Conservatori Superior de Música
Óscar Esplà d'Alacant

GENERALITAT VALENCIANA

iseacv

María Luisa Anido:

su legado interpretativo, pedagógico y compositivo

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Paula Serrano Alonso

[redacted]

Director/a del TFG: José Luís Godofredo Pérez

Grado Superior de Música

Curso académico

2023 – 2024

bajo licencia Creative Commons 3.0

RESUMEN

María Luisa Anido, inicialmente reconocida como una niña prodigio, se convirtió en una de las guitarristas argentinas más destacadas del siglo XX y alcanzó fama mundial gracias a sus numerosas giras artísticas, recibiendo el título de Gran Dama de la Guitarra. Su trayectoria estuvo marcada por los desafíos de una época en el que muy pocas mujeres lograban destacarse, especialmente en el contexto de la guitarra clásica académica. De esta manera, su prometedora carrera se transformó en una trayectoria internacional única, caracterizada por su consistencia técnica y musical, reflejada en sus composiciones. Dentro de esta, se caracterizó por la amplia difusión de sus grabaciones y enseñanzas y la influencia que tuvo en otros músicos. Este legado llevó al desarrollo de una escuela propia, cuyas características pedagógicas se exploran en este trabajo a través de los testimonios de sus discípulos Pilar Ramón, Carmen Becerra, Guillem Pérez-Quer, María Isabel Siewers y la compositora y guitarrista Annette Kruisbrink, quienes han proporcionado valiosos materiales inéditos como los cuadernos pedagógicos. Además, se analizan tres piezas compuestas por Anido, incluyendo una transcripción inédita, así como una serie de ejercicios técnicos, lo que permite comprender su visión interpretativa y aplicar esta información al estudio práctico de sus obras.

Palabras clave:
Guitarra clásica, Argentina, siglo XX, giras artísticas, composición, cuadernos pedagógicos, *Canción al árbol del olvido.*

RESUM

Maria Luisa Anido, inicialment reconeguda com una nena prodigi, es va convertir en una de les guitarristes argentines més destacades del segle XX i va assolir fama mundial gràcies a les seves nombroses gires artístiques, rebent el títol de Gran Dama de la Guitarra. La seva trajectòria va estar marcada pels desafiaments d'una època en què poques dones aconseguien destacar-se, especialment en el context de la guitarra clàssica acadèmica. D'aquesta manera, la seva prometedora carrera es va transformar en una trajectòria internacional única, caracteritzada per la seva consistència tècnica i musical, reflectida en les seves composicions. Això incloïa l'ampla difusió de les seves gravacions i ensenyaments i la influència que va tenir en altres músics. Aquest llegat va portar al desenvolupament d'una escola pròpia, les característiques pedagògiques de la qual s'exploren en aquest treball a través dels testimonis dels seus deixebles Pilar Ramón, Carmen Becerra, Guillem Pérez-Quer, María Isabel Siewers i la compositora i guitarrista Annette Kruisbrink, que han proporcionat valuosos materials inèdits com els quaderns pedagògics. A més, s'analitzen tres peces compostes per Anido, incloent-hi una transcripció inèdita, així com una sèrie d'exercicis tècnics, el que permet comprendre la seva visió interpretativa i aplicar aquesta informació a l'estudi pràctic de les seves obres.

Paraules clau

Guitarra clàssica, Argentina, segle XX, gires artístiques, composició, quaderns pedagògics, *Canción al árbol del olvido.*

ABSTRACT

Maria Luisa Anido, initially recognized as a child prodigy, became one of the most prominent Argentine guitarists of the 20th century and achieved worldwide fame through her numerous artistic tours, earning the title of Grand Dame of the Guitar. Her career was marked by the challenges of an era in which very few women could stand out, especially in the field of academic classical guitar. Thus, her promising career transformed into a unique international trajectory, characterized by her technical and musical consistency, reflected in her compositions. This included the widespread dissemination of her recordings and teachings and the influence she had on other musicians. This legacy led to the development of her own school, whose pedagogical characteristics are explored in this work through the testimonies of her disciples Pilar Ramón, Carmen Becerra, Guillem Pérez-Quer, María Isabel Siewers, and the composer and guitarist Annette Kruisbrink, who have provided valuable unpublished materials such as pedagogical notebooks. Additionally, three pieces composed by Anido are analyzed, including an unpublished transcription, as well as a series of technical exercises, which allows for an understanding of her interpretative vision and the application of this information to the practical study of her works.

Keywords

Classical guitar, Argentina, 20th century, artistic tours, composition, pedagogical notebooks, *Canción al árbol del olvido*

AGRADECIMIENTOS

Quería agradecer a todas las personas que me han acompañado en esta aventura apasionante por la vida de Mimita, en especial a sus alumnos, ahora grandes profesores, así como a mi familia, amigos/as y profesores, que me han apoyado siempre.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

D.C: Da Capo al Fine

p.= piano

pp.= pianissimo

f= forte

vi (minúsculas) = acorde menor

VI (mayúsculas) = acorde mayor

Mi M = tonalidad de Mi mayor (Concepto aplicado a todas las tonalidades mayores "M")

Mi m = tonalidad de Mi menor (Concepto aplicado a todas las tonalidades menores "m")

c. = compás

cs. = compases

rit. = ritardando

dim. = diminuendo

decresc.= decrescendo

cresc.= crescendo

Abreviaturas que indican los dedos de la mano izquierda:

0 = cuerda al aire

1 = índice

2 = medio

3 = anular

4 = meñique

Abreviaturas que indican los dedos en de la mano derecha:

p = pulgar

i = índice

m = medio

a = anular

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN……...1
I.1. Objeto de estudio y justificación…….....…1
I.2. Estado de la cuestión y fuentes……...2
I.3. Objetivos…….3
I.4. Metodología y estructura……4
I.5. Dificultades y facilidades……5
CAPÍTULO 1. La biografía de María Luisa Anido y su trayectoria……...……7
1.1. Contexto histórico……...……...…..7
1.2. Los inicios de María Luisa Anido: la niña prodigio……...….15
1.3. Transición y resiliencia: entre la docencia y la creación musical……...36
1.4. Giras mundiales y salida de Argentina……...….39
CAPÍTULO 2. El legado pedagógico de María Luisa Anido…….……...55
2.1. Discípulos destacados y su influencia……..…...56
2.2. Conclusiones de las entrevistas……...……57
2.2.1. Relación con los alumnos y personalidad……58
2.2.2. La escuela de María Luisa Anido…….60
2.2.3. Metodología de enseñanza……...61
2.2.4. Estudio de la partitura y las digitaciones……..62
2.2.5. La técnica del “semiapoyado”……..66
2.2.6. Análisis de los cuadernos pedagógicos……67
2.2.7. Su relación con los cánones estéticos musicales……..74
2.2.8. Motivación para el estudio……...75
2.2.9 Relación entre técnica y musicalidad……76

2.2.10. El repertorio pedagógico……..78
2.2.11.La fama internacional de María Luisa Anido……....79
2.2.12 La influencia de Mimita en sus discípulos……....81
2.3. Publicaciones didácticas y discográficas…… .83
2.3.1. Discografía……84
CAPÍTULO 3. El legado compositivo de María Luisa Anido ……93
3.1 Trayectoria como compositora……...95
3.2 Catalogación de las obras de María Luisa Anido……...99
3.3 Materiales didácticos manuscritos e inéditos……101
3.3.1 Clasificación y descripción de diferentes ejercicios técnicos……..102
3.4 Análisis formal, armónico y rítmico de *Lejanía*……110
3.4.1 Análisis técnico e interpretativo de *Lejanía*……..116
3.5 Análisis formal, armónico y rítmico de *El Misachico*……120
3.5.1 Análisis técnico e interpretativo de *El Misachico*……..127
3.6 Análisis formal, armónico y rítmico de *Canción al árbol del olvido*……133
3.6.1 Análisis técnico e interpretativo de *Canción al árbol del olvido*……...139
CAPÍTULO 4. Estudio y grabación de las obras……145
CONCLUSIONES……..147
BIBLIOGRAFÍA……151

WEBGRAFÍA……..155

ANEXO 1. Entrevistas……157

A.1.1 Entrevista a Pilar Ramón……157
A.1.2 Entrevista a Carmen Becerra……...176
A.1.3 Entrevista a Guillem Pérez-Quer……191
A.1.4 Entrevista a Annette Kruisbrink……..206
A.1.5 Entrevista a María Isabel Siewers……...216

ANEXO 2. Cuadernos pedagógicos originales e inéditos con los comentarios de María Luisa Anido……237

A.2.1. Cuaderno de Carmen Becerra……237
A.2.2 Cuaderno de María Isabel Siewers……..273
A.2.3 Cuaderno de Pilar Ramón……...327

ANEXO 3. Manuscritos originales e inéditos de las composiciones de Anido…335
A.3.1. Manuscrito de la transcripción de *Canción al árbol del olvido* para dos guitarras……..335
A.3.2. Segundo manuscrito de la transcripción de *Canción al árbol del Olvido* para dos guitarras……..340
A.3.3. Manuscrito de diferentes ejercicios de técnica……..344
A.3.4. Versión digitalizada de la transcripción de *Canción al árbol del olvido* para dos guitarras de María Luisa Anido (cedida por Pilar Ramón)…….348
ANEXO 4: Correspondencia y material didáctico de María Luisa Anido……..351

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

D.C: Da Capo al Fine

p.= piano

pp.= pianissimo

f= forte

vi (minúsculas) = acorde menor

VI (mayúsculas) = acorde mayor

Mi M = tonalidad de Mi mayor (Concepto aplicado a todas las tonalidades mayores "M")

Mi m = tonalidad de Mi menor (Concepto aplicado a todas las tonalidades menores "m")

c. = compás

cs. = compases

rit. = ritardando

dim. = diminuendo

decresc.= decrescendo

cresc.= crescendo

Abreviaturas que indican los dedos de la mano izquierda:

0 = cuerda al aire

1 = índice

2 = medio

3 = anular

4 = meñique

INTRODUCCIÓN

I.1 Objeto de estudio y justificación

El presente trabajo se centra en el estudio de una figura trascendental en la historia de la guitarra del siglo XX: María Luisa Anido, conocida como "La Gran Dama de la Guitarra", quien cultivó la guitarra tanto en el plano concertístico como en el compositivo y pedagógico, convirtiéndose así en una de las guitarristas de más renombre de Argentina, llevando su música a escenarios internacionales.

Destacó como intérprete desde pequeña, transformándose en paradigma de niña prodigio en su país (Jeckel, 2010). Dotada de una gran sensibilidad musical, vino al mundo en el seno de una familia que favoreció su formación musical. Tuvo a dos grandes profesores españoles en sus primeros años, Domingo Prat, Josefina Robledo y Miguel Llobet, discípulos de Tárrega. Con este último, integró un dúo que ha sido calificado como el Primer dúo del siglo XX por el musicólogo francés Robert Vidal y que dejó una historia imborrable en la historia de este instrumento (Cid, s.f).

Este tema surge del deseo de destacar la importancia de María Luisa Anido en el ámbito de la música para guitarra, reconociendo su papel como una de las figuras más destacadas en este campo. La falta de información y literatura disponible sobre Anido en fuentes accesibles suscita la necesidad de investigar más a fondo su vida y legado. Además, mi motivación personal se ve impulsada por conexiones familiares, ya que mi bisabuelo fue

discípulo de Francisco Tárrega, lo que añade un valor sentimental y familiar al estudio de la obra de Anido. Como destacada guitarrista, maestra y compositora, Anido ha abierto camino para otras mujeres en el mundo de la guitarra clásica. Este estudio académico busca ampliar el conocimiento en este campo, proporcionando datos adicionales biográficos y pedagógicos, obras y otros estudios que enriquezcan la comprensión de su legado musical. En resumen, la investigación busca reconocer y valorar el impacto de Anido en la música para guitarra, tanto en términos históricos como en su influencia en generaciones futuras de músicos.

I.2 Estado de la cuestión

La investigación sobre María Luisa Anido, enfrenta la limitación de contar con fuentes dispersas y parcialmente accesibles. Entre las principales referencias biográficas se incluyen el libro *María Luisa Anido: una vida a contramano* de Aldo Rodríguez, así como artículos y tesis de investigadores como Ricardo Jorge Jeckel, Óscar Olmello, Melanie Plesch y Matías Gabriel Romero. Aunque estos trabajos aportan valiosa información, tienden a centrarse en análisis muy específicos que no capturan completamente el impacto de Anido en las tres facetas.

Adicionalmente, contribuciones importantes como la investigación realizada por la guitarrista y musicóloga Marta Norese para su Licenciatura en Musicología, aún inédita debido a que no fue publicada por la Universidad Nacional de las Artes (Norese, comunicación personal, 15 de marzo de 2024), destacan la necesidad de mayor acceso a estudios académicos sobre Anido. La información biográfica se encuentra dispersa en tesis y páginas web como la de Cristina Cid en guitarrasweb o la fundación Konex, así como en artículos como el de Silvia Nogales Barrios en la revista *Ritmo,* complementados con entrevistas y documentales que aportan una visión más personal de su vida y obra.

El repertorio guitarrístico argentino del siglo XX, particularmente el impacto de Anido, ha sido escasamente explorado. Se sabe que la transcripción para dos guitarras de la obra

Canción al árbol del olvido de Alberto Ginastera se encuentra inédita y diferentes discípulos la conservan en versión manuscrita, así como los cuadernos pedagógicos.

Dado el panorama actual, este trabajo busca no solo rescatar estos documentos inéditos mostrándolos con escritura digital, sino también proporcionar una perspectiva renovada sobre las contribuciones de Anido, ofreciendo información novedosa y una visión diferente que enriquezca la comprensión de su legado y su impacto en la música clásica.

I.3 Objetivos

Este trabajo busca profundizar en la vida de María Luisa Anido con el objetivo de comprender el entorno en el que desarrolló su carrera musical, así como su impacto como maestra y las influencias que moldearon sus composiciones.

También se pretende localizar y obtener testimonios de discípulos que nos puedan aportar datos significativos relacionados con las diferentes facetas musicales de Maria Luisa: pedagógicas, compositivas y como intérprete.

Otro objetivo fundamental es explorar el legado pedagógico de María Luisa Anido, examinando las experiencias y testimonios de sus discípulos, quienes absorbieron sus técnicas de enseñanza y consejos interpretativos. Se investigará qué métodos didácticos utilizaba y si sus enseñanzas continúan influyendo en las prácticas actuales de sus alumnos. Adicionalmente, se busca revelar al ámbito académico diversos materiales didácticos inéditos, incluyendo cuadernos pedagógicos y ejercicios, sobre los que se pretende aportar comentarios críticos, lo cual proporcionará una perspectiva más profunda y enriquecedora de su enfoque pedagógico.

El siguiente objetivo consiste en realizar un análisis detallado de tres piezas seleccionadas, incluyendo dos composiciones originales de María Luisa Anido y una transcripción que se desea presentar en limpio con escritura digital.

Este análisis tiene como fin desentrañar las estructuras formales y sintácticas presentes en sus obras, para así proporcionar una comprensión más profunda de sus técnicas compositivas y la forma en que estructuraba musicalmente sus ideas, para lograr así una interpretación que refleje fielmente sus características estilísticas y técnicas. Además, se procederá a la digitación específica para guitarra de las piezas elegidas, considerando las peculiaridades técnicas y expresivas del instrumento.

Por otra parte, se planea grabar estas tres obras, proporcionando así una oportunidad valiosa para que la discente tenga una práctica sonológica, dejando una muestra sonora de los resultados de su trabajo, al mismo tiempo que estas interpretaciones serán registradas tanto en formato de CD, para su inclusión en el trabajo impreso, como en formato mp3 para su distribución online, permitiendo así su difusión a través de plataformas como YouTube.

I.4 Metodología

Este estudio empleará métodos sintéticos, analíticos y experimentales para ofrecer un enfoque integral a la investigación. Comenzaremos con un resumen de la biografía de María Luisa Anido, explorando en profundidad su vida y el contexto histórico en que se desarrolló. Seguiremos con su contribución pedagógica a través de los testimonios de sus discípulos, lo que proporcionará una visión auténtica de su influencia como maestra. Se utilizarán entrevistas a discípulos y a una compositora que creó un dúo con su nombre e investigó sobre su vida, lo que nos dará acceso a fotografías, cartas y material didáctico inédito.

Posteriormente, procederemos con un análisis detallado de su obra compositiva y su estilo distintivo, identificando las influencias que marcaron su experimentación técnica y estilística. También realizaremos un estudio analítico morfosintáctico de las obras seleccionadas, lo que nos permitirá desentrañar la estructura y la forma de sus composiciones.

En cuanto a la práctica instrumental, desarrollaremos una digitación específica para guitarra, adecuada para las 3 piezas. Esto facilitará una interpretación fiel y respetuosa con las intenciones originales de Anido, aunque no exenta de aportaciones interpretativas propias de la discente, de acuerdo con su susceptibilidad y emotividad.

Finalmente, como se ha especificado, interpretaremos y grabaremos estas piezas, con el objetivo de contribuir a la difusión y apreciación del legado musical de María Luisa Anido.

I.5 Dificultades y facilidades

Entre los desafíos previstos en la realización de este trabajo, uno de los más significativos es la escasez de información disponible. Como se ha mencionado anteriormente, los recursos virtuales sobre este tema son bastante limitados, lo que podría complicar la recopilación de datos exhaustivos.

Sin embargo, existen factores que facilitarán notablemente el trabajo. Gracias a las tecnologías de comunicación actuales, tenemos la ventaja de poder contactar directamente con los discípulos de Anido en Argentina y Cataluña, así como con la compositora mencionada que reside en Holanda. Esta cercanía digital facilita el acceso a los círculos en los que Anido se movió y permite la localización de archivos clave en España. Además, dado que Anido pasó la última parte de su vida en Cataluña, existe material accesible que será de gran ayuda para profundizar en su legado y obtener, como se ha dicho, testimonios de aquellas personas que interactuaron directamente con ella.

CAPÍTULO 1:
La biografía de María Luisa Anido y su trayectoria

Para la redacción de este de este primer capítulo, nos hemos centrado en los eventos más relevantes de su vida y el contexto social e histórico de la guitarra en Argentina. Esta narrativa se basa en datos recopilados directamente de sus alumnos y enriquecida con información de diversas fuentes, incluyendo tesis, artículos y documentales.

Asimismo, se han obtenido documentos valiosos como transcripciones de sus obras, fotografías, cartas y material pedagógico, lo que ha fortalecido esta investigación con fuentes primarias.

1.1 Contexto histórico

Previamente a desarrollar la biografía es importante comentar las características del contexto histórico y social en el que vivió María Luisa Anido para comprender mejor los retos que afrontó y cómo estos influyeron en su carrera.

María Luisa Anido, originaria de Argentina, específicamente de Morón, nace a principios del siglo XX, el 26 de enero de 1907. Su virtuosismo con la guitarra la catapultó como una de las intérpretes más sobresalientes del instrumento tanto dentro como fuera de Argentina.

En la primera mitad del siglo XX María Luisa Anido fue de las pioneras en realizar una carrera concertística internacional, aunque fue interrumpida después de la muerte de su

padre en 1933 y recomenzada con el fallecimiento de su madre en 1950. Otros guitarristas destacados como Emilio Colombo, Edda Korol, María Angélica Funes, Consuelo Mallo López, Matilde T. de Calandra, Fanny Amanda Castro, Jorge Martínez y Roberto Lara, actuaron desde las décadas de 1930 y 1940 pero en un ámbito exclusivamente nacional. A partir de 1950, aumentó el número de guitarristas que realizaron una trayectoria internacional (Olmello, 2016).

Como afirma Pilar Ramón en una entrevista publicada en el *Diari de Tarragona* el 19 de mayo de 2017, “M. Luisa Anido elevó la guitarra al nivel de concierto”. Sin embargo, para entender tal afirmación, es importante tener en cuenta el prestigio de la guitarra clásica durante el siglo XX.

Su carrera estuvo marcada por la confrontación de dos problemáticas fundamentales: la primera fue que María Luisa Anido enfrentó el desafío de ser mujer en un momento en el que muy pocas daban conciertos internacionalmente. En sus primeros años, como adolescente, solo podía llegar hasta Uruguay y acompañada por su padre. En una entrevista en Cuba (Villafuerte, 1988) recuerda esa época de tantos prejuicios citando las palabras de Llobet:"Qué pena que Mimita sea mujer. De no ser por eso, la habría llevado a Europa".

Además, la figura de María Luisa Anido resultaba atípica para su tiempo al no contraer matrimonio ni tener descendencia. Ella afirmaba tener una vida plena al considerar a sus alumnos como su familia.

En segundo lugar, la dificultad para que la guitarra fuera aceptada dentro de la música académica en esa época. Como ella misma señala en diversas entrevistas, se consideraba a la guitarra como un instrumento propio de los gauchos, es decir, un instrumento que acompañaba el canto pero carecía de valor intrínseco. Como lo expresó en el documental “La guitarra hecha mujer” (1991), en su infancia escuchaba a sus familiares decir: "Has hecho que tu hija estudie la guitarra, es un instrumento sin porvenir, es de "gauchos".

La musicóloga argentina Melanie Plesch realizó un estudio muy completo sobre la guitarra durante el siglo XIX en Argentina. En sus trabajos, citó testimonios y crónicas de viajeros extranjeros que por aquellos tiempos visitaron esos territorios. En ellas, se pueden leer referencias sobre el uso y costumbres relacionados con la guitarra y el ambiente rural. Se encuentran algunos comentarios que hablaban sobre guitarras sucias, desafinadas y mal encordadas, que eran usadas por los gauchos para acompañarse en melodías lánguidas y aburridas (Jeckel, 2010).

Por lo tanto, durante la transición del siglo XIX al XX en Buenos Aires, la guitarra estaba estrechamente ligada a la música popular (Plesch, 1998a, pág. 234). Lo rural fue convirtiéndose entonces en la principal fuente simbólica de la argentinidad. A la guitarra se la representó también en pinturas que recrean el ambiente rural, como se puede apreciar en estas imágenes, en cuyas escenas están siempre presentes:



Ilustración 1.1: Bailando el gato, de Juan León Pallère.
Fuente: https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7346/
[Fecha de consulta: 19/03/2024]

Como dice Malena Kuss (2020), una de las razones de la marginalidad de la guitarra reside en que el nacionalismo musical que se cultivaba en ese instrumento era disidente con el canon establecido. De hecho, era considerada el instrumento nacional, pero no era enseñada en las instituciones oficiales (Romero, 2022).



Ilustración 1.2: Payada en la pulpería, de Carlos Morel.
Fuente: https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8581/
[Fecha de consulta: 19/03/2024]

Los compositores que escribían música académica nacionalista aludían incesantemente a ella pero no componían para ella. Así lo sintetiza Plesch:

> El rol de la guitarra en la obra de los compositores nacionalistas argentinos aparece como una paradoja. En efecto, a pesar de ser un requisito indispensable para la evocación de la identidad nacional en la literatura y artes visuales, la guitarra no recibe la atención de los compositores que crearon el primer canon musical de la Argentina moderna. (Plesch, 1998: 279)

A pesar de esto, existía un importante número de guitarristas que desarrollaban una intensa actividad interpretativa y compositiva dentro de la música académica (Olmello, 2020), un movimiento que se había desarrollado desde el siglo XIX y que cobró impulso con la llegada de figuras como Domingo Prat, Miguel Llobet, discípulos del fundador de la nueva escuela española (y maestros de Anido), Francisco Tárrega y también la visita frecuente de destacados guitarristas clásicos como Regino Sainz de la Maza, Andrés Segovia, Antonio Jiménez Manjón, Josefina Robledo, entre otros. Todos ellos influyeron en el reconocimiento de la guitarra clásica en Argentina.

El guitarrista Álvaro Pierri señaló en una entrevista en el año 2019, que: "la presencia de los maestros españoles en América Latina en el siglo XX determinó completamente el desarrollo de la guitarra allí". https://www.alicante-guitarra-clasica.com/maestros/2019-alvaro-pierri/ [Fecha de consulta: 29/03/2024]

A pesar de su importancia, los músicos académicos porteños no aceptaban la guitarra ni a sus intérpretes, ya que consideraban al piano como el único instrumento digno de su círculo. De hecho, ninguno de aquellos compositores académicos dedicó obra alguna a la guitarra, aunque la evocaban frecuentemente en sus obras pianísticas, como Alberto Williams y Julián Aguirre, quienes incorporaron elementos guitarrísticos en sus composiciones para piano. La conducta de compositores españoles como Isaac Albéniz y Enrique Granados se refleja en esto, ya que sus composiciones se adaptan fácilmente a la guitarra debido a su cercana relación con las características técnicas del instrumento (Olmello, 2019).

De hecho, como comenta Olmello, en el Conservatorio Nacional, en los primeros días de la década de 1940, la clase de armonía iniciaba con la presentación de los estudiantes y sus instrumentos. El profesor Athos Palma, un compositor distinguido y erudito en Filosofía y Letras, solía referirse a un estudiante como guitarrero cuando este se identificaba como guitarrista. Esta palabra, aunque originalmente se refería a los fabricantes o vendedores de guitarras, en el contexto del Río de la Plata adquirió un significado distinto: Llegó a referirse a los intérpretes populares de la guitarra, casi como un antónimo de guitarrista clásico.

Los músicos que se encontraban al margen de esa esfera deseaban fervientemente ser aceptados por las figuras prominentes en la música, quienes ocupaban posiciones destacadas en la enseñanza oficial, estrenaban en el reconocido teatro Colón de Buenos Aires, recibían críticas en medios de renombre como la revista *El Hogar*, ganaban concursos de composición y conseguían empleos prestigiosos y bien remunerados. Sin embargo, los guitarristas enfrentaban notables obstáculos, como la falta de reconocimiento en los principales medios periodísticos y la escasez de oportunidades docentes. De hecho, les estaba vedada la enseñanza terciaria de su instrumento, pues el Conservatorio Nacional, creado en 1924, incorporaría la guitarra como especialidad instrumental en 1934 y a partir de ese momento admitiría un solo empleo docente que fue cubierto por María Luisa Anido (Olmello, 2020).

Como explica Olmello (2020), antes de la aprobación del Estatuto del Docente en 1958, los guitarristas enfrentaban dificultades para acceder a roles docentes, ya que las designaciones de profesores eran realizadas directamente por el Poder Ejecutivo Nacional, dando preferencia a los pianistas debido a la mayor presencia de pianos en las escuelas primarias y secundarias.

Aquellos interesados en la música académica no tenían muchas opciones más allá de ingresar al mundo de la música popular. Muchos músicos de guitarra clásica, como Aníbal Arias y Edmundo Rivero, encontraron empleo acompañando a cantantes de tango o en otros campos fuera de la música. En el inicio del siglo XX, Aníbal Arias y Edmundo Rivero, quienes comenzaron como guitarristas clásicos interpretando obras de compositores como Tárrega, Moreno Torroba, Albéniz, Beethoven y Bach, entre otros, se vieron obligados a cambiar de rumbo. Arias mencionó que, tras algunos conciertos, comprendió que para ganarse la vida con la música debía acompañar a cantantes de tango. Incluso aquellos que destacaban como solistas a menudo terminaban en empleos administrativos. Un ejemplo de esto es Jorge Martínez, el primer argentino en interpretar en el país el concierto para guitarra y orquesta de Mario Castelnuovo-Tedesco con la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Luis Gianneo, quien luego se jubiló como bibliotecario en una escuela de música. El desafío de ingresar a ese grupo consagrado resultaba enorme para unos pocos individuos; se requería, entonces, esfuerzos conjuntos, por lo cual el asociacionismo se impuso rápidamente.

Como comenta Jeckel en su tesis (2010), aunque la enseñanza oficial del instrumento aún no estaba institucionalizada, desde finales del siglo XIX, se había estado desarrollando el proceso de profesionalización del estudio e interpretación académica de la guitarra.

Durante las primeras décadas del siglo XX, el número de academias privadas dedicadas al estudio de la guitarra aumentó en respuesta a la creciente demanda de un público entusiasta. Al mismo tiempo, se incrementaron los ciclos de conciertos en los que participaban tanto intérpretes locales como europeos. Así, se fue promoviendo su afianzamiento e instalación como instrumento académico y profesional (Jeckel, 2010).

Diversas publicaciones, como la revista *La Guitarra*, impulsada en 1923 por Juan Carlos Anido, padre de María Luisa y la revista *Tárrega*, dirigida por Carlos Vega, uno de los fundadores de la musicología en Argentina, informaban sobre estos conciertos y otras actividades relacionadas con la guitarra y sus intérpretes, además de incluir partituras.

La revista *La Guitarra,* además de resaltar la figura de Anido, constituyó una avanzada en esa batalla. Para ello, informaba sobre la actividad exclusivamente académica de la guitarra en Buenos Aires. Encontramos ahí numerosos artículos que ponen de relieve las figuras de Andrés Segovia, Miguel Llobet, Domingo Prat y Francisco Tárrega (Guardia, 1923, págs. 3-11).

Debe destacarse que esta publicación reservaba un importante espacio, equivalente a más del cuarenta por ciento del total, a artículos sobre literatura, teatro, canto lírico, etc., como si la contigüidad con la cultura clásica acercara la guitarra a ese mundo. También tal publicación admitía en sus páginas partituras que buscaban enriquecer el repertorio para el instrumento.

Por lo tanto, la revista *La Guitarra* abogaba por el reconocimiento de los guitarristas académicos, pero también criticaba a aquellos que no cumplían con sus estándares, como Abel Fleury y Agustín Pío Barrios, quienes eran vistos como obstáculos para la aceptación por parte del grupo que buscaba ascender (Olmello, Weber, 2014). En el caso de Barrios, se decía que el guitarrista paraguayo solía encordar con cuerdas de acero su guitarra como "la mayoría de los «tocadores» de francachelas populares" (Olmello, 2016)), y grababa en el mismo sello que Carlos Gardel e Ignacio Corsini. Juan Carlos Anido no escatimaba en denuestos hacia el paraguayo en sus comentarios desde la revista guitarrística, haciendo referencia, con gran desagrado, a las cuerdas metálicas utilizadas por Barrios en vez de las tradicionales de tripa, que producían un sonido hiriente y duro.

Además, había decidido agregarse a su nombre y apellido el de Mangoré, tomado del jefe aborigen que luchó contra los españoles. Se fotografiaba caracterizado como indígena y se

hacía llamar “El Paganini de las salvajes selvas paraguayas” (Olmello. Weber, 2015), actitudes que generaban rechazo en los círculos de la música académica argentina.

Abel Fleury también fue rechazado debido a su vínculo con la cultura popular, que incluía colaboraciones con el recitador criollo Fernando Ochoa. A pesar de haber estudiado composición con Honorio Siccardi y guitarra con Domingo Prat, su nombre no figuraba en *La Guitarra.*

Como indican Olmello y Weber (2015), durante ese período, la marginalidad de los guitarristas en los conservatorios, tanto públicos como privados, fue notable. Aquellos formados antes de 1950 tenían muy pocas oportunidades de ingresar y desarrollarse en estas instituciones educativas.

Es importante destacar que la valoración de la Escuela Tárrega difiere entre el Río de la Plata y España. En Argentina, se le atribuía a Francisco Tárrega el papel de fundador de la nueva escuela de guitarra, como se refleja en las publicaciones mencionadas. Sin embargo, en España este rol no era reconocido (Olmello y Weber, 2015).

De hecho, Olmello y Weber (2015) señalan que “la instalación de Domingo Prat en la Argentina y su intensísima labor como formador de numerosas generaciones de guitarristas tenía como respaldo su carácter de discípulo del maestro valenciano”. Ese prestigio también alcanzaba a Miguel Llobet.

Es importante resaltar el papel de Andrés Segovia en estas acciones, no solo como el virtuoso que popularizó la guitarra en las salas de concierto, sino también como el vínculo entre Francisco Tárrega y Argentina. Resulta significativo que, a pesar de no haber tenido contacto directo con el músico valenciano, Segovia ocupara un lugar destacado en una fotografía publicada en la revista *La Guitarra* durante el traslado de los restos de Tárrega desde Barcelona a Castellón de la Plana.

Por lo tanto, durante la primera mitad del siglo XX, la guitarra experimentó en Argentina una transformación significativa en su percepción y aceptación en el ámbito académico. Aunque inicialmente los guitarristas no veían el conservatorio como su lugar de formación, con el tiempo, muchos de ellos se convirtieron en maestros en los conservatorios. La progresiva aceptación de la guitarra se evidenció con la creación de la cátedra de guitarra en el Conservatorio Nacional en 1937 y el reconocimiento de la Serie Argentina para guitarra de Jorge Gómez Crespo en 1940. Además, el surgimiento del Grupo Renovación marcó un quiebre al abrir la música argentina a influencias europeas y promover nuevas formas estéticas. En definitiva, como explica Olmello (2020), a partir de la década de los 50, la guitarra trascendió las barreras del nacionalismo musical. Se incrementaron notablemente las cátedras de guitarra en conservatorios y escuelas de música. Los guitarristas alcanzaron éxito en roles diversos, como musicólogos, directores de orquesta, compositores y animadores culturales, afianzando su presencia en el ámbito académico.

De acuerdo a lo expuesto, la historia de la guitarra académica en Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX puede ser entendida como una compleja operación destinada a obtener la admisión dentro del mundo de la música académica (Olmello, 2019).

1.2 Los inicios de María Luisa Anido: la niña prodigio (1907-1932)

El 26 de enero de 1907 nacía en Morón, provincia de Buenos Aires, la guitarrista clásica, maestra y compositora argentina Isabel María Luisa Anido González, “Mimita” para sus familiares y amigos. Fue una de las primeras guitarristas en realizar una carrera internacional destacada y fue figura clave para el desarrollo de la guitarra académica de mediados del siglo XX.

Dotada de una gran sensibilidad musical, vino al mundo en el seno de una familia de origen gallego-catalana (Atreo, 2007), que favoreció su formación musical. Era la cuarta hija de Betilda González Rigaud y del editor Juan Carlos Anido, quienes se trasladaron a

Buenos Aires cuando ella era muy pequeña, como lo señala Cristina Cid en su análisis sobre María Luisa Anido (Cid, s.f.).

Como dice Anido, “su madre no sabía música, pero tenía un oído fabuloso, y de soltera, estudió piano. De hecho, engañaba al profesor, porque lo hacía tocar las obras que ella debía aprender y luego las sacaba de oído” (Rodríguez, 1992).



Ilustración 1.3: Betilda González Rigaud
Fuente: Galería de Omar Atreo:
https://omaratreo.com/galeria/ [Fecha de consulta: 22/03/2024]

Por otro lado, su padre, Juan Carlos Anido, actuaba como un mecenas que apoyaba a varios artistas. Era el director del Centro Cultural Musical "La Guitarra" y además editaba una revista con el mismo nombre. Esto le facilitaba disponer de los recursos necesarios para orientar los intereses de su hija. Además, siendo guitarrista aficionado, tenía un lugar destacado en el ámbito guitarrístico, reuniendo a los guitarristas locales, quienes también tenían espacio en la revista que él dirigía (Olmello, 2016).

Entender el muy especial ambiente del hogar de Anido es fundamental para apreciar el entorno del que se nutrirá. Creció rodeada del mejor ambiente artístico con un padre culto que amaba reunir a músicos, pintores, poetas y especialmente guitarristas, además, era común que artistas extranjeros se alojaran en su gran casona (Cid, 2008). Algunos que la

visitaron fueron Regino Sáinz de la Maza, Miguel Llobet, Domingo Prat, Emilio Pujol o Josefina Robledo (Olmello, 2016). María Luisa mencionaba a su padre como "el hombre más generoso que recuerda". Fundó la primera asociación guitarrista que se inauguró en Buenos Aires en 1916, así como una revista en 1923: *La Guitarra,* de la cual salieron seis números y, en vez de venderlos, los regalaba" (Rodríguez, 1992).



Ilustración 1.4: Los seis números de la Revista La Guitarra
Fuente: https://www.iberlibro.com/revistas-y-publicaciones/Guitarra-Historia-Fomento-Cultura-Juan-Anido/30885158673/bd [Fecha de consulta: 02/04/2024]

Y como cuenta Anido en el siguiente documental:

> con el mismo idealismo que fundó esa asociación, siempre alentaba los valores jóvenes, en casa ha tenido años algunos guitarristas muy pobres para que hicieran su carrera. Una persona formidable en ese aspecto. Entonces fundó esa revista sin ningún interés material, él mismo la hizo editar y la regalaba. Y quedaron tantos ejemplares en casa que cuando murió mi padre y me tuve que mudar a una casa más chica con mi madre había habitaciones llenas de esas revistas. Y mi madre dijo: qué hacemos con esto? Y las regaló a casas de música, Ahora las extraño porque me hubiera gustado conservar algunos ejemplares. (Villafuerte, 1988)

Por su condición de mujer nacida en el seno de una familia de clase media acomodada y católica, recibió desde niña una formación escolar a domicilio (Jeckel, 2010). Siendo la menor, se crió en casa con tías muy devotas y de avanzada edad. Durante su infancia, estuvo rodeada principalmente de adultos. Y como cita Anido en el siguiente documental:

> durante mi niñez no tuve amigos niños, desconocí eso de la infancia, siempre entre personas mayores. Mamá era una señora extraordinariamente bondadosa. Muy humana, muy buena, muy dulce aparentemente, pero de mucho carácter. Pero yo digo que la pobre se quedó en las costumbres, en la religiosidad de 1800. Como después no salió, se casó muy joven, y la personalidad de papá, que era diferente, muy fuerte, un hombre cultísimo, con muchas inquietudes artísticas. Ella quedó cerrada en ese mundo de catolicismo. Así que yo me he criado en ese ambiente. Ya les digo, muy buena, nunca me castigó ni nada, pero era una vida un poco de cárcel (…) Yo era romántica, coquetona, también. Me gustaban las modas, arreglarme, pero no podía bailar porque en casa no querían, no podía afilar (atender los festejantes) porque no se podía tampoco, solamente hablaba por teléfono. Me hubiera gustado hacer todo lo que hacen las chicas jóvenes, no sabía ni que hablar con la gente joven, porque estaba acostumbrada a la gente muy mayor (Villafuerte, 1988).

Además, como hemos comentado anteriormente, eran tiempos en los que una niña tocando la guitarra no era precisamente vista como algo esperable, sobre todo en una "buena familia" (Jeckel, 2010). En todo caso y según los cánones sociales imperantes en la época, esa clase de niñas solían tocar el piano. Como dijo Anido en el precedente documental de 1988: "simplemente te hacían estudiar piano o violín, como te hacían estudiar francés. La guitarra, ni soñar, porque era un instrumento muy mal visto. Era simplemente de rabaleros o de gauchos para tocar en el campo, nada más". De hecho, según Cid (2008), de pequeña, Anido estudiaba violín y piano, aunque encontraba desafiante tocar el piano debido a sus pequeñas manos. En cambio, con el violín disfrutaba de la capacidad de alterar el tono y crear vibrato, que enriquecía sonoramente la música. De hecho, más adelante veremos cómo Mimita valoraba y enseñaba a sus alumnos a explorar la amplia gama dinámica que ofrecía la guitarra, similar a la que podía expresar con el violín. Empezó a estudiar el violín con el maestro Fernando Tuzzio y en poco tiempo logró tales resultados que pudo exhibirse en un concierto público de alumnos. Sin embargo, la guitarra no tardó en ser el instrumento de su destino y de su genuina vocación (Roveri, 1957).

María Luisa comienza a tocar la guitarra a los cinco años (Cid). Su primera maestra de guitarra fue su tía, Edelmira, quien le enseñó los primeros pasos en el instrumento (Rodríguez, 1992).

Como hemos comentado antes, el padre de Maria Luisa Anido era un apasionado guitarrista. Él recibió formación musical como guitarrista, estudiando con varios maestros destacados, como Julio Sagreras, el profesor italiano Vicente Caprino y el renombrado guitarrista Domingo Prats. A pesar de haber recibido una formación musical sólida, su padre experimentó dificultades en su técnica debido a las enseñanzas del profesor italiano, lo que afectó su habilidad para tocar la guitarra como lo hacía anteriormente (Rodríguez, 1992). Citando de nuevo a Anido: "Vicente Caprino le estropeó la mano: le hacía poner un diario debajo del brazo, las manos duras... total, que no pudo tocar como antes, pero él estudiaba" (Rodríguez, 1992).

Más tarde, cuando su padre comenzó a estudiar con Domingo Prat, Anido se escondía para escuchar la clase y cuando se quedaba sola en el salón, cogía la guitarra y la empezaba a tocar de oído. Además, siguiendo las enseñanzas de su tía Edelmira sobre una pieza llamada *El mosquito,* ella se colocaba la guitarra en las faldas y, apoyándola de forma horizontal, la tocaba. Un día su padre le descubrió con ella y en vez de enfadarse, le empezó a enseñar a poner las manos, le buscó una guitarra pequeña y le enseñó música. (Rodríguez, 1992).

Este punto es significativo, dado que era habitual oír comentarios despectivos hacia la guitarra. Anido recordaba en una entrevista con Melanie Plesch en mayo de 1993 cómo, en varias ocasiones, se criticó a su padre por permitirle tocar dicho instrumento. Las críticas sugerían: "¿Cómo, Juan Carlos, dejas que tu hija toque la guitarra? […] es solo para acompañamiento […], es un instrumento para gauchos y compadritos. ¿Cómo le permites…?" Estos comentarios subrayan la percepción peyorativa de la guitarra, limitándola a contextos específicos y menoscabando su valor como instrumento musical serio.

Como manifiesta Anido en la entrevista que le hizo Joana Albiol: "En mi época, estaba terriblemente mal visto que una niña de familia se dedicara en forma profesional ¡a la guitarra nada menos!...considerada, entonces, como instrumento de gauchos, y…¡hasta de

mal vivir!" Pero mi padre, con su indudable visión del porvenir de la guitarra culta y su pasión por ese instrumento, con su carácter aguerrido limaba dificultades (Kruisbrink, comunicación personal, 2 de abril de 2024).

Por lo tanto, María Luisa también tuvo que hacer frente a la mala prensa de la guitarra, que aún no se estudiaba en los conservatorios. Anido siempre la defendió, su versatilidad y capacidad para llegar directamente al corazón de los oyentes, ya que la consideraba "el instrumento que está más cerca del corazón humano, la prolongación del espíritu" (Nogales, 2021). Su padre compartía esta lucha contra la discriminación de la guitarra como instrumento culto, por lo que la orientó en la guitarra por el interés natural que ella demostró y, como dice Cristina Cid (ex alumna de María Luisa Anido), asumió el desafío de incentivar a su hija a adoptar la guitarra, lo que no era "usual", ya que el instrumento de las casas "bien" era el piano (Romero, 2022).

De hecho, Maria luisa llegó a expresar que el mérito de su carrera lo tenía él, porque "la llevó adelante". Podemos escuchar de su propia voz, en el documental dirigido por Jordi Pizarro, *La Guitarra Hecha Mujer,* que las opiniones de la gente con respecto a su profesión le generó "un gran complejo de inferioridad" (Nogales, 2021).

En ese ambiente propicio desarrolla María Luisa su avanzada vocación guitarrística, comenzando oficialmente a los siete años sus estudios de guitarra. Por ese entonces, había llegado a Argentina Domingo Prat. Maria Luisa aprendía rápidamente. Por lo tanto, cuando los progresos alcanzados fueron tan considerables, no pudo menos que confiarla a un maestro del arte. En diciembre de 1914 Juan Carlos contrata a Domingo Prat, quien estaba de gira por Sudamérica, para que fuera el maestro de la joven artista (Prat, 1943:29). El concertista catalán quedó asombrado al escucharla tocar y se deshizo en elogios hacia ella cuando volvió a España. Él fue quien le organizó los primeros conciertos por Buenos Aires (Cid, 2004). María Luisa estudió tres años con él.



Ilustración 1.5: María Luisa Anido a los 10 años de edad, con Domingo Prat.
Fuente: Archivo facilitado por Carmen Becerra [Fecha de consulta: 21/03/2024]

Su primer concierto no oficial que supuso su primera presentación en público fue a los 9 años, el 21 de septiembre de 1916, en una asociación. Ya entonces salía muy desenvuelta a tocar ante el público. En este primer concierto tocó, entre otras obras, *Vidalita* de Sinópolis y piezas de Mendelssohn, Tárrega, Damas, etcétera (Rodríguez, 1992). Por lo tanto, a los nueve años ya era una niña popular en el Centro de Cultura Guitarrística fundado por su padre, recibiendo simpatía y ánimos de todos los participantes en las reuniones periódicas de la primera Asociación Guitarrística fundada en Argentina, bajo cuyo patrocinio dio su primer concierto de guitarra (Roveri, 1957).

Probablemente, de los relatos de Prat sobre la niña prodigio, Llobet fue inspirado en 1916 a componer su *Pequeño Preludio para la Precoz Guitarrista María Luisa Anido,* un breve preludio en Re Mayor, de llamativo virtuosismo para la mano izquierda, ya para ese entonces, sólo había estado en el país en 1910, cuando "Mimita" tenía tan sólo 3 años de edad, por lo cual no pudo haberla oído en persona aún (Romero, 2022).

A continuación, mostramos una transcripción literal, para mayor legibilidad, de la crítica de un concierto efectuado con apenas diez años, extraído del libro de Aldo Rodríguez (1992):

> Frente al prodigio:
>
> > En los países jóvenes, como el nuestro, el advenimiento de un genio precoz musical, es un fenómeno de singular importancia desde el doble punto de vista histórico y social. Mendelssohn, Mozart, Saint Saens, Hurzuwsky, Arrióla, cuyas respectivas precocidades artísticas son universalmente conocidas, fueron productos de un medio cultural largamente preparado para obtenerlos, y no obstante sorprenden por su característica de rara excepción. De ahí el interés de la presente crítica ante el acontecimiento de igual indole que la provoca. Se refiere a Isabel Maria Luisa Anido, de diez años de edad, cumplidos hace poco más de un mes; su instrumento es la guitarra.
> > Para que se entretuviera con ella, su padre, el distinguido caballero don Juan Carlos Anido, le regaló en agosto de 1914, una guitarrita de juguetería. Se aficionó tanto por ella, que se decidió a Iniciarla en los primeros conocimientos; a los tres meses los progresos alcanzados fueron tan considerables que no pudo menos que confiarla Ajun maestro del arte. Primeramente fue a don Domingo Prat, notable concertista español, durante el año 1915, y a continuación durante cuatro meses a la señorita Josefina Robledo, concertista valenciana igualmente reputada. Hace algunos meses, el retorno al país del señor Prat, la ha devuelto a su primer maestro, del cual seguirá siendo, seguramente, la discípula predilecta.
> > Mientras tanto, asistimos ya a sus éxitos de gran ejecutante. En las sesiones privadas y en audiciones públicas, su ejecución provoca la misma admiración. Obtiene el aplauso sin esfuerzo, pues no le impresiona el silencio de atención de los auditorios numerosos y selectos. Domina la técnica y retiene fácilmente el recuerdo de las partituras; su juego es espontáneo, sereno y seguro. Desde el *Estudio No. 22* de Napoleón Coste y la *Sonatina en la mayor* de Francisco Tárrega, hasta *la Vidalita* de Sinópolis, la *Barcarola* de Mendelssohn y la *Marcha fúnebre* de Chopin. En todas luce la misma precisión y la exquisita intuición interpretativa. Más adelante pondrá más pasión e intensidad emocional en las cuerdas de su instrumento; pero hoy ya la hace sentir hondamente a través de la ingenua y delicada vibración, que gana en dulzura lo que pierde en calor. En esto la naturaleza es sabia y no se anticipa para no malograrse. Pues Isabel María Luisa, "Mimita", como es su apodo gentil, no es víctima de su genio. Su inteligencia, sus gustos, su temperamento, se conservan deliciosamente infantiles. No ha perdido el encanto de su edad, que en vez de disminuir el mérito del conjunto lo realza con la gracia del contraste. La frescura de su genio y la alegría que le rodea, hacen pensar con pesar en los tantos "niños prodigios" que pagan con tristeza prematura del alma y del cuerpo, las habilidades que la naturaleza ha prodigado a sus organismos. Esta vez, al amor de la inteligente dirección paterna, la pequeña gran maravilla argentina crecerá para el triunfo de su arte y de sus privilegiadas aptitudes, conservando la integridad de su talento. Será una eminencia en el cuadro de nuestra historia artística y una gloria entre sus ilustres predecesores, Tárrega, Aguado, Llobet, Sor, Alais. Me permito augurarlo.
> >
> > Enrique Feimnann



Frente al prodigio

Para Caras y Caretas

ISABEL MARIA LUISA ANIDO

En los países jóvenes, como el nuestro, el advenimiento de un genio precoz musical, es un fenómeno de singular importancia desde el doble punto de vista histórico y social. Mendelshon, Mozart, Saint-Saens, [illegible], Arriola, cuyas respectivas precocidades artísticas son universalmente conocidas, fueron productos de un medio cultural largamente preparado para obtenerlos, y que no obstante sorprenden por su característica de rara excepción. De ahí el interés de la presente crítica ante el acontecimiento de igual índole que la provoca. Se refiere a Isabel María Luisa Anido, de diez años de edad, cumplidos hace poco más de un mes; su instrumento es la guitarra.

Para que se entrevistara con ella, su padre, el distinguido caballero don Juan Carlos Anido, le regaló en agosto de 1914, una guitarrita de juguetería. Se aficionó tanto por ella, que se decidió a iniciarla en los primeros conocimientos; a los tres meses los progresos alcanzados fueron tan considerables que no pudo menos que confiarla a un maestro del arte. Primeramente fué a don Domingo Prat, notable concertista español, durante el año 1915, y a continuación durante cuatro meses a la señorita Josefina Robledo, concertista valenciana igualmente reputada. Hace algunos meses, el retorno al país del señor Prat, la ha devuelto a su primer maestro, del cual seguirá siendo, seguramente, la discípula predilecta.

Mientras tanto, asistimos ya a sus éxitos de gran ejecutante. En las sesiones privadas y en audiciones públicas, su ejecución provoca la misma admiración. Obtiene el aplauso sin esfuerzo, pues no le impresiona el silencio de atención de los auditorios numerosos y selectos. Domina la técnica y retiene fácilmente el recuerdo de las partituras; su juego es espontáneo, sereno y seguro. Desde el estudio N.º 22 de Napoleón Coste y la Sonatina en «La Mayor» de Francisco Tárrega, hasta la «Vidalita» de Sinópoli, la «Barcarola» de Mendelshon y la «Marcha Fúnebre» de Chopin. En todas hace la misma precisión y la exquisita intuición interpretativa. Más adelante pondrá más pasión e intensidad emocional en las cuerdas de su instrumento; pero hoy ya la hace sentir hondamente a través de la ingenua y delicada vibración que gana en dulzura lo que pierde en calor. En esto la naturaleza es sabia y nos anticipa para no malograrse. Pues Isabel María Luisa, «Minitas» como es su apodo gentil, no es víctima de su genio. Su inteligencia, sus gustos, su temperamento, se conservan deliciosamente infantiles. No ha perdido el encanto de su edad, que en vez de disminuir el mérito del conjunto lo realza con la gracia del contraste. La frescura de su genio y la alegría que le rodea, hacen pensar con pesar en los tantos niños prodigios que pagan con tristezas prematuras del alma y del cuerpo, las habilidades que la naturaleza ha prodigado a sus organismos. Esta vez, al amor de la inteligente dirección paterna, la pequeña gran maravilla argentina crecerá para el triunfo de su arte y de sus privilegiadas aptitudes, conservando la integridad de su talento.

Será una eminencia en el cuadro de nuestra historia artística y una gloria entre sus ilustres predecesores, Tárrega, Aguado, Llobet, Sor, Alais. Me permito augurarlo.

Enrique Fernández.

La niña Isabel María Anido, concertista de guitarra.

Ilustración 1.6: Artículo original de prensa del concierto de M.L.Anido que se ha transcrito.
Fuente: Aldo Rodríguez, 1992, pág. 21.

Después Prat le preparó dos conciertos en el mes de mayo de 1918, cuando tenía once años y ahí ya eran dos programas diferentes. Estos recitales incluso el de los nueve años, se realizaron en el salón La Agentina, donde tocaron Segovia, Llobet, Josefina Robledo, Prat, Mangoré, etc (Rodríguez, 1992).

El programa del primer concierto, realizado el 7 de mayo de 1918, fue el siguiente (Cid, s.f):

I parte:	II Parte:
Minueto en Re (Sor)	Reviere Óp. 15 N° 17 (Schumann)
Andante (Sor)	Claro de Luna (Beethoven)
Mariposa (Tárrega)	Escenas Pintorescas (Massenet)
Mazurka N°2 (Tárrega)	Variaciones (Vieux Temps)
Estudio en La (Darras)	Marcha Fúnebre (Chopin)
Alborada (Cajita de música)	Canzonetta (Mendelssohn)
Danza Mora (Tárrega)	Serenata Española (Malats)
Scherzo Vals (Llobet)	



Ilustración 1.7: Concierto en el Salón La Argentina
Fuente: Comunicación con Carmen Becerra [21/03/24]

Para esa ocasión, y como muestra de la adoración que sentía Juan Carlos Anido por su hija, compró en España la famosa guitarra Torres que había pertenecido a Francisco Tárrega. Esta guitarra la cual estableció un puente entre los últimos momentos del creador de la escuela moderna de la guitarra y los comienzos de su brillante carrera.

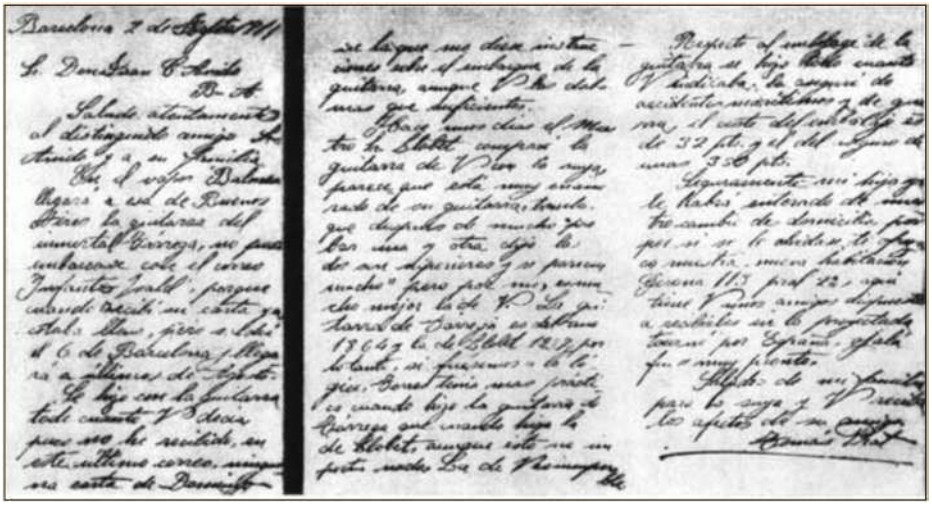


Ilustración 1.8: Carta original de Tomás Prat al padre de María Luisa Anido, en la cual se anuncia el envío de la guitarra del famoso Maestro Tárrega y donde se habla de una interesante confrontación entre dos instrumentos que pertenecieron al Maestro Llobet. **Fuente:** https://www.guitarrasweb.com/marialuisaanido/curri.htm [Fecha de consulta: 10/03/2024]

A continuación se transcribe para una mejor legibilidad:

Barcelona, 2 de agosto de 1917

Sr. Don Juan Carlos Anido, B.A.

Saludo atentamente al distinguido amigo Sr. Anido y a su familia. Con el vapor "Balmes" llegará a esa de Buenos Aires la guitarra del inmortal Tárrega. No pudo embarcarse en el correo "Infanta Isabel" porque, cuando recibí su carta, ya estaba lleno pero saldrá el 6 de Barcelona y llegará a últimos de Agosto.

Se hizo con la guitarra cuanto V. decía pero no he recibido en este último correo ninguna carta de Domingo en la que me diese instrucciones sobre el embarque de la guitarra, aunque V. las daba más que suficientes.

Hace unos días el Maestro Llobet comparó la guitarra de V. con la suya, parece que está muy enamorado de su guitarra, tanto que, después de mucho probar una y otra dijo: "las dos son superiores y se parecen mucho" pero, por mí, es mucho mejor la de V. La guitarra de Tárrega es del año 1864 y la de Llobet de 1857, por lo tanto, si fuésemos a lo lógico, Torres tenía más práctica cuando hizo la guitarra de Tárrega que cuando hizo la de Llobet, aunque esto no importa nada. La de V. es insuperable.

Respecto al embalaje de la guitarra se hizo todo cuanto V. indicaba, la aseguré de accidentes marítimos y de guerra, el costo del embalaje es de 32 pesetas y el seguro de más de 350 pesetas.

> Seguramente mi hijo ya le habrá enterado de nuestro cambio de domicilio pero por si se le olvidase, le ofrezco nuestra nueva habitación: Gerona 113 ppal 2º y aquí tiene V. unos amigos dispuestos a recibirlo en la proyectada tournée por España, ojalá fuese muy pronto.
>
> Saludos de mi familia para la suya y V. reciba los afectos de su amigo
>
> Tomás Prat



Ilustración 1.9: Fotografía de María Luisa Anido con su guitarra Torres que perteneció a Tárrega.
Fuente: *La guitarra, su historia fomento y cultura,* (1), p. 8.

Además, en esta ocasión, Anido tocó frente a Miguel Llobet por primera vez. El célebre catalán dijo lo siguiente sobre aquella ocasión:

> María Luisa Anido fue para mí una revelación. La impresión que me produjo no se borrará jamás de mi mente, pues en realidad es algo que sobrepasa todo lo imaginable. Ver una niña de once años venciendo y dominando las más grandes dificultades sin el menor esfuerzo, cual podría hacerlo el más consumado de los concertistas, es cosa que causa asombro, y lo más admirable en ella, quizá, y que sin duda alguna constituye el más preciado de los dotes, es la rica intuición musical que revelan sus interpretaciones, la mayoría de ellas altamente artísticas. A pesar de las sensacionales noticias que de ella tenía por la prensa de Buenos Aires, a raíz de sus primeras audiciones y muy especialmente por su eminente maestro Domingo Prat, tuve, al oírla, la sensación de lo increíble. Desconcierta el pensar qué es lo que podrá hacer esa maravillosa criatura cuando esté en plena madurez. (Mayo de 1919, Barcelona) (Prat, 1934:40).

Desde otra perspectiva, Anido relata entre risas como fue su primera audición con Llobet: "…cuando Llobet fue a casa por primera vez (…) yo le quise presumir y puse la mano

muy endurecida, y me dice –no, esa mano está mal- dice –hay que ponerla más natural-. Yo contenta, respiré porque se me acababan los dolores de la muñeca"(Pizarro, 2007).

Cristina Cid en una entrevista, cuenta que Anido prefería las indicaciones de mano derecha de Llobet, que le decía que debía mantener esta ductilidad como con "manos de relojero", mientras que las indicaciones de Prat pretendían mantener una mano rígida en todo momento (Guillem, 2022).

Alternadamente también recibió clases de Josefina Robledo, una destacada guitarrista valenciana y alumna de Tárrega. Robledo residió en Argentina por un tiempo y también vivió algunos años en Brasil. A pesar de haber sido su maestra solo durante algunos meses, Josefina le enseñó técnicas de mano derecha que ningún otro maestro había mencionado, como la ejecución semiapoyada de los arpegios descendentes y la resolución del trémolo deslizado. Sobre su forma de interpretar, recordaba: "A pesar de tocar sin uñas, tenía un sonido hermosísimo y muy potente". En cuanto a sus habilidades físicas, comentaba: "Tenía las manos más bonitas que he visto en mi vida: unos dedos largos, muy finos; hacía una cejilla y le sobraba del otro lado toda una falange" (Rodríguez, 1992).

Después continuó su formación instrumental con Miguel Llobet en 1922, quien al realizar una gira por Latinoamérica, se interesó por la precoz artista: escribió muchas transcripciones (Albéniz, Granados, Falla...) para dos guitarras con el fin de realizar giras de conciertos a dú. Pronto formaron un dúo artístico entre 1925 y 1929 (Atreo, 2007), aunque al principio, sus conciertos quedaron circunscritos a lugares cercanos de Latinoamérica. Esto se produjo por el control que ejercía la madre de Anido, Betilda González Rigaud, en la carrera de su hija (Nogales, 2021).

Más tarde realizaron numerosas presentaciones en la capital y extensas giras artísticas por el interior de la república y Uruguay. También realizaron grabaciones (las únicas de Llobet), para el sello "Odeón". Cabe señalar que Juan Carlos Anido la acompañaba en casi todas sus giras, sobre todo por Argentina y Uruguay. (Rodríguez, 1992)



Ilustración 1.10: Programa del concierto de María Luisa Anido y Miguel Llobet en el Teatro Odeón, 1925.
Fuente: Archivo del Museo de la Música de Barcelona.

En cuanto a su etapa de formación, decir que, aunque también fue alumna de Domingo Prat, siempre tuvo más sintonía con el carácter de Miguel Llobet, al que consideraba su amigo, aparte de su maestro (Nogales,2021). Sobre la mano izquierda, en la cejilla le ayudó mucho Llobet. Aprendió que esta debe ser colocando el dedo índice ladeado hacia la izquierda; e incluso dentro de la cejilla la presión debe dosificarse hacia los puntos necesarios; algunas veces hasta se puede levantar la punta o el final (Rodríguez, 1992)



Ilustración 1.11: Posan de izquierda a derecha: Miguel Llobet, Emilio Pujol, Juan Carlos Anido, María Luisa Anido y Domingo Prat (1918
Fuente: https://omaratreo.com/galeria/ [Fecha de consulta: 25/03/2024]

Su imagen infantil con su pequeña guitarra, inmortalizada en fotos de la época, inspiró a muchas niñas y adolescentes a estudiar guitarra. Este periodo coincidió con la llegada de destacados guitarristas españoles a Latinoamérica, como Miguel Llobet, Domingo Prat, Andrés Segovia y Regino Sainz de la Maza, el reconocimiento de Anido por la prensa y figuras musicales, la proliferación de academias de guitarra y la creciente valoración del repertorio guitarrístico, antes asociado solo al ámbito rural (Mansilla, 2015).



Ilustración 1.12: Los célebres guitarristas mencionados miran a la joven promesa.
Fuente: https://omaratreo.com/galeria/ [Fecha de consulta: 25/03/2024]

Prat se extiende en elogios a Anido en el *Diccionario de Guitarristas* (1934), como se observa en el siguiente texto escrito de 1919:

> Poco puedo añadir a lo mucho que se ha dicho de la niñita Anido. Ayer fue mi discípula, hoy es mi colega y compañera en arte, mañana seré su más devoto admirador. Hace justamente un año, el 7 de mayo de 1918, hice su presentación en la capital de la República: dio su primer concierto, obteniendo un asombroso y franco éxito: mis colegas se sorprendieron, los músicos la admiraron y el público la festejó con cálidas manifestaciones de entusiasmo. Ahora, próxima a los albores de su juventud, se lanzará por el mundo a luchar, no con miedo a la crítica, sino en busca de ella, y en cuanto más ésta la fustigue, más hebras tendrá para tejer su corona de gloria... Para hablar de su arte yo no soy el indicado, pero sí puedo afirmar que su virtuosismo es maravilloso y que su manera de expresar es refinada... Como caso nada común, puedo desde ya augurar que si pocos artistas fueron profetas en su tierra, ella lo será en la suya y en la extraña. Bs. Aires 1919.

El crítico musical del diario *La Prensa*, Gastón O. Talamón (como se citó en Prat, 1934) escribió en *Música de América* lo que sigue:

> La guitarra, nuestro instrumento musical nacional, heredado, sin duda, de la madre patria, pero nacionalizado por varios siglos de uso y porque en el pueblo argentino ha cantado sus penas y sus alegrías, es poco cultivado entre los artistas serios. Lástima que así sea, pues si sus recursos no son brillantes, sus voces son melancólicas y suaves: si su literatura no es extensa, ofrece ancho campo inexplorado al talento creador. La niñita Isabel María Luisa Anido, que desde su infancia se sintió atraída por la guitarra, ha causado verdadero asombro, en un recital, por el profundo dominio técnico, el vigor y la musicalidad, exteriorizados en forma notable. Se trata de una artista de verdad, intuitiva, cuya sensibilidad se puso de manifiesto en la "Reverie" de Schumann, traducida con exquisitez, cuya delicadeza interpretativa encantó al auditorio en "Berceuse" de Schumann, "Andante expresivo" de Sor. y en los Minuetos de Sor y de Haydn alcanzó una elegancia de dicción digna del mayor elogio; en "Granada" y "Cádiz", de Albéniz: en las danzas V y VII. de Granados; "Serenata", de Malats, entre otras, no sólo evidenció su magnífica técnica -ello sería ya extraordinario a su edad, sino que puso de manifiesto su comprensión musical y su sentido rítmico, asombrosos ambos en una concertista tan joven. En resumen, una bella realidad, a la que el futuro deparará seguramente una carrera llena de triunfos, que será honrosa para el arte argentino.

En el mismo año escribía Andrés Gaos:

"He quedado sorprendido del talento extraordinario de María Luisa Anido. Todo en ella tiene corte y corazón de artista. Tiene dedos (¡y qué dedos!) y tiene alma. Siente y dice lo que toca, que es lo que debe hacer todo grande artista...”

Y añadió Prat:

> Podría añadir a esto, otros innumerables trabajos y opiniones entusiastas de Risler, Zanné, Viões, C. Vega, De la Guardia, etc., y una y mil crónicas de conciertos vertidos por ella sola, para reafirmar el conocimiento de esta eximia artista, guitarrista cumbre (…) voy a afirmar que, Isabel Maria Luisa Anido González, es hasta hoy, la instrumentista solista más grande que ha dado la Argentina en todos los tiempos (me refiero a toda clase de artistas ejecutantes), y con respecto a la guitarra nos lo dice el inteligente público bonaerense que no admite medianías europeas. Hoy culminan desde lo más alto, en el arte guitarrístico, el divino virtuoso de Linares y "Mimita" Anido.

Como se observa, María Luisa Anido, desde muy joven, se destacó como una niña prodigio, en un contexto donde esta figura era de suma importancia y objeto de debate. En aquella época, se reconocía el potencial de estos jóvenes talentos, pero también existía la preocupación de que pudieran enfrentarse a carreras breves o al agotamiento precoz.

Julián Aguirre, un reconocido compositor y crítico, reflejó esta visión en una nota publicada el 14 de septiembre de 1923 en la revista *El Hogar,* donde aborda la evolución y las expectativas puestas en estos jóvenes excepcionales, señalando a Anido como una excepción dentro de ellos. A continuación, se presenta un extracto de su artículo "La semana musical", por Julián Aguirre (Jeckel, 2010), que ilustra esta perspectiva:

> **La semana musical por Julián Aguirre**
>
> Una infancia llena de promesas había preparado, cultivado y puesto en sazón este talento de virtuosa y de intérprete de la guitarra: en este lapso de tiempo la pequeña artista se exhibía y hacía notar los enormes progresos que alcanzaba de una audición a otra.
> Yo he tenido la fortuna de no oírla sino cuando la madurez de su talento y la perfección de sus medios técnicos habían convertido la halagadora esperanza en una hermosa realidad.
> Los niños prodigios despiertan un entusiasmo muy limitado, pues el noventa por ciento, no logran el crecimiento armónico de sus facultades y piden a la ropa y a la estatura la compensación de su falta de dedos o de cabeza; así vemos en los conciertos a doncellas talludas vestidas de nenas, y a jóvenes de pantalón corto con bigote.
> María Luisa Anido es una excepción de la regla: ha llegado y figurará desde ahora entre los grandes artistas de su instrumento. Su comprensión, facilidad y dones expresivos hacen de ella una figura destacada en nuestro ambiente musical, y el enorme público que asistía a su última audición, así lo ha manifestado, con sus interminables aclamaciones y pedidos.

Además, Jerónimo Zanné expresa esta problemática en un artículo de la revista *La Guitarra* :

> El niño prodigio, tanto en el arte como en cualquier otra manifestación de la inteligencia, suele ser objeto, por parte de los inconscientes, de aquella admiración sin límites que tributan a toda anticipación del orden gradual en el desarrollo espiritual y físico. Para los razonadores, el niño prodigio debe ser objeto de preocupación y de temor. Porque el indicado niño, además de las perturbaciones que una precocidad exagerada puede producir en su organismo, contiene un principio más o menos definido de anticipación que no cuadra con las condiciones propias de su edad. Durante el período decisivo, el de definición, la personalidad del "niño prodigio" toma una dirección definitiva, vale decir: o no da ya más de sí, convirtiéndose en mediocridad lo que fuera fuente de esperanzas, o llega a alcanzar el desarrollo lógico de su extraordinaria naturaleza, y aquí hay que recordar nombres como los de Mozart y Albéniz, para no mencionar otros. Consideraciones como las precedentes me han sido sugeridas por el caso de la señorita María Luisa Anido, a la que conocí de "niña prodigio", y que hoy, en plena adolescencia, ostenta ya las cualidades que tantos y tantos maestros desearían poseer.

Su depurada técnica, cada vez más perfeccionada, y el éxito de sus conciertos por Sudamérica la convierten en una de las más grandes guitarristas de Argentina, ganándose el sobrenombre de la Gran Dama de la Guitarra, término que se popularizó a partir de una expresión del crítico francés Robert Vidal (Mansilla, 2015).

En 1918, Miguel Llobet después de dar dos conciertos en su país natal, viajó por segunda vez a Argentina, pasando primero por Uruguay. Aquí recorre todo el país y comienza su relación pedagógica con María Luisa Anido (Romero, 2022). El 5 de diciembre de ese año, armonizó su primer *Estilo Popular Argentino,* dedicado a su nueva discípula. Durante las visitas de Llobet a Argentina en 1918, 1922, 1925 y 1929, no se hospedó en hoteles, sino en la acogedora residencia de los Anido, donde tuvo la oportunidad de influir profundamente en el desarrollo artístico de María Luisa Anido, a quien consideraba su discípula más destacada (Kruisbrink, comunicación personal, 2 de abril de 2024).

La casa de los Anido destacaba como un vibrante centro cultural y refugio para muchos músicos y artistas en Argentina. Un ejemplo fue Emilio Pujol, quien se recuperó de la gripe española en 1918 con la ayuda de Juan Carlos Anido y su médico familiar (Kruisbrink, comunicación personal, 2 de abril de 2024).

Tres años después, en 1921, María Luisa gana el premio de la “Asociación Wagneriana”. Llobet y Anido conformarían entonces lo que sería conocido por los historiadores como el primer dúo de guitarras del S XX. En 1923 su padre funda la ya mencionada revista *La Guitarra,* que se encargará de la difusión de la actividad de este instrumento, divulgando especialmente los conciertos de María Luisa (Romero, 2022).

Juan Carlos Anido ayudó a organizar los primeros conciertos de Llobet en Latinoamérica. Alrededor de 1930, según Purcell, Llobet grabó arreglos de dúos para Odeon-Parlophone, distribuidos por Decca Records, después de sus grabaciones como solista en la serie 85 ~Electric en Barcelona (Llobet 1989, 1: iv). Estas fueron las primeras grabaciones electroacústicas de guitarra clásica (Tapia, 2009).

María Luisa Anido también tenía en común con Llobet la pasión por el dibujo. De hecho, citando a Anido (Rodriguez, 1992), decía: " a mí me atraía tanto o más el dibujo que la música(…) me gustaba hacer caricaturas, todas las noches, hasta la una o dos de la mañana".

La siguiente imagen es una caricatura que realizó Anido de Josefina Robledo en un concierto, la cual fue publicada por su padre con desconocimiento de su autora en un diario de la época, en la década de los años 20. Dicho suceso provocó el enojo de Robledo con Anido y se dijo que nunca volvió a saber de ella (Rodríguez, 1992).



Ilustración 1.13: Caricatura de Josefina Robledo
Fuente: https://omaratreo.com/galeria/ [Fecha de consulta: 27/03/2024]



Ilustración 1.14: Dibujo de Miguel Llobet.
Fuente: Revista *La guitarra, su historia fomento y cultura* (p. 23). Buenos Aires: Tipo-Lito E. Petenello.

Por otra parte, en la ilustración derecha precedente, Miguel Llobet parece inclinarse en principio por el dibujo y la pintura, pero no tardó en descubrir la guitarra en la que comenzó a instruirle el maestro Magín Alegre (Tapia, 2009).

En 1925 encontramos la primera entrada sobre “Mimita” en la Revista *Caras y Caretas,* consistiendo esta en una entrevista a la joven promesa, bajo el título “Discípula predilecta de Llobet” (Romero, 2022)



Ilustración 1.15: Mimita en la revista *Caras y Caretas*
Fuente: Romero, M. G. (2022). *Miguel Llobet; su huella en la guitarra argentina*

Mimita compartió en el documental *Tan sólo con la guitarra* (Villafuerte, 1988), cómo la enseñanza de Prat se centraba en la técnica y la metodología de Tárrega, lo cual era bastante riguroso, especialmente en lo que respecta a la posición de las manos, algo que le resultaba incómodo cuando era joven. En cambio, Llobet promovía un enfoque más natural, lo cual le alivió físicamente y le benefició en su técnica musical. Ella describió a Llobet no solo como un gran artista sino también como una persona extraordinaria, destacando su generosidad como maestro y su habilidad para fusionar su humanidad con su arte de manera armoniosa. Además, mencionó una anécdota sobre cómo Llobet desarrolló un estilo único de trémolo que mezclaba trémolo y arpegio y cómo ella lo animaba a terminar una obra que finalmente en 1922 le dedicó y tituló *La respuesta* (Impromptu), mostrando influencias del impresionismo (Romero, 2022).

En 1929 Llobet regresó a Argentina para lo que sería su última gira por América del Sur, durante la cual grabó en dúo con Anido y compuso *Triste*, también para ella. En esta visita realiza las grabaciones históricas a dúo junto a María Luisa Anido (2022).



Ilustración 1.16: María Luisa Anido a los diez años junto a su maestro Miguel Llobet.
Fuente: Comunicación con Carmen Becerra

Desde sus inicios como guitarrista, María Luisa Anido ofreció innumerables recitales, presentándose en destacadas asociaciones del país. Actuó en dúo con Miguel Llobet y también como solista en teatros de renombre en Buenos Aires, como el Odeón y Politeama, así como en prácticamente todas las salas de conciertos de la capital y otras ciudades (Círculo de Rosario, entre otras). También se presentó en lugares como el teatro Solís en Montevideo. Paralelamente, Anido combinaba su carrera concertística con la enseñanza de la guitarra (que empezó con 14 años) y participaba en diversas audiciones radiales y recitales. (Barraco y Bonanni, 2012)

1.3 Transición y resiliencia: entre la docencia y la creación musical (1932-1950)

Con el fallecimiento de su padre en 1933, María Luisa Anido suspende su actividad artística al perder su acompañante de todos los viajes (Olmello, 2016). A partir de este momento, según Cristina Cid, la madre de "Mimita" le recomienda dejar la guitarra (Romero, 2022). Ella hace un receso de sus viajes y se dedica a la docencia especializada y a la creación musical. Citando una entrevista que realizó María Isabel Siewers a Anido (s.f):

> (...) mi padre murió, y entonces me quedé sola en ese sentido. Mi madre, debido a sus tradiciones, no quería que viajara sola. Yo no tenía un carácter combativo, así que me quedé en casa, enseñando, también dando lecciones en el Conservatorio Nacional en Buenos Aires. Y estaba contenta de esa manera.

De hecho, en el libro de Aldo Rodríguez (1992) expresa: "para ella era un sacrificio viajar, no le gustaba, era una mujer especialmente casera, y si yo hubiera salido sola, hubiera sido un disgusto que la mataba". Recuerda Alba Sánchez Tapia que María Luisa le acostumbraba a contar que su abuelo materno, uruguayo de origen, era enemigo de todo lo folklórico, guitarra y mate incluido. En ese ambiente se había formado su madre Betilda González.

Por lo tanto, al fallecer su padre en 1933, María Luisa se aleja del público por cinco años (Jeckel, 2010). Es en esa etapa que compone la mayoría de las obras de corte nacionalista. La orfandad familiar y artística por un lado, además de la tristeza, hacen que se interrumpa la actividad guitarrística hacia el público, más no privadamente. María Luisa se dedica a hacer transcripciones y arreglos de partituras, a componer y a estudiar.

En 1934, inicia su actividad pedagógica en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires (actual Universidad Nacional de las Artes) y en el Instituto de Música de la Universidad Nacional del Litoral en Rosario (Cid, s.f).

Es importante destacar que las piezas que María Luisa elegía para enseñar en el conservatorio diferían de las que tocaba en sus conciertos. En las presentaciones, incluía obras de Tárrega, Llobet, y Pujol, además de transcripciones de piezas de Malats, Albéniz y Granados, que no formaban parte del currículo del conservatorio. Allí, se centraba en compositores como Haendel, Beethoven y Mendelssohn. Esto sugiere que las autoridades del CNMD podrían haberle recomendado evitar el nacionalismo musical español en su enseñanza, para no interferir con la identidad nacional argentina (Olmello, 2016).

Hay un intento de continuar su carrera de intérprete entre los años 1937 y 1940, con mucha actividad y mucho éxito (Kruisbrink, comunicación personal, 2 de abril de 2024). Un empresario que no conocía la convence de retomar su carrera artística. Se repiten los grandes éxitos pero divergencias contractuales la llevan a anular el compromiso en 1939. Anido vive una experiencia muy desagradable con un empresario holandés de apellido Weything, quien se aprovechaba financieramente de los artistas y los sometía a condiciones laborales extremas, lo que afectó negativamente tanto su bienestar como al de su madre. Citando a Anido (Rodríguez, 1992), “cuando vi que las cosas iban en decadencia, mamá enferma, yo sola, a merced de cualquier ladrón, tocando hasta en escenarios de cine entre película y película, pensé que no era justo”. Al final tuvo que huir de él y regresar a Buenos Aires, quedándose sin recibir pago alguno por su trabajo.

Continúan muchos años de contrariedades familiares y también de salud, completando un período de inmenso dolor cuando fallece su madre el 16 de noviembre de 1950. Ese mismo año conoce a Enrique Omar Buschiazzo, nuevo empresario que despierta su confianza, consagrándose nuevamente a la actividad artística. La relación profesional entre Anido y Buschiazzo difirió positivamente de las anteriores. Buschiazzo no solo respetaba las necesidades y condiciones de Anido sino que también se involucraba personalmente en la logística y bienestar de sus artistas. Este cambio en el trato y la gestión empresarial tuvo un impacto significativo en la carrera de Anido (Rodríguez, 1992). A continuación, se presenta en palabras de Anido lo que significó Omar para ella así como la situación familiar que vivió.

> Omar, muy bueno, muy inteligente, ya me había organizado algún concierto donde me acompañaría mamá por la Argentina, pero para ella era un sacrificio viajar, no le gustaba, era una mujer esencialmente casera, y si yo hubiera salido sola, hubiera sido un disgusto que la mataba. Entonces, en mi familia empezaron a decirme, primero mi cuñado, que era muy bueno: "Supongo que se dejará de conciertos, ¿no?; quédese con sus alumnos." Y mi hermana Inés: "Mirá, dejate de viajes; más valen cien pesos seguros y no andar así..." Pero yo tenía otras ideas, quería la jaula abierta. Empecé a ser gorrión (Rodríguez, 1992).

Posteriormente, Anido se convirtió en la profesora de guitarra del hijo de su empresario, Omar Atreo, quien debutó a los diez años en un concierto con su guitarra de Antonio de Torres y, más adelante, formó un dúo con Anido desde 1963 hasta 1967 (Mansilla, 2015).

A partir de la muerte de su madre , Anido retoma con una extensa y exitosa gira por Brasil la vida de los conciertos que no se interrumpieron hasta casi el final de sus días (Kruisbrink, comunicación personal, 2 de abril de 2024). Anido dijo una frase en 1975 que aunque suena muy amarga, ella la enuncia como una asumida y fría realidad: "Yo tengo sólo 25 años de vida..." A partir del fallecimiento de su madre, muy dolorosamente, María Luisa encuentra "lugar" -a qué precio- para crecer.



Ilustración 1.17: Caricatura de Enrique Omar Buschiazzo realizada por María Luisa Anido en 1953.
Fuente: https://omaratreo.com/galeria/ [Fecha de consulta: 26/03/2024]

1.4 Giras mundiales y salida de Argentina (1950-1996)

Las siguientes palabras de Anido extraídas de una entrevista que le realizó María Isabel Siewers (s.f) explican la esencia de este capítulo de su vida:

> Mi madre murió a finales de 1950. Entonces quedé completamente sola. Pensé, Como el mundo existe, y es grande, intentaré conocerlo. Había olvidado lo poco de idiomas extranjeros que había aprendido de niña, pero decidí no perder el tiempo y viajé en criollo. Conocí filipinos, japoneses, chinos, y siempre pude manejarme sola.

En 1950 suspendió sus actividades pedagógicas pues decidió continuar su carrera internacional realizando giras fuera del país delegando sus cátedras a su alumna y amiga, Fanny Castro. Pudiendo viajar por primera vez sin compañía, contando con cuarenta y tres años (Olmello, 2016). Desde entonces realizará continuas y extensas giras por Europa, Latinoamérica y Asia, así como grabaciones. Tampoco hay que olvidar su faceta como compositora, con más de 30 obras. En el tercer capítulo analizaremos en profundidad esta faceta artística.

Su primera gran gira en 1951 fue en Brasil. María Luisa Anido amaba Brasil desde entonces y lo decía siempre que podía. En una carta que escribió a Albiol el 1 de octubre de 1979 decía: “Yo estoy infinitamente agradecida al Brasil porque 'me empujó' nuevamente a la vida por allí, por 1951 (¡cómo pasa el tiempo!) luego del fallecimiento de mamá".



Ilustración 1.18: Año 1951. María Luisa Anido acompañada por su nuevo representante artístico y admiradores en Belém do Pará, Brasil. Primera gira de la maestra fuera de Argentina.
Fuente: https://omaratreo.com/galeria/ [Fecha de consulta: 23/03/2024]

En 1952, durante su primer viaje a Europa, logró un éxito notable que captó la atención tanto del público como de la crítica. Durante esta gira, ofreció conciertos en ciudades como Londres, Innsbruck, Viena, París, Milán y otras localidades italianas como Mantua, Módena, Messina, Parma, Lecce y grabaciones para la Radiodifusión Francesa. A su regreso, continuó su serie de actuaciones en Brasil y Argentina.

Además, en el inicio de su carrera concertística internacional, María Luisa Anido actuó en la ciudad argentina San Juan en cuatro ocasiones entre 1952 y 1963. Su programa de concierto típico incluía tres partes: transcripciones, obras originales (generalmente españolas) y una sección final con música latinoamericana, estilizaciones de música folclórica argentina, obras propias y, a veces, composiciones de otros autores de la región. A continuación, observamos el programa de tres de los conciertos ofrecidos por Anido en San Juan, detalladamente documentados por Silvina Luz Mansilla (2015):

12/10/1952	15/10/1954	07/06/1963
1ª PARTE	**1ª PARTE**	**1ª PARTE**
- Cantiga de Alfonso el Sabio (transc./arreglo de Anido)	- Gagliarda (V. Galilei)	- Minueto (Rameau)
- Gagliarda para laúd (V. Galilei)	- Pavana (G. Sanz)	- Zarabanda (Rameau)
- Preludio para violonchelo (J.S Bach; transc. De Tárrega)	- Minueto (Rameau)	- Courante (Rameau)
- Improntu (Llobet) dedicado a M.L Anido	- Preludio (de la Suite para violonchelo, J. S. Bach)	- Dos preludios (J. S. Bach)
	- Pequeña danza (1ª Aud.) (Sor)	- Allegretto (Haydn)
2ª PARTE	- Minueto (de Don Juan, Mozart)	- Movimiento perpetuo (Llobet)
- Danza Nº5 (Granados)	**2ª PARTE**	**2ª PARTE**
- Fandanguillo (Moreno Torroba)	- Copla (Moreno Torroba)	- Leyenda española (Albéniz)
- Granada (Albéniz, transc. De Llobet)	- Arada (Moreno Torroba)	- Serenata (Albéniz)
- Asturias (Albéniz; transc. De Anido)	- Trémolo (Tárrega)	- Tango (Albéniz)
- Sueño (Tárrega)	- En los trigales (Rodrigo)	- Villanesca (Granados)
	- Danza N° 7 (Granados)	- Pastoral (Granados)
3ª PARTE		- En los trigales (Rodrigo)
- Preludio Nº1 (Villa-lobos)	**3ª PARTE**	**3ª PARTE**
- Triste Nº4 (Aguirre, transc. De Anido)	- Estudio N° 11 (Villa-Lobos)	- Danza lenta (Villa-Lobos)
- Aire criollo (Aguirre)	- Choro (Villa-Lobos)	- Preludio (Villa-Lobos)
- Danza argentina, variaciones de Gato (U. Cassinelli)	- Triste Nº 4 (Aguirre)	- Procesión coya (Anido)
- Santiagueña (Anido)	- Gagaku (Danza imperial japonesa) (1ª Aud.) (Iwao Zuzuky)	- Aire norteño (Anido)
- Aire norteño (Anido)	- Preludio pampeano (Anido)	- Danza paraguaya (Barrios)
	- Aire norteño (Anido)	

Como se observa en la tabla, los programas de concierto de Anido inician con obras que abarcan del siglo XIII al XVIII, destacando su trabajo en transcribir o adaptar música europea a la guitarra. Las obras seleccionadas, de compositores reconocidos, destacaban por su idiomatismo y posibilidad de adaptación al instrumento (Mansilla, 2015).

En 1953, repitió sus giras por Sudamérica y Europa. También en octubre y noviembre de ese año, impartió un curso de perfeccionamiento en Milán.

En 1954 actuó en Japón por primera vez, anticipándose incluso al maestro Andrés Segovia (de hecho, también la llamaron la Segovia femenina), abriendo allí un gran campo para la guitarra clásica, Allí dio quince recitales en Tokio, Sapporo y Hokkaido, además de realizar grabaciones para radio y televisión, además de ofrecer cursos.



Ilustración 1.19: Portada de uno de los programas hechos en Japón
Fuente:https://www.guitarrasweb.com/marialuisaanido/galeria/11.htm
[Fecha deconsulta: 23/03/2024]

Ese año también actuó en Roma, Milán, Buenos Aires y Río de Janeiro. Los viajes y conciertos se irán repitiendo cada año. En 1955, se presentó en Uruguay y, en 1956, llevó a cabo una gira por Italia, Austria y Rusia, ofreciendo conciertos en Palermo, Boloña, Milán, Bari, Salzburgo, Viena, Moscú y Leningrado.

Su carrera internacional la llevó por todo el mundo llegando a ser una de las mayores leyendas de la historia de la guitarra. Las ovaciones del público y la crítica demostraban su arrebatador estilo musical; “la artista ha logrado en Salzburgo un éxito como tan sólo habían conseguido algunos pianistas y violinistas. Los aplausos parecían no tener fin... (Cid, s.f).

María Luisa Anido llegó a Rusia el 8 de mayo de 1956, ofreciendo actuaciones en destacados salones de Moscú, como la Sala Tchaikovsky, donde incluso el reconocido compositor Dimitri Kabalevsky la elogió, diciendo que en sus manos la guitarra sonaba "como toda una orquesta".



Ilustración 1.20: Concierto en la Sala Tchaikovsky de Moscú.
Fuente: https://guitarrasweb.com/maria-luisa-anido/
[Fecha de consulta: 15/03/2024]

Otras salas en las que se presentó incluyen la Gran Sala del Conservatorio del Estado, Casa del Periodista, la Sala de las Cinco Columnas de los Gremios Obreros, la Casa del Cine—este último concierto, el 25 de mayo, fue un homenaje a la fecha patria argentina y contó con la presencia del embajador argentino Donato del Carril. También se presentó en la Sala de la Filarmónica, en eventos como las Veladas de la amistad de los sindicatos artísticos y en la Casa del Actor. En Kiev, actuó en la Sala de la Filarmónica el 20 de mayo de 1956.

A su regreso a Buenos Aires, actuó en los Teatros Colón y Odeón. (Cid, s.f). En 1956, en Argentina, interpretó por primera vez en su país el Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta de Joaquín Rodrigo, con la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Juan José Castro (Olmello, 2016).



Ilustración 1.21: Durante la ejecución del Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo, con la Orquesta Sinfónica de Quito (Ecuador), dirigida por el maestro Ernesto Xanco
Fuente: https://ernestoportugalguitarra.blogspot.com/2010/02/maria-luisa-anido-ii-parte.html [Fecha de consulta: 15/03/2024]

Su perspectiva vital fue claramente expresada por ella misma durante una entrevista en 1956, una idea que repetiría en muchas ocasiones: "No tengo visión de futuro. Mi filosofía es vivir el presente. Pienso hoy lo mismo que ayer: vivir para mi música y probablemente pensaré igual mañana. Pero ignoro el destino, esperando sus sorpresas." Además, describió su pasión por viajar como un impulso inagotable: "Viajar es una obsesión para mí. Soy esa

viajera que deambula con su guitarra como si fuera su único equipaje, y nunca me canso de explorar nuevos lugares.” (Kruisbrink, comunicación personal, 2 de abril de 2024) .

Continuó las giras nuevamente en Italia en 1957 y también en Argentina, Venezuela, Costa Rica y Méjico. Los diarios chilenos comentaron que así como ellos tenían en Claudio Arrau su máximo exponente del piano, Argentina debe estar orgullosa de tener a una brillante gloria guitarrística como María Luisa Anido. (Cid, s.f)

Su vida fue un incesante peregrinaje artístico. Durante sus extensas giras, recibía de manera consistente el reconocimiento y la aclamación entusiasta del público. Compartió cartel con los más grandes artistas de su época como vemos en el siguiente programa:


CALENDRIER DES
ORGANISATEURS DE CONCERTS

SALLE CHOPIN
VENDREDI 9 MAI à 21 heures (Dandelot)
Présentation à Paris de la Guitariste Argentine
MARIA-LUISA ANIDO

CHAILLOT
LUNDI 12 MARDI 13 MAI à 21 heures (Valmalète-O. A. L.)
Le célèbre ORCHESTRE PHILHARMONIA de LONDRES
Dir. KARAJAN
Le 12 : Haendel, Strawinsky, Tchaikowsky
Le 13 : Mozart, Beethoven, R. Strauss

GAVEAU
MARDI 13 MAI 21 h. (Kiesgen-Valmalète)
Soc Philharmonique de Paris
Golden Age Singer
ensemble vocal anglais

GAVEAU
MERCREDI 14 MAI à 21 heures (Valmalète)
Ens. Orchestral de Paris
Dion CHOUTEAU
avec la pianiste MICHELINE OSTERMEYER

SALLE PLEYEL
MERCREDI 14 VENDREDI 16 MAI à 21 heures (Dandelot)
J. S. BACH
Audition intégrale des Sonates et Partita pour Violon seul par
YEHUDI MENUHIN

Anuncio de la presentación de María Luisa Anido en Paris.

MARIA LUISA ANIDO grabe en discos ODEON.

Ilustración 1.22: Cartel de concierto
Fuente: https://www.guitarrasweb.com/marialuisaanido/curri.htm
[Fecha de consulta: 20/03/2024]

Durante esos años, María Luisa Anido contó con el apoyo de Omar Buschiazzo, su empresario y su esposa Ketty Zamora, quienes la acompañaron en numerosos viajes internacionales. En 1965, Anido viajó a Filipinas y al año siguiente visitó nuevamente Japón y Costa Rica. En este país, según Lais Barquero Trejos, una de sus alumnas del Conservatorio de Castella, Anido enseñó durante el año académico 1966-1967, convirtiéndose en la primera profesora de guitarra clásica en una institución oficial del país (Rodríguez, 1992).



Ilustración 1.23: Placa conmemorativa en Costa Rica
Fuente: Archivo de Aldo Rodriguez (libro *Una vida a contramano*, 1992)

Tras su tiempo en el extranjero, Anido regresó a Buenos Aires donde impartió clases por seis meses, de abril a septiembre, en el Conservatorio Manuel de Falla. De hecho, el 4 de noviembre de 1966, al celebrar sus cincuenta años de trayectoria, el país entero se movilizó para rendirle un homenaje. Según el diario La Nación, este homenaje "fue el más importante rendido a un músico viviente argentino". (Fundación Konex, s.f.) En 1971, emprendió otra gira por Japón que incluyó grabaciones para Victor Recording en Tokio, y posteriormente viajó a Macao y Filipinas, concluyendo su gira en 1972. Después de esta gira, continuó ofreciendo conciertos en Argentina. (Cid, s.f)



Ilustración 1.24: Fotografía de María Luisa Anido
Fuente: Archivo de Facebook
https://www.facebook.com/photo/?fbid=4809484759169816&set=a.707762009342132
[Fecha de consulta: 29/03/2024]

La crisis social y económica en Argentina afectó profundamente a María Luisa Anido, no solo materialmente, sino también a nivel emocional, sumiéndola en una constante angustia. Tras el golpe de estado en Argentina en 1976, huyó de la dictadura militar instaurada en su país y se estableció en España, primero en Palma de Mallorca y luego definitivamente en Barcelona, en 1978, donde continuó su carrera dando clases y conciertos. Ofreció conciertos en Suiza, Alemania y España, realizó grabaciones de radio en Madrid y también grabó un disco (Kruisbrink, comunicación personal, 2 de abril de 2024). Además, estudiantes de toda Europa acudían a ella para recibir lecciones.

Un aspecto desconocido de su vida precipitó la salida de María Luisa Anido de Argentina: Anido quería tocar de nuevo en la Unión Soviética, pero las autoridades se lo prohibieron por razones ideológicas. Para eludir esta restricción, Anido viajó primero a España y desde allí voló a la Unión Soviética. Tras su regreso, un compañero del Conservatorio Nacional reveló su viaje, provocando así su despido. Este incidente fue el detonante para abandonar Argentina y establecerse definitivamente en Cataluña, la tierra de sus maestros. Anido nunca compartió públicamente estos detalles sobre su partida (Pérez-Quer, 2024)



Ilustración 1.25: Maria Luisa Anido en Moscú, junto a un afiche que publicita uno de sus conciertos.
Fuente:https://www.guitarrasweb.com/marialuisaanido/curri.htm
. [Fecha de consulta: 01/04/2024]

Como expresa Nogales (2021), "María Luisa Anido se acostumbró a viajar sola y a vivir sola, aunque estuvo rodeada de alumnos y amigos hasta el final". En su carrera como concertista, compartió escena con contemporáneos renombrados como Andrés Segovia, pero siempre se mantuvo fiel a su estilo único, sin ceder a imitaciones. Guillem Pérez-Quer, uno de sus alumnos destacados, relata cómo Anido, a pesar de coincidir en Buenos Aires con un concierto de Segovia —cuyo estilo muchos intentaban emular—, optó por mantener su identidad musical. En ese concierto, Anido se reafirmó en su esencia, lo que posteriormente describió como uno de los mejores momentos de su carrera.

Andrés Segovia y María Luisa Anido se admiraban mutuamente. En esta carta fechada el 31 de mayo de 1979 se evidencia la amistad y la admiración que el gran artista deparaba a María Luisa Anido.



Andrés Segovia Madrid, 31 de Mayo 1979

Maestra María Luisa Anido

Querida María Luisa:

En respuesta a tu carta te envío estas líneas para asegurarte que permaneceré aquí hasta primeros de Julio. Hay, pues, tiempo para que me escribas extensamente explicándome tu deseo. Si está en mi mano el ayudarte, cree que lo haré sin escatimar esfuerzo.

Cuéntame cómo te va en Barcelona, si tienes conciertos y discípulos. Yo sigo trabajando en la preparación de mi próximo disco, y del programa para la temporada venidera. Ya ves que continúo activo, pese a que pronto llegaré a los 87 años.

Un abrazo de

Andrés

Ilustración 1.26: Carta de Andrés Segovia a María Luisa Anido (1979)
Fuente: https://www.guitarrasweb.com/marialuisaanido/curri.htm
[Fecha de consulta: 30/03/2024]

En Europa su actividad desde entonces es constante, y ese trajinar le da más fuerza. La distancia y el nuevo ambiente la impulsa en lo profesional, pero no la hace olvidar las penas de sus connacionales. En plena Guerra de las Malvinas (junio 1982) y mientras informa de sus viajes por Francia, Océano Índico, Habana, Italia, no puede evitar un "pero...siempre angustiada por lo de nuestra querida patria" (Kruisbrink, comunicación personal, 2 de abril de 2024).

Por lo tanto, María Luisa Anido se enfocó en enseñar, ofrecer conciertos y mantener su presencia en el ámbito internacional, tanto actuando como siendo parte de jurados en concursos de guitarra globales. En Barcelona, rindió homenaje a Miguel Llobet con un concierto en el Palau de la Música Catalana, donde su arte fue descrito como "poesía pura" por un periódico local el 6 de mayo de 1977. El 4 de diciembre de 1984, compartió escenario en Tarragona en un concierto en honor a Eduardo Sáinz de la Maza con sus queridas discípulas Joana Albiol y Montse Oterino.

Hasta 1987, Anido realizó numerosos conciertos por toda Europa, incluyendo el sur de España, Génova, Francia, Nápoles, Tarragona, Barcelona y Marsella. Viajó a Cuba en 1982, 1984 y 1986, cumpliendo su sueño infantil de vivir en una isla donde la vida se

concebía como arte y bondad. En 1987, se mudó a Cuba por dos años, donde fue nombrada Catedrática del Instituto Superior de Arte y jurado en el Concurso Internacional de Guitarra de La Habana, con el apoyo del reconocido Leo Brower. El 30 de mayo fue honrada como miembro Honoris Causa de la Universidad de La Habana, destacando por su incansable energía incluso a los ochenta años.

En 1989, Anido fue galardonada con el Premio Konex de Brillante, reconociéndola como una de las más destacadas instrumentistas de cuerda pulsada en la historia de la música clásica argentina.

Según el Diari de Tarragona (2022), María Luisa Anido mantuvo una estrecha relación con la ciudad de Tarragona, donde falleció en 1996. Durante sus últimos años, colaboró regularmente con la Escuela y Conservatorio de la Diputación en Tarragona, impartiendo cursos, clases magistrales y conciertos, lo que permitió a estudiantes y profesores beneficiarse de su vasto conocimiento musical y disfrutar de su carismática personalidad.



Ilustración 1.27: María Luisa enseñando a su alumna Carmen Becerra
Fuente: https://www.dipta.cat/temes/cultura/exposicions/exposicio-maria-luisa-anido-llegat-tarragoni [Fecha de consulta: 20/03/2024]

En 1995, según las entrevistas, Anido se trasladó de manera definitiva a Tarragona, motivada por la necesidad de un entorno más adecuado para su cuidado debido a su avanzada edad y a vivir sola en Barcelona. Tres de sus alumnos, entre ellos la guitarrista Joana Albiol, conscientes de su situación, se comprometieron a ayudarla económicamente, facilitando su mudanza y estancia en una residencia en Tarragona, lo que garantizó su bienestar y le proporcionó compañía constante. Su estancia en Tarragona se caracterizó

por el afecto y la atención de sus alumnos y amigos, quienes organizaron homenajes y la visitaron con regularidad.



Ilustración 1.28: Anido en la Residencia
Fuente: https://www.dipta.cat/temes/cultura/exposicions/exposicio-maria-luisa-anido-llegat-tarragoni [Fecha de consulta: 25/03/2024]

María Luisa Anido colaboró con prestigiosas orquestas como la Orquesta Sinfónica Nacional de Rumania, la Sinfónica de Radio Tokio y la Filarmónica Nacional de Filipinas. Su carrera artística fue constante y dedicada. En una entrevista para la revista *El Mundo de la Guitarra* en septiembre de 1987, Anido reflejó que su vida había estado primordialmente dedicada a la enseñanza, destacando entre sus alumnos a figuras como Nelly Menotti, Omar Atreo, Guillem Pérez Quer, Joana Albiol, Montse Oterino, Eulogio Dávalos, María Isabel Siewers, Carmen Becerra, Pilar Ramón, Maria Esther Guzmán, Cristina Cid, entre otros. Algunos de ellos han sido entrevistados para este Trabajo.

Varias agrupaciones musicales honran a María Luisa Anido al llevar su nombre. El dúo Anido está compuesto por la guitarrista y compositora holandesa Annette Kruisbrink (también entrevistada para este trabajo) y la guitarrista belga, además de pintora, Arlette Ruelens. Este dúo arregló obras de Anido para duo, incluso compuso una pieza titulada *Dedicada a María Luisa Anido.* En 1995, ambas artistas viajaron a Tarragona para encontrarse con la reconocida guitarrista y así pedirle permiso en persona para poner su nombre en el dúo.

Asimismo, encontramos el Cuarteto de Guitarras Anido, integrado por Carmen Becerra, Sylvia Gutiérrez, Jesús Melchor y Asier Peláez, y el Trío de Guitarras Anido, compuesto por Clara Campese, Paola Troncone y Fabio Mastroianni.

En 1987, durante un homenaje en Buenos Aires por sus ochenta años, Anido expresó su emoción ante un auditorio lleno de admiradores y amigos, reflejando la profunda huella que dejó en el mundo de la música clásica. Este merecido homenaje le hizo decir en una entrevista: "Una sala repleta de personas muy queridas, palabras hermosas y un concierto extraordinario. Si mi corazoncito aguanta esto habré superado una de mis más fuertes emociones" (Cid, s.f)



Ilustración 1.29: Concierto homenaje en Valls
Fuente: https://www.dipta.cat/temes/cultura/exposicions/exposicio-maria-luisa-anido-llegat-tarragoni [Fecha de consulta: 27/03/2024]

En Morón, su ciudad natal, fue declarada Ciudadana Ilustre, el 25 de julio de 1987. El 9 de noviembre de 1989 recibió el Premio Konex de Platino en mérito de haber sido considerada una de las más destacadas instrumentistas de cuerda punteada en la historia de la música clásica argentina (Cid, s.f). Y en 1993, María Luisa Anido fue homenajeada en dos ocasiones en el Teatro San Martín de Buenos Aires, específicamente en la sala Martín Coronado y en el hall central del teatro. Durante estos eventos, recibió elogios cálidos y sinceros de su amiga y discípula Nelly Menotti y se disfrutaron actuaciones de artistas como María Esther Guzmán, José Luis Rodrigo, Lucio Núñez, Víctor Villadangos y

Cristina Cid. La presentación estuvo dirigida por Sebastián Domínguez, quien dedicó parte de su programa "De Segovia a Yupanqui" a compartir grabaciones de Anido, así como relatos sobre su vida y carrera narrados por sus amigos, antiguos alumnos y admiradores.



