos de arco y viento.
(de Santos Sebastian, 1998, pág. 6)

Para citar lo anterior se presentarán fragmentos de algunos
“Estudios Característicos”. Mostrando la técnica de plectro en la
mandolina italiana: N°1, N°6 y N°11.

Andante espressivo

Musical score for 'Andante espressivo' in G major, 3/4 time. The score consists of two staves. The first staff is the treble clef, and the second staff is the mandolin clef (treble clef with a 5 below it). The tempo is 'Andante espressivo'. The score includes the instruction 'Sempre trémolo' and a dynamic marking 'p'. The music features a melodic line with a trill and a sustained bass line.

(de Santos Sebastian, 1998, pág. 7, comp. 1-8)

Andante

Musical score for 'Andante' in G major, 6/8 time. The score consists of two staves. The first staff is the treble clef, and the second staff is the mandolin clef (treble clef with a 7 below it). The tempo is 'Andante'. The score includes the instruction 'rall.' and 'a tempo', and dynamic markings 'dim.' and 'cresc.'. The music features a melodic line with a trill and a sustained bass line.

(de Santos Sebastian, 1998, pág. 9, comp. 1-12)

Larghetto

Musical score for 'Larghetto' in G major, 6/8 time. The score consists of two staves. The first staff is the treble clef, and the second staff is the mandolin clef (treble clef with a 5 below it). The tempo is 'Larghetto'. The score includes the instruction 'Trém.'. The music features a melodic line with a trill and a sustained bass line.

(de Santos Sebastian, 1998, pág. 13, comp.1-10)

4.3 Estudios de plectro para Laúd

El medio material de que nos valemos en el laúd para matizar los sonidos, es el mismo que nos permite poner las cuerdas en vibración, o sea la púa. Ese pequeño fragmento de la concha que puede parecer insignificante y sin importancia, es para el laudista lo mismo que la pluma para el poeta o que el pincel para el pintor; pues del mismo modo que uno y otro trasladan al papel o al lienzo los pensamientos o las imágenes creadas por su fantasía, el laudista hace llegar a su auditorio las filigranas de matiz que su sentimiento artístico le sugiere al interpretar una obra musical valiéndose de la púa que, aunque parezca increíble, si está guiada por una mano hábil y segura, proporciona una caudal inagotable de maneras de producir los sonidos con sus múltiples variedades de timbre y de intensidad. (de Santos Sebastian, 1994, pág 2)

En el texto anterior vemos como se refiere Félix de Santos al laúd como instrumento de plectro, sobre el cual creó estudios que comentaremos brevemente a continuación. Los estudios de laúd comienzan con la revisión de las escalas mayores y menores.

ESCALAS MAYORES

La mayor

(de Santos Sebastian, 1994, pág.8, comp. 1-7)

ESCALAS MENORES

La menor

(de Santos Sebastian, 1994, pág. 10 comp. 1-7)

Sobre estudios de trémolo Félix de Santos (1994) dice:

El estudio de trémolo es de gran importancia para los que deseen tocar con arte el laúd y demás instrumentos de púa, puesto que del trémolo depende principalmente la belleza de sonido de estos instrumentos. Trabájense estos estudios empleando rigurosamente el dedeo en ellos indicado y procurando que el trémolo salga rápido y sin interrupción y pronto se verán sus buenos resultados tanto en la pureza del sonido como en el conocimiento del diapason.

(de Santos Sebastian, 1994, pág. 12)

Ha de citarse el estudio N° 5:

Cantabile

8

15 **Fin**

22

28 **D.C**

(de Santos Sebastian, 1994, pág. 13, comp. 1-34)

Y además el estudio N°2 que esta dentro de los denominados "Cinco Estudios Varios" ,contenido dentro de la obra comentada. Aquí se ve un trémolo que acompaña una melodía superior.

Andante

Trém.

(de Santos Sebastian, 1994, pág. 17, comp. 1-5)

Además como en los demás estudios podemos encontrar el uso de alzapúa.

Allegretto

simile.

(de Santos Sebastian, 1994, pág.17, comp. 1-6)

Allegro moderato.

