

MEMORIAS II

V Festival de la Guitarra de Sevilla



1. Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968): Dos Danzas: Valse Française Op. 210
Margarita Escarpa (02:23)
2. H. Villa-Lobos (1887-1959): Valsa Choro **Shin-ichi Fukuda** (04:04)
3. Ástor Piazzolla (1921-1992): **Giampaolo Bandini, guitar. Cesare Chiacchiaretta, accordion & bandoneón. Francesco Cerrato, violin. Stefano Cerrato, cello** (04:08)
4. Carlos Gardel (1890 - 1935). La cumparsita. **Thibaut Garcia** (02:27)
5. Radamés Gnattali (1906-1988): Suite Retratos. IV. Chiquinha Gonzaga (Corta-jaca)
Sharpe-Zohn Guitar Duo (05:14)
6. Fiorenzo Carpi (1918 - 1997). Geppeto. **Lorenzo Micheli** (02:26)
7. El Vito. **Marco Tamayo** (02:15)
8. Blues para Nacho. **Israel Sandoval** (09:15)
9. Un ratito de Alegria. (Alegrías) El sentido del Cambio. (Bulería) **Dani de Morón** (06:56)
10. Gentil Montaña (1942 - 2011). Porro. **Deion Cho** Finalista (04:25)
11. Johann Sebastian Bach (1685 - 1750). Andante y Allegro BWV 1003. **Thomas Csaba** 3° Premio (08:28)
12. Agustín Barrios Mangoré (1885 - 1944). Choro de Saudade. **Jeremy Peret** 2° Premio (05:19)
13. Giulio Regondi (1822 - 1872). Introducción y Capricho. **Florian Larousse** 1° Premio y Premio del Público (09:22)

Total Time: (67:27)

V Festival de la Guitarra de Sevilla

“Sueña el Greco”

Hay varias razones por las que el Festival de la Guitarra de Sevilla representa un espacio favorable para reflexionar sobre la cultura.

En primer lugar, la vivencia de la riqueza inagotable del mundo de la música como manifestación cultural, en la cual por mucho que se haya creado y se siga creando a lo largo de los siglos, ha habido, hay y existirá siempre un espacio inexplorado para la creación musical individual. La diversidad musical parece, en este sentido, tan inextinguible como la biológica. Y es que, por una parte, detrás de la música, como detrás de la vida, hay una sensibilidad o inteligencia sensible que es a su vez semilla y fruto; mientras que, por otra, entre la naturaleza, la sociedad y el ser humano individual tiene lugar un incesante proceso interactivo de transformación y autotransformación, en relación con el cual se produce una constante generación de sentidos, perspectivas, actitudes e ideales. Así, merced a este hecho, la música ni se crea ni se toca en realidad con la guitarra, sino con su ayuda y lo infinito puede surgir constantemente de lo finito.

En segundo lugar, a pesar de que la guitarra no es un instrumento autóctono ni privativo de Sevilla, por alguna razón, Sevilla y la guitarra, la guitarra y Sevilla aparecen inseparables en nuestro recuerdo y hasta en nuestra imaginación¹. Este fenómeno no es el resultado de una usurpación por Sevilla de la guitarra como objeto

cultural, sino de su asimilación o incorporación como un órgano vital de la cultura sevillana. Cuando hablamos de “la guitarra de Sevilla” nos referimos a un estilo, a una manera específica y mundialmente única de funcionamiento de la guitarra como cultura artística. Y desde esta perspectiva, aunque la guitarra sea, como objeto singular, uno entre otros tantos instrumentos musicales, desde el punto de vista de su funcionamiento puede haber tantas guitarras como en el mundo estilos e intérpretes. Sin embargo, incluso una guitarra como objeto-instrumento lo es de hecho cuando funciona socio-culturalmente, es decir, cuando el creador y el intérprete son capaces de realizar al máximo el potencial artístico latente en ella, marcando los gustos de una época y un contexto. Lo que hace que una guitarra sea la guitarra es precisamente su funcionamiento artístico, porque guardada sin uso en su estuche o expuesta “como mueble” en un armario, la guitarra es como mano disecada en mesa de anatomista. Entonces, tampoco parece equivocado decir que la guitarra es guitarra justo porque es sevillana. Existen también, por supuesto, otras tantas guitarras que lo son por cubana, por clásica, por renacentista o contemporánea, y lo maravilloso es precisamente que todas sin excepción puedan ser “una” y al propio tiempo “la” guitarra.” Pero esta ambigua naturaleza de la guitarra que puede ser simultáneamente “una” y “la única” es la que hace que sea patrimonio del género humano como un todo, lo cual significa que cualquier miembro de la especie humana pueda tocar la guitarra de Sevilla independientemente de que, por circunstancias casuales para él, haya nacido español, cubano o japonés...