CLARIN • Buenos Aires, lunes 18 de mayo de 197[illegible] ESPECTACULOS • Página 45

UN CALIDO HOMENAJE RECIBIO MARIA LUISA ANIDO EN SUS 80 AÑOS

No tenemos una embajadora similar

Pocas veces en un homenaje se percibe el intenso calor afectivo que rodeó a María Luisa Anido en el beneficio de Promúsica hace pocos días. En enero la maestra de maestros de la guitarra ha cumplido 80 años, y esa pequeña parte de sus amigos, discípulos y admiradores se reunió allí para conmemorarlos.

Una [illegible] organizadora presidida por Eduardo Fa[illegible], cedió a aquellos sin gran aparato, y no hubo más pos[illegible], salvo el dicho que los directores de algún conservato[illegible]rio —como Adalberto Tortarolo, de La Lucila— porque es un hecho salido pero no menos lamentable que la mayor parte de las autoridades culturales van a la zaga de las musas y se colonia felanto de ellas para guiarlas. No se sabe de ningún proyecto para declarar a María Luisa Anido lo que es: una argentina ilustre que desde hace más de cincuenta años conoce a la República Argentina en el más alto nivel de la música, actividad que es aquella en que los argentinos descuellan más en todo el mundo, a despecho de la ignorancia y la indiferencia oficiales desde hace muchas décadas.

Nadie se queja de ello con la intensidad y frecuencia necesarias —aunque aquí lo hacemos desde hace 25 años—, pero el profesor Horacio Carballal, alcalde de Promúsica y casi dueño de casa, dijo lo que había que decir: "Cuando los países pobres pierden población que se marcha en busca de mejores horizontes, los que se van son los de menor capacidad, los que tienen dificultad para desarrollar en su propia patria. Con la Argentina ocurre al revés: se marchan los más capacitados técnicos, por[illegible] [illegible]nacionales y artistas para atraer en el extranjero los caminos que aquí encuentran cerrados. Somos quizás el único país del mundo que en tan alta proporción exporta inteligencia en pie". Desdichada verdad, que rubricó la concurrencia con un prolongado aplauso.

María Luisa Anido, en sus años mejores. ¿Pero tuvo en su carrera algún año que no fuera mejor?

Antes había ofrecido el homenaje el maestro Eduardo Fabi, con el mismo acento variopinto, recatado y veraz que puso en cuarto hace. (Anoi es oportuno añadir un pedido de aclaración de la maestra Anido, con respecto a un reportaje publicado hace dos semanas en esta sección: ella no fue maestra de Eduardo Fabi, sino de su hijo Juan José.)

Leyóse un poema de Atahualpa Yupanki, muchos telegramas de adhesión (hacen compañía por la profesora Nelly Menotti, inolvidable María de esta reunión) se explayó largamente Leda Rosario sobre las calidades humanas de la maestra Anido, y el historiador Enrique de Gandía —que se confesó un violinista frustrado— temporal. Algunos conceptos conmovieron "María Luisa: durante su ausencia del país hicimos algunas cosas valiosas, como recuperar las Malvinas y marcar el inicio de la declinación inevitable de Inglaterra, el tiempo que se imponía que Tucumán fuera una república aparte".

María Luisa Anido agradeció lo hecho y lo dicho, aseguró que cuanto se mencionaba en su nombre había sido solamente el resultado de su amor a la música, a la guitarra, su ahora y de su perseverancia. Vieja así, tan menuda, bella y noble, tan señora del alma y del arte, fue un dulce un descanso para todos, un remanso en medio de tanto charlatanismo, tanto valor falso y tanto chantismo como circula en la música y en la economía. Muchos le pidieron que se volviera a marchar, que emigrara aquí. Ella hará lo que debe. Le agradecemos igualmente. Al fin y al cabo, si continúa siendo una embajadora argentina, no tenemos otra igual.

Plácido Domingo en [illegible]

lustración 1.30: Homenaje por sus 80 años
Fuente: : http://omaratreo.com/galeria/ [Fecha de consulta: 27/03/2024]

Además, Anido fue Embajadora cultural de su país natal, Argentina y de la guitarra como Instrumento Mayor. Dedicó su vida al servicio de la guitarra. Sus enseñanzas, reflexiones y consejos han sido inmortalizados en una multitud de entrevistas, conferencias, clases y publicaciones.

María Luisa Anido falleció el 4 de junio de 1996 en Tarragona, a la edad de 89 años, la ciudad que la acogió durante sus últimos meses.

Hasta el final de su vida, muchos discípulos y amigos de María Luisa Anido la visitaban regularmente, entre ellos Stefano Aruto. Dos meses antes de su fallecimiento, Anido le dijo: "Tengo algo para ti, son unos pensamientos que te dejo y me gustaría que algún día los compartieras con otros" (Aruto, 2021, 25m41s). A continuación, se presenta este legado de su pensamiento y su forma de concebir la vida, definido por Aruto como su testamento espiritual:

- Dicen que uno anda por el camino equivocado cuando uno anda por el propio camino.
- Cuando no se quiere lo imposible, quiere decir que no se quiere.
- Voy perdiendo el deseo de lo que busco buscando lo que deseo.
- Los "sí" y los "no" son eternidades momentáneas.
- Cuanto menos uno se cree, más soporta.
- La rebeldía no es lo malo del hombre, es lo bueno.
- La razón se pierde razonando sobre las emociones.
- Seguiré navegando en los mares de todos hasta naufragar en mi mar.
- Cerca de mí no hay lejanías.
- El hombre quisiera ser un Dios, pero no quiere llevar la Cruz.
- Quien hace un paraíso de su bienestar, hace de su vida con sus carencias un infierno.
- La verdad tiene muy pocos amigos, y los pocos que tiene son mentidos.
- Yo quisiera vivir en una aldea de juguetes, donde todos, como niños, viviéramos un cuento feliz, disfrutando de una paz de égloga.
- Hay que levantar los ojos para no creerse el punto más alto.



Ilustración 1.31: Nelly Menotti, María Luisa Anido y Cristina Cid durante el último homenaje que se le tributó en Argentina. Teatro General San Martín, Buenos Aires, Argentina, 1993.
Fuente: https://www.guitarrasweb.com/marialuisaanido/galeria/galeria2/4.htm [Fecha de consulta: 26/04/2024].

«El maestro no debe darse tono ni ser duro, lo que llega a las personas es el valor humano, este poder es incalculable. Lo que llega es la entrega del profesor, a través de ella se tiene a la guitarra.»

María Luisa Anido (1907-1996)

CAPÍTULO 2:
El legado pedagógico de María Luisa Anido

María Luisa Anido no solo destacó por sus numerosas giras internacionales, sino también por su significativa contribución pedagógica. A lo largo de su carrera, Anido enseñó tanto en Argentina como en el extranjero, desempeñándose como profesora en varios conservatorios e instituciones educativas, incluyendo el Conservatorio Nacional de Música y Declamación en Buenos Aires (actual Universidad Nacional de las Artes). Su labor educativa abarcó desde impartir clases magistrales hasta cursos de perfeccionamiento en distintos países, consolidándose como una figura central en la enseñanza de la guitarra a nivel global.

En Argentina, María Luisa Anido fue pionera en la enseñanza formal de la guitarra, siendo la primera en ocupar una cátedra en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires, cuando la guitarra fue incorporada como especialidad instrumental en 1934 (Olmello, 2016). Su influencia se extendió también a Costa Rica, donde se convirtió en la primera profesora de guitarra clásica en una institución oficial del país, marcando un hito en la historia de la educación musical en la región. (Rodríguez, 1992)

Durante su tiempo en Cataluña, Anido continuó su labor docente a través de cursos de perfeccionamiento y clases en su propia casa, así como colaborando con conservatorios locales en Tarragona, ofreciendo clases magistrales y conciertos.

2.1 Discípulos destacados y su influencia

María Isabel Anido dejó un profundo legado pedagógico en el mundo de la guitarra clásica, influenciando a numerosos guitarristas destacados. Entre sus alumnos más notables se encuentran Guillem Pérez-Quer, Carmen Becerra, Pilar Ramón y María Isabel Siewers, quienes no solo han alcanzado éxito en sus carreras concertísticas sino que también se han dedicado a la enseñanza y expansión de la escuela de Anido. Estos discípulos reflejan la excelencia técnica y expresiva que María Luisa promovía, además de compartir un compromiso con la promoción de la guitarra clásica.

Hemos profundizado en el legado pedagógico de María Luisa Anido mediante entrevistas a los citados discípulos, incluidas en el Anexo 1 de este trabajo. El objetivo de estas entrevistas ha sido obtener, mediante fuentes primarias, conclusiones sólidas en cuanto a su didáctica en la enseñanza de la guitarra y su consiguiente prestigio, además de las influencias que ha transmitido a sus alumnos.

Antes de entrar en detalles, es importante comentar brevemente las trayectorias de dichos guitarristas, quienes han dejado una profunda huella en el ámbito de la guitarra clásica, como se observa a continuación.

Guillem Pérez-Quer se ha distinguido tanto en el ámbito concertístico como en el pedagógico. Ganador del Premio Internacional Manuel de Falla, actualmente es profesor en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona y ha ofrecido numerosos conciertos en Europa y América Latina.

Carmen Becerra combina su carrera de conciertos con una importante actividad pedagógica. Imparte clases en la "Ayete Musika Eskola" en San Sebastián y en el Conservatorio Superior de Música de Navarra, destacándose por su participación en competiciones internacionales y su amplia presencia en escenarios europeos y sudamericanos.

Pilar Ramón posee una extensa carrera tanto en el escenario como en la docencia. Actualmente es profesora de guitarra en el Conservatorio de Tarragona y ha sido galardonada con varios premios nacionales e internacionales, además de ser una presencia regular en festivales y concursos como jurado.

María Isabel Siewers ha tenido una prolífica carrera concertística y docente. Desde 1989, ocupa un puesto destacado en la Universidad de Artes Mozarteum de Salzburgo. Ha realizado giras por todo el mundo, ha encargado y estrenado numerosas obras, y su influencia se extiende a través de clases magistrales y jurados en prestigiosos concursos internacionales.

Dado que los maestros de Anido fueron Domingo Prat, Josefina Robledo y Miguel Llobet, todos ellos discípulos de Tárrega, podríamos afirmar que los discípulos de Anido aprendieron de ella, principalmente, interpretación de Tárrega, Llobet y música española.

2.2 Conclusiones de las entrevistas

Se han entrevistado a cuatro discípulos con el objetivo de reflejar los dos principales países donde enseñó María Luisa Anido: Argentina y España. Anido comenzó a enseñar en España a partir de 1976, tras huir de Argentina. María Isabel Siewers estudió con Anido aproximadamente cuando esta tenía 55 años y aún vivía en Argentina, en el Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” de Buenos Aires. Por otro lado, Carmen Becerra, Pilar Ramón y Guillem Pérez-Quer representan la segunda etapa pedagógica de Anido en Barcelona y Tarragona, donde impartía clases a través de cursos de perfeccionamiento.

Las entrevistas realizadas se han centrado en aspectos biográficos, compositivos, pero especialmente pedagógicos, abordando una serie de doce cuestiones específicas sobre las clases de María Luisa Anido, incluyendo la metodología para corregir errores, el estudio de una partitura, la búsqueda de las digitaciones, el trabajo de frases y secciones por separado, las indicaciones expresivas, el respeto por la estética del período, la libertad en

la interpretación, el trabajo de diferentes estilos, la motivación para el estudio, la integración de la parte técnica e interpretativa y el secreto de su fama internacional.

El objetivo de estas preguntas es obtener conclusiones sólidas sobre su metodología de enseñanza y analizar las influencias que ha transmitido a sus alumnos. A continuación, se presentan las conclusiones i derivadas de estas entrevistas, ofreciendo una visión detallada y estructurada de su enfoque y legado pedagógico.

2.2.1 Relación con los alumnos y personalidad

Todos sus discípulos aseguran que se trataba de una profesora muy cercana, motivadora y con carácter. Su cercanía se reflejaba en el trato diario y en la relación personal que establecía con sus alumnos. Por ejemplo, Carmen Becerra describe cómo Anido la llamaba cariñosamente "querida" y la invitaba a visitarla frecuentemente, incluso cuando ya no daba clases formales, manteniendo una relación casi familiar: “En Tarragona vivió los últimos años de su vida, en l’Avinguda Catalunya, en mi calle. Yo vivía en el 32 y ella vivía en la misma calle, en la residencia. Entonces podía ir a verla todos los días. El día que no iba, me llamaba y decía: 'Querida, ¿no has venido a verme'. Otro ejemplo es cuando Pilar Ramón cuenta que le enviaba cartas en Navidad. Y en una decía: “Mi querida Pili, te agradezco tu visita del otro día, no dejes *La Sonatina* de Torroba, va de maravilla tu musicalidad. Feliz Navidad”. El siguiente testimonio de Pilar Ramón muestra también la esencia de su cercanía:

> Además de dar la clase, ella establecía una conexión contigo. Ella conectaba con el alumnado, con la mayoría. Y acababas haciendo cosas con ella: ibas a conciertos con ella, asistías a homenajes que le hacían, ibas a fiestas de cumpleaños de ella o de algún guitarrista importante, etc. Empezabas a participar en actividades que eran de amistad. (...) normalmente íbamos a casa de alguien que tuviera una guitarra más grande. Allí, todos terminaban tocando. Recuerdo una guitarra que iba pasando de mano en mano y, cuando llegaba a ti, tocabas algo. Eso pasaba muy a menudo. Y acababas tocando en una reunión amistosa.

Además, Anido destacaba por su habilidad para inspirar a sus alumnos a alcanzar su máximo potencial. María Isabel Siewers recuerda cómo Anido les animaba a explorar y expresar sus emociones a través de la música, siempre buscando el desarrollo integral de cada estudiante. Una característica principal de sus clases era el uso del cuaderno pedagógico. Todo el alumnado llevaba uno y en él Anido anotaba los avances y áreas de mejora de cada estudiante, lo que les daba una guía clara y personalizada para su progreso: "En el cuaderno ella apuntaba lo que te decía. Lo iba transcribiendo. Por ejemplo, en '*la Gran Jota de Concierto'*, te escribía: 'un poco más lento', o te ponía 'bravo'. Siempre te ponía algún elogio. Te decía 'bravo, vas bien, aquí en esta variación...'" (Becerra, 2024) Por lo tanto, gracias a este recurso didáctico hoy en día podemos conocer más profundamente la pedagogía de Anido. En el Anexo 2 se encuentran las fotografías de dichos cuadernos.

En cuanto a su carácter, Anido era conocida por ser firme y decidida en sus convicciones. Carmen Becerra menciona que cuando Anido decía "no", era "no". Pero como también menciona: "tenía un corazón inmenso. Decía que quería tener una casa inmensa para que estuvieran todos sus amigos allí. Y que desde el cielo le gustaría tener a todos ahí, poder abrazarlos y tener a todos sus seres queridos".

Respecto a la estructura de sus clases, estas normalmente comenzaban con una evaluación de la técnica que necesitaba el alumno, como arpegios o escalas. Posteriormente, se trabajaba el repertorio, adaptado a los intereses y nivel del estudiante. Además, las clases siempre duraban más tiempo de lo previsto. Como dice Siewers: "Ibas por una hora y de golpe habían pasado dos horas y media y no te habías dado cuenta".

Por último, es importante destacar que los aprendizajes que impartía Anido trascendían el aula y reflejaban profundos valores humanos. Su capacidad para inspirar iba más allá de la música, alcanzando la vida cotidiana y las relaciones personales. Stefano Aruta relata una de las lecciones más significativas que recibió de ella:

> María Luisa Anido, ya mayor, estaba impartiendo un curso. Durante esos días, los participantes del curso notaron que Mimita se detenía siempre frente a una tienda de abrigos de mujer. En esa época, Mimita atravesaba una situación económica muy difícil y muchas personas la ayudaron, entre ellas Guillermo Pérez-Quer, quien hizo mucho por ella. Se veía que estaba enamorada de un abrigo. Los participantes del curso reunieron el dinero y le compraron el abrigo, y ella estaba feliz como una niña con un juguete nuevo.
>
> Dos meses después, en enero, fui a Barcelona a visitarla. Salimos a comer con mi esposa y ella. Después de comer y tocar un poco, volvimos a su casa y nos despedimos. Me dio una cita para el día siguiente, diciendo: "Querido, nos vemos mañana por la mañana, vamos a tomar un cafelito juntos". Al día siguiente, cuando nos encontramos, Mimita no llevaba el abrigo, sino un chaleco. No dije nada, pero mi esposa comentó: "Mira, pero hace frío". Ella lo negó. Mimita tenía una cafetería cerca de su casa donde siempre quería ir, pero ese día sugerí ir a otro sitio en la esquina. De camino, vimos a una mendiga con el abrigo de Mimita. Le pregunté: "Pero Mimita, ¿qué has hecho?" Y ella respondió: "Lo necesitaba más que yo". Esto no lo olvidaré nunca. Mimita era así. (Aruta, 2021)

2.2.2 La escuela de María Luisa Anido

La escuela de Anido se caracterizaba especialmente por la importancia de la expresividad en la interpretación musical, alejándose del estilo mecánico. Insistía en que sus alumnos tocaran con sentimiento y el vibrato era una de sus técnicas más representativas. Decía: "el vibrato, querida, tiene que llegar y tiene que ser profundo". (Ramón, 2024). Esta orientación buscaba desarrollar una personalidad artística única en cada alumno. De hecho, en el cuaderno escribía sobre todo cuestiones de expresividad. Algunos pensamientos de Anido, imbuidos de honestidad y profundos ideales estéticos, han quedado plasmados en entrevistas o en las notas de los cuadernos y son una fuente de inspiración para los jóvenes guitarristas. Una de las más famosas dice:

> Defiéndanla (su personalidad) aún a costa de los profesores! Jamás se debe imitar a nadie. El alma es el fiel reflejo de esa personalidad y un alma cultivada en los valores esenciales trasciende a través de la música. Copiar modelos no sirve. Hay que ser uno mismo. Arriba del escenario se moldea esa personalidad que es necesario defender toda la vida. (Siewers, 2024)

Para Anido, la música debía ser profundamente sentida y transmitida. En una nota personal a su amiga Nelly Menotti, escribió lo siguiente: "Arte que no se siente no se comunica".

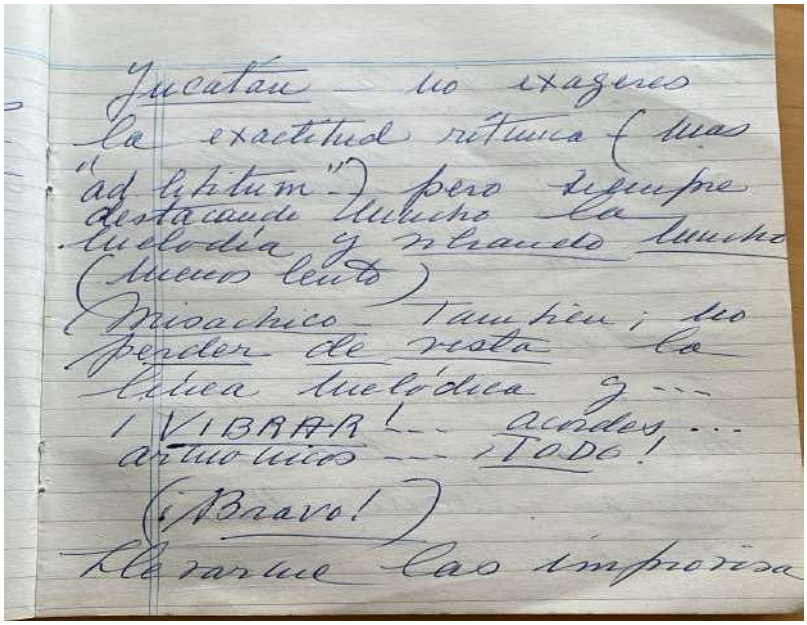


Ilustración 2.1: Fragmento en el que destaca el mensaje: "¡Vibrar todo!"
Fuente: Archivo de María Isabel Siewers

También daba consejos para el escenario, como: "No escuches a nadie antes del concurso, querida", para evitar comparaciones. Otro ejemplo es "escuchar el silencio" en la interpretación (Becerra, 2024). Por otra parte, Becerra subraya que Anido recomendaba a sus alumnos practicar en ambientes con distracciones para acostumbrarse a tocar en diversas condiciones. De hecho, Pérez-Quer comenta que para practicarlo ella estudiaba a veces viendo la televisión, escuchando la radio, viendo series de la época, etc.

2.2.3 Metodología de enseñanza

Respecto a la metodología para corregir errores, María Luisa insistía en practicar lentamente y con atención al detalle si un pasaje estaba sucio. Tocaba junto a sus alumnos, permitiendo que la copiaran y aprendieran de su ejemplo. Subrayaba la importancia de no sobrecargar las manos ni la mente, y aconsejaba descansar adecuadamente para evitar la fatiga. El cuaderno servía siempre para anotar observaciones y sugerencias durante las lecciones. En clase, además de lo anotado, se realizaban ejercicios técnicos para perfeccionar las obras y se hablaba de la historia de la guitarra y sus grandes maestros. (Ramon, 2024) En definitiva, técnicamente Anido les hacía trabajar en lo que veía que

necesitaban, como arpegios o escalas. Al principio de la clase revisaba su evolución y luego adaptaba el repertorio a cada alumno. Siewers menciona que Anido solía pedirles limpiar pasajes sucios y les daba indicaciones sobre la tensión y la posición de los dedos.

Por otra parte, en los primeros niveles empezaba con estudios y preludios de compositores como Sor, Tárrega y Villa-Lobos, y luego avanzaba según el entusiasmo y el progreso del alumno. Solía buscar repertorio original para guitarra, evitando las transcripciones, excepto en casos como Rameau o Bach. (Siewers, 2024)

2.2.4 Estudio de la partitura y las digitaciones

Para estudiar una partitura, Anido no utilizaba técnicas especiales, pero insistía en la importancia de leer la música y mantener un buen tempo. A través del cuaderno de cada alumno anotaba observaciones y sugerencias, lo cual les ayudaba a recordar y aplicar sus consejos. Además de ejercicios y anotaciones, Anido podía escribir obras de memoria; Pérez-Quer cuenta que podía transcribir de memoria obras como las de *Granados* de Tárrega o *Los Trigales* de Rodrigo: “Si no tenías acceso a la partitura, ella la sabía de memoria y te la escribía”.

Además, insistía mucho en que sus alumnos tocaran las partituras de memoria, especialmente para los conciertos. Sin embargo, no discutía técnicas específicas de memorización, como la práctica mental o dividir la obra en partes, como menciona Siewers.

Por otra parte, Anido era flexible en cuanto a las digitaciones, adaptándolas para facilitar la ejecución técnica y la expresividad de las piezas. Como comenta Pilar Ramón, “te hacía buscar tus propias digitaciones, pero estas debían estar al servicio musical y ser fieles al compositor”. Además, debido a su gran experiencia con el repertorio, ella sabía si sus digitaciones funcionarían para el alumno o si necesitaba modificar algo. Por lo tanto,

ayudaba a buscar digitaciones nuevas que solucionasen los problemas técnicos, adaptaba las transiciones y buscaba opciones que fueran cómodas para cada alumno o que más estimularan su desarrollo. Por ejemplo, en *El Abejorro* de Pujol, modificaba las digitaciones tradicionales para cruzar los dedos y lograr independencia y balance. Proponía combinaciones como pulgar-mayor-índice-mayor o pulgar-índice-anular-mayor, lo que ayudaba a equilibrar la fuerza de los dedos y a desarrollar una técnica sólida. (Siewers, 2024) Como dice Ramón, "Ella, aquí con números grandes, te lo hacía probar, y te lo hacía ver, y comprobaba que a ti realmente te fuera bien, y si no, pues retocaba algún dedo". No obstante, Becerra matiza que para obras que conocía bien, indicaba las digitaciones con precisión, ofreciendo una guía clara y segura: "Muchas veces no es que te las impusiera, sino que ella las tenía tan claras que te las ponía diciendo: 'esto es así'. Por último, Siewers señala que, aunque Anido era más tradicional con la mano izquierda, permitía cierta libertad con la mano derecha para lograr efectos musicales específicos. Así lo cuenta en la entrevista:

> No recuerdo tampoco digitaciones muy exóticas. Cosas interesantes con la mano derecha sí, porque cuando tocás por ejemplo los arreglos de las *canciones catalanas* de Llobet, y hay acordes grandes y querés destacar alguna voz en la tercera o segunda cuerda, a veces ella saltaba con el pulgar y se iba hasta la segunda o tercera cuerda para destacar esa nota. Con la mano derecha tenía bastante libertad en ese sentido, y con la mano izquierda era bastante tradicionalista.

De hecho, en el siguiente capítulo, al analizar la obra *El Misachico* veremos un claro ejemplo de esta característica interpretativa que se refleja en su composición.

En cuanto a su enfoque para trabajar las frases y secciones de una obra por separado, siguiendo las indicaciones expresivas, según Pérez-Quer "ella cogía una frase, la trabajaba, por supuesto, pero no era una metodología... muchas veces aprendías viéndola tocar a ella, más que dando explicaciones". Siewers no lo menciona específicamente, pero señala que Anido trabajaba gran parte de la técnica sobre la obra, identificando problemas en los pasajes y abordándolos directamente: "Con ella veía escalas y arpegios, pero luego trabajaba la técnica sobre la obra. En una de las indicaciones que encontramos en el

cuaderno de Pilar Ramón sobre *el Vals nº3* de Barrios encontramos este comentario que ejemplifica su manera de abordarlo:

> Está mucho mejor pero te aconsejo que lo purifiques, limpies, con cuidado en todos los pasajes (especialmente esas melodías que lleva la primera) y para lograrlo 'bien' tienes que trabajarlo muy lento por pasajes, cuidando esos detalles de limpieza tan importantes.

O respecto al *Preludio de la Suite nº2* de Bach decía: "Trabájalo, siempre, por separado, el pasaje de los ligados." A continuación, podemos observar el fragmento escrito, donde además destaca el mensaje de ánimo referido a la obra *Drume Negrita*: “No la dejes, que te luces como la interpretas” o los mensajes con tono de humor: “Felicitaciones por el renacimiento de la uña del anular!”:

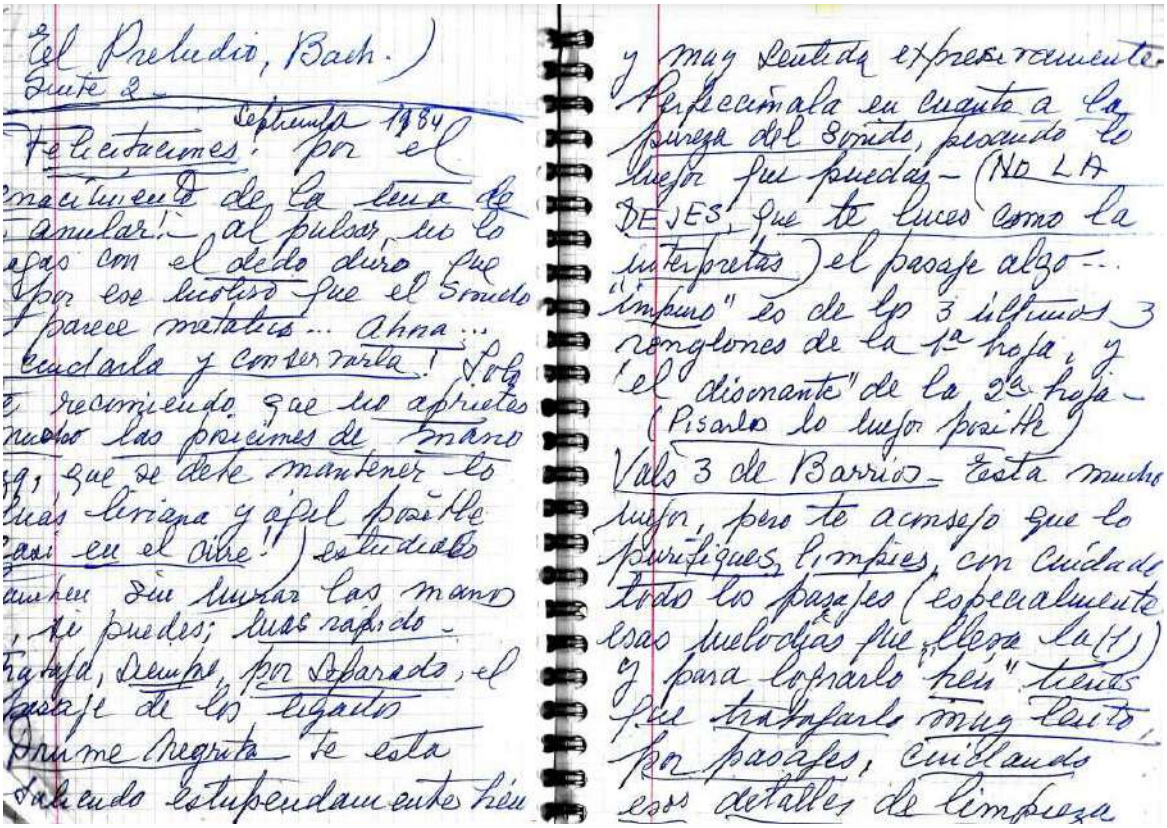


Ilustración 2.2: Cuaderno de Pilar Ramón
Fuente: Archivo de Pilar Ramón

María Luisa Anido también enseñaba la importancia de seleccionar el repertorio de acuerdo con el público y el contexto en el que se iba a interpretar. De hecho, una frase suya era: "Una obra de arte sin público languidece y muere." (Cid, s.f) Recomendaba considerar cuidadosamente quiénes serían los oyentes, ya que la elección del repertorio debía adaptarse a las circunstancias específicas del lugar y la audiencia. Asimismo, enfatizaba la relevancia de elegir con cuidado la pieza final, ya que “la gente se queda con ese sabor de boca con lo que acabas” (Becerra, 2024) A continuación observamos en el cuaderno de Carmen la preparación del repertorio de un concierto:

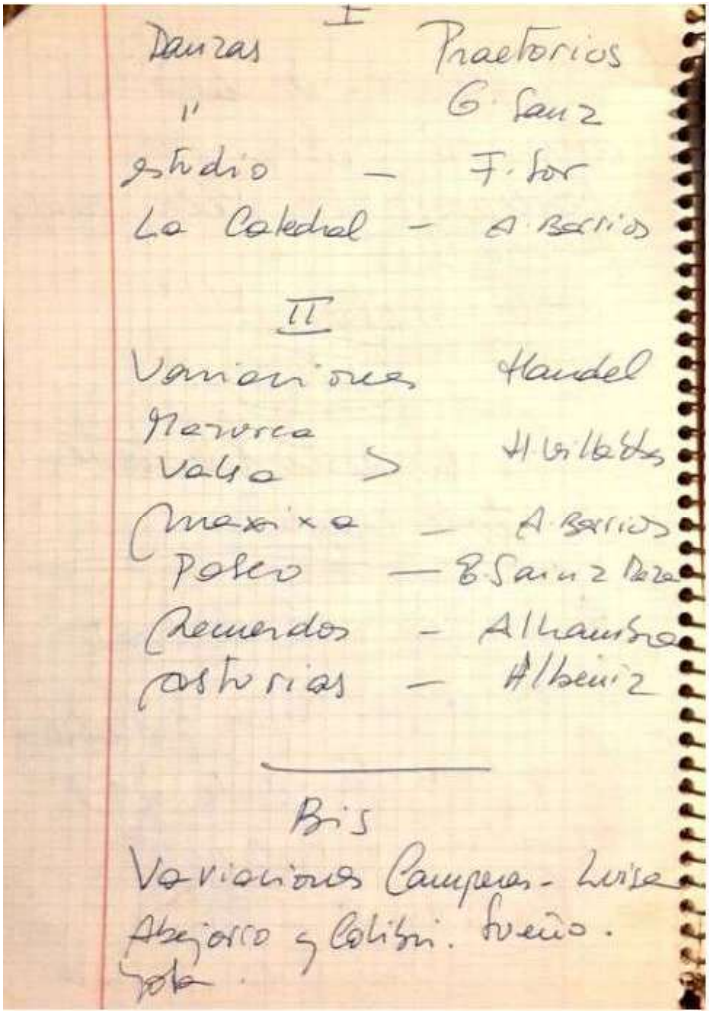


Ilustración 2.3: Preparación del programa de un concierto
Fuente: Archivo de Carmen Becerra

2.2.5 La técnica del “semiapoyado”

María Luisa Anido dominaba varias técnicas de interpretación en la guitarra, entre ellas el "apoyado", el "sin apoyar" y el "semiapoyado" (Becerra, 2024). De hecho, se mencionaba que si bien Anido era más de la "liga del apoyado", también utilizaba el "semiapoyado", una técnica que describía como un apoyado muy ligero, aunque sin dejar de apoyar completamente. Este enfoque permitía que incluso en piezas que típicamente se tocaban sin apoyar, como el *Romance Anónimo,* se empleara el anular de manera semiapoyada, resaltando la melodía en el arpegio. En su enseñanza, Anido enfatizaba en la importancia de esta técnica y, al instruir a sus discípulos, insistía frecuentemente en "apoyar" correctamente, incluso en composiciones de Carulli, como el *Estudio nº 4.* A continuación observamos un fragmento del cuaderno de Carmen Becerra en el que recomienda el uso del semiapoyado en un arpegio:

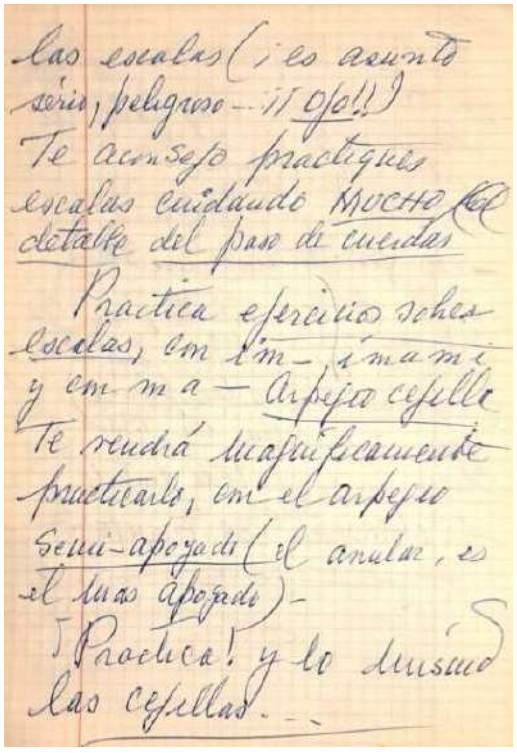

Las escalas (¡es asunto
serio, peligroso – ¡¡ojo!!)
Te aconsejo practiques
escalas cuidando MUCHO el
detalle del paso de cuerdas
Practica ejercicio sobre
escalas, con i – m, i – m a m i
y con m a – Arpejo cejilla
Te rendirá muchísimamente
practicarlo, con el arpegio
Semi-apoyado (el anular, es
el más apoyado) –
¡Practica! y lo mismo
las cejillas. – –

Ilustración 2.4: Recomendación del semiapoyado en un arpegio.
Fuente: Archivo de Carmen Becerra

A continuación, observamos cómo María Luisa Anido describe claramente la importancia que tiene para ella la técnica del apoyado. Ella expresa su descontento con los cursos cortos o masterclasses, considerándolos insuficientes para un aprendizaje musical profundo. A través de este testimonio, comparte su impresión sobre el ambiente guitarrístico porteño en la década de 1970:

> "Soy fanática de la escuela española en la guitarra. Que el apoyado se use para destacar la melodía a gusto de intérprete además, esta pulsación sostiene mucho la mano, da seguridad sino salta como una pelota. De vuelta a la Argentina, encontré que habían cambiado de escuela. Ahora, en general, tocan a flor de cuerda, y cuando [Eduardo] Falú y otras personas me pidieron que hiciera clases magistrales, yo no quise, pues sabía por alumnos, que habían sufrido esa influencia funesta artísticamente, ya que tocan sin relieve, con una pulsación en el aire siempre y lo más flojito posible y cerca del puente la (guitarra-laúd). Me encontré con ese panorama, y dije "Bueno, voy a hacer un curso, pero a mi manera, nada de clases magistrales; además, estas clases no suelen servir de gran cosa, no se va a estudiar la Chacona [de J. S. Bach] en un momento, habiendo cincuenta, personas que están esperando, este trabajo es para clases particulares, yo lo, voy a hacer desde el A, B, C. Rompí los papeles que había preparado dije un discursito a los alumnos, sobre la escuela de herencia hispánica que había dado grandes guitarristas como Segovia, Miguel Llobet, Josefina Robledo, el mismo John Williams y porqué creía ella; de los matices, el relieve sonoro, la facilidad para la mano derecha. Efectivarnente, empecé por el A, B, C: escalas apoyadas -no las conocían- las melodías en los arpegios apoyadas, etcétera" (Rodríguez, 1992: 53).

2.2.6 Análisis de los cuadernos pedagógicos

Al analizar los cuadernos pedagógicos, observamos que su letra era grande y muy expresiva, utilizando todos los recursos gráficos posibles. Empleaba cambios de minúsculas a mayúsculas, variaba el tamaño de la letra y subrayaba los mensajes que quería destacar. Era un método evaluativo en el que el lenguaje toma especial importancia, ya que todo aquello que escribía quedaba registrado, por lo que su manera de escribir era muy constructiva y motivadora, creando a veces una especie de diálogo retórico entre el alumno consejos, con expresiones como "¿Entendiste?", y haciendo uso de los consejos. Siempre comenzaba y terminaba con un mensaje positivo, brindando ánimos.

También encontramos fragmentos en el cuaderno de Carmen Becerra subrayados en color para resaltar aún más un determinado mensaje, en este caso, sobre la importancia de evitar la fatiga:

> Variaciones camperas: El ritmo tiene que ser muy firme y parejo ¡¡Ojo!! Que noto las manos muy fatigadas -y eso es muy peligroso -. Aire norteño: cuida mucho de no fatigarte la derecha, y el ritmo, muy parejo y seguro, sin descuidar las primeras (que se oigan). Tu misma, si sientes dificultades, pesadez en las manos… ¡deja!

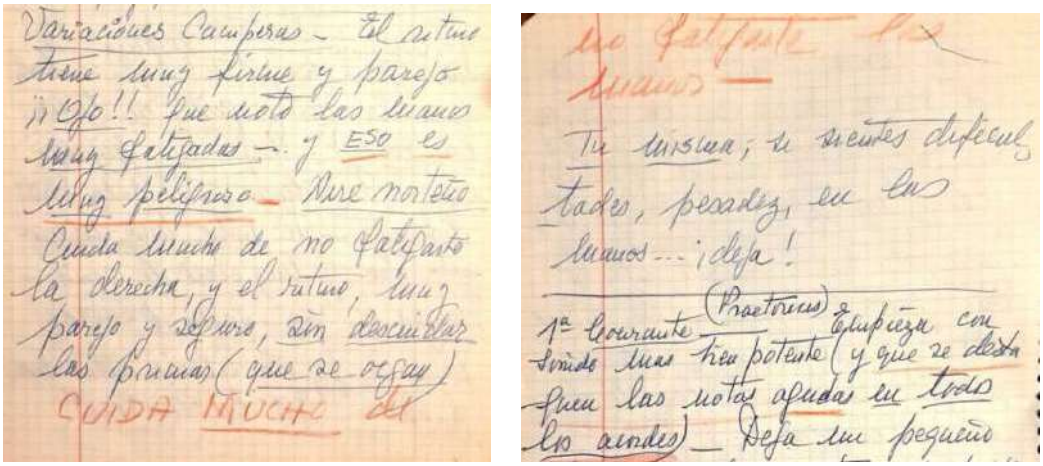


Ilustración 2.5: Letras naranjas en el cuaderno de Carmen Becerra.
Fuente: Archivo de Carmen Becerra.

A continuación, observamos un claro ejemplo sobre la expresividad con la que escribía Anido los mensajes:

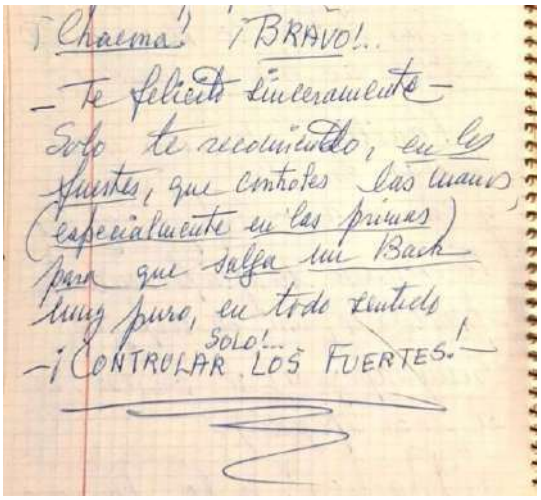


Ilustración 2.6: Ejemplo sobre la expresividad de la letra
Fuente: Archivo de Carmen Becerra

Anido mencionaba frecuentemente la expresión "operación limpieza" para referirse al cuidado y la pureza del sonido, otro término que solía emplear. Como comentaba Siewers, tenía predilección por el trabajo con la mano derecha, y esto se refleja en el cuaderno de Pilar Ramón con un mayor número de indicaciones sobre esta mano y la expresividad. Por ejemplo, respecto al Preludio de Bach, Anido anotó: "Evita tocar con la mano derecha 3 pulgares seguidos, porque el sonido suena pesado, duro". A continuación, se presenta un fragmento del cuaderno de Pilar Ramón, que incluye indicaciones sobre el *Tema y variaciones Op.28 Malbroug s'en va-t-en guerre* de Fernando Sor, donde se observan estas características.[1]

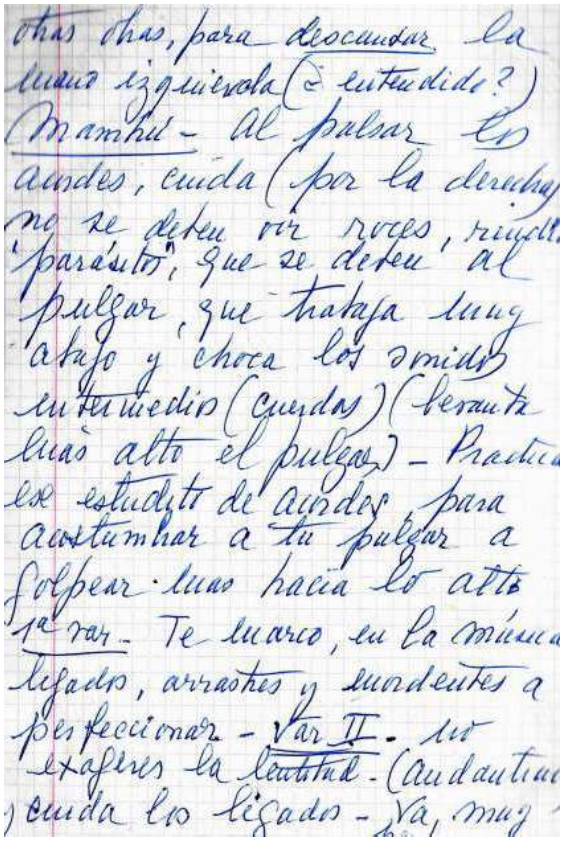


Ilustración 2.7: Fragmento original del cuaderno de Pilar Ramón.
Fuente: Archivo de Pilar Ramón

1. Transcripción del cuaderno: Al pulsar los acordes, cuida (por la derecha) no se deben ver roces que se deben al pulgar, que trabaja muy abajo y choca los sonidos intermedios (cuerdas) (levanta más alto el pulgar). Practica ese estudito de acordes para acostumbrar a tu pulgar a golpear más hacia lo alto.
1ª voz: te marco en la música ligados, arrastres y mordentes a perfeccionar
2ª voz: no exageres la lentitud (andantino y cuida los ligados)
¡Va muy bien!

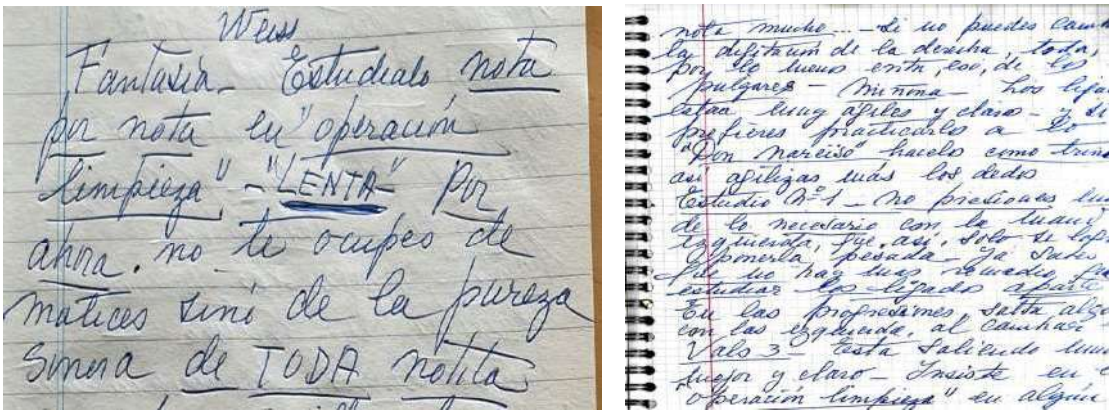


Ilustración 2.8: Ejemplos de los cuadernos de Siewers y Ramón en los que se menciona la expresión "operación limpieza".
Fuente: Archivo de María Isabel Siewers y Pilar Ramón

Si no había indicaciones expresivas en la partitura, María Luisa Anido sugería interpretaciones añadiendo expresiones y matizaciones que ella misma haría. Escribía estas indicaciones con letras grandes en el cuaderno del alumno. Carmen Becerra explica que Anido era muy detallista con la interpretación de las obras. Les indicaba cómo tocar con expresividad y evitar sonar mecánicos: "Ella cogía la guitarra e intentaba tocar contigo. Y decía: 'que no suene a maquinita'. Ella te decía: 'expresa, expresivo'. Ella te indicaba mucho la expresión". No obstante, Anido remarca lo siguiente: "hay que leer la partitura en forma impecable (…) tanto el apasionamiento como el temperamento se deben encauzar dentro de una técnica depurada". (Cid, s.f)

Tenía una fuerte influencia de la tradición, especialmente de Llobet, y explicaba por qué ciertas cosas se tocaban de determinada manera, aunque no estuvieran indicadas en la partitura (Pérez-Quer, 2024). Además, buscaba siempre el color y la dimensión orquestal en la interpretación. A continuación, podemos observar dos transcripciones de varias páginas del cuaderno de Pilar Ramón, donde abundan los comentarios referidos a la expresividad, como "Te está saliendo estupendamente bien y muy sentida expresadamente. Perfecciónala en cuanto a la pureza del sonido, pisando lo mejor que puedas." respecto a la obra *Drume negrita.*

Transcripción nº1 de un fragmento del cuaderno de Pilar Ramón

Septiembre 1984

El *preludio de la Suite nº2* de Bach.

¡Felicitaciones por el renacimiento de la uña del anular! Al pulgar no lo hagas con el dedo duro, que por ese motivo fue el sonido parece metálico… ¡Ahora… a cuidarla y conservarla!

¡Solo te recomiendo que no aprietes mucho las posiciones de la mano izquierda, que se debe mantener lo más liviana y aquel baile casi en el aire! Estúdialo también sin mirar las manos y, si puedes, más rápido.

Trabájala, siempre, por separado, el pasaje de los ligados.

Drume negrita

Te está saliendo estupendamente bien y muy sentida expresadamente. Perfecciónala en cuanto a la pureza del sonido, pisando lo mejor que puedas (NO LA DEJES, que te luces como la interpretas) el pasaje algo… "impuro" es de los 3 últimos 3 renglones de la 1ª hoja, y "el disonante" de la 2ª hoja (Pisarlos lo mejor posible)

Vals 3 de barrios: está mucho mejor, pero te aconsejo que lo purifiques, limpies, con cuidado en todos los pasajes (especialmente esas melodías que lleva la primera) y para lograrlo "bien" tienes que trabajarlo muy lento por pasajes, cuidando esos detalles de limpieza tan importantes.

Así que, Pilar, lento, pero pisando en su sitio y con sonido claro, lindo, en …, ligados y cejillas y muy especialmente en la melodía (que SE NOTA mucho más)

Fandanguillo

Es indudable que te sale mucho mejor que antes. El consejo es el de siempre, cuidar la claridad" ARADA

Preludio Bach

Evita tocar con la mano derecha 3 pulgares seguidos, porque el sonido suena pesado, duro, y se nota mucho…Si no puedes cambiar la digitación de la derecha toda por lo bueno evita, eso, de los pulgares – sin uña- los dejas estar muy agiles y claros y si prefieres practicarlos a lo "Don narciso" hacelo como trino así agilizas más los dedos.

Estudio nº1 No presiones más de lo necesario con la mano izquierda, fue así, solo se logra ponerla pesada, ya sabes que no hay más remedio que estudiar los ligados aparte. En las progresiones salta algo con la izquierda al cambiar

Vals nº3 Está saliendo mucho mejor y claro -Insiste en la "operación limpieza"

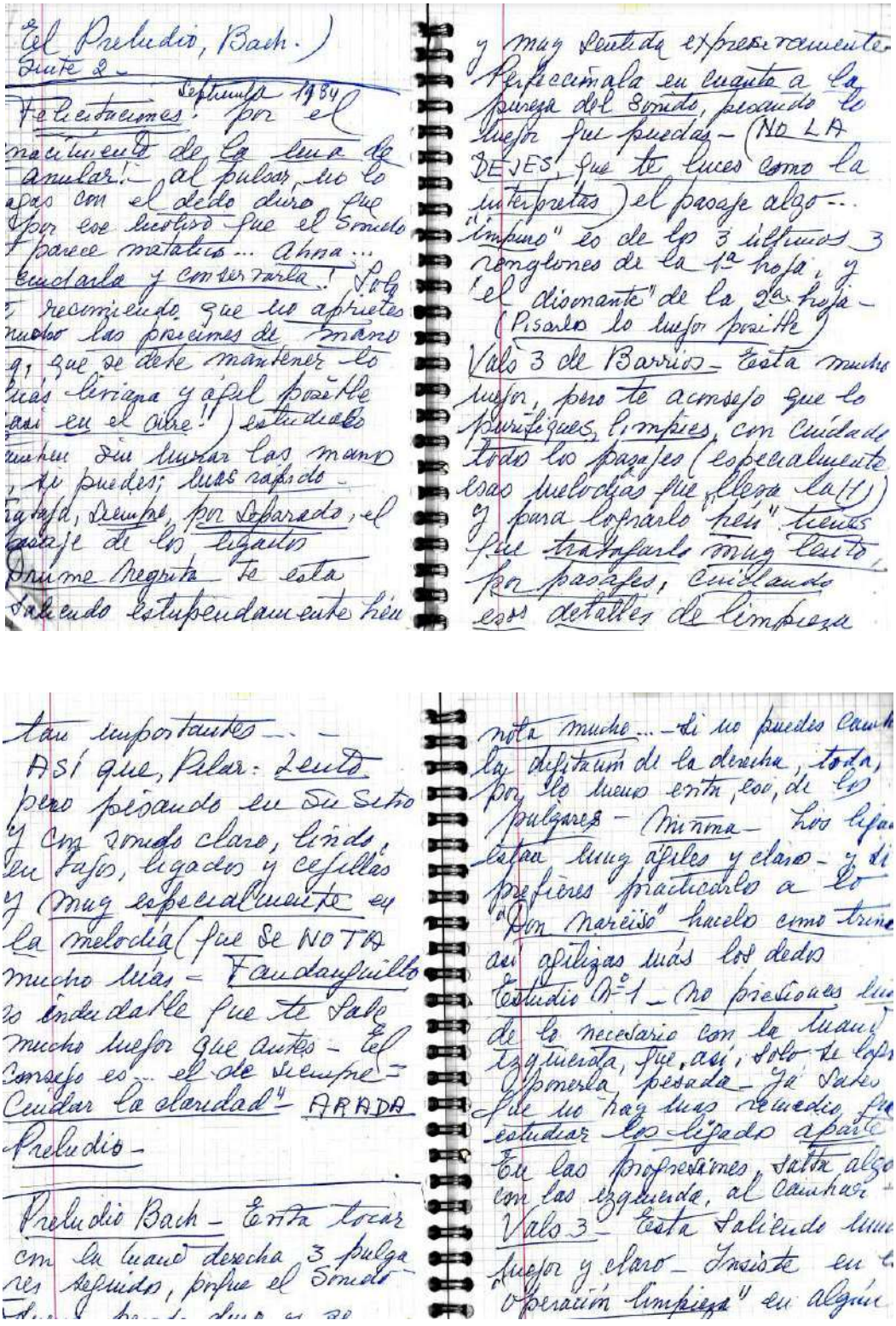


Ilustración 2.9: Fragmentos originales de la transcripción del cuaderno de Pilar Ramón
Fuente: Archivo de Pilar Ramón

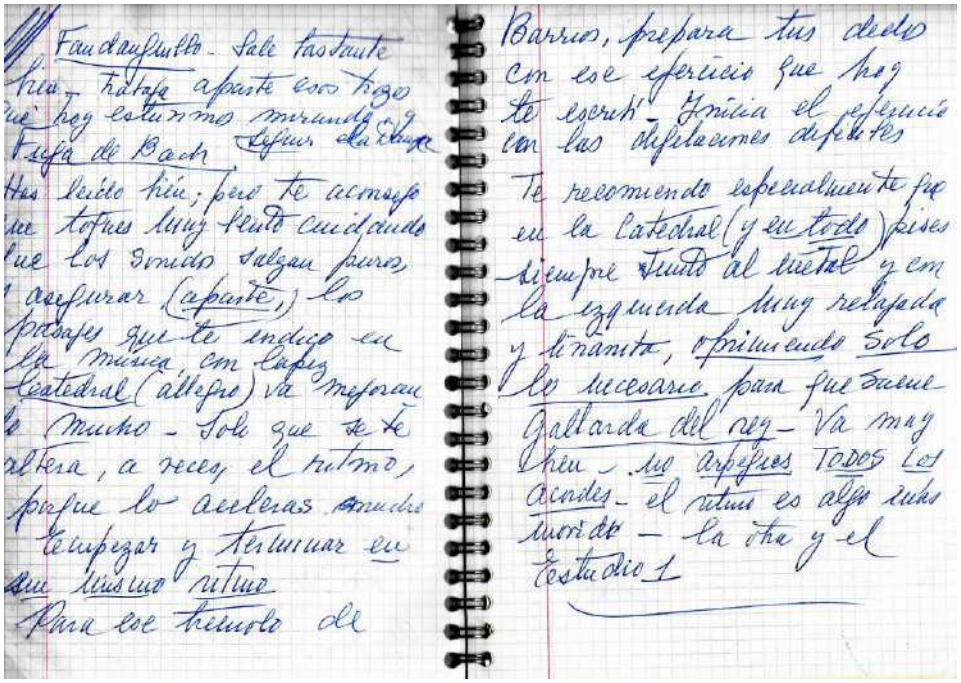


Ilustración 2.10: Fragmento original de la transcripción, del cuaderno de Pilar Ramón
Fuente: Archivo de Pilar Ramón

Transcripción nº2 de un fragmento del cuaderno de Pilar Ramón

Fandanguillo

Sale bastante bien. Trabaja aparte contigo que hoy estuvimos mirando y seguir la Danza.

Fuga de Bach

Has leído bien; pero te aconsejo que toques muy lento cuidando que los sonidos salgan puros, y asegurar (aparte) los pasajes que te indico en la música, con lápiz.

Catedral (allegro)

Va mejorando mucho, solo que se te altera, a veces, el ritmo, porque lo aceleras mucho. Empezar y terminar en su mismo ritmo. Para ese tiempo de Barrios, prepara tus dedos con ese ejercicio que hoy te escribí. Inicia el ejercicio con las digitaciones difíciles.

Te recomiendo especialmente que en la Catedral (y en todo) pises siempre junto al metal y en la izquierda muy relajada y livianita, oprimiendo solo lo necesario para que suene.

Gallarda del rey: Va muy bien, no arpegies TODOS los acordes, el ritmo es algo más movido – la otra y el Estudio 1-.

2.2.7 Su relación con los cánones estéticos musicales

Respecto a la consideración de Anido sobre los cánones estéticos de cada período histórico, las entrevistas sobre María Luisa Anido proporcionan varias perspectivas:

Guillem Pérez-Quer menciona que en la época de Anido, el concepto de interpretación historicista no existía como hoy. Ella venía de una tradición romántica donde la personalidad del artista era más importante que el estilo específico del período. No había un acceso amplio a las fuentes originales y ediciones como en la actualidad.

Por otra parte, Pilar Ramón señala que Anido permitía libertad en la interpretación, pero intervenía si algo se desviaba demasiado de lo aceptable. No era rígida con los cánones estéticos, pero remarca que tenía claras ciertas interpretaciones de acuerdo con sus enseñanzas recibidas de grandes maestros. Aunque no imponía su visión, influía en la interpretación de sus alumnos, especialmente en piezas que conocía bien. En el siguiente fragmento de la entrevista a Carmen Becerra se explica esta cuestión:

> Por ejemplo, en obras de Giuliani, me decía que tenía una buena técnica de mano derecha, pero por ejemplo en esa pieza no me dijo tantas indicaciones como con una pieza que conocía profundamente, como Asturias. Si la conocía mucho, estrujaba la pieza., realmente profundizaba en los detalles, y me proporcionaba mucha seguridad en su orientación. Además, me sugería versiones específicas, diciendo: "Y no, mejor esta versión no, mejor otra", me corregía la partitura a mano y me daba instrucciones precisas.

Siewers añade que Anido se enfocaba más en la expresividad y el sonido pleno que en seguir estrictamente las ornamentaciones y estilos históricos. De hecho, se dice que Anido decidió dejar de tocar a Bach en público debido a las críticas que recibió por tocarlo de manera romántica, con ligados y movimientos en los tempos que no se ajustaban a las expectativas de los críticos sobre cómo debía interpretarse Bach. (Becerra, 2024)

Respecto a cómo trabajaba los diferentes estilos (renacimiento, barroco, clásico, romántticо, contemporáneo…), Pilar Ramón destaca que la música que Anido tocaba con mayor frecuencia en sus conciertos era la música española. Compositores como Moreno Torroba, Albéniz y Tárrega eran sus favoritos, y estas piezas eran muy bien recibidas en sus presentaciones alrededor del mundo. Aunque también le gustaba y tocaba bastante música del Renacimiento. Disfrutaba de la música barroca, y Pilar Ramón menciona que estudió obras de Bach y Weiss con ella. La música latinoamericana de compositores como Barrios, Villalobos y Lauro también era importante en su repertorio. No obstante, Anido no se centraba mucho en la música contemporánea, prefiriendo el repertorio del siglo XX. Esto se debe en parte a que su formación y experiencia estaban más alineadas con estilos anteriores. Siewers comenta que Anido tenía una inclinación por el estilo romántico en términos de vibrato, fraseo y rubato. Sin embargo, como hemos comentado anteriormente, en cuanto a la música barroca, no se enfocaba en la ornamentación y otros detalles estilísticos que son comunes en las interpretaciones históricas de hoy. En la época de Anido, el acceso a fuentes históricas y ediciones originales era limitado, lo que restringía la influencia de la interpretación de música antigua que es común actualmente.

2.2.8 Motivación para el estudio

Respecto a si María Luisa Anido motivaba a sus alumnos a seguir estudiando y avanzando cuando no lo hacían, se menciona que Anido no se enfadaba si un alumno no estudiaba. Comprendía que sus alumnos eran jóvenes con múltiples responsabilidades y no era estricta en sus exigencias. Si un alumno no había podido estudiar lo previsto, Anido aprovechaba la clase igualmente, sugiriendo nuevas cosas o aconsejando sobre cómo mejorar. Siempre animaba a sus alumnos, destacando sus cualidades y potencial para motivarlos a seguir adelante. Anido daba mucha libertad a sus alumnos, apoyándolos en todo momento y confiando en su responsabilidad. Sin embargo, si veía que un alumno pasaba de ella o quería abordar obras muy difíciles sin estar preparado, se mostraba muy crítica y esto la enfadaba mucho. Como dice Pérez-Quer: “los alumnos que van con pretensiones”.

2.2.9 Relación entre técnica y musicalidad

En cuanto a su enfoque para integrar la técnica y la interpretación de una obra musical, Anido solía trabajar ambos aspectos simultáneamente. Se enfocaba en que los alumnos aplicaran la técnica directamente en el repertorio. Además, creaba ejercicios personalizados y utilizaba ejercicios técnicos provenientes de la escuela de Tárrega, como escalas cromáticas, arpegios y cejillas, y muchas veces los escribía (Siewers, 2024).

Anido insistía en la importancia de la claridad del sonido y en el equilibrio de la fuerza de los dedos. Recomendaba practicar arpegios con digitaciones invertidas y hacerlo lentamente para asegurar un sonido claro y fuerte. También aconsejaba mantener la mano izquierda suelta y apretar solo lo necesario, utilizando el dedo uno como guía para la seguridad en las escalas (Siewers, 2024).

María Luisa decía que no era necesario esperar a dominar completamente la técnica para empezar a hacer música. Desde el primer momento, animaba a los alumnos a tocar con musicalidad. Ella decía: “No tienes que esperar a tocar muy bien para hacer música; con lo que tienes, haz música” (Pérez-Quer, 2024).

Sus ejercicios técnicos se integraban directamente en las piezas que los alumnos estaban aprendiendo. Esto permitía una evolución técnica que estaba siempre al servicio de la interpretación musical. De hecho, Anido adaptaba sus métodos según las necesidades individuales de cada alumno. Por ejemplo, Pilar Ramón menciona que Anido le daba fórmulas de digitación específicas y adaptaba los ejercicios técnicos para abordar directamente los pasajes difíciles en las obras que estaba estudiando. A continuación, se muestra un ejemplo de fórmulas para trabajar la mano derecha en el *Estudio nº 1* de H. Villalobos, que escribió de manera personalizada para Pilar Ramón:



Ilustración 2.11: Fórmulas mano derecha para el *estudio nº 1* de H. Villa-lobos.
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.

En el Anexo 3 encontramos más ejemplos de ejercicios de técnica que escribía para su alumnado, y en siguiente capítulo realizamos el análisis de estos ejercicios.

2.2.10 El repertorio pedagógico

En definitiva, Anido insistía en la importancia de la expresión y la musicalidad desde el principio, asegurando siempre que la técnica estuviera al servicio de la expresividad y la interpretación musical.

A continuación, hemos creado una tabla que incluye el repertorio trabajado por cada alumno con María Luisa Anido, basándonos en la información de las entrevistas, para clasificarlo y observar las obras comunes.

Alumno/a	Repertorio
María Isabel Siewers	Estudio en Si bemol de Sor, El Abejorro de Pujol, Preludios de Tárrega, Preludios de Villa-Lobos, En los trigales de Rodrigo, Sarabanda de Poulenc, Sonata Op. 15 de Giuliani, Estudios de Villa-Lobos, piezas de Roncalli, Gavottes de Bach, Serenata Burlesca de Torroba, El Misachico de Anido, Sueño de Tárrega, Vals de Ponce, Scherzino Mexicano de Ponce, Improvisaciones de Chacal Caño
Pilar Ramón	Suites de Bach, obras de Tárrega, estudios de Villa-Lobos, piezas de Albéniz, obras de Moreno Torroba
Guillem Pérez-Quer	Preludios de Tárrega, obras de Albéniz y de Moreno Torroba, Estudios de Villa-Lobos
Carmen Becerra	Estudios de Tárrega, piezas de Albéniz, de Barrios, estudios de Villa-Lobos y obras de Moreno Torroba

Respecto a las obras comunes, hemos observado que Tárrega es uno de los compositores más frecuentemente trabajados, con Preludios de Tárrega estudiados por Sra. Siewers y Guillem Pérez-Quer, y Estudios de Tárrega por Carmen Becerra. Villa-Lobos también es destacado, con Preludios de Villa-Lobos trabajados por Sra. Siewers y Estudios de Villa-Lobos por Sra. Siewers, Pilar Ramón, Guillem Pérez-Quer y Carmen Becerra. En cuanto a Albéniz, piezas de este compositor fueron estudiadas por Pilar Ramón, Guillem Pérez-

Quer y Carmen Becerra. Finalmente, las obras de Moreno Torroba fueron trabajadas por Pilar Ramón, Guillem Pérez-Quer y Carmen Becerra.

Siewers comenta en la entrevista que María Luisa Anido no solía interpretar obras cíclicas, prefiriendo piezas concisas y cortas en lugar de suites o sonatas. No obstante, parece que Anido podría haber experimentado una evolución en sus preferencias al comparar la época en que Siewers estudió con ella con la de sus discípulos posteriores, cuando Anido ya estaba establecida en Barcelona. Siewers menciona que nunca le escuchó tocar una sonata de Sor y decía: "ya si se me ocurría tocar una suite de Bach, era más bien una cosa personal". Con el paso del tiempo es posible que ya no fuera igual, ya que Pilar Ramón menciona que estudió varias suites de Bach con Anido, lo que sugiere que, en su enseñanza, Anido incorporó obras más extensas.

En definitiva, según la clasificación realizada, se observa que las obras de Tárrega, Villa-Lobos, Albéniz y Moreno Torroba eran fundamentales en la enseñanza de Anido, reflejando un enfoque en compositores españoles y latinoamericanos.

2.2.11 La fama internacional de María Luisa Anido

Es importante destacar los alumnos que se trasladaron desde otros países para estudiar con ella. Pilar Ramón describe en la entrevista cómo estudiantes de todo el mundo, incluidos jóvenes de Alemania se desplazaban para aprender con ella. Ramón menciona específicamente:

> Ella tenía un trato muy cálido. Y te decía: 'Querida, van a venir los alemanes este verano.' Venía gente de Alemania, porque era conocido que ella estaba afincada en Barcelona. Venían dos o tres chicos de Alemania, gente joven, de unos 20 años, 18, 22... También venían de Portugal. Incluso había personas que venían solo para conocerla, porque estaban interesados en ella, pero también había quienes venían a estudiar y se quedaban un mes o todo el verano para poder recibir clases de ella.

En cuanto a las características que permitieron a María Luisa Anido alcanzar la fama internacional como maestra de guitarra, sus discípulos coinciden en varios aspectos clave. Destacan su conexión directa con la tradición de Tárrega y Llobet y el hecho de ser una de las primeras mujeres concertistas de renombre en el mundo de la guitarra clásica. Esto la convirtió en una figura clave en la historia de la guitarra del siglo XX.

Guillem Pérez-Quer destaca que, aunque hubo un momento de competencia entre las escuelas como las de Carlevaro y José Tomás, la aportación de Anido radicaba en conectar a sus alumnos con una tradición importantísima que cambió la historia del instrumento. A continuación, citamos sus palabras:

> Lo que ella aportaba era una tradición. Te conecta directamente con Tárrega, directamente con Llobet, que es una tradición muy potente en la guitarra, que cambió la historia del instrumento. Eso está clarísimo. La introdujo en el siglo XX, y de la cual Segovia, que estudió con Llobet, también fue uno de los grandes exponentes: Segovia como hombre y María Luisa Anido como mujer. De hecho, la trascendencia de la figura de Tárrega la comprendí estudiando con ella.

También resaltan su generosidad como aspecto clave. Ella no solo enseñaba música, sino que también ofrecía un trato muy cercano y amable, pudiendo llegar a crear una amistad. Su capacidad para conectar personalmente con sus alumnos, enviar detalles y mantener una comunicación constante, como en las numerosas cartas, destacaba su dedicación y cariño hacia ellos.

En definitiva, la generosidad, sencillez y elegancia de María Luisa Anido, junto con su profundo conocimiento de la tradición guitarrística, la convirtieron en una figura de gran influencia y respeto en el mundo de la guitarra.

2.2.12 La influencia de Mimita en sus discípulos

Los discípulos de María Luisa Anido desarrollan ahora también una labor pedagógica como profesores de guitarra, por lo que fueron consultados sobre la influencia de Anido en sus métodos de enseñanza actuales. A continuación, se presentan las conclusiones:

Carmen Becerra menciona cómo Anido le daba seguridad y motivación con sus palabras y enseñanzas, lo que ha influido en su propia manera de tratar a sus alumnos. Anido cultivaba relaciones personales profundas con sus estudiantes, lo que les inspiraba a seguir adelante incluso en momentos difíciles.

Guillem Pérez-Quer relata que una de las lecciones más importantes que recibió de Anido fue sobre la importancia de ser convincente en lugar de buscar la perfección. Además, ella veía la música como una relación íntima independiente de las fluctuaciones externas. Esta filosofía ha influido en su enfoque pedagógico, enfatizando la confianza en el propio camino y la autenticidad artística. Anido enseñaba a confiar en tu propia personalidad y estilo.

Pilar Ramón ha incorporado métodos y técnicas aprendidas de Anido en sus propias clases. Por ejemplo, utiliza el Cuaderno Técnico Recreativo, un método que Anido recomendaba para principiantes para enseñar a tocar. Pilar también ha adoptado el hábito de apuntar cosas que dice de palabra a los alumnos. Además, al igual que Anido, también toca mucho la guitarra en las clases para dar ejemplos por imitación.
Además, si hay un pasaje de una obra a sus alumnos les cuesta más ella les aconseja, como Anido, que lo tomen despacio, que lo trabajen lento, les adapta la digitación para que no les cueste y les aconseja que estudien primero lo difícil.

La insistencia de Anido en la expresividad y la naturalidad al tocar ha influido significativamente en Carmen Becerra. Anido rechazaba una interpretación mecánica, animando a sus alumnos a buscar la expresión personal y la conexión emocional con la

música. Anido también destacaba por su vibrato característico, que Becerra ha adoptado como esencial en su enseñanza y ejecución.

Isabel Siewers enfatiza la importancia de desarrollar la personalidad artística de cada alumno, un principio que aprendió de Anido. Siewers alienta a sus estudiantes a encontrar y desarrollar su propio sonido, y uno de los legados más importantes de Anido fue su enfoque en la calidad del sonido y los timbres. Esto se ha convertido en una piedra angular en la enseñanza de Siewers. Anido promovía la idea de rebelarse contra los maestros, alentando a sus estudiantes a innovar y ser originales. Isabel Siewers ha llevado este principio a su enseñanza, instando a sus alumnos a ser independientes y creativos, y a no conformarse con imitar a otros.

En resumen, el legado de María Luisa Anido continúa vivo a través de sus discípulos, quienes transmiten no solo su técnica y conocimientos, sino también su visión del mundo y sus valores hacia la música y la enseñanza, dejando huella en todos aquellos que la escucharon tocar y que tuvieron la oportunidad de estudiar con ella. Como decía Anido: “tocar un instrumento no es hacer acrobacias. Es, especialmente en la guitarra, la prolongación del alma del intérprete”.

2.3 Publicaciones didácticas y discográficas

María Luisa Anido no solo dedicó su vida al concertismo, sino que también se involucró profundamente en el campo de la pedagogía. Un ejemplo de esto es la publicación de un libro de técnica en 1970 (BNE, s.f.), editado por "Ricordi Americana" y dirigido a los principiantes. Este libro, titulado *Cuaderno técnico recreativo* va enfocado a trabajar escalas, arpegios, acordes y canciones populares para guitarra, se publicó en Buenos Aires y alcanzó su sexta edición en 1981, aunque también ha sido publicado en otras editoriales como "Melos". Es un libro fundamental para aquellos que empiezan desde cero, proporcionando una base sólida a través de ejercicios técnicos sencillos donde también se pueden trabajar las primeras canciones. Como comenta Pilar Ramón: "Me lo recomendó

Anido cuando yo empecé a dar clases, y también me escribía cosas así en manuscrito. Es muy adecuado para principiantes, para personas que comienzan de cero. Y ella ya lo enseñaba apoyando".



Ilustración 2.12: Cuaderno técnico recreativo de María Luisa Anido
Fuente: Archivo de Annette Kruisbrink

María Luisa Anido ha creado un total de 19 composiciones originales, incluyendo nueve obras dentro de la suite Impresiones Argentinas y tres en Preludios Nostálgicos. Estas dos suites presentan distintos paisajes sonoros.

La duración de sus piezas suele ser breve, generalmente menos de cinco minutos, y en general son demandante técnicamente. Estos aspectos serán analizados en detalle en el tercer capítulo de este trabajo, donde se llevará a cabo un estudio exhaustivo de las mismas.

Además de su trabajo como compositora, es importante destacar su faceta como arreglista, para guitarra solista y dúo, y ya que se han publicado alrededor de 30 transcripciones suyas de obras de Aguirre, Albéniz, Bach, Calgagno, Debussy, Grieg, Handel, Mendelsohn, Mozart, Mussorgsky, Purcell, Rameau, Scarlatti, Schumann, Scriabin, etc, (Annette, 2023) los cuales serán detallados en el próximo capítulo.

2.3.1 Discografía

María Luisa Anido (1907-1996) comenzó su carrera discográfica en 1928, cuando ya era una guitarrista reconocida en Argentina. Como comentamos previamente en la biografía, su debut se había producido a los 11 años en el salón "La Argentina" de Buenos Aires, y se consolidó con numerosos conciertos en Argentina y Uruguay (Guardia, 1923).



Ilustración 2.13: Portadas de diferentes discos de María Luisa Anido
Fuente: Kruisbrink, 2023

En 1928, Anido realizó sus primeras grabaciones en solitario para el sello Victor en Buenos Aires, incluyendo *Gato* (Danza argentina) de Ulises Castinelli y *La maja de Goya* de Enrique Granados, que fueron publicadas en el disco Victor 8080 en abril de ese año. En 1930, regresó a los estudios Victor para grabar seis piezas más, que se distribuyeron en tres discos para el mercado americano. (Ruiz, 2024)

Durante la década de 1950, Anido volvió a colaborar con los sellos Odeon y Capitol, publicando sus últimos discos en formato de 78 rpm (Ruiz, 2024), el primer formato de discos de gramófono.



Ilustración 2.14: El dúo Anido-Llobet durante un concierto. Caricatura de Mallo López
Fuente: La Guitarra nº 4, 2/1926, 14

Durante la década de 1950, Anido se vinculó nuevamente con los sellos Odeon y Capitol, donde publicó sus últimos discos en formato de 78 rpm. Su éxito discográfico está estrechamente relacionado con Miguel Llobet, especialmente a través del dúo de guitarras que formaron. En 1929, Anido y Llobet grabaron varias piezas a dúo para Odeon, incluyendo transcripciones de obras de Albéniz, Granados, Mozart, Mendelssohn y Falla.

Algunas de estas grabaciones incluyen *Evocación* de la *Suite Iberia* de Albéniz y *Romanza sin palabras op. 62 nº 1* de Mendelssohn (Ruiz, 2024).

La discografía de María Luisa Anido se puede dividir en dos categorías principales: grabaciones como solista y grabaciones en dúo de guitarras. Respecto a las grabaciones como solista, Anido realizó numerosas grabaciones en diferentes países, incluyendo Argentina, Brasil, España, Estados Unidos, Chile, Francia, Japón y Rusia (Jeckel, 2010).

En 2007, se lanzó en España un disco donde se puede escuchar a María Luisa Anido únicamente en su rol de intérprete. Este disco, producido por Iberameric Concert (IB002) y titulado "María Luisa Anido en directo", incluye interpretaciones de obras solistas y duetos con el guitarrista chileno Eulogio Dávalos Llanos (Jeckel, 2010).

La información detallada que se presentará a continuación ha sido extraída de la documentación sobre la discografía de María Luisa Anido del archivo de Annette Kruisbrink. Esta revisión contó con la colaboración del guitarrista y coleccionista de partituras Ronoel Simoes de Sao Paulo, Brasil, y se ha complementado con datos de la Discography of American Historical Recordings, "Anido, Maria Luisa," disponible en https://adp.library.ucsb.edu/names/301563 (última consulta: mayo de 2024).

En muchos casos, no se dispone de la fecha exacta de los registros, pero cuando se tiene certeza, esta información se incluye en el texto. A continuación, se presenta un resumen de la clasificación de la discografía de María Luisa Anido junto con algunos ejemplos de piezas grabadas:

GRABACIONES COMO SOLISTA		
País	Sello y referencia	Grabaciones
Argentina	Victor 8080	"Gato" (Danza argentina) de Ulises Castinelli, "La maja de Goya" de Enrique Granados (1928).
	Odeón	Asturias" de Albéniz, "Recuerdos de la Alhambra" de Tárrega, piezas de Moreno Torroba.
Brasil	Acetato	"Asturias" de Albéniz, "Recuerdos de la Alhambra" de Tárrega.
España	Zafiro ZV682	"Recuerdos de la Alhambra" de Tárrega, "Preludio Pampero" de Anido.
Estados Unidos	Capitol P-18.014	"Asturias" de Albéniz, "Recuerdos de la Alhambra" de Tárrega.
Francia	Erato STU-70.722	"Aire Norteño" y "Preludio Pampeano" de Anido, piezas de Llobet y Sor.
Japón	Victor SMK 7705	"Recuerdos de la Alhambra" de Tárrega, "Preludio Pampero" de Anido.
Rusia	Columbia FL57/58	"Asturias" de Albéniz, "Gran Jota" de Tárrega.
	Melodía 15.275/76	"Sueño, trémolo" de Tárrega, "Danza Española No. 5" de Granados.

GRABACIONES A DÚO DE GUITARRAS			
Colaboración	**País**	**Sello y referencia**	**Grabaciones**
Miguel Llobet	Argentina	Odeón	"Huella" de Aguirre, "Evocación" de Albéniz.
	Estados Unidos	Decca	"Huella" de Aguirre, "Evocación" de Albéniz.
Omar Atreo	Argentina	Angel LPA 11.206	"Danza ritual del fuego" de Falla, "Humoreske" de Tchaikovsky.

Anido grabó numerosos discos. tanto en solitario como en colaboración con otros artistas ademas de Llobet con Omar Atreo y Aldo Rodríguez. Su influencia ha llevado a que varios guitarristas como los discípulos Omar Atreo, Clara Campese, María Isabel Siewers y Carmen Becerra graben álbumes que incluyen las obras compuestas por Anido, como se puede observar a continuación:



Ilustración 2.14: Portadas de álbumes de obras compuestas por Anido
Fuente: Archivo de Omar Atreo

Además, agrupaciones como el dúo Anido, formado por Annette Kruisbrink y Arlette Ruelens, han arreglado las composiciones de Anido para dúo y también han grabado un disco. Tuve la oportunidad de entrevistar a Annette y visitarla en su casa en Holanda, donde me permitió acceder a fotografías, cartas, entrevistas y biografías inéditas de Anido, especialmente de su última etapa, ya que ha investigado sobre ella y escribió un artículo al respecto. Además, le dedicó una obra titulada *Escrito para María Luisa Anido*.

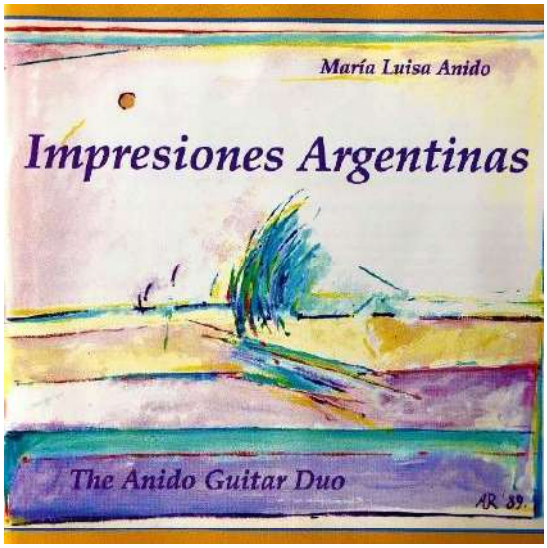


Ilustración 2.15: Álbum de Anido Guitar Duo
Fuente: https://www.discogs.com/es/release/19922185-Mar%C3%ADa-Luisa-AnidoAnido-Guitar-Duo-Impresiones-Argentinas [Fecha de consulta: 24/04/2024]

Además, existen otros conjuntos dedicados a su legado, como mencionamos en la biografía, incluyendo el Cuarteto de Guitarras Anido y el Trío de Guitarras Anido. En Italia, Clara Campese fundó la Academia de Guitarra Clásica María Luisa Anido, donde se interpretan regularmente sus composiciones. En los Países Bajos, el dúo de guitarras Anido estableció la 'Escuela de Guitarra Anido'. Además, en Morón, su ciudad natal, se celebra anualmente el Festival Internacional de Guitarra María Luisa Anido, fundado por Cristina Cid, y dedicado a difundir sus composiciones. (Kruisbrink, 2023)

Aunque su carrera discográfica abarca principalmente las décadas de 1920 y 1950, el impacto de Anido en el mundo de la guitarra clásica perdura. Sus grabaciones no solo capturan su virtuosismo técnico, sino también su profunda comprensión y sensibilidad musical, aspectos que la hicieron merecedora de un prestigio internacional (Ruiz, 2024).



Ilustración 2.16: Disco Odeon del dúo Anido-Llobet.
Fuente: Museo de la Música de Barcelona

Por otra parte, Joana Albiol y Montse Oterino, quienes fueron también discípulas de Anido y profesoras en el Conservatorio de la Diputació en Tarragona, participaron en el proyecto "María Luisa Anido: el llegat tarragoní", rindiendo homenaje a la influencia y legado de Anido a través de una serie de actividades diseñadas para educar tanto a estudiantes como al público general sobre el impacto de 'Mimita' en las generaciones de guitarristas.

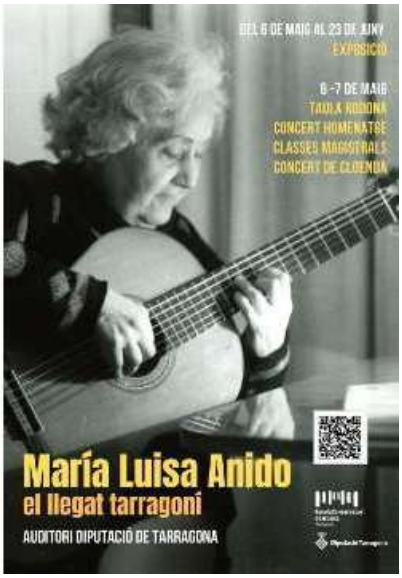


Ilustración 2.17: Actos de Homenaje a Mimita en Tarragona
Fuente:
https://agenda.cultura.gencat.cat/content/agenda/ca/article.html?article=20220506034 [Fecha de consulta: 01/05/2024]

Además, gracias a las donaciones de Joana Albiol, recientemente, materiales relacionados con Anido han sido trasladados al ESMUC, dentro del Museo de la Música de Barcelona. Los entrevistados comentaron que estos materiales serán expuestos próximamente, permitiendo una mayor apreciación de la obra de María Luisa.

«Componer es una maravillosa tarea debido a la sinceridad que lleva dentro, por el acto mismo de la creación ... porque revela las mayores profundidades del alma humana.»

María Luisa Anido (1907-1996)

CAPÍTULO 3:
El legado compositivo de María Luisa Anido

En este capítulo, se presenta de manera organizada el catálogo completo de las obras de María Luisa Anido, tanto sus composiciones originales para guitarra solista como las transcripciones realizadas por ella. Además, se incluyen ejercicios técnicos inéditos que la compositora desarrolló y empleó durante su carrera como docente.

Por otra parte, este capítulo se centra en el análisis detallado de tres obras significativas de Anido: *Lejanía, El Misachico* y *Canción al Árbol del Olvido*. Han sido seleccionadas por su representatividad en el corpus artístico de la autora, así como por su relevancia dentro de su estilo musical. *Lejanía* forma parte de la suite *Preludios Nostálgicos*, mientras que *El Misachico* pertenece a *Impresiones Argentinas*, suites que exhiben estilos sonoros contrastantes, lo que enriquece la comprensión de la diversidad en la obra de Anido. En el caso de *Canción al Árbol del Olvido,* se trata de una transcripción inédita de una obra de Ginastera originalmente compuesta para piano y voz, la cual Anido adaptó para dos guitarras. Disponemos de esta transcripción gracias a la discípula de Anido, Pilar Ramón, quien proporcionó el manuscrito original. Esta pieza había sido compartida exclusivamente con algunos alumnos.

En el análisis de las obras seleccionadas de María Luisa Anido se exploran diversos aspectos técnicos y expresivos. Destacamos la influencia de compositores románticos como Llobet y Tárrega en el estilo de Anido, reflejada en la búsqueda de un sonido orquestal y en la riqueza de los colores tonales, además de hacer propias las transcripciones buscando una recreación artística como Llobet.

Además, como cuenta Carmen Becerra en su entrevista, Anido también pudo haber recibido influencias de compositores como el pianista Julián Aguirre, de quien interpretaba obras como *Los Tristes* o Gilardo Gilardi, conocido por sus composiciones de vidalas. Estos compositores, que escribían obras nacionalistas, influían en los músicos que querían componer en aquella época. También es relevante mencionar a Guastavino, contemporáneo de Anido, de quien ella transcribió obras como *Santa Fe para llorar.*

Su estilo compositivo también se distingue por la utilización de cambios métricos y la exploración de timbres específicos de la guitarra, creando una atmósfera que combina la sofisticación técnica con una profunda conexión emocional con la música popular argentina .

Testimonios de sus alumnos refuerzan la idea de que Anido solía interpretar sus propias obras con un estilo distintivo, caracterizado por un uso particular del vibrato, resonancia en los bajos y un ritmo inspirado en el folklore argentino, con una amplia gama de efectos técnicos en la mano derecha y novedades interpretativas.

En la interpretación de cada obra, se considerarán aspectos técnicos y expresivos, así como las dinámicas y otros elementos esenciales para capturar la esencia del estilo interpretativo de Anido. Su esencia interpretativa, pedagógica y compositiva se refleja en las palabras de la profesora Nelly Menotti, pronunciadas en el homenaje a María Luisa Anido en 1993 en Buenos Aires, que presentamos a continuación:

> La vocación de María Luisa Anido se canalizó en las diversas vertientes de la interpretación, la docencia y la composición. Mimita ama la enseñanza con fervor de auténtica maestra, exaltando la verdad interna de cada composición y dando más importancia a la poesía que al virtuosismo, como quería Casals.

3.1. Trayectoria como compositora

En el siglo XX, grandes concertistas como María Luisa Anido en Argentina y Luise Walker en Austria hicieron importantes contribuciones compositivas. De hecho, según Siewers, Walker y Anido tuvieron carreras paralelas. Walker realizó giras internacionales y fue profesora en la Escuela Superior de Música de Viena, aunque su vida familiar limitó su carrera profesional.

La producción original de María Luisa Anido se concentra exclusivamente en obras para guitarra. Su primera composición, *Barcarola*, junto a los *Preludios nostálgicos: Gris, Mar y Lejanía* y otro *Preludio*, son piezas que no están inspiradas en la música argentina.

Destaca *Aire norteño* como la más emblemática de su obra. Esta composición, notable por su brevedad y dificultad técnica, se centra en la ejecución de breves pizzicatos en las cuerdas graves, que deben ser apagados imitando a la caja.

En 1927, María Luisa Anido compuso su primera pieza, *Barcarola*. El guitarrista catalán Miguel Llobet, su maestro en ese momento, le escribió:

> He leído e interpretado tu *Barcarola.* Las voces se llevan maravillosamente con gusto admirable, los colores de tonos son perfectos. Bravo, muy bien hecho. Creo que deberías seguir escribiendo vuestras excelentes inspiraciones.

Pilar Ramon resalta la importancia de este reconocimiento, que fue clave para motivar a Anido a seguir componiendo.

Desde sus primeras giras de conciertos, María Luisa Anido se familiarizó con la música de las diversas regiones del país. Durante las giras que realizó con su padre y entre 1925 y 1929 por Argentina y Uruguay, junto al guitarrista catalán Miguel Llobet, se nutrió de estas influencias. Un ejemplo de cómo Anido sigue el legado de Miguel Llobet, quien destacó con sus brillantes armonizaciones de canciones populares catalanas, se observa en su capacidad para capturar la esencia emocional de la melodía. Anido recrea, a través de glisandos y un exquisito legato, el ambiente íntimo de la canción mexicana *Adiós, Adiós.*

También es importante destacar el siguiente comentario de Llobet sobre Anido, como virtuosa y compositora:

> Dotada de un temperamento artístico de primer orden, se adapta admirablemente a todos los estilos y formas musicales y en cuanto a su tecnicismo, no solo es insuperable, sino que en muchos aspectos sobrepasa todo lo imaginable". Es innegable que, los elementos alma y ciencia existen en estas adaptaciones, como factor indispensable en la expresión de lo bello; está íntimamente ligada la sabia e impecable técnica Llobetiana a la dulce y vigorosa manifestación del espíritu. (Muñoz, s.f)

Tras la muerte de su padre en 1933, Anido se retiró del público por cinco años, periodo en el que compuso la mayoría de sus obras de estilo nacionalista. En 1952, se publicó la serie *Impresiones argentinas*, que incluye nueve piezas caracterizadas por alusiones a la vidala y otras danzas del noroeste argentino. Sin embargo, la percepción de la música local en sus composiciones comenzó a desvanecerse con sus viajes a Europa, como ella misma menciona en una entrevista. La artista comenta también: "Después, cuando empecé a venir por Europa, se me agringó el gusto, porque ya no me salían cosas argentinas… nativas. Me gusta mucho la música de aquí y tengo miedo que se pierda" (Jeckel, 2010).

Otra de las obras destacadas de María Luisa Anido es *Preludio Campero*, que captura la actitud del gaucho y su relación con el entorno pampeano. En 1952, realizó su primer viaje por Europa, durante el cual la editorial Bèrben de Italia publicó su obra *Aire de Vidalita*, inspirada en una de las canciones líricas más populares del folclore argentino. El musicólogo Carlos Vega describió sus vidalitas como pequeñas canciones con diversos personajes y ritmos. Algunas son tiernas canciones de amor, mientras que otras son animadas y alegres, típicas del carnaval. Estas canciones ganaron gran popularidad en Buenos Aires a finales del siglo XIX.

Inspirada por influencias folklóricas, Anido compuso *Canción de Cuna*, publicada en Italia en 1953. Esta pieza utiliza un triplete optimista en cada compás, reflejando el movimiento de balanceo de una cuna o de los brazos de una madre, y demuestra nuevamente su aguda sensibilidad artística.

En 1953, también se publicó *Impresiones Argentinas* en Argentina. En *Boceto Indígena,* dedicado a la rosarina Lalyta Almirón, Anido alterna un ritmo de baguala con uno de danza, utilizando efectos originales como tonos armónicos en los bajos de una melodía a dos voces. Los bajos amortiguados y las notas pulsadas con la punta del pulgar, sin usar la uña, añaden un color especial al acompañamiento. Anido desarrolló una técnica distintiva al tocar la guitarra sin usar la uña del pulgar, lo que producía un tono cálido y profundo conocido como "sonido a yema". Esta técnica, que evitaba el "sonido a uñita" que ella consideraba menos expresivo, se reflejaba tanto en sus interpretaciones como en su enseñanza. Anido enfatizaba en la importancia de un sonido lleno y denso, y utilizaba técnicas como el apoyado y el semiapoyado para maximizar la resonancia y el vibrato. Esta filosofía también estaba presente en sus composiciones, donde el uso del pulgar contribuía a la emotividad y profundidad de su música.

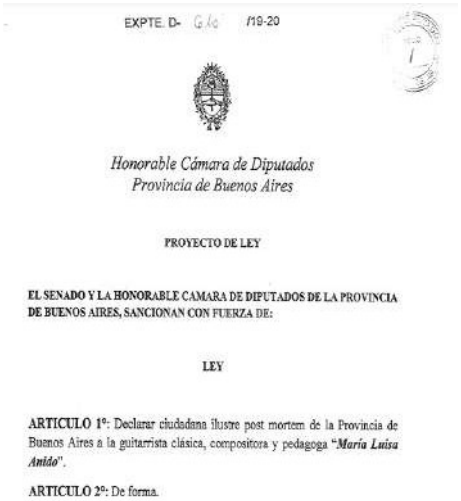
Según la información extraída de los fundamentos del proyecto de ley (2019) presentado ante la Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires para declarar ciudadana ilustre “post mortem” a María Luisa Anido, sus obras más representativas se caracterizan por diversos elementos distintivos. En *Preludio Pampeano*, una melodía en tercios da paso a un tempo de vidalita. *Variaciones Camperas* se distingue por su alternancia rítmica entre 3/4 y 6/8, evocando una invitación a bailar y perteneciendo a la misma región geográfica. La colección también incluye un *Triste,* reflejando la influencia de los guitarristas populares. Las piezas *Santiagueña* y *Catamarqueña* están basadas en la Chacarera de Santiago del Estero y la Vidala de Catamarca, respectivamente, integrando elementos del folklore argentino. La Vidala es un lamento ancestral originario de las montañas, caracterizado por un canto a los cuatro vientos y ecos de barrancos, que Anido incorpora en *Catamarqueña* con terceras paralelas y adornos melódicos típicos. Volviendo a las Pampas, el *Preludio Criollo* contrasta con los tonos oscuros del *Canto a la Llanura.* La serie concluye con *El Misachico*, dedicado a su madre, que representa pequeñas procesiones en el noroeste de Argentina. Barrios (2021) destaca la técnica innovadora que

Anido aportó a esta pieza, particularmente con el uso de armónicos en las voces intermedias. Este aspecto será explicado en detalle en el análisis posterior de la obra. A continuación, citamos sus palabras textuales:

> Aparte de su técnica pulcra y limpia, que sorprendía a todos con sus pequeñas manos, Mimita era una intérprete sensible y musical. Sabía bien que el secreto de la guitarra no está en las grandes sonoridades, los fortes o la velocidad. Está en su tímbrica, en sus pianos mágicos, en su capacidad para recrear efectos y sonidos orquestales. La variedad de colores tímbricos de la guitarra, tan especiales, es lo que hace a la guitarra ser guitarra. Y esta filosofía, junto a su preocupación por transmitir la esencia del instrumento, la trasladó a composiciones como Misachico, en la que introdujo efectos nunca antes vistos.

Según Carmen Becerra, existen algunas obras de Pujol que presentan una técnica similar, pero es a la inversa.

En *Preludios Nostálgicos* refleja los periodos en que vivió lejos de su tierra natal, con *Lejanía*, *Mar* y *Gris* mostrando su melancolía, fluidez y sensación de paz a través de arpegios lentos y movimientos continuos. Según la entrevista con la Sra. Becerra, Anido probablemente dejó de componer en la década de 1960 tras la muerte de su madre, enfocándose en su faceta interpretativa durante las giras.



EXPTE. D- G.Ic /19-20

Honorable Cámara de Diputados
Provincia de Buenos Aires

PROYECTO DE LEY

EL SENADO Y LA HONORABLE CAMARA DE DIPUTADOS DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES, SANCIONAN CON FUERZA DE:

LEY

ARTICULO 1º: Declarar ciudadana ilustre post mortem de la Provincia de Buenos Aires a la guitarrista clásica, compositora y pedagoga "***María Luisa Anido***".

ARTICULO 2º: De forma.

Ilustración 1: Proyecto de ley (2019), Ref. Expte. D-610/19-20
Fuente: Proyecto de ley presentado para declarar ciudadana ilustre "post mortem" a María Luisa Anido, 2019 [Fecha de consulta:07/05/2024]

3.2. Catalogación de las obras de María Luisa Anido

Hemos creado un catálogo de las obras originales y de las transcripciones publicadas, ordenadas alfabéticamente. Para ello, nos hemos basado en la tesis doctoral *La guitarra académica en la escena musical porteña de la primera mitad del siglo XX: Una larga marcha hacia su aceptación (*Olmello, 2016). Sin embargo, hemos realizado modificaciones para incorporar las puntualizaciones de discípulos como Carmen Becerra, ya que obras como *Popurri de Pericones, Adiós, Adiós* y *Dandansoy* muchas veces se incluyen en el apartado de obras originales y son en realidad transcripciones, basadas en melodías populares. (Becerra, comunicación personal, 16 de abril de 2024). Además, hemos añadido obras que faltaban en el catálogo original, como *Preludios Nostálgicos* y otras transcripciones que hemos encontrado en el libro *Maria Luisa Anido* de Roveri, E. R. (1957), publicado por Edizioni Ercole Remo Roveri. También nos hemos basado en la *Guida al repertorio della chitarra del novecento* de Vincenzo Pocci (1996), gracias a Pilar Ramón, quien compartió a la discente un fragmento del libro, que dedica algunas páginas a la obra de Anido. Siguiendo su clasificación propuesta, hemos agrupado las obras originales de Anido que no corresponden a *Impresiones Argentinas* ni a *Preludios Nostálgicos* en dos categorías: *Serie Argentina* e *Impresiones Camperas.*

OBRAS ORIGINALES	
Título	**Editorial**
Serie Argentina	Berben
1. Aire de Vidalita	
2. Preludio Campero nº3	
3. Canción de cuna	
Impresiones Camperas	Korn
1. Canción del Yucatán	
2. Barcarola	
3. Aire Norteño	
4. De mi tierra	
Impresiones argentinas	Korn
1. Boceto indígena	
2. Santiagueña	
3. Canto de la llanura	
4. Triste nº1	

5. Preludio criollo	
6. Preludio pampeano	
7. Catamarqueña	
8. El Misachico	
9. Variaciones camperas	
Preludios nostálgicos	
1. Lejanía	Ricordi
2. Mar	Unión musical Ediciones s.l London
3. Gris	

TRANSCRIPCIONES PUBLICADAS		
Autor	**Título**	**Editorial**
Aguirre, J.	Aire criollo número 1	Ricordi
Albéniz, l.	Malagueña	
Alcorta. A.	Minueto	Berben
Alfonso El Sabio	Cantiga	
Bach, J ,S.	Courante (Segunda suite)	Ricordi
	Sarabanda (1ªSuite)	
Canción Popular Mexicana	Adiós, adiós	Antigua Casa Núñez
Canción Popular	Gato	
Debussy, C	Le Petit Berger	Ricordi
Farnaby, G.	Hist Rest	Korn
Grieg, E.	Vals (Op. 12, Nº 2)	Ricordi
Haendel, G.F.	Gavota	
Hummel, J.	Minueto	Korn
llynski, A.	Berceuse (Op. 13. Nº 7)	Ricordi
MacDowell, Edward	Rancho abandonado, Op. 51, no. 8	
Mendelssohn, F	Canción	
Mozart, W. A	Andante	
	Allegro	
	Minueto (de Don Juan)	
Rameau, J. Ph.	Tambourin	Berben
Rabikov, V.	Mazurca	Korn
San Sebastián, J. A.	Dolor (preludio vasco)	Ricordi
Scarlatti. A.	Minueto	
Scarlatti, D.	Sonata	
Scriabin. A.	Cuento (Op. 62, Nº 3)	
Scharwenka, L.	De países y hombres extraños (Op. 15, núm. 1)	
Schumann, R.	Hoja de álbum (Op. 124, Nº 6)	
Tchaikovsky	Muñeca enferma	Korn
Williams, A.	Milonga del árbol	Antigua Casa Núñez

A continuación, organizaremos algunas de las obras de acuerdo con el tipo de pieza folclórica o elemento evocativo presente en ellas (Jeckel, 2010).

AGRUPACIÓN DE LAS OBRAS SEGÚN LA REFERENCIA EVOCADA	
Referencia a:	**Obra:**
Vidala	Boceto Indígena (Impresiones Argentinas) Catamarqueña (Impresiones Argentinas) El Misachico (Impresiones Argentinas)
Triste	Triste nº1 (Impresiones Argentinas)
Bailecito	Aire Norteño (Impresiones Argentinas)
Gato	Gato (Popular) Variaciones camperes (Impresiones Argentinas)
Chacarera	Santiagueña
Vidalita	Canto a la llanura (Impresiones Argentinas) Preludio pampeano (Impresiones Argentinas)
Milonga	Preludio criollo (Impresiones Argentinas)

3.3 Materiales didácticos manuscritos e inéditos

A continuación, se llevará a cabo una clasificación y descripción de una serie de ejercicios técnicos que María Luisa creó en diferentes contextos para trabajar distintos aspectos de la técnica de la guitarra. En ambos casos, los documentos han sido cedidos en su versión manuscrita por su discípula Pilar Ramón. Nuestra labor ha consistido en clasificarlos, comentarlos y transcribirlos a escritura digital. Los manuscritos originales se exponen en el anexo 3.

En estos ejercicios se trabajan diversos aspectos técnicos, como los ligados, tanto ascendentes como descendentes, los arpegios, los desplazamientos de los dedos de la mano izquierda por una misma cuerda e incluso las cejillas. La digitación para la mano izquierda y derecha está señalada por la propia autora.

Los dos primeros ejercicios, llamados “fórmulas de arpegios y acordes de 3 notas", fueron creados por Anido y enviados por correspondencia a su alumna Pilar para ayudarla en su labor docente con niños pequeños. También se presentan esquemas escritos por María

Luisa para su alumna Pilar para trabajar el repertorio, concretamente el *Estudio nº1* de Villa-Lobos. En el capítulo anterior sobre el legado pedagógico, se puede observar en su cuaderno cómo le escribió el siguiente comentario: "Estudio nº1: No presiones más de lo necesario con la mano izquierda, solo se logra ponerla pesada. Ya sabes que no hay más remedio que estudiar los ligados aparte. En las progresiones, salta algo con la izquierda al cambiar".

A continuación, analizaremos estos ejercicios de diferentes niveles: dos para el primer curso de elemental y los otros para el último curso de profesional o el primero de superior. Todos ellos se analizarán y comentarán en el siguiente apartado. Estos ejercicios, un total de cuatro, cada uno con una característica técnica distinta, se encuentran en los manuscritos originales (Anexo 3). Además, se han escrito entre comilla algunas anotaciones hechas por la autora en la transcripción digital.

3.3.1. Clasificación y descripción de diferentes ejercicios técnicos

- **Ejercicio de arpegios de 3 notas**

Este ejercicio, diseñado para trabajar los arpegios a dos guitarras, está pensado especialmente para niños. La autora indica que el tempo se debe llevar "como un valsecito" para que los pequeños se familiaricen e interioricen un ritmo ternario propio de un pequeño vals.