Campanella

(de Santos Sebastian, 1994, pág.23, comp. 1-7)

Es pertinente hacer la siguiente observación: la simbología con respecto al uso de la dirección de la púa (de acuerdo a la escuela de Félix de Santos), esta en sentido inverso, respecto a la mostrada en el capítulo anterior. Según A. Navarro(1993) no existe base justificable para

Capítulo V: Creación de estudios para plectro

En el siguiente capítulo se presenten los estudios para plectro, resultado de la investigación. No sólo se presentan las técnicas tradicionales, si no un par de estudios llamados “experimentales”, donde se proponen innovaciones respecto a esta técnica.

5.1 Estudio nº 1 de Arpeggios para plectro

Para el estudio de arpeggios hay un concepto mayormente importante, que es el uso de alzapúa, que se ha desarrollado en los capítulos anteriores.

Para la creación del se ha probado la técnica de plectro en estudios y obras de guitarra clásica, para guiarse en la composición. A continuación extractos de aquellas obras:

Extracto "Estudio N°1" de Heitor Villalobos

The image displays two staves of musical notation for the first two staves of 'Estudio N°1' by Heitor Villalobos. The first staff is in 4/4 time and features a sequence of arpeggiated chords. Above the first four notes, there are markings 'n', 'V', 'n', 'V', indicating the use of the alzapúa technique. Below the first four notes, the word 'Alzapúa' is written. The second staff begins with a triplet of eighth notes, indicated by a '3' above the first note. Both staves end with double bar lines.

(Villalobos, 1952, comp. 1-4)

Este estudio de Villalobos es la principal influencia que se nota en el estudio. Principalmente ayuda a generar soltura en la muñeca y precisión al ser el ataque, por lo general en distintas cuerdas. Esto además genera que las cuerdas queden resonando, especialmente

cuando se tocan "cuerdas al aire", esta sonoridad en particular es la que se buscó al componer el estudio.

Extracto "Estudio simple N°6" de Leo Brouwer

(Brouwer, 1957, comp.1-6)

Extracto "La Catedral; I Preludio Saudade" de Agustín Barrios

(DELCAMP, 2011, comp.1-7)

Las piezas anteriores también forman parte del estudio, principalmente por la búsqueda del utilizar cuerdas al aire para potenciar la resonancia de los arpeggios.

Para ver el Estudio N°1 de Arpeggios para plectro, revisar ANEXO

5.2 Estudio n° 2 de Tranquilla para plectro

Para la creación de este estudio, se utilizó principalmente la técnica de tranquilla, mencionada mayormente en Navarro (1993). Esta técnica

permite tocar notas simultáneamente y generar contrapuntos. La capacidad de generar notas simultaneas y guiar un bajo, creo que la necesidad en el plectro, de ayudarse por los dedos de la mano. De este modo, utilizamos una técnica doble (uña y dedos).

Para ser guiado en la composición, se ha utilizado el Bourrée de Bach, el cual es mostrado a continuación:

"Extracto Bourrée J.S Bach"



(Bruger, 1921, comp. 1-3)

Para ver el Estudio N°2 de Tranquilla para plectro, revisar ANEXO

5.3 Estudio nº 3 de Trémolo para plectro

De igual forma que el estudio de arpeggios, el trémolo depende notablemente de un buen uso de alzapúa que deberá ser complementado, por precisión al tocar. De modo contrario, puede resultar muy sucio y de interpretación pobre. Es necesario practicar lentamente, para acostumbrarse a este tipo de trémolo con grandes saltos de cuerda.

Sin duda, alguna uno de las obras más conocidas que utilizan el trémolo es "Recuerdos de la Alhambra". Si bien, no es el mismo plectro utilizado en la mandolina o la bandurria, resulta bastante interesante y provechoso, para ampliar la búsqueda sonora.

Extracto de "Recuerdo de alhambra" de Francisco Tárrega



Alzapúa

(Tárrega, 2007, comp. 1-2)

Otro estudio utilizado para la composición del estudio de trémolo, es el estudio simple 3 de Leo Brouwer. Esto dio la idea es hacer un contraste de trémolo de cuatro notas, en contraposición de trémolo de 3 notas, generando un efecto rítmico particular.