Gustavo Pita Céspedes Barcelona,
11 de septiembre de 2014

¹ En mi experiencia personal, en el año 1977, cuando estudiaba ruso en la facultad preparatoria de la Universidad de la Habana, descubrí para mi sorpresa un buen día estos versos del poeta ruso Alexándr Serguéyevich Pushkin (1799-1837):

Aquí estoy, Inesilla,
Bajo el ventanal.
Abrazan ya a Sevilla
El sueño y la oscuridad.

Aquí, envuelto en mi capa,
Pleno el pecho audaz,
Con guitarra y espada,
Bajo tu ventanal.

(«Я здесь, Инезилья, /Я здесь под окном./ Объята Севилья/ И мраком и сном./ Исполнен отвагой,/ Окутан плащом,/ С гитарой и шпагой/ Я здесь под окном.»)

«Aquí estoy Inesilla...» (1830)

DUELOS Y ALEGRÍAS DE LA GUITARRA

¡Oh, guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas

(Federico García Lorca)

La guitarra llora siempre en los poemas de Federico García Lorca, y el llanto es metáfora para caracterizar el alma de Andalucía, un pueblo que llora mientras canta. Ese profundo sentimiento trágico de la existencia engrandece la actitud vital de sus gentes, capaces de hacer del drama y del dolor materia para un canto que no es solo triste y quejumbroso, pues los andaluces parecen reír hasta cuando lloran. Y es a esa Andalucía honda, trágica y noble, a la Andalucía sufriente pero digna y risueña, a la que García Lorca hace que le griten sus gitanos, sus cantaores y sus guitarras.

Porque la guitarra, ese instrumento cuyo corazón se desgarró al contacto de las cinco espadas o de la tarántula, que es también figura de Lorca para significar los dedos del guitarrista, puede ser quejío y gozo, pesadumbre y regocijo, duelo y alegría, y nada como el flamenco para sentirlo y para transmitirlo. Porque el cante jondo es dolor, pero también es fiesta, y cuando Dani de Morón toca por alegrías (Un ratito de alegría) o por bulerías (El sentido del cambio) se intuye la figura de la bailaora rompiendo pinturera el aire, aunque no esté, y dan ganas de jalearlo y de palmearlo, y los pies se mueven solos, aunque su guitarra lllore mientras ríe. Pero el dolor y la melancolía como principio generador del canto no es por supuesto una exclusiva flamenca ni andaluza. En todas las culturas se han desarrollado expresiones musicales que arrancan de ese grito primigenio, y la guitarra, en su extraordinaria variedad de formas, ha sabido darles cobijo y ser cauce de sus quejas. Como en el blues, que primero fue canto desgarrado de las comunidades negras de los Estados Unidos y luego se hizo llama reivindicativa que se expandió para conquistar el mundo, por más que empezaran a llamarlo jazz o soul o rock. Esa primitiva congoja seguía ahí, y la guitarra de Israel Sandoval la atrapa y la moldea, como para espantarla, en su Blues para Nacho, con sus slides y sus séptimas disminuidas.

Durante siglos, el pueblo cantó sus alegrías y sus tristezas mientras labraba la tierra y recogía la cosecha, en los campos interminables de trigo, en el olivar o en la plantación de algodón, y mientras tanto, las ciudades crecían, y en sus calles fueron surgiendo nuevos estilos de música popular, nacidos de la síntesis de las culturas y tradiciones que aportaron los recién llegados desde las zonas rurales o desde países lejanos, como en el tango, “ese pensamiento triste que se baila” en descripción de uno de sus más insignes