El ejercicio presenta una sucesión de acordes y está cuidadosamente digitado tanto para la mano derecha como para la izquierda. Su objetivo principal es mejorar la independencia de los dedos de la mano derecha, así como el ritmo y la coordinación.

Debido al uso de posiciones sencillas para la mano izquierda, el nivel de este ejercicio es de elemental. No se requieren grandes saltos al cambiar de posición. De hecho, en el primer pentagrama utiliza constantemente el mismo dedo (el dedo uno), mientras que en el segundo pentagrama incorpora algunos cambios utilizando los dedos dos y tres.

Por lo tanto, podríamos decir que este ejercicio es adecuado para alumnos de primer o segundo grado elemental. A continuación, se presenta el ejercicio:



- **Ejercicio con pequeños acordes de 3 notas**

Este ejercicio es complementario al anterior y está diseñado para una primera clase con niños pequeños. Utiliza los mismos acordes, pero en lugar de ser arpegiados, los niños deben practicarlos en bloque, tocando las tres notas simultáneamente. Esto les ayuda a sincronizar los dedos también.

María Luisa Anido ha digitado cuidadosamente tanto la mano derecha como la izquierda. Además, es un regalo para su discípula Pilar Ramón, a quien van dirigidos estos ejercicios, para que los pueda utilizar en sus clases. Le aconseja: “Ya sabes que con la muñeca muy suelta y sin 'tironear' hacia arriba”. Esto es importante para evitar tensiones y problemas técnicos futuros.

El ejercicio trabaja la progresión de acordes SolM7-DoM en diferentes inversiones, obligando a los niños a cambiar de posición y familiarizarse con la armonía y la sonoridad del mismo acorde en distintas ubicaciones.

Desde el punto de vista técnico, se enfoca en la coordinación de los dedos y la relajación de la muñeca, para acostumbrar a evitar los movimientos excesivos al cambiar de acordes. Esto es fundamental para desarrollar una técnica correcta desde el inicio.

Al igual que el ejercicio anterior, este también está destinado a alumnos de primero o segundo grado elemental.



- **Fórmulas para la mano derecha en el *Estudio Nº 1* de H. Villa-Lobos**

Este ejercicio fue diseñado para trabajar la independencia de los dedos en la ejecución de los arpegios del *Estudio Nº 1* de Villa-Lobos. Presentan dos arpegios en Mi menor como el primero del estudio, y los presenta con variaciones, para practicar dos tipos de ejercicios con los dedos, permitiendo así mejorar la agilidad, la coordinación de movimientos y la independencia de los dedos.

Cada arpegio tiene dos propuestas de digitaciones diferentes para la mano derecha. El segundo arpegio actúa como un movimiento espejo del primero. En el primer arpegio, se comienza con el pulgar, se pasa al anular, luego al medio, y finalmente al índice, antes de regresar al medio y al anular, mientras que en el segundo arpegio, se comienza con el pulgar y luego se invierte el orden de los dedos: índice, medio, anular, y luego se vuelve al medio y al índice.

En resumen:

- **Primer Arpegio**:
  - Digitación 1: P, A, M, I, M, A
  - Digitación 2: P, I, M, A, M, I

- **Segundo Arpegio** (espejo del primero):
  - Digitación 1: P, I, M, A, M, I
  - Digitación 2: P, I, M, A, M, I

Siendo: Pulgar (P), Índice (I), Medio (M) y Anular (A)

El segundo arpegio invierte la secuencia de la primera digitación del primer arpegio, y ambas digitaciones del segundo arpegio son idénticas a la segunda digitación del primer arpegio. Esto facilita la práctica de diferentes patrones de movimiento de los dedos y ayuda a desarrollar la flexibilidad y destreza en la mano derecha.

Se sugiere aplicar estas fórmulas de arpegios a todo el estudio. Este ejercicio es bastante completo y útil para el progreso técnico de un guitarrista. El nivel de dificultad es medio/alto, por lo que se podría catalogar dentro del repertorio sexto curso de Grado Profesional.



- **Otras Fórmulas para la Mano Derecha en el Estudio Nº 1 de H. Villa-Lobos**

En la segunda parte del ejercicio se proponen otras cuatro variaciones del mismo arpegio en Mi menor, tanto en las notas como en la digitación de la mano derecha. Estas variaciones proporcionan una mayor diversidad de ejercicios para seguir desarrollando la destreza y la independencia de los dedos. Además, mantienen la misma digitación de la mano derecha que antes, pero variando las notas.



- **Ejercicio para la Mano Izquierda en el *Estudio nº 1* de Villa-Lobos**

Este resumen está diseñado para trabajar específicamente la mano izquierda en el Estudio *nº 1 de Villa-Lobos.* Anido propone un esquema armónico en el que se presentan casi los acordes sin arpegiar, excepto las transiciones de las escalas con los ligados. El objetivo principal es mejorar la limpieza del sonido, pero, sobre todo, enfocarse en las transiciones entre un acorde y otro, la anticipación del movimiento y la ejecución de las cejillas y los ligados a tempo.

Este resumen es muy útil porque puede servir como un ejercicio para practicar las transiciones entre compases y pasajes de manera lenta y muy visual, permitiendo estar preparados para los cambios sin que el sonido resulte sucio o apresurado. Esto es

especialmente importante en la escala de semicorcheas, que suele ser complicada para la mayoría de los estudiantes.

Las digitaciones para la mano izquierda e incluso la mano derecha están muy claramente marcadas, lo que facilita aún más la práctica y el perfeccionamiento técnico.

Como se mencionó anteriormente, el nivel de dificultad de este ejercicio es medio/alto, por lo que se podría incluir en el repertorio de sexto curso de Grado Profesional.



En resumen, a lo largo de este apartado se ha demostrado que María Luisa Anido era una maestra que, además de enfatizar la expresividad en cada pieza, le daba gran importancia a la técnica. Para facilitar su aprendizaje, creaba ejercicios personalizados para sus alumnos, además de las anotaciones en el cuaderno pedagógico. Además, como podemos apreciar, están vinculados al repertorio trabajado en clase para no separa musicalidad y técnica. Por esta razón, utilizaba una amplia gama de ejercicios de todos los niveles, que podían beneficiar a cualquier guitarrista, incluyendo a discípulas como Pilar Ramón, permitiéndoles aplicarlos en sus clases de música. Anido solía decir: "Hay que leer la partitura en forma impecable. Tanto el apasionamiento como el temperamento se deben encauzar dentro de una técnica depurada" (Cid, s.f).

La colección de estos ejercicios ofrece una gran variedad de aspectos técnicos esenciales para intérpretes de diferentes niveles. Además, los ejercicios propuestos por la autora pueden ser modificados, transformados o adaptados, e incluso pueden motivar a los alumnos a crear sus propias fórmulas o esquemas musicales, ya que facilita la asimilación técnica de una obra y fomenta el desarrollo del sentido crítico del estudiante.

Pilar Ramón, actualmente profesora en el Conservatorio de Tarragona, mencionó en una entrevista que cuando conoció a Anido, ya había comenzado a dar clases en otros lugares. Anido la apoyó desde sus primeros proyectos pedagógicos en una academia de música, expresando: "Ay, querida, qué bien, pues te voy a ayudar con tus alumnos", y le proporcionó pequeños ejercicios para sus estudiantes en sus inicios. Esto refleja la gran generosidad de Anido y su compromiso con los alumnos, que iba mucho más allá de las clases.

3.4. Análisis formal, armónico, melódico y rítmico de *Lejanía*

La obra *Lejanía,* compuesta en 1962 y perteneciente a la serie *Preludios Nostálgicos*, se encuentra dedicada a Omar Atreo, y fue publicada en Ricordi Americana.

Muestra una identidad impresionista, alejándose constantemente del centro tonal. La obra utiliza acordes extendidos, incluyendo séptimas y novenas, y se destaca por su uso de cuartas y sextas que actúan como apoyaturas y generan una sensación de ambigüedad tonal.

Los *Preludios nostálgicos* incluyen *Lejanía, Gris* y *Mar*, y fueron compuestos en un estilo influenciado por Debussy, con una gran carga emocional. De hecho, la discípula Carmen Becerra comenta que es la obra favorita de María Luisa Anido, y de hecho se tocó en su funeral. Estas piezas no están inspiradas directamente en la música argentina, sino más bien en la experiencia personal de Anido y la inspiración del mar durante su viaje .

La estructura de la obra es clara y bien definida, dividiéndose en cuatro partes. Estas secciones se organizan de la siguiente manera:

- Sección A (cs. 1-8): Se presenta y se repite dos veces.
- Sección B (cs. 9-22): Se introduce después y también se repite dos veces.
- Sección A: Finalmente, se repite la primera sección nuevamente al concluir.

En resumen, la estructura completa de la obra es: A – A – B – B – A

El primer compás está dominado por un acorde de mi menor séptima (Mim7), que se mantiene y se transforma a través de diferentes variaciones armónicas a lo largo de la pieza. La obra transita por acordes como la menor séptima (Lam7), re menor séptima con quinta bemol (Rem7b5) y sol séptima (Sol7), utilizando estas progresiones para crear una atmósfera etérea y onírica, típica del impresionismo.

Melódicamente, *Lejanía* se caracteriza por su fluidez y falta de cadencias definidas, otro rasgo distintivo del estilo impresionista. La melodía principal se desarrolla de manera contrapuntística, con líneas melódicas que se entrelazan y se desplazan suavemente entre diferentes registros. Además, el hecho de analizarla respecto al modo do jónico, y la construcción de acordes sobre notas pedal sugiere una influencia modal. Esta modalidad, hace que la obra no se adhiera a una tonalidad mayor o menor definida. Por otra parte, a lo largo de la pieza, se observan progresiones que incluyen acordes menores séptimos con quinta bemol y dominantes relativas que no se resuelven de manera típica. La obra presenta dos melodías contrapuntísticas: una en el bajo y otra en la parte superior, creando una textura armónica compleja.

La obra utiliza un enfoque melódico que enfatiza el color modal más que la direccionalidad melódica tradicional. Las melodías se desarrollan de manera libre, a menudo iniciando en un registro y fluyendo hacia otro, sin resoluciones claras, lo que contribuye a la sensación de suspensión y movimiento constante.

Además, *Lejanía* revela una estructura que también se aparta de la rigidez métrica tradicional, puesto que juega con la acentuación de tiempos tradicionalmente débiles, a menudo destacando el tercer tiempo del compás, lo que contribuye a la sensación de fluidez y a la creación de una textura musical que es a la vez rica y ligera.

En resumen, *Lejanía* de María Luisa Anido es una obra que se inscribe dentro del estilo impresionista. Su armonía rica y ambigua, su melodía fluida y etérea, y su ritmo flexible y poco convencional, son todos elementos que reflejan las características de este estilo. La composición demuestra una maestría en la creación de paisajes sonoros que evocan emociones y sensaciones, alejándose de las estructuras formales y tonales tradicionales para explorar nuevas posibilidades expresivas.

Dado que esta obra presenta un enfoque menos convencional en términos de tonalidad y modalidad, proporcionaremos un análisis detallado a continuación. Esto ayudará a una

mejor comprensión de su estructura y características únicas, tanto al estudiar la partitura como al escuchar la interpretación de la pieza.

Respecto a la cuestión contrapuntística que mencionábamos anteriormente, observamos que el bajo ejecuta en los seis primeros compases la siguiente melodía: "Fa, Fa, Fa, Mi, Fa, Fa, Fa, Mi, Re, Re, Re, Re". Por encima de esto, tenemos armonías que incluyen un ostinato en Re, presente siempre en el tercer tiempo. Anido utiliza el registro más grave del bajo para dar la mayor resonancia posible al acorde del tercer tiempo. Normalmente, el tercer tiempo es el más débil, pero en este caso está acentuado, otorgándole más fuerza que al primero. Por lo tanto, separamos las armonías superiores que suceden sobre el Re para analizar la armonía.

La obra empieza en un Mim7, ocupando todo el c. 1. Continuamos en Mim7 hasta la mitad del c. 2, donde cambia a Lam7 (Mim7 es la dominante de Lam7). Este patrón se repite y en el c. 5 pasamos a un segundo grado (Rem11), y en el siguiente compás tenemos un Rem7 ♭ 5. Además, el Re es dominante de Sol, que es el acorde que continúa en el siguiente compás, que a su vez va a Do (observamos, por lo tanto, la siguiente secuencia: II - V - I). Podemos afirmar que es una serie de dominantes en toda la sección A.

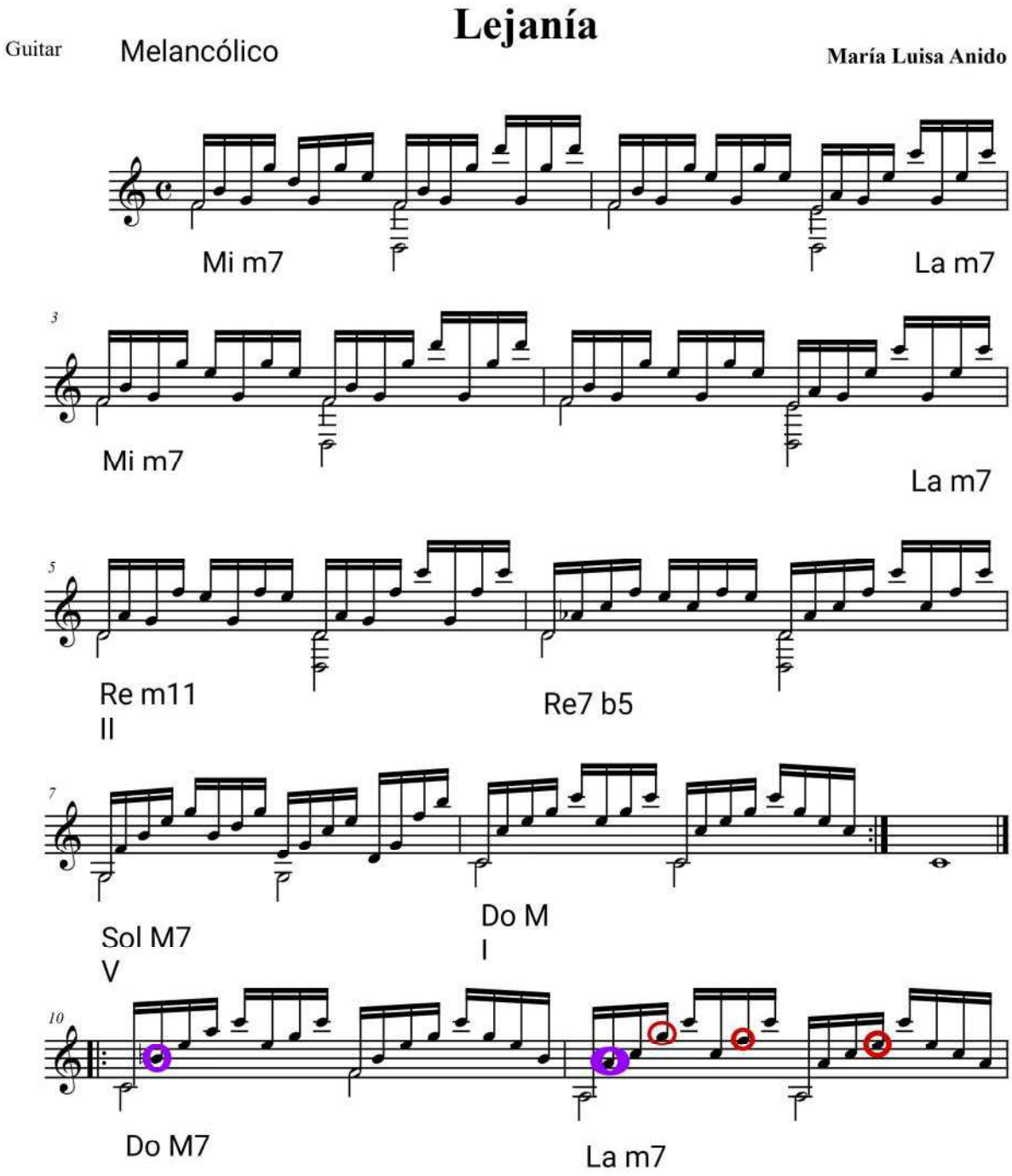
Respecto a la tonalidad, más que clasificarlo en una armonía tonal, considerando que la pieza termina en Do y estamos en DoM, podríamos decir que empieza con la melodía en el cuarto grado y sobre esa melodía se ejecutan una sucesión de quintas empezando por Mim7.

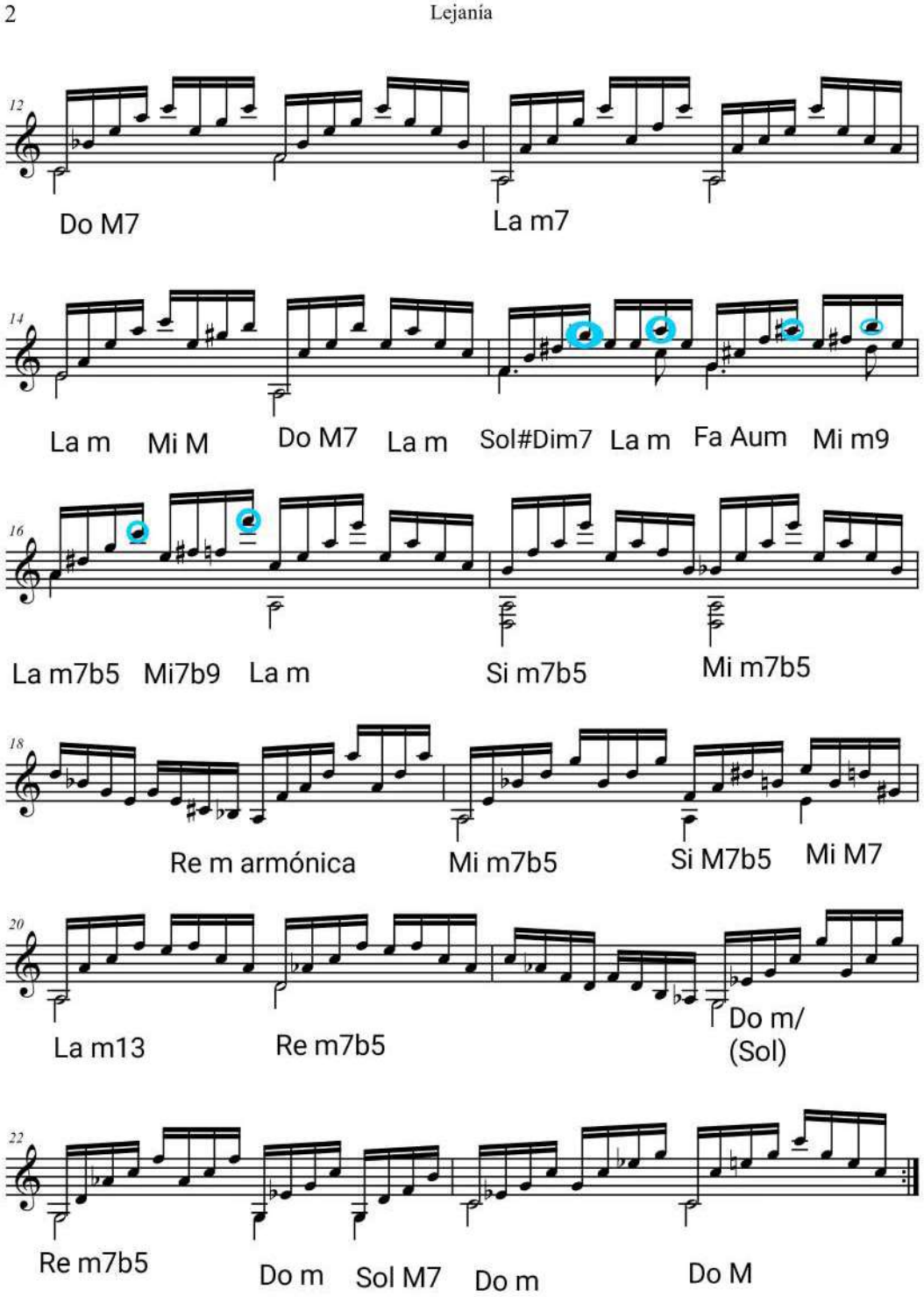
En el c. 10, encontramos un DoM7, que después pasa a Lam7, su relativo menor. El Sib del c. 10 se podría describir como una apoyatura que resuelve en La en el c. 11. Anido destaca la melodía interna Sol-Fa-Mi a través de acentos, que señalamos en color rojo en la partitura. Estos dos compases se repiten en los cs. 12 y 13. Destacamos en color lila las apoyatura Sib que encontramos en el c.10, que descansa en el La del el c.11.

A continuación, en el c. 14, observamos claramente esa búsqueda del contrapunto interno. Comienza con un Lam, y en el segundo tiempo le sigue un Mi7, en el tercero un DoM7 y en el cuarto tiempo se convierte en un Lam. En el c. 15 tenemos un acorde disminuido en el primer tiempo, que va a un Lam. En el c. 15 plantea una serie de cromatismos en la voz más aguda (Sol♯, La, La♯, Si ♮, Do y Fa ♮), que podemos observar señalados con los círculos azules en la partitura digital. En el tercer tiempo tenemos un Fa♯ que va a un Mim9 que sigue en el c. 16 con Lam7 ♭5 y Mi7 ♭9. Todos los acordes del segundo pentagrama son como apoyaturas. En el c. 16 encontramos la siguiente melodía interna: Re♯, Mi, Fa♯, Fa ♮, que resuelve en Mi. Todo ese compás es un Lam y hay una melodía interna, que hemos mencionado.

El c. 17 es un Sim7 ♭5 los dos primeros tiempos, y los otros dos son un Mim7 ♭5. En el c. 18 encontramos las notas Do♯, Sib y La que van a Rem armónica, y en el siguiente compás se mantiene el pedal de La y sobre él tenemos un Mim7 ♭5. En el tercer tiempo tenemos un Sim7 ♭5 y en el final del pentagrama tenemos un MiM7, que actúa de dominante del La que viene después.

En el c. 20 encontramos un Lam13, que sigue a un Rem7 ♭5. Luego, en el c. 21 sigue en el primer tiempo pero encontramos en el segundo tiempo un Si ♮, que anticipa el Dom del después, ya que dentro de Dom es Si ♮, y la nota de Lab forma parte de Dom armónico. Y a partir de la nota Sol en el tercer tiempo se construye el acorde de Dom. Como el Sol se mantiene todo el compás de después podemos decir que es un pedal y sobre él se construye la armonía. A continuación encontramos sobre el Sol un Rem7 ♭5, un Dom y un SolM7 que es la quinta de Dom del último compás, que hace cambio de modo y acaba en su relativo mayor, Do M. Podríamos decir que Anido lo utiliza como un efecto de dominante del fa pedal de después (la primera nota del inicio de la pieza), ya que vuelve al inicio de la obra en la segunda repetición de la sección B.


Lejanía
Guitar
Melancólico
María Luisa Anido
Mi m7
La m7
3
Mi m7
La m7
5
Re m11
II
Re7 b5
7
Sol M7
V
Do M
I
10
Do M7
La m7


2
Lejanía
12
Do M7
La m7
14
La m
Mi M
Do M7
La m
Sol#Dim7
La m
Fa Aum
Mi m9
16
La m7b5
Mi7b9
La m
Si m7b5
Mi m7b5
18
Re m armónica
Mi m7b5
Si M7b5
Mi M7
20
La m13
Re m7b5
Do m/
(Sol)
22
Re m7b5
Do m
Sol M7
Do m
Do M

3.4.1. Análisis técnico e interpretativo de *Lejanía*

Lejanía, junto con los demás movimientos de los *Preludios nostálgicos* (*Gris* y *Mar*), y la primera obra *Barcarola*, comprenden obras no inspiradas en la música argentina (Jeckel, 2010).

La dificultad principal de esta pieza radica en evitar el agotamiento de la mano debido a las cejillas constantes. No se puede tocar muchas veces seguidas sin que la mano se canse. Para la grabación, se descubrió una digitación que proporciona un respiro a la mano en el c. 9, quitando la cejilla y poniéndola en el segundo tiempo del compás, lo que permite preparar el dedo adecuadamente.

Otra dificultad es mantener la conexión fluida entre los arpegios y evitar que los sonidos se corten durante los cambios de posición. Para abordar esto, se han añadido ligados de prolongación al final de algunas frases musicales.

Lejanía es conocida por su evocación de nostalgia y tristeza, reflejando las olas del mar y la distancia del lugar que ha sido tu hogar. La fluidez en los arpegios es crucial para mantener la expresividad de la pieza.

Hemos querido darle un uso amplio de los contrastes dinámicos, pasando de pianissimos delicados a fortissimos intensos, lo que añade drama y expresividad. Algunas indicaciones específicas incluyen:

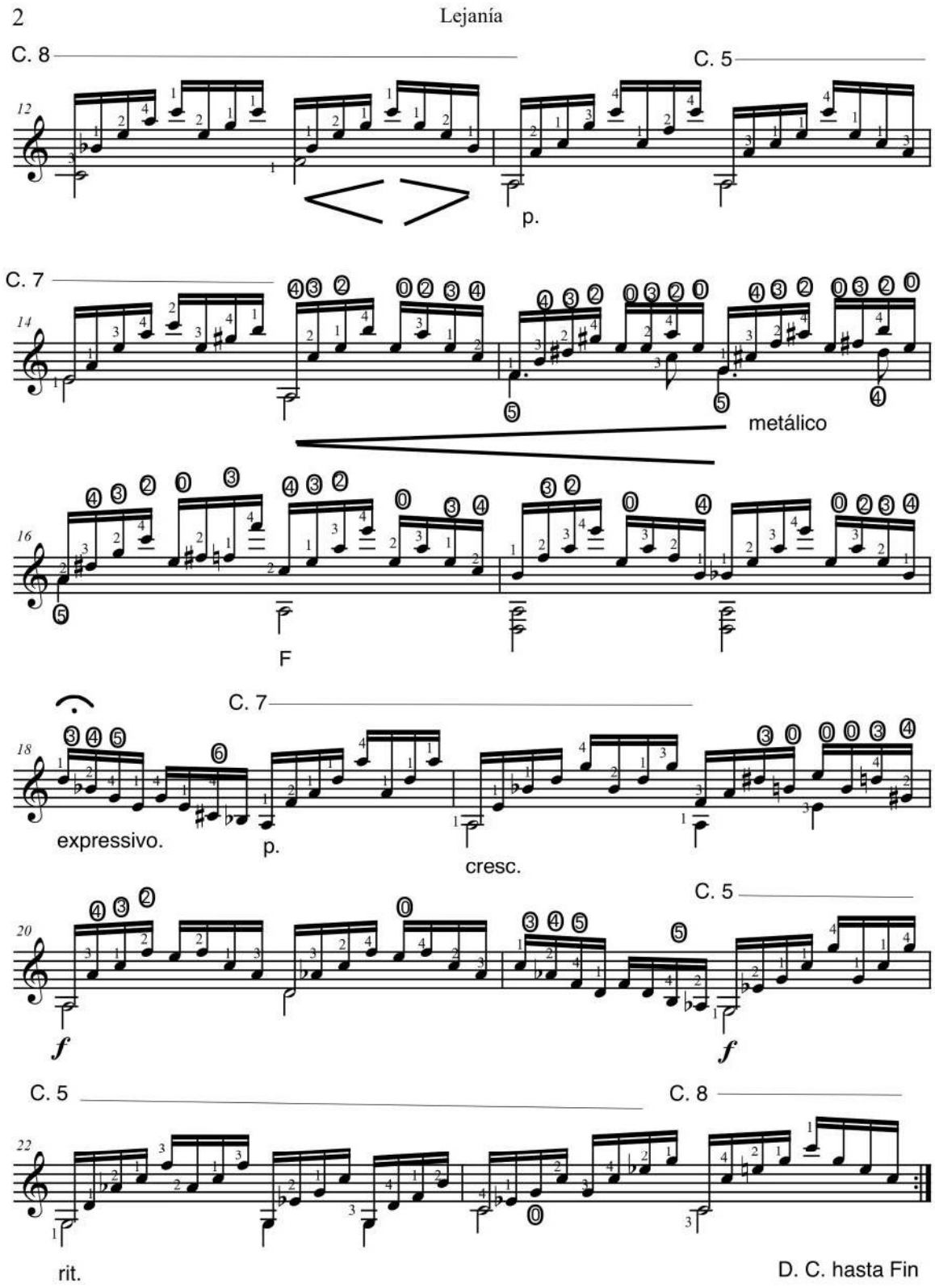
- c. 3: pianissimo.
- c. 5: forte.
- c. 8: primera vez rit., segunda vez saliendo.
- cs. 9-12: reguladores de cresc. y decresc. en el tercer y cuarto tiempo.
- c. 13: piano para remarcar la transición a forte en el c. 14.
- c. 15: metálico.

- c. 16: fortissimo en el tercer tiempo.
- c. 18: calderón en el primer re para mayor expresividad y piano en el tercer tiempo.
- c. 19: cresc. durante todo el compás.
- c. 20: forte.
- c. 21: forte en el tercer tiempo para mantener la intensidad.
- c. 22: rit. para un suspiro y un cambio de posición limpio.

Esta obra, en contraste con las anteriores de Anido, tiene un carácter más etéreo y desnudo, permitiendo que los matices sean más evidentes. La indicación expresiva en la partitura de "melancólico," subraya el tono emocional de la pieza. En cuanto a las digitaciones, se ha considerado que las originales de María Luisa Anido son adecuadas, aunque pueden causar fatiga en la mano con las repeticiones debido a las cejillas. Por ello, se ha propuesto la modificación en el c. 9 para dar un respiro. Además, se han añadido más indicaciones de dinámica y expresividad para enriquecer la interpretación.

En resumen, *Lejanía* requiere una interpretación que mantenga la fluidez y conexión de los arpegios, utilizando dinámicas contrastantes y técnicas de prolongación para capturar la esencia nostálgica y evocadora de la obra.


Lejanía
Guitar
Melancólico
María Luisa Anido
6ª en Re
PP
F
C. 5
C. 3
C. 5
C. 8
Para fin
rit.
C. 8
C. 5


2
Lejanía
C. 8
C. 5
12
p.
C. 7
14
metálico
16
F
C. 7
18
expressivo.
p.
cresc.
C. 5
20
f
f
C. 5
C. 8
22
rit.
D. C. hasta Fin

3.5. Análisis formal, armónico, melódico y rítmico de *El Misachico*

El Misachico es una obra breve con ritmo de vidala, que compone María Luisa Anido en memoria de su madre, Betilda González Rigaud, fallecida en 1950. Según Balderramo (2023) "la vidala se caracteriza por el canto a dos voces por 3ª paralelas de manera colectiva por mujeres o grupos mixtos y siempre acompañados por caja". Su estructura rítmica puede ser binaria o ternaria y es generalmente de movimiento lento o moderado y su melodía está estructurada sobre la escala pentatónica.



El título alude a una procesión religiosa típica del noroeste argentino y, en algunos programas, aparece como *Procesión Coya*. La pieza está escrita en Re menor, alternando con su tonalidad relativa mayor y usando una escala pentatónica que omite los grados segundo y sexto (re-fa-sol-la-do). Según el crítico musical Gastón Talamón, la obra *El Misachico* de María Luisa Anido, junto con *Santiagueña*, *Catamarqueña* y *Boceto Indígena,* se clasifica en el contexto del Altiplano aymaro-quíchua, sede de las grandes civilizaciones Tiahuanacota e Inca. En la entrevista para este trabajo, la guitarrista María Isabel Siewers explicaba que la música del altiplano y del noroeste argentino es predominantemente pentatónica, reflejando el uso de instrumentos tradicionales como el charango, la quena, el pincullo y el erque, acompañados por cajas, todos característicos de la música de esta región.

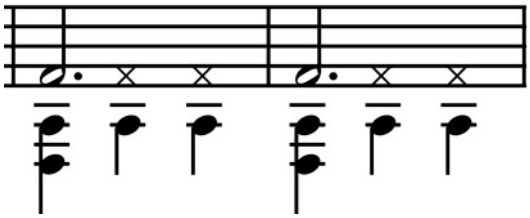
Incluye pasajes en escalas menores melódicas y armónicas, además de algunos cromatismos. Su estructura formal presenta motivos enmarcados por una introducción que se reutiliza en el interludio y el final (Jeckel, 2010).

La pieza musical analizada está formada por un total de siete secciones principales. La primera sección comenzaría en el compás número uno y concluiría en el compás diez. En esta sección, denominada Introducción, se pueden apreciar elementos de otras secciones.

Un ejemplo de ello sería el grupo de fusas que aparece en el primer compás, que se repite con otra altura de notas en el c. 1, 2, 4, 6, 16, 18, 38, 44, 45, 48, 49 y 50.

Lo mismo sucede con la figuración de los cs. 9 y 10, que se repite en el c. 29, 46 y 47. Decir también que toda esta sección se encuentra en re menor, con un predominio de acordes de primer y séptimo grado. Además, los arpegios descendentes evocan el sonido del charango. A continuación, mantiene un ritmo de vidala, alternando entre arpegios descendentes y un motivo ascendente en las notas la, si, do, re. (Jeckel, 2010)

En los cs. 9 y 10, el acorde de Re menor es seguido por el efecto de tambora en negras, que debe tocarse imitando a la caja:



Ejemplo 1. *El Misachico*. cs.9-10

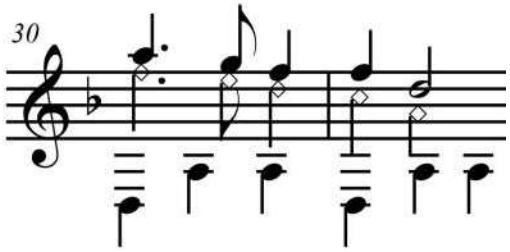
La sección A comienza en el c. 11 y acaba en el c. 16. Esta sección expande la idea del c. 3 con la figuración de negra con puntillo, corchea y negra, elemento que se reproduce en los cs. 11, 13, 14 y 15.

La armonía es muy sencilla, habiendo un gran pedal del primer grado en los tres primeros compases antes de pasar por un séptimo grado poco antes de volver al primer grado de nuevo.

El interludio es la siguiente sección, desde el c. 17 hasta el 20, y donde aparecen de nuevo la célula de las fusas del primer compás y la célula de la negra con puntillo, corchea y negra del c. 3, apareciendo de nuevo la idea "procesional", intercalando armónicos y finalizando con golpes de tambora. (Jeckel, 2010)

La sección B empieza en el c. 21 y concluye en el c. 29. Destacar en esta sección la aparición de nuevos acordes que sirven para cambiar el color de la pieza musical en esta sección central.

A partir del c. 30 se reproduce de nuevo la sección A de manera íntegra, a la que denominaremos sección A'. La sección A' repite el motivo descendente original, pero esta vez con armónicos en la voz intermedia, como observamos a continuación:



Ejemplo 2. *El Misachico*. cs.30-31

En el c. 34 se presenta una cadencia rota, seguida de una breve referencia a la introducción con armónicos, que conduce a la cadencia conclusiva en el c.35..

Entre los cs. 36 y 44 también se reproduce la sección B por lo que la llamaremos sección B'. Hacia el c. 43, reaparece la cadencia rota, llevando a una repetición de elementos de la introducción.

La última sección, a la que nombraremos final, empezará en el c. 45 y concluirá en el último compás. Destaca su similitud con la introducción al utilizar de nuevo elementos presentes en toda la obra: arpegios en fusas y efectos de "tambora". La autora además se ayuda de la figuración para concluir la pieza, reduciendo la densidad sonora con figuras largas y una menor presencia de acordes. En el c. 50, un arpegio ascendente en Re menor finaliza descendiendo a la séptima del acorde, utilizando una frase de la escala pentatónica, lo que crea una sensación de cierre vaporoso.

Una vez realizado el análisis de cada sección, exponemos a continuación una tabla detallada que muestra la estructura de *El Misachico* de María Luisa Anido, con sus secciones, compases, características y motivos:

Sección	Compases	Características	Motivos
Introducción	1-10	Carácter plácido con arpegios descendentes en fusas, evocando la sonoridad del charango.	Motivo de arpegios anacrúsicos descendentes.
Sección A	11-16	Expresivo, con un motivo temático descendente en terceras.	Tema que desciende por grado conjunto en dos voces.
Interludio	17-19	Reintroducción de la idea procesional del compás 3, con armónicos y golpes de tambora.	Reintroducción de la idea procesional del c. 3, con armónicos y golpes de tambora.
Sección B	20-29	Nuevo material temático en Fa	Tema melódico que reaparece y se desarrolla hasta el c. 29, culminando con golpes de tambora.
Sección A'	30-35	Reproducción del motivo original descendente con armónicos en la voz grave.	Cadencia rota y breve alusión a la introducción en armónicos, llevándola a una cadencia conclusiva.
Sección B'	36-43	Idea melódica original en la octava superior, alternando arpegios descendentes en fusas.	Reaparición de la cadencia rota y repetición de elementos de la introducción.
Final	44-50	Alusiones a la introducción con arpegios en fusas y efectos de tambora.	Rápido arpegio ascendente en Re menor culminando en un giro pentatónico.

El misachico

María Luisa Anido



2 El misachico




32
7
i
i
V
i
SECCIÓN B' (Fa M)
36
IV
ii
I
IV
40
5
+6
IV
VII
i
7
5
VII
i
i
i
V
FINAL (Re m)
44
i
7
i
i
i
48
4
3
i
7
i
2
i

3.5.1. Análisis técnico e interpretativo de *El Misachico*

El Misachico es una obra llena de profundidad en sus cantos y numerosos efectos sonoros, que buscan representar las sonoridades de los instrumentos folklóricos que Anido escuchó durante su infancia, cuando asistía a las procesiones de los indios Coya con su padre. Carmen Becerra cuenta que Anido tenía un estatura mucho más baja que su padre porque era una niña, por lo que entonces iba de la mano con él a ver estas profesiones y entonces salían las familias indígenas cantando al cielo para pedir lluvia, acompañadas de instrumentos como el pífano, la caja chayera, la flauta, el coro, etc, elementos que Anido va reflejando a lo largo de la pieza. Cada detalle, desde los arpegios descendentes que evocan el sonido del charango hasta los vibratos que imitan los coros de hombres y mujeres, está cuidadosamente diseñado para transportar al oyente al corazón del noroeste argentino.

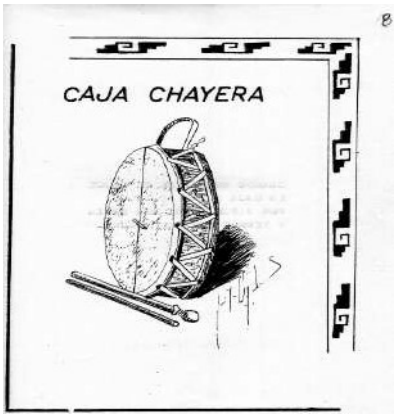


Ilustración 2: Caja chayera.
Fuente:
https://www.facebook.com/311870268971391/photos/a.330420823783002/1508596899298716/?type=3 [fecha de consulta: 20 de mayo de 2024]

Respecto a las digitaciones de esta obra, aunque en la edición Korn son adecuadas, gracias a los consejos interpretativos que Carmen Becerra ha transmitido a la discente para interpretar *El Misachico* tal como lo enseñaba Anido, ha sido necesario modificar ciertas digitaciones de mano izquierda y derecha, así como incluir más signos expresivos en la partitura y ajustar algunas posiciones menos convenientes.

Respecto al comienzo de *El Misachico,* Anido sugiere comenzar la pieza cerca del puente para obtener un sonido metálico y brillante, representando el pífano. Las fusas deben ejecutarse lo más rápido posible. En los cs. 9 y 10, Anido usa un efecto de "tambora" golpeando el puente con la palma y ejecutando notas con el dedo 4 de la mano izquierda. Se especifica la digitación para evitar el uso excesivo de arpegios, se indica dónde deben ser especialmente arpegiados. Por ejemplo, en el compás 26.

En cs. como el 19 y el 34, se combinan armónicos y notas naturales, un recurso innovador en la obra de Anido, utilizado para imitar el sonido de la flauta.

En los compases 11 y 12, Anido recomendaba un vibrato marcado, representando el canto de los hombres en la procesión. El vibrato también se aplica en los cs. 11-14. Para evocar dicho efecto, indicamos “expressivo” en la partitura.

Anido disfrutaba de los cambios de timbre y color, utilizando la yema del pulgar sin uña para crear un sonido profundo, especialmente en momentos como el coro de hombres en los cs. 11 y 12.

Según Carmen Becerra, esta es la única pieza en la que el armónico se encuentra en la voz intermedia y se toca con el anular, mientras que la nota superior es natural y se toca con el dedo medio, por lo que también se indicará en la partitura.

A continuación observamos algunas de las modificaciones realizadas:

- c. 8: El segundo "la" agudo se toca con el dedo 3 para facilitar el ligado y deslizamiento, y la última nota se propone con el dedo 4 para poder preparar el dedo 3 de la mano izquierda, que tocará el acorde del c.9, aunque en el c.46 proponemos hacerlo con el dedo 4 debido a la digitación del arpegio anterior. Todo ello se especifica en una aclaración en la partitura.

- c. 20: Se omite la tambora para mantener el efecto sorpresa, siguiendo la práctica de Carmen Becerra, alumna de Anido.
- c. 24, se indican arrastres para crear un efecto específico, y se modifica la digitación para facilitar estos movimientos.

-cs. 28 y 29, se modifican las digitaciones para facilitar los cambios de posición.
-c.30, se añade un mordente en la primera nota para dar más protagonismo a la entrada.
-c.34, se cambia la digitación de mano derecha en el pasaje de los armónicos.

En resumen, *El Misachico* refleja las experiencias y recuerdos de Anido, integrando técnicas innovadoras y un profundo conocimiento de la música del noroeste argentino. La combinación de ritmos tradicionales y efectos sonoros crea una obra rica en evocaciones y matices.

El misachico

María Luisa Anido




2
El misachico
16
m
a
p
20
p
24
sonido de arrastre
f
28
tambora
m
a
p



* Para realizar la tambora se debe golpear con la palma de la mano derecha encima del puente, mientras el dedo 4 de la mano izquierda ejecuta el arpegio. Acto seguido, con la uña del índice se vuelve a golpear el puente al mismo tiempo que la mano izquierda pulsa al aire los "la" indicados.

3.6. Análisis formal, armónico, melódico y rítmico de *Canción al Árbol del Olvido*

Como se ha comentado previamente, la transcripción para dos guitarras de la obra *Canción al Árbol del Olvido* es inédita. Fue creada por María Luisa Anido en 1985 con 78 años, y dedicada a Joana Albiol y Montse Oterino, ambas profesoras entonces del Conservatorio de Tarragona y ahora ya jubiladas. Se puede acceder al manuscrito original en el anexo 3.

La estructura de la obra sigue una forma ternaria porque sigue la forma musical ABA. A continuación, se explica en detalle cómo se manifiesta esta estructura en la obra:

Introducción (compases 1-4): La obra comienza con una introducción que establece el tono y el ritmo de la pieza, en este caso, con un ritmo de milonga. Aunque es breve y en ella solo interviene una voz, esta introducción prepara al oyente para el tema principal.

Sección A (compases 5-22): Esta es la sección principal donde se presenta el tema principal de la obra. Establece la base melódica y armónica que se repetirá más adelante.

Interludio (compases 23-28): Esta sección actúa como un puente entre las dos apariciones de la sección A. El interludio proporciona contraste y transición, preparando el regreso del tema principal.

Sección A' (compases 29-51): Similar a la sección A, pero con algunas variaciones, especialmente en la tonalidad, que cambia a mayor.

Respecto al análisis armónico, la pieza comienza en la tonalidad de Do menor, con un claro uso de acordes en relación I-V (tónica y dominante), lo cual es típico de la música tonal. La progresión básica es: Do menor (I m) y Sol7 (V7)

Esta progresión se repite a lo largo de la sección A y A'. En la transición hacia la sección A', la tonalidad modula a Do mayor, marcando un contraste con la sección anterior. Este cambio de modo es significativo porque introduce un matiz más brillante y esperanzador, en contraste con la melancolía del modo menor.

Melódicamente, la *Canción al Árbol del Olvido* utiliza una línea que se ajusta al estilo de la milonga, con frases largas y legato. La melodía se apoya en escalas menores y mayores, reflejando el cambio de tonalidad a lo largo de la pieza. Los motivos melódicos son simples pero efectivos, utilizando repeticiones y ligeras variaciones para mantener el interés. El ritmo de milonga es fundamental en esta pieza, caracterizado por su compás de 2/4 y un patrón acentuado que a menudo incluye síncopas y acentos fuera del tiempo fuerte. Este patrón rítmico da una sensación de balanceo y movimiento constante, que es típico del estilo de la milonga.

Contexto histórico y cultural

Alberto Ginastera, uno de los compositores más importantes de Argentina en el siglo XX, compuso la *Canción al Árbol del Olvido* basándose en un poema del uruguayo Fernán Silva Valdés. La obra se inscribe dentro del movimiento "nativista" que buscaba renovar la poesía y la música argentina con elementos autóctonos y folclóricos. (Mansilla, 2010)

Estrenada en 1939, la obra fue inicialmente escrita para voz y piano y más tarde transcrita para varios instrumentos, incluyendo guitarra. (Mansilla, 2010) La versión de María Luisa Anido para dos guitarras, aunque permanece fiel a la original, introduce nuevas texturas y timbres que enriquecen la pieza. Es importante destacar que ya existía una transcripción previa para dos guitarras realizada por Jorge Martínez Zárate. Aunque ambas versiones comparten similitudes, la de Martínez Zárate está en otra tonalidad (Re menor), utiliza la sexta cuerda afinada en Re para la primera voz y a nivel rítmico-melódico algunos fragmentos diferentes.

La letra del poema describe a una persona que intenta olvidar a un amor perdido acostándose bajo un árbol con propiedades mágicas que permiten a quienes se sientan a su sombra olvidarse de sus penas. Sin embargo, al despertar, se da cuenta de que no ha podido olvidar, ya que el árbol ha causado también el olvido de la intención de olvidar: una paradoja. Esta narrativa se refleja en la música a través de la tensión entre las tonalidades menor y mayor, y el ritmo nostálgico de la milonga. La persistencia del recuerdo y la imposibilidad de escapar del dolor emocional son elementos típicos del nacionalismo musical argentino según Plesch (2014). A continuación adjuntamos la letra del poema:

En mis pagos hay un árbol
que del olvido le llaman,
al que van a despenarse,
vidalitay,
los moribundos del alma.

Para no pensar en vos,
bajo el árbol del olvido
me acosté una nochecita,
vidalitay,
y me quedé bien dormido.

Al despertar de aquel sueño
pensaba en vos otra vez,
pues me olvidé de olvidarte,
vidalitay,
en cuantito me acosté.

La pieza se integró al repertorio popular latinoamericano en los años 70, interpretada por Víctor Jara en su disco *Canto libre* y por Alfredo Zitarrosa en *Coplas del canto* (Mansilla, 2010). Su interpretación añade una capa profunda de melancolía y resignación, destacando la lucha interna entre el deseo de olvidar y la imposibilidad de hacerlo. Además, la obra ha sido interpretada por otros destacados artistas como Mercedes Sosa y Lhasa de Sela.

Por otra parte, según Carmen Becerra en la entrevista, Anido rechazaba tocar obras de Ginastera porque las consideraba "demasiado modernas". Sin embargo, se refería específicamente a obras para guitarra solista como la *Sonata Op. 47* de Ginastera, que le parecía demasiado atrevida y contemporánea. Por otro lado, la *Milonga al Árbol del Olvido* de Ginastera, de raíz folclórica argentina y totalmente tonal, no le resultaba con un lenguaje contemporáneo alejado de ella.

En definitiva, la *Canción al Árbol del Olvido* es una obra que, a través de su estructura formal clara, progresiones armónicas sencillas pero efectivas, melodías expresivas y ritmos característicos de la milonga, logra transmitir la profunda melancolía y el deseo de olvidar un amor pasado. Las diversas transcripciones y adaptaciones, incluyendo la de María Luisa Anido para dos guitarras, han permitido que esta pieza alcance un amplio reconocimiento tanto en el ámbito de la música clásica como en el popular.

Canción al árbol del olvido

Alberto Ginastera

Transcripción para guitarra
de María Luisa Anido

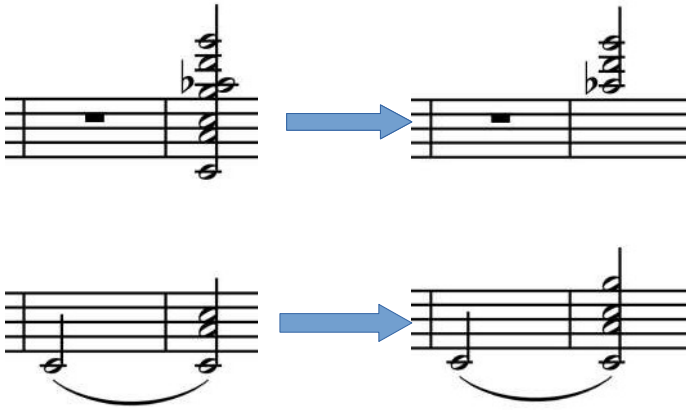



Canción al árbol del olvido
2
A'
25
i
V7
I
31
V7
(b6)
I
37
V7
(b6)
I
V7
43
V7 (b9)
(11)
(b6) (11)
I
49
V
I
(b6)
Cadencia perfecta

3.6.1. Análisis técnico e interpretativo de *Canción al Árbol del Olvido*

En esta transcripción de *Canción al Árbol del Olvido*, se han realizado algunas modificaciones respecto a la digitación original anotada por María Luisa Anido en el manuscrito. Aunque las digitaciones originales son en su mayoría adecuadas, se han ajustado ciertas posiciones para facilitar la ejecución técnica, teniendo en cuenta que estas pueden variar según las características físicas de cada intérprete.

Por ejemplo, en el c. 51, Anido escribió un acorde con muchas notas que resultaba complicado de ejecutar. Para solucionar esto, se decidió simplificar el acorde: la primera guitarra toca solo las notas sol, re y la bemol agudas, mientras que la segunda guitarra complementa el acorde. A continuación se muestra el cambio con una imagen ilustrativa:



Ejemplo 3: *Canción al Árbol del Olvido*, cs. 50-51.

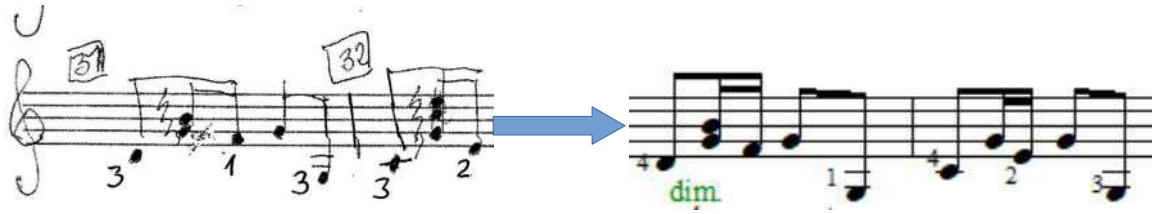
También se han añadido digitaciones adicionales, ya que algunas no estaban claras en el manuscrito original. En el c. 39, la digitación de la primera guitarra se realiza en la segunda cuerda para enlazar con la primera cuerda en los siguientes compases. Los armónicos en los cs. 39 y 40 se omiten, ya que no estaban claramente indicados y resultaban difíciles de ejecutar para los alumnos. Esta decisión fue confirmada por Pilar Ramón, quien también tuvo que hacer estos ajustes con sus alumnos en el conservatorio.

Además, se han introducido diversas dinámicas y signos de agógica y reguladores para enriquecer la interpretación:

- **c. 11**: **rit.**, disminuyendo el tempo para crear anticipación.
- **c. 14**: Interpretación **expresiva**, subrayando el carácter emocional de la obra.
- **c. 28**: **rit.** para preparar la transición a la siguiente sección.
- **c. 29**: Regreso al **a tempo**.
- **c. 31**: **dim.** regulador para disminuir la intensidad.
- **c. 40**: Indicación de **más lento (*tranquillamente*)**, enfatizando el carácter reflexivo de la sección.
- **c. 45**: **dim.** para suavizar la dinámica.
- **c. 48**: **pianissimo**, cerrando la obra con una delicada suavidad.

Esta pieza se distingue por el destacado papel de ambas voces, que comparten segmentos de la melodía principal. Además, Pilar Ramón aportó otra partitura de la misma transcripción de Anido. Es prácticamente idéntica a la original, pero incluye más indicaciones sobre la digitación. Esta versión se encuentra en el Anexo 3 y también ha sido utilizada como referencia para la elaboración de la partitura digital y para formular sugerencias interpretativas.

La digitación de la primera voz que hemos propuesto es la que más modificaciones experimenta respecto a la original, especialmente a partir del c. 14, donde se evitan las cuerdas al aire para maximizar el legato, o para minimizar la repetición del mismo dedo, como se puede observar en el manuscrito de Anido, particularmente en los cs. 31 y 32.



Ejemplo 4: *Canción al Árbol del Olvido*, cs. 31-32.

En conclusión, este análisis busca equilibrar la precisión técnica con la expresividad de la obra. Las modificaciones en las digitaciones y las dinámicas añadidas permiten una ejecución más fluida y matizada, respetando la intención original de Anido y facilitando su interpretación por parte de los guitarristas. La consulta con Pilar Ramón asegura que estos cambios se alinean con las prácticas educativas en el conservatorio, garantizando una interpretación accesible y fiel a la obra.

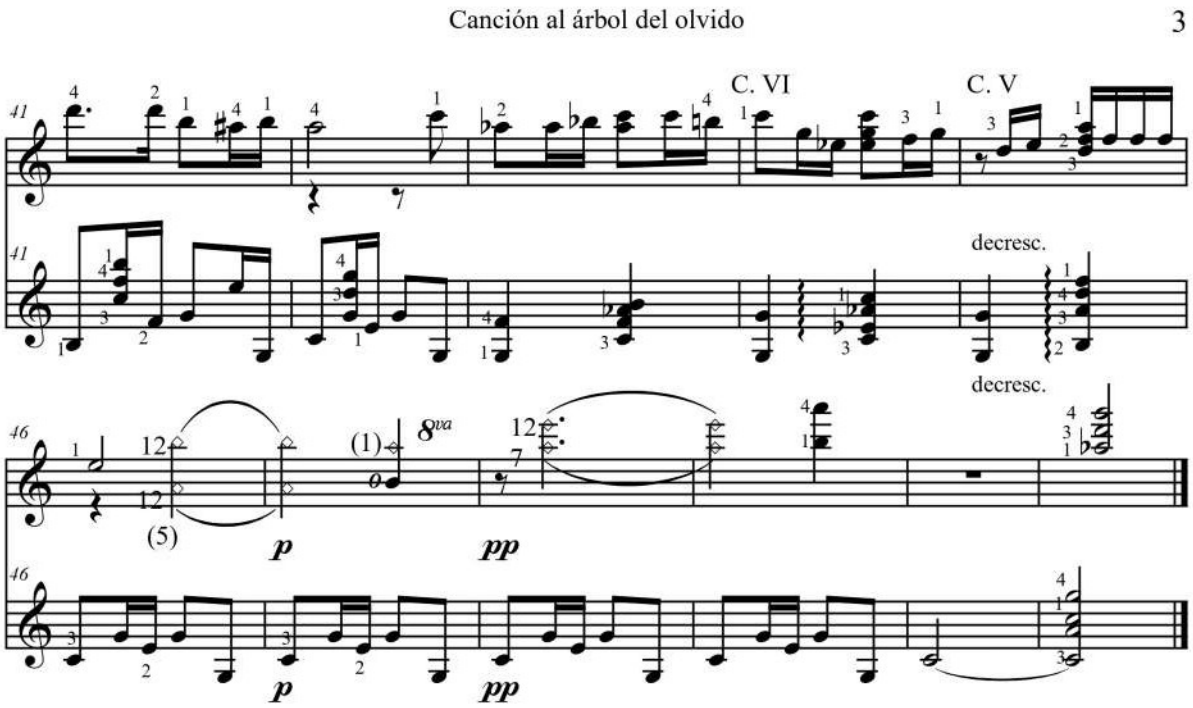
Canción al árbol del olvido

Alberto Ginastera

Transcripción para guitarra
de María Luisa Anido




2
Canción al árbol del olvido
rit.
a tempo
dim.
cresc.
tranquillamente
C.V


Canción al árbol del olvido
3
C. VI
C. V
decresc.
decresc.
(5)
p
pp
p
pp

CAPÍTULO 4:
Estudio y grabación de las obras

Concluidos los capítulos anteriores, se da paso al estudio práctico y la grabación de las obras, con el objetivo de aplicar los aspectos técnicos e interpretativos previamente analizados y documentar los resultados obtenidos. Tras el análisis y práctica de las tres piezas, considerando sus digitaciones y las dificultades específicas de cada una, se procedió a la grabación correspondiente.

Para la interpretación de estas obras se empleó una guitarra del luthier Carlos Juan Busquiel, fabricada en 2011. Esta guitarra está compuesta por una tapa armónica de pino abeto sin barnizar, aros y fondo de palosanto de India, mango de cedro de Honduras, diapasón de ébano, y puente y sobrecabeza de palosanto de India. Además, la cejuela y la selleta son de hueso de vaca, y la roseta está hecha de sicomoro y raíz de nogal.

La grabación se realizó en un entorno casero, utilizando un equipo de alta calidad para asegurar una fidelidad sonora. Se empleó un MacBook Pro (versión 10.13.6) como centro de operaciones, conectado a una tarjeta de sonido Steinberg UR22 mkII, que permite registrar audio a 24 bits y 192 kHz, garantizando una calidad profesional.

Para capturar el sonido de la guitarra, se optó por una grabación en estéreo con dos micrófonos: el Røde NT1 (S/N: AA0173683) para captar las resonancias más profundas en la parte baja del instrumento, y un micrófono AKG para captar las resonancias más brillantes y los registros medios en la parte superior. Esta configuración asegura una reproducción completa y equilibrada de las características sonoras de la guitarra.

El software de grabación utilizado fue Logic Pro X (Versión 10.4.8), una herramienta avanzada y versátil que facilitó la edición y mezcla de las pistas. Se realizaron varias tomas de cada pieza, seleccionando posteriormente las versiones que mejor reflejaban las expresiones y matices interpretativos descritos en las partituras.

Para la mezcla y masterización, se utilizaron cajas acústicas de la marca KRK Systems Rokit RP7 y auriculares de estudio NDH 20 de Neumann Berlin, que evitan colorear el sonido. Durante la masterización, se comprimió y ecualizó el audio, aplicando efectos de reverberación y ampliación de la imagen sonora, logrando así una mayor presencia y niveles sonoros óptimos para su reproducción en diferentes equipos.

El resultado de este proceso meticuloso son tres pistas de audio correspondientes a las obras interpretadas, incluidas en el CD adjunto en la contraportada del formato físico de este trabajo. En el formato digital en PDF, se proporcionan las siguientes URLs para acceder a las grabaciones en YouTube:

Pista 1.- *Lejanía* - URL: https://youtu.be/zDQ42-g_F0s?si=7l3zO30f4LxW0qvR
Pista 2.- *El Misachico* - URL: https://youtu.be/U1AKxnQSIf0?si=6XZwLja30QVZJfz8
Pista 3.- *Canción al Árbol del Olvido* - URL: https://youtu.be/nm2Pcsu0nTk?si=paYhhaWonam7RqJ3

De esta manera, se ha logrado documentar y difundir las interpretaciones de estas obras, permitiendo apreciar los detalles técnicos e interpretativos alcanzados durante el proceso de estudio y grabación. Además, la transcripción inédita de *Canción al Árbol del Olvido* de María Luisa Anido queda registrada por primera vez en Internet, asegurando su preservación y accesibilidad para futuras generaciones.

CONCLUSIONES

En esta sección se presentan las conclusiones obtenidas, siguiendo el orden establecido para la elaboración y redacción del trabajo. Los resultados se han dividido en conceptuales, metodológicos, práctico-sonológicos y pedagógicos.

a) Resultados conceptuales

En el primer capítulo del proyecto se han abordado aspectos biográficos de María Luisa Anido. Aunque este no era el enfoque principal del trabajo, se ha conseguido ofrecer una visión completa de su contexto social y de su vida. Esto se ha logrado mediante la recopilación de materiales bibliográficos, detallados en la sección de bibliografía, y con testimonios de discípulos que compartieron experiencias y momentos con Anido. Esta herencia ha sido documentada en los anexos de esta memoria. De esta manera, se ha podido profundizar en la información relevante sobre su trayectoria como guitarrista, pedagoga y compositora a lo largo de su vida.

b) Resultados metodológicos

Para la realización de este proyecto se emplearon diversas metodologías de recopilación de información, detalladas a continuación.

Se compilaron datos de artículos publicados electrónicamente y en revistas físicas, tesis, entrevistas, cartas, libros, documentales, noticias y artículos. Las entrevistas realizadas proporcionaron información valiosa y significativa, complementadas por los manuscritos y material pedagógico de María Luisa Anido, incluyendo ejercicios técnicos y cuadernos de clase de tres de sus discípulas, así como la transcripción inédita de *Canción al árbol del olvido*. La correspondencia y el material didáctico de Anido son esenciales para entender tanto su enfoque pedagógico como su proceso compositivo. Además, gracias a la discípula Pilar Ramón, se han encontrado varias partituras manuscritas de la misma transcripción de *Canción al árbol del olvido* de Anido, con diferencias por ejemplo en la especificación de digitaciones. Esto demuestra la habilidad de María Luisa para crear ejercicios y versiones personalizadas de sus obras, adaptando el aprendizaje a cada alumno.

El método analítico musical permitió identificar los rasgos más característicos de la música de Anido y su manera de tocar. Este análisis detallado reveló cómo Anido introducía detalles personales en cada pieza, agregando una expresividad única a su música. Su estilo seguía la tradición de los grandes maestros de la guitarra clásica, como Francisco Tárrega y Miguel Llobet, cuya influencia se reflejaba en su búsqueda de un sonido orquestal y en la riqueza de los colores. Anido provenía de una tradición romántica, y la mayoría de sus piezas están en el estilo clásico-romántico, aunque muchas incorporan elementos del folklore argentino. Su influencia en el folklore se manifestaba en la resonancia de los bajos y en los ritmos inspirados en las danzas tradicionales argentinas. Además, innovó en técnicas de la mano derecha, como el uso de armónicos en voces intermedias. Su música también mostraba una clara influencia del impresionismo, evidente en su uso de acordes extendidos y en la riqueza tímbrica. En términos de expresividad, Anido destacaba por su uso particular del vibrato y su capacidad para explorar una amplia gama de efectos técnicos con la mano derecha. Se caracterizó por su sonido profundo del pulgar sin uña y su manejo de los matices y dinámicas, que contribuía a la profundidad emocional de sus interpretaciones. Estas metodologías han permitido comprender en profundidad el justificado título de "Gran Dama de la Guitarra" otorgado a María Luisa Anido.

En el capítulo tres también se han analizado cada una de sus obras, abordando su estructura, ritmo, armonía y elementos técnicos y expresivos. Como se ha mencionado, se ha observado que Anido utiliza armonías ricas y complejas, con acordes extendidos y técnicas como los arpegios y armónicos, integrando elementos del folklore argentino y el impresionismo. Sus composiciones se caracterizan por la exploración de timbres específicos de la guitarra, el uso de ritmos tradicionales como la vidala y otras danzas del noroeste argentino.

c) Resultados práctico-sonológicos

Durante el segundo capítulo, la estudiante revisó todas las digitaciones propuestas por la autora, realizando modificaciones en aquellas que se consideraron inadecuadas e introduciendo nuevas digitaciones que no estaban especificadas. Además, aportó sus propias ideas interpretativas, siguiendo los patrones estilísticos de la autora, así como ajustando matices y cambios de tempo. Este proceso contribuyó a una mayor comprensión de la obra y del estilo compositivo e interpretativo de Anido, reflejado en las tres piezas grabadas que se incluyen en este trabajo.

d) Resultados pedagógicos

Este proyecto enriquece el repertorio de guitarra con una serie de ejercicios que inicialmente estaban en formato manuscrito por la autora y, particularmente, con material didáctico inédito como los cuadernos pedagógicos que documentan la metodología de enseñanza de María Luisa Anido, analizados en el capítulo dos. Además, incluye el estudio de la transcripción inédita de *Canción al Árbol del Olvido*. Se han aportado las partituras manuscritas inéditas con escritura digital de dicha obra y de los ejercicios, junto con ideas técnicas para su ejecución e interpretación. Por otra parte, el análisis morfosintáctico de las tres piezas proporciona información detallada que no se había registrado anteriormente. También se han añadido datos útiles para futuras investigaciones y ejercicios aplicables para docentes y estudiantes de guitarra clásica. Las modificaciones en las digitaciones e

interpretaciones y su adaptación a formato digital facilitan su divulgación, beneficiando a aquellos que deseen interpretarlas.

Basándose en lo estudiado y en el contexto de la enseñanza reglada de la técnica e interpretación de la guitarra, se puede afirmar que *Canción al Árbol del Olvido* es adecuada para el repertorio del quinto curso de enseñanzas profesionales de música debido a su complejidad técnica e interpretativa. *Lejanía* podría ser incluida en el sexto curso de enseñanzas profesionales, mientras que *El Misachico* se recomienda para un nivel a medio camino entre el sexto curso de enseñanzas profesionales y el primer curso de enseñanzas superiores, debido a su mayor dificultad técnica.

BIBLIOGRAFÍA

1. Mansilla, S. L. (2015). *El árbol del olvido. CD del guitarrista Sergio Moldavsky*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega.

2. Mansilla, S. L. (2015). *Los conciertos de la guitarrista María Luisa Anido en la ciudad de San Juan, Argentina (1952-1963)*. Boletín Música [en línea]. [consulta: 23 de marzo de 2024]. Disponible en: https://www.academia.edu/15941439/Los_conciertos_de_la_guitarrista_Mar%C3%ADa_Luisa_Anido_en_la_ciudad_de_San_Juan_Argentina_1952_1963

3. Mansilla, S. L. (2019). *Canción al árbol del olvido, de Alberto Ginastera. Una música, muchas músicas*. En: Malambo, truculencia y legado : apuntes para el análisis de la obra de Alberto Ginastera. Ediciones Gilardo Gilardi. https://www.academia.edu/37502971Ginastera_LibroMalamboTruculenciaLegado_Cap%C3%ADtuloMansilla

4. M. L. Picconi & E. Garduño (Comps.). (2023). *La percusión en el noroeste argentino. Sonidos ancestrales de América Latina: Nuevas interpretaciones*. Editorial Babel.

5. Olivencia, A. M., et al. (31 de julio - 3 de agosto de 2014). *Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y etno-estéticas musicales*. Actas de la XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología, Mendoza.

6. Olmello, O. (2016). *La guitarra académica en la escena musical porteña de la primera mitad del siglo XX. Una larga marcha hacia su aceptación* [Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras]. https://www.academia.edu/114082650/La_guitarra_acad%C3%A9mica_en_la_escena_musical_porte%C3%B1a_de_la_primera_mitad_del_siglo_XX_Una_larga_marcha_hacia_su_aceptaci%C3%B3n?uc-sb-sw=71236494

7. Olmello, O. (2019). *La guitarra clásica en el río de la Plata: Poética y poder de Tárrega a Segovia*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: EDAMus. Editorial Departamento de Artes Musicales.

8. Plesch, M. (1998). *The guitar in nineteenth-century Buenos Aires: towards a cultural history of an Argentine musical emblem*. [Tesis de doctorado, The University of Melbourne]. https://cat.lib.unimelb.edu.au/record=b2446846

9. Prat, Domingo. (1934). *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarristas*. Buenos Aires: Romero y Fernández.

10. Rodríguez, Aldo. (1992). *María Luisa Anido. Una vida a contramano*. La Habana (Cuba): Letras Cubanas.

11. Romero, M. G. (2022). Miguel Llobet: Su huella en la guitarra argentina, Licenciatura en artes musicales, Universidad Nacional de las Artes, DAMus]. https://www.academia.edu/81405497/Miguel_Llobet_Su_Huella_en_la_Guitarra_Argentina_Matias_Gabriel_Romero_

12. Ruiz Preciado, J. (2024). *La guitarra clásica en el mercado discográfico español (1926-1939)* [Tesis de doctorado, Universidad de La Rioja]. Dialnet. https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=324494

13. Tapia Champsaur, G. (2009). *Influencia de la guitarra española en la música panameña* [Tesis de maestría, Universidad de Panamá]. Repositorio Institucional de la Universidad de Panamá. http://up-rid.up.ac.pa/id/eprint/666

WEBGRAFÍA

1. Aramburu, V. A. (13 de mayo de 2022). *María Luisa Anido, compositora y docente que recorrió el mundo con su guitarra*. Diari de Tarragona. https://www.diaridetarragona.com/cultura/maria-luisa-anido-compositora-y-docente-que-recorrio-el-mundo-con-su-guitarra-ON10840824

2. Barrios, S. N. (02 de enero de 2021). *OPINIÓN #LasMusas / María Luisa Anido: La gran Dama de la Guitarra*. Ritmo.es. https://www.ritmo.es/actualidad/opinion-lasmusas-maria-luisa-anido-la-gran-dama-de-la-guitarra-por-silvia-nogales-barrios

3. Barrios, S. N. (12 de marzo de 2021). *Mujeres en la Guitarra. Capítulo 1: María Luisa Anido* [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=dOXs1MNW6bU

4. Campese, C. (17 de septiembre de 2021). *Incontro con il Maestro Stefano Aruto - Festival Internacional de Guitarra "María Luisa Anido" Morón* [Archivo de vídeo]. YouTube. https://youtu.be/dtOj3JWFmr0?si=j1Yj9j9MJIgUKJpn

5. Cercle Guitarrístic a Catalunya. (11 de diciembre de 2013). *La guitarra hecha mujer* [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/45L6bmNJEf8?si=Xc2H0gO_GDNMxVqV

6. Cercle Guitarrístic a Catalunya. (11 de diciembre de 2013). *Tan sólo con la guitarra (1988) Un documental con María Luisa Anido* [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/i9sPUPF_Llw?si=XpILY7tSai_s28bQ

7. Cid, C. *Guitarrasweb* [en línea], [Fecha de consulta: 27 de febrero de 2024]. https://www.guitarrasweb.com/marialuisaanido/curri.htm

8. Cid, C. & Fracchia, F. (2008). *La hora de María Luisa Anido*. https://www.cristinacid.com.ar/programas_radio_anteriores/Gacetilla_5.pdf

9. Fundación Konex. (s.f.). *Maria Luisa Anido*. Recuperado de https://www.fundacionkonex.org/b756-maria-luisa-anido

10. Jeckel, R. [FestivalAnidoMoron]. (15 de septiembre de 2021). *María Luisa Anido: de niña prodigio a compositora*. Facebook. https://www.facebook.com/FestivalAnidoMoron/videos/185049877034225

11. Jeckel, R. J. (2010). *María Luisa Anido, Jorge Gómez Crespo y Adolfo Luna. La construcción de un imaginario del noroeste argentino en la guitarra académica de mediados del siglo XX*. [Tesis de maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, Universidad Nacional de Cuyo]. https://www.academia.edu/44825459/Jeckel_Tesis_Maestr%C3%ADa_Imaginario_Noroeste_Argentino_en_Guitarra

12. Kruisbrink, A. (2023). *La Gran Dama de la Guitarra* [archivo PDF]. https://www.academia.edu/105947261/Mar%C3%ADa_Luisa_Anido_La_Gran_Dama_de_la_Guitarra

ANEXO 1:
Entrevistas

En este anexo se exponen todas las entrevistas realizadas a lo largo del trabajo.

A1.1 Entrevista a Pilar Ramón

Entrevistadora: Volia preguntar-te, en primer lloc, sobre quin lligam tenies amb Maria Luisa Anido i en quin moment vas estudiar amb ella. Crec que va ser en l'última part de la seva trajectòria com a pedagoga, veritat?

Sra. Ramón: Sí, com a pedagoga era l'última part, bueno, la penúltima, perquè a Catalunya va fer de pedagoga els últims anys, però llavors va marxar a Cuba i allà va acabar també fent labor pedagògica, després ja va tornar a Catalunya i ja va estar més tranquil·la, ja era més per descansar, per tornar, perquè es va cansar d'estar a Cuba, perquè el règim era dur i ella estava molt cuidada, molt protegida pel règim, però clar, la vida era dura. Llavors va tornar, però ja no va donar les classes, ja era més gran, ja no tenia l'energia. Però sí, aquí va ser de l'última labor pedagògica, diguem, que va fer. Sí, a Catalunya. Espera, que agafaré una llibreta on ella m'anotava coses a les classes. Mira, aquesta és una llibreta que tinc d'ella. Doncs, anaves a classe i t'escrivia en ella. Ací es pot veure la seva lletra. Era una lletra molt gran. Llavors, aquí, doncs, hi ha anotacions de les classes. Jo, per exemple, respecte a les seves classes, jo pujava una vegada cada 15 dies al seu apartament de Barcelona. Llavors, allí, jo vaig estar durant quatre anys amb ella fent classes de perfeccionament, perquè havia acabat el grau professional del conservatori, i

llavors vaig tenir aquesta oportunitat. Era el moment de dir, on vaig a estudiar? Hi havia molta gent que baixava a Alacant a agafar a Jose Tomàs també en els últims anys. Hi havia gent que anava a Europa, i jo quan vaig saber que hi havia ella aquí, ho vaig decidir ràpid, perquè era una figura internacional. Vull dir, ella havia tombat tot el món. Concerts a Japó, Rússia... Increïble, no? I per ser dona, precisament, vaig pensar, doncs, què millor si la tinc al costat de casa, no? De Tarragona a Barcelona. Era no res, agafar un tren i en una hora i mitja estaves. I vaig decidir això, i va ser molt bona elecció, perquè vaig tenir molt de llegat d'ella. I cada 15 dies anava a Barcelona des de Tarragona. Jo anava a Barcelona a la seva casa. Tenia un petit apartament al carrer Jaén, a Gràcia, una zona on hi ha molta cosa artística, hi ha molts músics, hi ha molt de local de poesia, de música... Bueno, és una zona d'artistes. I ella va anar per allí. Sabent-ho o no sabent-ho, però ella va anar per allí. Tenia un petit apartament al carrer Jaén, i allí hi rebia classes particulars. Tant com jo anava, anava gent de tot el món, perquè ella tenia un tracte molt càlid, i et deia: "Querida, van a venir los alemanes este verano". I li venia gent d'Alemanya, perquè era conegut que ella estava afincada a Barcelona. I venien dos o tres nois d'Alemanya, gent jove, amb 20 anys, 18, 22... També venien de Portugal. Venia gent inclús a conèixer-la, simplement a conèixer-la, perquè estaven interessats en ella, però hi havia gent que venia estudiant, i se passaven un mes o l'estiu per poder rebre classes d'ella. Llavors, ella sempre t'ho explicava i intentava fomentar que hi haguessin llaços entre les persones, de poder-se conèixer, de poder fer alguna cosa junts musicalment, o simplement, doncs, veure un concert o fer alguna cosa en comú amb aquests guitarristes que venien de fora.

Entrevistadora: I les classes en Barcelona les feia a la seua casa? No treballava al conservatori, veritat?

Sra. Ramón: No, era a la seva casa. Eren classes particulars, eren classes de perfeccionament, que jo tinc, inclús, algun paper. Mira, tinc alguna carta de recomanació. No sé si això ho vaig comentar allà al festival, però tinc alguna carta de recomanació perquè si jo li deia per exemple "Mimita, este verano me quiero ir a algún sitio para recibir

clases y conocer más gente", ella no tenia cap problema, al contrari, perquè hi ha professors en aquella època que sí que eren molt absorbents i volien només que estudiessis amb aquella persona i no volien que veiessis res més, però ella no. Ella no tenia cap problema, i te deia "yo, querida, conozco a Oscar Ghiglia en Itàlia, o "puedes ir al curso Manuel de Falla en Granada". Llavors, ella et feia una carta de recomanació que considerava que ets una alumna que tenies un nivell. Llavors me va fer cartes de recomanació per anar a cursos amb aquests professors per dir-los que "esta alumna está bajo mis clases de perfeccionamiento". O sigui, que era molt oberta i era una persona que no tenia cap egoisme, cap por de que els seus alumnes veiessin món. Jo crec que era molt millor perquè tu podies confiar molt en ella. Va ser una persona que sempre tenia una energia molt positiva i ens estimava molt. Era recíproc. Era tot bondat. És impossible no tenir bon record. Els alumnes i les amistats van ser la seva família.

Entrevistadora: Ella després d'estar a Barcelona va marxar a Tarragona. Això també tu ho vas viure, podries descriure aquesta etapa seua?

Sra. Ramón: Sí. Ella va marxar a Tarragona. Mira, això que t'he explicat. Ella va estar aquells anys donant classe a Barcelona. Després la van convidar a Cuba, li van donar una pensió vitalícia, li van donar allotjament en un hotel. I ella no tenia cap problema de vida, només que veia la misèria que hi havia allí. I rebia alguns alumnes de Cuba a l'hotel també. I estava molt considerada, i la tractaven molt bé. Però ella va haver un punt que es va cansar i va tornar a Catalunya. I llavors va estar com un any a l'apartament una altra vegada del carrer Jaén, però clar, ja es va fer molt gran, i llavors li costava fer les coses sola, i llavors va venir a Tarragona, perquè aquí sí va tenir caliu. I en aquell moment estava acompanyada de l'alumnat d'aquí. I nosaltres anàvem molt a veure-la. I sí, va estar l'últim any vivint a Tarragona. Però ja no donant classe, sinó ja descansant. Estant tranquil·la, rebent visites... I era així. Aquell període ja no va ser tan actiu. Però ella, quan les classes de Barcelona, quan estava més potent donant classes estava molt activa. Era un moment molt bo de conèixer-la i de rebre classes amb ella, perquè ella tenia moltes ganes

de donar els seus coneixements. I tenia energia a tope, i rebia gent de tot el món. A més, a banda de donar la classe, ella feia una connexió amb tu. Ella connectava amb l'alumnat, amb la majoria. I acabaves fent coses amb ella de més a més: anaves a concerts amb ella, anaves amb ella a homenatges que li feien, anaves festes d'aniversaris d'ella o d'algun guitarrista important, etc. Te començaves a veure en unes activitats que eren d'amistat. Llavors, això ho tenia. Llavors, jo vaig viure aquestes coses fora de la seva casa, amb ella, acompanyant-la a concursos internacionals, on a lo millor la demanaven de jurat. Havíem anat a Benicàssim, ja que ella havia fet de jurat també allà. Anàvem a molts events, a homenatges que li feien, vam anar a Perpinyà també... La Maria Ester Guzmán també havia vingut a Perpinyà, així com més persones de Tarragona. Era tot un ambient molt maco que es creava al voltant d'ella, perquè ella fluïa d'aquesta manera.

Entrevistadora: Aleshores, podries explicar amb més detall la raó per la qual es va traslladar a Tarragona i sobre l'ajuda que va rebre dels alumnes un cop establerta allà?

Sra. Ramón: Sí, una mica la vam haver d'ajudar, perquè ella ja no va ser possible que continués al piset que tenia al carrer Jaén a Barcelona. Econòmicament i tot ja no podia ser. Llavors ella ja no estava amb l'energia de donar classes, i la gent de Tarragona, que en aquell moment la vam conèixer més i vam estar en contacte amb ella durant la seua estància en Cuba a través de cartes, llavors al venir li vam fer un homenatge gran, i analitzant la situació era millor que vingués a Tarragona, ja que tenia en aquell moment un gruix de persones que l'estimàvem, estaria més acompanyada i la podríem ajudar més. Llavors va ser així.

Entrevistadora: L'any que va deixar de tocar en públic va ser en eixe moment?

Sra. Ramón: Sí, va ser aquell moment, que és quan l'Annette va venir amb l'altra noia que fan duo, i van venir a visitar-la. Però tot el que hi ha abans d'això són moments d'esplendor. Tot i que aquell any, encara, quan va venir, va assistir als homenatges que li

vam fer, la convidàvem a dinar, sortíem amb ella, encara estava prou activa. Ella està enterrada al cementiri de Tarragona.

Entrevistadora: Ella va ser sempre acompanyada per algun home durant els seus gires? Primer pel seu pare i després per l'empresari Omar Buschiazzo?

Sra. Ramón: Sí. Quan el seu pare vivia, l'acompanyava ell. Després, va tenir un altre empresari, però va acabar amb ella molt malament perquè la tractaven com una mercaderia. Llavors, no volia saber res d'empresaris. Llavors, quan va aparèixer Omar, ella tampoc volia saber res, però quan el va conèixer va veure que era una persona honrada i era una bona persona. Llavors, des de llavors, va ser sempre amb Omar. I inclús va donar classes al fill d'Omar i va tenir molt bona relació amb Omar. La va tractar honestament molt bé. Sempre va anar amb Omar i ell li preparava tot a la perfecció. Ella sempre parlava molt bé d'Omar.

Entrevistadora: Destacaries algun compositor argentí que li agradara treballar a les seues classes?

A ella li agradava molt transcriure autors argentins. No sé si coneixes *la Milonga de la Recova* de Juan José Ramos. Juan José Ramos li agradava molt. Jo el vaig tocar també a duo, perquè com anava a classe com a alumna de perfeccionament, també en aquell moment estava fent duo amb una altra companya de Tarragona. I amb el duo, a vegades li demanàvem repertori i ens va donar aquesta, que era una transcripció d'ella de la *Milonga Sureña nº5* de Juan José Ramos.

Entrevistadora: Sobre la qüestió pedagògica, volia preguntar-te si les seves composicions a vosaltres us les feia tocar, perquè he llegit que ella tenia una relació amb la faceta compositiva molt modesta, que mai li agradava dir que era compositora.

Sra. Ramón: Ella va tenir aquesta modestia amb les seves composicions perquè jo crec que és més aviat un tema que ella ho feia com en estones que estava relaxada, eren moments de viatges, de grans viatges que en aquell moment es feien a través de vaixell. Molt de vaixell. Llavors ella en aquestes estones lliures amb la guitarra en la mà anava plasmant les seves idees musicals en l'instrument. Ella potser per això considerava que no era una cosa acadèmica o una cosa en què ella s'hi posés seriosament. Però li sortia de dins l'arrel folklòrica total, com en les impressions argentines, i li sortien les vivències que havia tingut de petita. És a dir, si que va tenir una tenir relació modesta, però ella per sort ho va poder anar publicant amb aquestes editorials argentines i sort que les va poder publicar. Perquè tu ara imagina't ara si no ho hagués publicat, no tindríem tota aquesta col·lecció d'obres que hi ha. Estaria molt perdut, quedaria algun manuscrit, però hi ha sort que s'hagi pogut publicar.

Entrevistadora: I vosaltres també treballàveu amb ella les seues composicions?

Sra. Ramón: Ella, per exemple, no t'imposava. No era una persona d'imposar. Li donava molta llibertat a tothom i s'ajustava a cada persona. Llavors ella no et deia: "vamos a estudiar esto", sinó que ella et deia "ay, querida, yo compuse esto en el viaje que hice cuando fui a Brasil y me salió esto". També hi havia algunes que no eren tan argentines, com els preludis nostàlgics, que no tenen aquell caràcter. I llavors t'ho tocava, i si veia que tu t'interessaves i t'agradava et parlava més de les seues peces, però no era una cosa de dir: "vas a tocar mi obra porque lo digo yo". A mi, per exemple, la primera vegada que vaig sentir el *Misachico* em va emocionar moltíssim i jo li demanava molt sovint que toqués el *Misachico.* Al final ja la vaig estudiar, perquè li deies "quiero tocar el *Misachico"*. Però era així. Però això ja era segons les persones. El que ella veia, perquè hi havia, potser, gent que no podia tocar-les, perquè també hi havia gent de Barcelona que no es dedicava a la guitarra però que començava amb ella. Dos o tres, poquets, però que no podien tocar encara eixes peces.

Entrevistadora: I tenia alguna una estructura o sistema per desenvolupar les classes?

Sra. Ramón: Mira, com que ella tenia persones de diferents nivells i diferents maneres, ella primer veia aquella persona que és el que necessitava. Per exemple, jo recordo que tècnicament sí que fèiem coses que ella veia que tu necessitaves. Si necessitaves uns arpegis o unes escales o el que fos, ella t'ho feia fer. Llavors al principi de la classe t'ho demanava i veia com havies evolucionat. I després feia un repertori, i el repertori també era a mida de cadascú. I una mica també a gust, a gust d'ella i de les dos parts. Si ella veia que algo no anava amb tu, ja t'anava coneixent. Llavors si tu li demanaves per exemple "quiero tocar Barrios porque me gusta mucho su música" o "quiero tocar Villalobos o música española". Ella doncs era especialista en tot això. Podies tocar tot, Bach, el que volguessis. Ella llavors et recomanava quina cosa podries tocar d'aquell autor. O si li deies que volies tocar una Barrios, ella et deia: "esta está bien para ti, o esta no", i t'aconsellava molt. Llavors ja treballaves l'obra del repertori. Jo recordo que portava unes 3 o 4 obres, més la tècnica. Anàvem fent cada classe i ella anava veient com havies evolucionat. Llavors era això, i en la llibreta apuntava. Era molt d'apuntar les coses, o sigui, te les deia, però li agradava apuntar-ho, tenia un mètode molt lectoescriptor. Així sempre quedava apuntat i tu sempre recordaves el que et deia a la classe, per exemple aquí es veu un fragment per treballar la tècnica del *Estudio nº1 de Villalobos*, a partir d'un resum dels acords de l'estudi. Està el resum d'ella, com un esquema. T'ho feia allà al moment i t'ho donava i et deia: "mira, querida, mejor que lo estudies así, y lo haces de esta manera, y entonces, cuando lo hayas hecho con la fórmula original, te daré más fórmulas". I anaves a la següent classe i et donava més fórmules, de mà dreta per exemple. Això era un començament de la tècnica, un dia. Era, per exemple, l'inici d'una classe, i després el repertori. Llavors aquí, per exemple, tinc aquest escrit on parla del *Estudio nº1 de Villalobos*: "aparte de las fórmulas que sabes de mano derecha, puedes agregar esta fórmula para trémolo". I em posa els dits: "tres fórmulas de trémolo, procura pulsar con el pulgar falangeando", vol dir que no estigui rígid, és a dir, amb una mica amb flexibilitat. O també em deia "no practiques juntas las fórmulas per no fatigar la mano". O sigui,

recomanava un dia fer-ne una i un altre dia fer-ne una altra. O altre exemple com “el ritme no és trémolo muy rápido, andantino”, etc. I més consells. Aleshores, tothom portava una llibreta. Ella recomanava que la portares i t'escrivia tot amb una lletra gran. És una altra manera de tenir-la present, amb tots aquells consells.

Entrevistadora: Si no hi havia indicacions expressives a la partitura, la mestra suggeria que es toqués d'una manera determinada afegint expressions i matisacions que ella mateixa faria?

Sra. Ramón: Si, perquè ella era molt expressiva, o sigui, ella era música i energia pura, i el que emanava d'ella era expressivitat. Llavors ella, indicacions d'expressivitat moltes, amb lletres grosses, que era com escrivia ella. He trobat per exemple una anotació en la llibreta on escriu sobre *l’estudi nº8* de Villalobos, amb les seves digitacions i les seves indicacions d'expressió. I per descomptat, treballàvem les frases i les seccions d'una obra per separat atenent les indicacions expressives de la partitura.

Entrevistadora: T'ajudava a buscar noves digitacions que solucionessin els problemes tècnics?

Sra. Ramón: I tant que sí, ella, aquí amb números grans, i t'ho feia provar, i t'ho feia veure, i comprovava que a tu realment t'anara bé, i si no, doncs retocava algun dit. Cuidava molt l'alumnat, el cuidava moltíssim i s'adaptava a lo de cada persona. I si a algú li costava el trèmol, doncs es centrava en treballar el trèmol, si a l'altre li costava més altra cosa, s’anava adaptant i anava promocionant tot el que se’t donava bé.

Entrevistadora: I ella tenia un estil preferit o treballava des del renaixement i el barroc fins al contemporani? Tenia per a cada estil alguna determinada manera de fer-lo?

Sra. Ramón: Sí, mira, amb ella podies treballar renaixement, barroc, el que volguessis, però la música que més l'omplia a ella i que més havia tocat en tots els concerts pel món va ser la música espanyola. Li encantava tot el que era música espanyola, Moreno Torroba, Albèniz, Tàrrega, tot això, i a més era molt ben acollit en els seus concerts quan anava pel món. Vull dir que ella, quan tocava música espanyola, la gent s'aixecava de la cadira. Llavors ella era una música que l'enviava molt, i la sabia ensenyar molt bé. Després, respecte el renaixement, també li agradava molt i tocava bastant de renaixement, així com música llatinoamericana i les seves composicions. Respecte al barroc, jo vaig estudiar amb ella Bach, Weiss...els més importants. I enviava molt també la música llatinoamericana de Barrios, Villalobos i Lauro. Els vaig tocar molt. Però podies estudiar de tot. Sí que és cert que la música molt contemporània, ella ja no hi havia entrat tant, perquè s'havia centrat més en segle XX, i se li escapava una mica, també per edat, jo crec.

Entrevistadora: I respecte a les digitacions, era més de mantenir les originals d'una peça o de buscar les teves pròpies digitacions?

Sra. Ramón: Sí, de buscar les teves pròpies, ella també es buscava les seves pròpies. Ara, havien d'estar al servei musical, i ser fidel al compositor, perquè jo recordo, quan estudiava la catedral de Barrios amb ella, hi havia moltes versions, llavors jo, recordo que una vegada vaig anar allà amb dues versions i li vaig dir: "Mimita, no sé por donde tirar", i llavors ella m'ho va adaptar i va fer això. Vull dir, que sí, ella ho adaptava a cada persona. A més, com que havia tocat tant de repertori, ella ja, sobre la digitació que ella ja feia, veia si a tu t'aniria bé, si havia de modificar alguna cosa. Vull dir que sí, posava molts números i molts dits en les seves partitures.

Entrevistadora: Ella mateixa t'apuntava les indicacions en eixe moment?

Sra. Ramón: Sí, ella no donava la classe amb un faristol, sinó amb una petita taula. Jo recordo el seu apartament, estàvem en una petita taula quadrada, ella en aquest angle i tu en aquest, en angle de 90 graus, i allà damunt de la taula anaven les partitures, hi anava la

llibreta, hi anaven els papers que ella tenia apuntats, i t'anava apuntant coses, allà damunt. Llavors jo recordo que tot això, jo crec que a mi també m'ha influenciat, perquè jo als meus alumnes els hi apunto coses, no tantes com ella, però els hi apunto coses a la partitura, coses que els hi dic de paraula i els hi apunto, i els hi dic: "tu entens la meva lletra?", perquè vull estar segura que després s'ho llegeixen i ho entenen. I això m'ha quedat, perquè si no les paraules a vegades se les emporta el vent.

Entrevistadora: Com a mestra, com t'ha influït a tu la seva manera d'ensenyar? Ets mestra en Tarragona, veritat?

Sra. Ramón: Sí, jo soc professora del Conservatori de Tarragona. Quan la Mimita em va conèixer, vaig començar a donar classes en altres llocs, llavors ella t'ajudava, perquè jo li explicava que havíem creat en Tarragona una acadèmia de música amb uns altres col·legues meus de diferents instruments, jo era l'única guitarrista, i vam crear una acadèmia de música que encara perdura avui en dia, que es diu "Estudio de Música", jo era la guitarrista, i li vaig dir que teníem aquest projecte i ella deia: "Ay, querida, qué bien, pues te voy a ayudar con tus alumnos", i em feia petits exercicis per als meus alumnes, eren els principis. I després jo vaig estar ja en una escola municipal de música a una població a vint quilòmetres de Tarragona que es diu Valls, i ella també va conèixer que jo estava a Valls. Després, jo ja vaig ser professora del Conservatori de Música de Reus, vaig estar allà durant tres anys, i ara estic de professora de guitarra al Conservatori de Tarragona.

Entrevistadora: Per ensenyar-te com havia de sonar una peça, Anido utilitzava la tècnica d'ensenyar per imitació? Era ella la persona de referència amb la guitarra durant les classes, o no la tocava?

Sra. Ramón: La tocava molt a les classes. I jo també, ara que m'ho fas pensar, jo també la toco bastant, als alumnes, per donar exemples. Sí, ella la tocava moltíssim. Ella tocava

fragments de l'obra perquè tu veiessis el fraseig i veiessis el que podies exprimir d'aquell fragment. Com que ella era tan completa tocant, era una persona que si feia un crescendo o un vibrato allò vibrava tota la casa. Era tan explícit que ho veies clarísssim. I a més ella era super expressiva. Aquella guitarra era una meravella sentir-la amb ella en directe. Era el millor exemple que et podien donar. I no ho feia ella des de cap orgull, era la seva manera natural d'ensenyar. I a part de fer-ho, ella t'ho deia: "el vibrato, querida, tiene que llegar y tiene que ser profundo". Llavors ja ho veies. Si tu tenies una facilitat, t'anaves impregnant del que ella t'anava donant. Era així, molt de tu a tu, molt natural. Ella també estava acostumada a tractar amb tothom, amb gent que tenia facilitat i amb gent que li costava més. Per això també tenia algunes persones que s'hi iniciaven. Era una meravella tenir-la a ella al davant i sentir tot allò, sentir aquells Villalobos, i sentir tot el que ella tocava.

Entrevistadora: Ella tenia una guitarra Torres en eixe moment?

Sra. Ramón: No, aquella Torres ja no la tenia. Jo recordo que tenia la Fleta. Després tenia una molt senzilla, que em sembla que es deia Jacopi. Aquella guitarra sonava de meravella, però si tu anaves allà i miraves no estava massa cuidada, però d'allà sortien els sons més bonics del món. Ella feia sonar tot molt bé. Llavors tenia la Fleta i alguna més, però la Torres no, jo no la vaig conèixer.

Entrevistadora: Deixava lliurement la interpretació sense acollir-se als cànons estètics? Quina llibertat et deixava a tu per interpretar una obra?

Sra. Ramón: Sí que deixava llibertat, però si veia que allò ja es surtia, ja no corresponia, t'ho deia. Però no era una persona quadrada, era flexible en aquest aspecte. Ella ja veia la gent que anava més orientada i la que anava menys. La gent que solíem anar allà érem gent que almenys el nivell professional el teníem. Llavors, uns quants ens hi vam dedicar i altres ja es van quedar pel camí però es van dedicar a altres coses. Però si que es cert que hi havia una gent que tenia ja més o menys una guia. Llavors ella et guiava. Però no era una persona quadrada de dir: "no te salgas de aquí porque el barroco tiene que ser así"

tampoc, perquè si tu escoltes a ella tocant barroc, que té un vídeo que està penjat pel YouTube del preludi de Bach per violoncel ella també és ella tocant allò i està perfecte, o sigui tu sents allò i ho compres. Vull dir, no li vinguis amb estètiques barroques, que allò és música pura i està estupendo, és universal. No era rígida en aquest aspecte. Però clar, els seus coneixements ja feien que allò sonés com havia de sonar.

Entrevistadora: I ella no tocava amb l'ungla del polze, veritat?

Sra. Ramón: Sí. L'ungla del polze li molestava. No va arribar a tocar mai amb ella. No es que tingués cap problema, però no hi acabava de trobar la manera. I sempre ho tocava sense ungla i li sonava tot brutal. Però no per això imposava res a ningú, la gent que estudiàvem amb ella sí que utilitzàvem l'ungla.

Entrevistadora: Ella treballava tant el "tirando" com el "apoyando"?

Sra. Ramón: Sí. Ella era molt forofa del *"apoyando"*. Ella el va defensar tota la vida. Però treballava de tot, perquè sabia i havia comprovat que les escoles anaven canviant i hi havia molta gent que estava més pel "tirando". Però la gent que veníem de Catalunya utilitzàvem les dues maneres i amb el "apoyando" no teníem cap problema. Llavors ella estava feliç que aquí no ens costés. Sempre comentava que quan anava a donar cursos fora a Alemanya o a llocs on el "apoyando" quasi que no el coneixien, ella deia: "Yo, querida, fui allí, y escuchaba a las personas y aquello no sonaba" i els deia: "Mira, podéis hacer esto", hi havia gent que descobria una cosa nova. I ella quedava sorpresa que una cosa tan natural per ella fos tan rara per uns altres, i llavors ella considerava millor l'escola aquesta, la que ella va rebre i la que ella va comprovar que en tot el món va triomfar. Ella ho recomanava als passatges, que no es podia prescindir d'això. Era algo natural per ella i per tu tampoc era raro. Vull dir, que tenim molta escola de "apoyando" aquí. Jo com a professora, he ensenyat de tot respecte açò i he tingut alumnes que només els ha sortit "tirando" perquè han tingut una facilitat des de l'inici i altres que fan les dues. Però sí, ella forofa de l'escola del "apoyando" i els exercicis de tècnica anaven "apoyando" tot, menys

els arpegis, clar. Jo també he comprovat com a professora que si tu ensenyes "apoyando" des d'un principi, o ensenyes "tirando", passa el que passa. Jo he ensenyat "tirando" al principi en alguna ocasió perquè he vist una agilitat en l'alumne i he volgut que tiri milles, i llavors passa que els hi costa més el "apoyando". I acaben fent un "apoyando" però molt no és aquell "apoyando", tenen que dedicar molt de temps. I llavors al revés no passa. Si tu comences "apoyando", fas tan bé el "apoyando" com el "tirando". És així.

Entrevistadora: I Maria Luisa utilitzava el seu llibre *Quadern tècnic recreatiu* a les classes?

Sra. Ramón: El *Quadern tècnic recreatiu* era per començar. Aquest, per exemple, me'l va recomanar quan jo vaig començar a donar classes, i també m'escrivia coses així en manuscrit. Això és molt per a principiants, per a persones que comencen de zero. I ella ja ho ensenyava "apoyando". No vaig haver d'aprendre amb aquest quadern, però amb gent que li venia de zero sí ho feia servir. I ho feia "apoyando" tot, amb belles melodies que hi ha aquí. També proposava arpegis o exercicis de mà dreta perquè la gent no s'encasellés. Me'n recordo que m'ho aconsellava amb als meus alumnes i jo ho feia, el fet de començar amb les dues maneres. I ella, quan hi havia gent més avançada i més feta com nosaltres lo de la tècnica no anàvem aquí, sinó anàvem més a coses personalitzades que ella et deia, per exemple: "Mira, me vas a hacer esta escalita cromàtica de esta manera". I si calia, t'ho apuntava: "y vamos a hacer este arpegio de Giuliani", i et feia fer l'arpegi, i després en altra classe et canviava les fórmules de mà dreta, per incloure més fórmules, més velocitat, etc. Els trèmols te'ls proposava també de moltes maneres. A mi m'agradava molt el trèmol, se'm donava molt bé. Llavors vaig fer aquella obra de Barrios *Una limosnita por Amor de Dios*, el *Recuerdo de la Alhambra* ella el tocava i em va ajudar a fer més fórmules per perfeccionar-lo més. I coses de Sainz de la Maza, com *Campanas del Alba* també el tocava. I bueno, el trèmol se'm donava bé i amb les fórmules que ella em va donar ja vaig tenir prou. Però si a una altra persona li costava molt el trèmol ella li personalitzava encara més o li donava altres consells.

Entrevistadora: Aleshores el seu mètode era a través d'aquestes fórmules, exercicis que ella mateixa creava en el moment, no? Per aconseguir millorar un fragment d'alguna obra separava la tècnica i la treballava a banda?

Sra. Ramón: Sí, t'aconsellava molt. Per exemple, si hi havia un passatge d'una obra que et costava més, que era més complexa, llavors ella t'aconsellava que ho agafessis a poc a poc, que ho treballessis lent, t'adaptava la digitació perquè no et costés, i t'aconsellava que anessis a estudiar primer allò, que anessis a estudiar lo difícil i treballessis aquella part. Això també ho faig amb els meus alumnes, són coses que van quedant.

Entrevistadora: I vosaltres anàveu destinats a tocar després un concert cara al públic o la formació es dirigia únicament a les classes particulars?

Sra. Ramón: Sí, era una formació nostra, eren unes classes de perfeccionament que tu anaves a rebre d'ella, tal qual de puny i lletra d'ella, quan et feia una carta de recomanació posava: "está bajo mi tutela de estudios de perfeccionamiento", com ella ho anomenava. Llavors no hi havia cap audició que vingués de la seva part. Però si tenies algo, jo per exemple recordo que a vegades tenia un concert amb el duo de guitarres que tenia amb una amiga meva, que anava a classes amb ella també, encara que aquesta noia no s'ha dedicat a la guitarra i al final és professora d'institut de música. I aleshores Anido ens ajudava amb la preparació i el dia del concert o venia o s'ho mirava si ho retransmetien en algun lloc. Vull dir, estava molt pendent, cuidava molt als alumnes. No hi havia concerts en si, perquè eren classes particulars, però t'he de dir que en les reunions que fèiem, per exemple, en un aniversari –havíem celebrat molts aniversaris d'ella–, la casa d'ella era petita i normalment anàvem a casa d'algú que en tingués una de més gran. Allà, tothom acabava tocant. Recordo una guitarra que anava passant de mà en mà i, quan arribava a tu, tocaves alguna cosa. Això passava molt sovint. I acabava tocant en una reunió amistosa. Per exemple, si la convidaven o venia algú a visitar-la, com Víctor Pellegrini, un concertista argentí que era amic seu i havia vingut sovint, solíem anar d'excursió, fer concerts i passar

temps junts amb Maria Luisa Anido i altres persones. Si un dia sopàvem junts en una casa particular, la guitarra començava a rodar i tots la tocàvem.

Entrevistadora: Què destacaries de Maria Luisa Anido en comparació amb altres mestres que has tingut? Hi havia alguna cosa que et sorprengués, com la seva familiaritat?