Extracto Estudio Simple 3, Leo Brouwer



(Brouwer, 1957, comp. 1-6)

Finalmente se ha generado Estudio N°3 de trémolo para plectro, que encuentra en el ANEXO.

5.4 Estudio experimental para plectro percutido

A diferencia de los otros estudios, estos dos últimos pretenden otra búsqueda a través del plectro, para esto se buscaron antecedentes de estos usos para así crear estudios para demostrar la práctica. En este caso, se utiliza un destornillador como plectro, cuya parte metálica es utilizada para pulsar las cuerdas con golpes lo más cercano al puente posible. Principalmente, porque mientras más tensión el sonido tiene mayor definición.

La idea de un plectro percutido surgió al escuchar una canción de Pedro Aznar llamada "Muñequitos de Papel".

Extracto "Muñequitos de Papel" de Pedro Aznar



(Aznar, 2002)

En ésta se utiliza un destornillador para percutir las cuerdas de un bajo eléctrico. Estas son golpeadas por la parte inferior del destornillador, lo cual resulta práctico por el grosor de las cuerdas, en la guitarra eléctrica, no lo es tanto. Para ello, se utilizó la simbología reflejada en el extracto. Esta misma aparece en ambos estudios experimentales, indicando el uso de esta herramienta como un plectro. Se pretende ver al plectro, no con la definición tal como, "una pequeña pieza de...". Es más bien, el concepto de "Mediator" del francés, que cumple más con las expectativas semánticas. Un objeto que media entre el sujeto y el instrumento. De este modo se expande el concepto del plectro que tiene mayor relación, tal como se ve en el primer capítulo donde se ven los distintos tipos de plectro alrededor del mundo, con el cómo se buscan objetos para satisfacer las necesidades del intérprete o tañedor de instrumentos. En consecuencia, abrimos las posibilidades tanto para el descubrimiento de nuevos recursos, como la búsqueda de nuevos espectros sonoros, desde una técnica de un plectro o Mediator.

Para el guiarse en la composición, se ha tomado como ejemplo el estudio N°4 de Heitor Villalobos, donde los acordes pulsados, en este caso son percutidos por un destornillador. En este caso, golpeados por la parte metálica. A través de este experimento sonoro es que se ha creado un estudio experimental de plectro percutido en la guitarra eléctrica.

A continuación el Estudio N°4 de Heitor Villalobos:

Extracto "Estudio N°4" de Heitor Villalobos



(Villalobos, 1952, comp. 1-4)

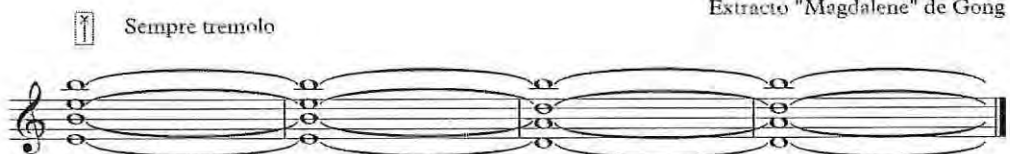
Para ver Estudio experimental para plectro percutido, revisar ANEXO.

5.5 Estudio experimental para plectro frotado

En base a lo comentado anteriormente, se sostiene que, para el estudio experimental de plectro frotado, se utilizará el destornillador como plectro. Lo que caracteriza este uso, es relación entre la cantidad de pulsaciones conforme a la masa sonora que se genera. Esto le otorga un timbre particular. En busca de un antecedente de esta práctica, se ha encontrado un tema de la banda Gong.

David Allen, guitarrista de la banda Gong, hace algo bastante similar en el tema "Magdalene" del disco "Zero to Infinity". En este caso, el utiliza la palanca de la misma guitarra para frotar las cuerdas.

Extracto "Magdalene" de Gong



(Allen, Sept-Oct 1999)

De esta forma, utilizamos un extenso trémolo frotado a través de un destornillador (principalmente por la parte de madera, inferior), para la

composición del estudio experimental. Para revisar el Estudio experimental para plectro frotado.