cultivadores, Enrique Santos Discépolo. Y las guitarras también estaban allí, desde la época de los tangos criollos de la vieja guardia, que se consagra internacionalmente en 1916 con La Cumparsita, una pieza instrumental escrita por un joven uruguayo de 19 años, Gerardo Matos Rodríguez, que se convertiría, con arreglos y textos diferentes, en un clásico universal que sigue emocionando en la versión de un artista también joven como Thibaut García, que atrapa admirablemente, mientras lo estira y lo adorna, ese mundo “de ilusiones y de tristezas, de sueños y de nostalgias que solo se viven a los veinte años”, como comentaría el propio Matos respecto de su obra. Después de décadas de desarrollo, al contacto con nuevas tendencias de la música urbana, cultas y populares, el tango sufrió también su metamorfosis, y del talento de gente como Astor Piazzolla, un músico de estricta formación académica, nació el nuevo tango, y en ese nuevo escenario siguió inserta la guitarra, compartiendo con violines, flautas y bandoneones el espacio común del ensueño y del deseo, como en el popular Libertango, que tantas versiones ha conocido, y que Giampaolo Bandini, Cesare Chiacchiaretta y los hermanos Cerrato tocan con la libertad y la espontaneidad del primer descubrimiento.

Lo que en el Río de la Plata fue tango, en Brasil fue choro, género también popular, también urbano, y que muy significativamente esconde tras su nombre, que en portugués es llanto, una música de ritmos agitados y alegres, que exige el virtuosismo y la capacidad de improvisación de sus intérpretes. En los conjuntos regionales de chorões, que así se llamaban los grupos y los músicos que se dedicaban a interpretarlos, dominaban las guitarras, por eso Heitor Villa-Lobos compuso su Choro n°1 en 1920 para una guitarra solista, pero incluso antes de eso, ya había escrito para la guitarra su Suite popular brasileña, en la que en los cuatro primeros números, el choro se fundía

con una danza europea; al fin y al cabo, ¿no empezó llamándose choro a la forma peculiar que había en Brasil de tocar algunos ritmos extranjeros? Shin-ichi Fukuda lo muestra de forma magistral en el Valsa-choro, tercer número de la suite, compuesto en 1912 y en el que las frecuentes modulaciones y la compleja polifonía son una prueba para el intérprete, pero no terminan de esconder el trasfondo de melancolía y aire popular sobre el que se construye la obra. Aun sin tener la difusión mundial del tango, también superó el choro los límites de la región de Río de Janeiro, donde nació y se desarrolló: allí lo conoció sin duda el compositor y guitarrista paraguayo de origen guaraní Agustín Barrios Mangoré, que le dedicó una de sus obras más célebres, en la que al llanto se une la nostalgia, y por eso la llamó Choro da Saudade, una pieza lenta, de amplio vuelo melódico, que mezcla su tono de lamento con una dulzura expresiva que fluye ligera entre los dedos de Jérémy Peret.

También el mundo estético de Radamés Gnattali, nativo de Porto Alegre, nace contaminado por el choro. Compuesta entre 1956 y 1958, originalmente para orquesta, conjunto regional y bandolim (la mandolina popular brasileña), su suite Retratos no es otra cosa que un homenaje a cuatro grandes creadores del choro primitivo, entre ellos, Chiquinha Gonzaga, cuya figura glosa a partir de su Gaúcho (o Corta Jaca), una pieza escrita en el estilo del maxixe, el tango brasileño, para una opereta estrenada en los años finales del siglo XIX. Toda la energía del breve original de Gonzaga filtrada por la estilización de Gnattali llega impoluta hasta las manos vertiginosas del dúo Sharpe-Zohn.

Festero y desenfadado, agitado y alegre, es también el porro, un ritmo popular de la región caribeña de Colombia, en cuyo complejo y poco aclarado origen se cruzan

la cultura africana con la europea y la autóctona. El ámbito del porro es otra vez el del mundo rural, y su mundo tímbrico, el de los conjuntos de vientos, pero ya se sabe que la guitarra se mimetiza a entera satisfacción con el ambiente, y un guitarrista local, nacido en el centro del país, Julio Gentil Albarracín Montaña, fue capaz de hacer célebres estos ritmos en todo el mundo al usarlos en algunas de las obras que dejó para su instrumento, como en su Suite Colombiana n.º4, que termina con un Porro del que Deion Cho extrae todo su perfume popular envuelto en el estilizado tratamiento de un músico culto.