Sra. Ramón: Jo he tingut bona sort perquè els meus professors i professores de guitarra han sigut persones que m'han sigut properes. La veritat és que no tinc cap mala experiència amb ningú. Hi ha gent que la té, i em sap greu, però jo no. Però com ella, la seva proximitat ha sigut extraordinària. I més venint d'una persona que ha sigut primera figura. Amb ella sempre ha sigut això. Per exemple, tinc una carta d'ella de l'any 92. Ella, per Nadal, t'enviava una felicitació de Nadal. En aquesta em va escriure: "Mi querida Pili, te agradezco tu visita del otro día, no dejes la sonatina de Torroba, va de maravilla tu musicalidad. Felices Navidades". Feia detalls així de bonics i propers.

I també destaque molt la seva generositat. La seva generositat en tot, ja no només musicalment, sinó en tot. Era una persona despresa i generosa. Doncs això ho valoro també moltíssim. I tan pròxima i amb un tracte tan dolç. Era una persona molt dolça tractant la gent. Amb molta personalitat, però era un tracte molt proper i dolç. Però quan s'enfadava, amb mi no s'hi va enfadar, però quan s'enfadava amb gent, s'enfadava. Tenia caràcter.

Entrevistadora: Si no estudiaves, per exemple, la seva reacció era d'enfadar-se?

Sra. Ramón: No ho dic per això, ho dic enfadar-se en altres termes, amb altres persones, per algun fet, tenia caràcter. Però respecte a això no, ella entenia que érem persones amb 18 anys, 17, 18, 19, 20, i que podies tenir coses entre mans i no era rígida. El més lluny de rígida i quadrada.

Entrevistadora: Si no estudiaves, et motivava per continuar estudiant i avançant o et deixava lliurement fent el que volguessis? Aprofitava d'alguna manera la classe encara que no haguessis pogut estudiar el que tenies previst?

Sra. Ramón: Sí, si tu algun dia no haguessis pogut, ho acabaves fent. Tal com ho tinguessis, ho acabaves fent i ella te'n continuava aconsellant, o passaves alguna cosa nova, o te suggeria alguna cosa nova. I després, de motivar, sí que motivava molt, perquè sempre t'animava, si ella veia que hi havia potencial, aquí a la llibreta t'ho tornava a posar: "esto va a salir brillante". Sempre animava i destacava les qualitats per tindre-les en compte.

Entrevistadora: Si no avançaves amb l'estudi d'una obra revisava o et preguntava de quina manera estudiaves, quant de temps ho feies al dia, quantes hores a la setmana?

Sra. Ramón: No, no era molt d'això ella, perquè cada persona tenia la seva vida, les seves responsabilitats, ella ja tenia en compte que la gent viatjava per anar a casa d'ella, i podia entendre moltes coses. No era rígida. Hi havia professors de l'època que eren més rígids i distants. Per exemple, Eduardo Sainz de la Maza era una gran persona, però una persona més distant donant classes, però molt per costums, per com havia estat educat. O Segòvia també era una persona amb molt d'ego, era més altiu. En canvi, Mimita era diferent.

Entrevistadora: Anido i Segòvia van tindre una relació d'amistat?

Sra. Ramón: Sí. Ell era molt altiu i ella ho sabia, però com que ella era una persona molt lliure, no jutjava tampoc, no era una persona de jutjar, doncs sí que van tenir cordialitat i bona amistat. Molt de respecte, un per l'altre. A vegades Segòvia no era molt respectuós segons amb qui, però amb ella ho va ser moltíssim, perquè clar, no n'hi havia per menys.

Entrevistadora: Quant alumnes tenia aproximadament Anido quan vas ser estudiant?

Sra. Ramón: En l'època que vaig estudiar amb ella, així que hi anessin amb assiduïtat a les seves classes serien uns 10 o 12 alumnes. Després ella feia classes de més curta durada a gent que venia de fora o de l'estranger, puntualment a l'estiu o en altres èpoques de l'any. També impartia cursets uns dies del mes de juny dins del Curs de Música que organitzava el Conservatori de Música de Tarragona, que era de diversos instruments. I la convidaven a impartir el curs de guitarra.

Entrevistadora: Com seleccionava els seus alumnes perquè poguessin estudiar amb ella?

Sra. Ramón: Pel que fa a la selecció d'alumnes, ella sempre estava oberta a ensenyar a tothom. Jo no recordo que hagués fet mai cap prova de selecció, a no ser que no pogués agafar per qüestió de temps a cap més alumne. Ella més o menys tenia referents de gran part dels alumnes que volien estudiar amb ella, és a dir, ja li havien dit de quina escola guitarrística provenien, o quin havia estat el o la seva professora anterior, etc.

Entrevistadora: Quina altra faceta artística destacaries de Mimita?

Sra. Ramón: A ella li agradava molt dibuixar. Jo recordo anar a sopar amb ella, amb altra gent, i acabava amb el tovalló dibuixant persones. Era molt artista. Això també ho feia Llobet, que dibuixava molt bé. I ella això ho havia vist molt, i també tenia capacitats artístiques variades. Li agradava molt dibuixar els que estaven allí.

Entrevistadora: Volia preguntar-te també sobre les seves composicions. Podries descriure quin sistema compositiu feia servir per compondre?

Sra. Ramón: Sí, era amb guitarra a la mà en viatges, ella explicava que ho havia fet molt en aquests trajectes. Deia: "componia cositas mías". Ho deia així, en diminutiu. Li donava poca importància. Potser també quan estava més tranquil·la a casa també ho feia, però sí, el que sabem és això. Ho explicava d'aquesta manera, composava amb guitarra a la mà.

Entrevistadora: Destaca l'estil diferent que tenia amb el folclor argentí en *Impresiones Argentinas* en comparació amb *Preludios Nostálgicos.* Creus que ho va fer explícitament per representar el canvi de vida quan va venir a Espanya a finals dels anys 70?

Sra. Ramón: Sí, per això es diuen nostàlgics, perquè reflecteixen la seva nostàlgia per la terra, però és curiós que no ho fa amb el llenguatge folklòric, sinó amb un estil més europeu.

Entrevistadora: I tot això sent autodidacta, veritat?

Sra. Ramón: Era autodidacta, però sí que et vull remarcar una cosa. Ella, la primera vegada que va compondre va ser una barcarola, que en aquell moment el seu mestre era Llobet, i ella ho va fer així, perquè li va sortir. Llavors li va ensenyar a Llobet i Llobet va quedar encantat i la va animar des d'aquell dia a compondre, perquè va veure que li va sortir una cosa que per l'edat que tenia, i pel moment, i pel que ella coneixia, era de qualitat, i li va sempre animar i que tirés endavant i que continués fent composicions. A ella li devia motivar també això, que el seu mestre l'havia reconegut, i mira si li va reconèixer que Llobet ho va fer manuscrit també, aquesta cançoneta de Mimita, perquè li va agradar molt. Suposo que també devia ser una altra motivació per continuar amb la labor compositiva. Però ho feia així, molt de tant en quant ho feia. No ho feia com un compositor faria, com una tasca regularment, sinó que ho feia quan li sorgia. Amb llibertat, com era ella.

Sra. Ramón: Ella tocava molt en concerts tres: el *Misachico*, *Aire norteño* i *Preludio pampeano*. I després, mira, jo també he trobat això, ho tinc en manuscrit. Aquesta és una llegenda del Amazonas, que es diu *Foi foto sinha*, que ella la tocava molt en concerts. Jo he vist un vídeo d'un concert a Rússia on la toca. És una llegenda indígena de l'Amazones, i posa ella: "arreglo de Isaías Savio". Ella ho fa en manuscrit, però és l'arranjament d'Isaías Savio. I aquesta li agradava molt tocar-la, perquè era una llegenda indígena de l'Amazones. Li agradava posar aquestes coses contrastades amb el renaixement i amb

música espanyola. Els programes eren macos. També tocava molt una que es deia *La Borratxita,* que em sembla que era mexicana, i la tocava molt en aniversaris, quan rodàvem amb la guitarra i li demanàvem dient "Mimita, toca *La Borrachita*". I ella la tocava. També havia tocat molt Mozart, això ho té publicat. Hi ha un minuet de Mozart, que l'havia tocat molt també en concerts. *La Borratxita* era més com en privat festiu.

Entrevistadora: Gràcies a alguns deixebles d'Anido, esteu fent una tasca molt important per fer-la conèixer més i descentralitzar la seva figura. Com descriuries aquesta tasca?

Sra. Ramón: Sí, a Tarragona vam fer una exposició l'any passat amb material d'ella, i una taula rodona, que va ser organitzada pel laboratori. I van participar Maria Esther Guzmán, Stefano Aruta, de Nàpols, que va ser també molt amic d'ella, Guillem Pérez-Quer, Joana Albiol, que va ser la professora que hi havia abans al Conservatori de Tarragona, i li vam fer aquests homenatges l'any passat, i intentem que hi hagi una web d'ella, i que hi hagi materials, però encara no està del tot, això. Però s'hi està treballant a fer-ho fer. Part d'aquest material de Anido va estar exposat en el Conservatori de Tarragona en unes vitrines, però ara ja no hi són. Els seus materials fa molt poquet que han passat a l'ESMUC, al Museu de la Música que hi ha allà dintre del recint. Joana ha cedit materials que ella tenia en propietat de la Mimita, ja que tenia materials, plaques commemoratives, coses personals que a Mimita li va donar a ella perquè ho guardés, quan va sortir del pis de Barcelona, i llavors ella ja va cap als 70 anys i ens va dir, què us sembla si ho cedeixo a algun lloc, perquè també hi ha el llegat de Llobet allà, i mira, quina millor ocasió que hi hagi el llegat de Llobet i el llegat de Maria Luisa Nido junts. Llavors fa poc que va signar i va cedir aquest material allà. Suposo que tardarà un temps en què ho ordenin, en què ho cataloguin i ho puguin exposar. Però en un futur hi haurà allà material d'ella que se podrà consultar.

A1.2 Entrevista a Carmen Becerra

Entrevistadora: ¿Qué relación tuviste con María Luisa Anido?

Sra. Becerra: Para todo el mundo es una gran artista, y a mí me marcó mucho musical y guitarrísticamente. Para mí era un ser muy, muy querido. Era como mi abuelita guitarrista. Como mi abuela, pero en el mundo de la música. Cuando falleció, fue como si muriera mi abuela. La quería tanto. Era entrañable. Todas las anécdotas que te contaba. Luego, era muy cariñosa conmigo. Me tenía mucho cariño. Nos llevábamos mucha edad y me quería mucho. En Tarragona vivió los últimos años de su vida, en l'Avinguda Catalunya, en mi calle. Yo vivía en el 32 y ella vivía en la misma calle, en la residencia. Entonces podía ir a verla todos los días. El día que no iba, me llamaba y decía: "Querida, ¿no has venido a verme?"

Musicalmente, cuando pasa el tiempo te das cuenta de lo gran artista que era. Pero conmigo era muy sencilla. Es verdad que tenía su carácter. Cuando decía "no", era "no". Y era muy cabezota. O cuando decía "este me mira mal", si se le atragantaba alguien, se le atragantaba. Pero luego tenía un corazón inmenso. Decía que quería tener una casa inmensa para que estuvieran todos sus amigos allí. Y que desde el cielo le gustaría tener a todos ahí, poder abrazarlos y tener a todos sus seres queridos. Y mira que no tenía familia, pero eran todos sus amigos. Quería mucho a la gente. Era una mujer que se hacía querer. Era maravillosa Mimita.

Y esa manera de explicar, si te pones algún vídeo en YouTube, esa manera de hablar, cómo se mete en la historia, cómo va poco a poco, te irradiaba mucha paz. Porque hablaba lento, era como que se paraba el tiempo con ella. Y estaba llena de mundos. Era una persona con mucha mundología. Era maravillosa.

Entrevistadora: En el libro sobre la vida de Anido, Aldo Rodríguez ilustra, a través de diversas anécdotas, su fuerte personalidad y su visión abierta del mundo, ¿consideras que esta mentalidad influyó en su cercana relación con los jóvenes?

Sra. Becerra: Sí, le encantaba. Le encantaba estar con jóvenes. Ella decía que era por eso lo de la vida a contramano. Pero de ese libro que recoge sus entrevistas no hay casi ejemplares. Ese libro transcribe literalmente lo que ella decía, sin cambiar nada. Yo conocí a Aldo y él la grababa. Y entonces leerlo te conmueve mucho porque es como escucharla a ella. Y si ves algún vídeo, escúchala hablar porque su tono de voz, su manera de explicarse... Era muy peculiar. Era muy ella. Así es como ella daba las clases. Las clases las daba con mucha seguridad. Era como que cambiaba. Era una seguridad de decir: "esto es así".

Entrevistadora: Hablando de sus clases, ¿qué aspectos destacarías de su manera de enseñar?

Sra. Becerra: Una de las cosas que ella hacía era trabajar con un cuaderno. Entonces, en el cuaderno ella apuntaba lo que te decía. Lo iba transcribiendo. Por ejemplo, en "la Gran Jota de Concierto", te escribía: "un poco más lento", o te ponía "bravo". Siempre te ponía algún elogio. Te decía "bravo, vas bien, aquí en esta variación...". Entonces, respecto a esa libreta, que yo le tenía mucho cariño, Joana, mi profesora de guitarra, hace poco llevó al Museo de Barcelona todo lo que tenía de Mimita. Y ha llevado entre otras cosas la libreta que a mí me escribió. Yo lo que he hecho es escanearla entera, para no perderla, porque la quiero tener. Y le he dado permiso para que se lleve la original y esté en el Museo de Barcelona. Entonces ahora todo eso está allí. Está en el Museo de Barcelona, que no sé si lo expondrán, pero de momento lo tienen que aprobar, lo tienen que ordenar, etc. Y ya te digo que esa libreta, yo te la podría mandar, para que veas un poco cómo ella trabajaba. Yo ahora lo hago con los alumnos. Cada alumno tiene una libreta y les voy apuntando lo que le mando la semana siguiente, lo que han estudiado... Pero eso me lo enseñó ella. Yo creía

que venía de Joana, y Joana siempre decía “no, no, esto viene de Mimita”. Mimita era la que nos enseñó a llevar libretas. Entonces por eso llevábamos libretas luego.

Entrevistadora: ¿Podrías compartir alguna experiencia específica de tus inicios en relación con las lecciones de María Luisa Anido y cómo estas influyeron en tu desarrollo musical?

Sra. Becerra: Yo entonces, claro, tenía 10 años. Me acuerdo que empecé con el *Abejorro* de Pujol. Y claro, el *Abejorro* era, por ejemplo, pulgar, índice, medio, índice. Entonces, bueno, pues yo lo estudiaba así, y una vez, mi padre me decía: “¿Y no puedes hacer más fórmulas?”, Y justo fui ese verano con María Luisa Nido y Mimita decía: “Haz la fórmula del trémolo y haz esta…”. Y de repente me dio como varias fórmulas y a mí se me abrió un mundo. Pero es que luego, con *el estudio número 1 de Villalobos*, ella tenía clarísimo que se podía hacer de muchas maneras ese arpegio. Y entonces lo que hacía era, esas fórmulas que te mandaba, te redondeaba todo el arpegio. Y te decía a veces: “que no suene a caballo”. Ni el trémolo, ni el arpegio. Entonces ella te hacía hacer a veces lo contrario para que todo se redondeara. Y entonces al final conseguías un *Abejorro* rápido y redondo y el trémolo. Y sí, lo de jugar con las fórmulas lo hacía mucho. Y le gustaba escribirlo, lo tenía muy claro en su mente. No es como ahora que no se escriben las partituras. Bueno, a lo mejor en el Sibelius, pero no se escribe como se escribía antes físicamente. Y ella tenía muy clara la fórmula, la música, y entonces te lo escribía.

Entrevistadora: ¿Y podías percibir la influencia de Llobet a través de Anido?

Sra. Becerra: Sí, ella hablaba siempre de Llobet. Hablaba maravillas. Decía: “es que era tan bueno”. Le admiraba, no solo como artista, sino también como persona. Para mí, Mimita despertaba ese mismo sentimiento de admiración y cariño; siempre pienso en ella como una mujer entrañable a la que abrazaría si la encontrara. Ese sentimiento de amor y aprecio que yo siento por Mimita, ella lo sentía por Llobet. Tenía una relación entrañable con él. Siempre destacaba su gran corazón, y eso te lo decía siempre que podía. Y luego

decía que no ha visto un virtuoso igual en su vida, mencionando su "mano legendaria" que abarcaba todo con una agilidad impresionante. No sé si te han contado la anécdota de la respuesta que escribió Llobet…

Entrevistadora: No.

Sra. Becerra: *La Respuesta* es una pieza de Llobet que yo creo que es una de las piezas más difíciles que he visto. Cuando la estudié dije: "¿esto qué es?, esto es terrible". De hecho, una de las digitaciones que hay en el *Estudio nº1* de Villalobos es esta digitación que hay en *La Respuesta* de Llobet. Y entonces, se ve que Llobet estaba escribiendo esta pieza y llegó María Luisa Anido. Esto lo explicaba ella. Llegó María Luisa Anido y le dijo: "¿qué haces? ¿Qué estás escribiendo?" Y no le contestó. Y al día siguiente, le dio la partitura y le dijo: "aquí tienes tu respuesta". Y se titula *La Respuesta.* Es un impromptu, una pieza muy virtuosa que le escribe a Mimita, quien también tenía unos dedos impresionantes. Tenía una mano chiquitina, pero con unos dedos impresionantes que alcanzaban una enorme velocidad. De este modo, le dedicó su obra *La Respuesta*. Se tenían mucho cariño los dos. Y tocaron a dúo, el primer gran dúo del siglo XXI.

Entrevistadora: ¿Cómo empezaste a estudiar con María Luisa Anido? En una entrevista anterior, mencionaste que estudiaste con ella después de Joana Albiol, aproximadamente a los 13 años. ¿Es correcto?

Sra. Becerra: Sí, pero conocí a María Luisa Anido cuando tenía 10 años. En ese momento, estaba dando clases con Joana y estaba tocando un libro de Anido, un libro con portada roja que es para niños. Y entonces Joana me preguntó: "¿Sabes quién es esta mujer? Es María Luisa Anido, la autora de tu libro". Me quedé muy sorprendida al enterarme. Y desde entonces, comenzamos a coger contacto. Aproximadamente a los 12 o 13 años, comencé a estudiar con ella más seriamente, especialmente durante los veranos. Aunque asistí a algunos cursos antes, fue a esa edad cuando realmente comencé a profundizar en sus enseñanzas, porque con 12 o así yo ya tocaba *La Jota*. Recuerdo que a

esa edad me escuchó tocarla David Russell en Girona. Me dijo Russell: "a ver, a ver, ¿cómo haces esto?", porque claro, María Luisa Anido me había enseñado a tocar la *Jota* con la mano izquierda sola. Y le dije: "es que me lo ha enseñado María Luisa Anido". Y entonces David Russell me dijo, "ay, ¿me puedes decir cómo es?" Y yo recuerdo decirle, "pues mira, ella me decía así", es un pasaje de armónicos, y ella decía: "querida, esto es con la mano izquierda sola, como lo hacía Llobet". Y entonces, me lo enseñó ella, *la Jota* tal y como Llobet la tocaba.

Entrevistadora: ¿Y Anido en su repertorio solía mantener determinadas obras o iba variando cuando daba los conciertos? Porque he leído que a veces tocaba piezas suyas y mucha música española.

Sra. Becerra: Sí, aunque con la música de Bach la criticaron mucho. Entonces, ella decía que ya no iba a volver a tocar Bach, porque lo tocaba romántico, o porque metía ligados. A ella le encantaba, pero me dijo: "querida, yo no voy a volver a tocar Bach". Eso lo contaba ella como una anécdota. Entonces, había música que no tocaba. Johann Sebastian Bach no lo tocaba, me imagino que a lo mejor lo haría demasiado romántico, o porque movía los tempos, o que no se ajustaba a cómo se cree que se debe tocar Bach. Entonces, como los críticos la habían criticado, pues ella se negó. O, por ejemplo, cosas como de Ginastera. Ginastera decía que era espantoso, decía que no le gustaba nada. Tenía como unos gustos muy marcados. Y cuando algo se le ponía en la cabeza, se le ponía: "No toco Bach, no toco Bach". O "no voy a este país". Cuando se le atragantaba algo, lo tenía clarísimo. Entonces, respecto a su repertorio sí que es verdad que tocaba alguna de sus composiciones, pero los últimos años, los años que yo la he conocido, y sí que más o menos se movía por el repertorio que tú decías. Ella dominaba la música española, y luego todo lo que había aprendido de Llobet, de música española. Y luego también tocaba bastantes transcripciones de ella y ponía alguna pieza de vez en cuando, pero ella no se consideraba autora. Pero, sobre todo, lo que hacía era hacer más transcripciones. De hecho, en concierto metía más transcripciones que piezas suyas. Se movía siempre más o

menos por ahí. No la verías tocar ahí, pues eso, un Ginastera. Para ella era demasiado moderno eso.

Entrevistadora: ¿Y cómo fue la experiencia de grabar tu primer disco dedicado a la obra de María Luisa Anido?

Sra. Becerra: Este disco me lo grabó Carlos Trepat. En el año 2000 o 2001, cuando estaba recién casada y residía en San Sebastián, había dejado mi plaza en el conservatorio y me había mudado aquí con el amor de mi vida. Sin embargo, al estar en una nueva ciudad, sin conocer a nadie, me rondaba en la cabeza la idea de grabar la obra de María Luisa Anido, porque consideraba que era un tesoro que no debía perderse. Desde 1996, año en que falleció Anido, tenía esta idea en mente.

Finalmente, decidí proponerle a Carlos Trepat, de quien soy gran admiradora y quien había sido mi profesor, que grabara este disco. Le conté mi idea y, para mi sorpresa, aceptó. Entonces, comenzamos un año de búsqueda de iglesias que tuvieran una reverberación natural adecuada para la grabación. Exploramos el Valle de Hues, en Navarra, que cuenta con 15 pueblos, cada uno con su iglesia. Probamos el sonido en varias iglesias hasta que, por recomendación de una compañera de mi marido, encontramos un pequeño pueblo con solo 15 habitantes llamado Ayod. En Ayod, había una iglesia románica, de piedra, que apenas se utilizaba. Cuando Carles vio la iglesia, supimos que era el lugar ideal. Grabamos el disco allí, a veces con temperaturas bajo cero y hasta altas horas de la noche, y otras veces en verano. Fue un proceso lento y meticuloso, pero el resultado fue un disco muy especial, mi primer disco. No lo grabé con fines comerciales o para hacerme conocida, sino con el propósito de preservar las piezas de María Luisa Anido y asegurarme de que estuvieran bien grabadas.

Trabajar con Carles Trepat fue un lujo, ya que él es un gran admirador de Llobet, al igual que Anido. Bueno, el ordenador de Carles lo abres y aparece Llobet ahí. Aprendí

muchísimo con él durante este proceso y captamos la esencia de María Luisa Anido. Este disco tiene un valor especial para mí. Se grabó en 2007, con mucho cariño.

Entrevistadora: También vi que Omar Atreo había grabado un disco en el que mencionaba haber descubierto dos obras inéditas, que eran *Dandansoy* y *Potpourri de Pericones.*

Sra. Becerra: Sí, pero esas piezas realmente no son composiciones de María Luisa Anido. Son transcripciones. Lo que yo grabé fueron piezas compuestas por María Luisa Anido. Se podría considerar hacer otro disco con transcripciones de sus obras. Con Carles investigamos sobre sus obras *Adiós, Adiós* y *Dandansoy*. Por ejemplo, *Dandansoy* es una transcripción de una pieza popular. Tras mi último concierto, una cantante que conocía la pieza se acercó y me cantó la letra en el camerino, lo cual me impresionó mucho. Por lo tanto, Anido hizo una transcripción de esa canción popular.

Entrevistadora: ¿Ella tenía un sistema específico de composición?

Sra. Becerra: Su sistema de composición siempre implicaba tener la guitarra en las manos. No escribía las partituras de antemano, sino que componía directamente con la guitarra. Ella solía decir: “No soy compositora”. Sin embargo, tenía una técnica tan impresionante que podía plasmar en la guitarra lo que sentía en el corazón y en la mente. Cuando le salía algo, lo escribía. Hemos encontrado bocetos de la 'Canción de Cuna', mostrando cómo comenzaba a escribirla. Pero sí, ella componía siempre con la guitarra en las manos, eso lo contaba ella. Tenía conocimientos de armonía, pero era un poco lo que salía, su enfoque era más intuitivo. Sus composiciones a menudo se caracterizaban por una escritura vertical, con muchos acordes de seis notas. Las piezas que diferían, como los *Preludios Nostálgicos*, los compuso en el barco, el mar fue su inspiración.

Entrevistadora: También leí que Omar Atreo escribió que ella dejó de componer en los años sesenta. ¿Es eso correcto?

Sra. Becerra: Sí, creo que fue en esa época, coincidiendo con el fallecimiento de su madre. Una de sus obras, *Misachico*, está dedicada a su madre. Tras su fallecimiento, empieza a hacer giras. Y yo creo que ya al final, en el concertismo, ella no compone nada. Pero no se decirte en qué año exactamente deja de componer. También es verdad que luego ya tuvo que marchar, que emigrar. Y entonces ya deja un poco la pluma y empieza más con los conciertos.

Entrevistadora: ¿Cuál era la opinión de la crítica respecto a sus composiciones cuando estudiabas con ella?

Sra. Becerra: He escuchado opiniones variadas al respecto. En ocasiones, su música no era bien comprendida. Sin embargo, me sorprendía gratamente cuando algunos públicos mostraban un gran interés y aprecio por sus obras. Piezas como *Aire Norteño*, *Variaciones* Camperas y *Misachico* tienen una gran profundidad y logran conmover a quienes las escuchan. Aunque es cierto que algunos sectores del público no conectaban del todo con su música y llegaban a decir cosas como que "quiere ser algo y no lo es". Recuerdo a un guitarrista que comentó que su música parecía un "quiero y no puedo".

Para mí, cuando comencé a tocarlas, eran piezas difíciles. No son sencillas de interpretar, pero cuanto más profundizas en ellas, más te gustan y más detalles descubres. Es como si estuvieran vivas y siempre te ofrecieran algo nuevo. Llevo tiempo tocando *Misachico* y cada vez encuentro algo diferente en ella. Lo mismo ocurre con *Aire Norteño* y el *Preludio Pampeano.* Con el tiempo, estas piezas me apasionan cada vez más. A diferencia de otras piezas que quizás te enamoran al principio y luego te resultan monótonas, como me ha pasado con algunas de Giuliani, las obras de María Luisa Anido se vuelven más interesantes y disfruto más cada vez que las toco. Son como nuevas, vivas, y eso las hace muy especiales. Pero entiendo que hubiera gente que no las entendiera en ese momento. Ahora quizá menos porque se escucha mucho más tipo de música. Pero creo que fueron una novedad en su tiempo.

Entrevistadora: Además, he estado investigando cómo se vivió la guitarra en Argentina en el siglo XX, donde hubo un movimiento que intentó desvincularla de su tradicional asociación con la figura del gaucho. ¿Consideras que María Luisa Anido, al componer música académica, contribuyó al impulso y transformación en la percepción de la guitarra?

Sra. Becerra: Por supuesto. En aquella época, la guitarra era vista como un instrumento popular, utilizado para rasguear y cantar. Además, que una mujer la tocara no era fino. Mira la posición que tiene ella tocando, no era bonito que una mujer abriera las piernas, incluso su posición es así como cautelosa. Ella reivindicó su lucha y su lugar como mujer y luego su lugar como guitarrista, diciendo: "la guitarra tiene un valor y una dignidad más que la que le estáis dando y puede servir para muchas facetas". La guitarra es internacional, y tanto puede reír, puede llorar, puedes bailar con ella, puedes cantar, o puedes tocar un Bach, y ella lo demostró siempre. Eso es una preciosidad. Era una revolucionaria de su tiempo.

Entrevistadora: Entonces, comenzaste en 1986, ¿y hasta cuándo estudiaste con ella?

Sra. Becerra: Pues estuve con ella prácticamente hasta que falleció. En los últimos años, cuando estuvo en l'Avinguda Catalunya, es cierto que ya no me daba clases de por sí, pero a veces llevaba mi guitarra y le tocaba algo. Tras obtener mi título superior a los 18 años, luego ocasionalmente recibía alguna clase. Venía a casa y me decía: "Ay querida, toca algo". A veces le daba un pase de todo un concierto. Y sobre todo, en piezas que ella dominaba, como en la música española, o piezas suyas, enseguida te corregía. Ella te elogiaba mucho, eso sí. Te motivaba, te daba como mucho aliento para continuar. Decía: "qué bonito", pero luego te hacía correcciones, y te decía cuatro cosas. O cuando, por ejemplo, estaba dando clase con ella, y a lo mejor metía un do sostenido. Y me decía: "no, así como no", muy tajante. Como que sacaba ahí un genio y te paraba. Y te corregía el vuelo. Tenía mucho carácter.

Entrevistadora: ¿Era respetuosa con las interpretaciones, es decir, se ajustaban a la estética del período, respetaba los cánones estéticos de cada período histórico y aconsejaba ceñirse estrictamente a ellos? ¿O, por el contrario, permitía una interpretación más libre sin adherirse a esos cánones históricos?"

Sra. Becerra: Había cosas que ella tenía muy claras sobre como debía ser la interpretación. No es que te las impusiera, pero sí te llevaba por ahí. Solía decir: "No, querida, esto es más lento" o "Aquí hay un ritardando". Y te llevaba un poco a su manera de interpretar eso. Ella se basaba en todos los maestros que había tenido y en toda la música que había aprendido. Piensa que ha estado con grandes, grandes guitarristas. Y, sobre todo, lo hacía con música que dominaba. Si una pieza no la conocía tan bien, su orientación no era tan detallada. Por ejemplo, en obras de Giuliani, me decía que tenía una buena técnica de mano derecha, pero por ejemplo en esa pieza no me dijo tantas indicaciones como con una pieza que conocía profundamente, como *Asturias*. Si la conocía mucho, estrujaba la pieza., realmente profundizaba en los detalles, y me proporcionaba mucha seguridad en su orientación. Además, me sugería versiones específicas, diciendo: "Y no, mejor esta versión no, mejor otra", me corregía la partitura a mano y me daba instrucciones precisas.

Entrevistadora: En cuanto a la cuestión rítmica, que está tan ligada a la música folklórica argentina y cuya influencia se observa en sus composiciones, ¿cómo abordaba y trabajaba el ritmo con sus alumnos?

Sra. Becerra: El ritmo lo tenía como los flamencos en la sangre, lo tenía muy marcado. Pero es verdad que hay cosas de ella que siempre me han chocado. Por ejemplo, su manera de entender los *Recuerdos de la Alhambra*. O entender *El Sueño* de Tárrega. Hay momentos en los que se acelera que yo nunca entendía por qué. De hecho, es algo que he hablado con Carles Trepat algunas veces. Digo, "¿por qué aquí Mimita con el ritmo que tenía aceleraba esto?". Al escuchar las piezas y hablarlo con Carles, él comentaba: "bueno, pues quizá esa dirección que ella le quería dar". Y luego a lo mejor terminábamos

diciendo: “pues no me desagrada cómo lo hace”. Pero es verdad que cuando más joven era, yo menos lo entendía, esos movimientos que hacía de tempo. Porque eso lo hacía en determinadas piezas. Como ya te digo, en los *Recuerdos de la Alhambra*, tú si las escuchas, vas a ver en fragmentos cómo lo acelera. O en el *Sueño de Tárrega* también. Luego, en sus piezas y todo lo que sea música de folclore argentino, como las milongas *La milonga del adiós*, *El milonguero del ayer* de Abel Fleury o *La milonga* de Cardoso estaba todo cuadradísimo.

Entrevistadora: ¿Es cierto que ella tocaba sin la uña en el pulgar?

Sra. Becerra: No, ella decía que la falta de uña en el pulgar era un defecto, pero era algo muy significativo de ella. Porque sus piezas suenan a yema, el pulgar suena a yema. Y es algo que le da un toque. También a veces me gusta imitar eso, esa profundidad que tenía. Y a veces incluso no lo entendía, pensando: “¿Este pulgar aquí?”. Y eso lo hace algunas veces Segovia. Y me parece de una belleza que cada vez me gusta más recurrir a ello. Y sí, ella decía que era un defecto, que nunca había conseguido tocar con uña del pulgar. Pero bendito defecto, porque le quedaba precioso.

Entrevistadora: ¿Tenía ella alguna predilección por la técnica del apoyado o del tirando?

Sra. Becerra: Anido dominaba el apoyando, dominaba el sin apoyar y dominaba el semiapoyado, como ella le llamaba. Si tuviéramos que decir de qué liga, era más liga del apoyado. Porque muchas cosas que son sin apoyar, las hacía semiapoyado, que es como un apoyado muy ligero. Pero no dejaba de apoyar. Hasta en el *Romance Anónimo*, el anular lo apoyaba. Y cuando lo toqué de pequeña me decía: “el anular tienes que hacerlo semiapoyado”. Así, es verdad que sobresale la melodía en el arpegio, y queda precioso. Sin duda, era más del apoyado que del sin apoyar. De hecho, en muchas ocasiones decía “¡Apoya, apoya!”. Y muchas cosas que son de Carulli, como por ejemplo el *Estudio nº 4,* cuando hace *“*Re mi fa sol si si do do…”, todo lo que es arpegio lo hacía sin apoyar, pero el “Re mi fa sol“ ella lo apoyaba. Entonces, controlaba mucho lo que es la intensidad del

sin apoyado con el apoyado. Entonces no eran apoyados machacones. A veces sí, cuando ella quería machacaba mucho, y lo remarcaba bien. Pero luego sabía graduar muy bien con el sin apoyar. Porque tenía mucha técnica, tenía muchos dedos. Entonces le hacía llorar a la guitarra. Sobre todo, sus vibratos. Porque si tocaba una tercera, por ejemplo, te lo vibraba de la mano izquierda de una manera que hacía llorar a la guitarra. Y ahí eso lo hacía sin apoyar. Entonces, bueno, una manera muy especial de tocar. Era como que había muchos maestros ahí dentro de esa interpretación. Y ella lo había aprendido desde pequeña con grandes maestros y se notaba.

Entrevistadora: ¿Anido tenía algún método específico para trabajar la cuestión de transmitir con la interpretación? ¿Utilizaba algún enfoque particular, como pedirles que la imitaran?

Sra. Becerra: Ella cogía la guitarra e intentaba tocar contigo. Y decía: "que no suene a maquinita". Ella te decía: "expresa, expresivo". Ella te indicaba mucho la expresión. Y que las maquinitas y el circo como que no... Ella era una defensora de la expresividad. De la expresividad y de los rubatos. O sea, no le importaba pecar de más expresivo a que tocaras en plan maquinita sin decir nada. Y luego siempre decía que cuando fuera a un sitio, pensara para quién iba a tocar. Para pensar en el repertorio. Entonces, depende de qué personas te iban a escuchar, era importante elegir bien el repertorio, ya que no es lo mismo tocar en un sitio que en otro. Además, ella siempre decía que hay que pensar con qué terminas, porque la gente se queda con ese sabor de boca con lo que acabas.

Entrevistadora: ¿Y María Luisa te aconsejaba para elegir las obras o las elegía ella?

Sra. Becerra: Yo le decía: "Mimita, mira, tengo que tocar, por ejemplo, en el ayuntamiento de un sitio". Y ella me decía: "Ay, ¿qué has pensado?" Y yo: Pues tengo esto y esto. Y entonces a lo mejor ella te decía: "¿y por qué no empiezas con Giuliani? Y mira, empieza con *La Obertura*, o con el preludio de Giuliani y entonces así tienes más de todos los estilos". O te decía, esta de Bach. Entonces te orientaba un poquito. Y es verdad que

Joana solía estar en las clases y entonces también le guiaba a ella. Le decía, bueno, pues a trabajar más la mano izquierda, o luego también lo de relajar las manos, ella tenía una soltura en las manos, una naturalidad. Y no había tensión nunca. Es que era la flexibilidad. Con esa edad que tenía y cómo movía las manos. Tenía una elasticidad especial al moverlas. Me acuerdo de sus manos perfectamente. Pequeñas y como muy jóvenes, pero muy elásticas al mismo tiempo. Era muy bonito ver cómo se movían esas manos. Era muy especial.

Entrevistadora: ¿Y qué crees que te aportó, que no te aportará otro profesor?, ¿por qué la gente iba a estudiar con ella?

Sra. Becerra: Bueno, la gente iba, primero, porque era María Luisa Anido, eso sin duda. Pero ella me ha marcado mucho. Me daba seguridad. Me motivaba. Me motivaba por sus maneras de hablar. Luego también me daba pautas para el escenario, por ejemplo: "tú no escuches a nadie, querida, antes del concurso", porque, claro, era como una consigna, no escuchar al anterior, ya que siempre te va a parecer que toca mejor que tú. Son como cosas que se me han quedado grabadas. También el "escuchar el silencio". Eso Joana también nos lo decía mucho. De cómo parar la guitarra. Luego, sus vibratos. Sus vibratos me han marcado mucho. Yo ahora soy una forofa de vibrar. Poder llegar al vibrato que tenía ella, es como una meta que tengo. Luego, entender sus piezas. Igual que otras veces Joana me decía: "no escuches mucho esa música, porque al final terminabas imitando, no tenías tu propia personalidad". Pues con María Luisa Nido era al revés: "voy a escucharla para imitarla".

Y luego pues me llevo su manera de llevar la vida, su sencillez. Ella era una gran guitarrista, sí que le gustaba que se lo agradecieran o que se lo resaltaran en algún momento. Pero luego tenía una sencillez maravillosa como persona. Y a mí eso, su persona es lo que más me llegó. Bueno, y la admiración. Cada vez la admiro más. Cuanto más adulta soy, más me doy cuenta y más la admiro. Luego, nos reíamos mucho, porque tenía muy buen humor. Y entonces te soltaba alguna broma, alguna cosa, y entonces se

reía, se reía de sus propias bromas. O decía: “querida, que no suene como un gato”. Cosas a lo mejor que se le ocurrían así, y entonces de repente se ponía a reír. Y pues eran clases como muy divertidas, muy amenas.

Y claro, el tema es que luego decía Joana: “bueno, ¿y cuánto es la clase?”, y decía: “ya, bueno, tal”. Y entonces tuvimos que poner un precio, porque ella era como que no le daba importancia al dinero. Y sabíamos que necesitaba en ese momento dinero. Entonces, Joana dijo: “pues vamos a poner, no sé - eran 3.000 pesetas entonces o así-, vamos a poner un precio fijo para que ella tenga”, porque es que ya te digo, se lo dejábamos luego en el bolso, porque ella no le daba importancia. Y no tenía ninguna fuente de ingresos. Entonces, Joana en ese sentido, junto con Montse y Estefan Aruta le ayudaron mucho. De hecho, Estefan fue uno de los amigos que más le ayudaron a Mimita en los últimos años de su vida. Pues claro, pues Joana lo veía y entonces dijeron: “¿cómo ayudarla?”. Entonces, era vender ese piso para que ella tuviera una calidad de vida en la residencia. Y se vendió el piso de Barcelona.

Al final estos tres amigos la ayudaron así, y pienso que fue un acierto el cuidarla de esa manera. Para mí fue un regalo porque la tenía al lado de mi casa. Y luego ella ahí podía salir. De hecho, el día que murió, cuando me llamaron a las ocho de la mañana, se la encontraron de rodillas, estaba ya pintadita, se iba a misa, porque había empezado otra vez a ir a la iglesia, y ahí se la encontraron. Y ella decía siempre que solo tenía medio corazón porque le dijo un cardiólogo que le funcionaba solo medio corazón y eso lo dijeron cuando tenía 50 años, imagínate luego, a los años que llegó. Y sí, pues ahí tuvo una parada. No se debió ni enterar esa mañana. Y como era muy presumida, pues mira, hasta pintadita y todo falleció.

Entrevistadora: Eso me dijo Guillem, artista hasta el último día.

Sra. Becerra: Sí, totalmente.

Entrevistadora: ¿Y en relación con la cuestión pedagógica, te ayudaba a buscar digitaciones nuevas que solucionasen los problemas técnicos? ¿Ella insistía en mantener las digitaciones fieles a la partitura o fomentaba que exploraras y encontraras las tuyas propias?

Sra. Becerra: Bueno, muchas veces no es que te las impusiera, sino que ella las tenía tan claras que te las ponía diciendo: "esto es así", en algunas ocasiones. Sí, hay algunas que sí, que las tenía muy claras. O sea, no te decía dos posibilidades. Pero ya te digo, depende de la pieza. Si eran piezas que ella tenía muy trilladas, te decía: "no, esto aquí". Y entonces te lo ponía, como por ejemplo con *Asturias*, o sobre todo sus piezas. Y luego todo lo que es Llobet, lo tenía clarísimo, que ni dudaba. Con una claridad que luego te daba una seguridad impresionante. O con la *Gran Jota* de Tárrega, por ejemplo. *La Jota* se la sabía, pero de una manera... "Y aquí falta una variación. Y esto es con la mano izquierda, y esto no, querida, eso es con el índice solo" -en una zona que es como imitando una arpa-. "Esto solo con el dedo índice, hacia arriba -entonces era hacia arriba y parecía una arpa-. "Y eso es el fagot, y eso es el tambor, y esa es la gaita". Entonces te iba diciendo los instrumentos que ibas imitando. Eso es muy gracioso.

Entrevistadora: Dado que una de las piezas que he elegido para analizar es "Lejanía", ¿podrías describir algunos comentarios o indicaciones que ella te haya dado sobre esta obra?

Sra. Becerra: *Lejanía* era su pieza favorita. A ella le encantaba. Si tenías que elegir una, ella decía *Lejanía*. Y de hecho, por eso se tocó en su funeral. Porque era una pieza que le gustaba. En ella hay mucha nostalgia a su tierra. Ahí quiere expresar lo que vivió en los camarotes, cuando estaba en el barco, inspirándose con las olas del mar y la nostalgia que sentía de alejarse de su tierra. El reto de esta pieza es que no se agarroten las manos por las cejillas de la mano izquierda.

Cuando estabas en clase y le decías, “toca algo, Mimita”, muchas veces te tocaba una cántica, o el *Milongueo del ayer* de Abel Fleury, *Sons da Carrilhoes* de João Pernambuco, etc. Tiene dos transcripciones de cánticas, una de ellas es la *Cantiga a Santa María* de Alfonso X “El Sabio”. Estas transcripciones son muy características de su estilo, ya que emplea mucho el pulgar. Son con la cuerda en sol y en re. No son complicadas técnicamente, pero sí difíciles de sacarles el vibrato y sacarles la esencia de ella. Ahí te hacía llorar.

A1.3 Entrevista a Guillem Pérez-Quer

Entrevistadora: Com vas començar a estudiar amb Maria Luisa Anido?

Sr. Pérez-Quer: Justament en un moment difícil de la meua vida, quan els meus pares no estaven bé econòmicament i aleshores jo no podia anar-me’n de Barcelona a estudiar a altre lloc. En eixe moment va donar la casualitat que Anido va arribar a Barcelona. Sense dubte, vaig anar a estudiar amb ella.

Entrevistadora: Respecte a la seua biografia, per què Anido es va anar d’Argentina?

Sr. Pérez-Quer: A ella li agradava molt tocar a la Unió Soviètica, però cap als anys 80 amb el govern de Videla no li deixaven. Per tant, va fer una trampa: va viatjar a Espanya i des d’allà va agafar un altre vol a la Unió Soviètica. A la tornada, a causa d’una xivatada d’un company la van acomiadar del treball al Conservatori Nacional, i això va ser el detonant per anar-se’n del país, i es va anar a la terra dels seus mestres catalans. Això ella mai ho va dir, em vaig assabentar per un amic d’ella.

Entrevistadora: Quina era la professió del pare de Anido?

Sr. Pérez-Quer: El pare era el director de la duana de Buenos Aires, si no m’equivoco de la duana portuària, imagina’t, el port més important d’Amèrica del Sud . Era funcionari. I

era una família de bé, de tradició, d'origen gallec els seus avantpassats, si no m'equivoco. A ella li encantava Barcelona, deia que li recordava molt a Buenos Aires.

Entrevistadora: Què va passar amb el pis de Barcelona? Perquè es va mudar a Tarragona?

Sr. Pérez-Quer: Ella se'n va anar a Cuba uns anys i va deixar a un alumne el pis. Després aquest alumne pensava que ja no tornaria. De totes maneres finalment ho torna a recuperar a la volta. Però ella ja estava major. Finalment, alumnes que vivien a Tarragona li van dir que fora allí, perquè estarien més a prop per a cuidar-la. De fet, un grup d'alumnes la va ajudar econòmicament.

Entrevistadora: Com descriuries la personalitat de Maria Luisa Anido?

Sr. Pérez-Quer: Maria Luisa Anido era una persona realment generosa. Per exemple, la seua alumna Maria Esther Guzmán va passar per un moment difícil, i Anido li escrivia una carta i la trucava cada setmana. Això era Anido.

Entrevistadora: És una verdadera passada que una mestra siga propera d'eixa manera.

Sr. Pérez-Quer: Totalment, pense que Llobet seria així, ja que des de petita tenia eixa habilitat. I un nen copia als majors, i als seus mestres. A través d'ella es podia sentir tocar a Llobet. Quan ella tocava jo pensava que estava sentint al Llobet en directe. A més, van estar anys tocant junts.

Entrevistadora: Quin era el sistema de composició de Maria Luisa Anido?

Sr. Pérez-Quer: Era sempre amb la guitarra. A més, el seu compositor favorit era Beethoven. Ella pràcticament no escoltava guitarra. Ella em regalava els discs de guitarra que li donaven. Perquè venia a vegades a la meua casa i al meu pare li encantava la

música. Li preguntàvem: "qué quiere que escuchemos? I deia Beethoven, com les Sonates a piano.

Entrevistadora: Perquè penses que ella no volia ser considerada compositora? Pot ser perquè no pensava que estava a l'altura o perquè no volia ser jutjada com a tal?

Sr. Pérez-Quer: Si, exacte. Ella tampoc lluitava perquè les obres les toques tothom. Ella composava perquè li sortia de l'ànima, o això o moria. I ja està. I lo que si que es evident es que controlava l'armonia, està molt ben fet. I la part instrumental té aquest to orquestral de Llobet, i les digitacions. Perquè ella deia que el que li impressionava de Llobet era el so orquestral de la guitarra.

Entrevistadora: Com definiries l'estil compositiu de Anido? Podries descriure també les seues influencies?

Sr. Pérez-Quer: Ella coneixia molt bé el folklore i aquest era una gran influència per a compondre. A més, la part dels colors era molt important en ella. De fet, una de les figures que més li van influenciar musicalment va ser Llobet. Quan veus les transcripcions de Llobet, la transcripció de la *Dansa nº5* de Granados, per mi és un abans i un després en la història de la guitarra, perquè ell el que fa no és agafar el piano i passar-lo a guitarra, Llobet s'atreveix a recrear coses, li posa rubatos, fa una recreació guitarrística de l'original. No és una transcripció, és un arranjament, amb més llibertats. El que fa Llobet és fer una recreació instrumental, agafa la melodia i la fica en el baix, fa tota una fantasia. No toca el que hi ha al piano, ho fa amb guitarra, com si Granados ho hagués escrit a la guitarra. Això es Llobet, ell crea quan fa una transcripció, no vol ser fidel a res, vol recrear, són artistes, no són escriptors, i això era molt de l'època. I Granados quan sent allò ho flipa, li encanta aquella lectura. Aquesta cosa se'ns ha anat una mica, volem ser fidels a no sé el què. Sigues fidel a tu. Per suposat, amb l'estil, però fidel amb tu. La guitarra no és un piano, i això ho comentava molt Llobet. Quan el veies tocar destacaven els colors, tenia un to que es veu brutal, que t'atrapa. I no és l'obra, és ell. T'atrapa ell. Un artista és ell, no

és l'obra. La música existeix a traves de l'intèrpret. I això ho tenia molt clar aquesta gent d'aquesta època, el sentit de comunicació, per això tenen eixes personalitats quan toquen.

Entrevistadora: Creus que sovint intentem encaixar en un model de guitarrista ideal que no és realista?

Sr. Pérez-Quer: Sí. Als concursos hi ha un model de guitarrista que no és real, que vol ser aquell model per guanyar el concurs. I l'artista no pot ser així. A lo millor la teua corba, el teu zenit com artista no està als 20 anys, i quan tingues 40 ets molt millor que aquell que vol guanyar això quan tenia 20 anys. La qüestió de la perseverança, de seguir treballant, i encara que no surti la peça tractar de gaudir del procés. Tot això ve de Anido.

Entrevistadora: En el context guitarrístic d'Anido, com perceps la influència de figures com Carlevaro i el seu impacte en la pedagogia de la guitarra? A més, com valores l'enfrontament entre el popular i l'acadèmic respecte a la percepció de la guitarra com un instrument important?

Sr. Pérez-Quer: Carlevaro era molt intel·ligent, súper cerebral, i va aportar realment moltes coses però es va crear una mica inconscientment un gueto amb els alumnes de Carlevaro, i algunes persones intentaven ser més fidels a Carlevaro que el mateix Carlevaro. Com Domingo Prat, que transmetia una escola de Tàrrega que no era Tàrrega, i es veu en la gran diferència amb Llobet. De fet, Carlevaro va crear un rebuig contra tota l'escola Tàrrega.

Va passar per exemple, sobre la guitarra tradicional amb el flamenc. Tàrrega tenia tota una colla d'alumnes que es deien del gènere espanyol, que era lo que ara diríem del flamenc. I ningú parla d'açò. Com José Burrull. I Llobet també va tenir alumnes del gènere espanyol, com Francisco Serra. Eren guitarristes de flamenc que tocaven com concertistes de flamenc, no tocaors de tablao, perquè la tècnica del gènere espanyol i la clàssica es van fondre. Els guitarristes de flamenc van començar a fer arpegis de guitarra clàssica. Ramon

Montolla va començar a utilitzar esquemes de Giuliani, Arcas tenia les dos vessants... I pel problema aquest de voler que la guitarra fos un instrument important, es va menysprear la labor popular que és la base de la guitarra. Un gran concertista era Sabicas, un guitarrista flamenc, tocava clàssic també. Era alumne d'un alumne de Tàrrega. Hi ha hagut un moment complex, d'ignorància, d'una necessitat de la guitarra com si es sentis menor per tindre un arrel popular.

Entrevistadora: Vols dir que, al sentir-se discriminada, s'ha discriminat més?

Sr. Pérez-Quer: Vol ser el que no és. Precisament, la seva connexió amb la música popular ha fet que la guitarra s'arreli en tantes cultures: el flamenc, els gauchos, els guitarrons mexicans, el jazz, la guitarra acústica, el folklore cèltic... Sempre hi ha guitarra, piano no.

Entrevistadora: Vas arribar a veure la guitarra Torres d'Anido?

Sr. Pérez-Quer: Sí. Ella no la tocava, la va rebre de Llobet, era de Tàrrega. De major va vendre el seu apartament i va comprar el pis ací, a Gràcia. De fet, recorde una anècdota sobre Maria Luisa, ja que quan van sortir les cordes de carboni, les Savarez de carboni, ella estava a París, al jurat del concurs Radio France. I ve del concurs i teníem classe, i diu: "Toma, prueba estas cuerdas". I em va donar un prototip. Les cordes de carboni encara no havien sortit al mercat, però ella les havia provat perquè el president de la companyia Savarez les havia portat a París per a les proves. "Son tan buenas, tienes que probarlas!" Una persona de 70 anys et dona cordes de carboni per provar perquè són boníssimes. No et fa pensar en la Torres de Llobet, tirava cap endavant, demostra que no es quedava estancada.

Entrevistadora: Què has après de Maria Luisa Anido? Quines lliçons va deixar en tu?

Sr. Pérez-Quer: En primer lloc: "Seràs artista fins el dia que et moris". Una vegada vaig fer un concert i no vaig quedar satisfet amb la meva actuació, i després no vaig saber rebre bé les felicitacions. Maria Luisa Anido em va trucar l'endemà pel matí per explicar-me una de les lliçons que mai oblidaré: No busquis el perfeccionisme, busca ser convincent. Una altra lliçó va ser: "No rebutgis les salutacions". Encara que creguis que el concert no t'ha sortit bé, has d'agrair al públic la seva assistència i acceptar les seves paraules i salutacions. A més, ells poden haver tingut una percepció diferent de la teva actuació.

Relacionat amb això em deia: "No mostris mai les teves debilitats en públic, recolza't en les teves virtuts". Si cal, m'aconsellava retocar un passatge i el fer-lo més lent. Si no m'equivoco, Anido deia que Segovia ho feia molt. En un estudi de Villalobos, per exemple, se saltava els passatges dels lligats per no mostrar inseguretats, per ser convincent. Segovia era un geni. Nosaltres hem vist vídeos de Segovia, però no hem tingut la sort de veure un concert seu quan tenia 50 anys. Es veu que era una experiència brutal. La seva interpretació de *la Chacona* era impressionant, tot i que les gravacions són dolentíssimes i no li fan justícia. Els músics no guitarristes, com pianistes i violinistes, consideraven *la Chacona* de Segovia com un model d'interpretació, una meravella. El seu directe era una cosa impressionant per l'emoció que generava, pel to, pels matisos, no perquè toqués ràpid o lent. Començava amb una Pavana de Milan, la *Pavana nº1*, que tocava a piano, lentament, creant un silenci sepulcral. Feia un fort, un canvi de color, i tenia aquest poder de comunicació de l'artista. I clar, quan senties a l'Anido tocar, quedaves igualment impressionat.

Sempre la vaig tractar de vostè. Ella sempre m'ho deia: "Trátame de tu", però no em surtia. I sempre li deia Maria Luisa, mai li deia Mimita. I ella em va tenir molt carinyo. Ella sempre deia: "Tu estate tranquilo, tienes mucha personalidad, estate tranquilo". I pensava "Què vol dir això? Una de les lliçons més importants de Maria Luisa va ser quan em va dir: "La teva personalitat és el que et farà aguantar, són com les arrels, no se t'emportaran". Coses que em deia en aquell moment i jo no entenia, però el temps em va donant respostes, i et dones compte de que se't queda gravat. La importància de confiar en

el teu camí, que és difícil a vegades, necessita persones com ella, que són mestres de la vida. La seva carrera i la seva relació amb la música no depenien del que passava fora, era una relació íntima, com de parella. El que passa fora fluctua, però el que és a dins no. Per exemple, jo ho comparo amb el fet de fer-se gran i canviar. Quan tenies 5 anys, com eres? He canviat, però jo sóc jo, hi ha una dimensió en mi que no canvia mai. Qui és aquest? Aquí està el talent, la personalitat. No depèn de res exterior. El que és a dins no canvia. Busca expressar-te cada vegada més en el teu llenguatge. Quan un comença a descobrir això... Jo ho he vist molt des de ella, i el millor mestre és observar-te a tu mateix, et vas donant compte. També et dones compte que en aquella època no tenien els estímuls d'ara, i la gent tenia més facilitat per descobrir-se a si mateixa amb menys inputs.

Et puc assegurar que ara estic més content que quan tenia 14 anys. Sé més, però alhora sé menys, i ja no em frustra. M'he adonat que sempre estàs lluny, però l'important és caminar pel camí correcte. Hi havia un poeta que deia: "Qué lejos que estoy pero qué claro veo el camino". Això és el que tenia l'Anido, no li importava tenir concerts o no tenir-ne. Sense morir-se de fam, és clar, però no el que opinin de mi, el que no opinin, ens transmetia la importància de trobar el teu mestre interior. De fet, el que fa un mestre és descobrir el teu mestre interior, perquè quan no el tinguis, no t'enfonsis.

A més, ens va ensenyar a no dependre de la figura del mestre, ja que havíem d'aprendre a volar sols. Maria Luisa t'inspirava moltíssim, però no depenies d'ella. Reivindicava la llibertat. Ella es sentia lliure. Era molt defensora de la llibertat. Però aquesta llibertat la trobes no quan et sents segur, perquè no et sentiràs mai segur, sinó quan trobes aquesta dimensió de tu. Que no depèn de lo que passa. Et sents el més petit de tot, però el més content que ningú. I això crec que és la seva herència. Una seguretat basada en la humilitat, en la sinceritat. En sentir-te instrument. La humilitat de l'instrument. Tindre una relació amb la música com si fos una persona, com si fos una deessa. És algú, confio en ella. Doncs tot això crec que ve d'ella.

Entrevistadora: I ací Anido feia concerts quan va vindre a Barcelona?

Sr. Pérez-Quer: Va tocar al Palau de la Música, que en aquell concert va anar fins i tot Pujol. Hi ha una foto famosa en la que estan Pujol , Llobet i Anido. Quan Pujol va veure la guitarra de Tàrrega es va posar a plorar perquè no l'havia vist més.

Entrevistadora: Ella tenia un determinat repertori que tocava sempre als concerts?

Sr. Pérez-Quer: Li agradaven molt les *Variacions* de Malbroug *Op. 28* de Sor. Sempre tocava alguna composició d'ella. Durant molts anys havia tocat *La Jota*. De fet deia: "*La Jota* me ha conseguido más conciertos que mi empresario". I li agradava molt tocar si podia Bach. Sempre tocava alguna cosa. I després arranjaments d'ella.

Entrevistadora: És sorprenent la rapidesa amb la que toca la seua peça *Aire Norteño.*

Sr. Pérez-Quer: Aquella obra és una troballa sonora, d'aproparse als instruments populars. Aquesta activitat de recerca de la sonoritat de l'instrument era una de les seues passions. Tocava amb molta força.

Entrevistadora: Diries que ella tenia una actitud inclusiva amb la música popular i acadèmica, sense cap complex de l'una respecte a l'altra,?

Sr. Pérez-Quer: Si, de fet Khachaturian la va escoltar i entenia el missatge. Jo crec que entenia què era la guitarra, la bellesa de l'instrument, no només el repertori. Tenia aquesta capacitat del llenguatge. De fet, els concerts més eclèctics que hi ha són els de guitarra.

Entrevistadora: Anido tenia relació amb els seus germans?

Sr. Pérez-Quer: Eren bastant més grans que ella. No tenien molta relació. Va tenir després molta relació amb la viuda del seu empresari. Però realment el seu món eren els alumnes, la seua família érem nosaltres. La seua família estava envoltada de guitarra. Ella era capaç d'estar desperta fins les 4 de la matinada, i en una trobada aguantava! I al matí a

les 8h ja estava de peu. Admirava molt a Paco de Lucia. S'havien trobat moltes vegades al festival, i Paco de Lucia també admirava molt a Anido. I m'explicava que una vegada en un festival que s'organitzà per Leo Brouwer en La Habana (perquè a Leo Brouwer li encantava l'Anido també, tenia una admiració boja). Estava Paco de Lucia, y ell no anava mai a cap concert de ningú. Hi havia concerts cada nit de col·legues al festival, però ell no anava a cap. Anido sí, anava a tots. I li va preguntar un dia al matí: "Oye Paco, por que no venís al concierto? I li va respondre: "Es que me pongo muy nervioso cuando escucho a otros colegas, tocan tan bien..."

Entrevistadora: I es va creuar amb Atahualpa Yupanqui?

Sr. Pérez-Quer: Sí, eren molt amics, també amb Eduardo Falú, i Mercedes Sosa era amiga d'ella. Una vegada, quan va venir al Palau, la Mercedes Sosa va anar a veure-la. Ella era tota una institució. I ara, a poc a poc, que estem reivindicant el paper de la dona, ella és un exemple per a les guitarristes i els guitarristes.

Entrevistadora: Com descriuries el context difícil per a les dones guitarristes i compositores al segle XX?

Sr. Pérez-Quer: El context era complicat. Per exemple, Luise Walker, una alumna de Llobet i una guitarrista austríaca molt bona, tocava molt bé, però de seguida la vida familiar l'absorbia i no va poder fer carrera. Al final, s'havien de donar moltes casualitats perquè una dona tingués aquesta llibertat. Crec que el fet que Maria Luisa Anido fos soltera la va ajudar a tenir aquesta independència.

Entrevistadora: Pel que fa a les qüestions pedagògiques, quan en un fragment hi havia errors, quin mètode utilitzava la mestra per corregir-los? Utilitzava alguna tècnica d'estudi específica? Pots descriure-la i posar un exemple?

Sr. Pérez-Quer: Quan hi havia un error, ella deia de fer-ho lentament. Ella tocava molt amb tu, era molt diguéssim de copiar-la amb ella. Tocava molt bé, com pots imaginar, i llavors era qüestió de seguir-la. Sempre recomanava estudiar lentament, com tothom. Però a més deia per exemple de no sobrecarregar. Era tan important saber estudiar com saber descansar, això ho repetia molt amb alumnes com jo que érem molt entusiastes, que teníem moltes ganes d'estudiar, doncs sempre deia: alerta amb fatigar les mans, alerta amb fatigar el cap, doncs era molt improductiu. De fet, ella tenia un problema o una característica, tenia unes mans petites, encara que era hiperflexible, però les mans eren molt petites. Era baixeta ella, era poca cosa diguéssim. I explicava com des de ben petita s'havia donat compte que si estudiava molta estona seguida no podia estudiar perquè les mans se li inflaven, se li cansaven molt. Llavors ella havia après a estudiar amb molt petites dosis, per no fatigar les mans. Era una advertència que sempre feia, la fatiga física i psíquica.

Entrevistadora: Com ensenyava a estudiar una partitura?

Sr. Pérez-Quer: No era cap cosa així especial. Era molt llegir la música, anar en compte amb el tempo, això sí. Llavors ella sempre t'indicava amb llapis, deixava molt les partitures. I una cosa característica es que ella feia comprar una llibreta a cada alumne, i ella conforme jo tocava anava escrivint indicacions. I tinc aquest quadern, encara conservo algun, amb el qual em donava consells sobre l'obra, i sempre ho escrivia tot, i després t'ho donava i aquest quadern després tu en la següent classe li donaves i seguia escrivint coses, comentaris. Moltes vegades em trobava amb comentaris molt positius, dient "qué bien estás tocando". Tot això quedava recollit en aquests comentaris. Era aquest el seu sistema, jo no ho he vist mai, açò del quadern particular d'ella on escrivia tot.

Entrevistadora: T'ajudava a buscar noves digitacions que solucionessin els problemes tècnics?

Sr. Pérez-Quer: Si, sempre ajudava a trobar digitacions, ella era molt flexible en canviar les digitacions, en buscar transicions que et vingueren bé, no era gens fundamentalista: "això s'ha de fer així, això m'ho van ensenyar així...". Al contrari, era la persona més fàcil. Es curiós, perquè ella t'explicava que havia estudiat primer amb Domingo Prat, que també havia estat alumne de Tàrrega, que va arribar primer a Argentina, i després va estudiar amb Llobet, i explicava la diferència d'un a l'altre. Domingo Prat era molt molt exigent, molt molt exacte, molt meticulós, les coses s'han de fer d'una manera determinada, i va arribar Llobet i era tot lo contrari, canviava les coses, canviava digitacions, buscava l'objectiu musical. A través d'ella vaig conèixer molt com era Llobet el seu plantejament.

Entrevistadora: Treballàveu les frases i les seccions d'una obra per separat atenent les indicacions expressives de la partitura?

Sr. Pérez-Quer: Si, clar. Ella agafava una frase, la treballava, per suposat, però no era una metodologia, ella tenia un carisma molt gran i una gran personalitat, i moltes vegades aprenies veient-la tocar amb ella, més que donant explicacions. Era una mica com era abans, això ho explicava Andres Segovia, que amb Segovia aprenies mirant-lo tocar, bàsicament. No eren mestres així que tinguéssim discursos, que tinguessin una didàctica, això ha evolucionat moltíssim en aquest aspecte. Ella no pertanyia a aquesta, era una artista que tenia un estil de tocar i quan la veies tocar veies moltes coses. Imitant-la molt.

Entrevistadora: Si no hi havia indicacions expressives a la partitura, la mestra suggeria que es toqués d'una manera determinada afegint expressions i matisacions que ella mateixa faria?

Sr. Pérez-Quer: Si, ella tenia moltes coses de tradició. Llobet ho tocava així, això ho havia tocat així amb Llobet. Era molt la tradició, hi havia coses de les partitures que ella t'ho explicava per què això es tocava així, que no estan a les partitures. De fet, t'emportaves les idees i després amb els anys l'edat va dient, que la partitura realment sense una tradició darrere no t'està dient res. I si, coneixes la tradició, els signes han

d'estar lligats amb una tradició, amb un l'estil, diguéssim. I per suposat ella era molt expressiva, molt artista, i doncs omplia tot de color. Buscava molt el color, la part orquestral.

Entrevistadora: Era respectuosa amb les interpretacions, és a dir, s'ajustaven a l'estètica del període, respectava els cànons estètics de cada període històric i aconsellava cenyir-s'hi estrictament?

Sr. Pérez-Quer: Pensa que en aquell moment de la interpretació tot aquest concepte historicista no existia, ella venia d'una tradició diguéssim romàntica, en la qual la figura de l'artista era quasi més important que l'estil. Actualment tenim una visió crec que molt millor en la qual intentem sumar doncs l'estil que estem tocant i la nostra personalitat, però en aquell moment bàsicament era la personalitat de l'artista. Pense que no es coneixia ni molt menys el repertori que es coneix ara, havia molt poc accés a les fonts, a les obres i edicions originals com ara hi ha. Ha canviat moltíssim tot això. Però si que era molt la personalitat de l'artista, l'emoció, transmetre una emoció, actualment nosaltres volem transmetre una emoció a través d'un estil, volem sumar les dues coses, aleshores no eren tant així.

Per això quan sentim a Segovia i a aquesta gent sentim bàsicament una personalitat, ens pot agradar més o menys, ens pot fascinar mes o menys, però no sentim estils musicals, excepte potser el romàntic, i una mica el clàssic si vols, i sobretot el nacionalista, però no quan toquem Bach o música del renaixement. Allò ens sobta moltíssim, perquè clar, encara no havia passat tot això.

Entrevistadora: Com treballava Maria Luisa Anido els diferents estils i les característiques pròpies del barroc, el clàssic, el romàntic, contemporani, etc.?

Sr. Pérez-Quer: El que tenia molt clar era que tenies que comunicar. Que fessis el que fessis tenia que ser maco, no ben fet, maco. Si era maco segurament estaria ben fet, no se

si m'explico massa. El concepte de l'estil, això és realment una cosa que és molt moderna, i encara estem en aquest període, perquè clar, tenim molt mes accés a les fonts. En aquell moment en absolut. Pense que els artistes no s'escoltaven entre ells. Jo quan vaig conèixer a Maria Luisa Anido només havia escoltat discos de Segòvia i de Narciso Yepes. No havia res més. Alguna vegada havia vist un vídeo de John Williams, però discos de John Williams no arribaven a Espanya. Llavors quan la vaig vore tocar a ella em va impressionar el seu to, sentia tocar un guitarrista extraordinari en directe, davant meu, a un metre i amb una pulsació que no havia sentit mai. És a dir, realment, totes aquestes coses han canviat moltíssim. No s'aplicaria en absolut a la seva manera, en el seu món aquell dels anys 70, principis del 80, que jo vaig estar treballant amb ella, i com tot això ha canviat d'una manera velocíssima, asombrosa i cap a bo en alguns aspectes, en altres potser no tant.

Entrevistadora: Si no estudiaves et motivava perquè continuessis estudiant i avançant o per contra et deixava lliurement que fessis el que volguessis?

Sr. Pérez-Quer: Ella era una persona que deixava molt lliure realment, jo no vaig tenir aquests problemes, no sabia lo que passava si no estudiaves perquè jo sempre estudiava. I a vegades una classe amb ella podia convertir-se en estar parlant. Aprenies tant d'ella quan tocava com quan t'explicava coses de la guitarra, anècdotes increïbles de Barrios o de Llobet, i aquestes coses et van quedant. Era una persona que et recolzava moltíssim, però no generava clons, deixava molt la llibertat de cada alumne, de cada personalitat, respectava molt la personalitat i era una de les coses que més la recolzava, la personalitat de l'alumne, i realment d'estar per tu. Podia ser molt propera, de fet jo vaig tenir una relació amb ella molt maca, d'amistat, es va convertir en una gran amistat, amb la meua família fins i tot, es venia a passar els Nadals a cap d'any a casa amb els meus pares, o de vegades acabava una classe i anava al cine amb ella. Me l'estimava moltíssim. I això no amb tots els professors pot passar, malauradament.

Va arribar un moment en el que ella lo que si que em va dir era: “Yo ya no te puedo dar más clases”. Em vaig quedar sobtat. Volia que jo ja anés per la meua, diguéssim. I llavors el que li vaig dir és: “val, no em donaràs més classe, però si que vindré de quant en quant per tocar el repertori que estic fent”, i així vaig fer. Llavors, de quant en quant la trucava, li portava una capsa de galetes perquè li encantava fer a classe parentejos. Això era un ritual, preparar el té abans de la classe o el mate que bevia. Llavors, jo li portava una capsa de galetes i allí passàvem la classe i després preníem galetes. Una cosa que també recomanava era acostumar-se a estudiar amb soroll. De fet, ella estudiava veient la televisió, escoltant la ràdio, ficant-se series de l’època, perquè deia que la realitat era així. La realitat era plena d’interrupcions i de sorolls, i et tenies que acostumar a estudiar amb això, no amb silenci. També estudiava en silenci, però ja m’entens, tenia una visió en aquest aspecte molt realista, d’estudiar amb interferències, de saber aprendre a concentrar-te mentre tens altres estímuls.

Entrevistadora: Si no avançaves a l'estudi d'una obra revisava o et preguntava de quina manera estudiaves, quant de temps ho feies al dia, quantes hores a la setmana, o es despreocupava?

Sr. Pérez-Quer: No vaig viure aquesta experiència, no sé. Però si que sabia que s’havia enfadat a vegades amb alumnes molt quan l’alumne no li feia cas, és a dir, quan l’alumne veia que passava d’ella o que volia fer obres molt difícils, i ella considerava que l’alumne no estava preparat. I això si que l’enfadava molt. Els alumnes que van amb pretensions. Això l’indignava moltíssim. I llavors ràpidament baixava el fum dels alumnes o tallava la relació alumne-professor, ja no volia que fossin alumnes seus.

Entrevistadora: La part interpretativa d'una obra l'aplicava després de tenir la part tècnica resolta o, per contra, aplicava la tècnica i la interpretació simultàniament?

Sr. Pérez-Quer: Clar, jo vaig anar amb ella quan ja tenia un cert nivell, diguéssim per fer com perfeccionament, un màster de l’època. Aleshores clar, allà era tot alhora, la tècnica i

la interpretació simultàniament, però ella tenia exercicis una mica per a tot, exercicis que li venien de Tàrrega, de l'escola Tàrrega, i a vegades te'ls escrivia, te'ls posava perquè en aquell moment les fotocòpies començaven a haver-hi, però ella no ho tenia editat, i t'ho escrivia en un paper, en la partitura i t'escrivia els exercicis. I treballava realment tot alhora, buscava que tinguessis el model musical lo mes ràpid possible i sobretot deia que no has d'esperar a tocar molt be per fer musica, deia: "amb lo que tens, fes música". No tocar sense música. Fes música. No cal tocar al nivell de Segòvia per fer música, no cal esperar. Que sigui maco des del primer instant.

Entrevistadora: Me'n pots dir alguna peculiaritat personal o característica didàctica que només ella aplicava i el diferenciava d'altres professors o altres mètodes didàctics que ella feia servir per ensenyar?

Sr. Pérez-Quer: Escriure't en una llibreta el dia a dia de la seua classe, això si que es una única que no ho he vist fer, amb una lletra molt maca que tenia, i després també escrivia els exercicis i fins i tot obres. Ella tot el que sabia ho sabia escriure tot, podia escriure la transcripció de Granados de Tàrrega de pe a pa, uns *Trigales* de Rodrigo, tinc una edició dels *Trigales* de Rodrigo manuscrita per ella. En aquell moment, si no tenies accés a la partitura no la trobaves, i ella se la sabia de memòria i l'escrivia. Deia: "la semana que viene te la doy".

Entrevistadora: Què creus que era o quin era el secret perquè ella tingués una fama internacional com a mestra de guitarra? Quina raó hi ha perquè tants alumnes vinguessin a estudiar-hi? El que els aportava es podria definir d'alguna manera o descriure?

Sr. Pérez-Quer: Crec que ser la primera dona concertista de fama internacional. En aquell moment, la música dona en el mon de la guitarra, que anés sola per allí viatjant no existia. Ella va ser la primera. I va realment donar la volta al món. Va demostrar la gran valentia. Hi ha algunes anècdotes que et puc explicar al respecte. Sobre quants alumnes van estudiar amb ella, t'he de dir que quan jo la vaig conèixer a Barcelona, al contrari, hi havia

un cert rebuig perquè va haver un moment en el que les escoles xocaven, això és una mica complicat explicar-ho. Vaig trobar que alguns col·legues meus la veien com una persona massa gran, i que en aquell moment doncs l'Escola Tàrrega tothom parlava de Carlevaro, tothom parlava de José Tomàs a Alacant. Es va crear com una mena de xoc de trens, de xoc d'escoles, que en aquest moment jo crec que ja no tenim això i ho tenim bastant superat, però en aquell moment estava vigent encara aquest tipus de jocs. La veien com una persona massa gran. I lo que ella aportava és una tradició. Et connecta directament amb Tàrrega, directament amb Llobet, que és una tradició molt potent a la guitarra, que va canviar la història de l'instrument. Això està clarissim. La va introduir al segle XX, i de la qual Segòvia, que va estudiar amb Llobet, també va ser un dels grans exponents: Segòvia com a home i Maria Luisa Anido com a dona. De fet, la transcendència de la figura de Tàrrega la vaig comprendre estudiant amb ella.

A1.4 Entrevista a Annette Kruisbrink

Entrevistadora: I wanted to ask you first, what is your relationship with María Luisa Anido? Because you helped me a lot with the article you wrote about her titled *La Gran*

Dama de la Guitarra. I was reading many documents and I find your name many times, related to María Luisa Anido and the music you play of her compositions.

Sra. Kruisbrink: Well, actually, I only met her once. I visited her once in Tarragona along with my friend Arlette Ruelens from Belgium. I have a duo with her, and when we decided to create the duo, we were looking for a name and finally called ourselves the Anido Guitar Duo. And it's because Arlette knew Raffaella Smith, and there was a guitar course in Belgium, and Raffaella showed an old music cassette, and all the students listened, even the teachers who were teaching there, and everyone was very moved when listening to María Luisa Anido playing on the cassette. Then Arlette told everyone, "this is María Luisa Anido from Argentina," and Arlette told me the story, and I said, "I've never heard of this woman," and then we thought, "Anido Guitar Duo sounds good," it's a good name,

and we decided to call ourselves that. But we wanted to have her official permission, so we searched for her address, and it took us a year to find where she lived with the help of Raffaella Smith. Raffaella thought she lived in Barcelona, but that was wrong. She lived there, but she had to move, she was forced to move, because she was still teaching in her house in Barcelona, and all the students from Europe came to her house for lessons, so even when she was very old, she still taught, she gave masterclasses at home. But then the neighbors got angry and said to stop, they started banging on the wall, and said to stop all these guitarists coming all day to play guitar with the students, and that's why she had to move, she couldn't live there anymore, and in my opinion, that was the end of her actual musical life, because she couldn't live there anymore because of the neighbors. Then there was a student living in Tarragona, and she asked María Luisa if she could come to Tarragona, and they would pay for a nursing home for her. So, there were two or three students who paid her rent every month, because Anido herself didn't have anything, no money left. Actually, for me, this is a very sad story, that you are such a great musician and teacher, and then there are some stupid neighbors who force you to go out. So, she lived in Tarragona in a nursing home, and that's where we met her. We went to that nursing home. My Spanish was very bad, but I could communicate with her. We made the appointment and then Arlette and I took a plane to Tarragona, booked a hotel room, and also went to María Luisa's room. Immediately when we arrived, she told me, "sit down, play." It was great because I had a masterclass with her. Anido only wanted to teach, that was what she used to do in Barcelona, and there in her room, there was almost nothing. She had a bed, a chair to sit on, a small table, and a picture of Che Guevara, because she also lived in Cuba for a while, and a big plant, and for the rest, and a guitar, an old Yamaha guitar, and the Yamaha guitar was on the table, and she said, play. So she sat on the bed, and told Arlette, "oh, you can come and sit next to me," so they sat on the bed, and I played one of her pieces: *Preludio campero.* And that was the day in 1995, ah, and immediately she started teaching me, and noticed that I had changed some fingerings. So, she immediately said: "no, you have to keep these fingerings," and then I finished, and then she said: "Arlette, now you," and Arlette played *Lejanía.*

Entrevistadora: According to what you tell me, in her last 20 years, she had to move from Argentina and also from Barcelona. Did she also live a year in Cuba during this period, right?

Sra. Kruisbrink: Yes, and she also told us that when she was in Cuba, she was later invited by President Jimmy Carter, the then president of the United States. She wanted to go to the United States but was refused because she had lived in Cuba. Later, when she no longer lived in Cuba, Fidel Castro personally invited her to teach at the Havana Music School, and she accepted this position. She was there, I think, for more than a year, maybe a bit more, and then when she moved from Cuba, she was invited by the United States, and then María Luisa said: "no, you didn't want me then, so now I'm not going either." She was very strict in her principles, so when she wanted to go there, they didn't let her, and when they invited her later, she said no.

Entrevistadora: In the book about her life written by Aldo Rodríguez, her complicated relationship with the United States is also mentioned during one of her tours.

Sra. Kruisbrink: Yes, and she also made a recording with Aldo Rodríguez.

Entrevistadora: Was that her last music album?

Sra. Kruisbrink: Yes, I think so. The rest of her repertoire was almost always the same, she very often played the same pieces. That's what great masters do, they don't play many different pieces because they have to know them very well. For example, Pepe Romero also plays the same program a lot.

Entrevistadora: As a composer, how do you perceive the push that is being given to the repertoire of women composers, considering that performers like Berta Rojas and others are playing more and more works by women composers? How do you see the conservatories in Europe regarding the programming of works by women?

Sra. Kruisbrink: I think it's increasing, but we still have to work a lot to achieve a balance. We also have to accept that there are fewer women composers than men composers. So, we can't force a 50-50 split, because maybe there are 80% men and 20% women. We also have to think about this and say: "okay, we should be fair and recognize that there aren't as many women composers." I did a research and published four books on works by women composers, which are published by Les Productions d'OZ (Canada). In them, you can see many composers like Emilia Giuliani, also from the Baroque period.

Entrevistadora: How would you describe Anido's composing method?

Sra. Kruisbrink: Anido told me that she composed, for example, the pieces from *Preludios Nostálgicos* when she was on the boat from Argentina to Spain, and that she was inspired by the sea and its vastness. So with *Lejanía*, it's always looking at the sea on the boat. If you play it, she said, you have to think about that, looking very far. The same applies to *Gris* and *Mar.*

Entrevistadora: How would you describe the change in style between *Preludios Nostálgicos* and *Impresiones Argentinas*?

Sra. Kruisbrink: I think most of Anido's pieces are in the classical-romantic style, but many of them have indigenous elements. *Lejanía, Gris* and *Mar* not so much, because they were not inspired by the music of Argentina, but by the sea and the journey of leaving Argentina and coming to Spain. I think that's one of the reasons why they are not so indigenous, because she left Argentina.

Entrevistadora: Could you say what her inspirations were for composing?

Sra. Kruisbrink: I think she was influenced, of course, by the different styles of Argentine lands. In my article about *Impresiones Argentinas*, I describe each style, from which country and which part of Argentina it comes from. She knew very well the styles

of Argentina, not only in the Buenos Aires region but also from all over the country. Argentina is huge, of course, so she knew the styles from the west, the north, Patagonia, and she could write in those styles. Maybe, but I'm not sure, she was influenced by some popular melodies, and then she wrote about them. She also made an arrangement of *Nana.* Originally, the melody is not by Anido, but by Alfonso X El Sabio. He composed the melody, and Anido made very beautiful harmonics in this piece. Once I talked to Jorge Cardoso from Argentina, and he told me he was writing a book about people who made music based on popular songs in Argentina, or other songs, and he included *Cuna Cubana* by Leo Brouwer. The melody is not by Brouwer, he only added the harmonics. I told him that he should also include *Nana* by María Luisa Anido. He said: "no, that's stolen from Alfonso X El Sabio." And I responded: "yes, but Leo Brouwer stole the song *Cuna Cubana*." But he didn't want to include Anido's piece in his book, and I don't know why, because it's really her own transcription. Only the melody is by Alfonso, and she made her own composition based on it. So I consider this as one of her compositions, not as an arrangement. For me, this is her composition, because it's so beautifully done. Nobody else could do it as beautifully as Anido did.

Entrevistadora: Do you think her father's support was important for Anido to dedicate herself to the guitar, considering that the piano was the predominant academic instrument at that time?

Sra. Kruisbrink: Yes, and I think that for Anido, it was also important that her father invited many artists from Spain, like Domingo Prat, who made the book *Enciclopedia Diccionario de Guitarristas,* I think it was the first encyclopedia with many names of guitarists. When I was researching, I read that Domingo Prat, when he made this book, had all sorts of small notes, these little yellow papers that you can stick everywhere, and he wrote a new name, and then he stuck it. So the whole house was full of these papers, and everyone who came in had to be very careful, otherwise all the papers would fly around the room. It was a great mess in his room, but this is the way he worked on this book. His wife, Carmen Farré del Prat, also a composer, wrote great pieces. He was one of

Anido's teachers, and when he visited Anido's father's house, he could stay there, like Miguel Llobet, who could also stay there and teach her. For Anido, it was very good that Llobet wanted to travel with her, otherwise, she could never have left Argentina. She could leave Argentina because there was a man accompanying her. And with Llobet, they worked a lot together, and they were very famous, and that gave Anido the opportunity to travel because he was with her. Later, when she was already an adult woman, after her mother died, she started giving concerts again.

Traducción de la entrevista a Annette Kruisbrink

Entrevistadora: Quería preguntarte primero, ¿cuál es tu relación con María Luisa Anido? Porque me ayudaste mucho con el artículo que hiciste sobre ella titulado *La Gran Dama de la Guitarra*. Estuve leyendo muchos documentos y encuentro tu nombre muchas veces, relacionado con María Luisa Anido y la música que interpretas de sus composiciones.

Sra. Kruisbrink: Bueno, en realidad, solo la conocí una vez, la visité una vez en Tarragona junto con mi amiga Arlette Ruelens de Bélgica. Tengo un dúo con ella, y cuando decidimos crear el dúo, estuvimos buscando un nombre y finalmente nos llamamos el Dúo de Guitarra Anido. Y es porque Arlette conocía a Raffaella Smith, y había un curso de guitarra en Bélgica, y Raffaella mostró un casete, un viejo casete de música, y todos los estudiantes escucharon, incluso los profesores que estaban enseñando allí, y todos estaban muy emocionados al escuchar a María Luisa Anido tocando en el casete. Entonces, Arlette les dijo a todos: "esta es María Luisa Anido de Argentina", y Arlette me contó la historia, y dije: "nunca he oído hablar de esta mujer", y entonces pensamos: "suena bien, Dúo de Guitarra Anido", es un buen nombre, y decidimos llamarnos así, pero queríamos tener su permiso oficial, así que buscamos su dirección, y nos llevó un año encontrar dónde vivía con la ayuda de Raffaella Smith. Raffaella pensó que vivía en Barcelona, pero eso era incorrecto. Vivió allí, pero tuvo que mudarse, fue obligada a mudarse, porque aún enseñaba en su casa en Barcelona, y todos los estudiantes de Europa venían a su casa para recibir lecciones, así que, incluso cuando era muy mayor,

aún enseñaba, daba clases magistrales en casa, pero entonces los vecinos se enfadaron y dijeron que parara, empezaron a golpear la pared, y dijeron que detuviera a todos esos guitarristas que venían todo el día a tocar guitarra con los estudiantes, y eso es por lo que tuvo que mudarse, ya no podía vivir allí, y en mi opinión, eso fue el final de su vida musical, porque ya no podía vivir allí debido a los vecinos. Entonces, había una estudiante viviendo en Tarragona, y le preguntó a María Luisa si podía venir a Tarragona, que le pagarían una residencia. Así que había dos o tres estudiantes que pagaban su alquiler todos los meses, porque Anido no tenía nada, no le quedaba dinero. En realidad, para mí, esta es una historia muy triste, que seas una gran músico y maestra, y luego algunos vecinos te obliguen a irte. Así que vivió en Tarragona en una residencia, y allí fue donde la conocimos. Fuimos a esa residencia. Mi español era muy malo, pero podía comunicarme con ella. Concretamos la cita y entonces Arlette y yo tomamos un avión a Tarragona, reservamos una habitación de hotel, y también fuimos a la habitación de María Luisa. Inmediatamente cuando llegamos, ella me dijo: “siéntate, toca”. Fue genial porque tuve una clase magistral con ella. Anido solo quería enseñar, eso era lo que solía hacer en Barcelona, y allí en su habitación casi no había nada. Tenía una cama, una silla para sentarse, una pequeña mesa, y una foto del Che Guevara, porque también vivió en Cuba por un tiempo, y una planta grande, y por lo demás, y una guitarra, una vieja guitarra Yamaha, y la guitarra Yamaha estaba sobre la mesa, y ella dijo: toca, así que ella se sentó en la cama, y le dijo a Arlette, “oh, puedes venir y sentarte a mi lado”, así que se sentaron en la cama, y yo toqué una de sus piezas: *Preludio campero*. Y ese fue el día en 1995, ah, e inmediatamente ella comenzó a enseñarme, y se dio cuenta de que había cambiado algunas digitaciones. Entonces inmediatamente dijo: “no, tienes que mantener estas digitaciones”, y luego terminé, y entonces ella dijo: “Arlette, ahora tú”, y Arlette tocó "Lejanía".

Entrevistadora: Según lo que me cuentas, en sus últimos 20 años tuvo que mudarse de Argentina y también de Barcelona. ¿Vivió también un año en Cuba durante este período, ¿verdad?

Sra. Kruisbrink: Sí, y también nos dijo que cuando estaba en Cuba, más tarde fue invitada por el presidente Jimmy Carter, el entonces presidente de los Estados Unidos. Ella quería ir a los Estados Unidos, pero fue rechazada porque había vivido en Cuba. Más tarde, cuando ya no vivía en Cuba, Fidel Castro la invitó personalmente a enseñar en la Escuela de Música de La Habana, y aceptó este puesto. Estuvo allí, creo, más de un año, tal vez un poco más, y luego cuando se mudó de Cuba, fue invitada por los Estados Unidos, y entonces María Luisa dijo: "no, no me quisieron entonces, así que ahora tampoco voy a ir". Era muy estricta en sus principios, así que cuando quiso ir allí no la dejaron, y cuando la invitaron más tarde, dijo que no.

Entrevistadora: En el libro sobre su vida escrito por Aldo Rodríguez, se menciona su complicada relación con Estados Unidos también durante una de sus giras.

Sra. Kruisbrink: Sí, y también hizo una grabación con Aldo Rodríguez.

Entrevistadora: ¿Ese fue su último álbum de música?

Sra. Kruisbrink: Sí, creo que sí. El resto de su repertorio era casi siempre el mismo, tocaba muy a menudo las mismas piezas. Eso es lo que hacen los grandes maestros, no tocan muchas piezas diferentes porque tienen que conocerlas muy bien. Por ejemplo, Pepe Romero también toca mucho el mismo programa.

Entrevistadora: Como compositora, ¿cómo percibes el impulso que se le está dando al repertorio de mujeres compositoras, considerando que intérpretes como Berta Rojas y otros están tocando cada vez más obras de compositoras? ¿Cómo ves los conservatorios en Europa respecto a la programación de obras de mujeres?

Sra. Kruisbrink: Creo que está aumentando, pero todavía tenemos que trabajar mucho para llegar a un equilibrio. También debemos aceptar que hay menos compositoras mujeres que compositores hombres. Así que no podemos forzar un 50-50, porque tal vez

hay un 80% de hombres y un 20% de mujeres. También tenemos que pensar en esto y decir: "de acuerdo, deberíamos ser justos y reconocer que no hay tantas compositoras mujeres". Yo hice una investigación y publiqué cuatro libros sobre obras de mujeres compositoras, que están publicados por "Les Productions d'OZ" (Canadá). En ellos se pueden ver muchas compositoras como Emilia Giuliani, también del período barroco.

Entrevistadora: ¿Cómo describirías la forma de componer de Anido?

Sra. Kruisbrink: Anido me dijo que ella compuso por ejemplo las piezas de *Preludios Nostálgicos* cuando estaba en el barco de Argentina a España, y que se inspiró en el mar y en su amplitud. Así que con *Lejanía* está siempre mirando al mar en el barco. Si la tocas, dijo, tienes que pensar en eso, mirar muy lejos. Lo mismo para *Gris* y *Mar.*

Entrevistadora: ¿Cómo describirías el cambio de estilo entre los *Preludios Nostálgicos* y *Impresiones Argentina*?

Sra. Kruisbrink: Creo que la mayoría de las piezas de Anido están en el estilo clásico-romántico, pero muchas de ellas tienen elementos indígenas. *Lejanía, Gris* y *Mar* no tanto, porque no se inspiraron en la música de Argentina, sino en el mar y en el viaje de dejar Argentina y venir a España. Creo que esa es una de las razones por las que no son tan indígenas, porque dejó Argentina.

Entrevistadora: ¿Podrías decir cuáles eran sus inspiraciones para componer?

Sra. Kruisbrink: Creo que fue influenciada, por supuesto, por los diferentes estilos de tierras argentinas. En mi artículo sobre *Impresiones Argentinas*, describo cada estilo, de qué país y de qué parte de Argentina proviene. Ella conocía muy bien los estilos de Argentina, no solo en la región de Buenos Aires, sino también de todo el país. Argentina es enorme, por supuesto, así que conocía los estilos del oeste, del norte, de la Patagonia, y en esos estilos podía escribir. Tal vez, pero no estoy segura, fue influenciada por algunas

melodías populares, y luego escribió sobre ellas. También hizo un arreglo de *Nana*. Originalmente la melodía no es de Anido, sino de Alfonso X El Sabio. Él compuso la melodía y Anido hizo unos armónicos muy bonitos en esta pieza. Una vez hablé con Jorge Cardoso de Argentina, y me dijo que estaba escribiendo un libro sobre personas que hicieron música sobre canciones populares en Argentina, u otras canciones, e incluyó "Cuna Cubana" de Leo Brouwer. La melodía no es de Brouwer, él solo puso los armónicos. Le dije que también debería incluir "Nana" de María Luisa Anido. Me dijo: "no, eso está robado de Alfonso X El Sabio". Y yo le respondí: "sí, pero Leo Brouwer robó la canción "Cuna Cubana"". Pero no quiso incluir la pieza de Anido en su libro, y no sé por qué, porque realmente es su propia transcripción. Solo la melodía es de Alfonso, y ella hizo su propia composición sobre ella. Así que considero esto como una de sus composiciones, no como un arreglo. Para mí, esta es su composición, porque está tan bellamente hecha. Nadie más podría hacerlo tan bellamente como lo hizo Anido.

Entrevistadora: ¿Crees que el apoyo de su padre fue importante para que Anido se dedicara a la guitarra, considerando que el piano era el instrumento académico predominante en esa época?

Sra. Kruisbrink: Sí, y creo que para Anido, también era importante que su padre invitara a muchos artistas de España, como Domingo Prat, quien hizo el libro *Enciclopedia Diccionario de Guitarristas*, creo que fue la primera enciclopedia con muchos nombres de guitarristas. Cuando investigaba, leí que Domingo Prat, cuando hizo este libro, tenía todo tipo de pequeñas notas, estos pequeños papeles amarillos que puedes pegar en todas partes, y escribía un nombre nuevo, y luego lo pegaba. Así que toda la casa estaba llena de estos papeles, y todos los que entraban debían tener mucho cuidado, de lo contrario, todos los papeles volarían por la habitación. Era un gran desorden en su habitación, pero esta es la manera en que trabajó en este libro. Su esposa, Carmen Farré del Prat, también compositora, escribió piezas estupendas. Él fue uno de los profesores de Anido y cuando visitaba la casa del padre de Anido, podía quedarse allí, como Miguel Llobet, quien también podía quedarse allí y enseñarle. Para Anido, fue muy bueno que Llobet quisiera

viajar con ella, de lo contrario, nunca podría haber salido de Argentina. Podía salir de Argentina porque había un hombre acompañándola. Y con Llobet trabajaron mucho juntos, y eran muy famosos, y eso le dio a Anido la oportunidad de viajar, porque él estaba con ella. Más tarde, cuando ya era una mujer adulta, después de que su madre muriera, comenzó a dar conciertos nuevamente.

A1.5 Entrevista a María Isabel Siewers

Sra. Siewers: Me alegro mucho de que estés escribiendo sobre María Luisa Anido. ¿En qué lugar estudiabas?

Entrevistadora: Yo estoy en Alicante, en el conservatorio de Alicante. ¿Has estado aquí?

Sra. Siewers: Sí, yo estuve una vez cuando fui a Santiago de Compostela, en los años 70. Luego pasé unos días en Alicante para tomar unas clases con José Tomás. Lo habíamos tenido en el concurso de Santiago, junto con Segovia, y luego pasé por Alicante para tomar algunas clases más con él. Era maravilloso maestro.

Entrevistadora: Era una época de muchas escuelas de gran prestigio, ¿verdad? Como la de Anido, Carlevaro…

Sra. Siewers: Sí, pero José Tomás era importantísimo. Carlevaro también, e influyó mucho, pero un poco distinto, digamos. Y muy distinto a Carlevaro, era Anido. Los dos extremos. Imagínate, Anido, que venía de la escuela Tárrega. Venía con mucho apoyo y fuerza en el sonido, partiendo siempre de lo estético, de la idea del sonido. Yo te diría que lo que más me quedó grabado con ella fue la idea del sonido. Acuérdate de que era una época que no había manera de amplificar la guitarra de una forma que saliera linda, y había que llenar salas grandes. Entonces, sonido potente y sonido bello. Mucho vibrato para lo que fuera romántico. Y de ahí partías. Carlevaro era como más científico, buscando la limpieza, buscando un poco más la facilidad. Yo siempre digo que en Latinoamérica

siempre hubo genios guitarristas que casi no precisaban un maestro. También hubo escuelas. La escuela de Anido, la de Jorge Martínez Zárate. Pero siempre hubo algún guitarrista que aparecía, habiendo comenzado por el folklore, por ejemplo, y luego iba para lo clásico. Y tú no te explicas por qué tenía esa facilidad, esa técnica. Personajes especiales, sí. Pero la clase media, que yo llamo de la guitarra, o sea, esos muchos guitarristas que estudiaban, que tocaban bien... Hay una expresión, no sé si en España también se usa, faltan cinco para el peso. Siempre llegaban a un pasaje difícil, suponte, *Estudio nº 1* de Villalobos, que tiene esos ligaditos ahí, y lo repetían tres veces porque se equivocaban. O sea, tocaban muy bien, pero faltaba esa perfección que se escuchaba en el piano o en otros instrumentos, esa seguridad en que se entiende que es tocar una obra sin errores. Nos disculpábamos mucho los guitarristas. Y... suciedad, el hacer ruido en las cuerdas, en los traslados. Y bueno, en ese sentido, Carlevaro fue increíble. Porque nos hizo escuchar de otra forma, y buscó esa limpieza. Ahora, buscó esa limpieza que a veces resultó un poquitito, lo digo en forma muy personal, en desmedro de esa imagen artística que tenían músicos como Anido, o como Llobet, o como Bream que, aunque fuera difícil, buscaban cierto color especial en las cuerdas, o en el lugar donde tocaban el acorde. Pero bueno, gracias a Carlevaro, se empezó a escuchar distinto, se empezó a exigir más limpieza, más seguridad, y eso hizo bien a todos. Y luego sus alumnos, o la gente que fue influenciada por él, que realmente era buena, cada uno toca a su manera. No es que todos sean puros como Carlevaro, sino tocarían todos igual. O sea, si tú piensas en un Álvaro Pierri, en un Eduardo Fernández, yo también pasé por Carlevaro, pero él era mucho más generoso de lo que la gente se cree. Y yo siempre mantuve mi forma de tocar que me vino de Mimita, agregando lo que aprendí de Carlevaro. Pero no anulándolo, a pesar de que eran tan extremos. Porque Carlevaro, por ejemplo, no apoyaba una nota. Para él, el apoyar, se llamaba toque cinco, y era una cosa excepcional, especial, en algún momento. Muy contrario a lo que hacía Mimita.

Entrevistadora: ¿Al recibir clases de diversos maestros tan importantes, percibiste competitividad entre las diferentes escuelas? ¿Había situaciones en las que los profesores se molestaban si tomabas lecciones con otro maestro?

Sra. Siewers: Eso era tremendo. Y ahí tengo un ejemplo especial, justamente, con Mimita. Y te aseguro que no lo digo con ningún reproche, me duele, pero fue así. Yo empecé a tocar guitarra bastante tarde, con 12 años, con una profesora de barrio, en forma privada. Y cuando acabé el colegio secundario, estaba entre seguir medicina o seguir música. Finalmente tiré por la música. Y mi familia no estaba para nada unida al ambiente artístico, musical. O sea, a papá le encantaba el folklore, a mí también, íbamos a bailar un fin de semana danzas folckóricas. Y yo me había entusiasmado con la guitarra clásica. Y bueno, entonces, ¿con quién estudiar? Teníamos una conocida que bailaba ballet en el Teatro Colón, y su esposo era compositor, y papá le preguntó a él con quién nos aconsejaba que yo estudiara en el conservatorio. Entonces, dijeron, sí, María Luisa Anido, iba a estar enseñando en un conservatorio en la provincia de Buenos Aires, que era bastante lejos de casa. Pero bueno, yo di mi admisión al conservatorio, este se llamaba Juan José Castro, que era un compositor argentino. Pasé, y a los pocos días me dijeron: "ah no, Mimita había cambiado de punto de vista, e iba a enseñar en el conservatorio de la ciudad de Buenos Aires, quizás porque quedaba más cerca, el conservatorio Manuel de Falla. Entonces, tuve que hacer mi segundo ingreso. Bueno, y empecé a estudiar con ella, y era una época ya un poco politizada en la Argentina, con dictaduras, veníamos de dictaduras militares, y Mimita enseñó allí un año y medio, más o menos dos años, todo bien, yo iba a sus clases allá, y le salió a hacer una gira por Rusia, tocó en Moscú, San Petersburgo, ella amaba el público ruso, que la amaba ella también, tocaba en sitios muy importantes, y estaba Rostropóvich , un gran chelista, Nicanor Zabaleta, el artista español, Anido, o sea, tocaba en sitios muy importantes, en la sala Tchaikovsky... Bueno, regresó de Rusia hablando maravillas del público ruso, como era lógico, y como Rusia significaba comunismo, en la Argentina dijeron en el conservatorio que ella no había presentado muy bien su licencia de viaje y por lo tanto quedaba sin cargo. Prácticamente le echaron. Esto pasó antes de que volviera el gobierno de Perón. O sea, en la anterior dictadura militar, donde sin duda ella pudo viajar, pero era mal visto que viajaras. Bueno, entonces empecé a tomar clases privadas con ella. En el conservatorio quedó un profesor muy joven y yo quise seguir con ella, así que iba a su casa. Y en el año, creo que fue el año 70, Carlevaro vino por primera vez a la Argentina. Entonces se comentaba que se iba a organizar un

curso de verano en un lugar de playa muy lindo, con el maestro Carlevaro. Todos mis compañeros del conservatorio iban. Y todos decían, "va a ser muy interesante". Y yo dije, sin duda va a ser interesante también. Entonces le dije, "Mimita, ¿te parece bien?" Hay un curso con Carlevaro. Me gustaría ir. Y ella respondió: "Y sí, Isabelita querida, vete al curso". Bueno, fui al curso, que fue en verano en Argentina, en enero o febrero. Y cuando vuelvo en marzo, que empiezan las clases, la llamo para organizar mi clase privada otra vez. Entonces, ella vivía solita en un departamento, en la avenida Belgrano, 1337, era la dirección. Un departamento pequeñito. Atiende alguien al teléfono y dice: ¿Mimita? Mimita no está". Cambiaba la voz haciendo como que no era ella para no atenderme. Y no hubo forma de que me atendiera. Ni por amigos. Estaba tremendamente ofendida porque había ido el curso. O alguien le habrá dicho que cambié, porque es verdad que con Anido yo tocaba en la forma antigua de las mujeres, cuando ponían las dos piernas juntas para tocar, no abrían las piernas, con Mimita yo tocaba así, y la posición de la guitarra era relativamente horizontal, lo que hacía que cuando tocaba arpegios, por ejemplo, la mano derecha estaba muy alta y se me ponía nerviosa, no me sentía bien, temblaba. Y cuando fui al curso de Carlevaro, él me dice, "¿pero por qué se sienta así? Las chelistas no se sientan distinto que los hombres. El chelo se pone donde se pone". Y entonces me senté como nos sentamos hoy. No sé si alguien le habrá comentado ese detalle, da lo mismo, pero el asunto es que ella estaba tremendamente ofendida y no me quiso dar clases. Hasta ese momento ella me estimulaba muchísimo, obviamente tenía contactos, entonces había hecho una gira por una provincia, como diez conciertos por una asociación cultural, había ido a tocar en Uruguay, porque ella también era amiga de una gran guitarrista que era Olga Pierri, la tía de Pierri.

Entrevistadora: De hecho, he visto también la conferencia que diste de diferentes mujeres guitarristas en Facebook hace unos años, donde hablabas de muchas mujeres guitarristas que no conocía, como Olga.

Sra. Siewers: Bueno, eran muy activas, creaban sus asociaciones guitarrísticas. Bueno, el asunto es que yo tenía también en Buenos Aires unos conciertos agendados, mi profesor,

que era diez años mayor que yo, era jovencito en esa época, tenía 28 años, no tenía experiencia, era casi más como un compañero. Y yo me había metido en proyectos locos, juveniles, qué sé yo. En un concierto iba a tocar las cuatro suites de Bach para laúd. Y de golpe estaba sola, porque Anido no me daba clases. No sabes, obviamente, me fue durísimo, tuve que aprender un montón, crecí mucho, sin duda. Tenía las puertas abiertas para estudiar con otros profesores. Yo me podría haber ido a estudiar con Carlevaro, con Martínez Zárate...pero me parecía que le iba a hacer doler más a Anido, entonces no tomé esa decisión. Y luego me fui al curso de Santiago de Compostela, y cuando volví, llamé para contarle del curso, de que había estado con Segovia, y ahí reconstruimos la relación. Ahí me volvió a dar clases, pero claro, entre las dos, quizás, ojo que tuvimos una amistad muy linda, muchísimos años, pero no fue como antes de ese episodio, porque yo misma quedé como un poco como asustada, como quemada, porque a mí me había dolido mucho todo eso, y no quería que me volviera a pasar.