CONCLUSIÓN

A través de la investigación se logró conocer que había detrás de los instrumentos de plectro, lo cual en un principio tenía ciertas complicaciones por la escasez de material específico. La mayoría de los tratados organológicos se estructuran a partir de la familia del instrumento y cuando hablamos de instrumentos de plectro, nuestra base pasa a ser, "la técnica utilizada" y aún más, un elemento externo y variable que sería "el plectro". No obstante, sin clasificarse los instrumentos según su técnica, se encontró un punto de inflexión en común, los instrumentos de cuerda o cordófonos. Esto permitió un camino para obtener la información necesaria para fundar esta investigación, a pesar de las limitantes, por la falta de material sobre el tema. Esto nos habla además de la necesidad de esta investigación, para conglomerar e incentivar a la búsqueda de nuevo material sobre el plectro, su técnica y sus instrumentos.

Luego de una extensa revisión, nos damos cuenta de la larga historia detrás del uso de esta técnica, lo que nos permite de algún modo seguir insistiendo en su práctica, la cual no pasa desapercibida a lo largo de la historia de la humanidad. Más aun tenemos la certeza de la existencia de grupo de personas que desde algún tiempo, tienen un total compromiso por la valoración de los instrumento de plectro, lo que permite que se abran nuevos espacios para su difusión y práctica. Sin ir más lejos cada año se efectúan festivales de música, tanto en el ámbito popular como docto, donde hay presencia de instrumentos de plectro e incluso el plectro y sus instrumentos son tu tema principal.

Todo esto nos lleva a dos apartados de suma importancia los cuales son, la articulación (que no es solamente la forma de articular el plectro si no, la forma de escribirse) y los estudios. La escritura y el desarrollo de una "tecnología" alrededor del modo de hacer las cosas, es lo que permite en este caso aportar al avance instrumental de una técnica. En ese sentido, ha de hacerse un aporte como una propuesta, que juzgará el tiempo y las circunstancias su futura valoración.

Sin restarle importancia de ningún modo, el conocer la historia de plectro, nos lleva a cuestionarnos y abrir nuestra mente a nuevas posibilidades sonoras, buscando experimentar para proponer una forma innovadora en la producción de otros timbres con el uso de tipos de plectro. Esto pasa a ser muy relevante, ya que, el concepto de plectro se ha tenido antes de comenzar era bastante más limitado comparado con el actual, que ya conoce muchas formas y plectros de distintos materiales. Aún más logramos conseguir las bases para la creación de estudios para plectro, que esperan ser un gran aporte para los instrumentistas de plectro.

Esto nos presenta que la línea futura de trabajo es crear material para música de plectro, donde se fuerce a la técnica a explotar y experimentar, con el fin de lograr más avances sonoros. No podemos negar tampoco todo el avance tecnológico actual, que dejaría al plectro como una herramienta obsoleta, sin embargo esta investigación propone sentar bases para que instrumentos actuales como la guitarra eléctrica que tienen una fuerte uso de los "nuevos medios", no dejen de lado una tradición o una línea histórica, que en el fondo dictamina la raíz de este instrumento. Este conocimiento de la bases, permite ampliar las posibilidades tanto desde el ámbito práctico, como abriendo el imaginario del compositor o intérprete para generar nuevas posibilidades sonoras.

Por los documentos presentados, podemos afirmar que sí es posible concretar una academia de instrumentos de plectro, hecho que en algunos países ya ocurre. La guitarra eléctrica en este caso, debe seguir buscando instancias donde mostrar sus capacidades instrumentales, se espera que acompañadas de un gran dominio técnico, tal como que el propuesto en las composiciones.