Si aceptamos que la pandura o el trichordon griego son sus más viejos antepasados, la guitarra lleva cerca de tres mil años conviviendo en el ancho solar europeo y sirviendo de voz para la expresión artística de la civilización occidental. En calles y palacios, teatros y cortes, plazas y academias, todo tipo de aires se pusieron antes o después en las cuerdas de la guitarra, como los valeses, danzas que triunfaron en el siglo XIX, cuando eran dominados por orquestas y pianistas de éxito, pero qué gran virtuoso de la guitarra no se atrevía con un vals en el ambiente íntimo de un salón burgués o en el patio nocturno de una casa. Es ese universo el que recreó Mario Castelnuovo-Tedesco en su Valse française, que extraído del Segundo Cuaderno de sus Apuntes, preludios y estudios para guitarra Op.210 Margarita Escarpa ofrece con la delicadeza ensoñada en la que habitan los mejores recuerdos. No fue el siglo romántico el siglo de la guitarra, pero tampoco faltaron en él grandes virtuosos del instrumento, como el ginebrino Giulio Regondi, niño prodigio admirado hasta por Sor, que pretendió ofrecer a la guitarra las grandes obras que los violinistas y pianistas más virtuosos, auténticos héroes olímpicos de la Europa cultivada del tiempo, difundían por el continente en

sus tumultuosas y aclamadas giras. Con sus escalas frenéticas, sus amplios saltos interválicos, sus *crescendi* y sus continuos contrastes dinámicos y de carácter, la *Introducción y capricho Op.23* es buen ejemplo de este empeño, que Florian Larousse controla hasta en sus más ínfimos detalles.

En todo festival de música que se precie resulta casi imperativa la presencia de Bach, y habiendo alumbrado el festival con sus obras, ¿cómo no iban a ser estas parte de su Memoria? El entorno vital de Bach no fue el de la guitarra sino el del laúd, su primo hermano, al que el compositor tenía en gran aprecio, pero desde antiguo los guitarristas aprovecharon la riqueza de significados de su música para adueñarse de ella. No solo de las piezas pensadas para el laúd, pues las suites para violonchelo o las sonatas y partitas para violín solo han sido incluso más frecuentemente transcritas para las seis cuerdas. Así puede tocar ahora Thomas Csaba dos movimientos (*Andante* y *Allegro*) de la Sonata para violín solo BWV 1003. La guitarra, tan capaz para penetrar el complejo contrapunto bachiano, es igual de lúcida y generosa en el dibujo, que parece hecho a plumilla, de la pieza de carácter, como en el melancólico y poético *Gepetto* que Fiorenzo Carpi creó en 1972 para *Le avventure di Pinocchio*, una serie de televisión dirigida por Luigi Comencini, que para Lorenzo Micheli parece ser recuerdo vivo de su educación sentimental, tal es la sutil y delicada nostalgia que desprende de sus manos.

La guitarra de Lorca llora, pero también sale a la caza de suspiros flotantes. Como Manuel Infante, que salió en busca de los anhelos y los sueños que flotan en otros aires populares para después ofrecerlos transmutados en sus, originalmente pianísticas, Danzas andaluzas, de las que El Vito se ha hecho especialmente célebre. Escrita en forma de variaciones, a partir de una danza y un canto tradicionales, se trata de una

pieza viva, agitada, que muestra franca su carácter desde sus primeros compases, y así, descarnada, vital, un punto desvergonzada, la ofrece Marco Tamayo, con ese aire a tarantela que está incluso en el origen de su nombre (el baile de San Vito), como una orgía de movimiento febril y de rabia desatada que hubiese provocado la tarántula, la mano del guitarrista, mientras teje las estrellas que atraparán a los suspiros, salidos de los labios de quién sabe que amantes, desdichados o felices.

La guitarra,
hace llorar a los sueños.
El sollozo de las almas
perdidas,
se escapa por su boca
redonda.
Y como la tarántula
teje una gran estrella
para cazar suspiros,
que flotan en su negro
aljibe de madera.

Poema del cante jondo, Federico García Lorca

CRÉDITOS

Recording engineer: José Rufo

Mastering and Musical director: Francisco Bernier

Photo cover art: Royds Fuentes Imbert

Design: Morpheus Communications Inc

Liner notes: Gustavo Pita Céspedes & Pablo J. Vayón

Recording dates 23 october to 1 november 2014 (live recordings)

© & ℗ CONTRASTES RECORDS - CR201402



Shin ichi Fukuda

Marco Tamayo

Lorenzo Micheli

Bandini Quartet

Thibaut Garcia

Margarita Escarpa

Dani de Morón (Guitarra flamenca)

Israel Sandoval (Guitarra jazz)

Florian Larousse

Duo Zohn-Sharpe

© 2014

© 2014

Contrastes Records

145-157 St. John Street, EC1V 4PW London (UK)

www.contrastesrecords.com

C O N T R A S T E S

RECORDS