Entrevistadora: ¿Cómo describirías sus clases entonces?

Sra. Siewers: Había un poquitito más de distancia. Pero sus clases antes, no sabes lo que eran. Y después en realidad también. En las primeras clases, ya había fotocopiadoras, pero no teníamos celular, ni internet, era toda una historia conseguir las obras, más estando en un país lejano como la Argentina, las pedías por correo a una editorial europea, tardaban tres semanas, no sabías si llegaban o no llegaban. Entonces, yo decía: “Anido, qué lindo, escuché en un concierto *Los Trigales*”. Y ella decía: “Ah, querida, sí, cómo no, yo te lo copio”. Y la semana siguiente, tenía su copia a mano hecha.

Entrevistadora: De hecho, tenéis como un cuaderno pedagógico, ¿verdad? No sé si lo conservas, el cuaderno.

Sra. Siewers: Sí, después saco unas fotos y te las mando. Cuando lo leas, verás que no era como Carlevaro, iba más a lo expresivo. Por ejemplo, acá tengo un comentario sobre la *Sarabande* de Pouland. Decía: “Tratar de pasar de una nota a otra sin dejar de vibrar. La

oscilación más amplia, con la muñeca muy suelta". Y a veces simplemente decía, "está muy bien", o "todavía falta un poquito más". Pero sí, sin duda, hay un montón de indicaciones.

Y un hecho curioso es que había otra guitarrista de la misma edad en Austria, prácticamente dos años menor, llamada Luise Walker, que tuvo una carrera paralela a la de Anido. Su papá organizaba conciertos de guitarra en Viena, y lo invitó a Llobet. De hecho, Luise Walker conocía a Anido a través de Llobet, y nunca se habían escrito. Y cuando yo empecé a tocar en Viena, Walker vino a un concierto y allí nos conocimos. Comenzamos una amistad y yo les mandaba cariños a las dos señoras mayores de una a otra, porque Mimita no hablaba alemán y Luise Walker no hablaba castellano. Fue divino, se admiraban muchísimo, pero nunca se habían encontrado y nunca se habían comunicado directamente. Luise Walker fue profesora en la Escuela Superior de Música de Viena, y también hizo giras internacionales muy importantes, como en Japón.

Entrevistadora: ¿Cómo describirías la personalidad de Anido?

Sra. Siewers: Anido tenía un carácter muy sensible, hipersensible. Tremendamente auténtico y corajudo, un coraje increíble, porque hay que largarse sola a decir: "yo no estoy de acuerdo con esto". Ella, digamos, no es que estaba en riesgo de muerte y se tenía que dar ventila con los militares, como algunos que eran declaradamente comunistas, pero sin duda la iba a tener difícil allá. Y entonces decir, bueno, corto con mi país y me voy a España. Sin nada. Hay que atreverse. Y después, volvió algunas veces a Argentina. Yo la visité muchas veces en Barcelona. Y me contaba que Leo Brouwer le había invitado a ir a enseñar a Cuba, y estaba encantada. Ella siempre fue la fanática de los jóvenes, de apoyar a los jóvenes, y de ver la belleza del empuje juvenil, de admirar eso. Entonces me dijo: "estoy contentísima de irme a Cuba porque allí a los jóvenes les dan el instrumento, tienen todas las posibilidades para estudiar, les dan las partituras, les dan el instrumento…" Y me decía medio en chiste: "y voy a tener un departamento con vistas al Caribe". Se fue a

trabajar a Cuba, y al año y medio me dice: “no, me vuelvo, porque los alumnos no estudian”. No estaba contenta con su clase, y decidió volverse a España.

Y después, la gente en Argentina se empezó a preocupar porque Anido se iba poniendo viejita, y pensaban de qué iba a vivir en un momento dado si no podía enseñar más. Yo me sentía tan agradecida, aunque no los conocía en ese momento, a Pili y la familia de Carmen Becerra, por haberla acogido con tanto cariño, pero nos preocupaba sin duda. Entonces justamente Nelly Menotti, quien había sido su asistente, junto con un grupo de amigos, empezaron a considerar la posibilidad de que pudiera regresar. Y un gran guitarrista folklorista, Eduardo Falú, del que ella era muy amigo, Falú era presidente de la Asociación de Compositores e hizo un petitorio al Senado de la Nación, o sea, al Parlamento, para que se le otorgara lo que se llama una pensión graciable, que es cuando tú no tienes los aportes hechos en vida jubilatorios y no te corresponde la jubilación, para que te lo otorguen por tu mérito, por lo que has significado para el país. Eso se llama una pensión graciable. Y lo logró. Cuando le dijo a Anido, ella dijo: “no, yo no tomo dinero regalado”. De modo que era una persona muy sensible, de muy fuertes ideales.

Entrevistadora: ¿Cómo comenzaste a estudiar con María Luisa Anido? Creo haber escuchado en una entrevista que tenías alrededor de 17 años, ¿es correcto?

Sra. Siewers: Sí, tenía 17 años. La verdad es que no me acuerdo si ella me escuchó para tomarme, por así decirlo. Entonces yo estudiaba con una profesora que se llamaba Edda Korol, que era simplemente una vecina de mi barrio. Tuve mucha suerte, porque Edda me empujó por lo clásico. Y era amiga de Nelly Menotti, la amiga y la asistente de Mimita. Así que probablemente, yo no sé si a Mimita le invité a algún concierto o si Edda le contó. Simplemente fui derecho a la primera clase en el conservatorio. Entonces, ¿qué veíamos? Aquí está mi cuadernito, aunque no sé si es lo primero que hice con ella, pero pareciera que sí. Entonces, veo que acá dice “escalas”. Con ella siempre veíamos los ejercicios del libro de Prat, donde hay ejercicios. Había escalas y arpegios, había un compilado de arpegios, generalmente de ejercicios de Tárrega. Entonces, había escalas cromáticas, esos

ejercicios de arpegios y cejillas de Tárrega, hay un par que son bastante conocidos. Y que eran bastante fuertes, debo decir. Ella trabajaba mucho con las cejas, pienso en los alumnos hoy en día que le escapan a las cejas todo lo que sea posible. Bueno, entonces, estudiamos el estudio en Si bemol de Sor, que creo que es el número 23 en el libro que tenía, que es un estudio de arpegios y ceja, muy bonito, en Si bemol Mayor. *El Abejorro* de Pujol, me acuerdo haber visto el principio con ella, para trabajar arpegios. Entonces, ella cambiaba las digitaciones, pues *el Abejorro* es bajo y después índice mayor índice. Entonces, te hacía cruzar los dedos, por ejemplo, pulgar mayor índice mayor. O pulgar índice anular mayor. Siempre hacía ejercicios cambiando las digitaciones y también las escalas, para lograr independencia de los dedos y balance, o sea, igual fuerza para los dedos. Acá dice: "mano izquierda, apretar solo lo necesario. Debe mantenerse suelta. Mantener el dedo uno como guía, seguridad en las escalas".

Y en cuanto a la mano derecha, bueno, mucho apoyado. Pero acá veo que dice "no apoyar" para un arpegio. Quizás yo venía ya con mucho apoyado. Y añade: "que salga claro el sonido". Ella buscaba la fuerza y la claridad del sonido. Y "al practicar el arpegio con la digitación al revés, hacerlo muy lento y equilibrar la fuerza".

Como te digo, muchas digitaciones veo acá para la mano derecha en *El Abejorro* de Pujol para los arpegios. Y acá estábamos con estudios de Sor, preludios de Tárrega. O sea, de esa forma comenzamos. Los preludios de Villa Lobos, sin duda, recuerdo que vi todos con ella. Y luego un poco iba según mi entusiasmo de querer tocar ciertas obras como *En los trigales* de Rodrigo. Y hacía un par de obras más de Rodrigo. Y luego fue buscar obras, pienso que lo hizo de forma muy pedagógica para esos conciertos que tenía. Entonces, una obra que me dio fue *La Sarabanda,* me acuerdo, de Poulenc. Es una obra que musicalmente es interesante, más que guitarrísticamente. También vimos la *Sonata Op. 15* de Giuliani, los estudios de Villa Lobos, unas piezas de Roncalli y *Gavottes* de Bach. Y acá veo que también me sugirió hacer la *Serenata Burlesca* de Torroba. Y una obra de ella, el *Misachico*. O sea, eran programas pensados para mi nivel. Acá me escribió un par de obras argentinas. Eran obras relativamente cortas, aparte de la sonata de Giuliani, no veo

ninguna larga suite ni nada. Eso, como te digo, me surgía a mí misma, y dos años más tarde toqué suites de Bach. También toqué en esa época el *Sueño* de Tárrega, para hacer trémolo. Y vimos algo de Ponce, como el *Vals* y el *Scherzino Mexicano*. Pienso que avanzamos bastante rápido. Luego había, por ejemplo, una compositora argentina, Chacal Caño, y también había siete improvisaciones que vi de ella, y de esas siete elegimos tres para un programa. No fuimos de tocar transcripciones, siempre buscábamos repertorio original para guitarra, salvo con Rameau o Bach, pero luego no pensábamos en transcripciones. De hecho, ni siquiera toqué las obras de Albéniz con ella, como *Sevilla*.
A mí me interesaba, con el tiempo, tocar obras más largas, más importantes. Y, por ejemplo, recuerdo algo gracioso, y es que, en esa búsqueda de partituras, que, como te digo, no era tan fácil conseguir, si no fuera por fotocopias de colegas, fui a bibliotecas a buscar y fui a la biblioteca del consulado inglés, del British Council. Esto debe haber sido cuando empezaba con ella, porque estaba acá escrito en el primer cuaderno, en el 68. Y me encontré con un hermoso ejemplar de tapa azul, que era el *Nocturnal* de Britten. Y me acuerdo que fui con esa partitura, que había sido compuesta unos tres o cuatro años antes, y ella rehuyó. Aceptó finalmente escucharme tres o cuatro variaciones, pero, para ella, eso era demasiado moderno. Ella no me incentivaba a tocar música contemporánea, salvo que fuera un compositor argentino con quien hubiera algún contacto, o algo así.

Entrevistadora: ¿Podría decir que ella tenía un repertorio que consideraba su zona de confort?

Sra. Siewers: Sí, había un cierto repertorio que prefería no escuchar. Hubo un compositor en Argentina maravilloso, Carlos Guastavino, que compuso tres sonatas para guitarra, y una hermosa obra que se llamaba *Jeromita Linares*, y Guastavino decía: “para mí, la música llega hasta Stravinsky, después se acabó”. Y tú puedes estar de acuerdo o no, pero es lo que él sentía, y por eso fue tremendamente criticado y olvidado en su vida, porque le decían todos “no, este es un romántico pasado de moda”, y a la par de él, de la misma edad casi, estaba Ginastera. Ginastera con su sonata era una cosa moderna, pero, sin embargo, la música de Guastavino se hizo totalmente conocida porque es música hermosa, y él no

era capaz de hacer marketing, Guastavino era un hombre tremendamente modesto, así que la música se hizo conocer por sí sola. De hecho, hay una canción que cantaba en España, creo que Iglesias, *Se equivocó la paloma*. Era Guastavino, y nosotros cantábamos mucho en los coros escolares canciones de él, versiones de esas canciones. Te recomiendo que lo escuches, sobre todo para canto, Guastavino. Y bueno, era contemporáneo de Anido, o sea, que uno puede imaginarse también esa postura hacia la música, de considerar a lo atonal, digamos, un Britten no era un alternativo de efecto, pero sí era atonal, como que ya no sentirse cómodos con esa música.

Entrevistadora: ¿Su repertorio se centraba más en la música española y en obras inspiradas en el folclore?

Sra. Siewers: Sí, además de eso, tocaba obras de Haydn y Mozart, y transcripciones de Chopin y Músorgski. Por ejemplo, tocaba *El viejo castillo* de *Cuadros de una exposición* de Músorgski. Sin embargo, no solía interpretar obras cíclicas. Tocaba obras importantes, pero nunca le escuché suites, sonatas... Nunca le escuché tocar una sonata de Sor, por ejemplo; se inclinaba más hacia piezas concisas y cortas.

Entrevistadora: ¿Les daba libertad para elegir el repertorio?

Sra. Siewers: Sí, muchísima. Y lo que ella sugería pedagógicamente era muy bueno, porque, por ejemplo, me acuerdo que tocamos una obra de Guido Santórsola, un compositor uruguayo que compuso muchísimo para guitarra. Él nació en Italia, pero que vino de chico a Argentina. Anido eligió, en esa época que estaba estudiando, el Preludio de su *Suite Antiga*, que es una obra hermosísima, donde podés trabajar arpegios hermosísimamente con el sonido. Entonces, claro, ella buscaba esas obras en que podías trabajar el color del sonido, el sonido pleno, las resonancias. Y eso te ayudaba a crecer. Era una postura estética hacia el sonido.

Entrevistadora: Cuando en un fragmento había errores, ¿qué método utilizaba ella? ¿Utilizaba alguna técnica o metodología específica?

Sra. Siewers: No, quizás me escribía "trata de limpiar tal pasaje para la próxima vez porque está sucio". O por ahí te hacía alguna indicación si estabas tensa o si ponías un dedo mal, por ejemplo. Pero no era para nada como, no sé, Eduardo Fernández, que trabaja con los operadores y dice "bueno, si tenemos el problema del traslado, vamos a achicar el traslado para que salga". Nada metodológico en ese sentido. Te diría que su metodología era a través de un repertorio adecuado, que te hacía crecer. Y de escalas, arpegios, etc., que hacía a través de la técnica. Al principio, sobre todo, porque después la hacía con el repertorio. Pero no analíticamente así, en el sentido de cómo se puede hacer para mejorar tal cosa. O "mantén más floja la mano", o "cuidado donde pones el pulgar". Pero así un método como usaríamos hoy, no.

Entrevistadora: ¿Y cómo enseñaba a tocar una partitura? ¿Era insistente en que la memorizaras?

Sra. Siewers: Era muy insistente, o sea, la idea era tocar en los conciertos de memoria. Y muy pronto, sabías la obra de memoria. Tampoco con muchas indicaciones, nunca hablamos de práctica mental ni de herramientas metódicas para memorizar, como hacemos hoy en día, algo que es común en la universidad. No discutíamos técnicas como dividir la obra en partes o tocar de atrás hacia adelante. Al menos, no en esa época. Es verdad que yo memorizaba con bastante facilidad. Por ahí, con otro alumno, le hubiera tenido que indicar. Es difícil decir.

Entrevistadora: Cuando tenías que tocar un repertorio barroco o romántico, ¿se ceñía al estilo o te dejaba libertad para interpretarlo?

Sra. Siewers: Te diría más en lo romántico en cuanto al vibrato, al fraseo, al rubato... En cuanto a lo barroco, lo que hablaríamos hoy de ornamentación y todo eso, no. Eso lo

aprendí por mi cuenta leyendo libros en la universidad. Tampoco creo que le haya llegado a ella la influencia de la interpretación de la música antigua. Porque en los años 70, recién había un atisbo que yo, en la Argentina, a través de una o dos personas que estudiaban con otro profesor, alguno que se interesaba en el laúd, había un atisbo de acercarse a la música antigua, digamos, de una forma más auténtica. Y, de hecho, se me ocurrió a mí entonces trabajar ciertas cosas con un clavecinista. Porque no se me ocurría en ese momento que hubiera un guitarrista que pudiera ayudarme a tocar Bach. Entre los 70 y los 80 fue esa explosión acá en Austria y en Holanda y de interpretación con instrumentos originales. Y eso empezaba en esa época. De modo que tocar Bach con Anido era, bueno, sí, no rubatear, obviamente, como si tocaras Albéniz, tocarlo limpio, escuchar bien las voces, hacer las cosas donde corresponden... Eso sí, pero la interpretación auténtica en cuanto a ornamentación, no. Tampoco era tanto la proporción de repertorio que hacíamos de barroco o renacentista. Sí me acuerdo que toqué con ella piezas arregladas por Oscar Chilesotti, muy bonitas, del Renacimiento italiano, eso lo vi con ella. Ese minueto de Rameau, que queda muy lindo en guitarra, pero sin hablar nada del estilo. Esas Gavottes de Bach. Ya sí se me ocurría tocar una suite de Bach, era más bien una cosa personal. Y hoy le doy cierta razón. Porque si comparo con las cosas que ocurren en la Universidad de Mozarteum, por ejemplo, cuando vienen alumnos a dar sus audiciones de ingreso al bachelor o de ingreso a la maestría y tocan Bach, yo te diría que, no sé lo que pasa en España, no creo que sea distinto, jamás hubo unanimidad en una mesa sobre cómo tocaban. Jamás hubo una sensación de satisfacción con la que tocaban. En el sentido de que, si la mejor nota es un uno, que todos pongamos un uno. Porque es difícil. Son obras que no han sido escritas para el instrumento, lo cual no quiere decir que no sean maravillosas. Por supuesto que estoy de acuerdo con que un alumno estudie Bach, pero debe tener toda la experiencia posible antes. Y nunca vamos a llegar, por más que leamos y escuchemos, a la naturalidad que tiene un laudista o que tiene un organista que toca todas las semanas en la iglesia para improvisar, para fundamentar. El nuestro es un conocimiento un poco externo al estilo. Esa interiorización, ¿cómo la logramos? Si yo tuviera un alumno y le doy esas obras, que de entrada muchas no se las daría, yo diría que escuche un vihuelista o un laudista. Además, hoy tenemos en todas partes grabaciones de

esas obras, incluso en los mismos conservatorios, como en el Manuel de Falla, se enseña laúd, se enseña guitarra barroca, se enseña vihuela.

Y claro, en la época de Anido no es como hoy, que vos buscas en internet, buscas la tabulatura de Mudarra, de Gaspar Sanz y encontrás mucha información. Nosotros nos basábamos en un par de personas que conocían. Por ejemplo, Emilio Pujol tocaba la vihuela, y él hizo ciertas transcripciones, algunas muy lindas, como *La canción del emperador*. Las que están en ese libro funcionan. Ahora, amaba la música antigua. En una época, incluso, hasta se me ocurrió encargar un laúd, pero me falló el luthier y ya me fui por otras ramas. Pero hoy en día, si yo le quiero mostrar a un alumno cómo se tocan esas obras, se las enseñaré en un instrumento original para que tenga una idea más precisa, más allá de la guitarra. Luego, si decide tocarla en guitarra, al menos estará consciente de las limitaciones.

En la época de Anido, eso no existía todavía. No teníamos acceso, y no profundizabas. Con José Tomás, sí. Porque allí cuando estuve por los años 70 me acuerdo que conocí a una guitarrista austriaca que trajo la tabulatura de Dowland e hizo la transcripción que estaba trabajando con él. Así que ahí ya había conciencia. Quizás en España haya habido más un camino, en Latinoamérica no, en cuanto a música antigua. Ni sé si Anido sabría leer tabulaturas. Probablemente no.

Entrevistadora: Y luego, a ti como profesora, ¿cómo te ha influido María Luisa Anido a la hora de enseñar?

Sra. Siewers: Mucho en cuanto a buscar y a promover en el alumno el desarrollo de su personalidad artística. Así como Anido era extremadamente libre y quería que tuvieras tu personalidad. Y eso creo que es importantísimo. La búsqueda del sonido, como cosa fundamental. El sonido propio y buscar sacar sonido del instrumento. Y sus timbres. Eso diría que son las dos cosas fundamentales. Y emocionarse con la música. Que creo que es muy rescatable. Hoy día me encontré con un violinista mayor, una personalidad del

Mozarteum, tiene 80 años, un gran maestro de violín. Y hablábamos del sonido. Y él decía "sí, antes escuchabas en la radio, por ejemplo, e inmediatamente identificabas quién tocaba en el violín". Y yo pienso que en la guitarra también. Inmediatamente sabes si escuchas a Segovia. Inmediatamente sabes si escuchas a Bream. Yo te diría que inmediatamente sé si escucho a Anido. Y a unos guitarristas más. Pero muchos suenan muy parecidos. Y cada persona tiene su personalidad y eso tiene que salir a través de la música. Y eso es lo que ella propiciaba, que te expreses, que te emociones. Que te emociones ante una puesta del sol. Y que seas libre. Y, decía ella, que te rebeles de tus maestros, justamente. Para no seguir copiando, copiando, copiando. Además, era muy cercana, y no había hora de clases. Ibas por una hora y de golpe habían pasado dos horas y media y no te habías dado cuenta.

Entrevistadora: ¿Qué era lo que le caracterizaba a nivel internacional como maestra? ¿Por qué la gente iba a recibir clases de ella?

Sra. Siewers: Me cuesta un poco decirlo. Bueno, ella, además, es un poco limitado porque yo tengo entendido que ella, cuando su papá murió ella tenía veintipicos años, y dejó de tocar, porque su madre dijo que una chica no iba a andar por el mundo sola con la guitarra, así que ella se dedicó a enseñar. No sé cómo habrá sido en esa época. Era mucho más joven que cuando yo tuve clases con ella. Lo que te puedo decir es que cuando tuve clases con ella, que ella tenía más de sesenta años, era tremendamente vital y era tremendamente entregada por sus alumnos, en el sentido de tratar de estimularlos a tocar de una linda manera, sin hacerte presión. Por ejemplo, en el concurso de París, ella había estado de jurado. Ganó una guitarrista, creo que se llamaba Bárbara Poláchek. Entonces vuelve de las clases y me dice "Ay, Isabelita, tú tienes que hacer el concurso de París porque como mujer, tienes que hacer brillar la guitarra". Si quieres, sin decirlo de forma muy precisa, era muy feminista también. Y bueno, eso me estimulaba. Y me dije, bueno, quizás si Anido lo dice, quizás podría probar. Y entonces me puse a averiguar cómo hacer para participar en París. O sea, no te ponía presión, pero te daba la chispa para estimularte. Diciendo "puedes tocar acá o puedes tocar allá". En ese sentido, y supongo que habrá sido

también así cuando estuvo en España, no lo puedo saber porque serían diez años más tarde. Y quizás ella no tenía ya las conexiones que tenía en Argentina.

Entrevistadora: Claro, porque tú estudiaste el 67, ¿verdad? Era en el 1960.

Sra. Siewers: Sí, en el 67 seguro. No te puedo decir hasta cuándo, pero yo sé que cuando me casé, que fue en el 73, fue mi madrina de casamiento. Hasta que ella se fue a España debo haber estudiado, hacia el final del 70.

Entrevistadora: Y respecto a sus composiciones, ¿por qué crees ella no se consideraba a sí misma compositora?

Sra. Siewers: Es que era muy modesta. De hecho, el *Misachico* sí que me lo dio para estudiar. Pero seguramente le debo haber preguntado yo. Y la *canción de Yucatán* fue una de las primeras piezas suyas que estudié con ella. Pero no es que me dijera "acá está mi álbum, toma y fíjate qué obras te gustan". Eso me interesó muchísimo después por mi cuenta. Por lo tanto, no surgía de manera espontánea. También ocurría que en Argentina normalmente cuando uno tocaba un concierto incluías alguna obra argentina. Entonces yo le debo haber pedido a ella. O si participabas en un concurso, tenías que tocar una obra argentina. Así que pienso que surgió más de mi parte que de ella la iniciativa de tocar sus obras.

Entrevistadora: ¿Y ella utilizaba algún sistema compositivo concreto?

Sra. Siewers: Nunca me contó, supongo que probaba en la guitarra.

Entrevistadora: El crítico musical Gastón O. Talamón escribe en el prólogo de la obra *Impresiones Argentinas* una clasificación de los movimientos de la suite, distinguiendo entre aquellos que pertenecen al folclore del Litoral pampeano y los del Altiplano aymaro-quíchua. ¿Podrías comentar en qué se diferencian ambos tipos?

Sra. Siewers: El altiplano es el noroeste de Argentina, que es un tipo de música más bien cercano a lo pentatónico porque en realidad allí se toca música con instrumentos como el charango, la quena, que es pentatónica, el pincullo, el erque, todos ellos pentatónicos, y se acompaña con cajas, que son instrumentos de percusión, no como la caja para la música española, sino es un tambor con cuero de un lado y del otro y un aro de madera que se obtiene en el brazo cuando tocas la caja. De modo que ese es un estilo de música que tiene una instrumentación bastante escasa y sobre todo se canta, en forma pentatónica. Y la pampa argentina, la parte central de Argentina, tiene mucha influencia de la música española, europea y ahí sí los conjuntos son guitarras y hay una escala que se llama escala mixta o criolla que en realidad es como una escala mayor un poquito cambiada. Pero no es pentatónica, son dos estilos distintos, y ahí se toca mucho con rasgueados y la instrumentación sí es en lugar de la caja, el bombo, que es un tambor más grande también con dos parches. Los instrumentos son las guitarras, el bombo y el canto.

Entrevistadora: ¿Y luego dirías que en los *Preludios Nostálgicos* se alejó de la línea folclórica de *Impresiones Argentinas*?

Sra. Siewers: Sí, a ella le gustaba mucho la música impresionista. Ella quiso probar con un estilo más impresionista como Debussy.

Entrevistadora: Y luego tocaba sin la uña del pulgar, ¿verdad?

Sra. Siewers: Sí, y tampoco Luise Walker en Viena. Por eso ahora tengo la uña rota y no lo veo ningún drama el tocar sin uña del pulgar. Por supuesto, pierdo ciertos colores, pero cuando se te hace el callo en las yemas es otro sonido que cuando se te rompe la uña y está con la yema blanda. Hay que tener en cuenta eso. De hecho, no sé si leíste el libro de Emilio Pujol titulado *El dilema del sonido en la guitarra*. Te lo recomiendo. Pujol tocaba sin uñas también.

Pero Anido en el resto de los dedos sí usaba uña y no muy larga, lo único. Ella criticaba no a la uña en sí, sino lo que llamaba el "sonido a uñita" porque justamente la escuela de Martínez Zárate en Argentina usaba las uñas bastante largas, con lo cual lograba más velocidad, un sonido transparente más brillante pero no con el calor de un sonido tocado con yema-uña apoyado, y eso lo criticaba mucho.

Entrevistadora: ¿Prefería que mantuvieras las digitaciones ya escritas o te animaba a buscar las que mejor se adaptaran a ti?

Sra. Siewers: Yo creo que mantenía bastante las escritas, no veo acá en el cuaderno nada anotado, sí en las partituras hay alguna cosa. Tengo alguna partitura todavía con algún dedo que puso ella, pero no en la forma crítica que haríamos hoy. No recuerdo tampoco digitaciones muy exóticas. Cosas interesantes con la mano derecha sí, porque cuando tocás por ejemplo los arreglos de las *canciones catalanas* de Llobet, y hay acordes grandes y si querés destacar alguna voz en la tercera o segunda cuerda a veces ella saltaba con el pulgar y se iba hasta la segunda o tercera cuerda para destacar esa nota. Con la mano derecha tenía bastante libertad en ese sentido, y con la mano izquierda era bastante tradicionalista.

Entrevistadora: ¿Crees que la técnica de la mano derecha influía en su manera de componer? Por ejemplo, en el *Misachico* utiliza una técnica inusual con los armónicos, ya que los cruza en una posición que no había visto antes.

Sra. Siewers: Ah sí, claro, justamente esas son las cosas que te digo. Con la mano derecha hay cosas raras, o sea, atreverte a hacer una voz intermedia de armónicos con el anular tocando el armónico.

Entrevistadora: Volviendo a *Impresiones Argentinas*, ¿cuánto crees que Anido tuvo presente la música del noroeste, dado que hace frecuentes referencias a piezas folclóricas

como la chacarera en *Santiagueña*, el bailecito en *Aire Norteño* y el gato en *Variaciones Camperas*?

Sra. Siewers: No te diría que es totalmente puro en la forma porque si tú quieres bailar su chacarera o su gato, de golpe te encuentras con que no lo puedes bailar. En la composición argentina había muchos compositores buenos en esa época que eran nacionalistas, es decir, componían quizás ya con cierta armonía un poco más impresionista, pero componían justamente sobre motivos folclóricos argentinos. Eso se ve mucho en pianistas, y en compositores en general. Es lo mismo que ella adoptó, y eso hacía también que el público probablemente se sintiera cómodo escuchando esas obras, como algo más familiar. Ahora, justamente y no es el caso solamente de Anido, no era un purismo folclórico que tu puedas decir que la forma está exacta para la coreografía. Intentan captar la idea, el carácter, la picardía del gato, la estructura rítmica ¾ 6/8, pero no era un error, no buscaba un compositor clásico hacer una obra folclórica para ir a la peña a bailarla, era coger el estilo.

Entrevistadora: ¿Podrías mencionar compositores argentinos que le sirvieran de inspiración para componer?

Sra. Siewers: Probablemente había compositores como el pianista Julián Aguirre, del que ella tocaba obras como *Los Tristes*, o Gilardo Gilardi, que compuso alguna vidala. Sin duda, estos compositores que escribían también obras nacionalistas influían en la gente que quería componer en aquella época. También mencionaría a Guastavino, que era un par más más joven que ella. Anido hizo transcripciones obras suyas como *Santa Fe para llorar*, pero me da la impresión de que los que más le influenciaron fueron Julián Aguirre y Gilardo Gilardi.

Entrevistadora: Hoy en día se está investigando cada vez más el papel de guitarristas y compositoras. Artistas como Berta Rojas han grabado repertorio de María Luisa Anido e Ida Presti. ¿Qué factores crees que permitieron a Anido desarrollar su carrera en una época complicada para las mujeres?

Sra. Siewers: Su empuje y su talento, sin duda, porque fue una cosa excepcional, y probablemente también la ayuda de un agente de conciertos que tuvo. Quizás si no hubiera tenido un agente de conciertos creo que no hubiera podido desarrollar la carrera internacional que hizo en los últimos años. Primero viajó acompañada con su padre y luego fue este empresario que se llamaba Omar Buschiazzo. Pero ella tenía que estar preparada, ya que si no hubiera sido buena hubiera tocado una vez en Moscú y nunca más.

Entrevistadora: Además, ¿es cierto que continuó tocando hasta el último momento de su vida?

Sra. Siewers: Bueno, hasta los 80 tocó seguro. Incluso creo que antes a los 70 y pico se rompió un brazo, se lo arregló y volvió a tocar. La guitarra era su vida, su mundo. Tenía mucho valor.

Entrevistadora: ¿Si no avanzabas en el estudio de una obra revisaba o te preguntaba de qué forma estudiabas, cuánto tiempo lo hacías al día, cuántas horas a la semana?

Sra. Siewers: No, mira, yo estaba muy entusiasmada, o sea que no recuerdo que me hubiera preguntado. Nunca se quejó de que me faltara estudio o algo así, yo estudiaba bastante, porque era lo que me gustaba. Es cierto que Segovia nos dijo de no estudiar más de 45 minutos en un bloque, para hacer pausas de descanso. No recuerdo que ella me haya dicho algo al respecto, pero no te puedo garantizar.

Entrevistadora: ¿Ella integraba la técnica y la interpretación de manera simultánea en sus enseñanzas, en lugar de trabajarlas por separado?

Sra. Siewers: Con ella veía escalas y arpegios, pero luego trabajaba la técnica sobre la obra. Y no es que te hacía, como haríamos hoy, sacar un pasaje que te queda difícil y decir,

ahora, para este pasaje, hacemos tal ejercicio, sino que simplemente trabajabas el pasaje. Tratabas de ver cuál era el problema y lo trabajabas.

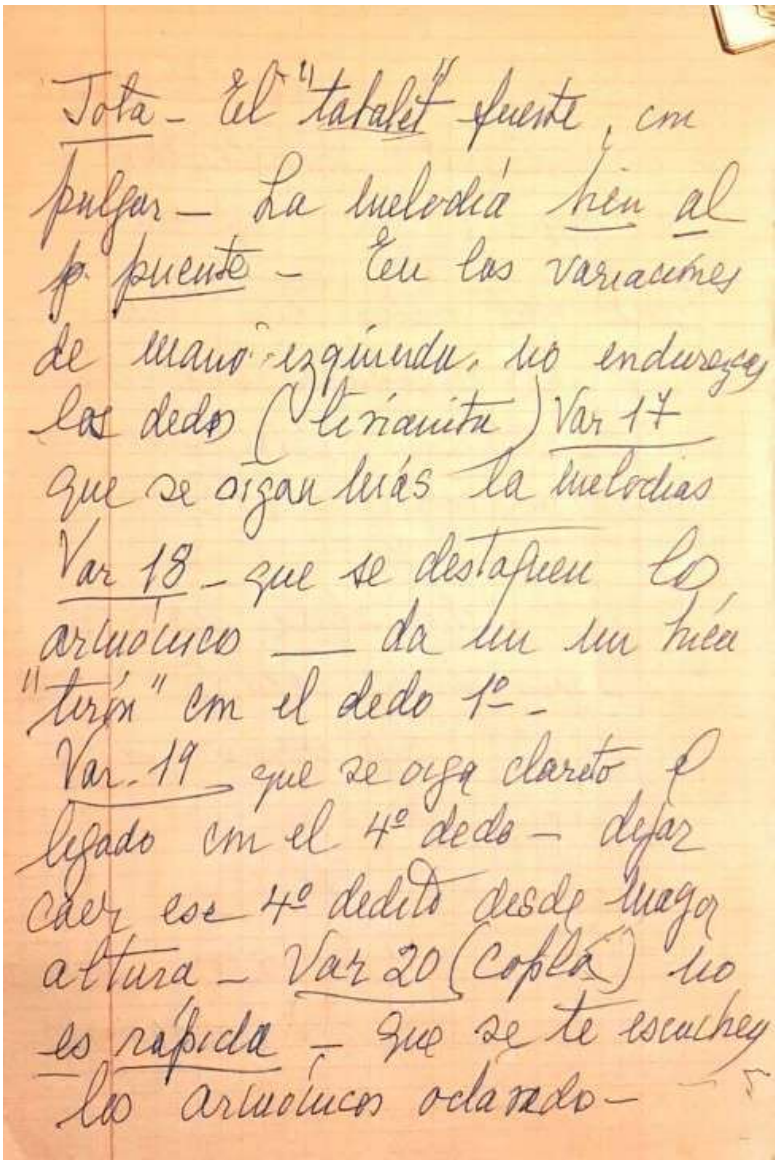
Entrevistadora: Como profesora en el Conservatorio Mozarteum en Salzburgo. ¿Qué consideración se le está dando actualmente a María Luisa Anido y a otras mujeres compositoras en Austria?

Sra. Siewers: En Austria, mi colega Laura Young está haciendo, por ejemplo, un ciclo que se llama Women's Voices, que se enfoca en obras para voz y guitarra y están buscando lo posible compositoras. Le está dando mucho empuje a este proyecto. A María Luisa Anido en particular no se la conoce tanto acá en Occidente. Por supuesto, a través mío, sí. No sé acá qué pasará con el nombre María Luisa Anido, o el nombre Luise Walker. Yo, por ejemplo, que doy didáctica de la guitarra, cuando hablamos, obviamente, del siglo XX, las dos están muy presente, y no hay semestre que dé didáctica 4 y no aparezcan, tanto María Luisa Anido como Luise Walker. Así que algo se abre el interés en los jóvenes. Pero no veo que se toquen sus obras por propio interés, por ejemplo. En Argentina sí está el concurso María Luisa Anido, en Morón, espero que se siga haciendo porque estamos en una tremenda crisis cultural ahora. Hasta el año pasado se hizo el Festival María Luisa Anido, hubo varios intentos de festivales, algunos que se malograron por falta de fondos, pero de alguna forma fueron siguiendo el impulso. Primero hubo un concurso en la ciudad de San Lorenzo, en la provincia de Santa Fe, y hace años, esto me parece maravilloso, ya que fue una conjunción que no sé si se va a mantener, de una escuela secundaria, con una directora no música que dio un empuje fantástico a una escuela que estaba perdiendo alumnado por tener como mala fama en cuanto al nivel de educación allí. Y a esta directora se le ocurrió hacer una escuela con orientación artística. Y la recuperó. Y había un profesor de música y guitarrista ahí, que se llama Javier Buján, y se entusiasmaron entre los dos y le pusieron el nombre María Luisa Anido a esta escuela. Y crearon un festival, que se hace todos los años, con un concurso para chicos jovencitos, conciertos de gente que viene y algunas masterclasses. Y toda la preparación del proyecto lo llevan adelante durante el año los alumnos del colegio secundario. Desde la gráfica, a estar

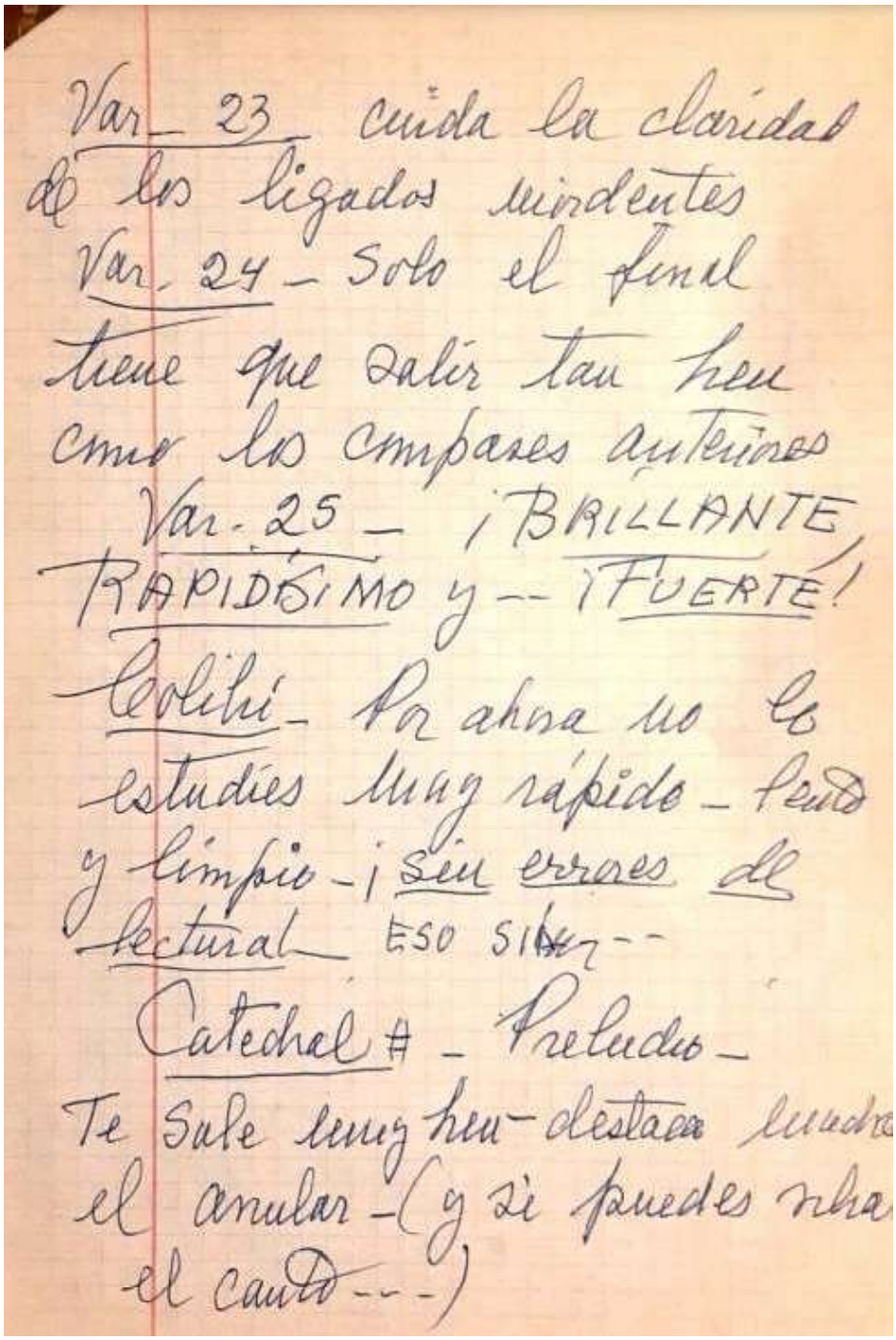
presente en la sala, acomodando, ordenando, etc. Es un proyecto maravilloso. Yo pienso que Anido no podría haber estado más contenta que con algo así. Porque incluso trasciende la guitarra solamente, promoviendo la educación artística y el valor de llevar a cabo un proyecto año tras año por gente joven.

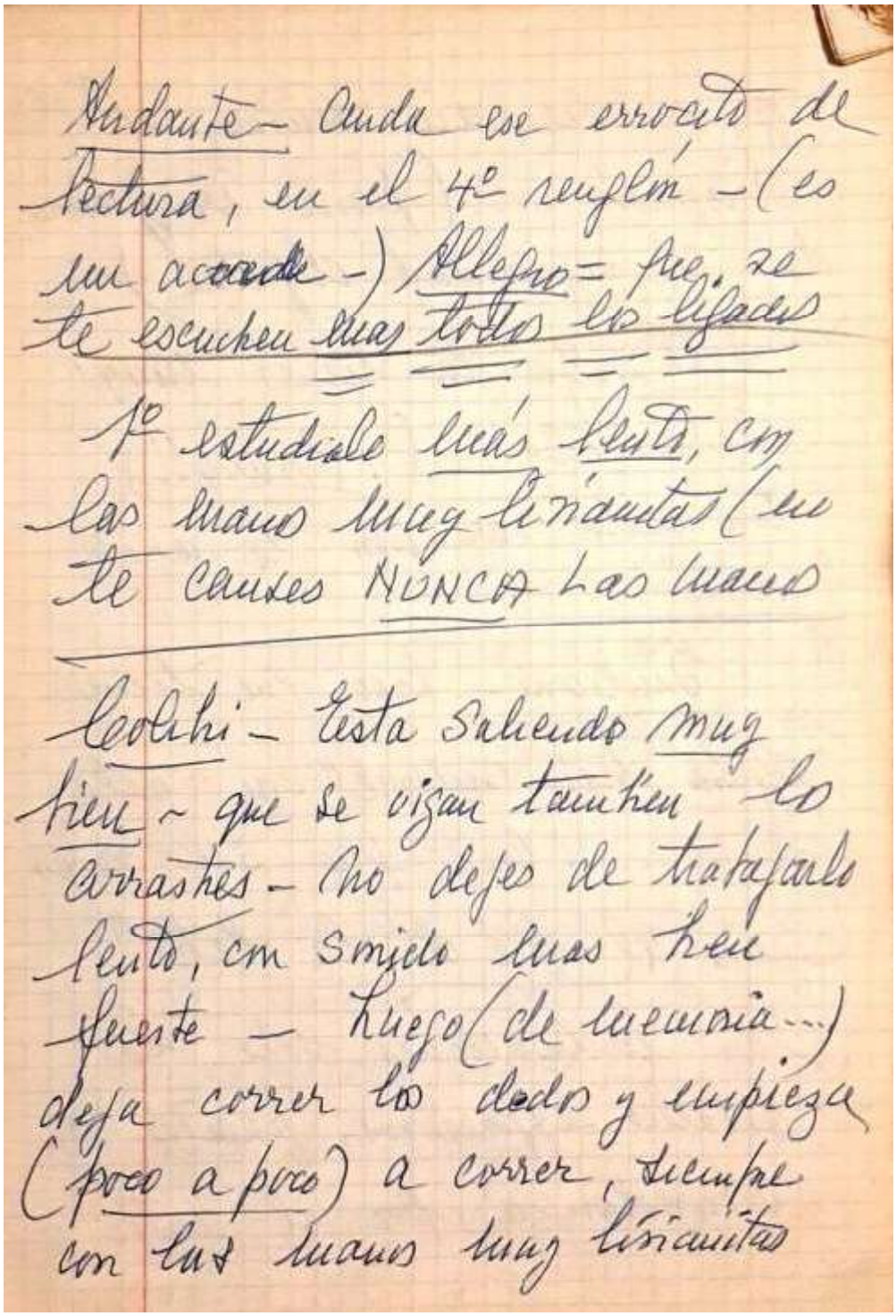
ANEXO 2:
Cuadernos pedagógicos originales e inéditos con los comentarios de María Luisa Anido

A.2.1. Cuaderno de Carmen Becerra


Jota - El "tatalet" fuerte, con pulgar - La melodía bien al p. puente - Ten las variaciones de mano izquierda, no endurezcas los dedos (Tirania) Var 17 que se oigan más la melodías Var 18 - que se destaquen los arm.cos — da un un hilo "tirón" con el dedo 1º - Var. 19 - que se oiga claro el legado con el 4º dedo - dejar caer ese 4º dedito desde buena altura - Var 20 (copla) no es rapida - que se te escuchen los armonicos aclarado -

Fuente: archivo facilitado por Carmen Becerra.

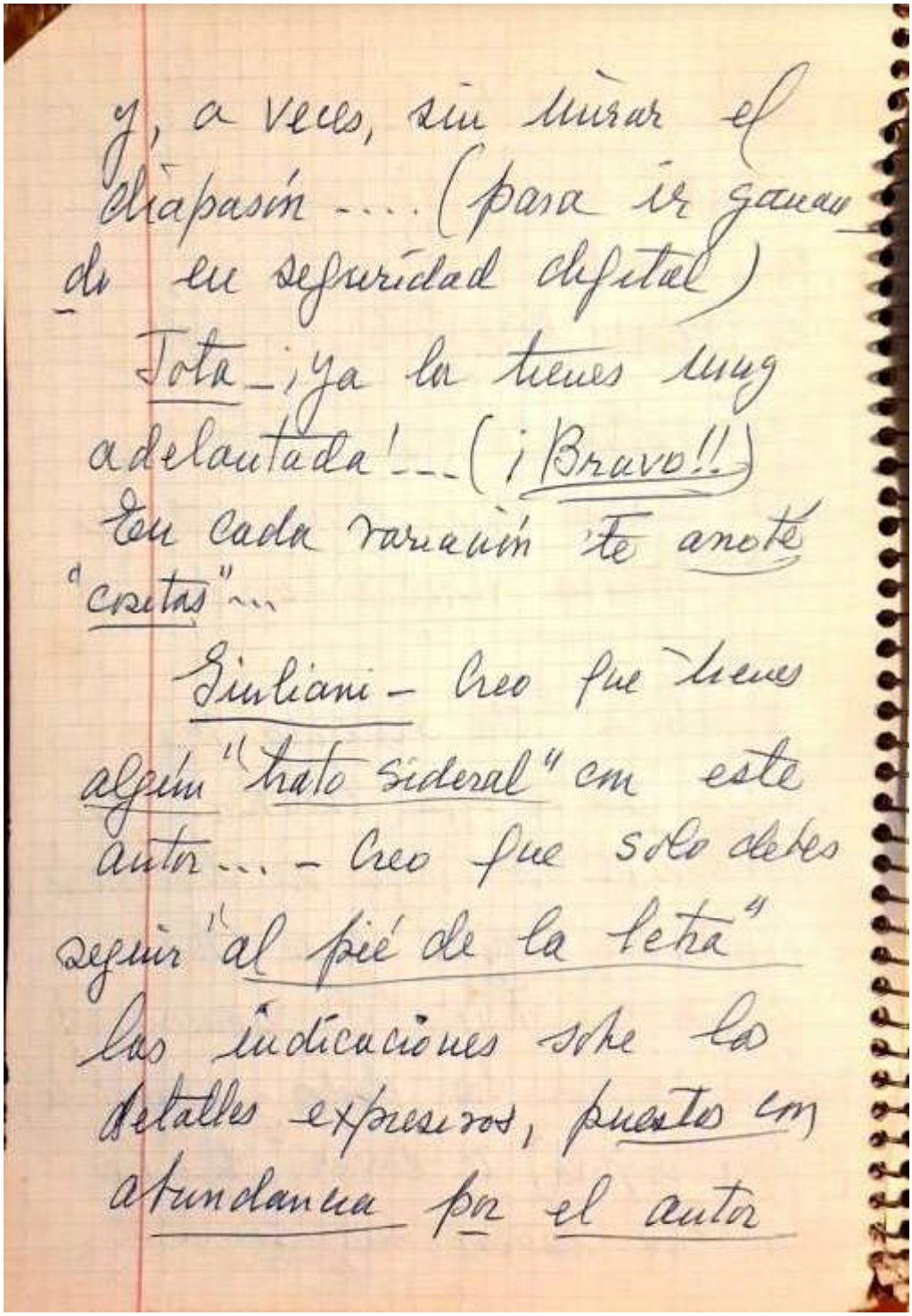

Var 23 cuida la claridad de los ligados ascendentes
Var. 24 - Solo el final tiene que salir tan bien como los compases anteriores
Var. 25 - ¡BRILLANTE, RAPIDÍSIMO y -- ¡FUERTE!
Colibrí - Por ahora no lo estudies muy rápido - pero limpio - ¡Sin errores de lectura! ESO SÍ --
Catedral # - Preludio -
Te sale muy bien - destaca bien el anular - (y si puedes mira el canto ---)



Andante – Cuida ese arrocito de lectura, en el 4º renglón – (es un accorde –) Allegro = que, se te escuchen bien todos los ligados

1º estudiale más lento, con las manos muy tranquilas (no te canses NUNCA Las manos

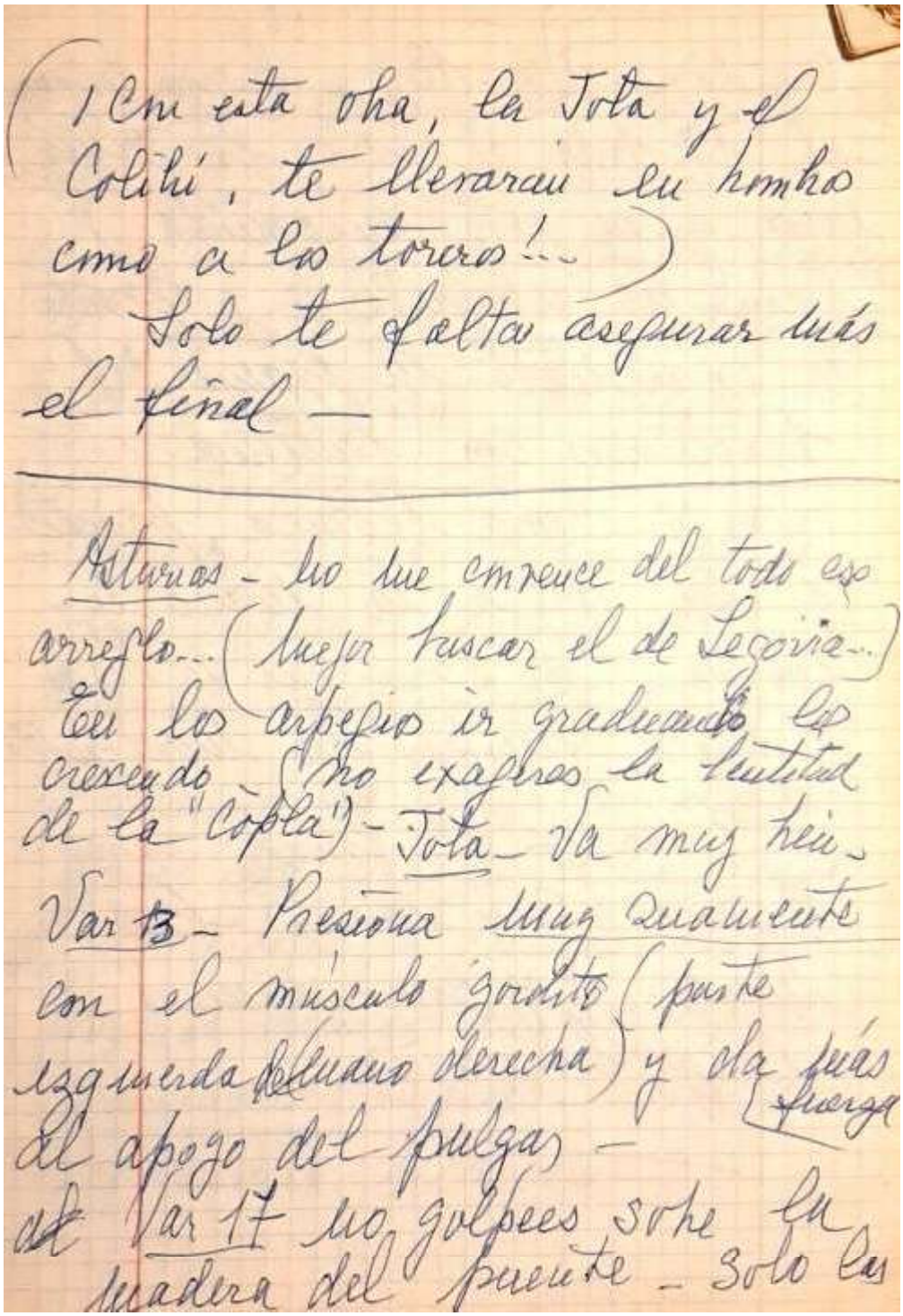
Cobbi – Esta saliendo muy bien – que se oigan también los arrastres – No dejes de trabajarlo lento, con mucho mucho peso fuerte – Luego (de memoria...) deja correr los dedos y empieza (poco a poco) a correr, siempre con las manos muy tranquilas



y, a veces, sin mirar el diapasón .... (para ir ganando en seguridad digital)

Jota - ¡ya la tienes muy adelantada! ... (¡Bravo!!)
En cada variación te anoté "cositas" ...

Giuliani - Creo que tienes algún "rato sideral" en este autor ... - Creo que solo debes seguir "al pié de la letra" las indicaciones sobre los detalles expresivos, puestos en abundancia por el autor

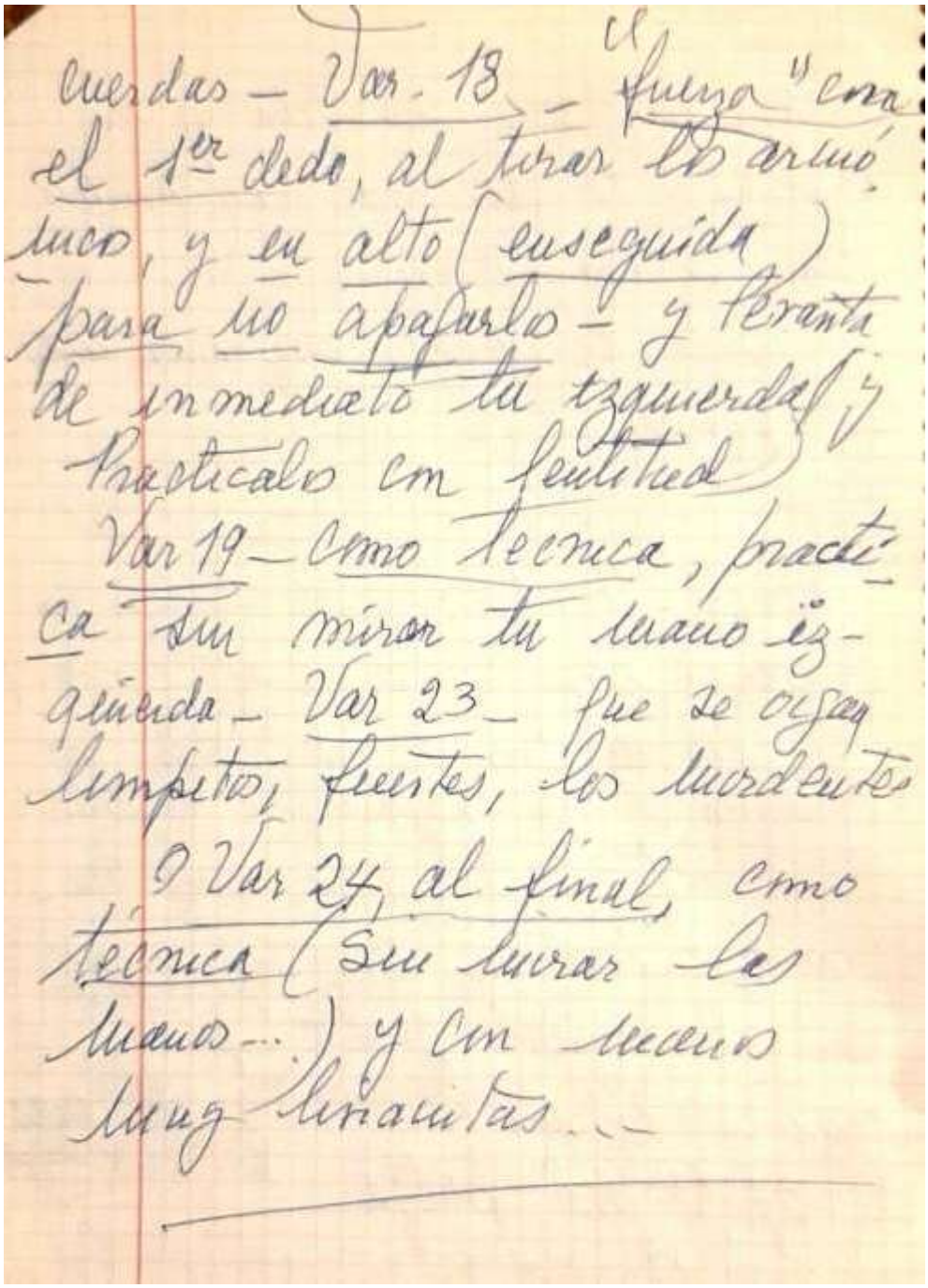


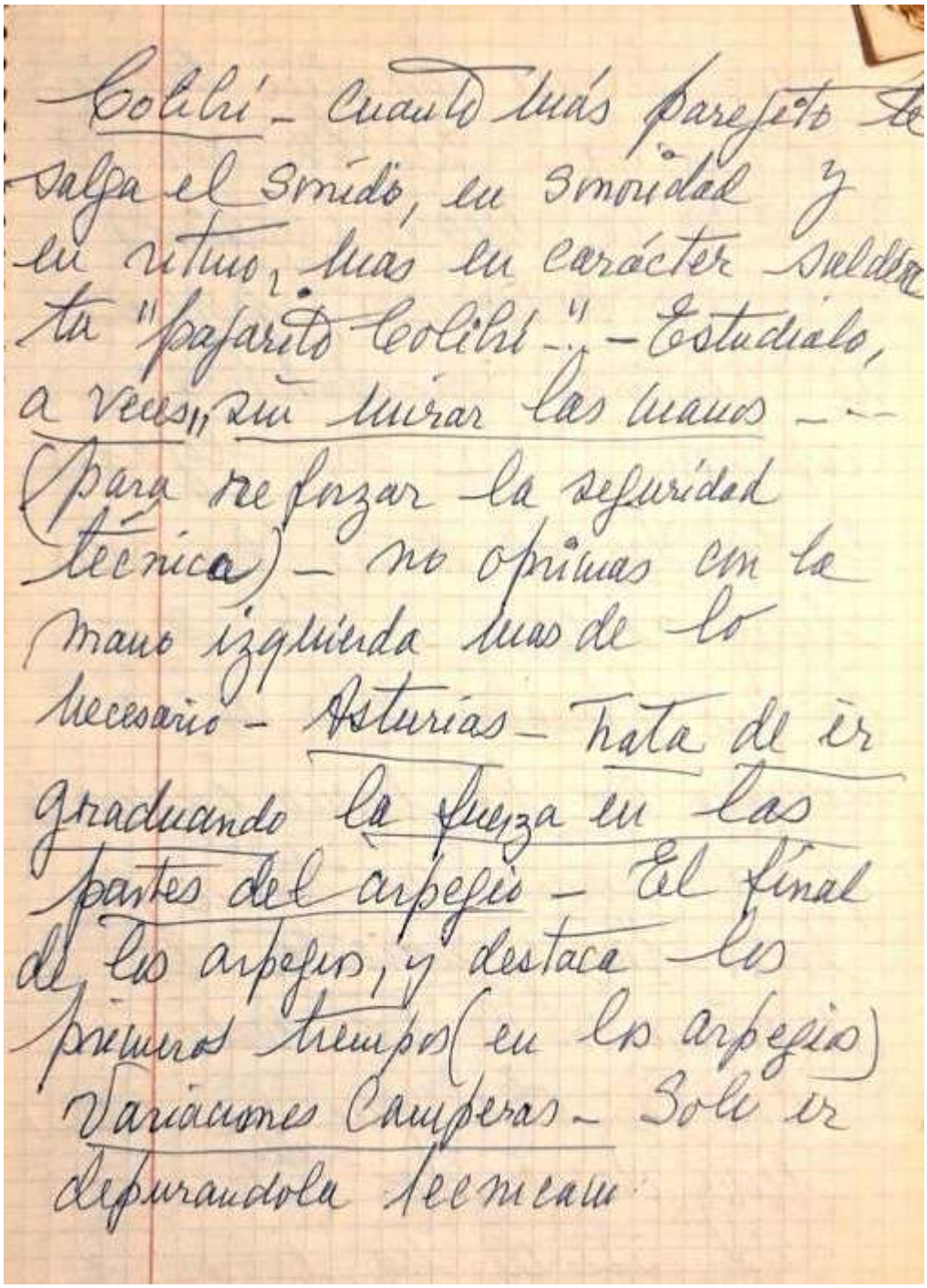
(¡Con esta obra, la Jota y el Colibrí, te llevarán en hombros como a los toreros!...)

Solo te falta asegurar más el final —

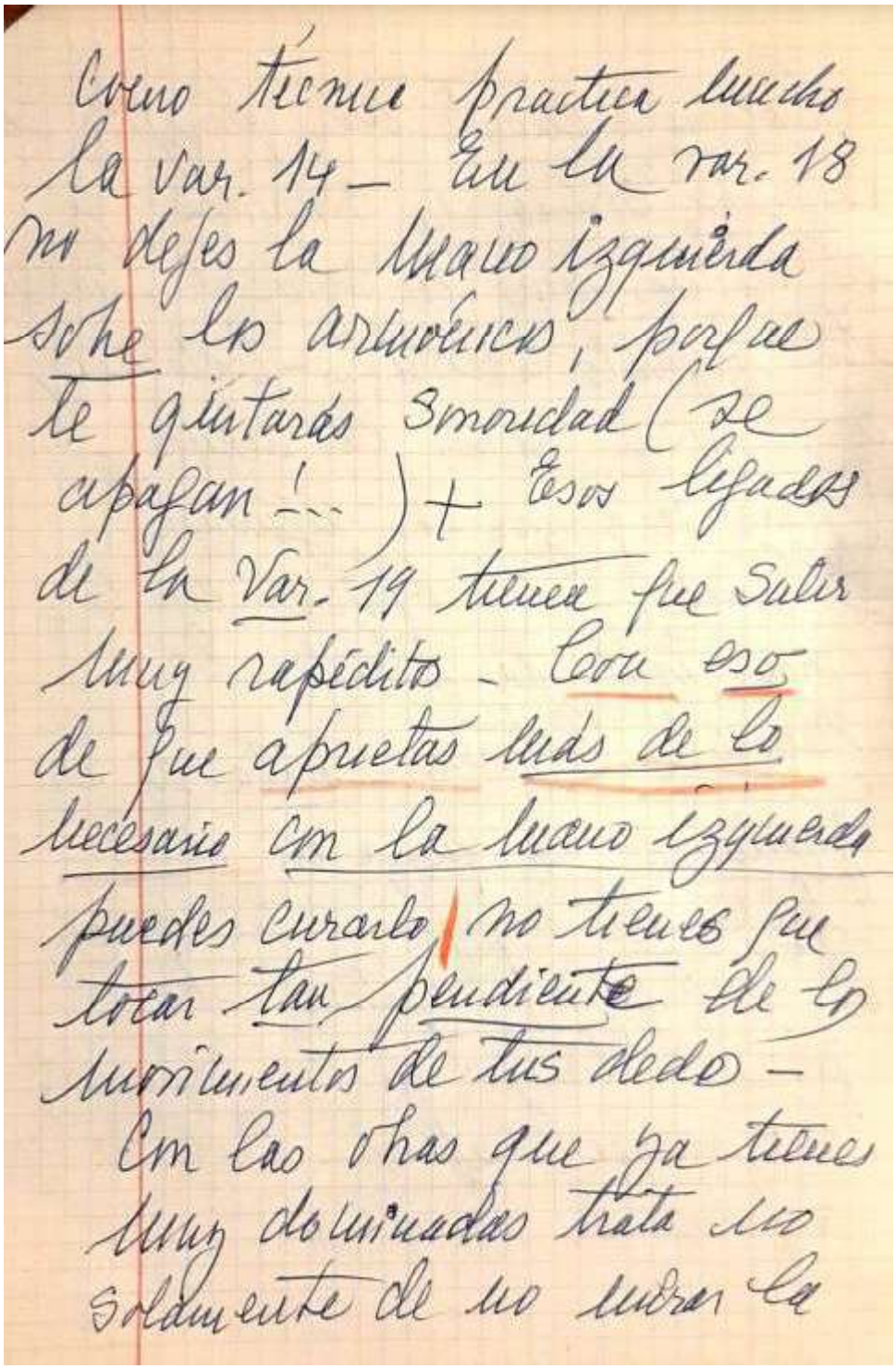
Asturias - No me empiece del todo esp arreglo... (luego buscar el de Segovia...) En los arpegios ir graduando el crescendo (no exageres la lentitud de la "cópla") - Jota - Va muy bien. Var 13 - Presiona muy ligeramente con el músculo gordito (parte izquierda del mano derecha) y da más fuerza al apoyo del pulgar —

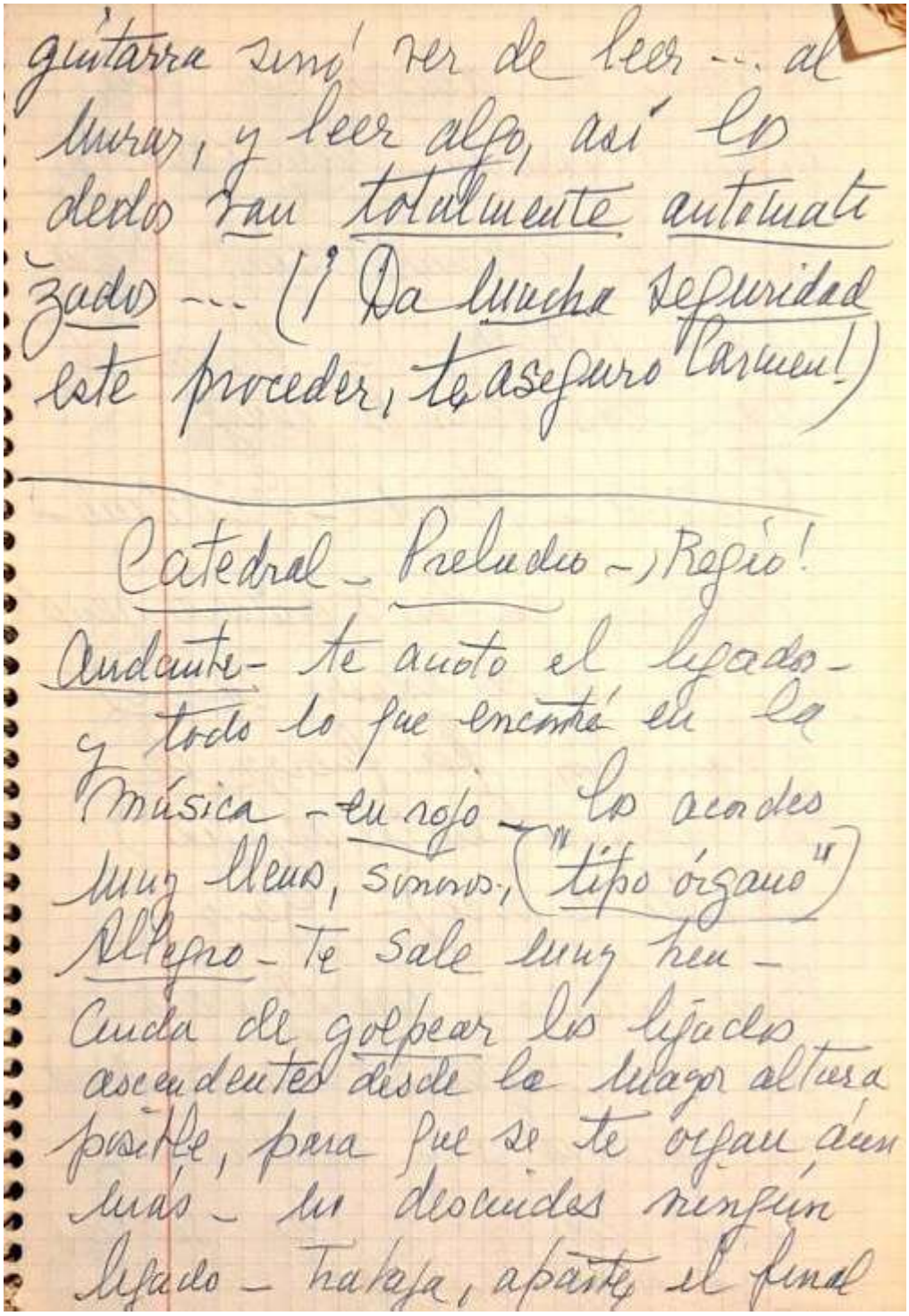
Var 17 no golpees sobre la madera del puente - Solo las


cuerdas – Var. 18 – "fuera" con
el 1er dedo, al tocar lo anuló
luego, y en alto (enseguida)
para no apagarlo – y levanta
de inmediato tu izquierda (y
practicalo en lentitud)
Var 19 – como técnica, practi-
ca sin mirar tu mano izq-
uierda – Var 23 – fue de oigo
limpieto, fuertes, los mordentes
y Var 24 al final, como
técnica (sin mirar las
manos...) y con dedos
muy planitos...



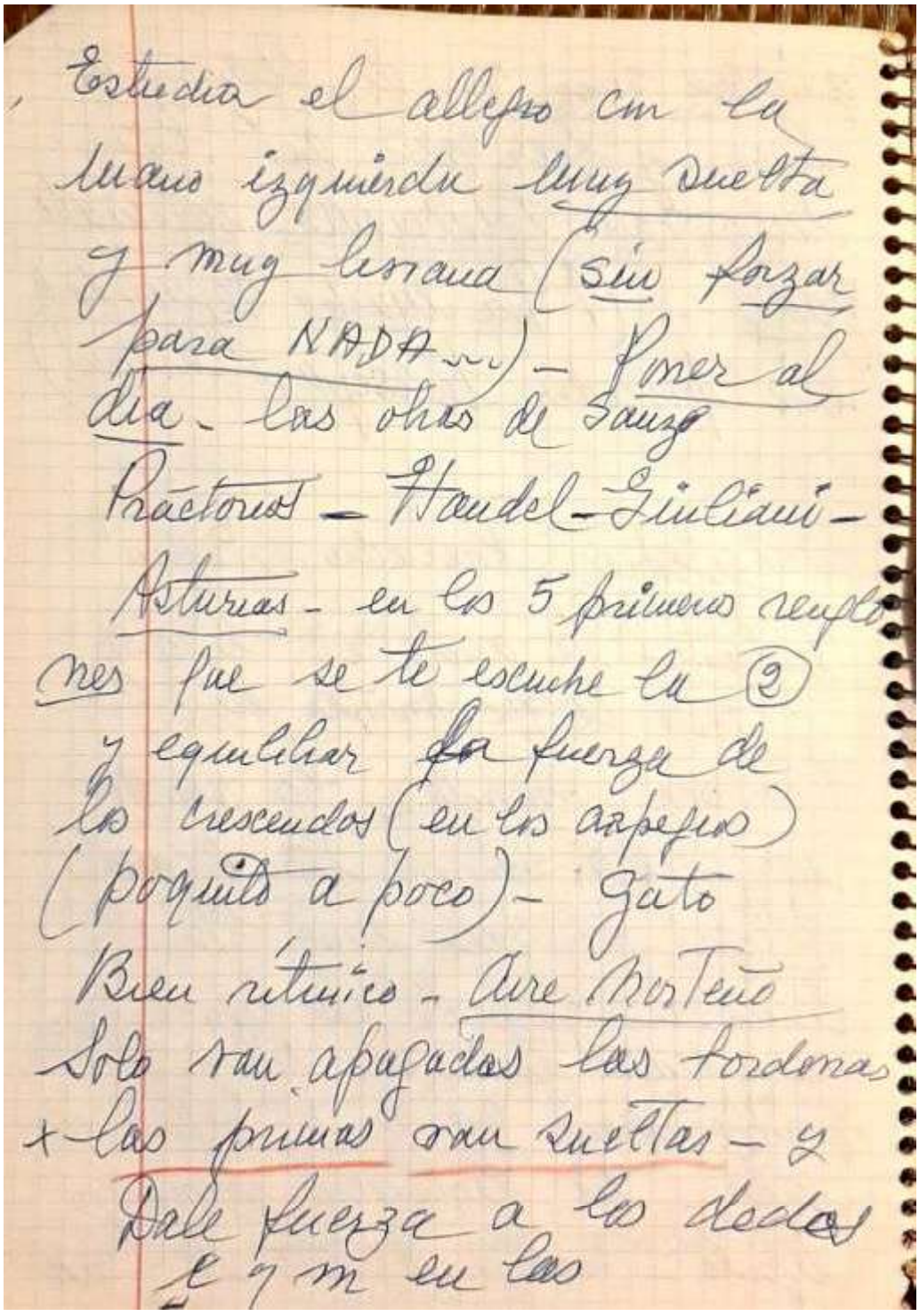
Colibrí - Cuanto más parejito te salga el sonido, en sonoridad y en ritmo, mas en carácter Saldrá ta "pajarito Colibrí..." - Estudialo, a veces, sin mirar las manos -- (para reforzar la seguridad técnica) - no oprimas con la mano izquierda mas de lo necesario - Asturias - Trata de ir graduando la fuerza en las partes del arpegio - El final de los arpegios, y destaca los primeros tiempos (en los arpegios) Variaciones Camperas - Solo ir depurandola técnicamente

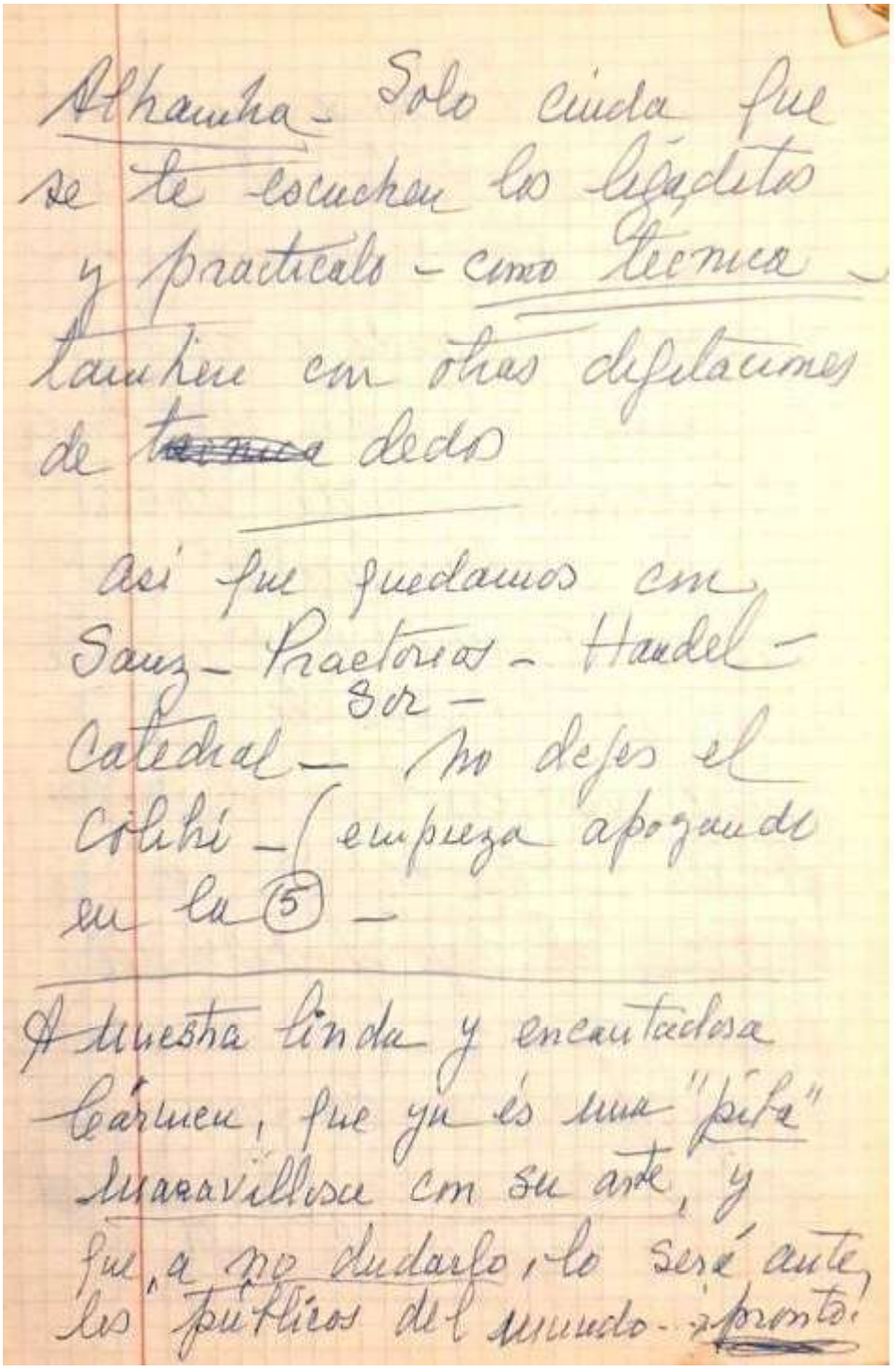

Como técnica practica mucho
la Var. 14 – En la Var. 18
no dejes la mano izquierda
sobre los articulares, porque
le quitarás Smoothness (se
apagan ...) + Esos ligados
de la Var. 19 tienen que salir
muy rapidito – Con eso
de que apuestas más de lo
necesario con la mano izquierda
puedes curarlo / no tienes que
tocar tan pendiente de los
movimientos de tus dedos –
Con las obras que ya tienes
muy dominadas trata no
solamente de no medrar la



guitarra sino ver de leer ... al
mirar, y leer algo, así los
dedos van totalmente automati
zados ... (¡Da mucha seguridad
este proceder, te aseguro Carmen!)

Catedral - Preludio - ¡Regio!
Andante - te anoto el ligado -
y todo lo que encontré en la
música - en rojo - Los acordes
muy llenos, sonoros, ("tipo órgano")
Allegro - Te sale muy bien -
Cuida de golpear los ligados
ascendentes desde la mayor altura
posible, para que se te órgano dem
más - los descendes ningún
ligado - Trabaja, aparte el final

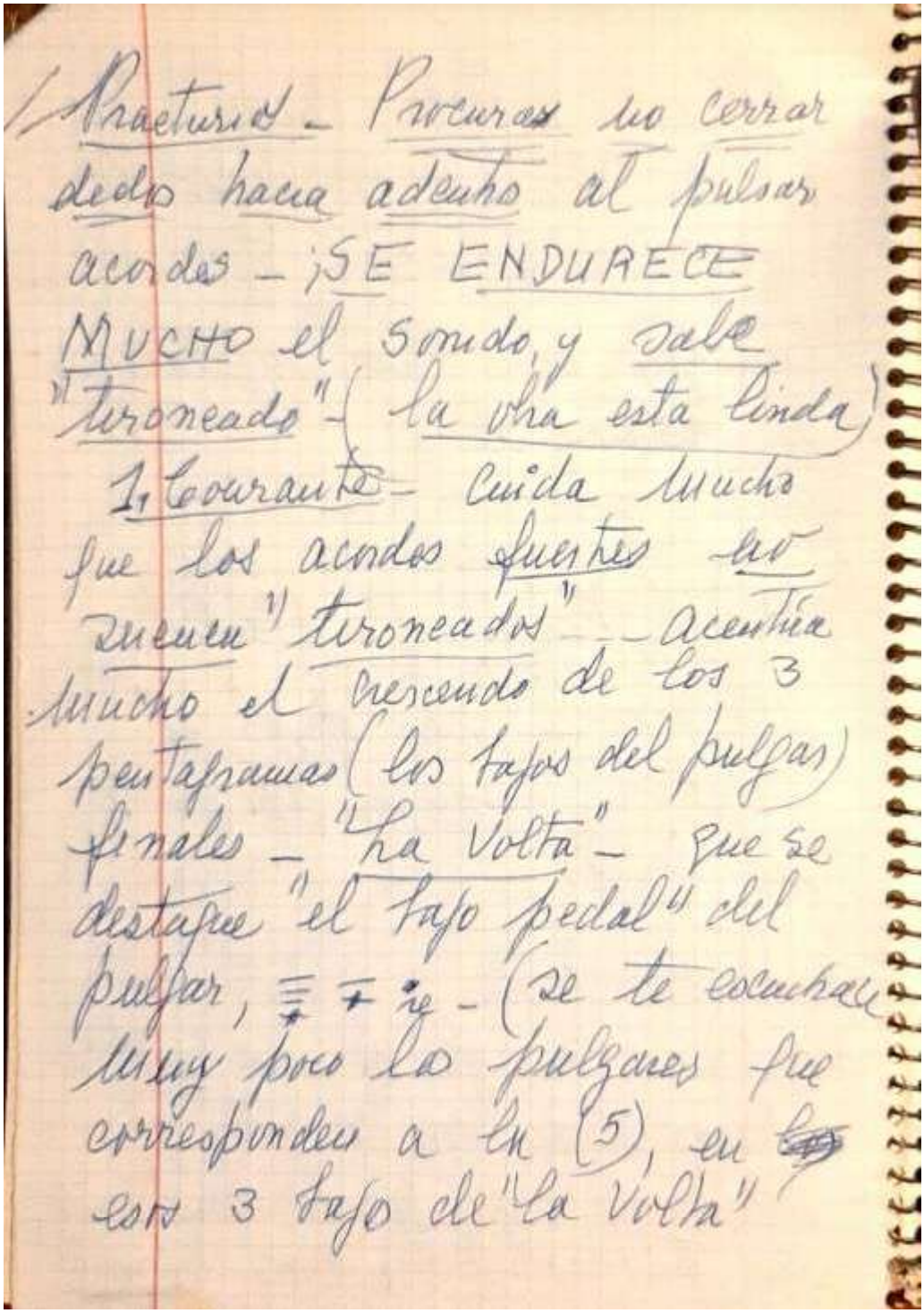

Estudia el allegro con la
mano izquierda muy suelta
y muy lenana (sin forzar
para NADA...) - Primer al
día - las obras de Sanz
Practicos - Handel - Giuliani -
Asturias - en los 5 primeros renglo
nes fue se te escuche la (2)
y equilibar la fuerza de
los crescendos (en los arpegios)
(poquito a poco) - Gato
Bien rítmico - Aire Norteño
Solo van apagadas las fordoma
+ las primas van sueltas - y
Dale fuerza a los dedos
e y m en las

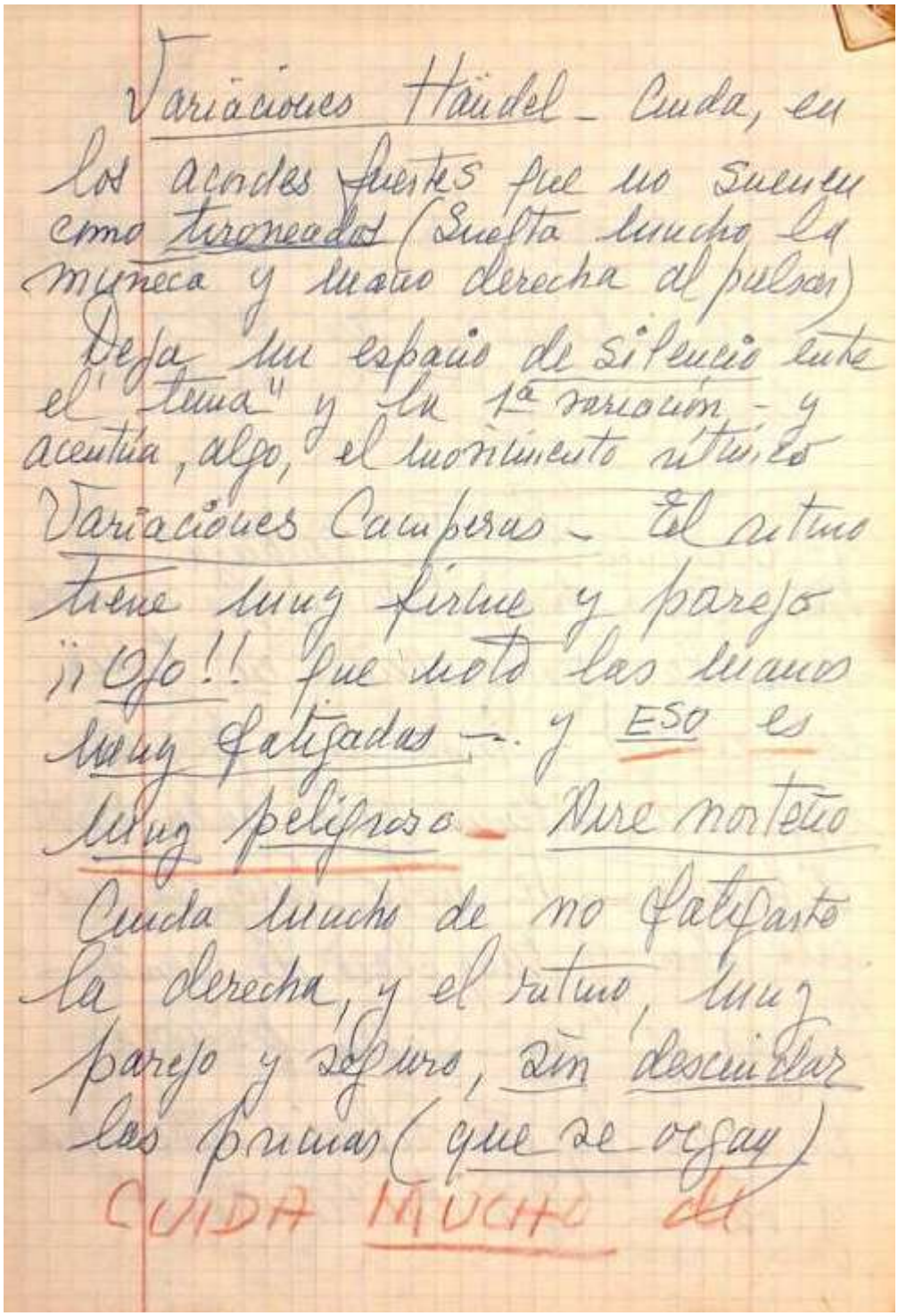


Alhambra - Solo cuida que se te escuchen los ligaditos y practicalo - como técnica también con otras digitaciones de ~~tarrega~~ dedos

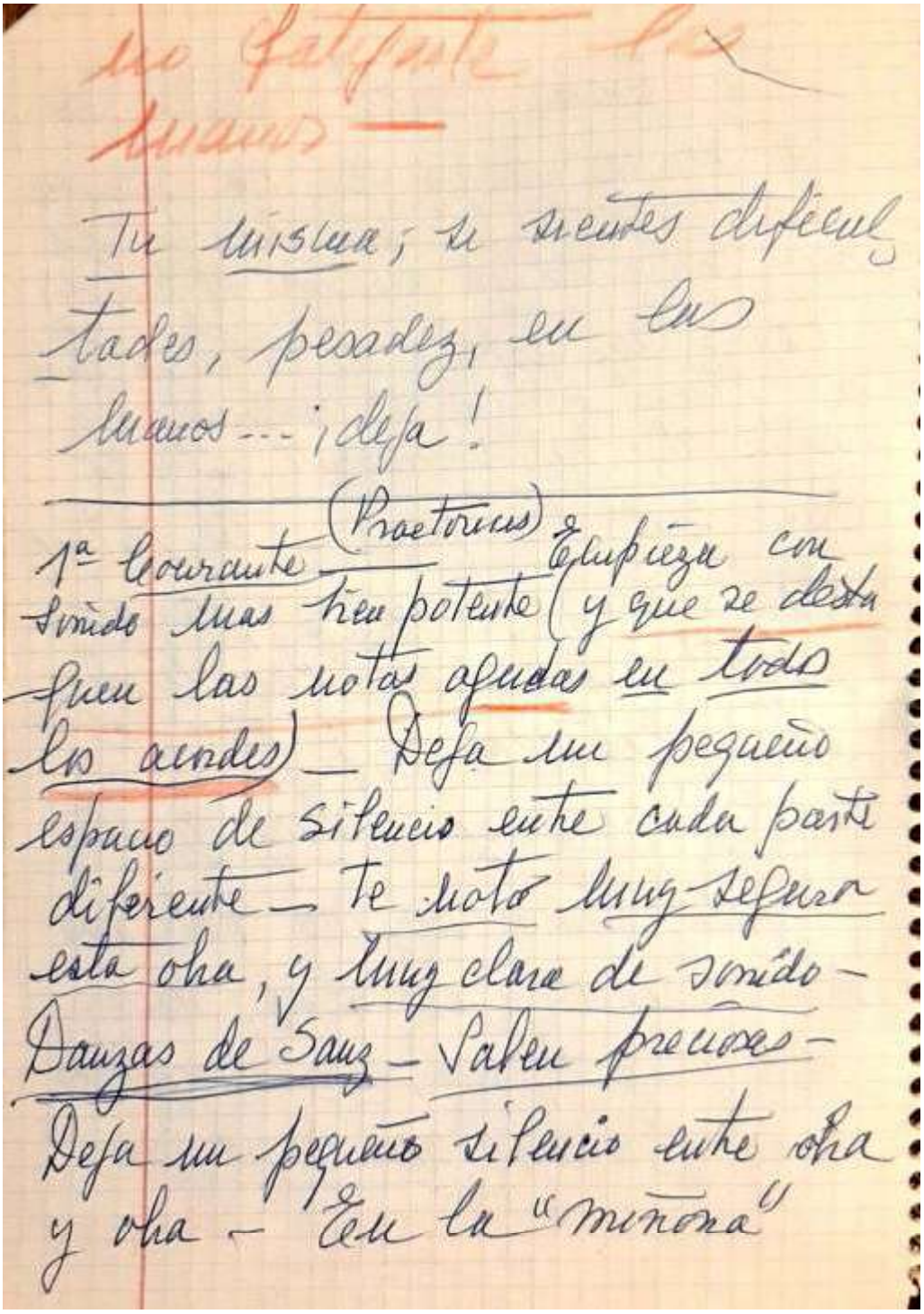
así fue quedamos con Sanz - Praetorius - Handel - Sor - Catedral - No dejes el Cólibrí - (empieza apoyando en la (5) -

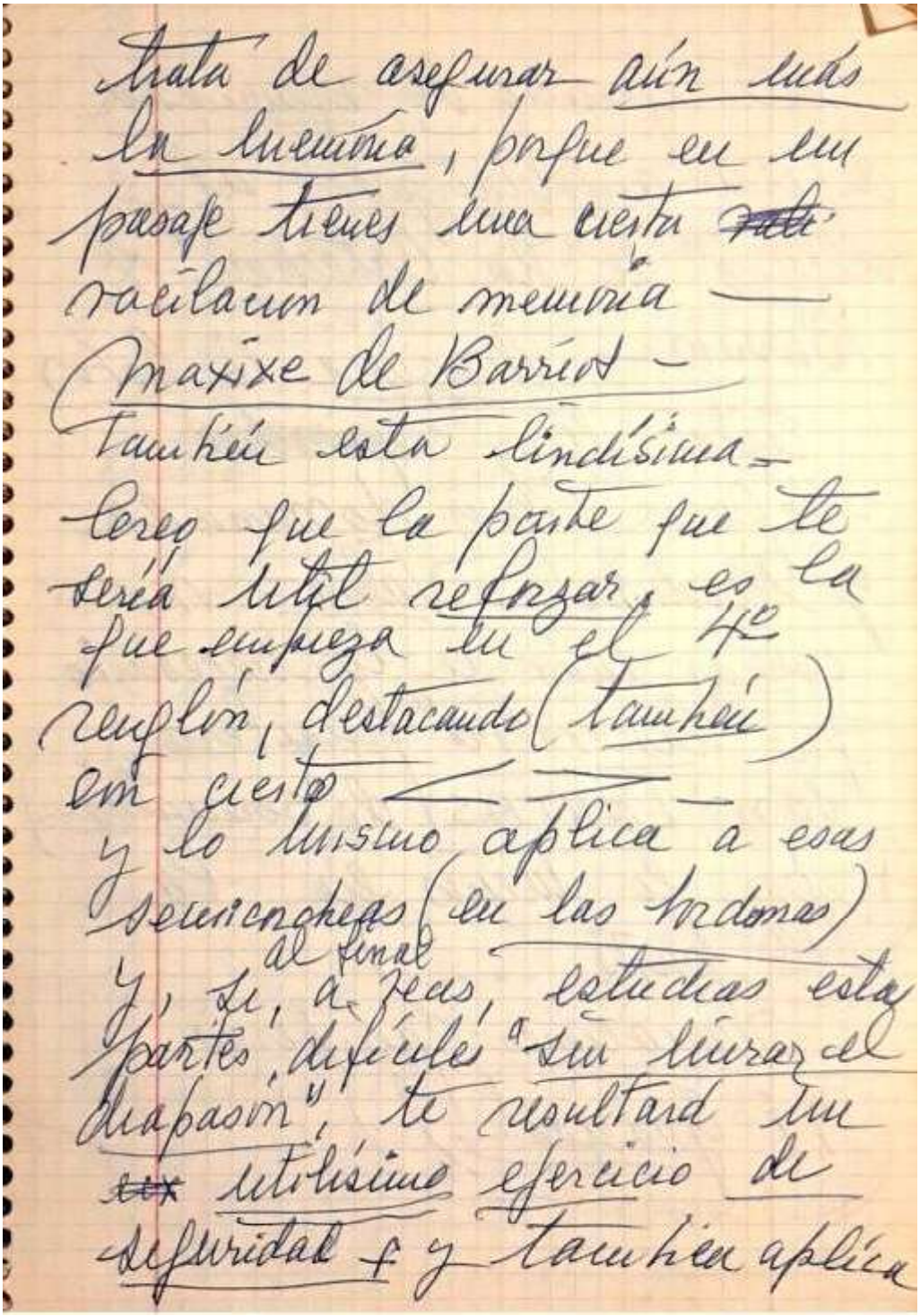
A nuestra linda y encantadora Carmen, que ya és una "pita" maravillosa con su arte, y fue, a no dudarlo, lo será ante los públicos del mundo - ¡pronto!

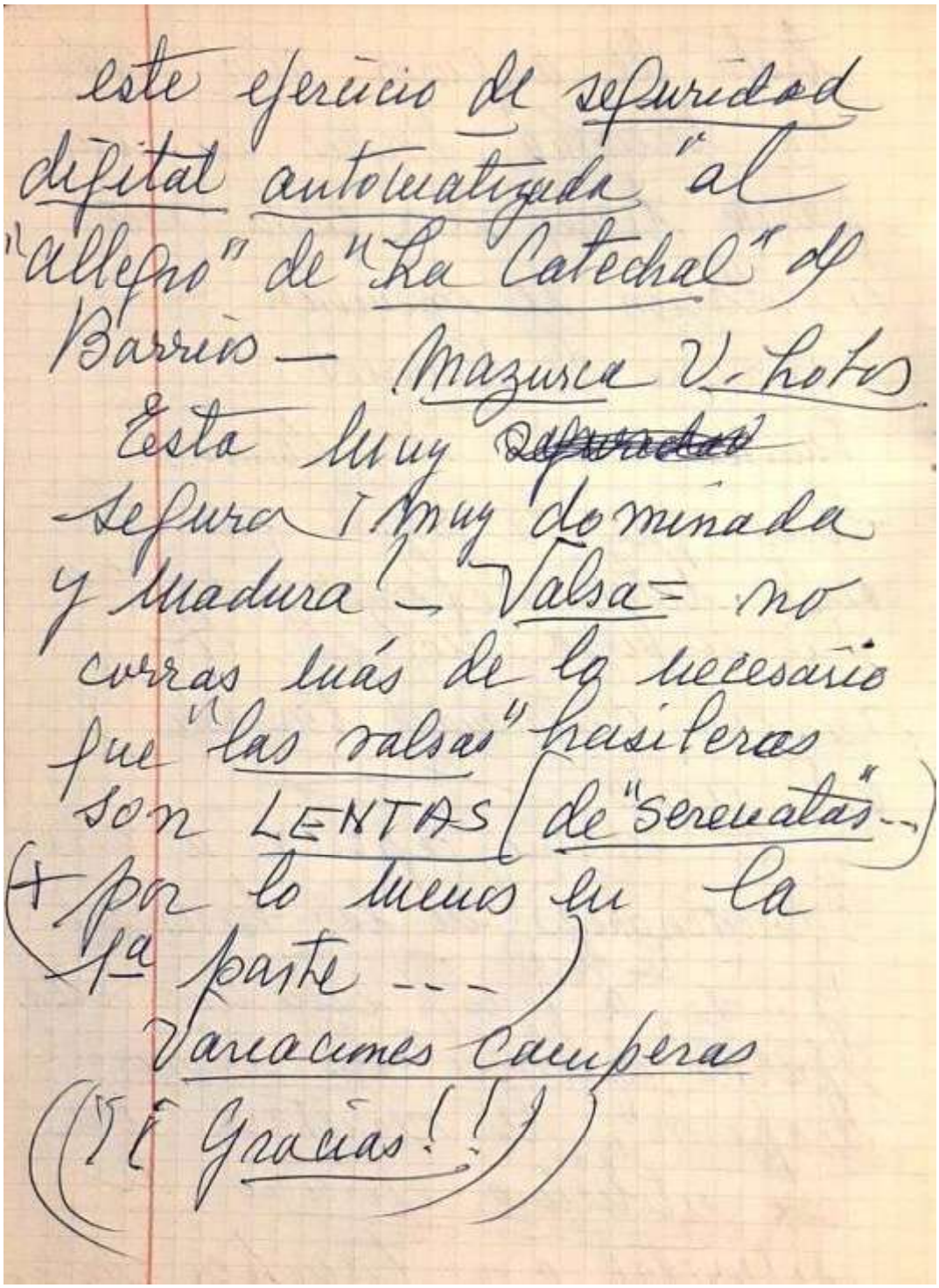

Practuria - Procuras no cerrar dedos hacia adentro al pulsar acordes - ¡SE ENDURECE MUCHO el sonido y sale "tironeado" - (la obra esta linda)
1, courante - cuida mucho que los acordes fuertes no suenen "tironeados" - acentúa mucho el crescendo de los 3 pentagramas (los tajos del pulgar) finales - "la Volta" - que se destaque "el tajo pedal" del pulgar, ≡ ÷ ∴ - (se te escuchan muy poco los pulgares que corresponden a la (5), en los 3 tajo de "la Volta"

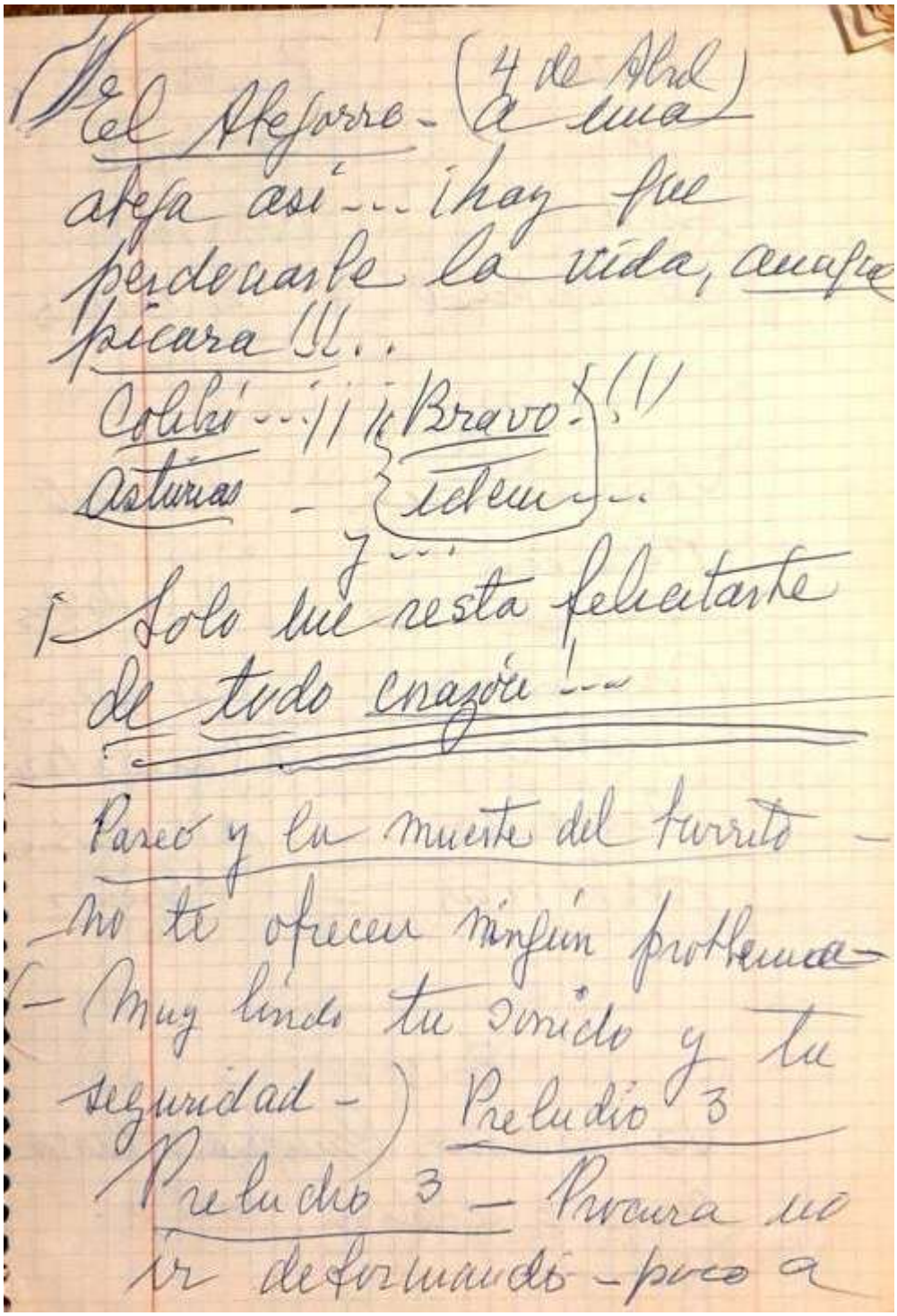


Variaciones Händel - Cuida, en los acordes fuertes que no suenen como tronchados (Suelta mucho la muñeca y mano derecha al pulsar) Deja un espacio de silencio entre el "tema" y la 1ª variación - y acentúa, algo, el movimiento rítmico. Es Variaciones Camperas - El ritmo tiene muy firme y parejo ¡¡Ojo!! que suele las manos muy fatigadas -. y ESO es muy peligroso - Pure norteño Cuida mucho de no fatigarte la derecha, y el ritmo, muy parejo y seguro, sin descuidar las primas (que se oigan) CUIDA MUCHO de

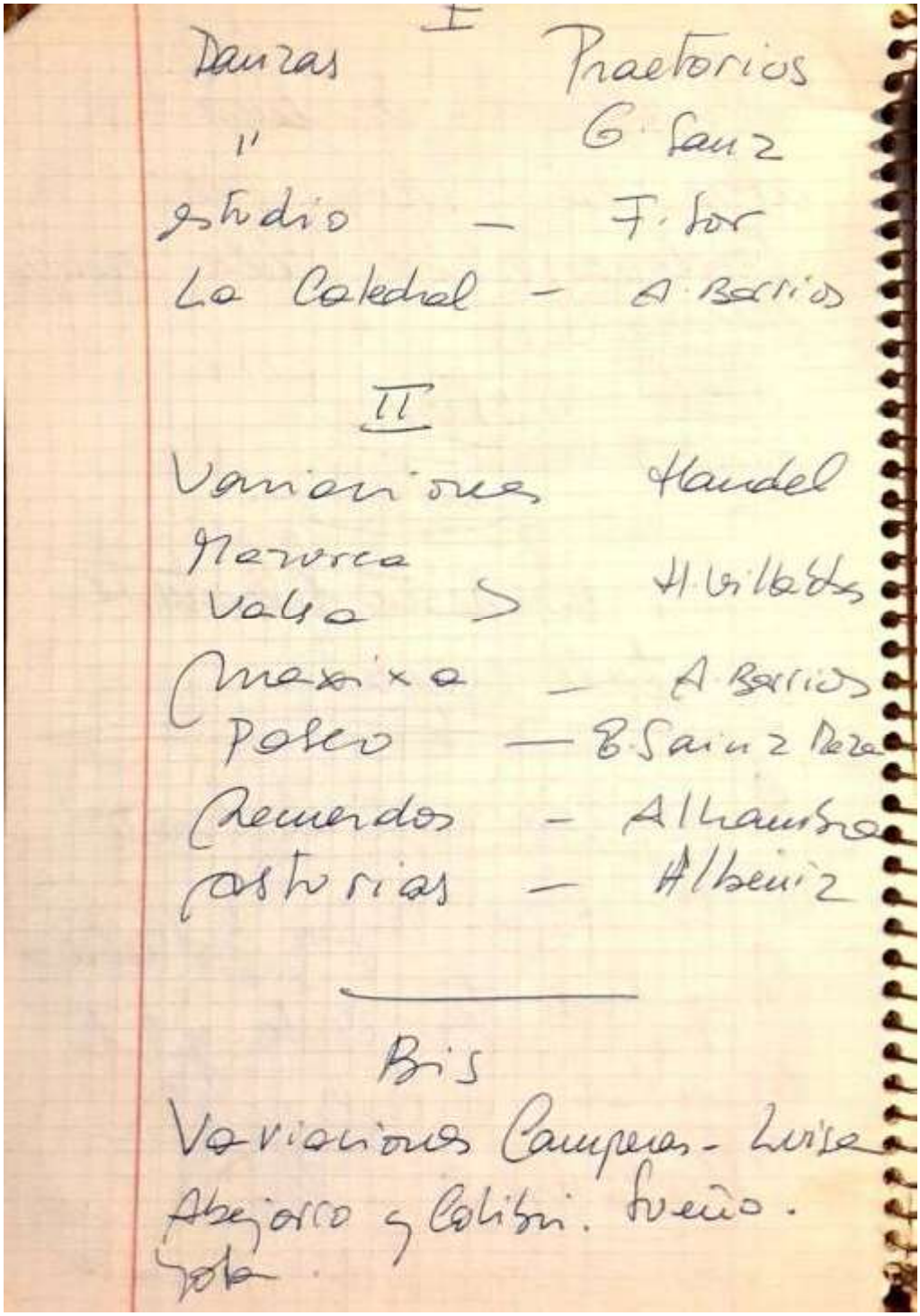

No Satisfate la
manos —
Tu música; te vientes dificul
tades, pesadez, en las
manos... ¡deja!
1ª Courante (Praetorius) Empieza con
sonido mas bien potente (y que se deste
guen las notas agudas en todos
los dedos) — Deja un pequeño
espacio de silencio entre cada parte
diferente — Te noto muy tensa
esta obra, y muy clara de sonido —
Danzas de Sanz — Salen preciosas —
Deja un pequeño silencio entre obra
y obra — En la "miñona"


Trata de asegurar aún más la memoria, porque en un pasaje tienes una cierta facilidad memorística de memoria — (Maxixe de Barrios — También esta lindísima — Creo que la parte que te será útil reforzar, es la que empieza en el 4º renglón, destacando (también) en cuesto — — — y lo mismo aplica a esas semicorcheas (en las tres dos) al final y, si, a pesar, estudias esta parte difícil "sin mirar el diapasón", te resultará un utilísimo ejercicio de destreza y también aplica


este ejercicio de seguridad
digital automatizada "al
"allegro" de "La Catedral" de
Barrios — Mazurca V. Lobos
Esta muy ~~dominada~~
segura y muy dominada
y madura — Valsa = no
corras más de lo necesario
que "las valsas" brasileras
son LENTAS (de "serenatas"...
+ por lo menos en la
1ª parte ---
Vacaciones camperas
(¡¡ Gracias !!)