De este modo además, surgen nuevas dudas para futuras investigaciones, que de todas maneras deben ser respaldadas desde una perspectiva más profunda, desde el lado de la física del sonido. Un modo de hacer esto sería probar distintos tipos de plectro para su revisión en un espectrograma. Así además lograremos comprender de mayor manera

cual es el fenómeno que ocurre, lo cual seguramente nos llevará a nuevos hallazgos y nuevas ideas para innovar en el uso del plectro. También comprobar que formas son más o menos eficientes que otras, perfilar que simpatía existe entre el uso de distintos tipos de plectros, usados al mismo tiempo con distintos cordófonos. No podemos dejar de lamentar, que gran parte del material, tal como instrumentos antiguos y la música practicada hace miles de años por los primeros instrumentistas de plectro, se escapa totalmente de las manos de cualquier investigador. Por lo tanto, todo tipo de duda sobre la práctica musical en sí, difícilmente podrá tener respuesta.

Por otro lado, a pesar de haber cumplido con los objetivos establecidos no cabe duda que la investigación sobre los instrumentos de plectro y todo aporte para darle a esta técnica un espacio y valor, como cualquier otra técnica, no puede quedar hasta aquí. Es una tarea que tiene que seguir para cada día aportar a forjar una firme escuela y grande instrumentistas de plectro.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

(Allen, H. M. (Compositor). (Sept-Oct 1999). Magdalene. [Gong, Intérprete, & M. Howllet, Dirección]

Alzapúa. (2012). Leo Brouwer, dedica y componer una obra para Bandurria a Pedro Chamorro. *Revista Alzapúa* , 39.

Atlas de los instrumentos musicales. (2000). Madrid, España: Alianza .

Aznar, P. (Compositor). (2002). Muñequitos de Papel. [P. Aznar, Intérprete, & P. Aznar, Dirección]

Baines, A. (1988). *Historia de los instrumentos musicales*. Madrid, España: Taurus.

Brouwer, L. (1957). *Étude simples pur Guitare*. Paris: Max Echig.

- Bruger, H. D. (1921). *Juan Sebastian Bach; Composiciones para laúd*. Wollfenbütter: Julius Zwiesslers Verlag.
- Burkholder, J., Gruot, D. J., & Palisca, C. V. (2011). *Historia de la música occidental*. España, Madrid: Aliaza música.
- Chamorro, P. (enero de 1999). Entrevista con Pedro Chamorro. (R. Alzapúa, Entrevistador)
- de Santos Sebastián, F. (2008). *Escuela de Alza-Púa, 25 estudios, op. 9, para mandolina española o bandurria*. Barcelona, España: Boileau.
- de Santos Sebastian, F. (1998). *Estudios Característicos op.125*. Barcelona, España: Ediciones Musicales.
- de Santos Sebastian, F. (1994). *Estudios para laud, op. 131. Volumen primero*. Barcelona, España: Ediciones Musicales.
- DELCAMP, J.-F. (27 de 09 de 2011). *www.delcamp.net*. Obtenido de http://www.delcamp.net/pdf/agustin_barrios_mangore_la_catedral_preludio_s_audade_andante_religioso_allegro_solemne.pdf
- Dictionary of Music and Musicians vol 19*. (2001). London, England : Macmillan.
- García Freile, D. (2012). Técnicas de púa "modernas" aplicadas a diversos instrumentos. *Alzapúa* , 25-28.
- Károlyi, O. (2008). *Introducción a la Música*. Madrid, España: Alianza.
- Leavitt, W. (1966). *A modern method for guitar, Vol 1*. Boston, USA: Berklee Press Publications.
- Mahler, G. (1912). *Das lied von der Erde*. Viena: Dover Publication.
- Malm, W. P. (1985). *Culturas musicales del pacífico, el cercano oriente y Asia*. Madrid, España: Alianza.
- Mozart, W. (1801). *Der Steinerne Gast*. Leipzig, Alemania : Breitkop und Härtel.
- Palacios, P. (2012). *Nueve Miradas a la Música desde Valparaíso, Serie de artículos académicos para un nuevo siglo*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaiso.
- Randel, D. M. (1991). *Diccionario Harvard de música*. México: Diana.
- Rehm, W. (2003). *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Kritische Berichte*. Austria: Bärenreiter Kassel.