El Alfarero - (4 de Abril a una)
afeja así... ¡hay que
perdonarle la vida, amafia
pícara !!..
Colibrí ...!! ¡¡Bravo!!
Asturias - idem...
¡... Solo me resta felicitarte
de todo corazón !...

Paseo y la muerte del burrito -
no te ofrecen ningún problema -
(- Muy lindo tu sonido y tu
seguridad -) Preludio 3
Preludio 3 - Procura no
ir desformando - poco a



I

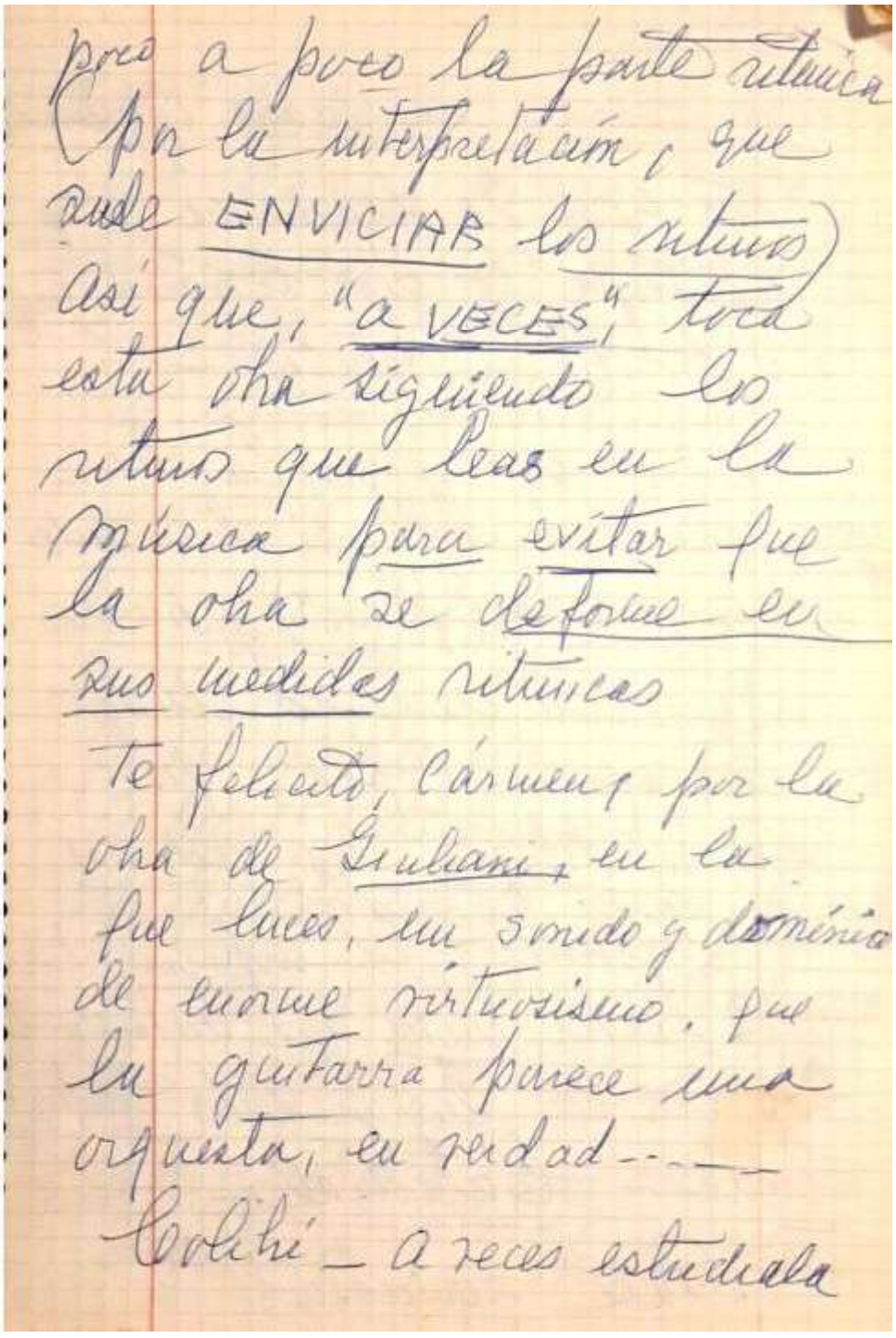
Danzas — Praetorios
1ª — G. Sanz
Estudio — F. Tor
La Catedral — A. Barrios

II

Variaciones — Haendel
Marcha Valga — H. Villalta
Mexica — A. Barrios
Poleo — B. Sainz de la Maza
Recuerdos — Alhambra
Asturias — Albeniz

Bis

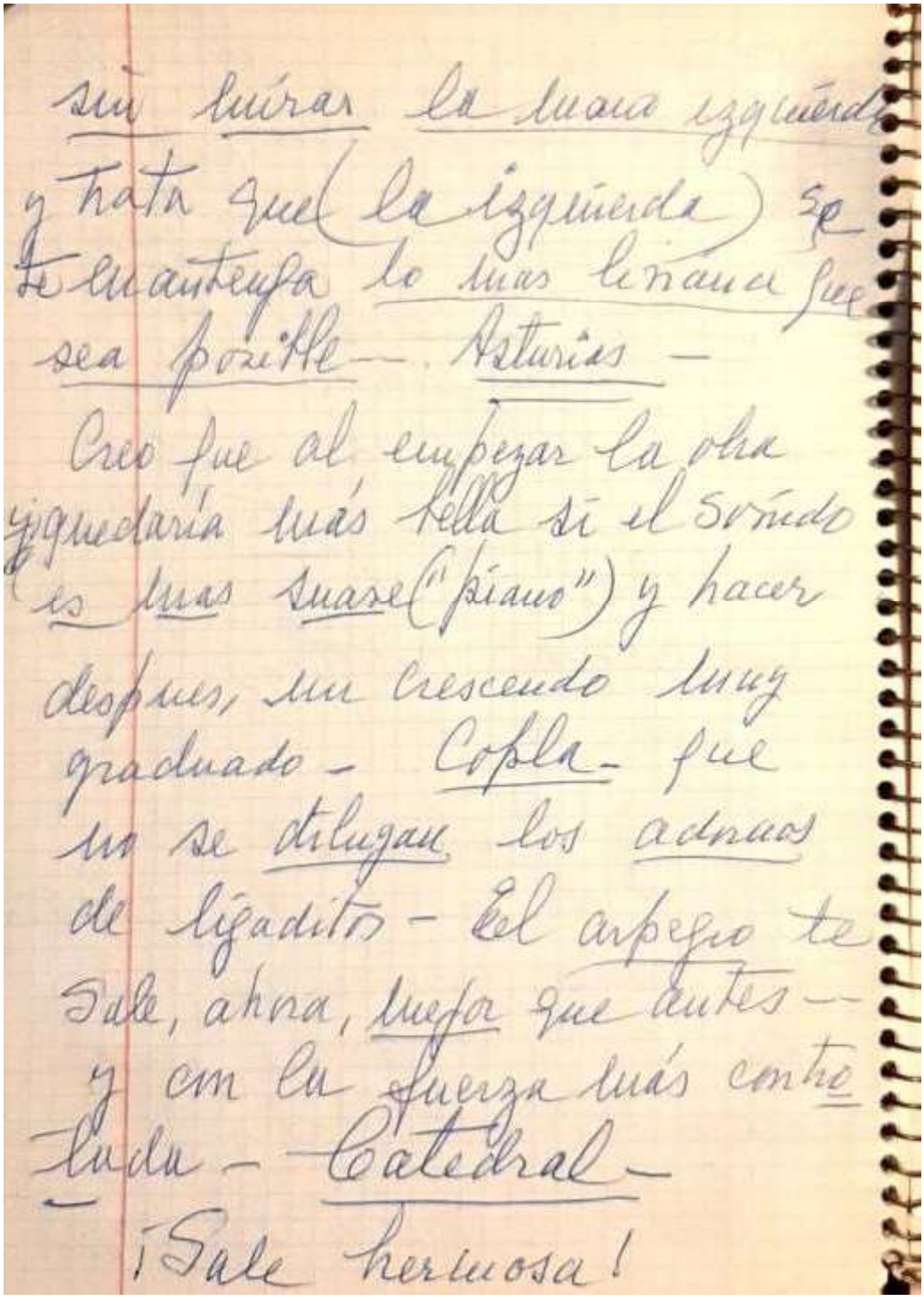
Variaciones Campera - Luis Abejarco y Coliseo. Sueño. Soba.

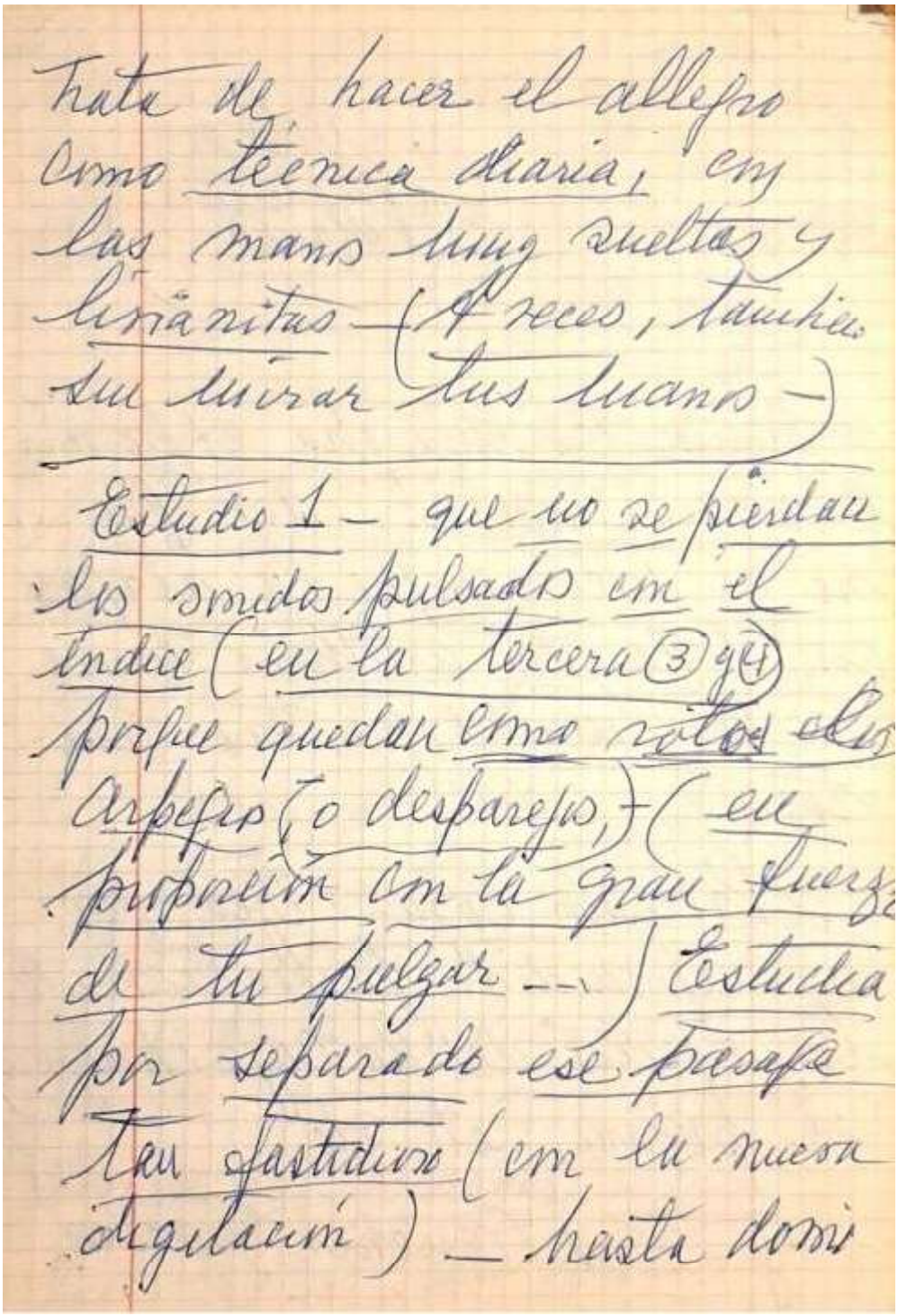


poco a poco la parte rítmica (por la interpretación, que puede ENVICIAR los ritmos) así que, "a VECES", toca esta obra siguiendo los ritmos que leas en la música para evitar que la obra se deforme en sus medidas rítmicas

Te felicito, Cármen, por la obra de Giuliani, en la fue luces, un sonido y dominio de enorme virtuosismo. que la guitarra parece una orquesta, en verdad ----

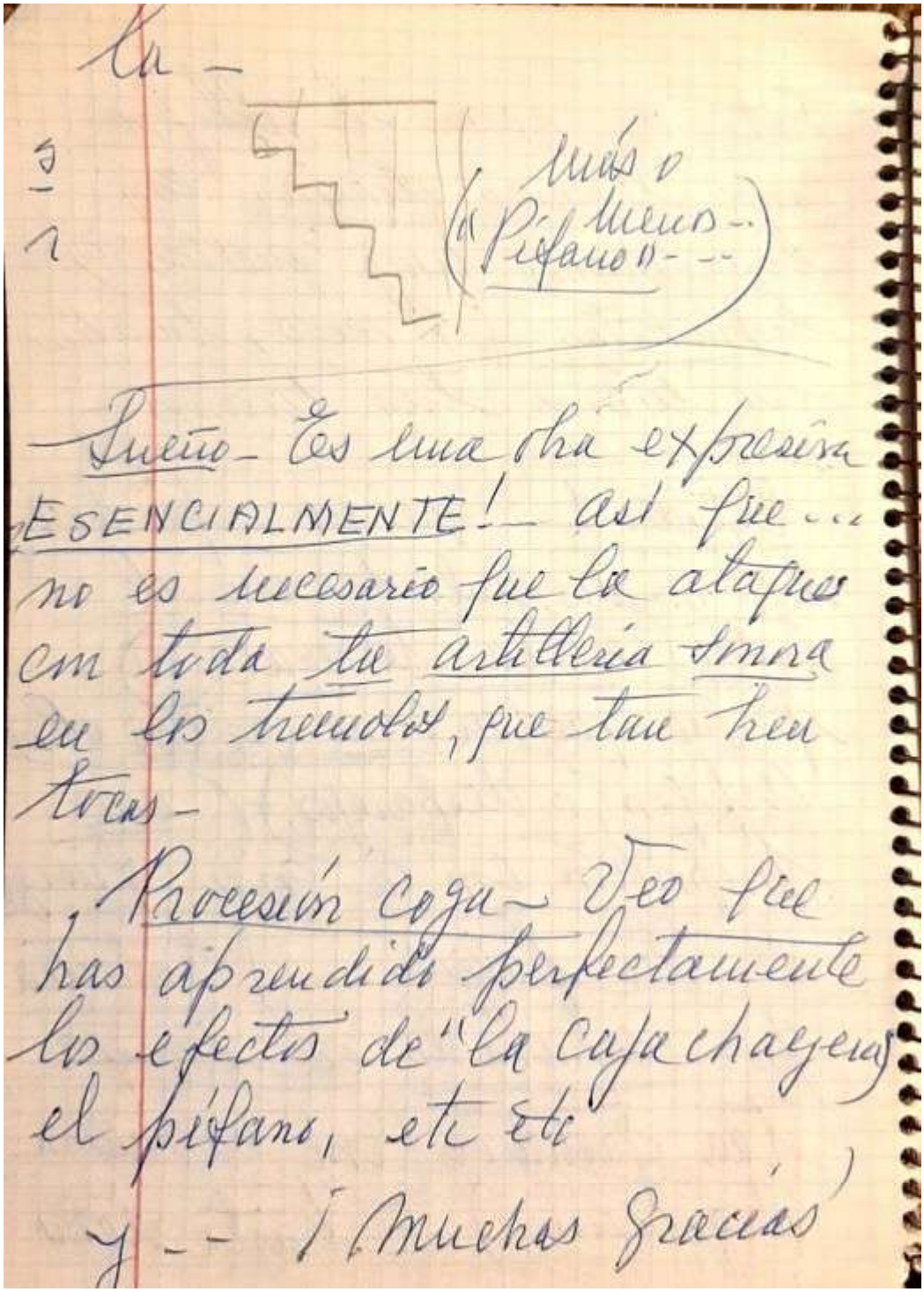
Colibrí - a veces estudiada

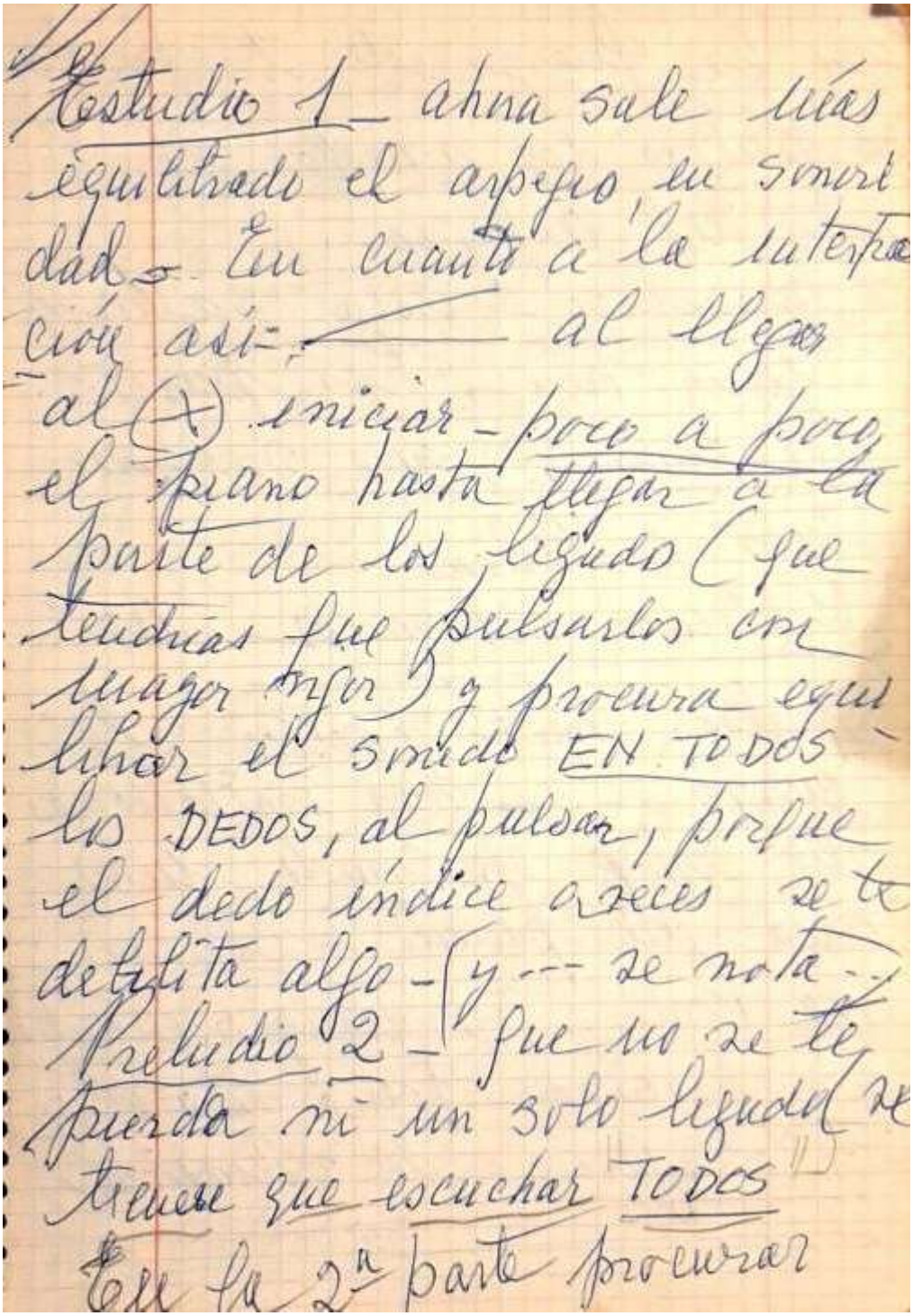

sin levar la mano izquierda
y hata que (la izquierda) se
te mantenga lo mas tenuda que
sea posible — Asturias —
Creo que al empezar la obra
izquierda más bella si el sonido
es mas suave ("piano") y hacer
despues, un crescendo muy
graduado - Copla - que
no se arrugan los codos
de ligaditos - El arpego te
Sale, ahora, mejor que antes —
y con la fuerza más contra
lada - Catedral -
¡Sale hermosa!



Trata de hacer el allegro como técnica diaria, con las manos bien sueltas y lisiñitas (4 veces, también sin mirar tus manos)

Estudio 1 – que no se pierdan los sonidos pulsados con el índice (en la tercera ③ y ④) porque quedan como rotos los arpegios (o desparejos) (en proporción con la gran fuerza de tu pulgar ...) Estudia por separado ese pasaje tan fastidioso (con la nueva digitación) – hasta domi

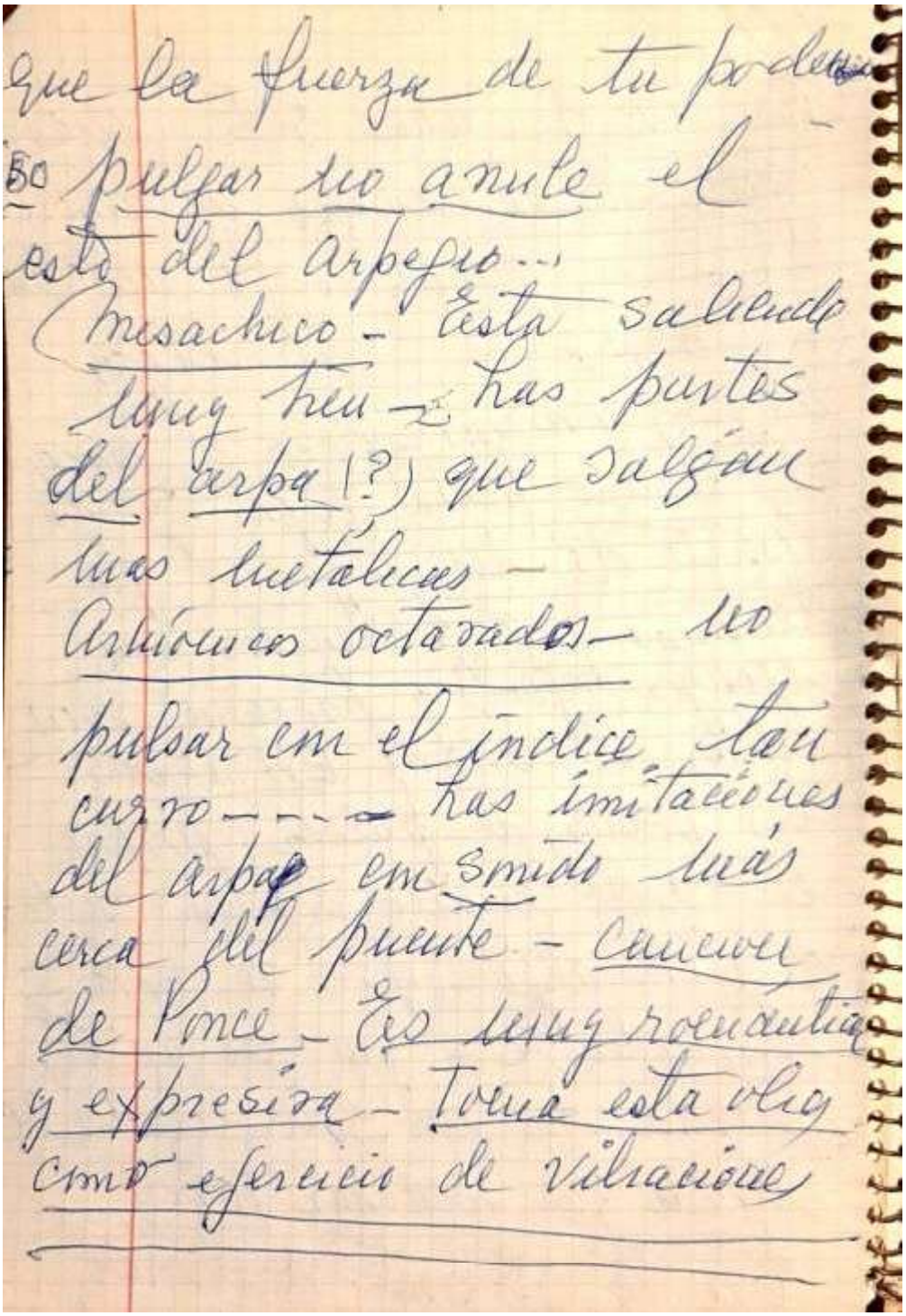

la -
(+ Piano)
Sueño - Es una rha expresión
ESENCIALMENTE! - así fue...
no es necesario que la ataques
con toda tu artillería sonora
en los trenolos, pues tan bien
tocas -
Procesión coja - Veo que
has aprendido perfectamente
los efectos de "la caja chayena"
el piano, etc etc
y - ¡Muchas Gracias)

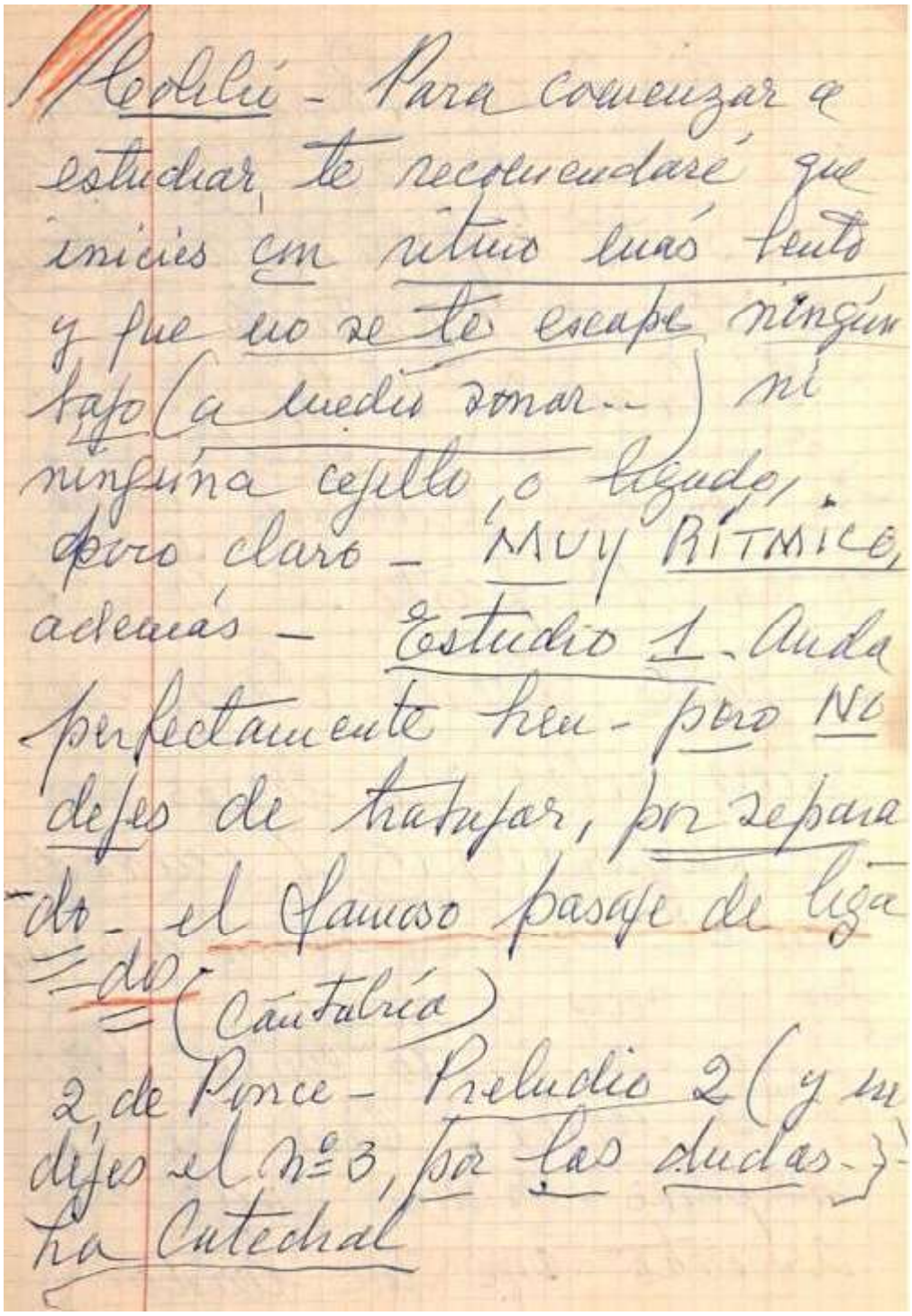


Estudio 1 – ahora sale más igualado el arpegio, en sonoridad. En cuanto a la interpretación así: ——— al llegar al (x) iniciar – poco a poco el piano hasta llegar a la parte de los ligados (que tendrías que pulsarlos con mayor fuerza) y procura equilibrar el sonido EN TODOS los DEDOS, al pulsar, porque el dedo índice a veces se te destaca algo – (y --- se nota ...)

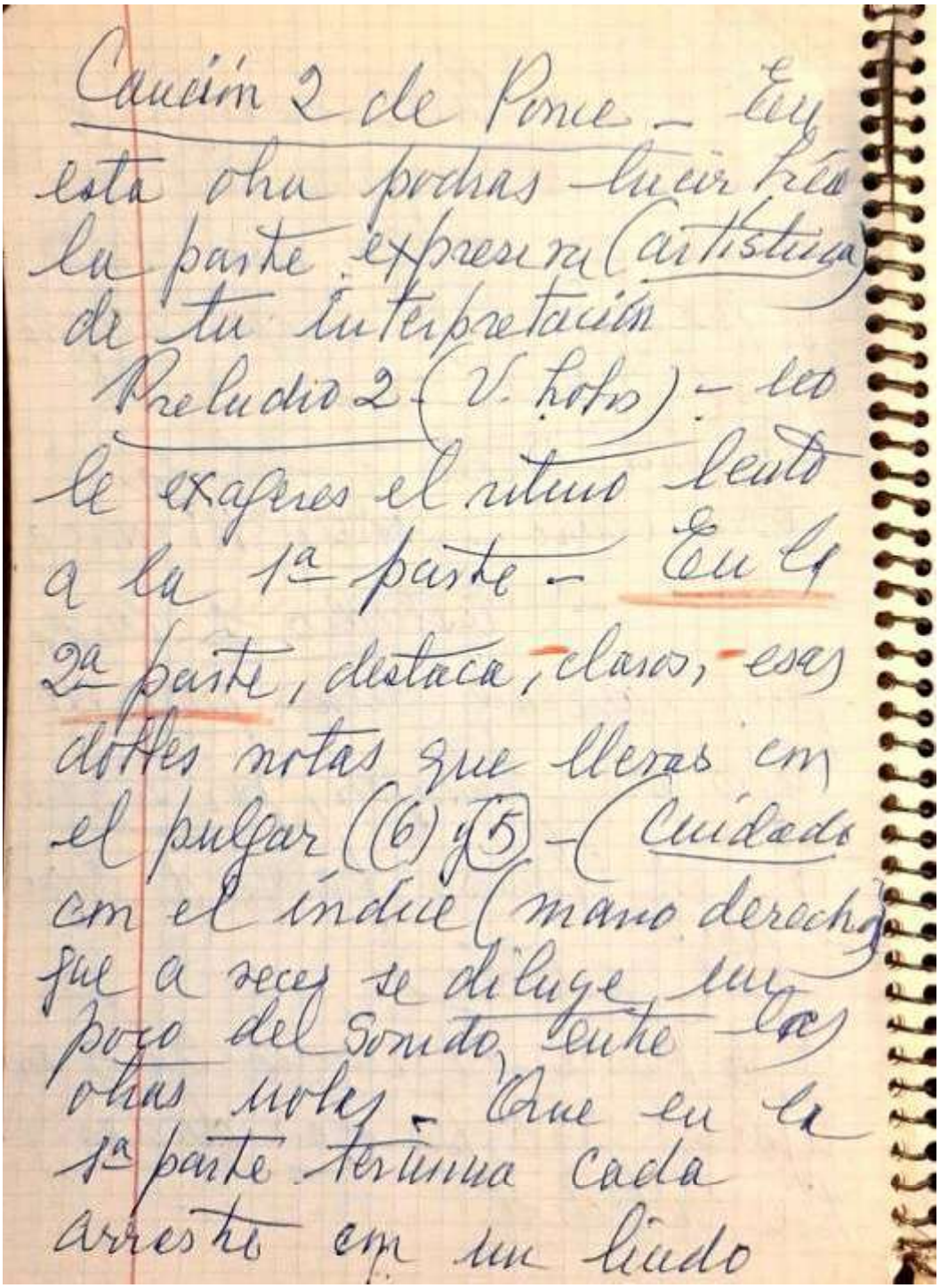
Preludio 2 – que no se te pierda ni un solo ligado (se tienen que escuchar TODOS)

En la 2ª parte procurar


que la fuerza de tu pulgar no anule el
50 pulgar no anule el
esto del arpegio...
(Nosachico - Esta saliendo
muy bien - Las partes
del arpa!?) que salgan
las metálicas -
Armónicos octavados - no
pulsar en el índice tan
cerca - Las imitaciones
del arpa en Smdo más
cerca del puente - Cancion
de Ponce - Es muy romantica
y expresiva - Toma esta clase
como ejercicio de vibraciones

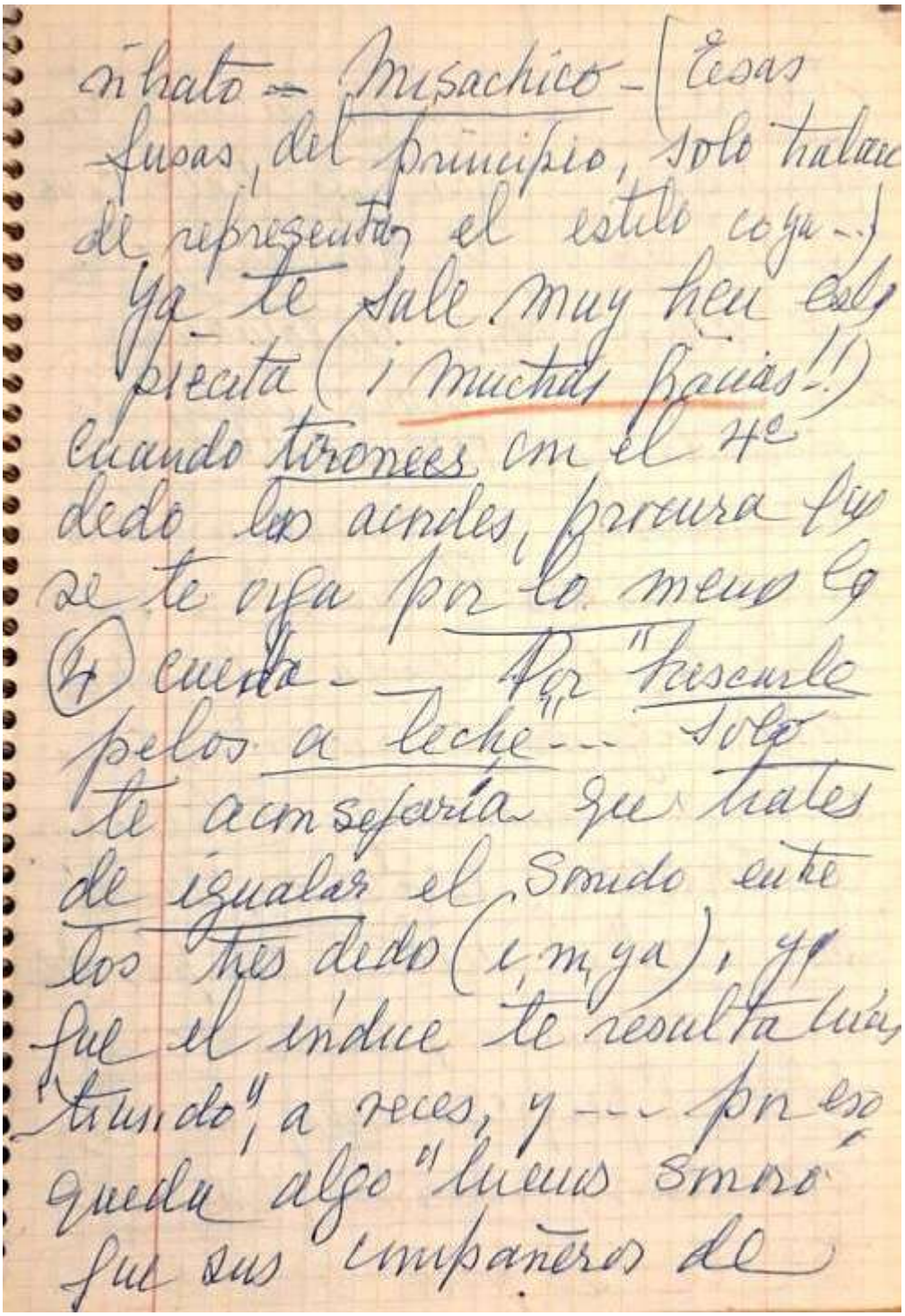


Adelita - Para comenzar a estudiar, te recomendaré que inicies en ritmo más lento y que no se te escape ningún bajo (a medio sonar...) ni ninguna cejilla o ligado, pero claro - MUY RÍTMICO, además - Estudio 1. Anda perfectamente bien - pero No dejes de trabajar, por separado - el famoso pasaje de ligados (Cantabria)
2 de Ponce - Preludio 2 (y un dijes el Nº 3, por las dudas -)
La Catedral

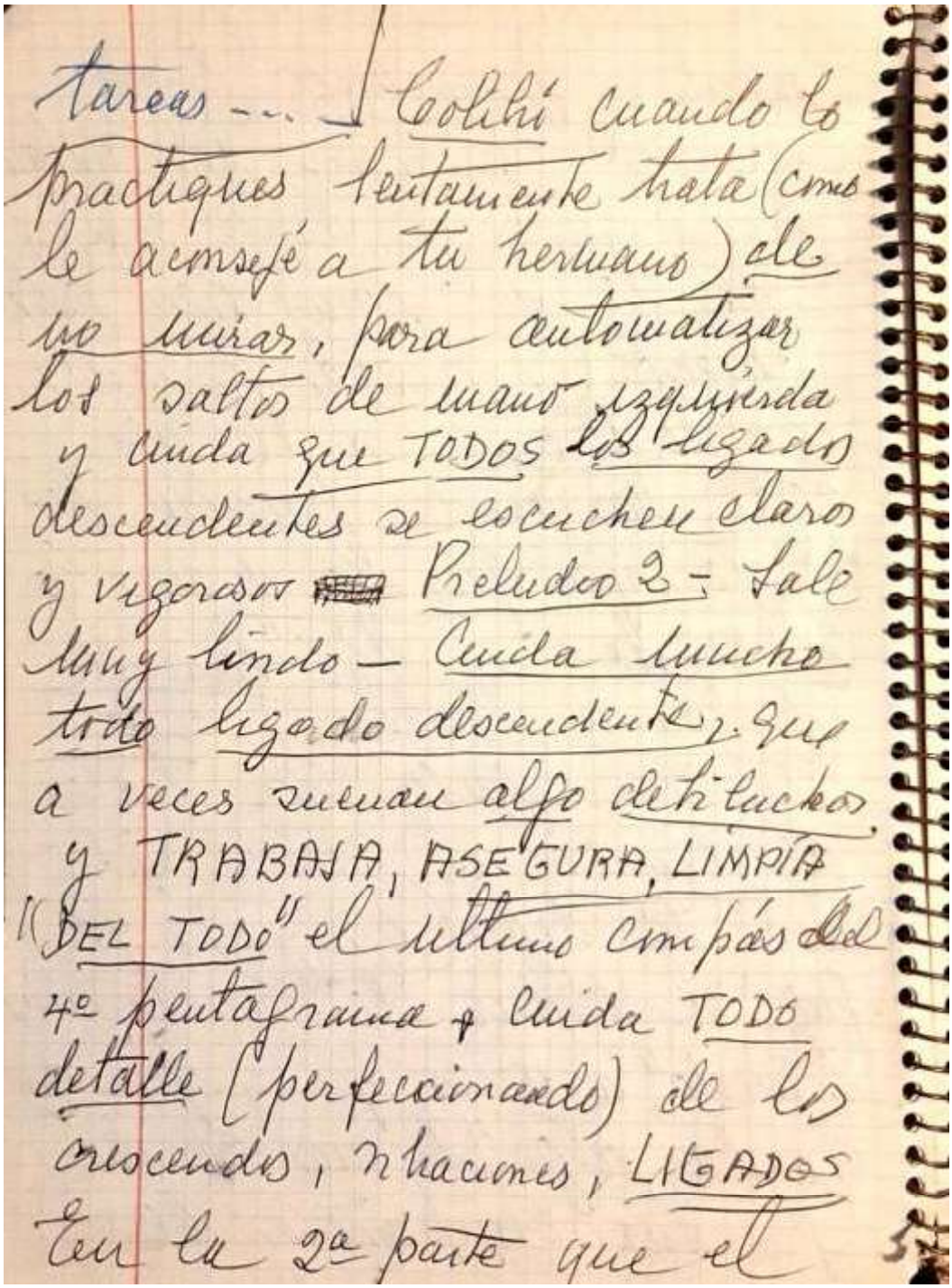


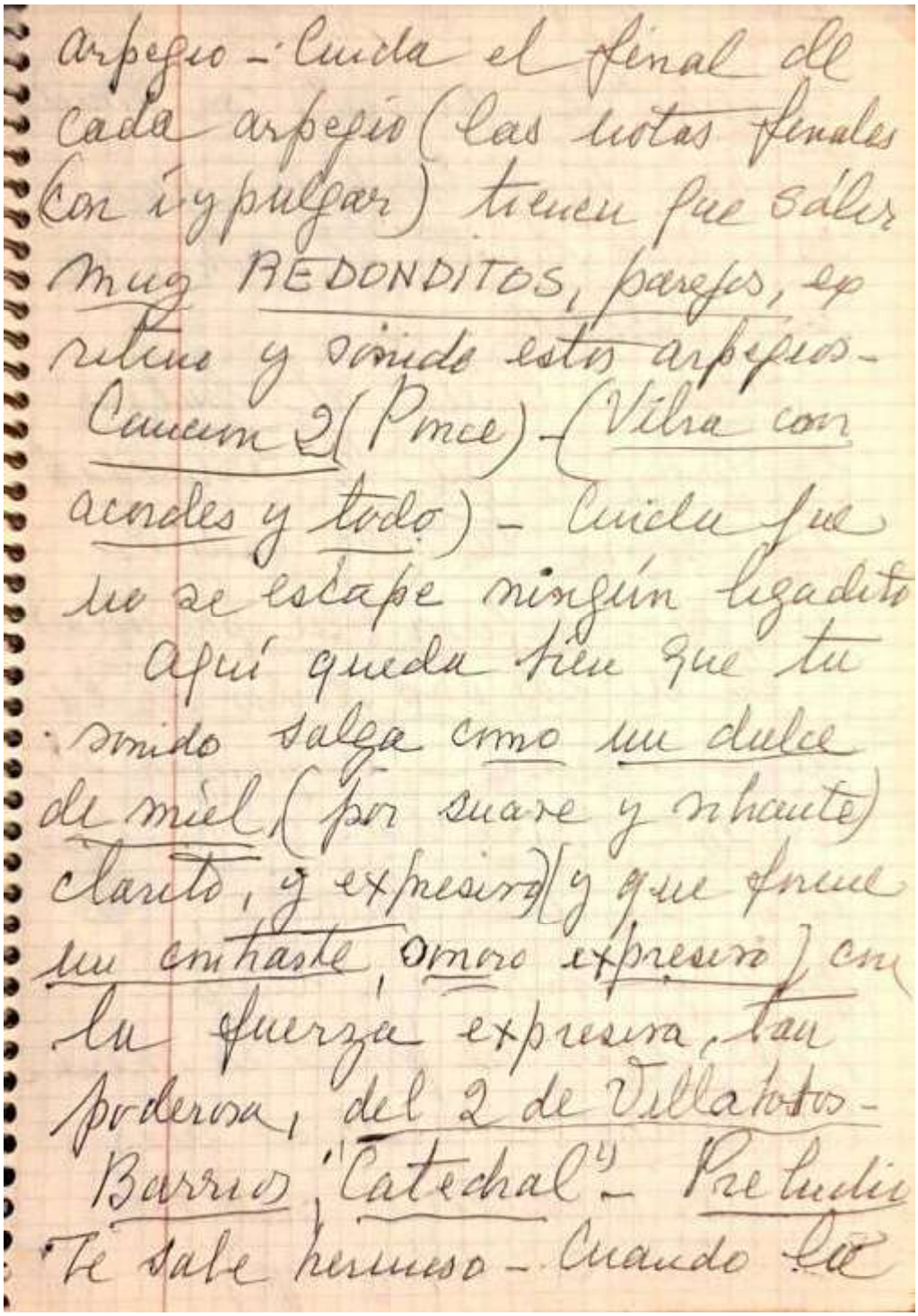
Canción 2 de Ponce – En esta obra podrás lucir tú la parte expresiva (artística) de tu interpretación

Preludio 2 (V. foto) – No le exageres el ritmo lento a la 1ª parte – En la 2ª parte, destaca, claro, esas dobles notas que llevas en el pulgar (6) y (5) – (Cuidado en el índice (mano derecha) que a veces se dilata un poco del sonido entre las otras notas – Que en la 1ª parte termina cada arreglo en un lindo

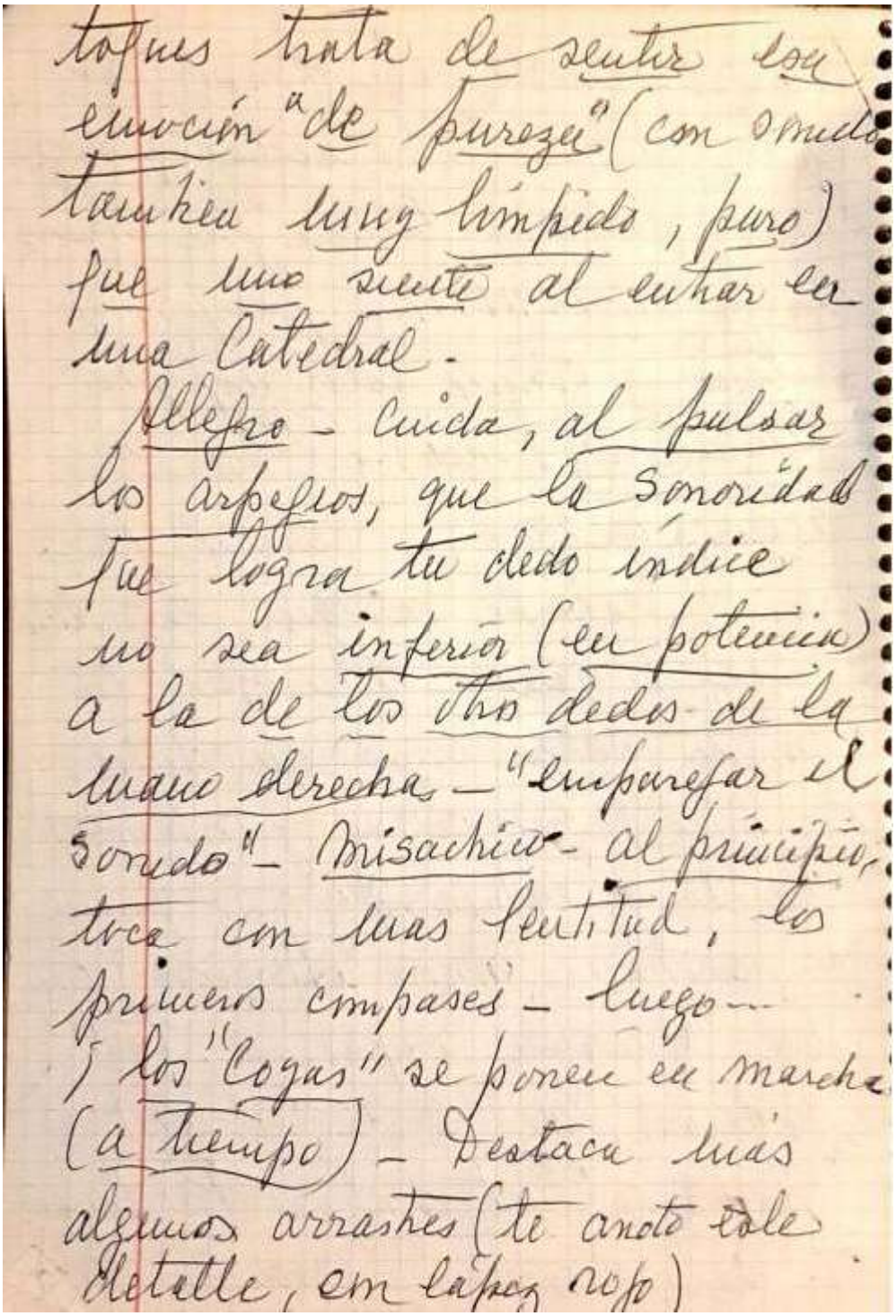


Chato – Muchico – (Esas
frases, del principio, solo tratan
de representar el estilo coya –)
Ya te sale muy bien esa
pieza (¡Muchas Gracias!!)
Cuando tironees en el 4º
dedo las cuerdas, procura que
se te oiga por lo menos la
(4) cuerda – Por "Fresenle
pelos a leche" – Solo
te aconsejaría que trates
de igualar el Sonido entre
los tres dedos (i, m, ya), ya
que el índice te resulta más
"sonido", a veces, y – por eso
queda algo "menos Sonoro"
que sus compañeros de

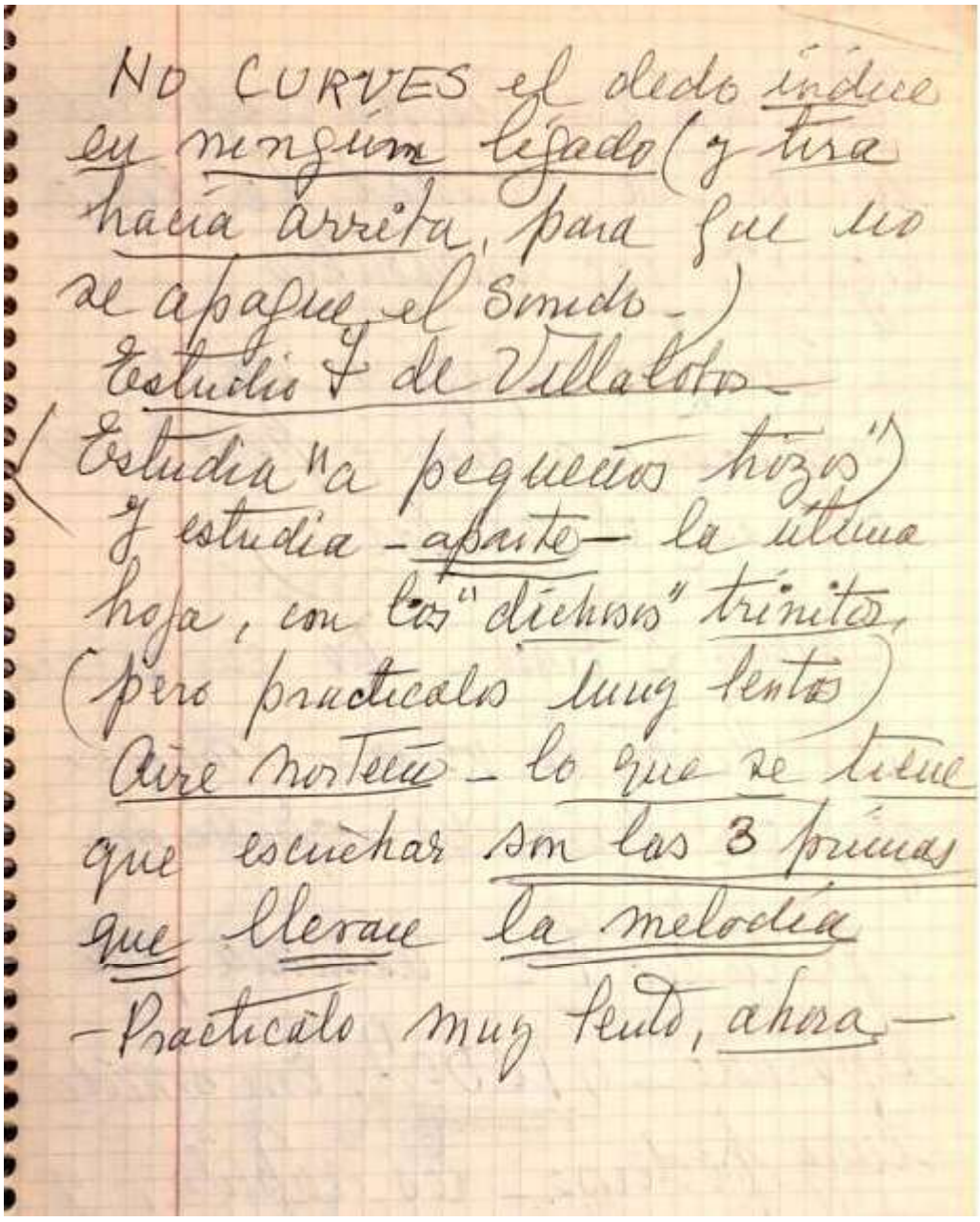

tareas ... Cobbi cuando lo practiques lentamente hata (como le acmsejé a tu hermano) de no mirar, para automatizar los saltos de mano izquierda y cuida que TODOS los ligados descendentes se escuchen claros y vigorosos Preludio 2 - Sale muy lindo - Cuida mucho todo ligado descendente y que a veces suenan algo detrás. y TRABAJA, ASEGURA, LIMPIA "DEL TODO" el último compás del 4º pentagrama + cuida TODO detalle (perfeccionando) de los crescendos, rhacuras, LIGADOS En la 2ª parte que el

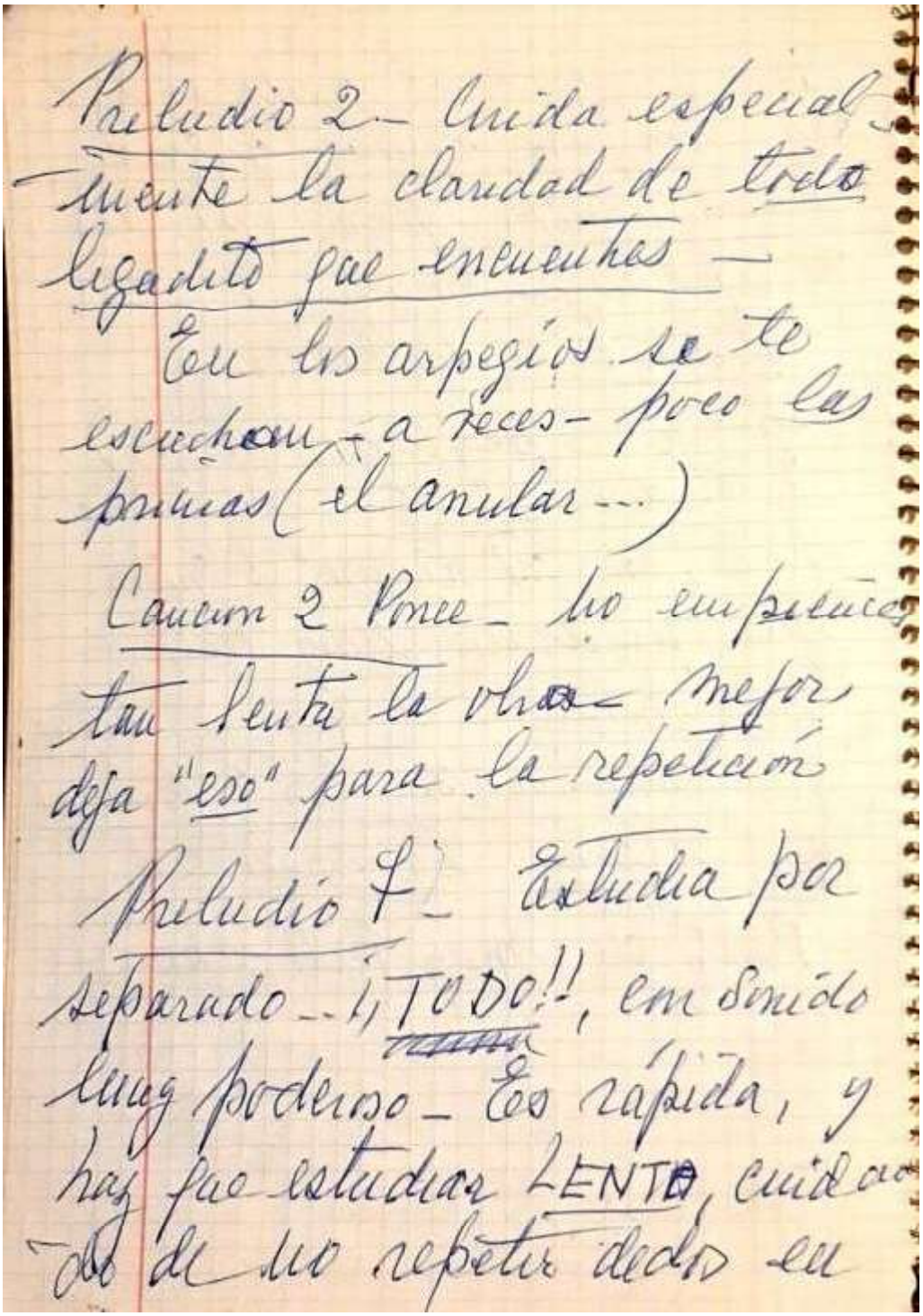


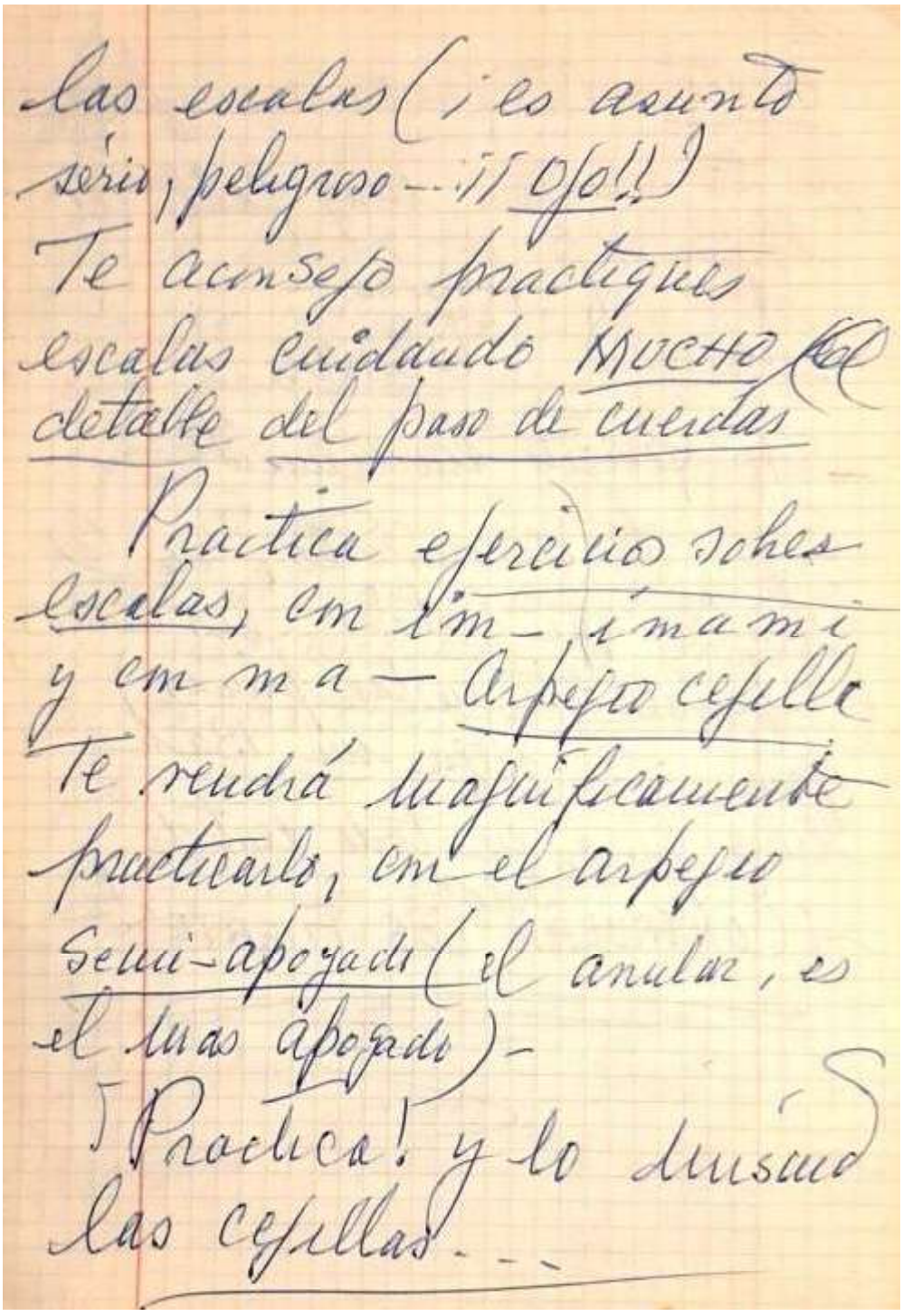
arpegio - cuida el final de cada arpegio (las notas finales con índ y pulgar) tienen que salir muy REDONDITOS, parejos, en ritmo y sonido estos arpegios -
Cancion 2 (Pmce) - (Vibra con acordes y todo) - cuida que no se escape ningún ligadito
Aquí queda bien que tu sonido salga como un dulce de miel (por suave y mhante) claro, y expresivo (y que frase la entiendas, como expresión) con la fuerza expresiva, tan poderosa, del 2 de Villalobos -
Barrios "Catedral" - Preludio Te sale hermoso - Cuando la



tonus trata de sentir esa
emoción "de pureza" (con o mudo
también muy limpios, puro)
que uno siente al entrar en
una Catedral.
Allegro - cuida, al pulsar
los arpegios, que la sonoridad
que logra tu dedo índice
no sea inferior (en potencia)
a la de los otros dedos de la
mano derecha - "emparejar el
sonido" - Misachico - al principio,
toca con mas lentitud, los
primeros compases - luego...
y los "Cogas" se ponen en marcha
(a tiempo) - destaca mas
algunos arrastres (te anoto este
detalle, en tu hoja roja)


NO CURVES el dedo índice
en ningún legato (y tira
hacia arriba, para que no
se apague el sonido.)
Estudio 7 de Villalobos
(Estudia "a pequeños trozos")
y estudia - aparte - la última
hoja, con las "dichosas" trinitas,
(pero practicalo muy lento)
Aire norteño - lo que se tiene
que escuchar son las 3 primas
que llevan la melodía
- Practicalo muy lento, ahora -

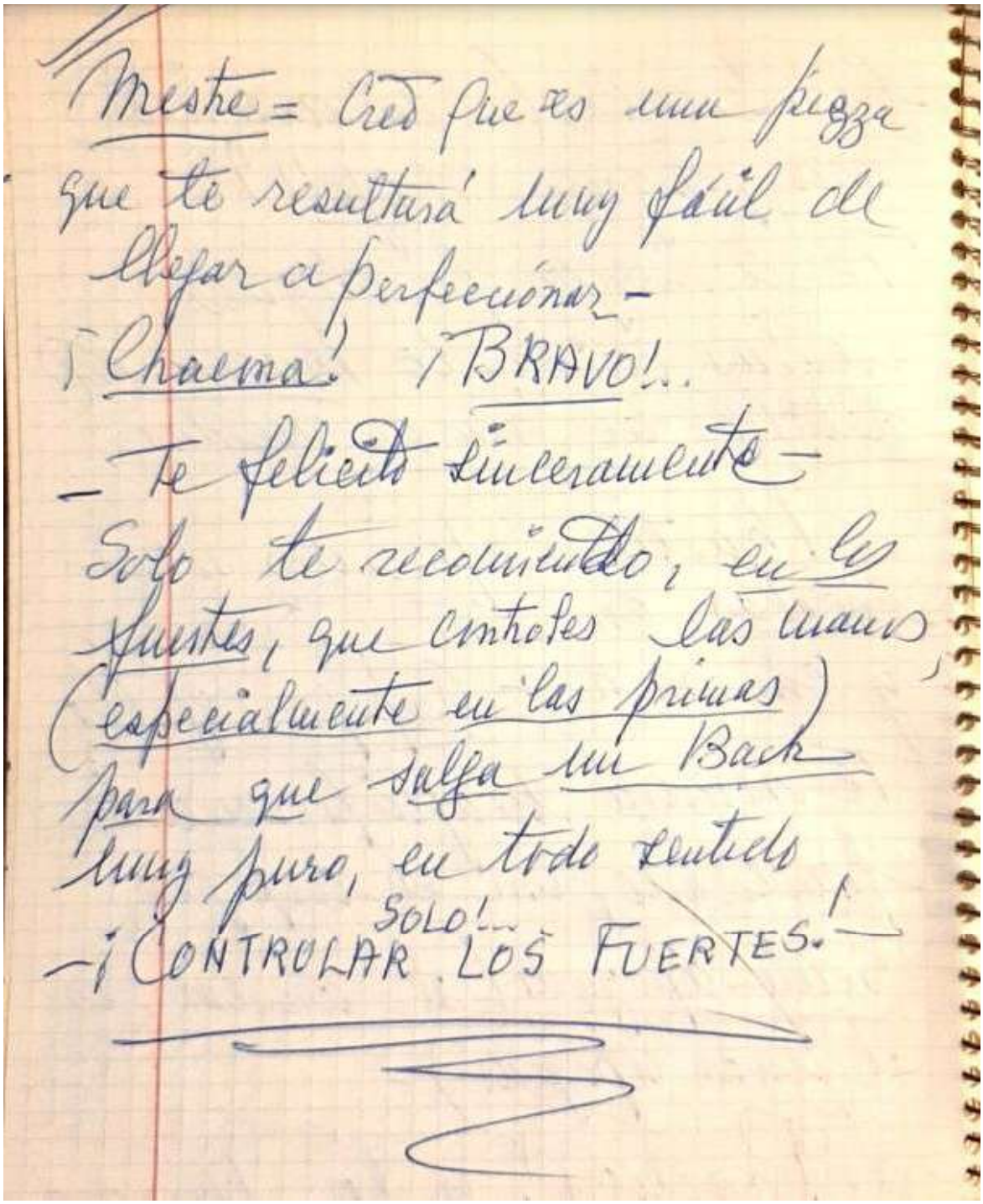

Preludio 2 – cuida especialmente la claridad de todo ligadito pac encuentras –
En los arpegios se te escuchan a veces – poco las puntas (el anular ...)
Canon 2 Ponce – lo empiezas tan lento la obra mejor deja "eso" para la repetición
Preludio 1 – Estudia por separado – ¡¡TODO!!, en sonido lung poderoso – Eso rápida, y has pac estudiar LENTO, cuidado de no repetir dedo en



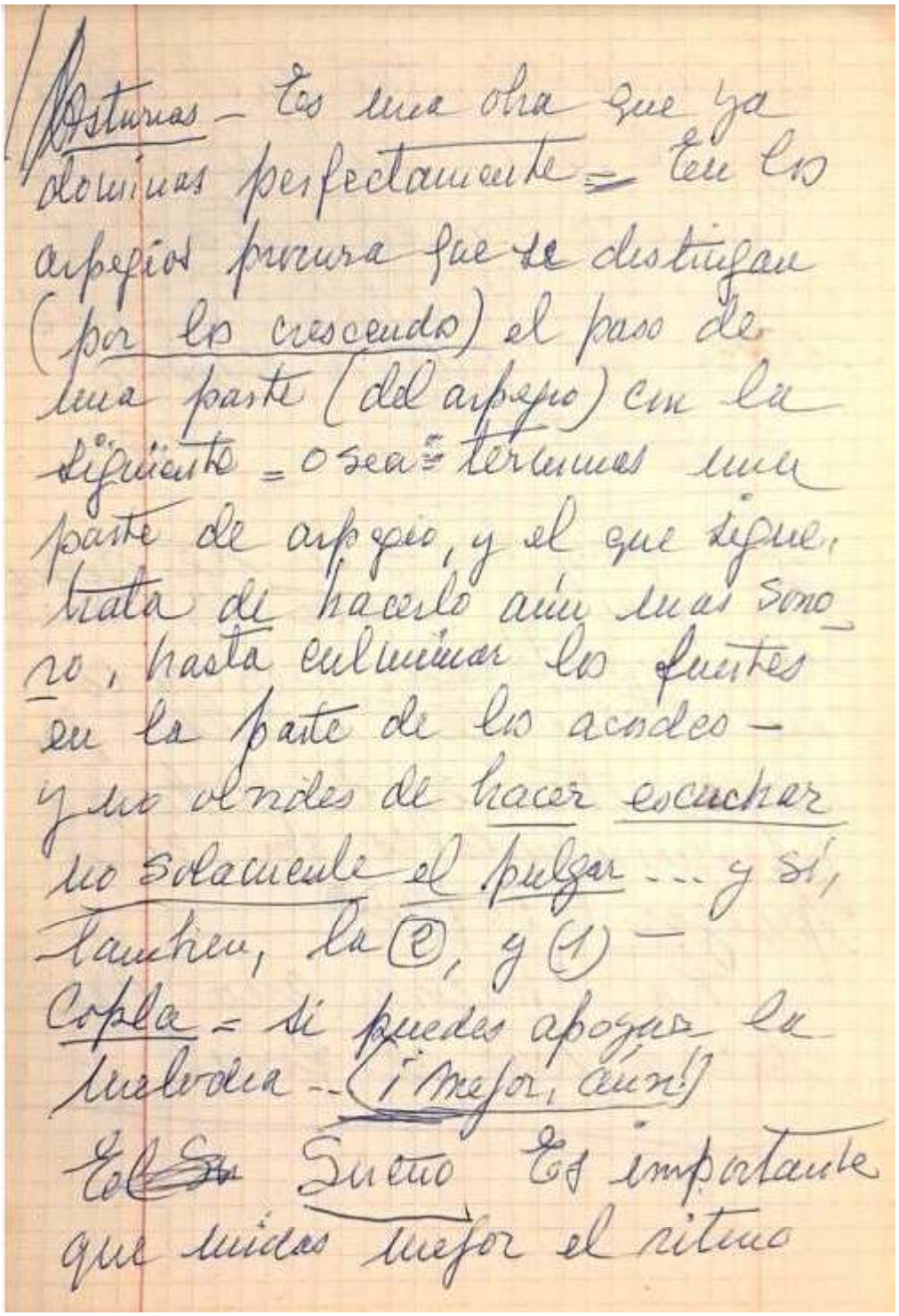
Las escalas (¡es asunto
serio, peligroso... ¡¡Ojo!!)
Te aconsejo practiques
escalas cuidando MUCHO el
detalle del paso de cuerdas

Practica ejercicios sobre
escalas, en tim - i mami
y en ma - Arpeo cejilla
Te rendirá magníficamente
practicarlo, en el arpeo
Semi-apoyado (el anular, es
el más apoyado) -

¡Practica! y lo demás
las cejillas...



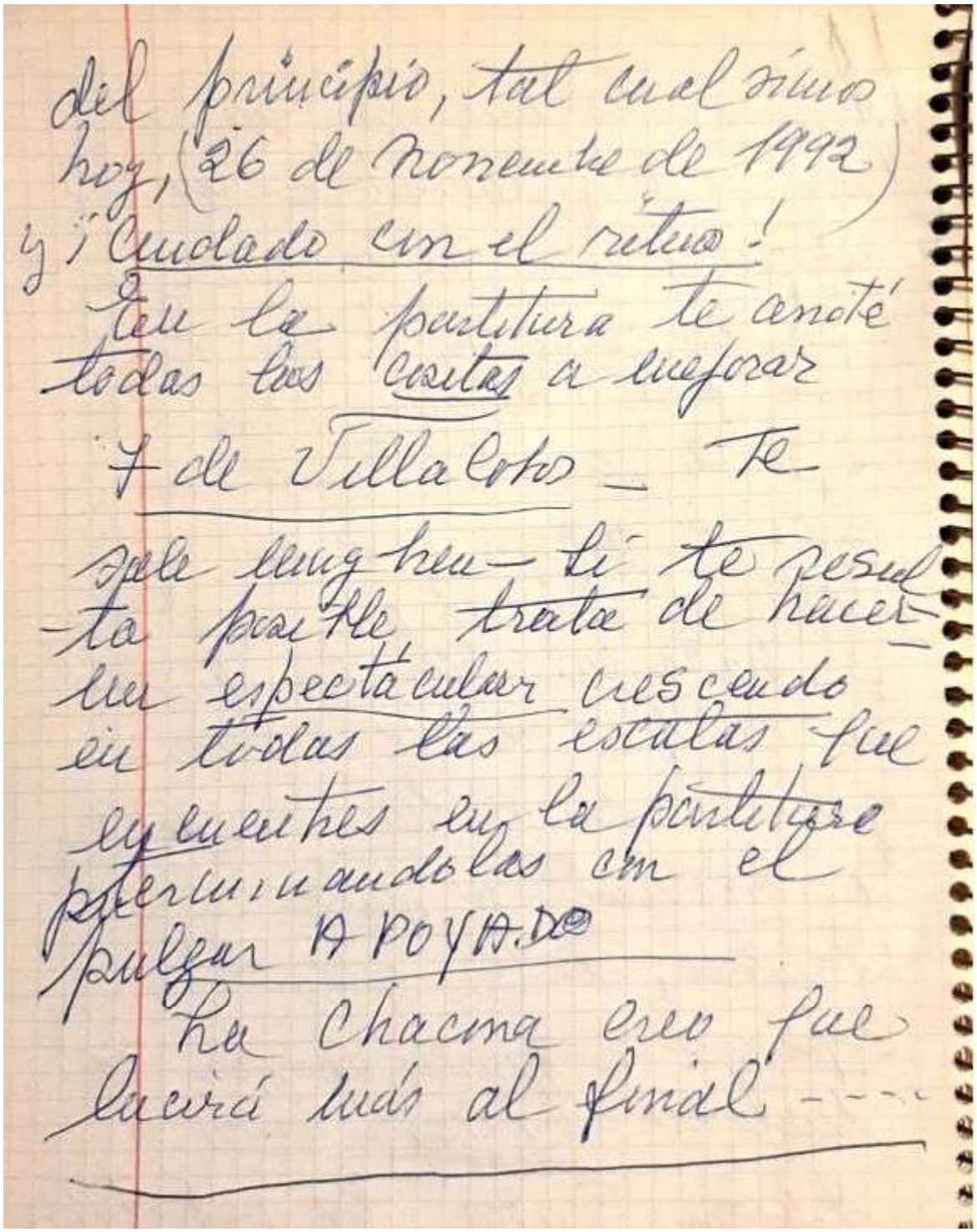
Meshe = Creo que es una pieza que te resultará muy fácil de llegar a perfeccionar -
¡Chaema! ¡BRAVO!..
- Te felicito sinceramente -
Solo te recomiendo, en los fuertes, que controles las manos, (especialmente en las primas) para que salga un Back muy puro, en todo sentido
SOLO!...
-¡CONTROLAR LOS FUERTES.!-



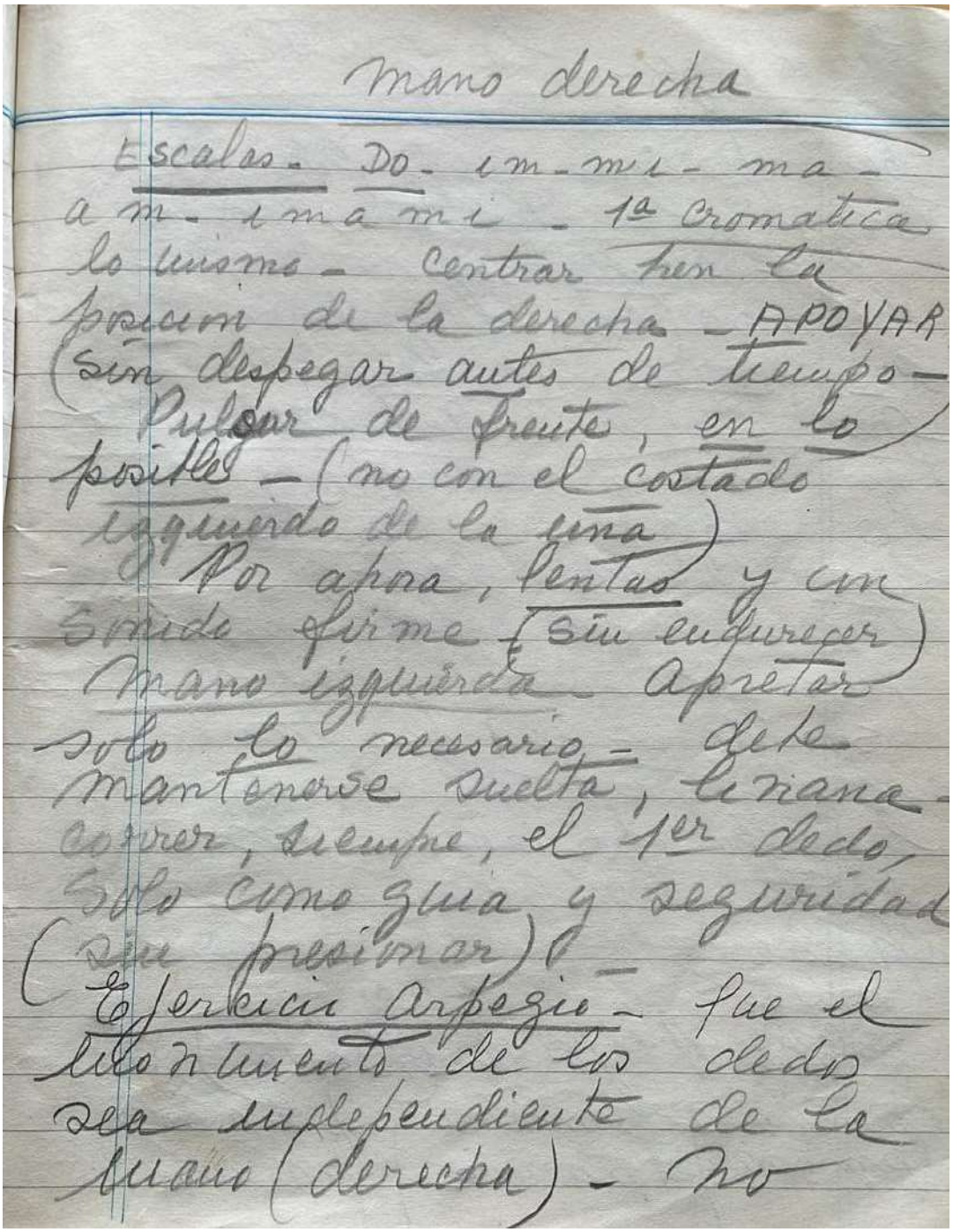
Asturias – Es una obra que ya dominas perfectamente – En los arpegios procura que se distingan (por los crescendo) el paso de una parte (del arpegio) con la siguiente = o sea = terminas una parte de arpegio, y el que sigue, trata de hacerlo aún mas sono_ro, hasta culminar los puntos en la parte de los acordes – y no olvides de hacer escuchar no solamente el pulgar ... y sí, también, la ②, y ①

Copla = si puedes apoyar la melodía – (¡Mejor, aún!)

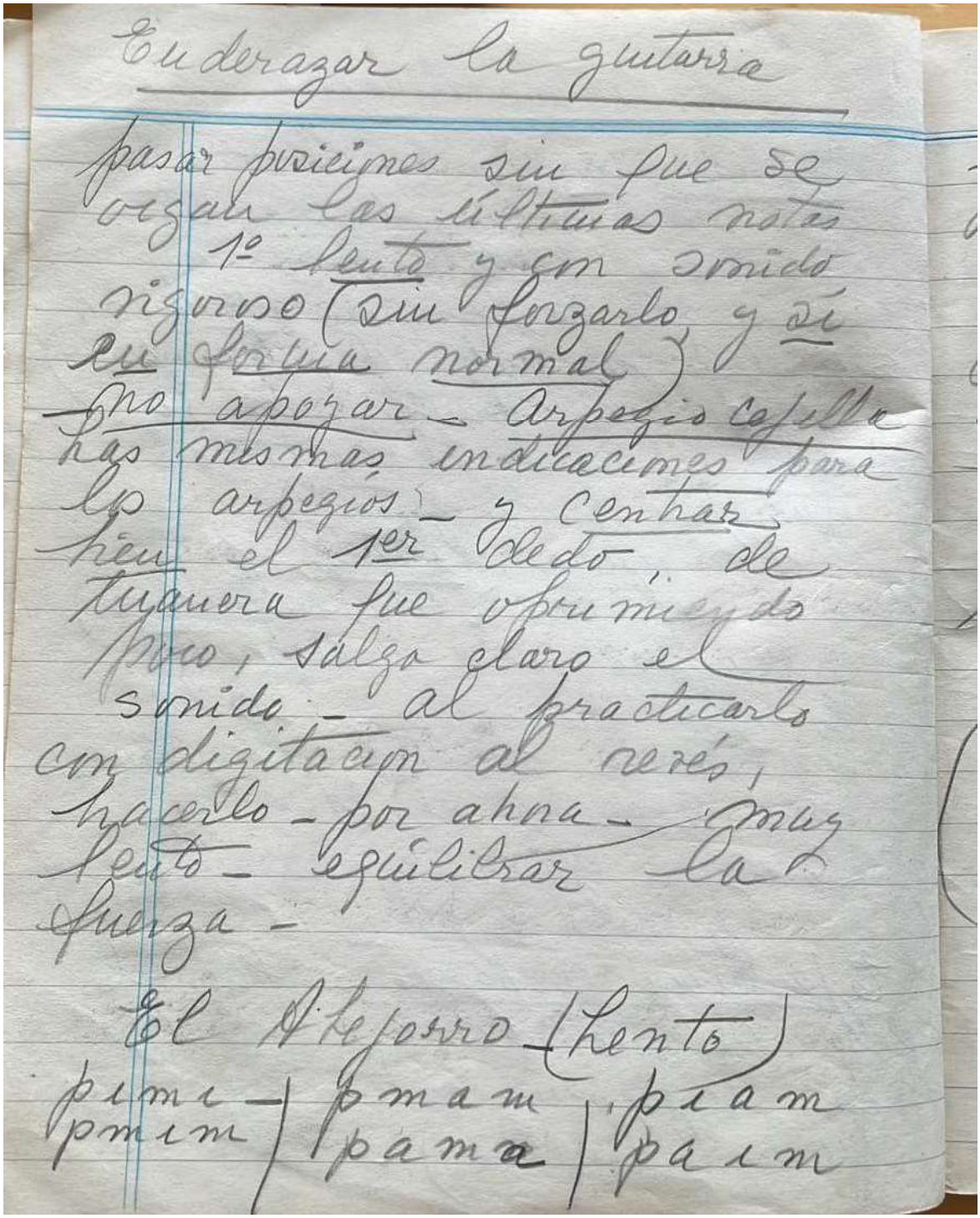
Estudio Es importante que midas mejor el ritmo


del principio, tal cual sino hoy, (26 de noviembre de 1992) ¡¡Cuidado con el retuvo!! En la partitura te anoté todas las cosas a mejorar y de Villalobos. Te pasé lengüeta - Ti te presenta para tratar de hacer un espectacular crescendo en todas las escalas fue ly cuentes en la partitura puntualizando con el pulgar APOYADO Ha Chacma creo fue lucirá más al final ----

A.2.2. Cuaderno de María Isabel Siewers



Fuente: archivo facilitado por María Isabel Siewers.

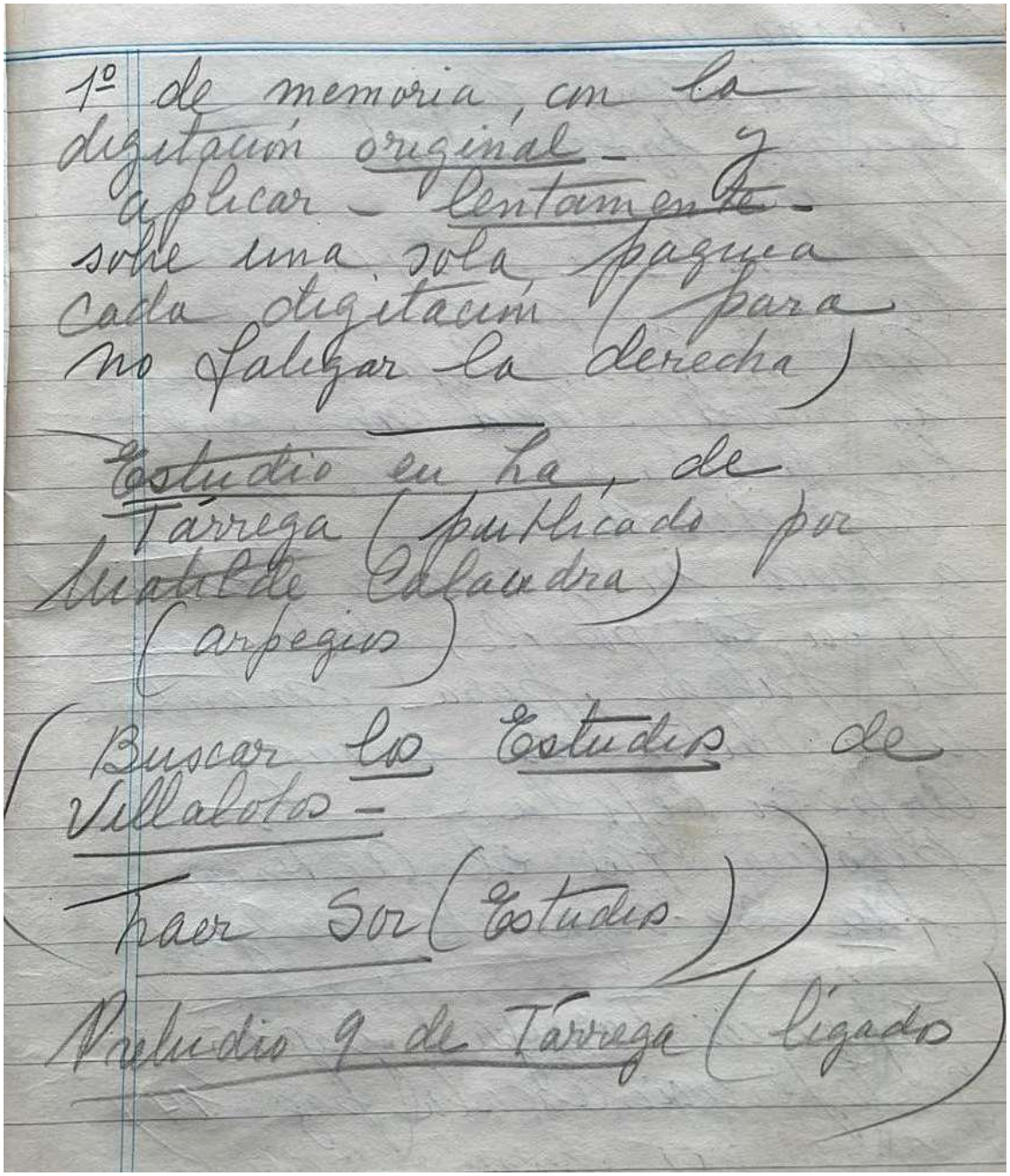


En abrazar la guitarra

pasar páginas sin que se oigan las últimas notas
1º lento y con sonido riguroso (sin forzarlo y sí en fuerza normal) y no apoyar - Arpegios cojella las mismas indicaciones para los arpegios - y cuidar bien el 1er dedo, de tuanera que apoyando poco, salga claro el sonido - al practicarlo con digitación al revés, hacerlo - por ahora - muy lento - equilibrar la fuerza -

El Alfonso (lento)

pimc - pmim | pmam pama | piam paim

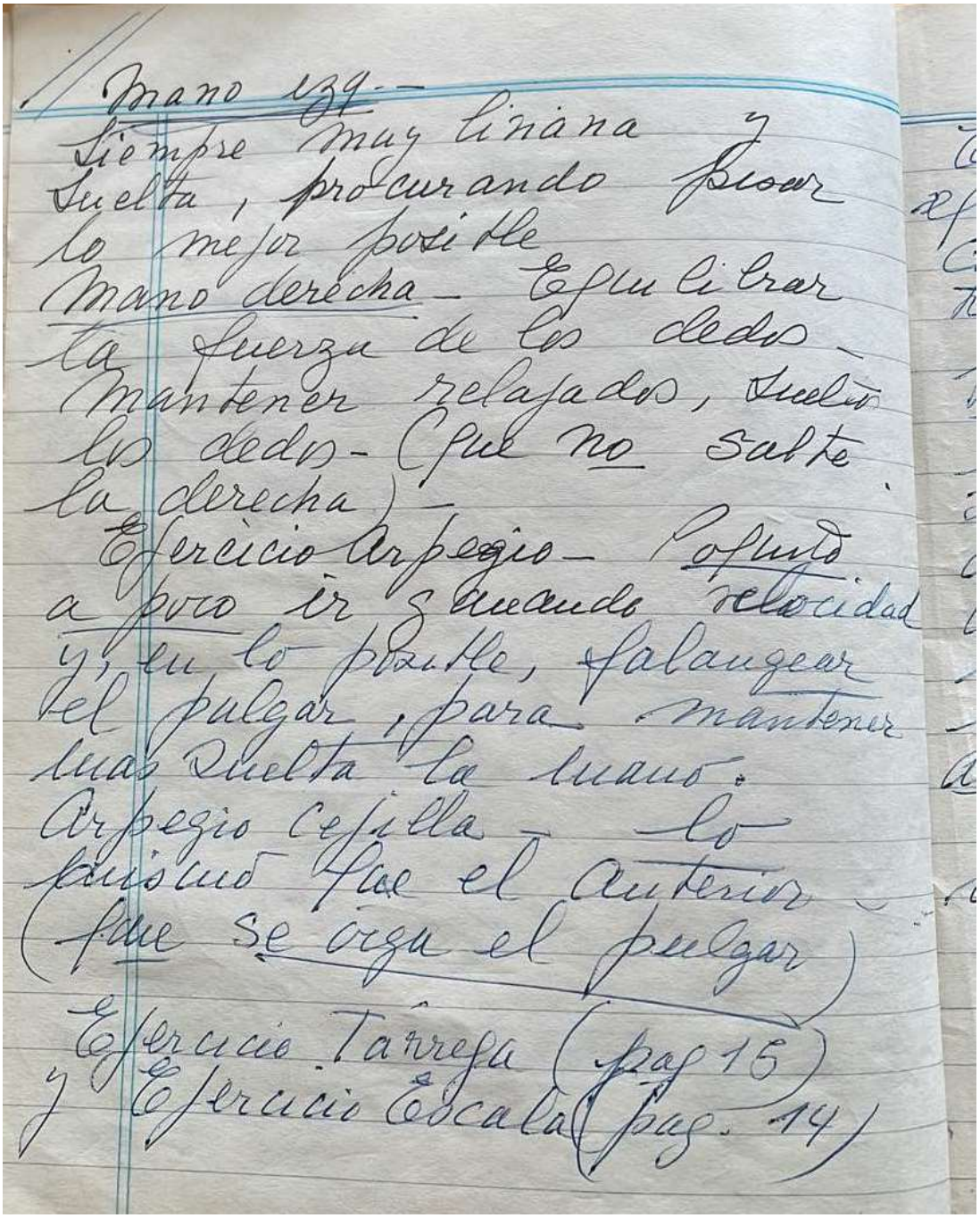

1º de memoria, con la digitación original - y aplicar - lentamente - sobre una sola pagina cada digitación (para no faligar la derecha)

Estudio en La de Tarrega (publicado por Ricardo Odnoposoff)
(arpegios)

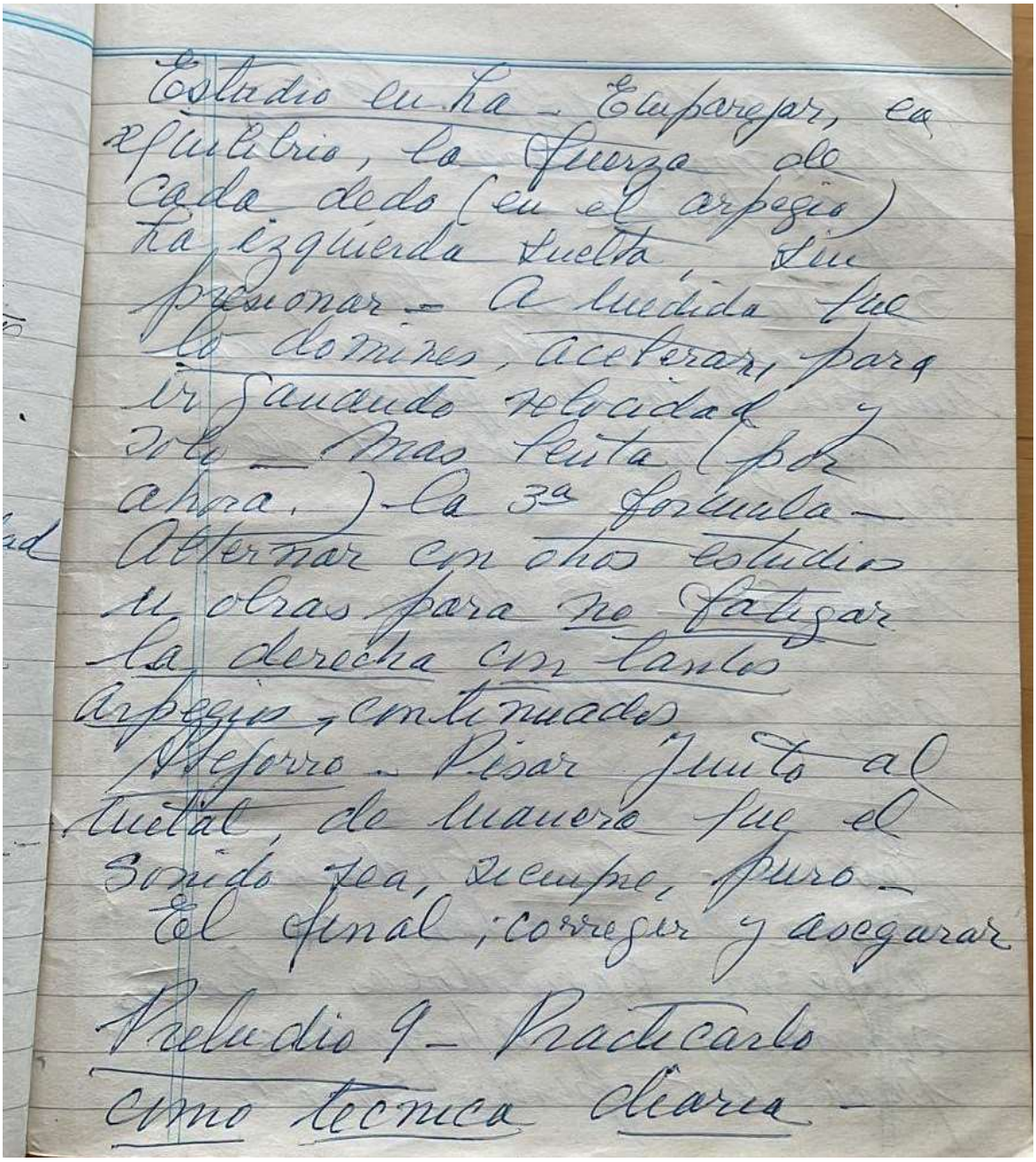
(Buscar los Estudios de Villalobos -

Traer Sor (Estudios)

Preludio 9 de Tarrega (ligado)

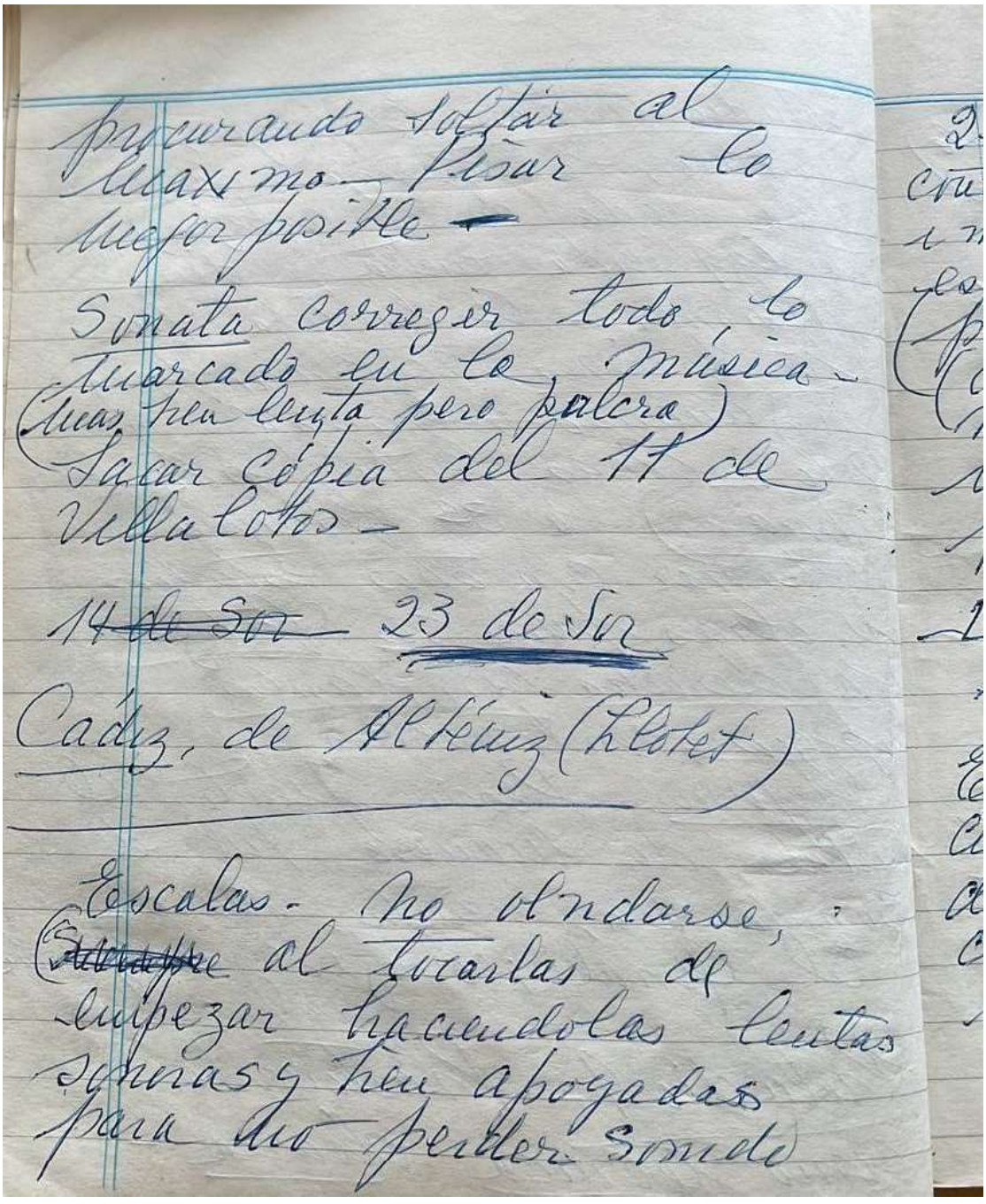


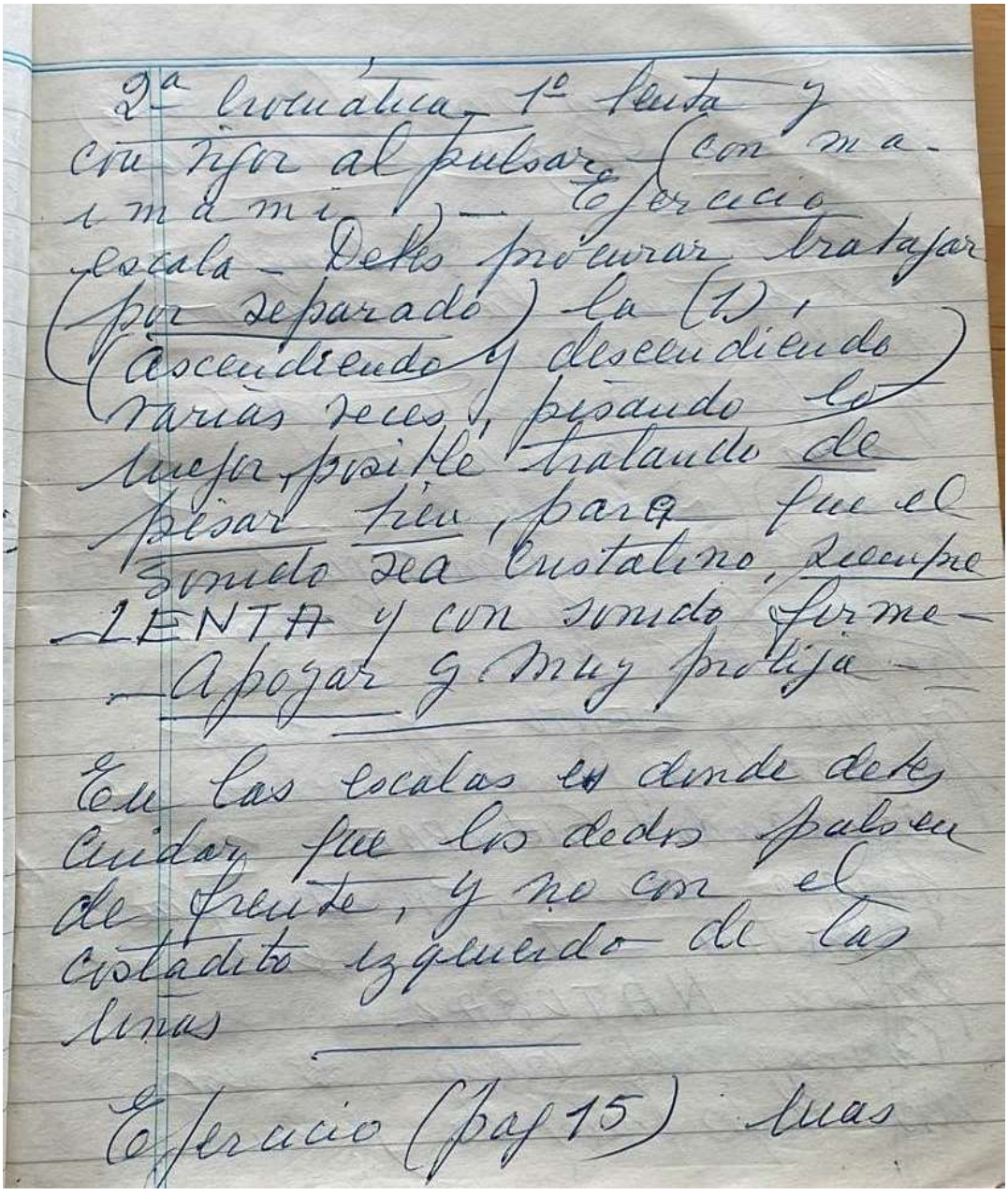
Mano izq.-
Siempre muy liviana y suelta, procurando sacar lo mejor posible
Mano derecha - Esplicitar la fuerza de los dedos - Mantener relajados, sueltos los dedos - (que no salte la derecha) -
Ejercicio Arpegio - Poquito a poco ir ganando velocidad y, en lo posible, falangear el pulgar, para mantener suelta la mano.
Arpegio cejilla - Lo mismo que el anterior - (que se oiga el pulgar)
Ejercicio Tarrega (pag 15)
y Ejercicio Escala (pag. 14)



Estudio en Fa - Emparejar, en
equilibrio, la fuerza de
cada dedo (en el arpegio)
la izquierda suelta, sin
presionar - A medida que
lo domines, acelerar, para
ir sacando rapidez y
vele - Mas lenta (por
ahora.) - La 3ª fórmula -
Alternar con otros estudios
u obras para no fatigar
la derecha con tantos
arpegios continuados
Adagio - Pisar junto al
teclat, de manera que el
sonido sea siempre puro -
El final; corregir y asegurar

Preludio 9 - Practicarlo
como técnica clara -

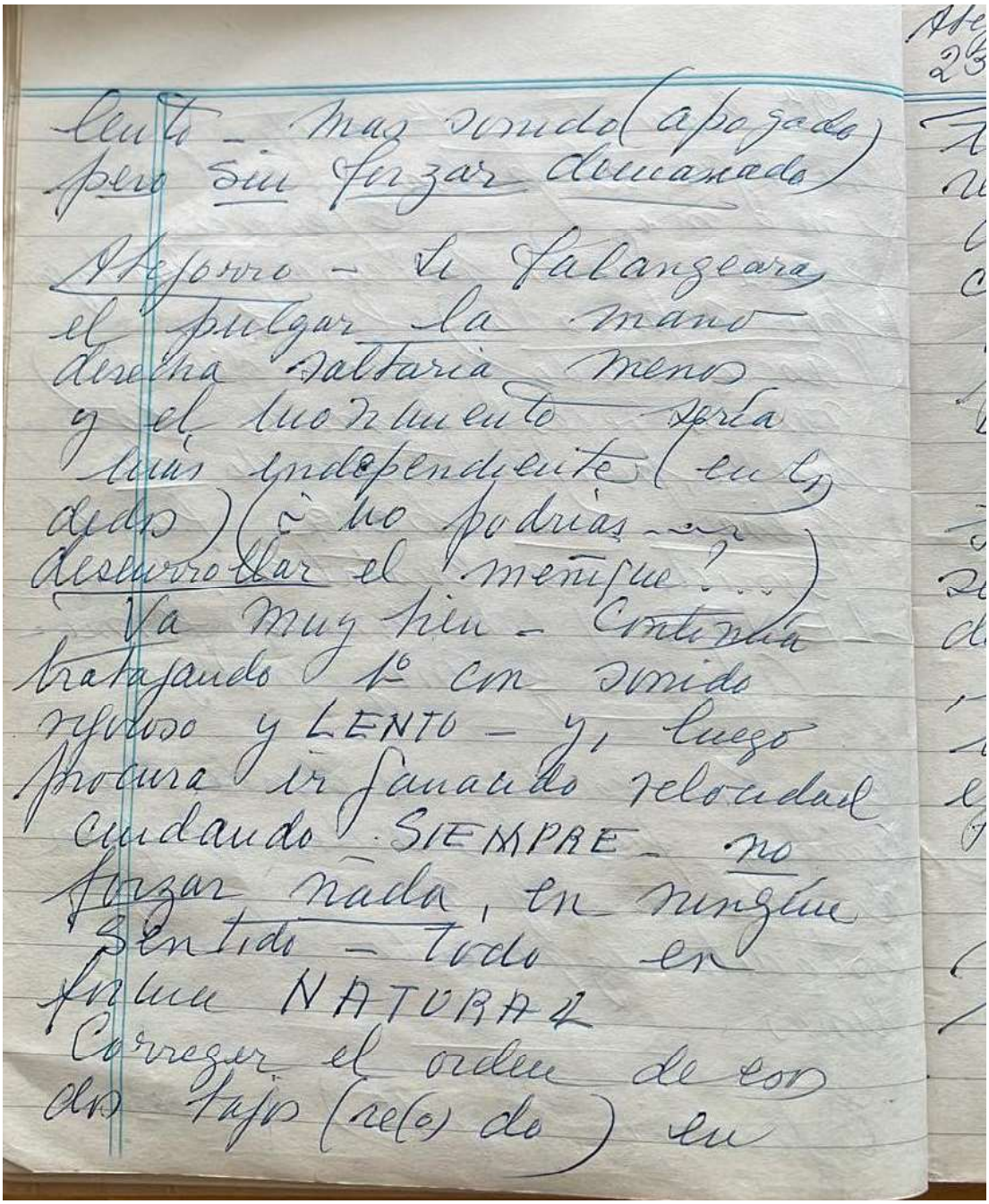

procurando soltar al
máximo. Pisar lo
mejor posible.
Sonata corregir todo lo
marcado en la música.
(unas van lenta pero polera)
Sacar copia del 11 de
Villalobos.
14 de Sep 23 de Sep
Cádiz, de Albéniz (Klotet)
Escalas. No olvidarse,
al tocarlas de
empezar haciendolas lentas
3 veces y bien apoyadas
para no perder sonido

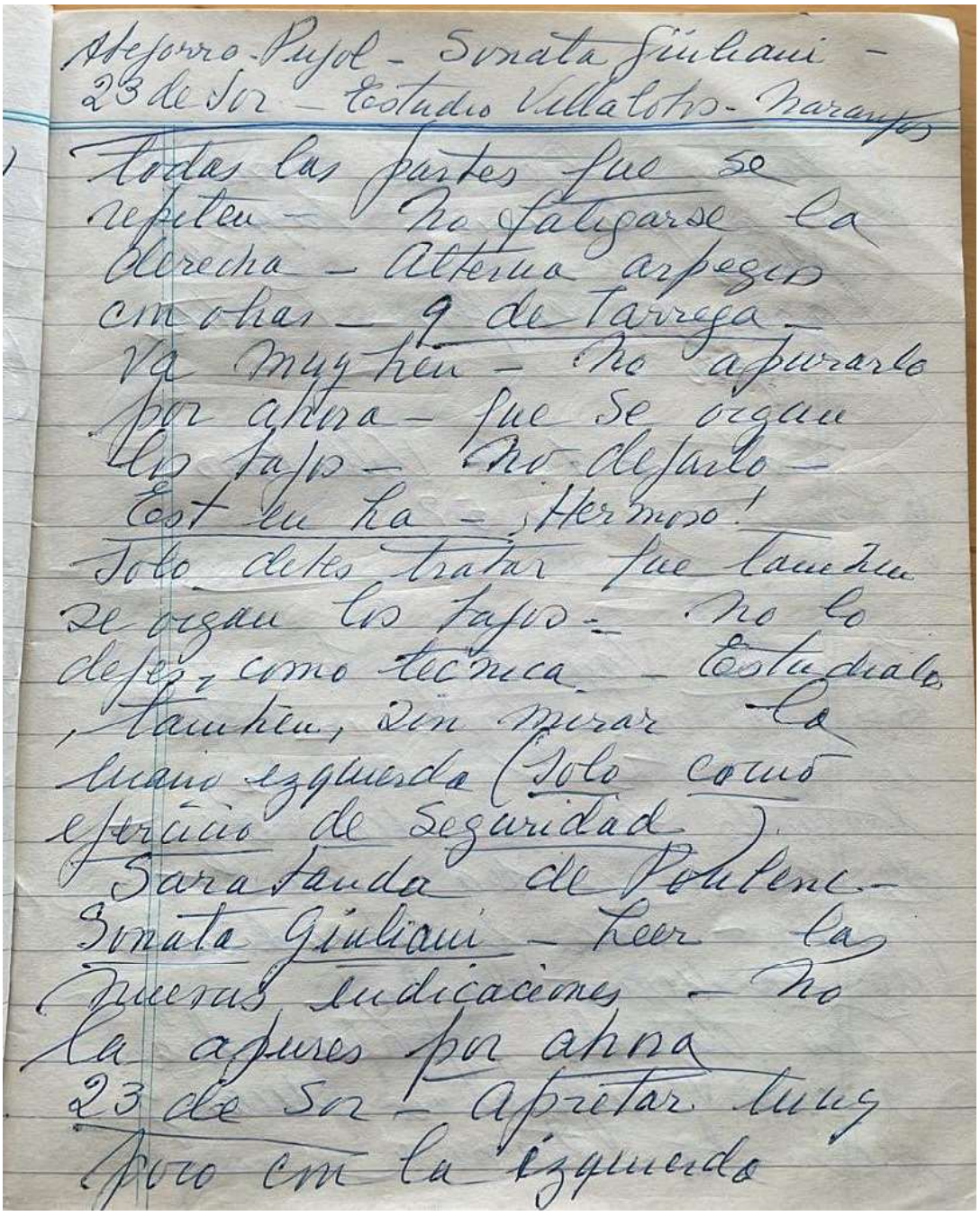


2ª tonalidad 1º tenta y cinco por al pulsar (con mano mi) — Ejercicio escala — Debes procurar tratajar (por separado) la (D) (ascendiendo y descendiendo varias veces), pisando lo mejor posible tratando de pisar fuerte, para que el sonido sea constante, siempre LENTA y con sonido firme — apoyar y muy pulija —

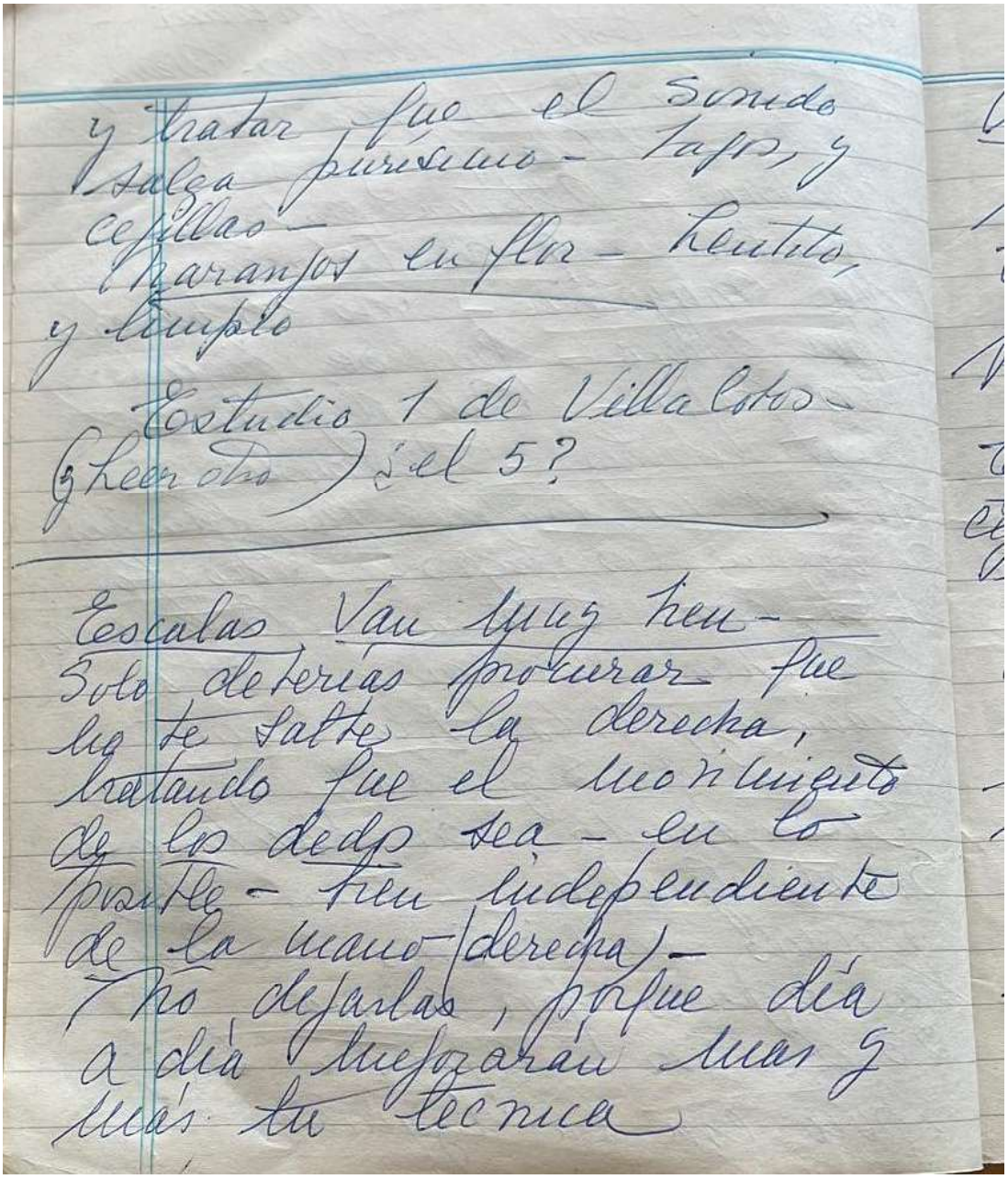
En las escalas donde debes cuidar que los dedos pulsen de frente, y no con el costadito izquierdo de las uñas

Ejercicio (pag 15) uñas


Lento - Mas sonido (apoyado pero sin forzar duracado)
Dedo corto - Si falangeara el pulgar la mano derecha faltaría menos y el movimiento sería más independiente (en los dedos) (¿no podrías ... desarrollar el meñique?...)
Va muy bien - Continúa trabajando 1º con sonido redondo y LENTO - y, luego procura ir ganando velocidad cuidando SIEMPRE - no forzar nada, en ningún sentido - Todo en forma NATURAL
Corregir el orden de cada dedo (relajado) en

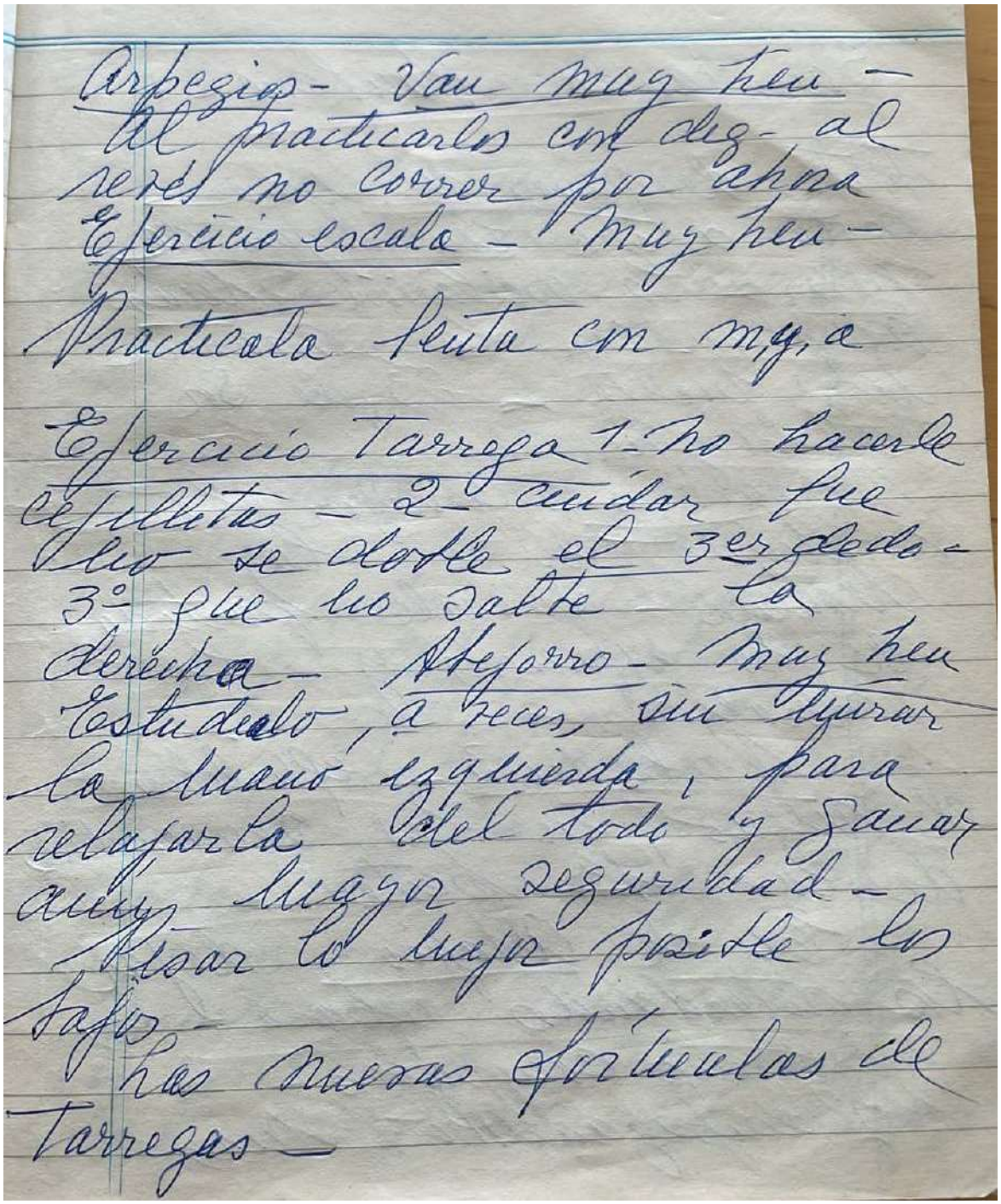


Asforro-Puyol - Sonata Giuliani -
23 de Sor - Estudio Villalobos - Naranjos
Todas las partes que se
repiten - No fatigarse la
derecha - Alterna arpegios
con olas - 9 de Tarrega -
Va muy bien - No apurarlo
por ahora - Que se organi
ce la faja - No dejarlo -
Está bien ha - ¡Hermoso!
Solo debes tratar que también
se organi ce la faja - No lo
dejes como técnica - Estudialo
también, sin mirar la
mano izquierda (Solo como
ejercicio de Seguridad).
Sarasanda de Poulenc -
Sonata Giuliani - Leer las
nuevas indicaciones - No
la apures por ahora
23 de Sor - Apretar bien
poco con la izquierda

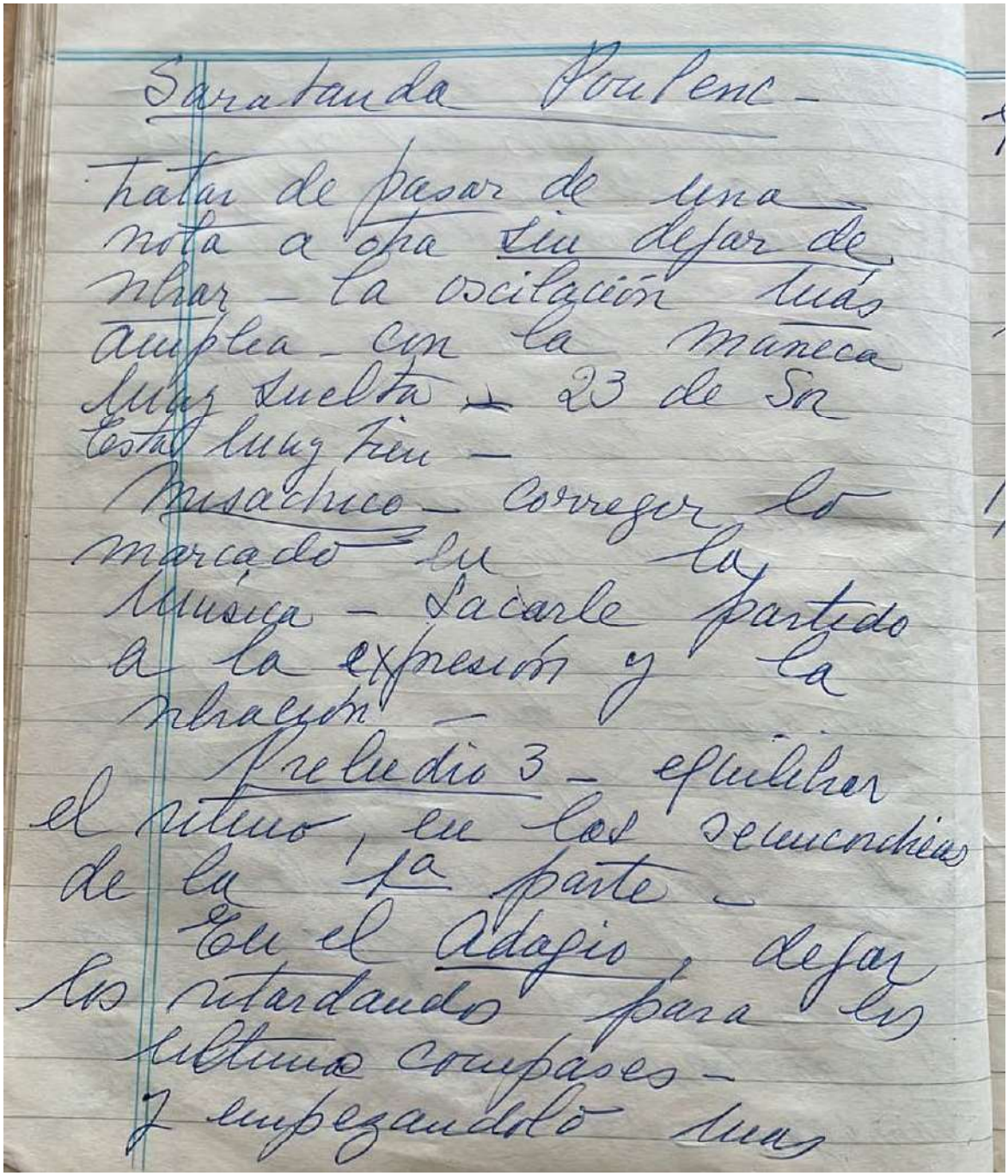


y tratar fue el sonido
Salga puro - tapa, y
cejillas -
Naranjos en flor - Recuito,
y Limpio
Estudio 1 de Villa Lobos -
(y leer otro) ¿el 5?

Escalas Van muy bien -
Solo deberías procurar que
no te salte la derecha,
tratando que el movimiento
de los dedos sea - en lo
posible - bien independiente
de la mano (derecha) -
Yo dejaría, porque día
a día mejorarán mucho y
más la técnica



Arpegio - Van muy bien - Al practicarlos con dig - al revés no correr por ahora
Ejercicio escala - Muy bien - Practicala sentada con mg, a
Ejercicio Tarrega 1- No hacerle eglisatos - 2- cuidar que no se doble el 3er dedo - 3º que no salte la derecha - Estudio - Adagio - Muy bien Estudiarlo, a veces, sin figurar la mano izquierda, para relajarla del todo y sacar mucha seguridad - Usar lo mejor posible los bajos -
Las mismas formulas de Tarregas -



Sarabanda Poulenc –

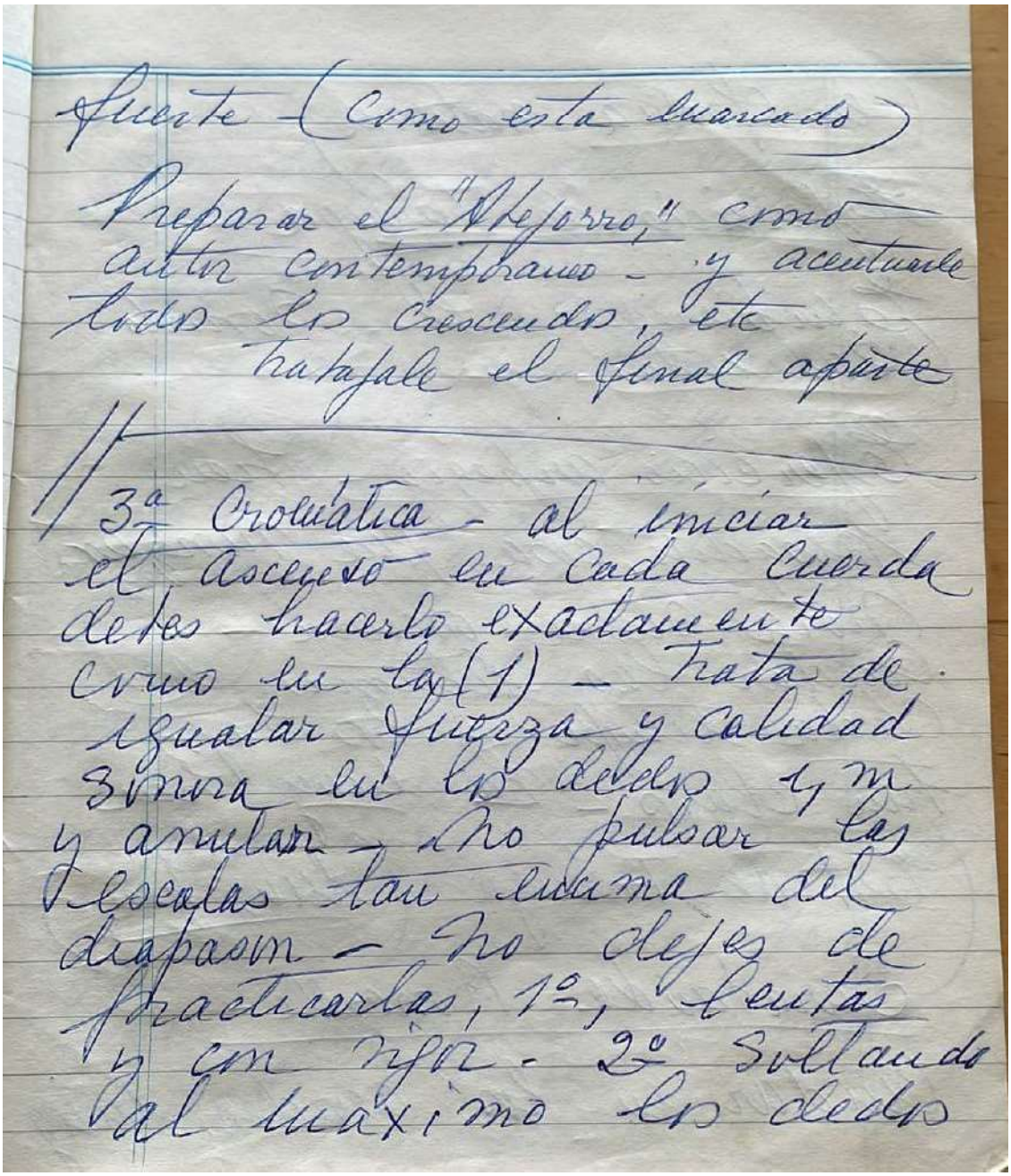
Intentar de pasar de una nota a otra sin dejar de sonar – la oscilación más amplia – con la muñeca muy suelta – 23 de Sol está muy fácil –

Musachico – corregir los marcados en la música – sacarle partido a la expresión y la entonación –

Preludio 3 – equilibrar el ritmo, en las semicorcheas de la 1ª parte –

En el Adagio, dejar los retardando para los últimos compases –

Y empezando muy

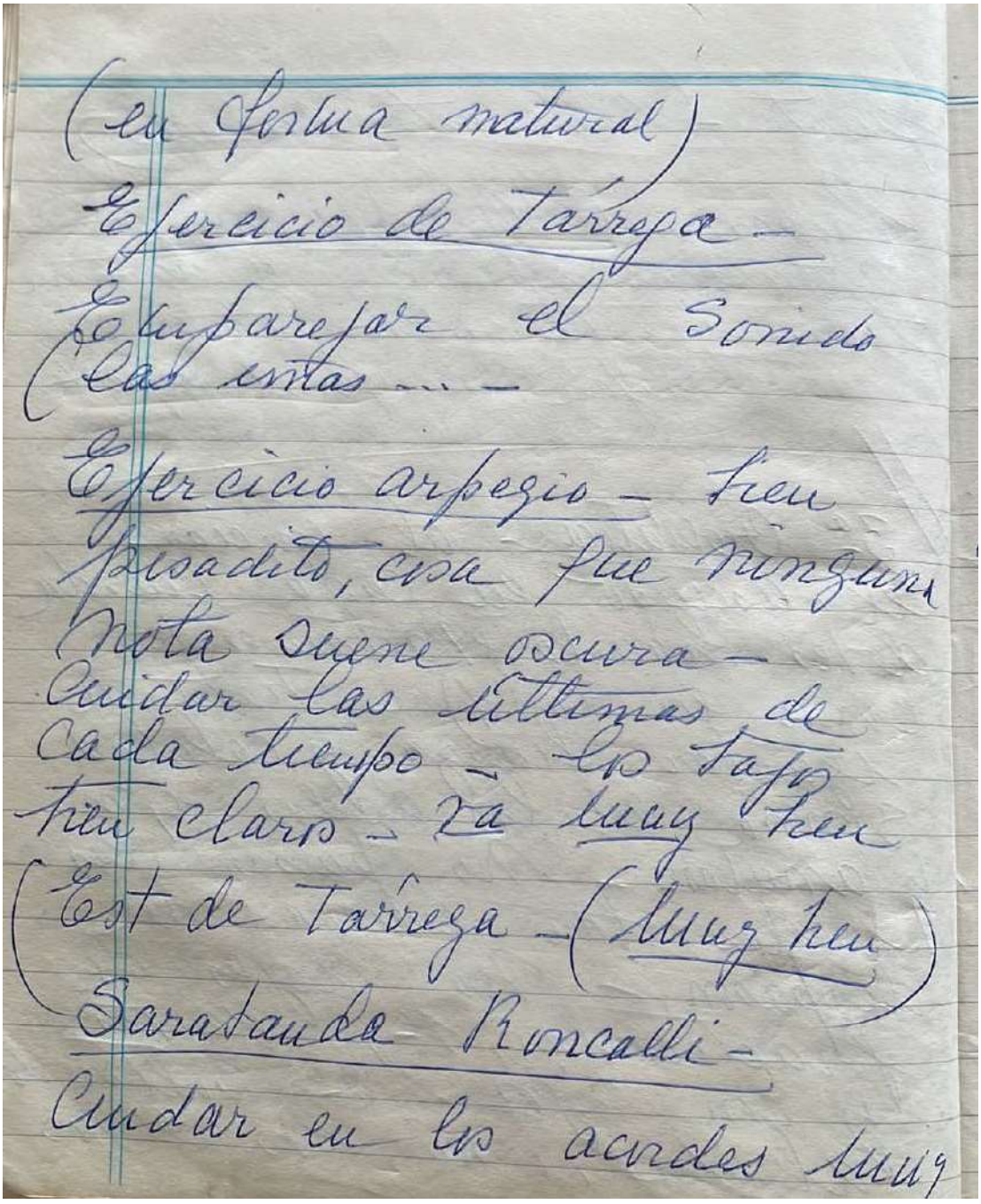


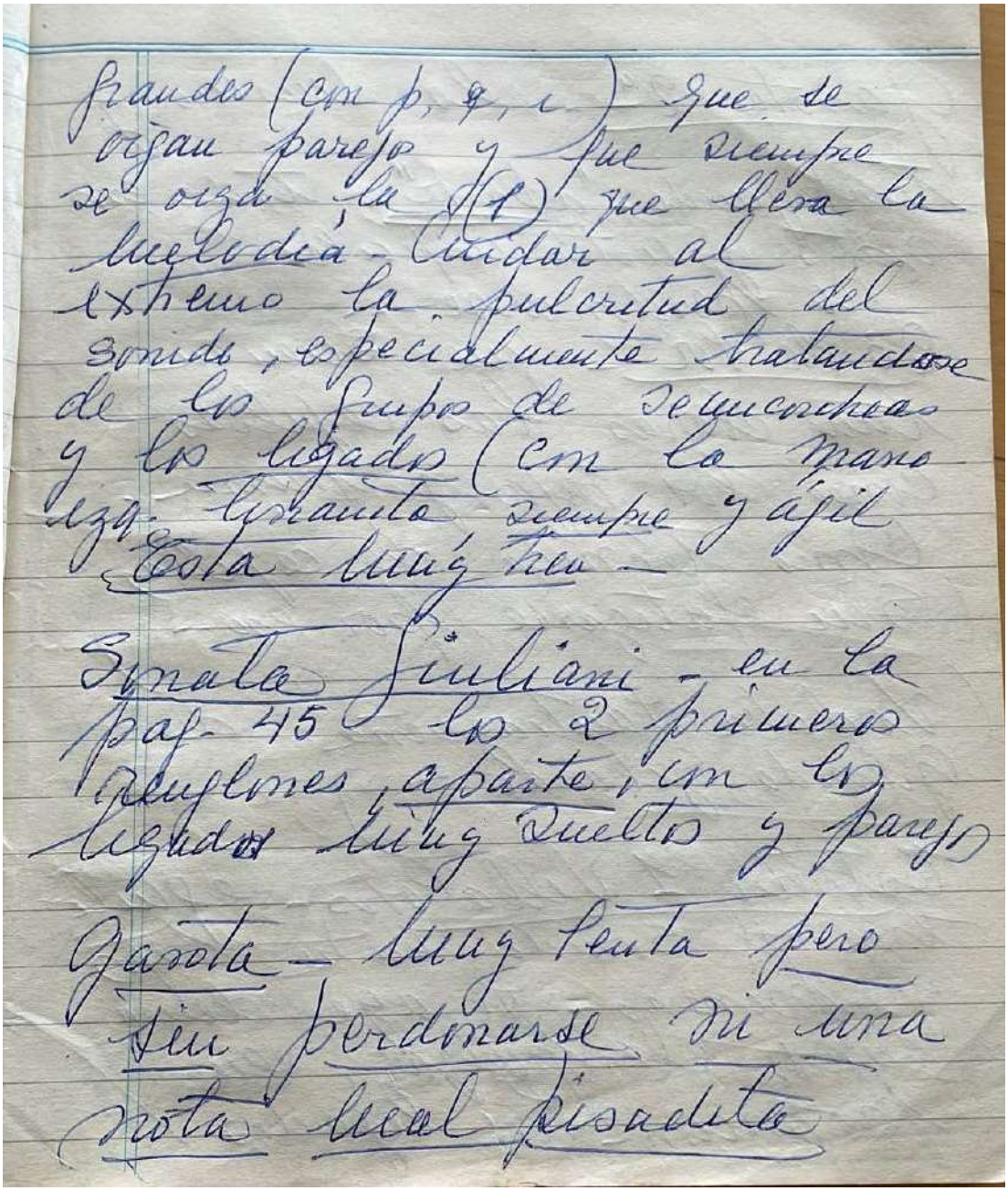
fuerte (como esta marcado)

Preparar el "Alejarro" como
autor contemporaneo - y acentuando
todos los crescendos, etc
hasta el final aparte

//

3ª Cromática - al iniciar
el ascenso en cada cuerda
debes hacerlo exactamente
como en la (1) - Trata de
igualar fuerza y calidad
sonora en los dedos 4 m
y anular - No pulsar las
escalas tan cerca del
diapason - No dejes de
practicarlas, 1º, lentas
y con peso - 2º Soltando
al maximo los dedos

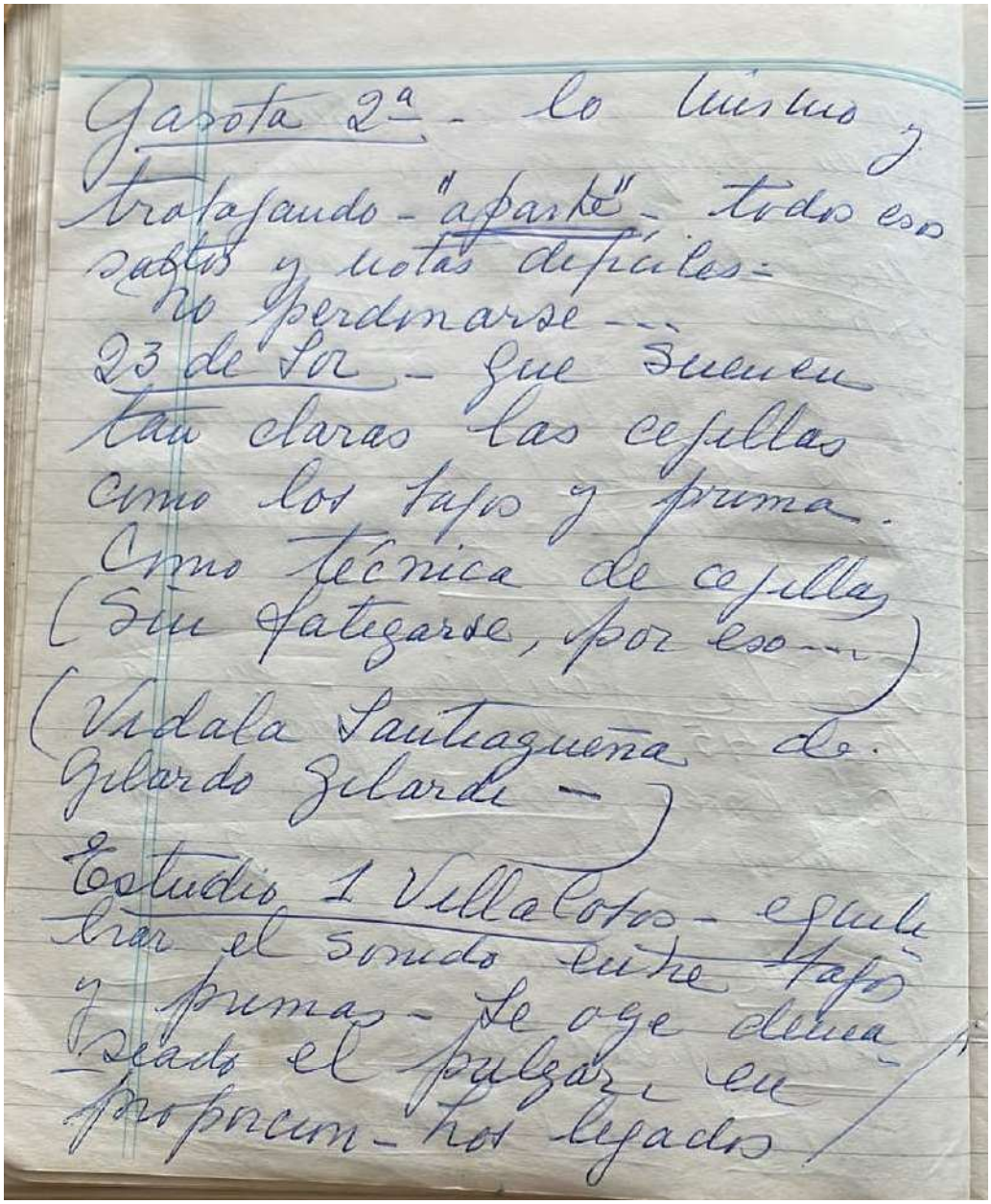

(en forma natural)
Ejercicio de Tárrega –
Equiparejar el Sonido
(las uñas ... –
Ejercicio arpegio – Tien
pisadito, casi que ninguna
nota suene oscura –
Cuidar las últimas de
cada tiempo – Lo Tajo
Tien claro – Ya muy Tien
(Est de Tárrega – (muy Tien
Saraband Roncalli –
Cuidar en los acordes muy

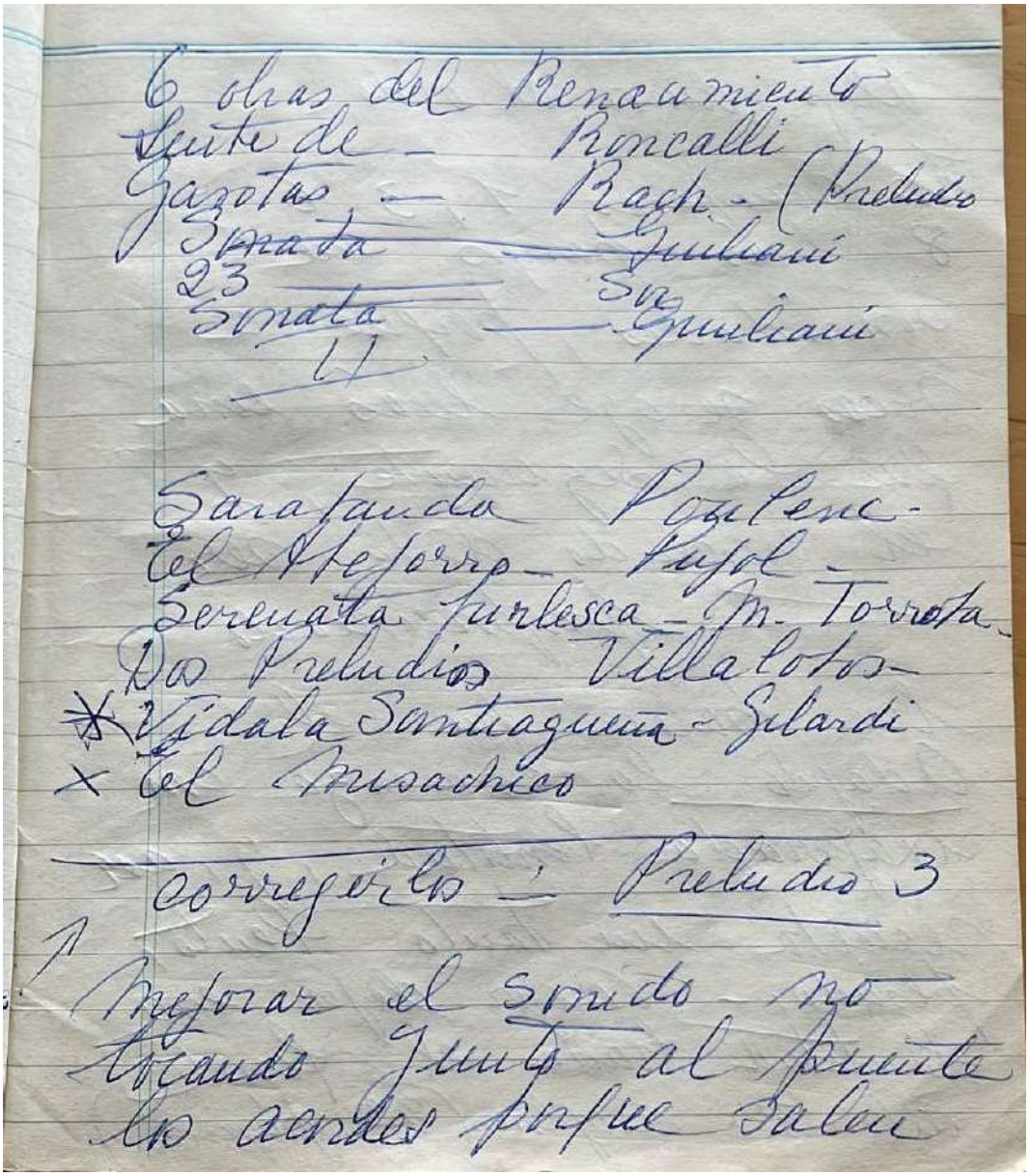


grandes (con p, q, e) que se oigan parejo y que siempre se oiga la (1) que lleva la melodía. Cuidar al extremo la pulcritud del sonido, especialmente tratando de los grupos de semicorcheas y los ligados (con la mano izq. tranquila siempre y ágil Esta muy bien.

Sonata Giuliani - en la pag. 45 los 2 primeros renglones, aparte, con los ligados muy sueltos y parejos

Gavota - muy lenta pero sin perderse ni una nota real pisadita


Gavota 2ª - lo lúcido y
trabajando - "aparte" - todos esos
saltos y notas de pedales =
no perderme ...
23 de Sol - que suenen
tan claras las cejillas
como los tapo y pruma.
Como técnica de cejilla
(Sin fatigarse, por eso ...)
(Vidala Santiagueña de
Gilardo Gilardi -)
Estudio 1 Villalobos - equi-
librar el sonido entre tapo
y pruma - se oye dema-
siado el pulgar en
Propium - los ligados

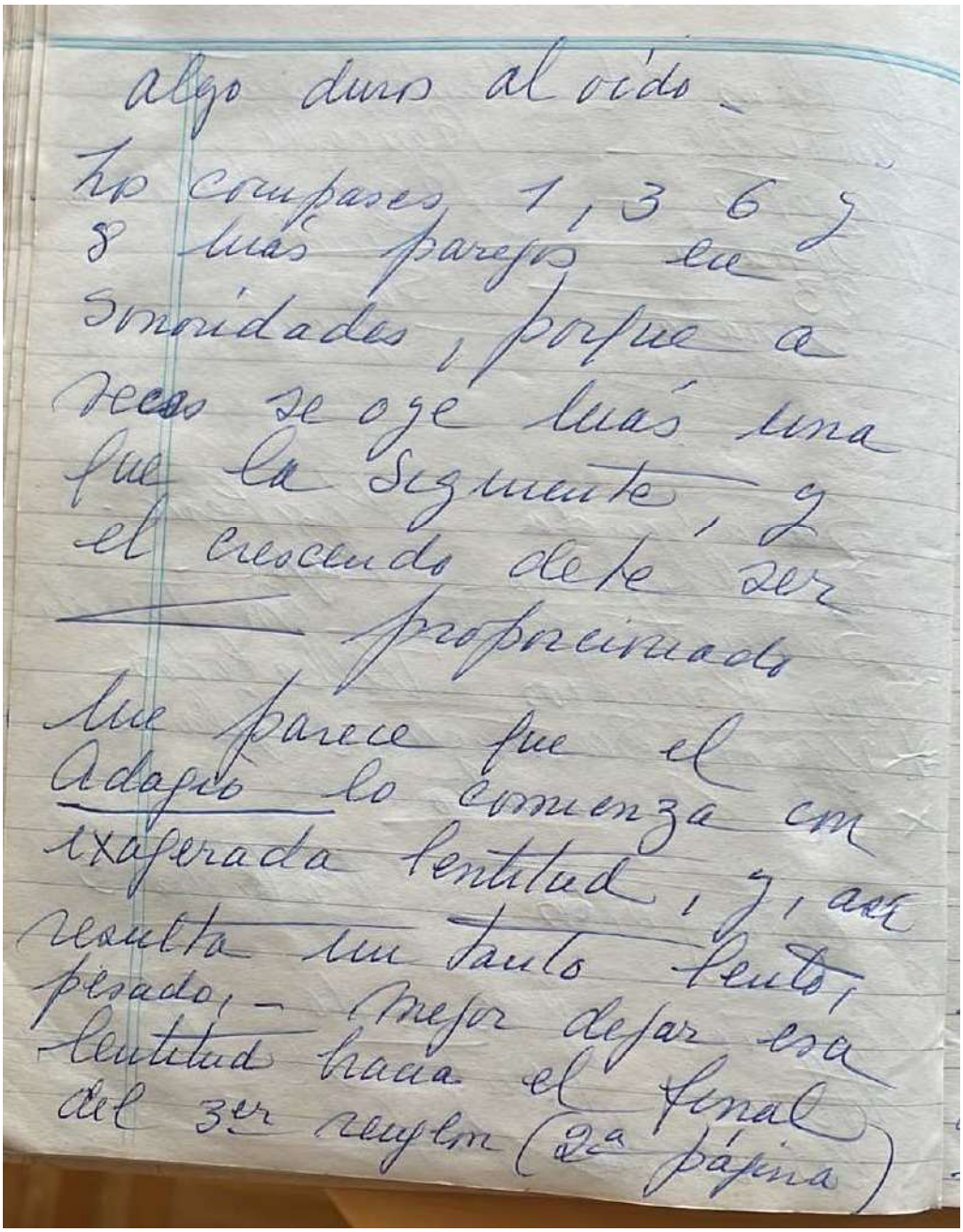


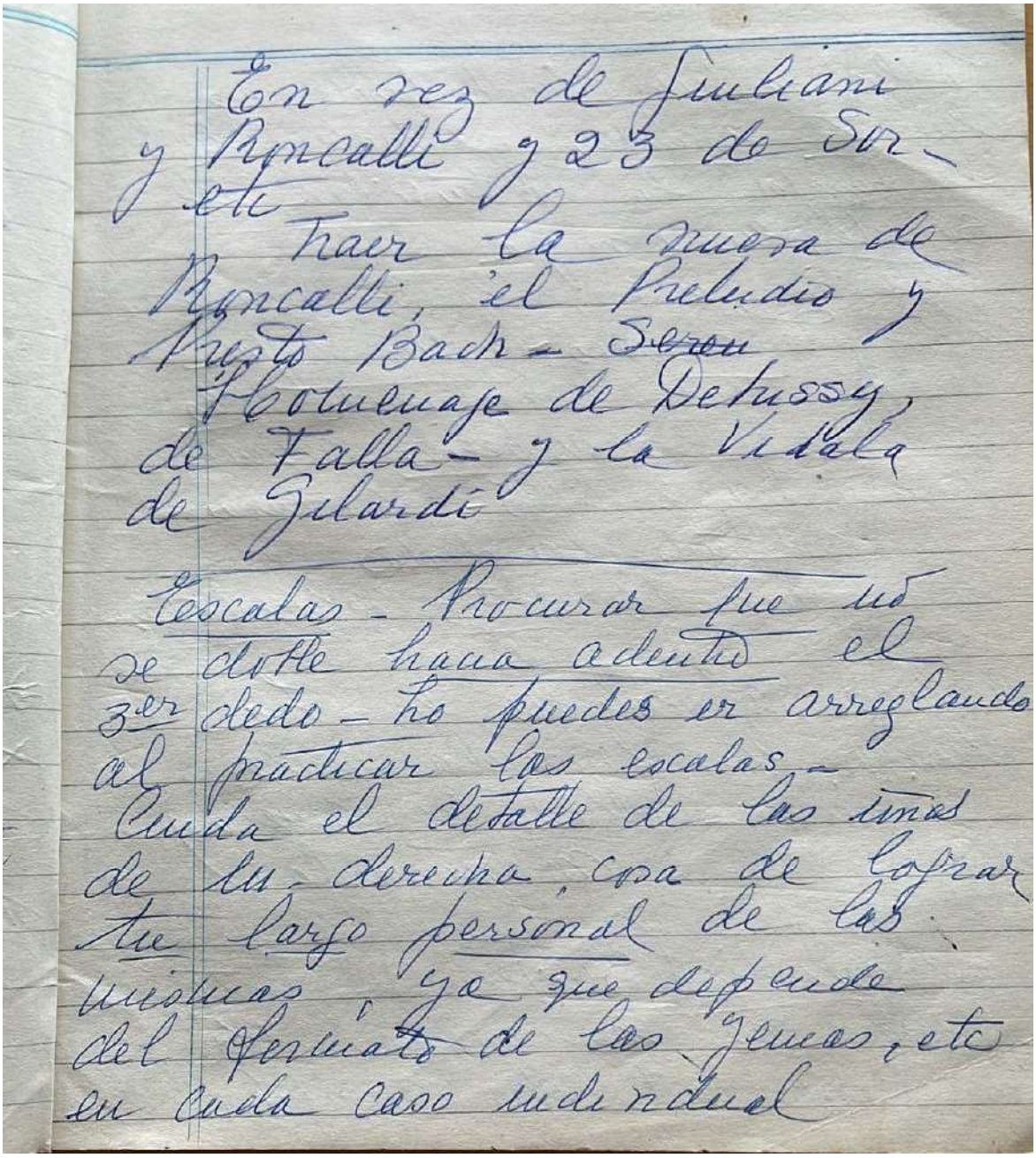
6 obras del Renacimiento
Suite de — Roncalli
Gazotas — Bach - (Preludio
Sonata — Giuliani
23
Sonata — Sor Giuliani
4

Sarabanda Poulenc
El Arlequín — Falla
Serenata Turlesca — M. Torroba
Dos Preludios Villalobos
* Vidala Santiagueña - Gilardi
× El Musachico

corregirlo : Preludio 3

Mejorar el sonido no
tocando junto al puente
no acentuar porque salen

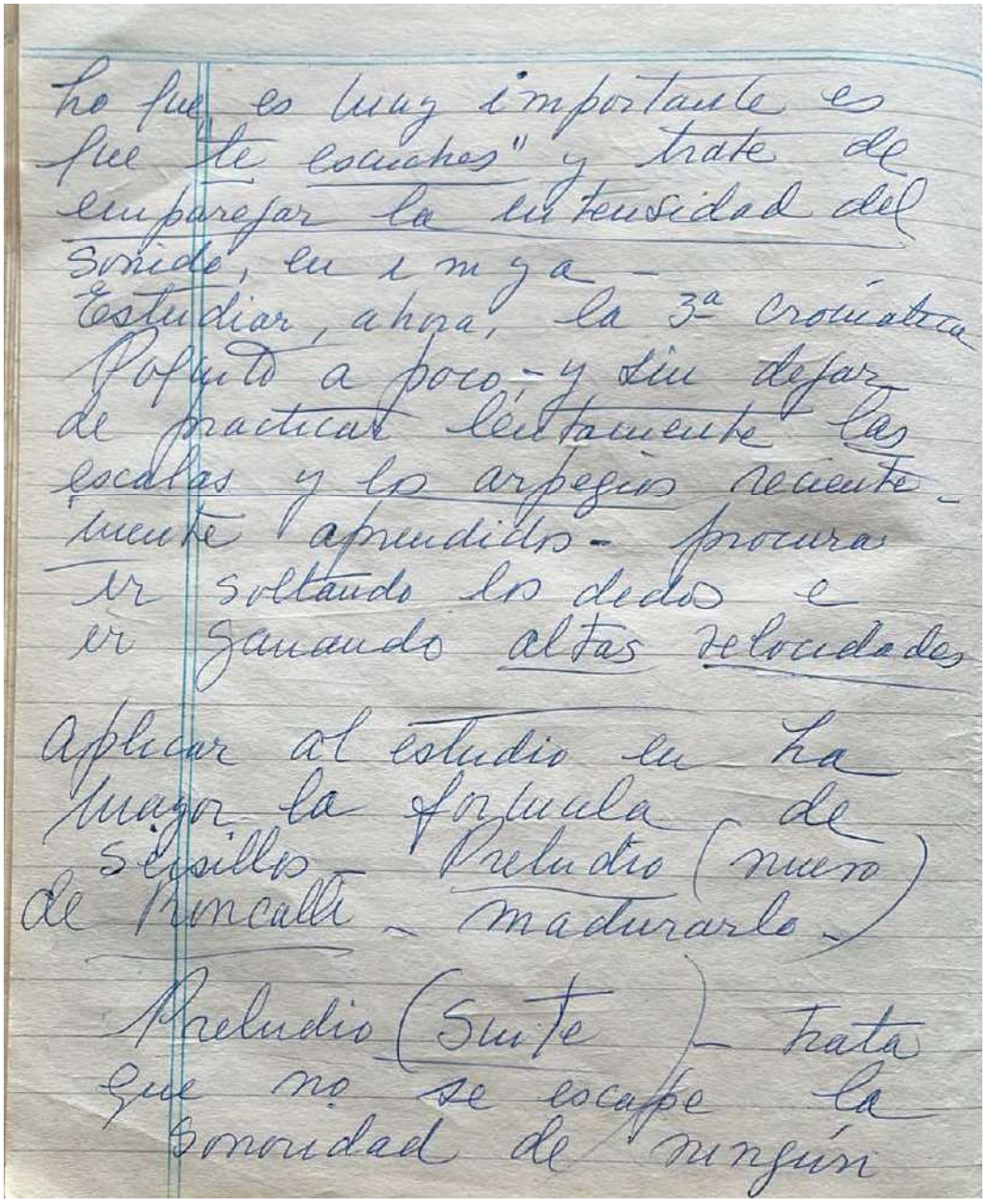

algo duro al oído.
los compases 1, 3 6 y
8 más parejos en
sonidades, porque a
veces se oye más una
que la siguiente, y
el creciendo debe ser
proporcionado
me parece que el
Adagio lo comenza con
exagerada lentitud, y, así
resulta un tanto lento,
pesado, - mejor dejar esa
lentitud hacia el final
del 3er renglón (2ª página)



En vez de Juliani y Rocalli y 23 de Sor - etc

Traer la nueva de Rocalli, el Preludio y Fuga Bach - Seron Volviendo de Debussy, de Falla - y la Vidala de Gilardi

Escalas - Procurar que no se doble hacia adentro el 3er dedo - No puedes ir arreglando al practicar las escalas - Cuida el detalle de las uñas de la derecha, cosa de lograr un largo personal de las uñas, ya que depende del tamaño de las manos, etc en cada caso individual

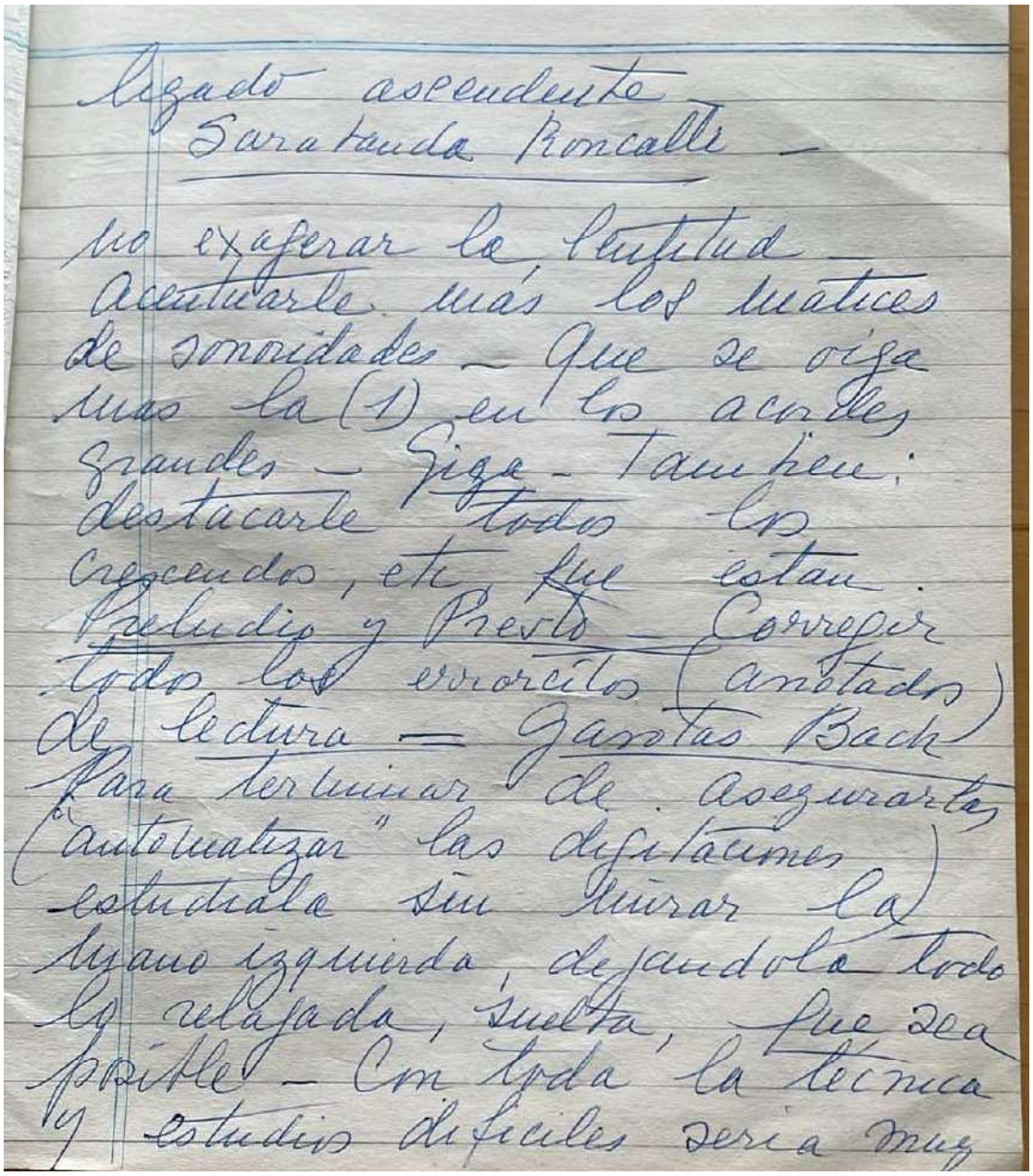


Lo que es muy importante es que "te escuches" y trate de emparejar la intensidad del sonido, en ello ya.

Estudiar, ahora, la 3ª cromática Poquito a poco - y sin dejar de practicar diariamente las escalas y los arpegios recientemente aprendidos - procura ir soltando los dedos e ir ganando altas velocidades

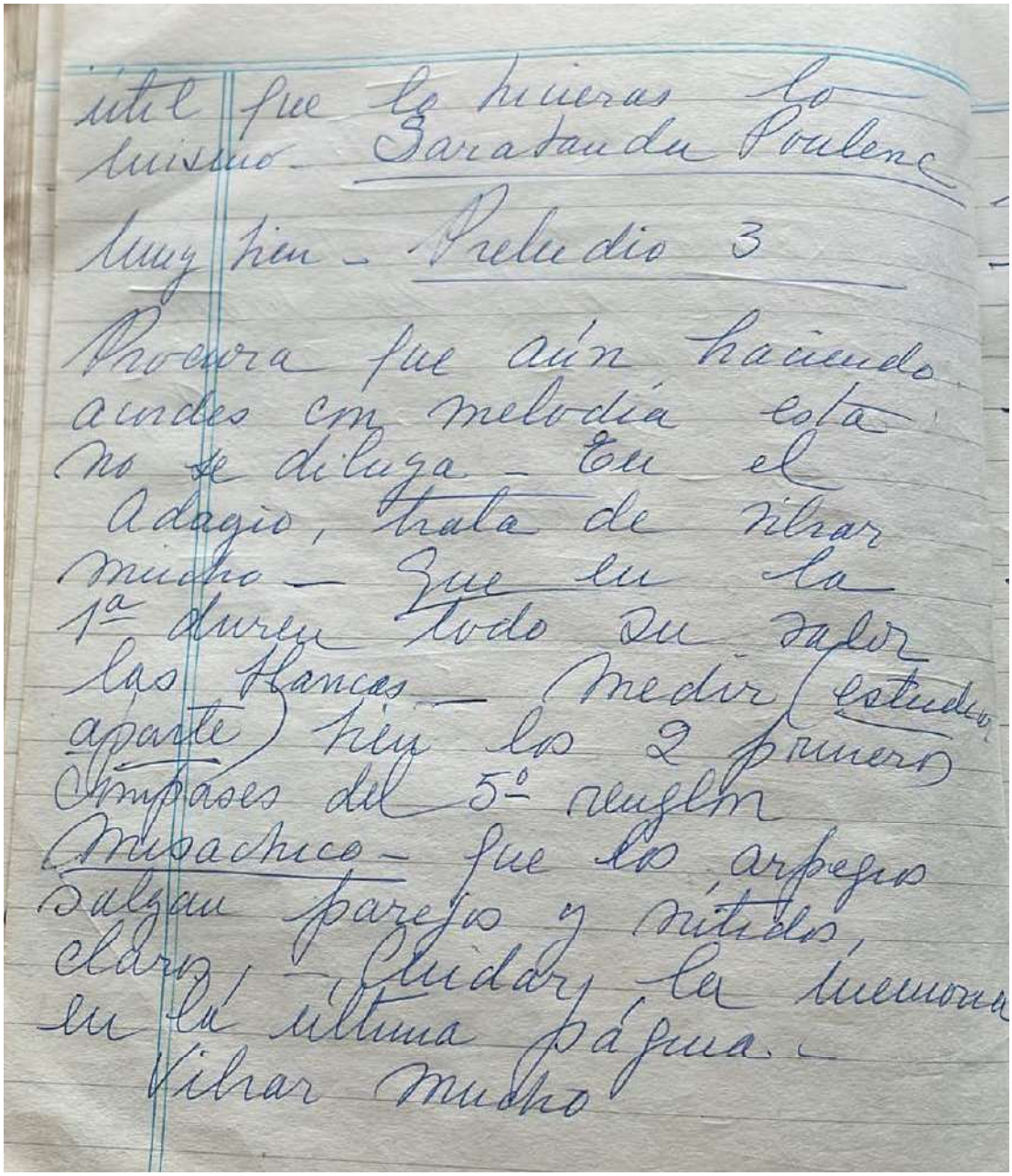
Aplicar al estudio en ha hago la fórmula de estilos - Preludio (nuevo) de Roncalli - madurarlo -

Preludio (Suite) - trata que no se escape la sonoridad de ninguna

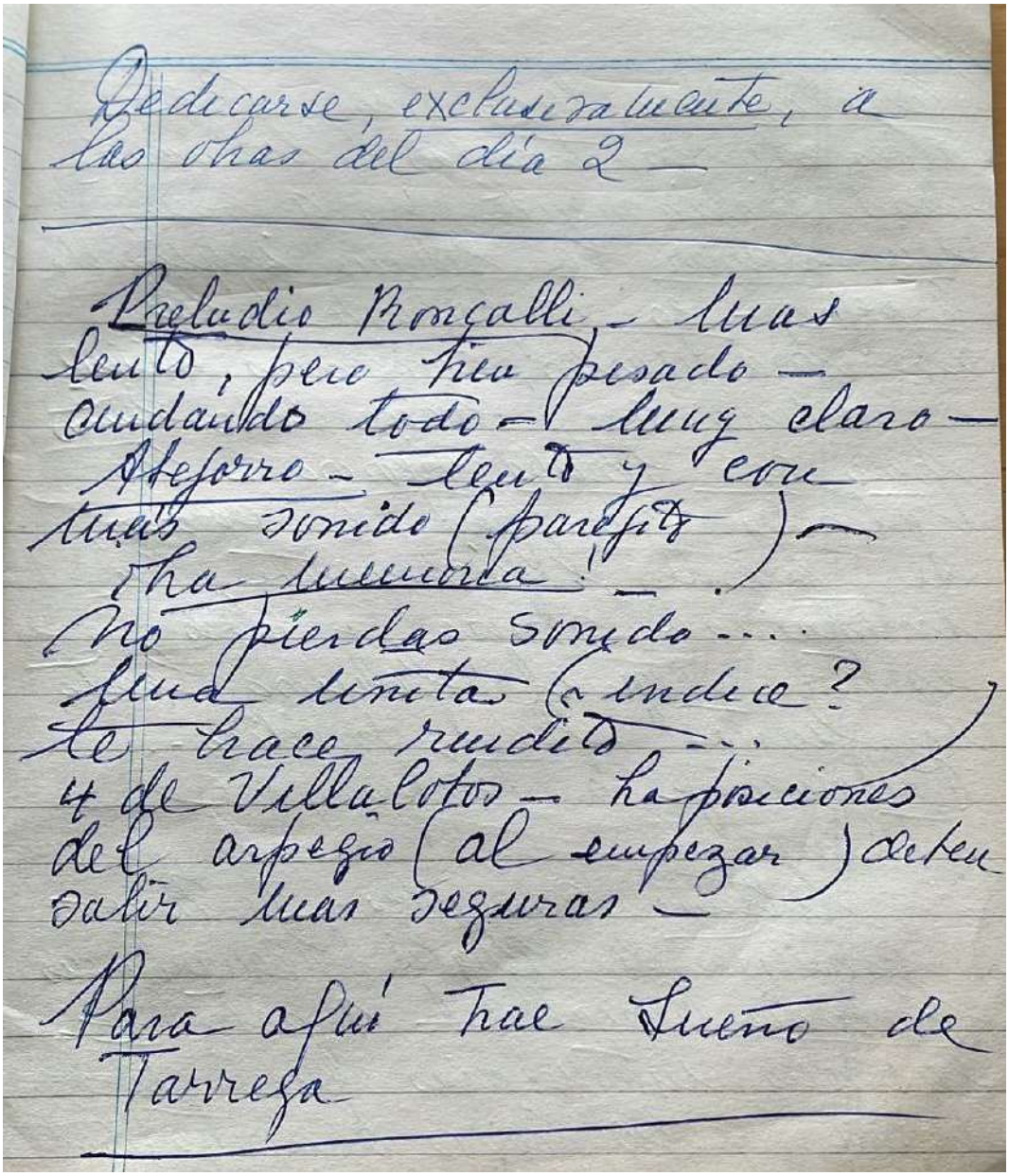


Legado ascendente
Saratanda Roncalli –

No exagerar la lentitud –
Acentuarle más los matices
de sonoridades – Que se oiga
mas la (1) en los acordes
grandes – Siga – Tambien:
destacarle todos los
crescendos, etc que estan.
Preludio y Presto – Corregir
todos los errorcitos (anotados)
de lectura – Gavotas Bach
Para terminar de asegurarlas
("automatizar" las digitaciones
estudiada sin mirar la
mano izquierda, dejandola todo
lo relajada, suelta, que sea
posible – Con toda la tecnica
y estudios dificiles seria muy



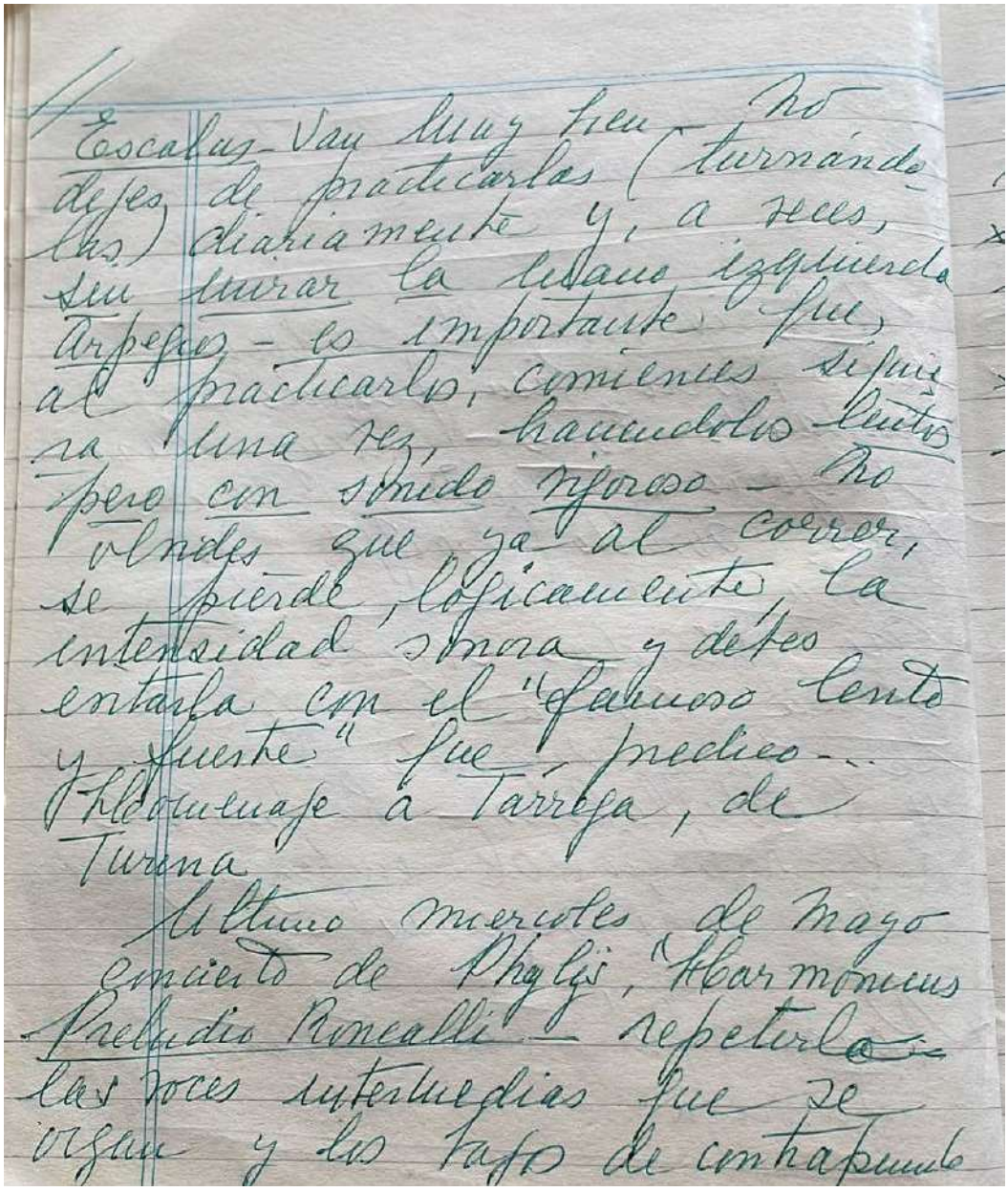
itul que le hiciera lo
mismo. Sarabande Poulenc
muy bien - Preludio 3
Procura que aún haciendo
acordes con melodía esta
no se diluya - En el
Adagio, trata de vibrar
mucho - Que en la
1ª duren todo su valor
las blancas - Medir (estudio
aparte) bien los 2 primeros
compases del 5º ruglm
Musachico - Que los arpegios
salgan parejos y nítidos,
claro, - Cuidar la limpieza
en la última página -
Vibrar mucho



Dedicarse, exclusivamente, a las obras del día 2 —

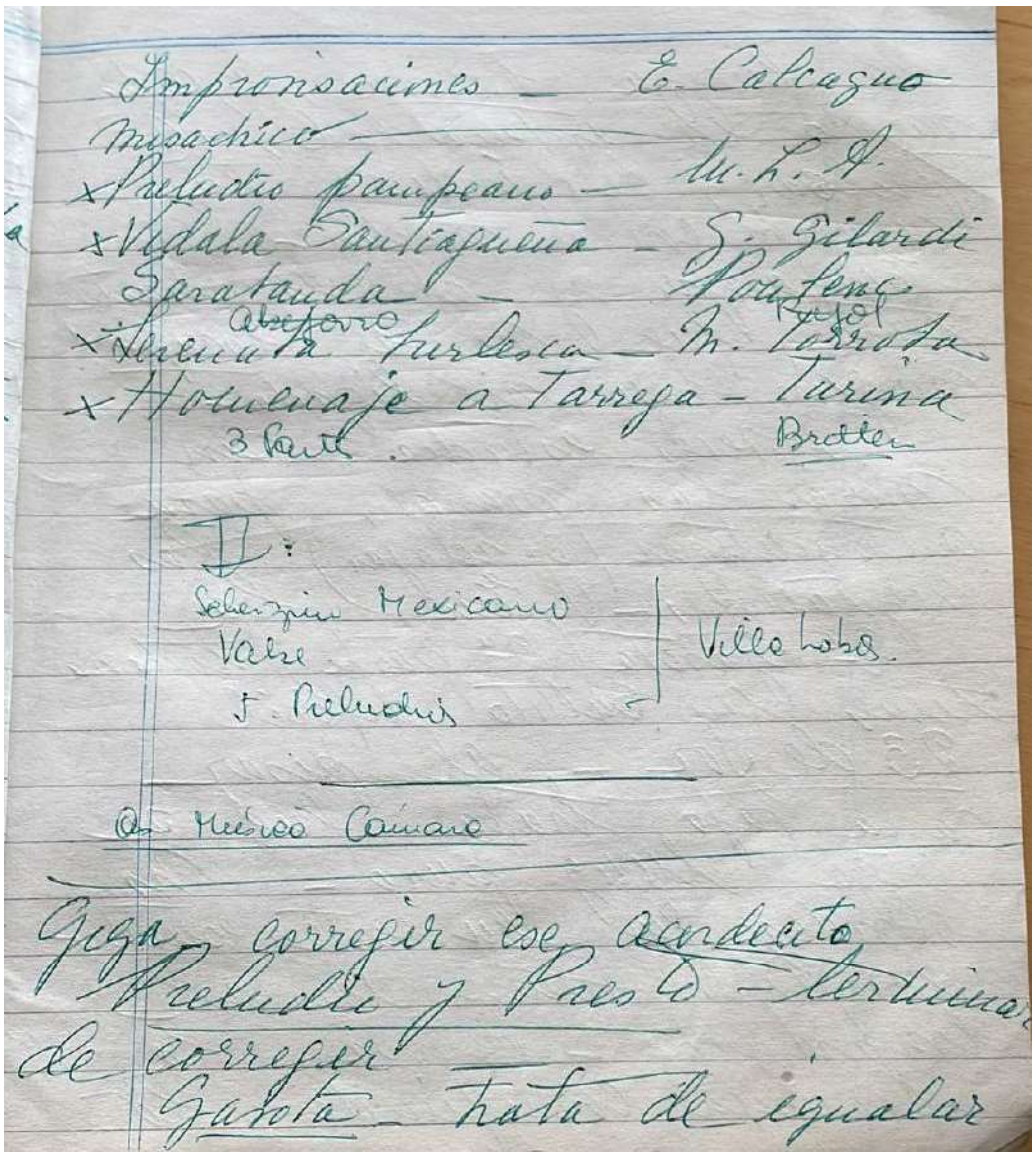
Preludio Roncalli — Muy lento, pero bien pesado — cuidando todo — Muy claro — Refuerzo — lento y con buen sonido (parejito) — ¡La diferencia! —
No pierdas sonido ... Qué bonita (¿verdad?) le hace rubato ...
4 de Villalobos — Las posiciones del arpegio (al empezar) deben salir más seguras —

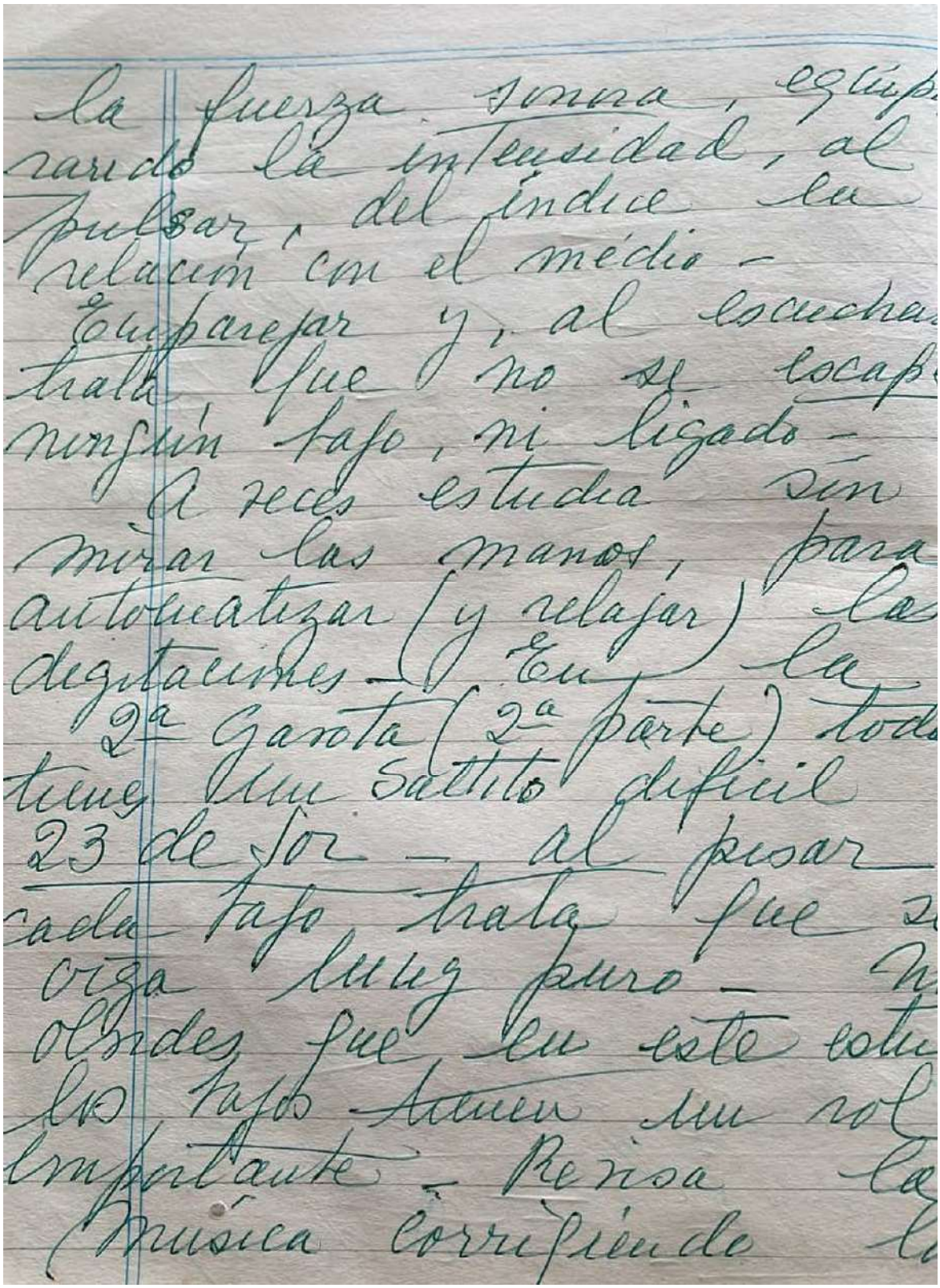
Para aquí Trae Sueño de Tarrega

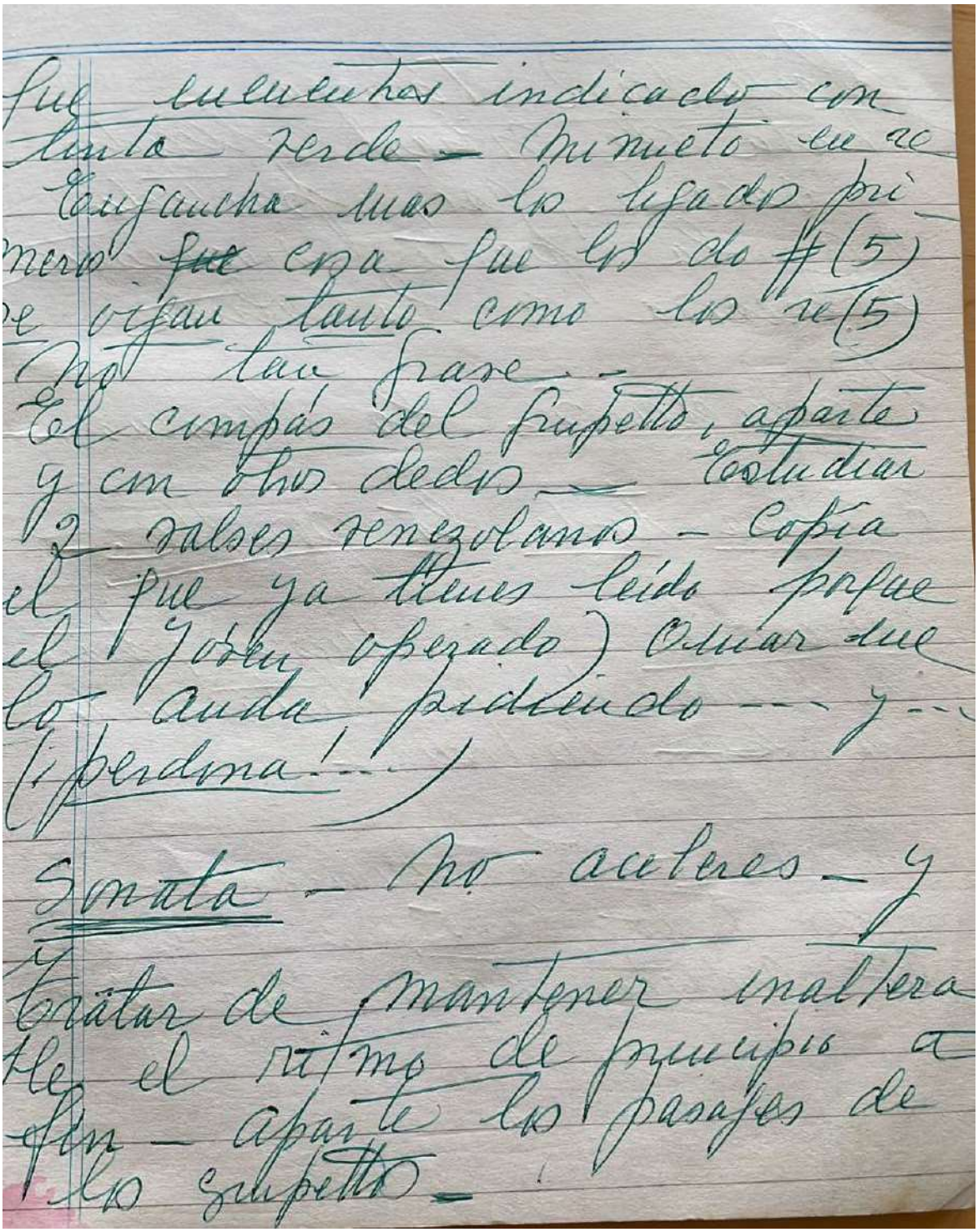


Escalas - Van muy bien - No
dejes de practicarlas (turnándo-
las) diariamente y, a veces,
sin mirar la mano izquierda
Arpegios - lo importante fue,
al practicarlos, comienes despa-
cio una vez, haciendolos lentos
pero con sonido riguroso - No
olvides que ya al correr,
se pierde, lógicamente la
intensidad sonora y después
entanta con el "famoso lento
y fuerte" fue, preciso...
Homenaje a Tárrega, de
Turina

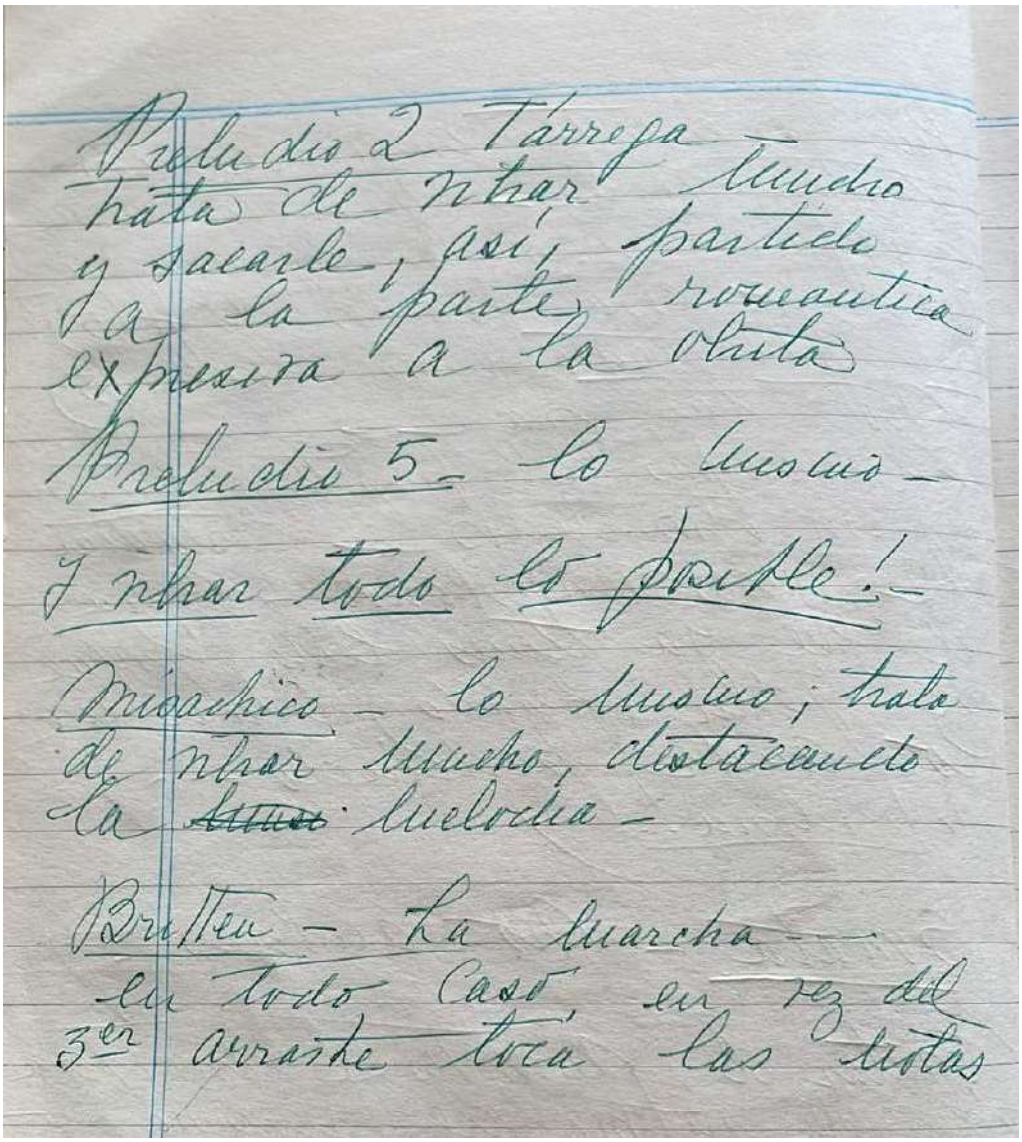
Último miercoles de mayo
Comienzo de Phylis, "Harmonicus
Preludio Roncalli" - repetirlo -
las voces intermedias fue de
organo y los saltos de contrapunto


Improvisaciones — E. Calcagno
Misachico —
× Preludios pampeanos — M. L. A.
× Vidala Santiagueña — S. Gilardi
Saratanda — Ponce
× Arieta burlesca — M. Torroba
× Homenaje a Tarrega — Turina
3 Part.
Brouwer
II:
Sebenzia Mexicano
Valse
5 Preludios
Villa Lobos.
Ch. Mexico Camara
Gega corregir ese andante
Preludio y Paso doble terminar
de corregir
Gavota trata de igualar


la fuerza sonora, equi-
rando la intensidad, al
pulsar, del índice en
relación con el médio -
Empareja y, al escucha-
trata que no se escap-
ningún tapo, ni ligado -
A veces estudia sin
mirar las manos, para
automatizar (y relajar) las
digitaciones - En la
2ª Gavota (2ª parte) todo
tiene un salto difícil
23 de sol - al pasar
cada tapo trata que s
oiga bien puro - N
olvides que en este colo
los tapo tienen un rol
importante - Revisa la
música corrigiendo l


fue muchas indicado con
tinta verde — Minueto en re
Cuesta mas lo ligado pri-
mero que era que lo dos #(5)
se oigan tanto como los re(5)
No tan fase —
El compás del Pupetto, aparte
y con dos dedos — Estudiar
2 Valses venezolanos — Copia
el que ya tienes leído porque
el Joven operado) Olvidar due
lo anda pidiendo — y —
(¡perdona! —)

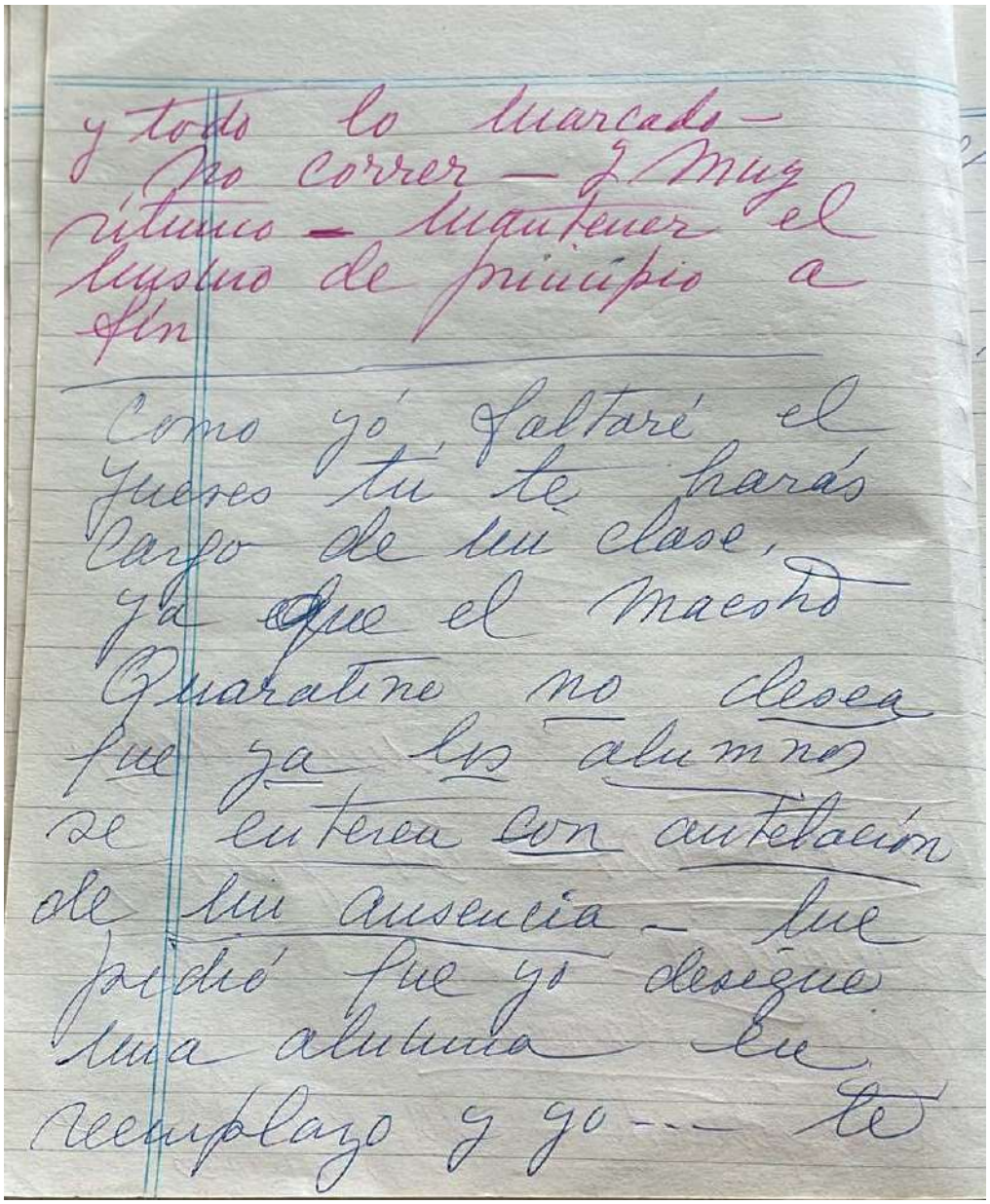
Sonata — No aceleres — y
tratar de mantener inalterable el ritmo de principio a fin — aparte los pasajes de lo Pupetto —


Preludio 2 Tárrega
Trata de tocar bonito
y sacarle, así, partido
a la parte romántica
expresiva a la obra