- Rey, J. J., & Navarro, A. (1993). *Los instrumentos de Púa en España. Bandurria, Cítola, "Laúdes españoles"*. Madrid, España: Alianza.
- Sachs, C. (1947) *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Centurion.
- Santos, F. d. (2003). *Método moderno para Mandolina Italiana*. Madrid, España: MundoPlectro.
- Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, España: 1988.
- Schoenberg, A. (1929). *Variation for Orchestra*. Viena: Universal Edition.
- Scholes, P. A. (1984). *Diccionario Oxford de la música, tomo II*. Barcelona, España: Edhasa, Hermes, Sudamericana.
- Sivry, C. d. (1880). *Méthode élémentaire de Mandoline a 4 ou 6 Choeurs*. Paris: L.Billaudot.
- Soler, J. (1985). *Diccionario de música*. Barcelona, España: Grijalbo.
- Stravinsky, I. (1957). *Agon, Ballet for twelve dancers*. Boosey Hawkes.
- Talbot, M. (1990). *Vivaldi*. Madrid, España: Alianza .
- Tárrega, F. (2007). *Recuerdo de la Alhambra*. Apmusica.
- Tranchefort, F.-R. (2000). *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid: Alianza Música.
- Villalobos, H. (1952). *Obras Completas*. Paris: Max Echig.
- Webern, A. (1913). *Five pieces for Orquesta, opus 10*. Kiev: Muzyka.

Anexo



Estudio N° 1 de Arpeggios para plectro

moderato

Francisco J.H Catalán G.

The musical score consists of eight staves of music, each containing arpeggiated patterns. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'moderato'. The score includes various dynamics such as *ff*, *p*, and *mf*. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Some measures include accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Staff 1: *ff* Alza-púa. Fingerings: 1 4 0, 1 0 4 0, 1 4 0, 1 0 4 0. Accents: □ V □ V. Dynamics: *ff*, *p*. Fingerings: ③ ④.

Staff 2: Fingerings: 4 1 0, 4 0 1 0, 4 1 0, 4 0 1 0. Dynamics: *p*.

Staff 3: Fingerings: 1 2 4 0, 2 0 4 0, 1 2 4 0, 2 0 4 0, 3 2 4 0, 2 0 4 0, 2 4 0, 2 0 4 0, 2 1 3 0, 1 0 3 0, 2 1 0, 2 0 1 0. Dynamics: *p*, *mf*.

Staff 4: Fingerings: 2 4 1 0, 4 0 1 0, 2 4 1 0, 4 0 1 0, 2 4 1 0, 4 0 1 0, 3 4 1 0, 4 0 1 0, 4 1 0, 4 0 1 0. Dynamics: *p*.

Staff 5: Fingerings: 3 4 1 0, 4 0 1 0, 3 4 1 0, 4 0 1 0, 3 4 1 0, 4 0 1 0, 3 4 1 0, 4 0 1 0. Dynamics: *p*.

Staff 6: Fingerings: 4 2 3 1, 2 0 4 1, 4 2 3 1, 2 0 4 1, 1 2 4 3, 2 0 4 0, 1 2 4 3, 2 0 4 0. Dynamics: *p*.

Staff 7: Fingerings: 1 3 4 2, 3 0 4 2, 1 3 4 2, 3 0 4 2, 0 3 0 1, 0 4 0 0, 1 0 1, 1 2 0 4. Dynamics: *p*, *ff*.

Staff 8: Fingerings: 0 1 4 0, 1 0 4 0, 1 0 4 0, 1 0 3 0, 4 1 0, 1 0 4 0 0. Dynamics: *ff*. Fingerings: ⑤ ④. *contra-púa*.

Estudio N°2 de tranquilla para Plectro

Francisco J.H. Catalán G.

andante

Tranq. *a*

9

17

22

25

p

mf

accel.

fff *pp*

Estudio N°3 de trémolo para plectro

Francisco J.H. Catalán G.

moderato

Alzapúa

4

7

9

12 *rit.* *molto accel.*

Alzapúa

14

16

18

Alzapúa

20

accel.

23

Alzapúa

Estudio experimental para plectro percutido

Francisco J. H Catalán G.



8

15

21

25

Estudio experimental para plectro frotado

Francisco J.H Catalán G.



moderato

5

9

14