Preludio 5 - lo mismo -
Tocar todo lo posible! -

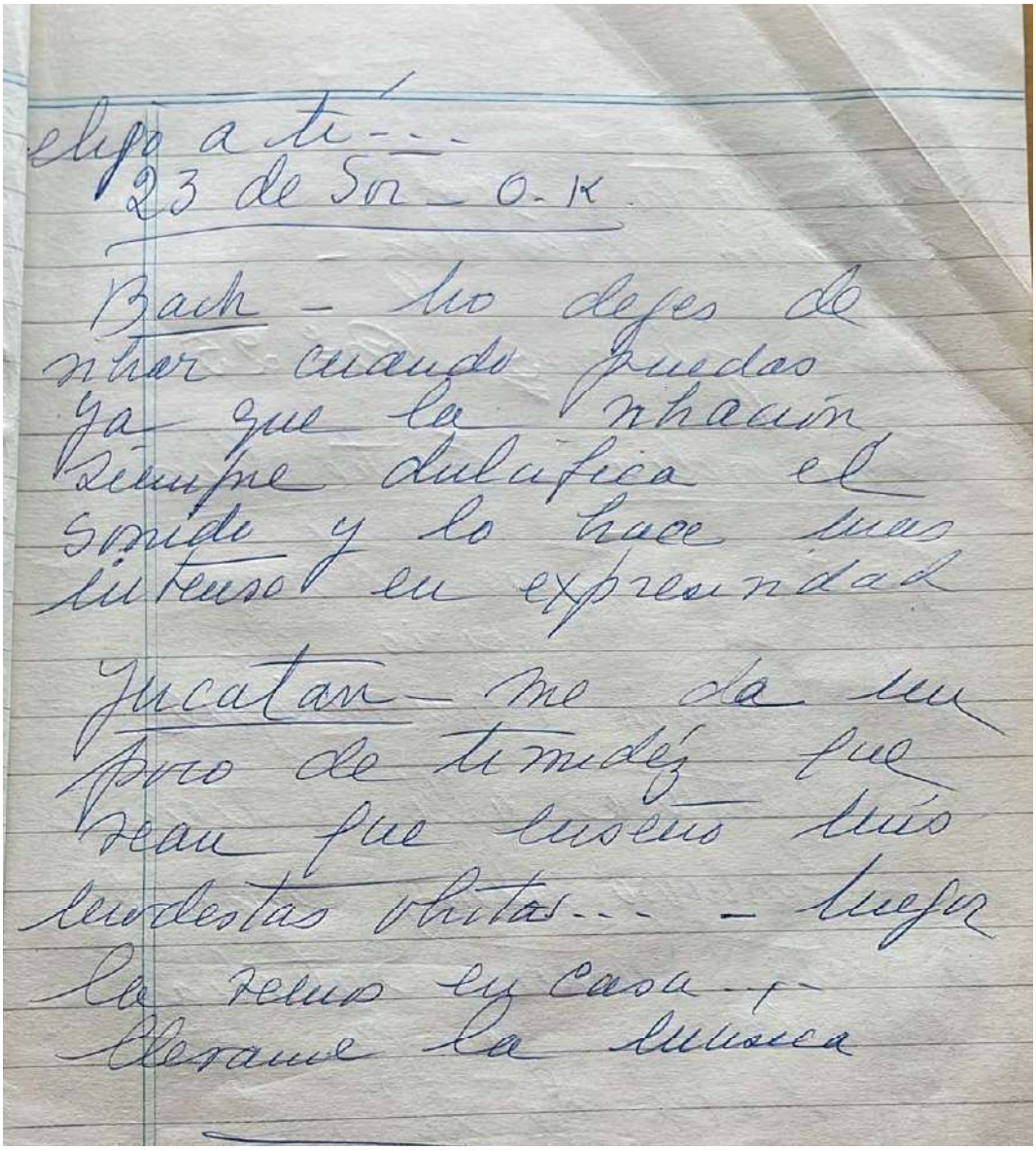
Misachico - lo mismo; trata
de tocar bonito, destacando
la ~~bonito~~ melodía -

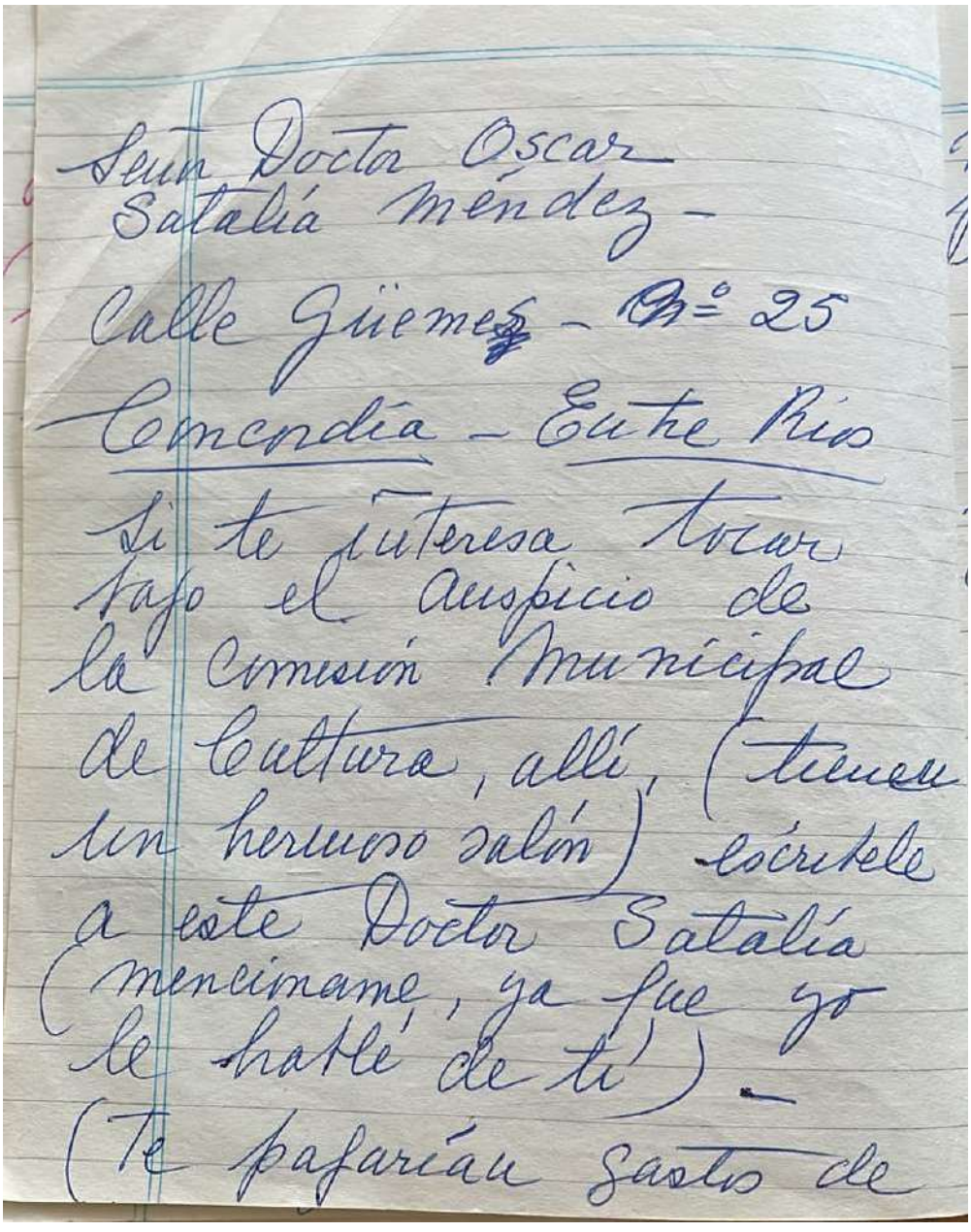
Brotau - La marcha -
en todo caso, en vez del
3er arpegio toca las notas



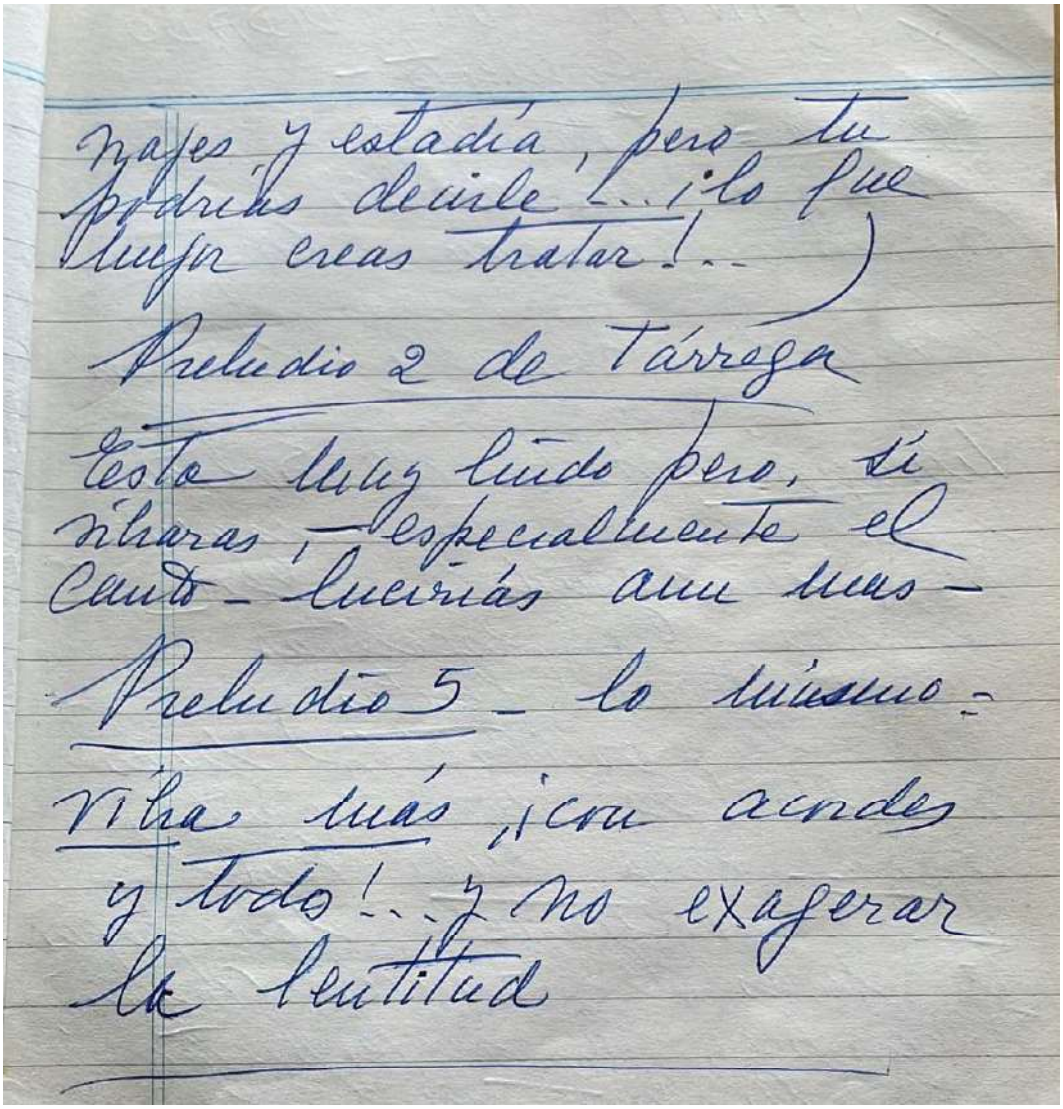
y todo lo marcado — Paso correr — Muy rítmico — Mantener el tempo de principio a fin

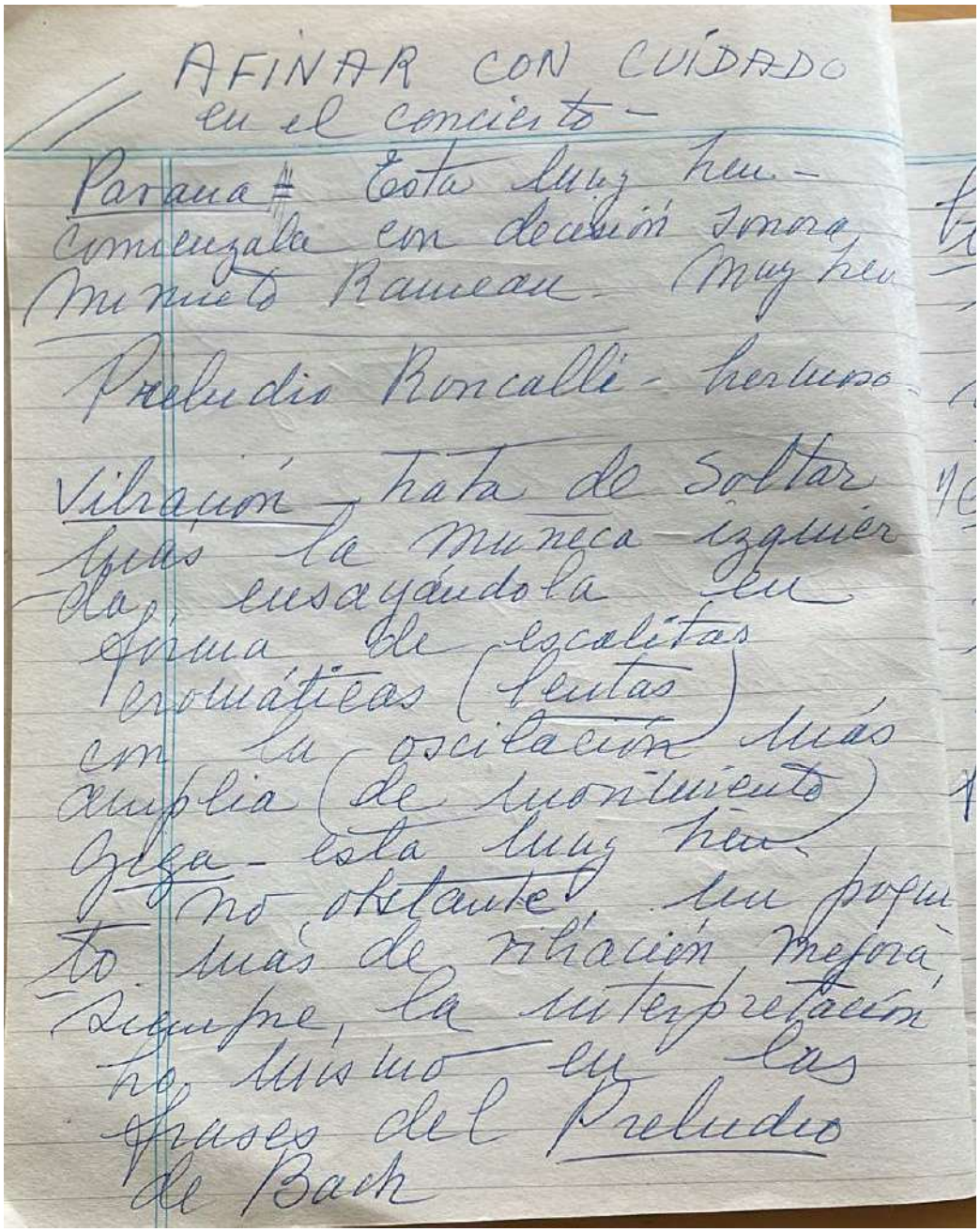
Como yo faltaré el Jueves tú te harás cargo de tu clase, ya que el Maestro Guarnieri no desea que ya los alumnos se entera con antelación de tu ausencia — Que pedió que yo designe una alumna en reemplazo y yo — te


elijo a ti...
23 de Sor - O.K.
Bach - los deseos de
oirlos cuando puedas
ya que la sala siempre
dulcifica el
sonido y lo hace mas
intenso en expresividad
Jucatan - me da un
poco de timidez que
sean mis cuentas mis
confidentas vivas... - luego
en casa -
Ofrenda la música



Sean Docta Oscar
Salalia Méndez -
Calle Güemes - Nº 25
Concordia - Entre Ríos
Si te interesa tocar
bajo el auspicio de
la Comisión Municipal
de Cultura, allí, (tienen
un hermoso salón) escríbele
a este Doctor Salalia
(mencíname, ya fue yo
le hablé de ti) -
(Te pagarían gastos de

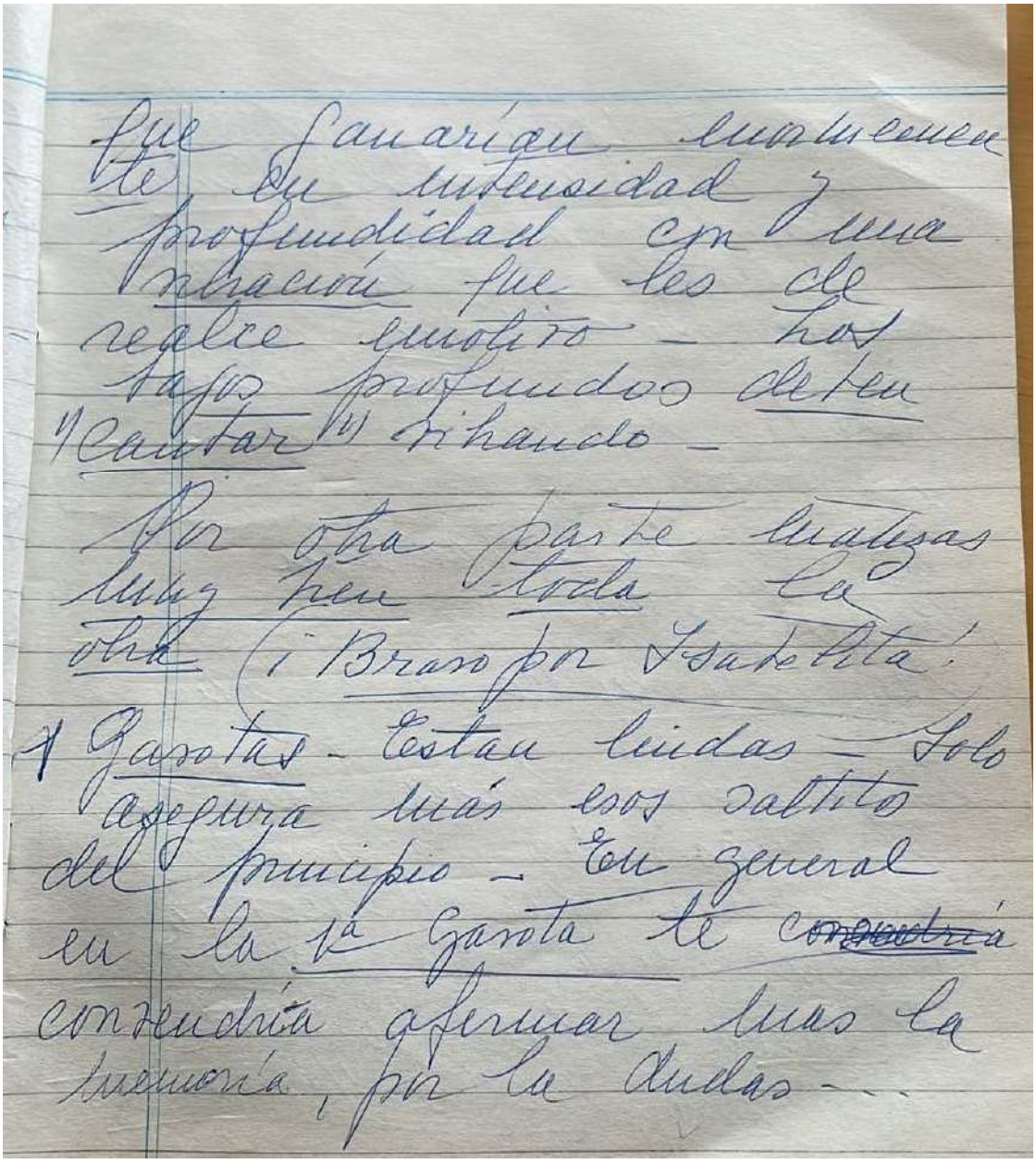

pajes y estadía, pero tu
podrías decirle!... ¡lo que
luego creas tratar!...)
Preludio 2 de Tárrega
Está muy lindo pero, tú
sabías, especialmente el
canto - lucirías aun mas -
Preludio 5 - lo mismo -
Vida más, con acordes
y todo!... y no exagerar
la lentitud


AFINAR CON CUIDADO
en el concierto –

Paraua # Esta luz hay –
Comenzala con decisión Zona
Minuet Rameau – (Muy bien

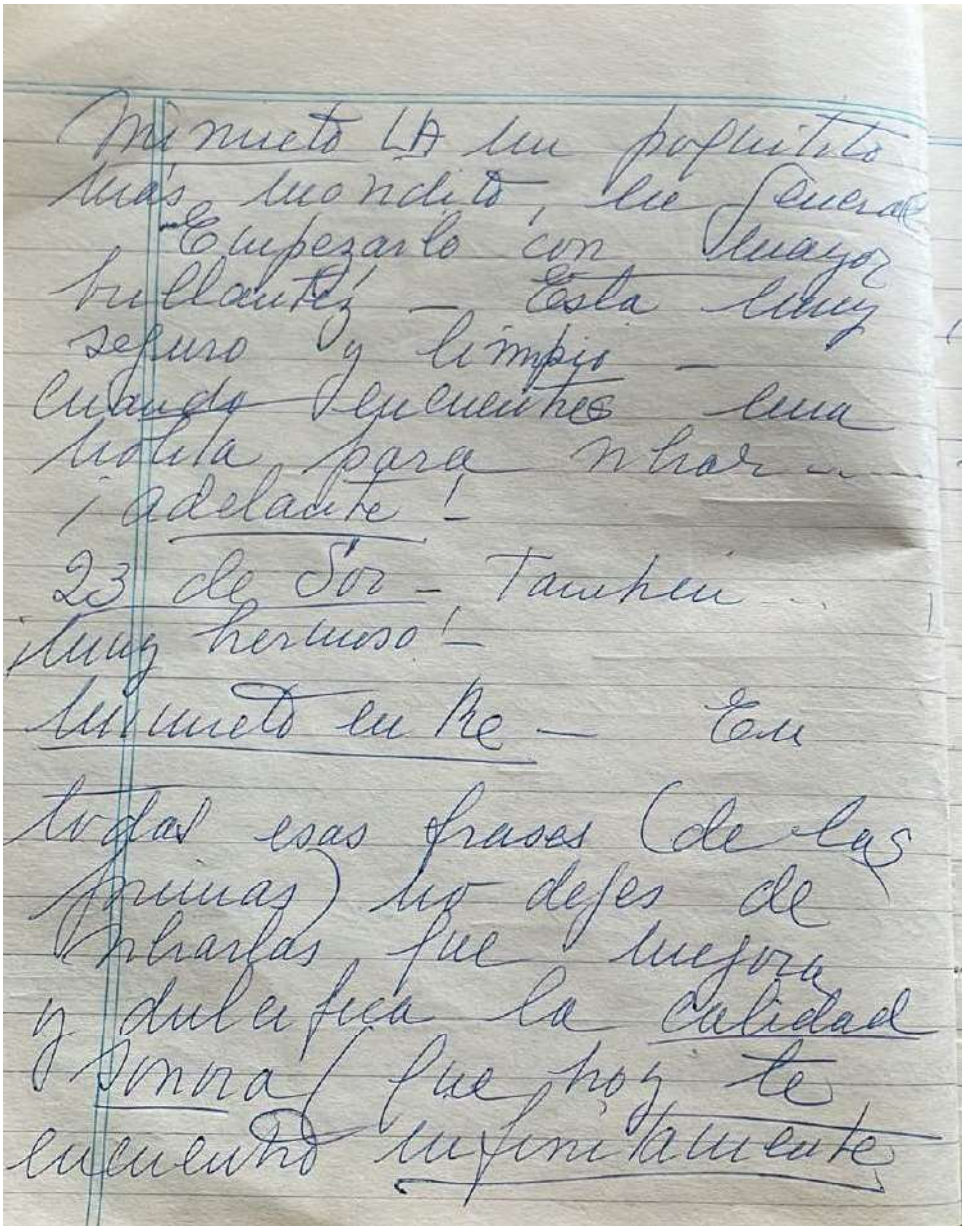
Preludio Roncalli – bien uso

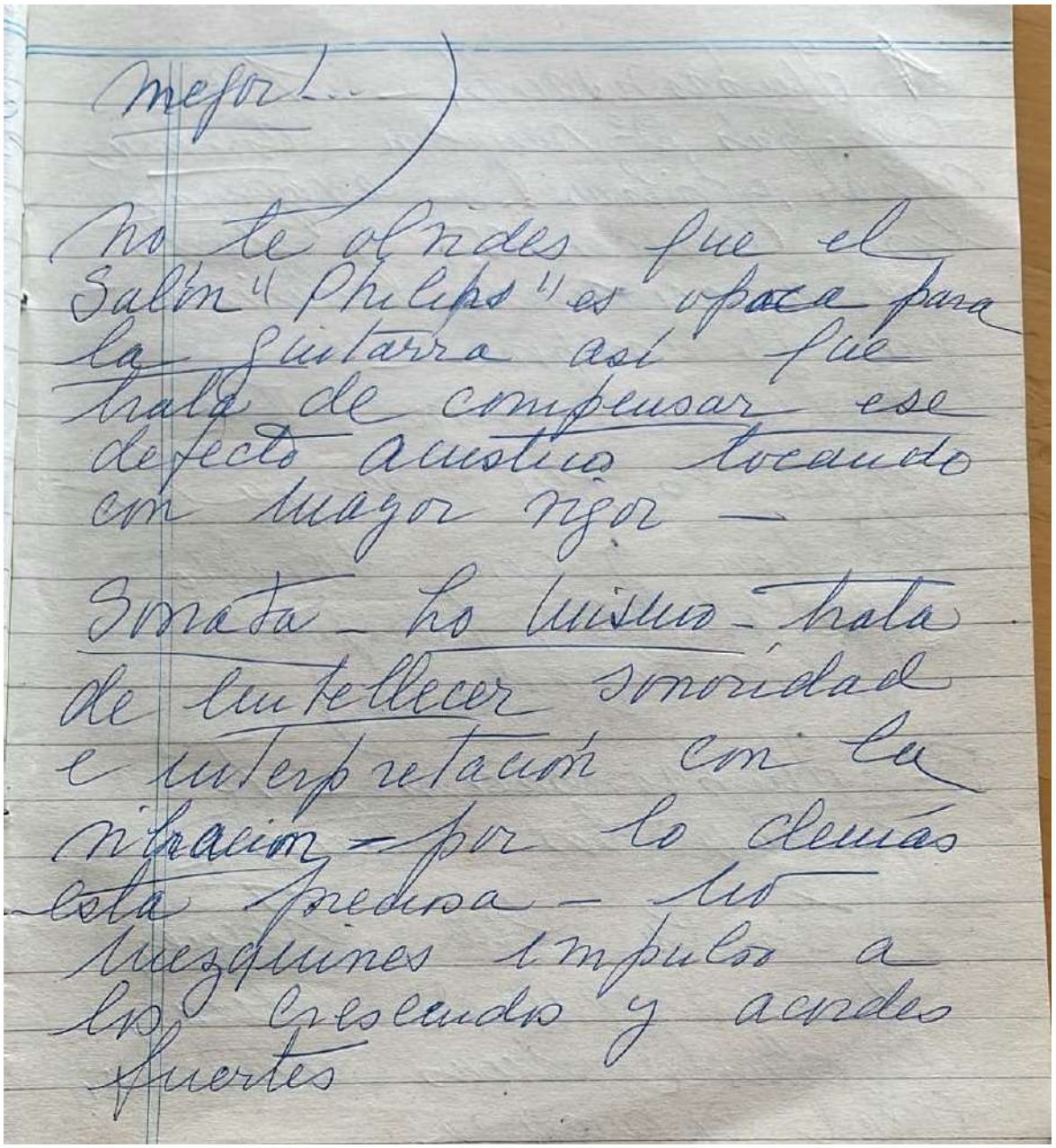
Vibración – Falta de soltar
bien la muñeca izquier
da, ensayándola en
forma de escalitas
cromáticas (lentas
con la oscilación más
amplia (de movimiento)
Olga – esta luz hay
No obstante, un poqui
to más de relación Mejora,
Dígame, la interpretación
no mismo en las
frases del Preludio
de Bach


Que Sanaría en Intensidad y profundidad en una relación que les de realce emotivo — los tapa profundos de Tu Cantar" sonando —

Por otra parte Analizas muy bien toda la obra (¡Bravo por Isabella!

y Garotas - Están lindas — Solo asegura más esos saltitos del principio — En general en la 1ª Garota te concentrá concentraría aferrar más la memoria, por las dudas ...

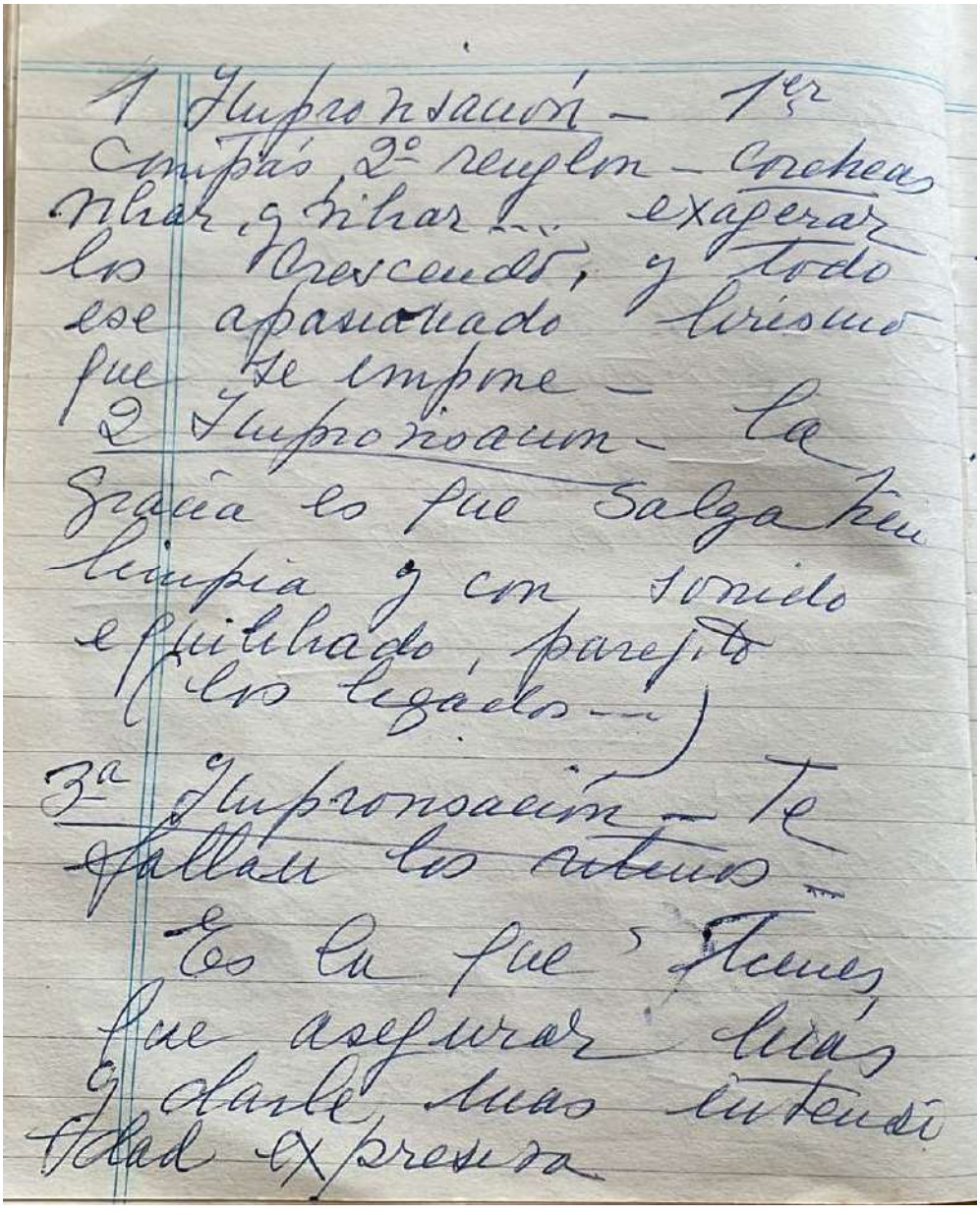

Minueto LA un poquitito
más mondito, lo fuera
Empezarlo con mayor
brillantéz — Esta libre
y puro y limpio —
cuando siguientes una
nota para nhar ...
¡adelante!
23 de Sor — Tambien
¡muy hermoso!
Minueto en Re — En
todas esas frases (de las
frases) los dejes de
ahogos fue mejora
y dulcefica la Calidad
y Sonora que hoy te
escuchando magnificamente

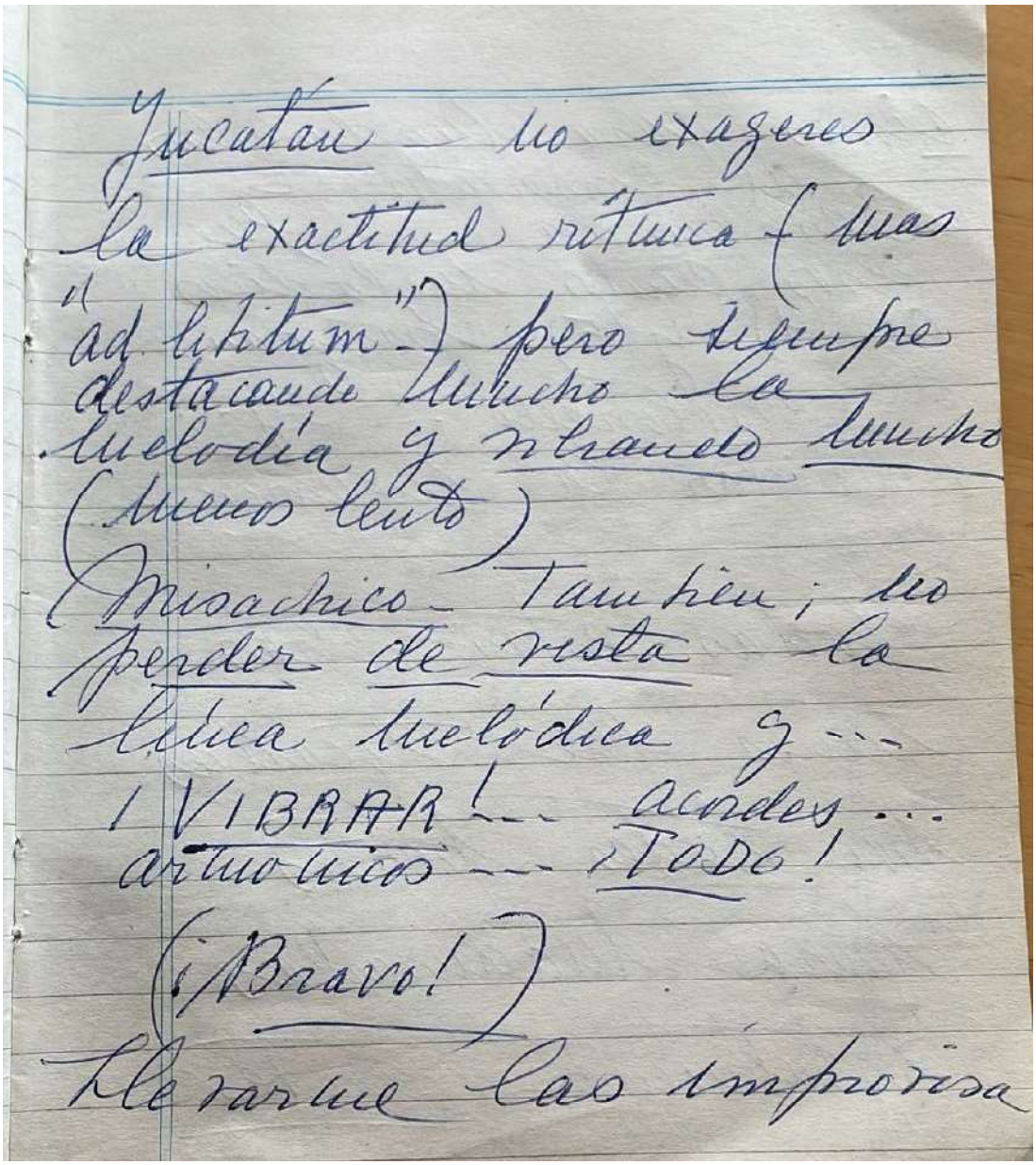


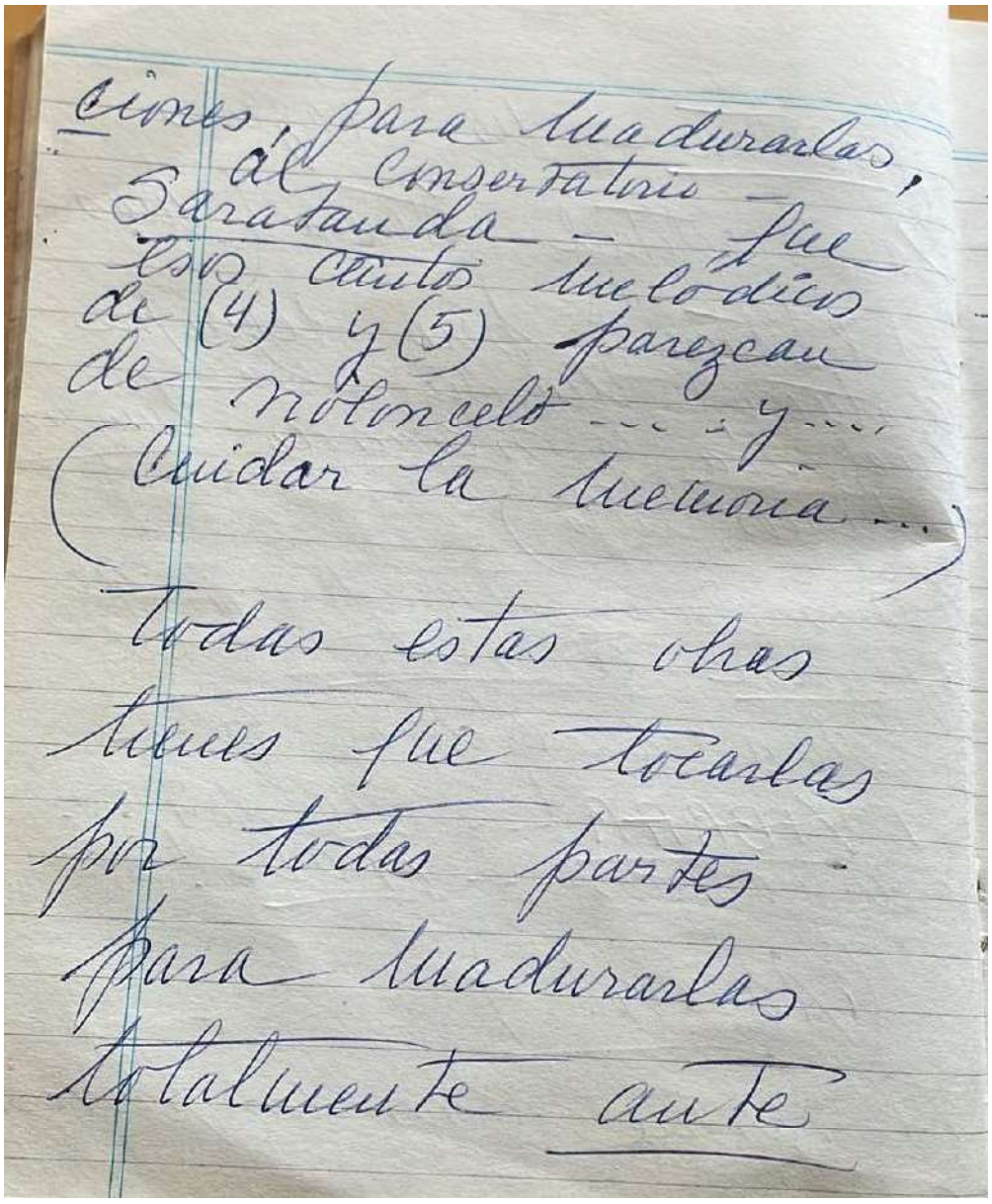
mejor!...)

No te olvides que el Salón "Philips" es opaca para la guitarra así que hala de compensar ese defecto acustico tocando con mayor rigor —

Sonata - Lo mismo - hala de intelleccer sonoridad e interpretación con la vibración - por lo demás esta preciosa - tus buenísimos impulsos a los crescendos y acordes fuertes

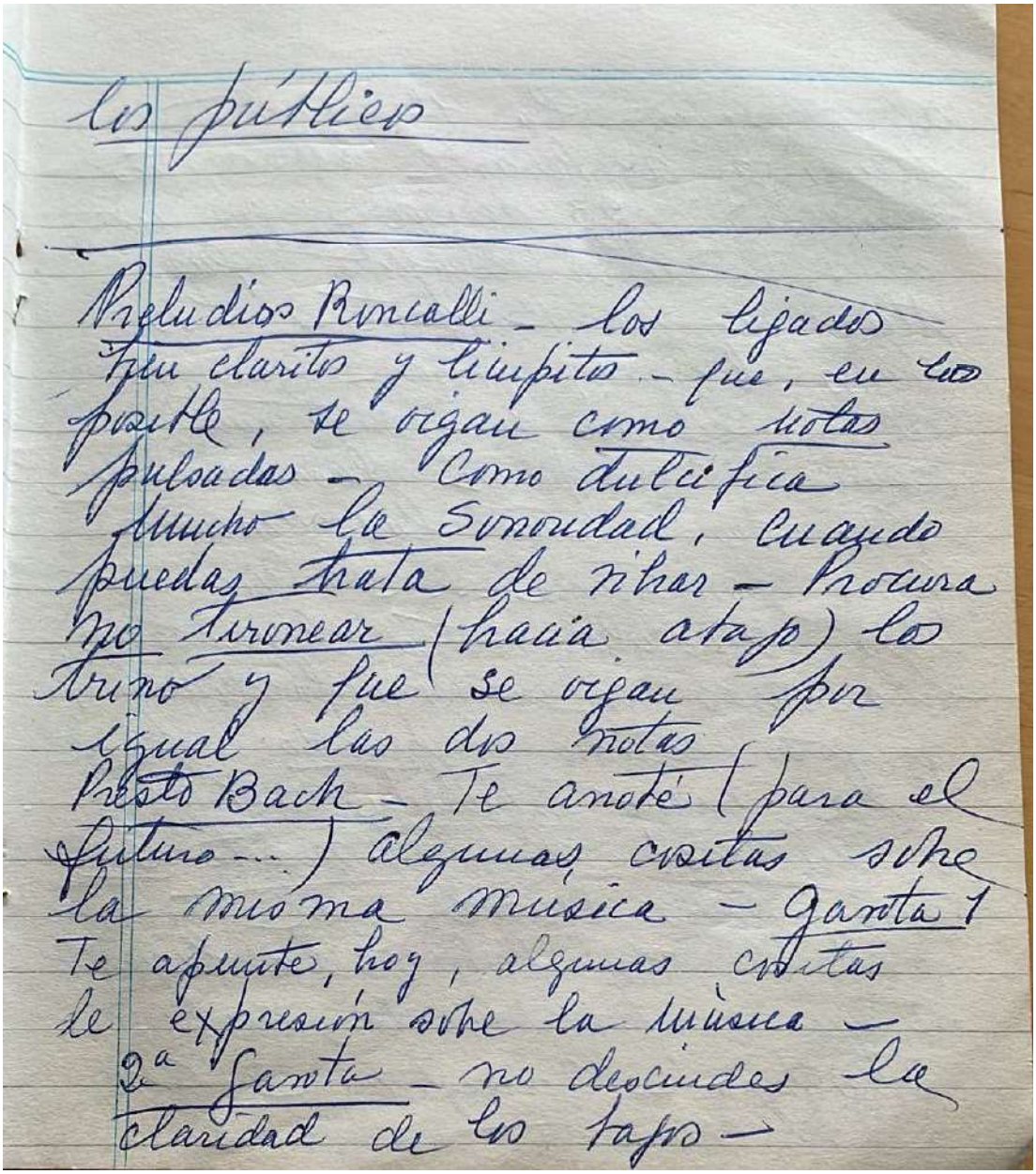

1ª Improvisación – 1er compás 2º renglón – Crochea mhar, y hihar... exagerar los crescendos, y todo ese apasionado lirismo que se impone –
2ª Improvisación – La gracia es que salga limpia y con sonido efectivo, parejito (los legados –)
3ª Improvisación – Te faltan los acentos – Es la que tienes que asegurar más y darle más intensidad expresiva


Jucatan — no exageres
la exactitud rítmica (mas
"ad libitum") pero siempre
destacando mucho la
melodía y ritardo mucho
(mucho lento)
Misachico — Tambien; no
perder de vista la
línea melódica y ...
¡VIBRAR! ... acordes ...
armonicos ... ¡TODO!
(¡Bravo!)
Recordar las improvisa



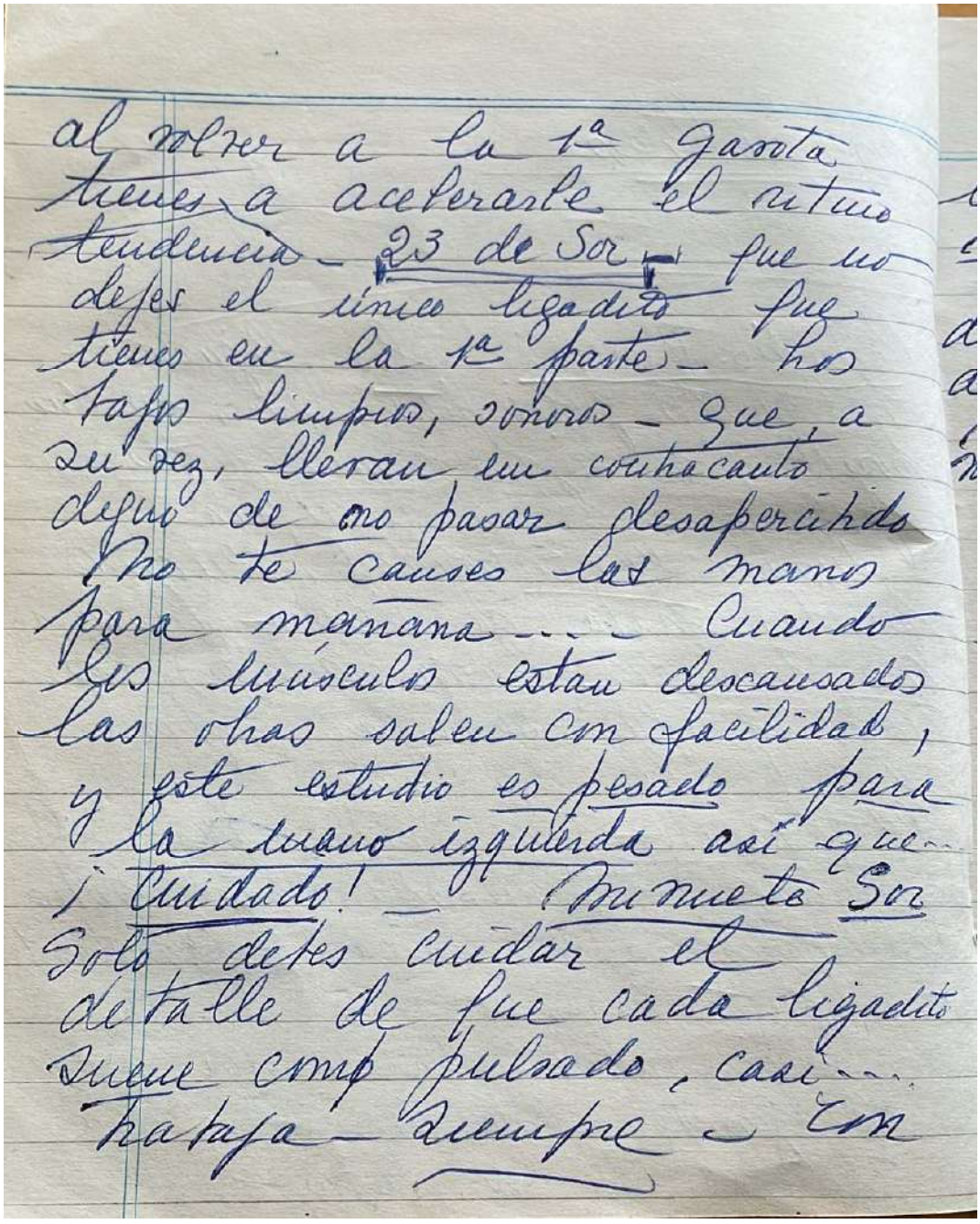
cines para madurarlas,
al conservatorio –
Sarasanda – fue
los cantos melódicos
de (4) y (5) parezcan
de Rolón celo ... y ...
(cuidar la memoria ...)

todas estas obras
tienes que tocarlas
por todas partes
para madurarlas
totalmente antes

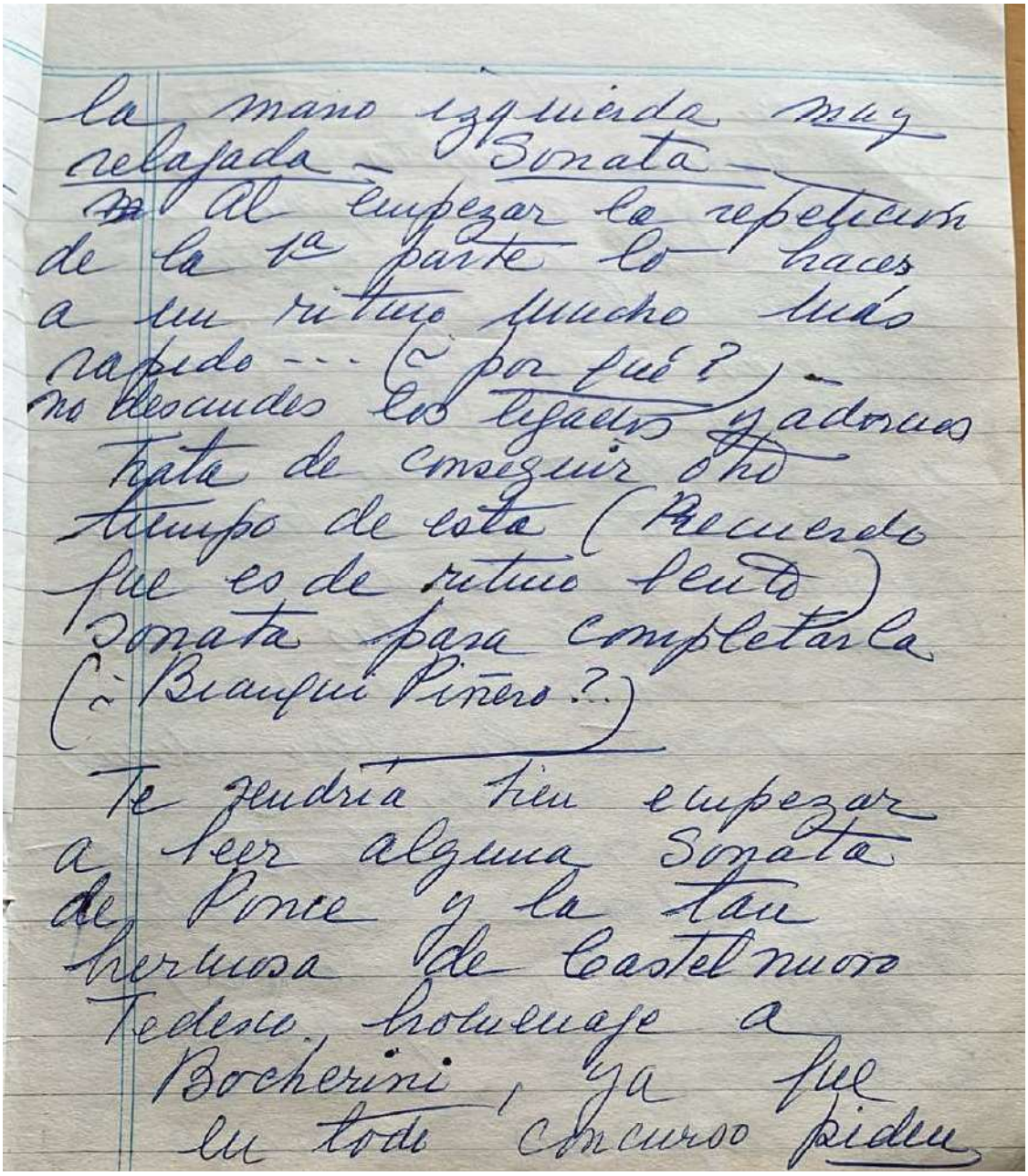


los pútlicos

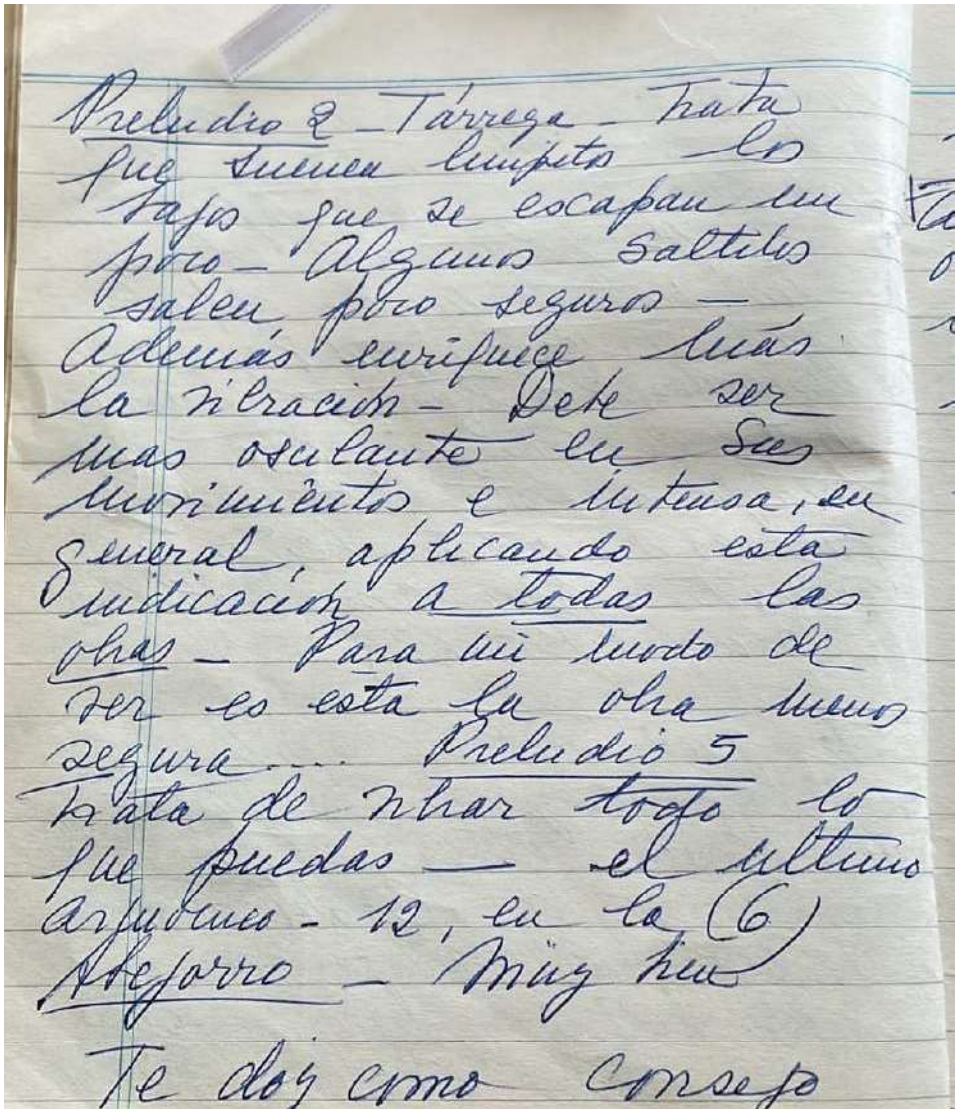
Preludios Roncalli - los ligados
han claritos y limpitos - pue, en los
pedal, se oigan como notas
pulsadas - Como dulcifica
mucho la Sonoridad, cuando
puedas trata de tibar - procura
no tronear (hacia atajo) los
trino y pue se oigan por
igual las dos notas
Presto Bach - Te anoté (para el
futuro...) algunas cositas sobre
la misma música - Gavota 1
Te apunte, hoy, algunas cositas
de expresión sobre la música -
2ª Gavota - no descuides la
claridad de los bajos -



al volver a la 1ª Gavota
tienes a acelerarle el ritmo
tendencia - 23 de Sor - fue no
dejes el único ligadito que
tienes en la 1ª parte - hoy
tapa limpio, sonoro - que a
su vez, llevan un contracanto
digno de no pasar desapercibido
No te canses las manos
para mañana ... - Cuando
los músculos están descansados
las obras salen con facilidad,
y este estudio es pesado para
la mano izquierda así que...
¡Cuidado! - Minueto Sor
Solo debes cuidar el
detalle de que cada ligadito
suene como pulsado, casi...
Batafa - siempre - En

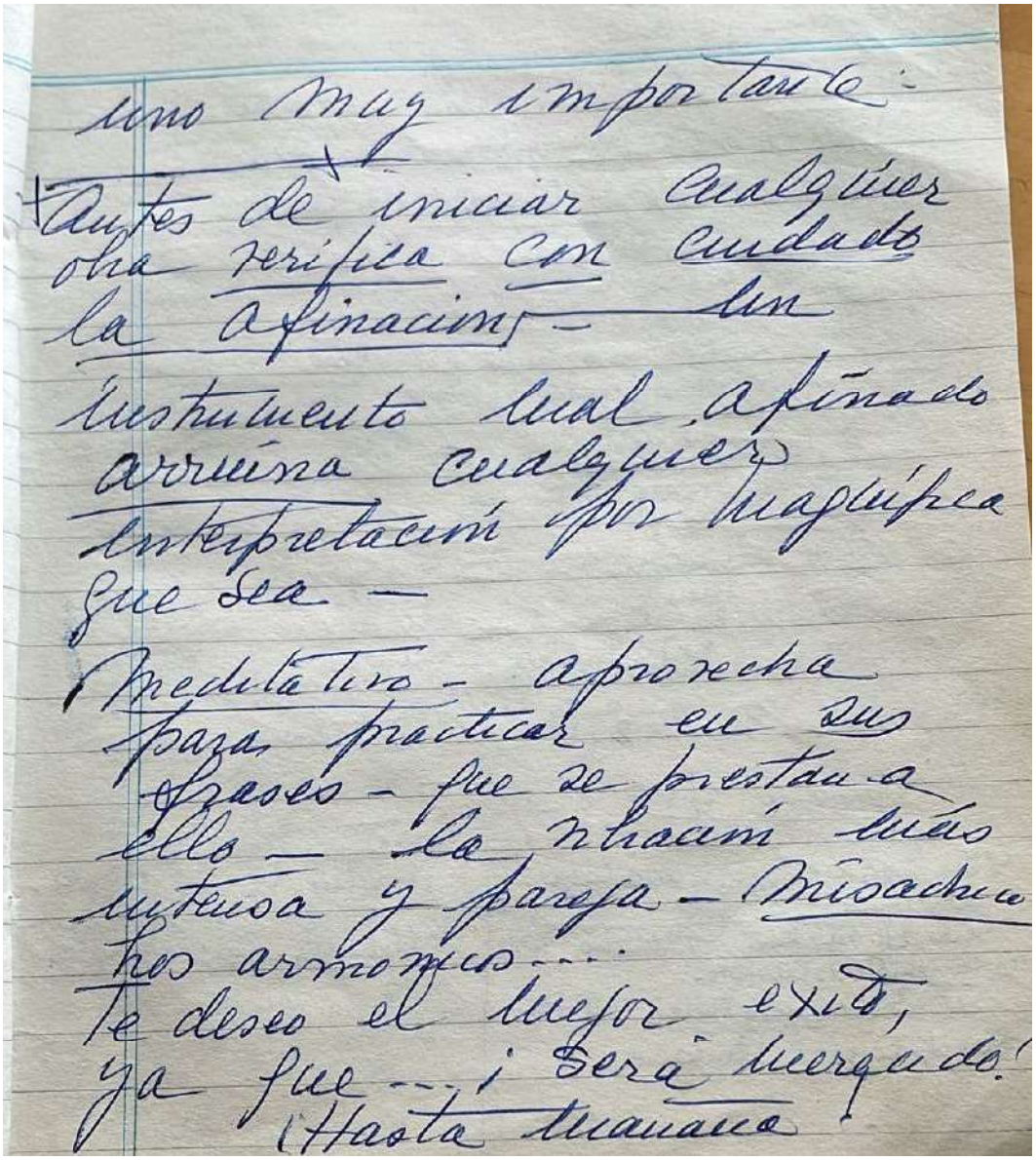

la mano izquierda muy relajada – Sonata –
Al empezar la repetición de la 1ª parte lo haces a un ritmo mucho más rápido ... (¿por qué?) – no descuides los ligados y adornos
Trata de conseguir otro tiempo de esta (Recuerdo que es de ritmo lento) Sonata para completarla (¿Blanquí Piñero?..)

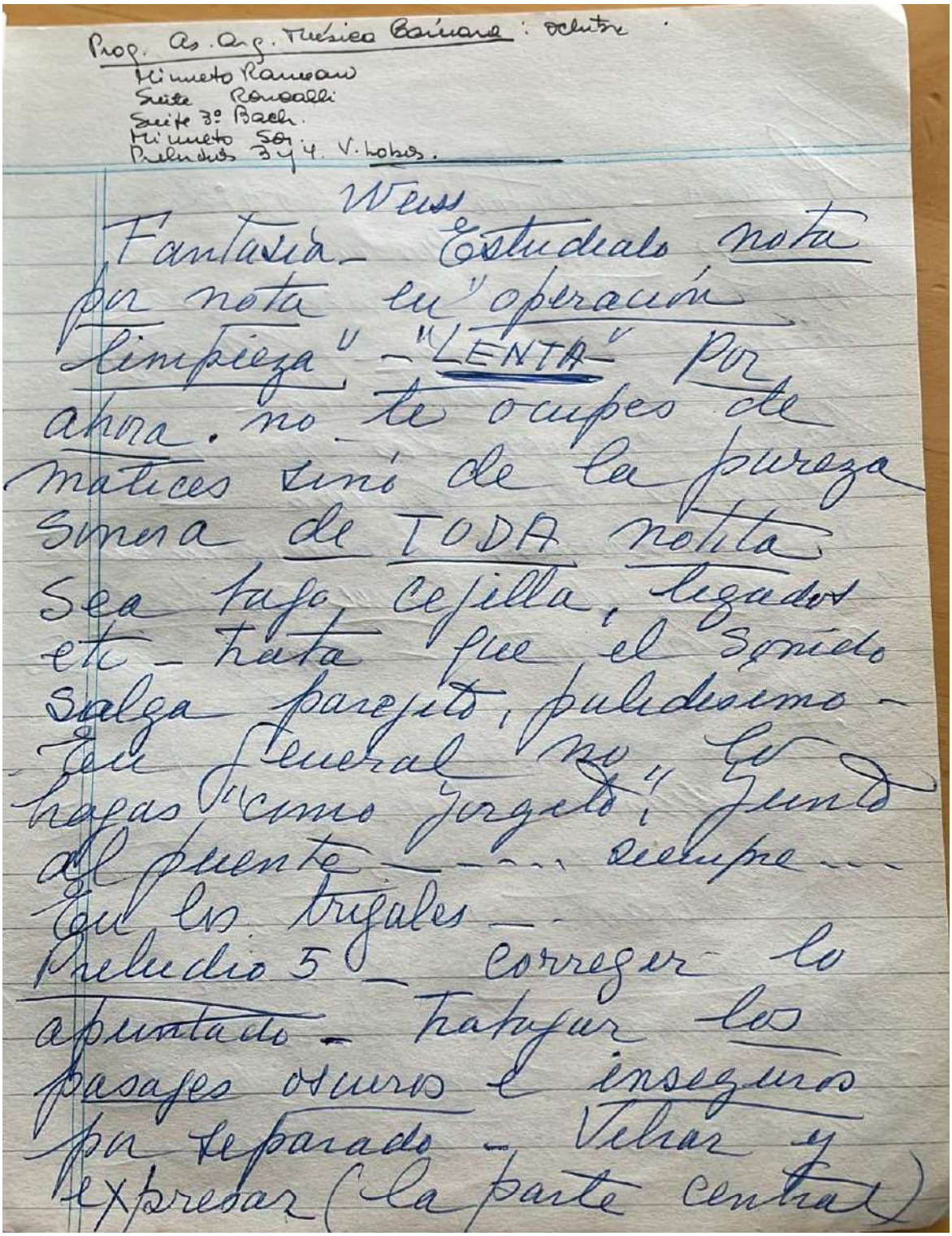
Te vendría bien empezar a leer alguna Sonata de Ponce y la tan hermosa de Castelnuovo Tedesco, homenaje a Boccherini, ya que en todo caso pides



Preludio 2 – Tárrega – Trata
que suenen limpios los
bajos que se escapan un
poco – Algunos saltitos
salen poco seguros –
Además enriquece más
la ñ'ración – Debe ser
más ostilante en sus
movimientos e intensa, en
general, aplicando esta
indicación a todas las
obras – Para mi modo de
ver es esta la obra menos
segura ... Preludio 5
Trata de tocar todo lo
que puedas — el último
arpegios – 12, en la (6)
Abejorro – Muy bien

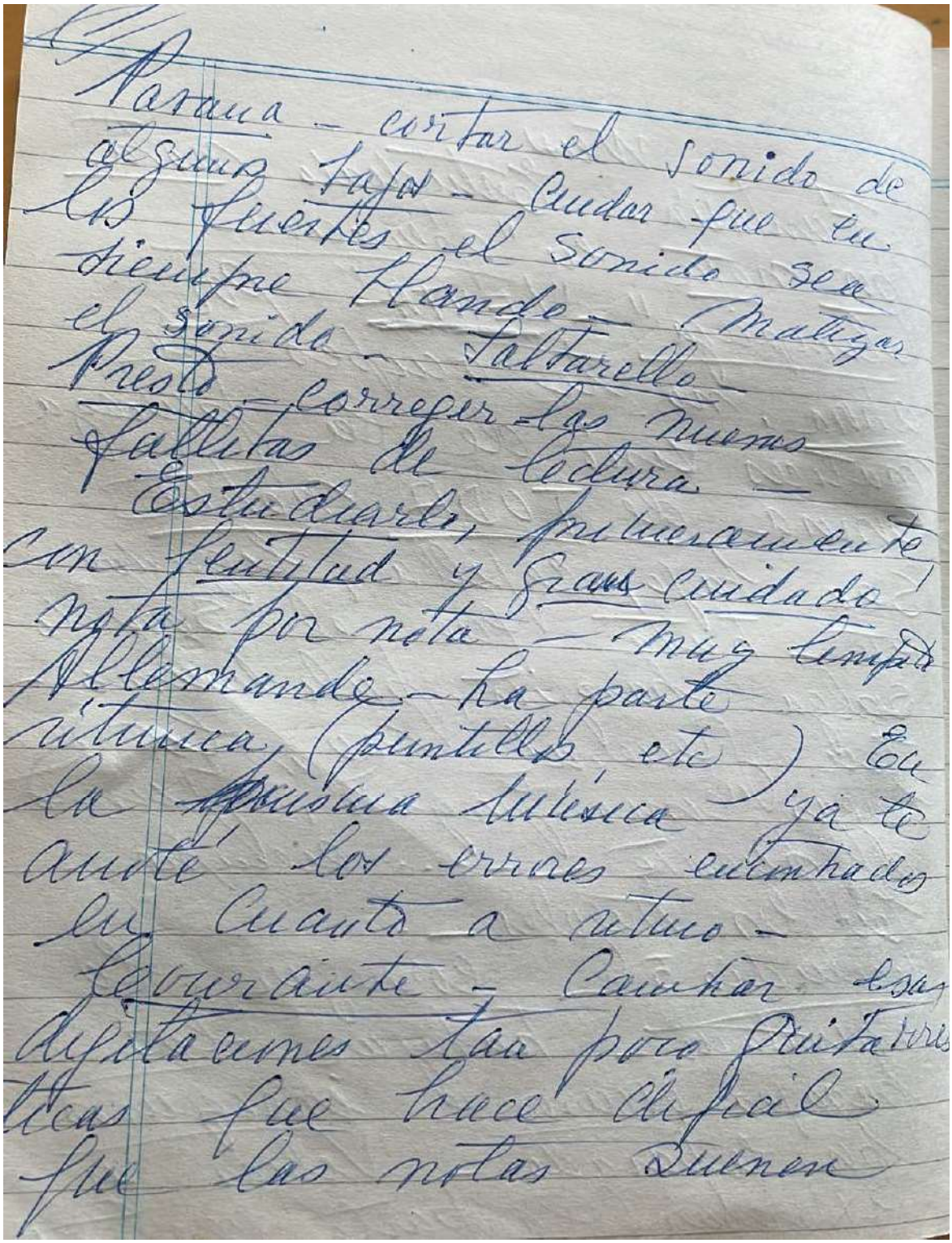
Te doy como consejo

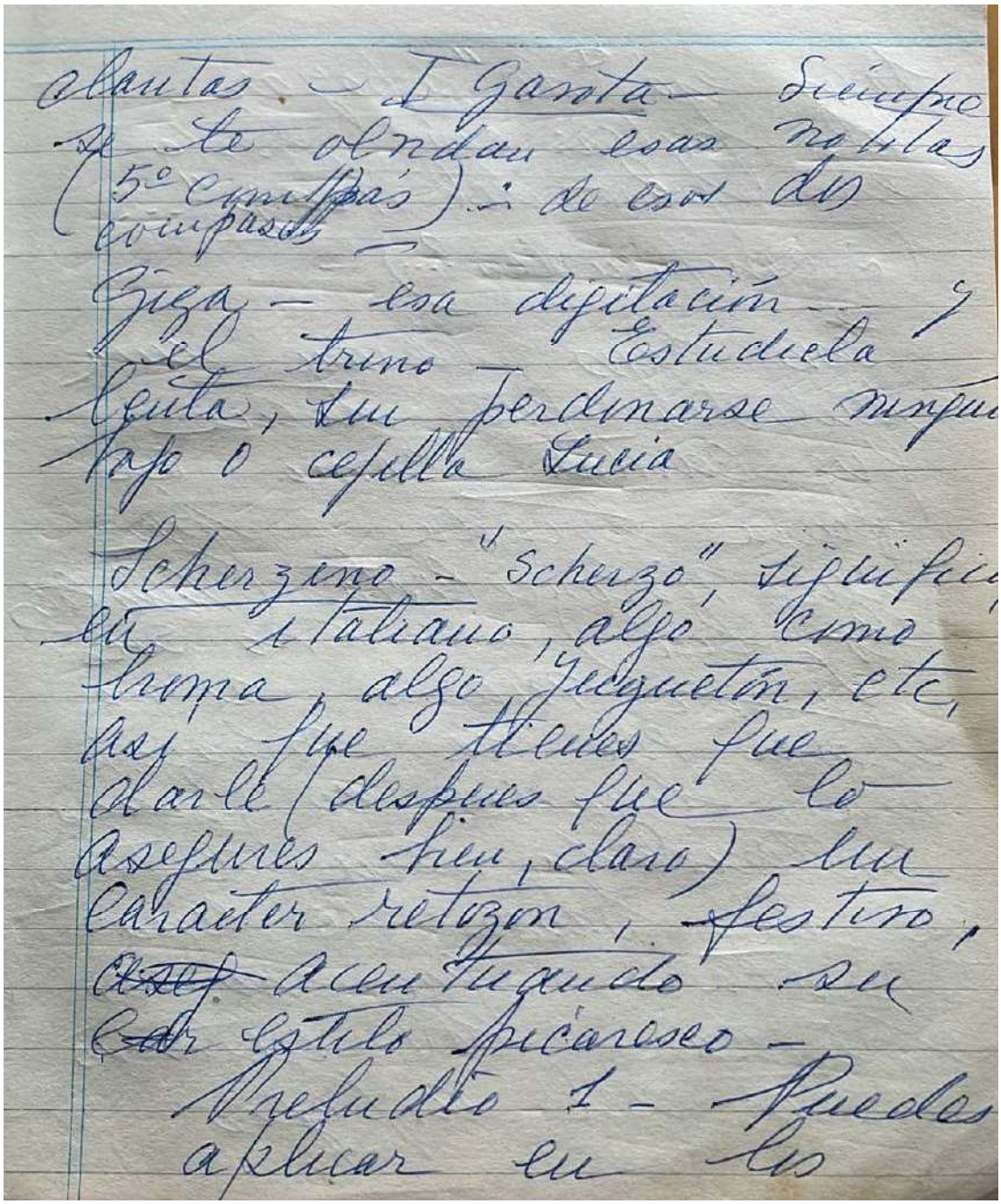

como muy importante:
Antes de iniciar cualquier obra verifica con cuidado la afinación — con instrumento ideal afinado adecuada cualquier interpretación por magnífica que sea —
Meditatura — aprovecha para practicar en sus pases — que se prestan a ello — la relación tónica dominante y pareja — Disfruta los armonicos...
Te deseo el mejor éxito, ya que... ¡Será merecido!
¡Hasta mañana!

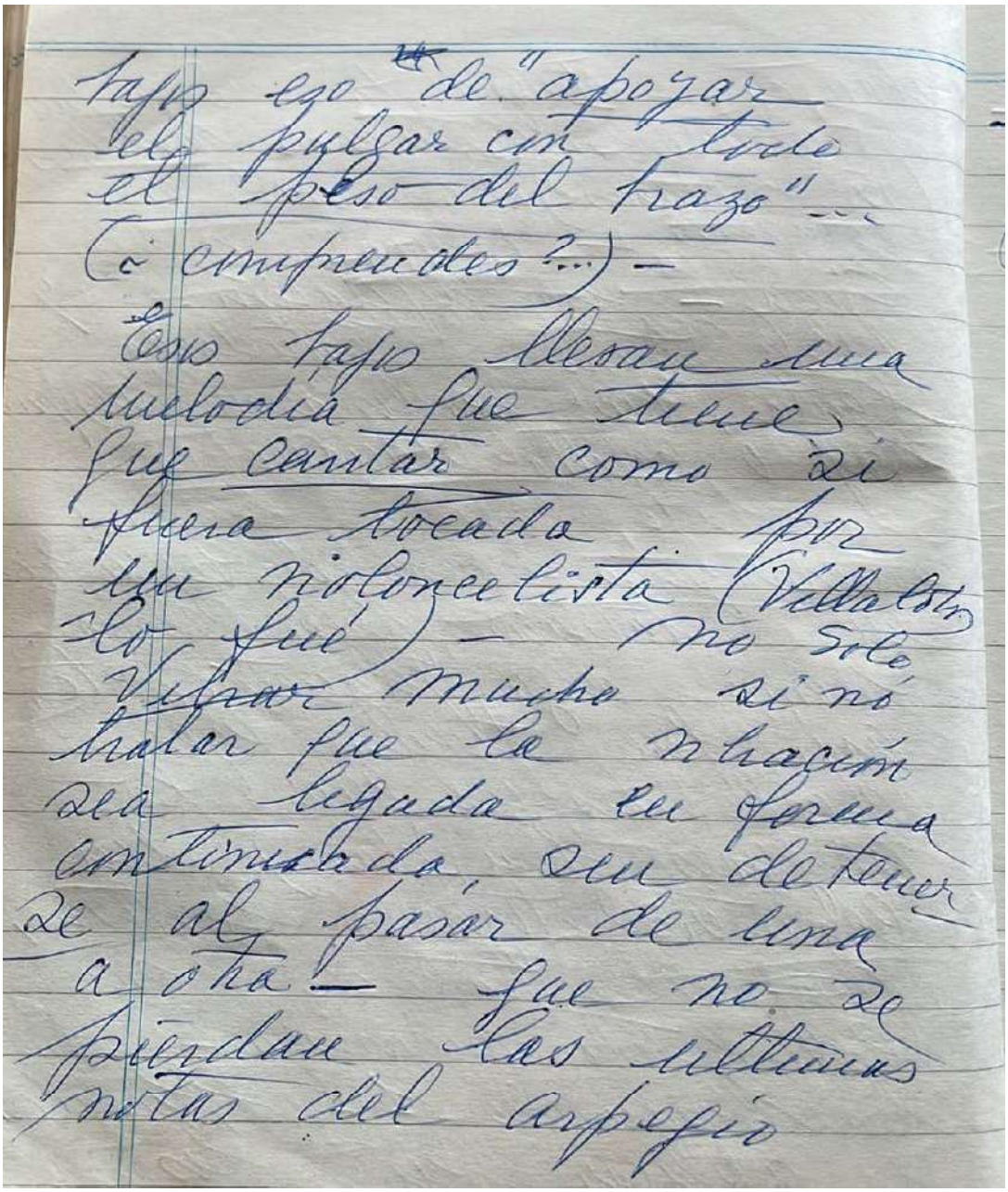


Prof. As. Asg. Técnica Básicas: Adultos
Minueto Rameau
Suite Rameau
Suite 3ª Bach.
Minueto Sor
Preludios 3 y 4. V. Lobos.

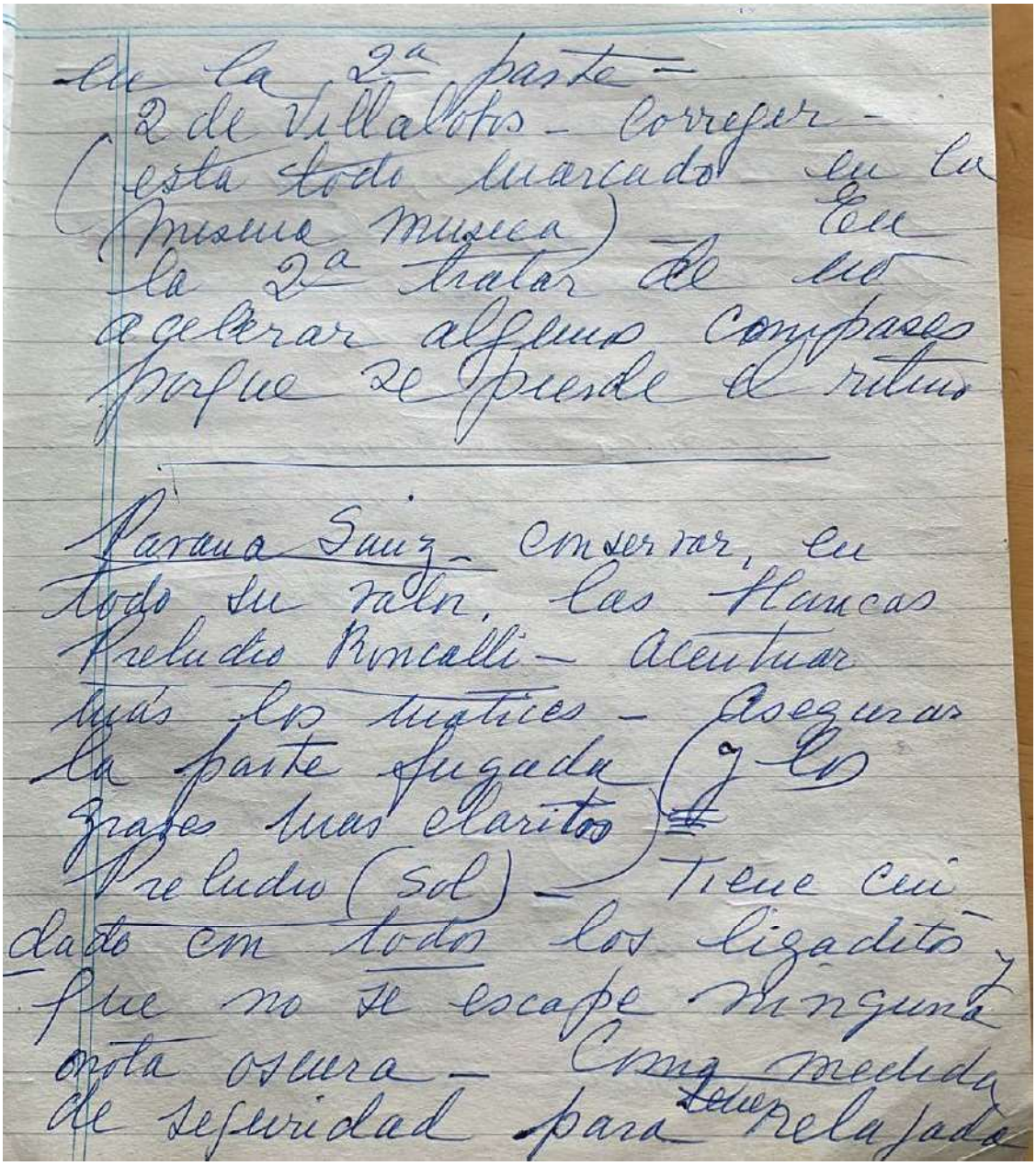
Weiss
Fantasía - Estudiarlo nota por nota en "operación limpieza" - "LENTA" por ahora. no te ocupes de matices sino de la pureza Suena de TODA nota Sea tapa, cejilla, ligado etc - hasta que el sonido salga parejito, pulidísimo - En general no lo hagas "como Jorgito" Junto al puente ... siempre ... en los trigales -
Preludio 5 - corregir lo apuntado - Trabajar los pasajes oscuros e inseguros por separado - Velar y expresar (la parte central)


Pausa - cortar el sonido de
golpe Tapa - Cuidar que en
los fuertes el sonido sea
siempre Hondo - Matizar
el sonido - Saltarello -
Presto - corregir las mismas
faltitas de lectura -
Estudiarlo, primeramente,
con lentitud y gran cuidado
nota por nota - muy limpio
Alemande - la parte
rítmica (puntillo etc) En
la parte lírica ya te
anoté los errores cometidos
en cuanto a ritmo -
Courante - Cantar esas
digitaciones tan poco guitarrís
ticas que hace difícil
que las notas suenen


Cantas - I Gaeta - Siempre
se te olvidan esas notas
(5º compás) : de esos dos
compases -
Siega - esa digitación - y
el trino - Estudiela
Leila, tus perdonarse ningún
lapso o cejilla Lucía
Scherzino - "Scherzo", significa
en italiano, algo como
broma, algo juguetón, etc,
así que tienes que
darle (después que lo
asegures bien, claro) un
carácter retozón, festivo,
acentuando su
estilo picaresco -
Preludio 1 - Puedes
aplicar en los

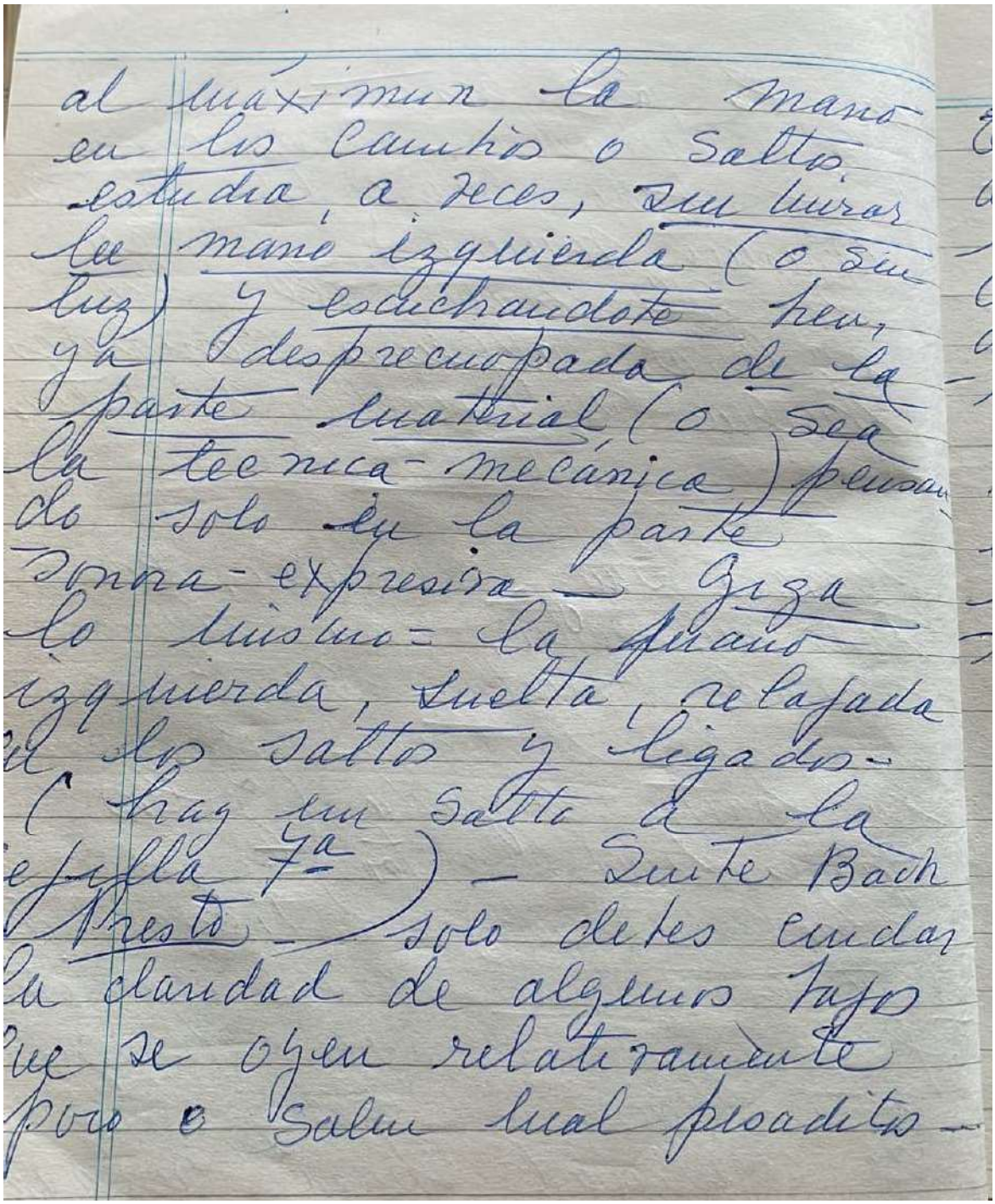

Traje ego de "apoyar el pulgar con todo el peso del brazo"... (¿comprendes?...) —

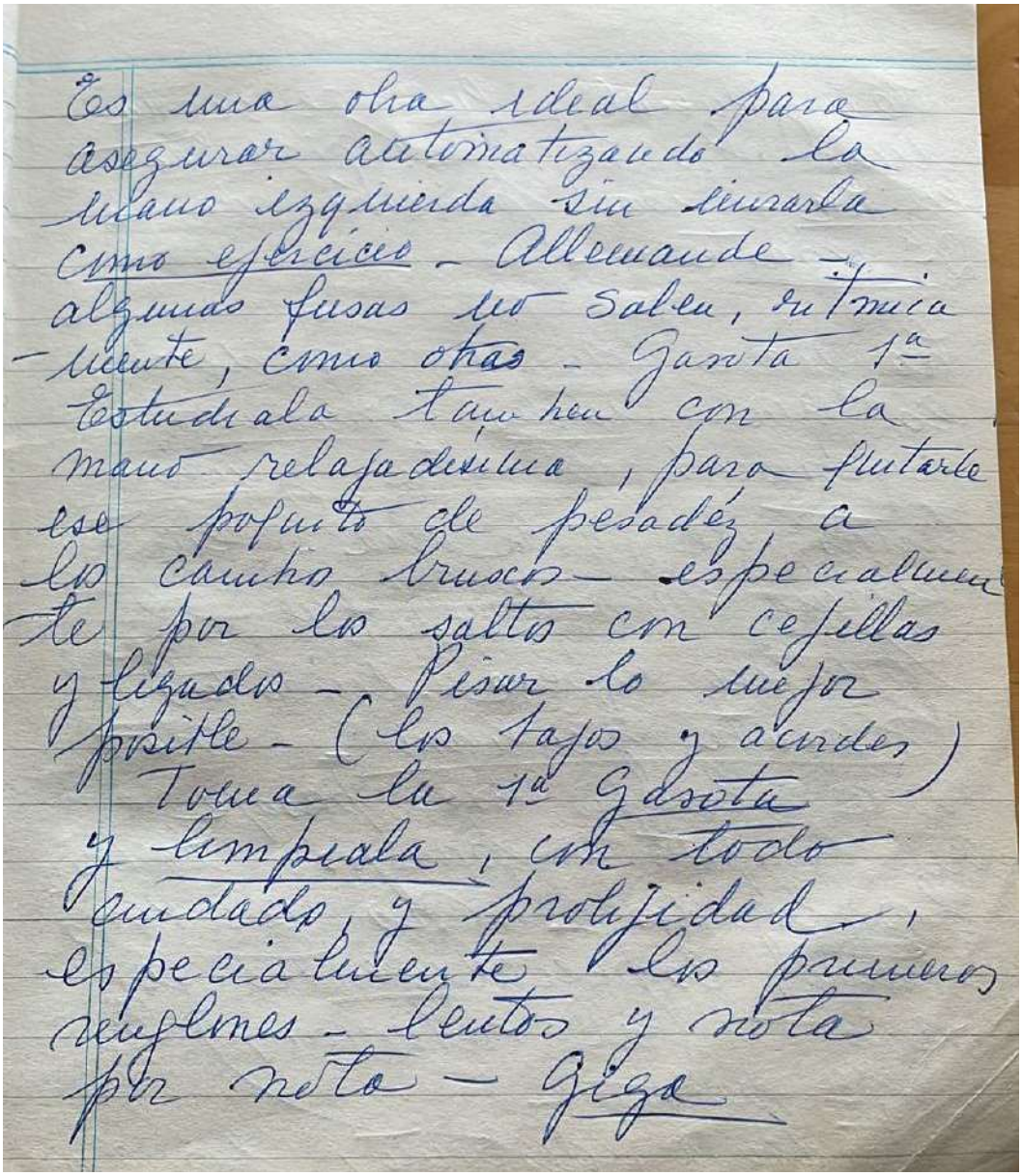
Ese trazo llevaba una melodía que tuve que cantar como si fuera tocada por un violonchelista (Villalobos lo fue) — no sólo valorar mucho si no hubo que la ejecución llegada en forma acostumbrada, sin detener se al pasar de una a otra — que no se perdiera las últimas notas del arpegio



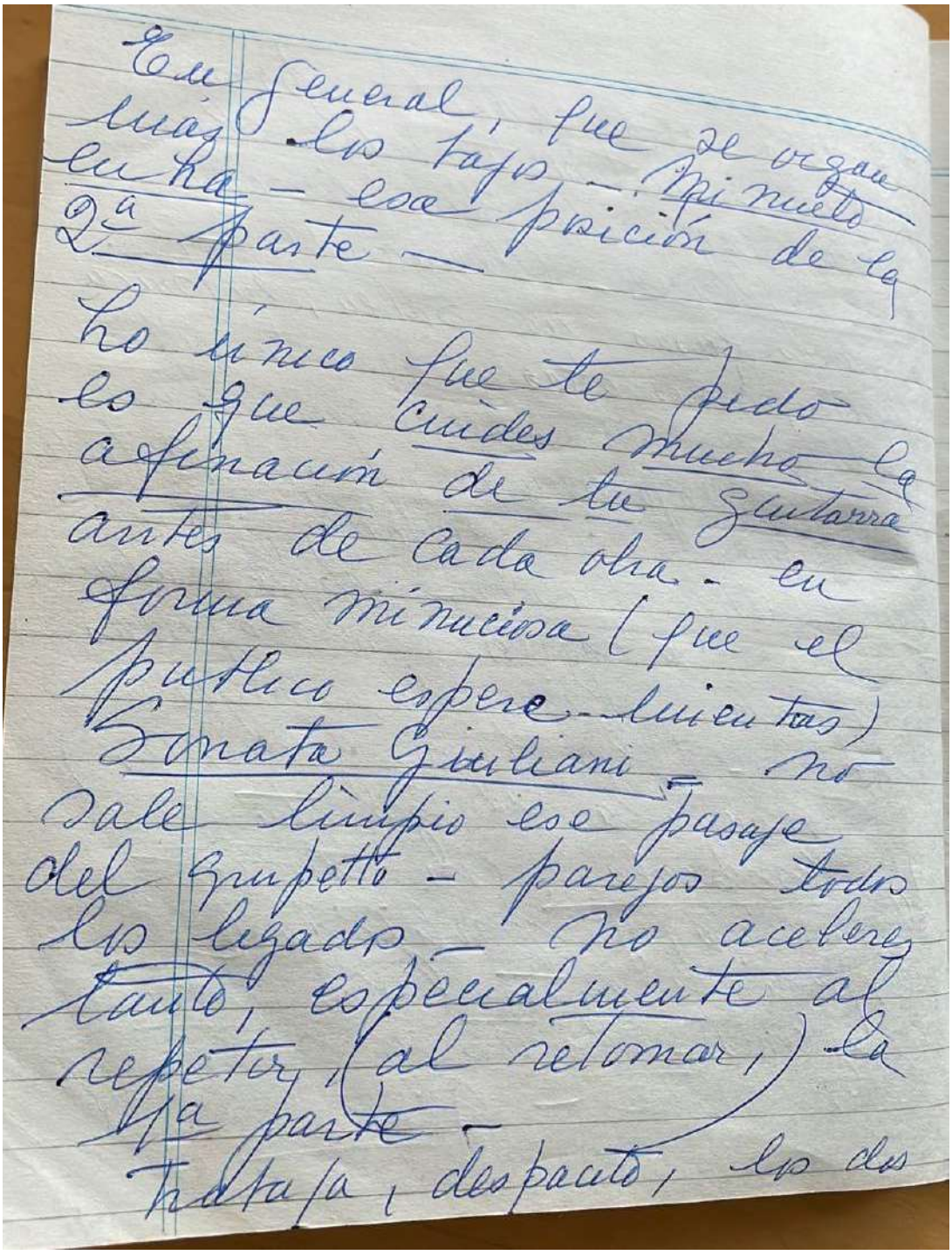
En la 2ª parte –
2 de Villalobos – Corregir –
(esta todo marcado en la misma música) – En
la 2ª tratar de no
acelerar algunos compases
porque se pierde el ritmo

Paraua Sanz – Observar, en
todo su valor, las blancas
Preludio Roncalli – Acentuar
más los tiempos – Asegurar
la parte fugada (y los
graves bien claritos) –
Preludio (Sol) – Tiene cui-
dado en todos los ligaditos
que no se escape ninguna
nota oscura – Como medida
de seguridad para relajada

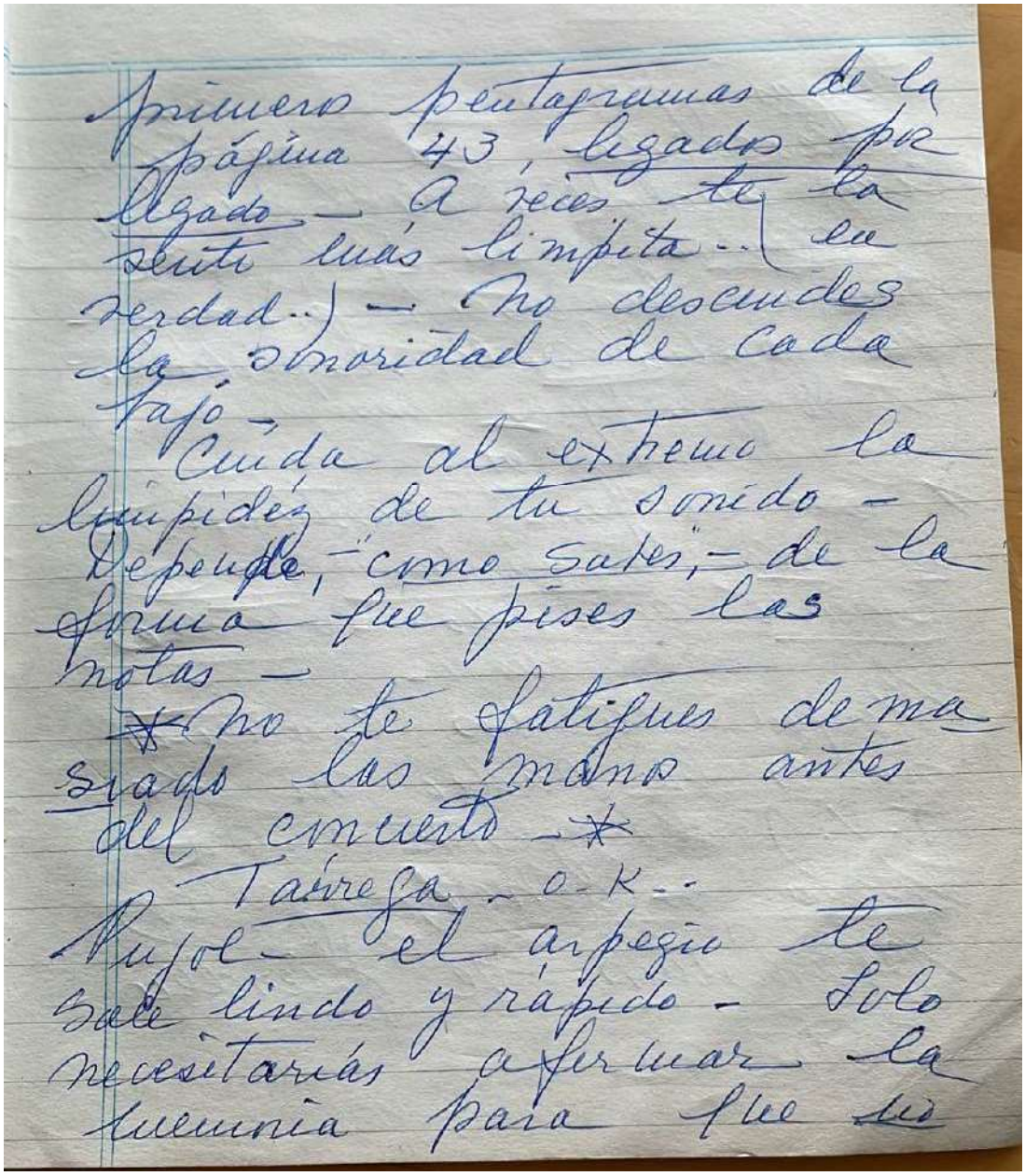

al máximum la mano
en los cambios o saltos.
estudia, a veces, aislar
la mano izquierda (o sin
luz) y escucharla bien,
ya desprecupada de la
parte mental (o sea
la técnica-mecánica) pensan
do solo en la parte
sonora-expresiva. Haga
lo mismo = la mano
izquierda, suelta, relajada
en los saltos y ligados-
(haz un salto a la
vejilla 7ª) - Suite Bach
Presto - solo debes cuidar
la claridad de algunos tapo
que se oyen relativamente
poco o salen mal picaditos -



Es una obra ideal para asegurar automatizando la mano izquierda sin lesionarla como ejercicio - Allemande - algunas fusas no salen, rítmicamente, como otras - Gavota 1ª Estudiarla también con la mano relajadísima, para flotarle ese punto de pesadez a los cambios bruscos - especialmente por los saltos con cejillas y ligados - Pisar lo mejor posible - (los tajos y acordes) Toma la 1ª Gavota y limpiala, con todo cuidado, y prolijidad, especialmente los puntos suplentes - lentos y nota por nota - Giga


En general, fue de orgánico
más los tajos - Minueto
en Ka - esa posición de la
2ª parte -

Lo único que te pido
es que cuides mucho la
afinación de tu guitarra
antes de cada obra - en
forma minuciosa (que el
público espere - mientras)
Sonata Giuliani - no
sale limpio ese pasaje
del Grupetto - parejos todos
los legados - no acelere
tanto, especialmente al
repetir, (al retomar,) la
1ª parte -
Tablatura, despacio, los dos



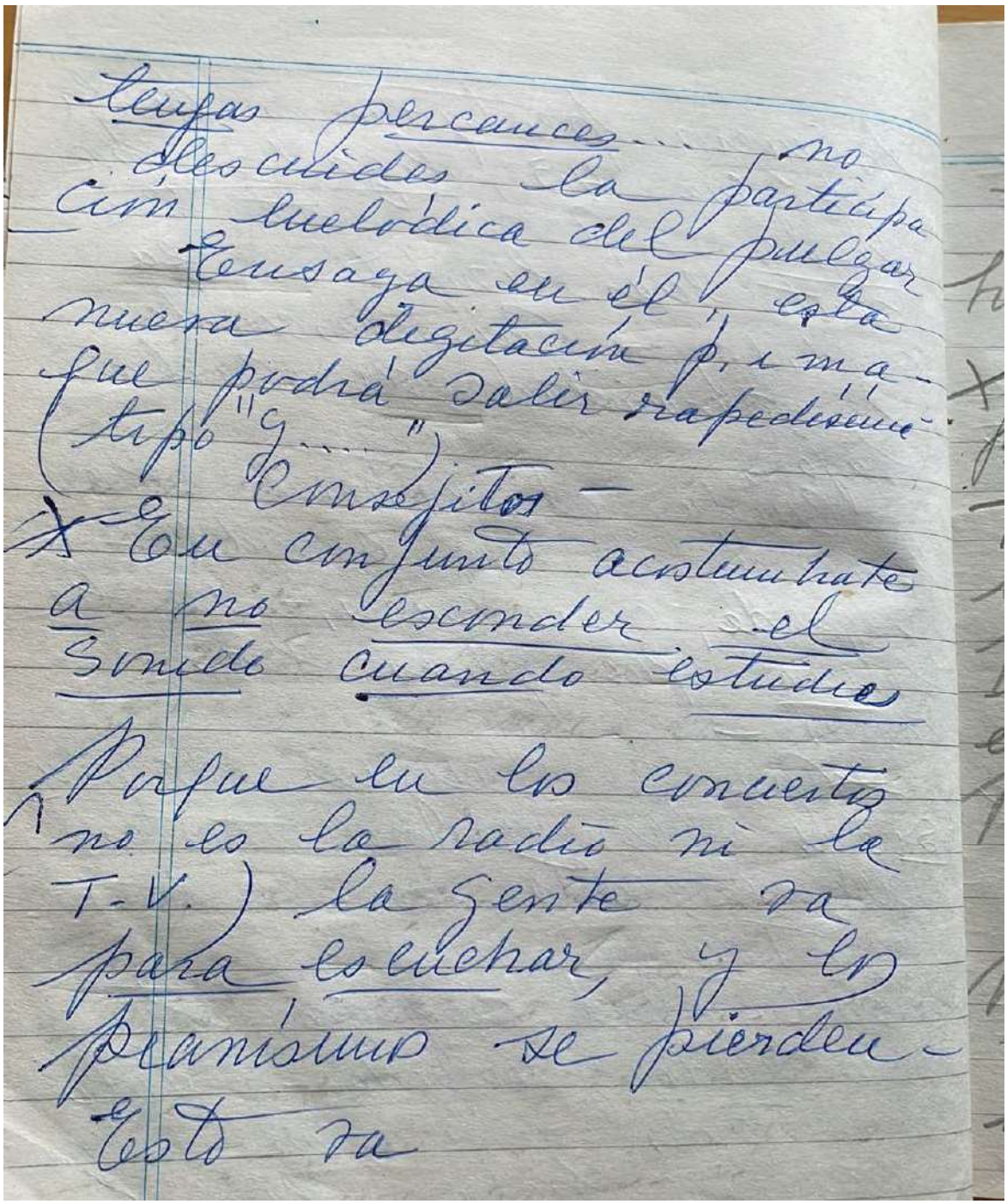
Primero pentagramas de la página 43, legado por legado — a veces te la pelas más limpita... (en verdad...) — No descuides la sonoridad de cada dedo.

Cuida al extremo la limpidez de tu sonido — Depende, como sabes, de la forma que pises las notas —

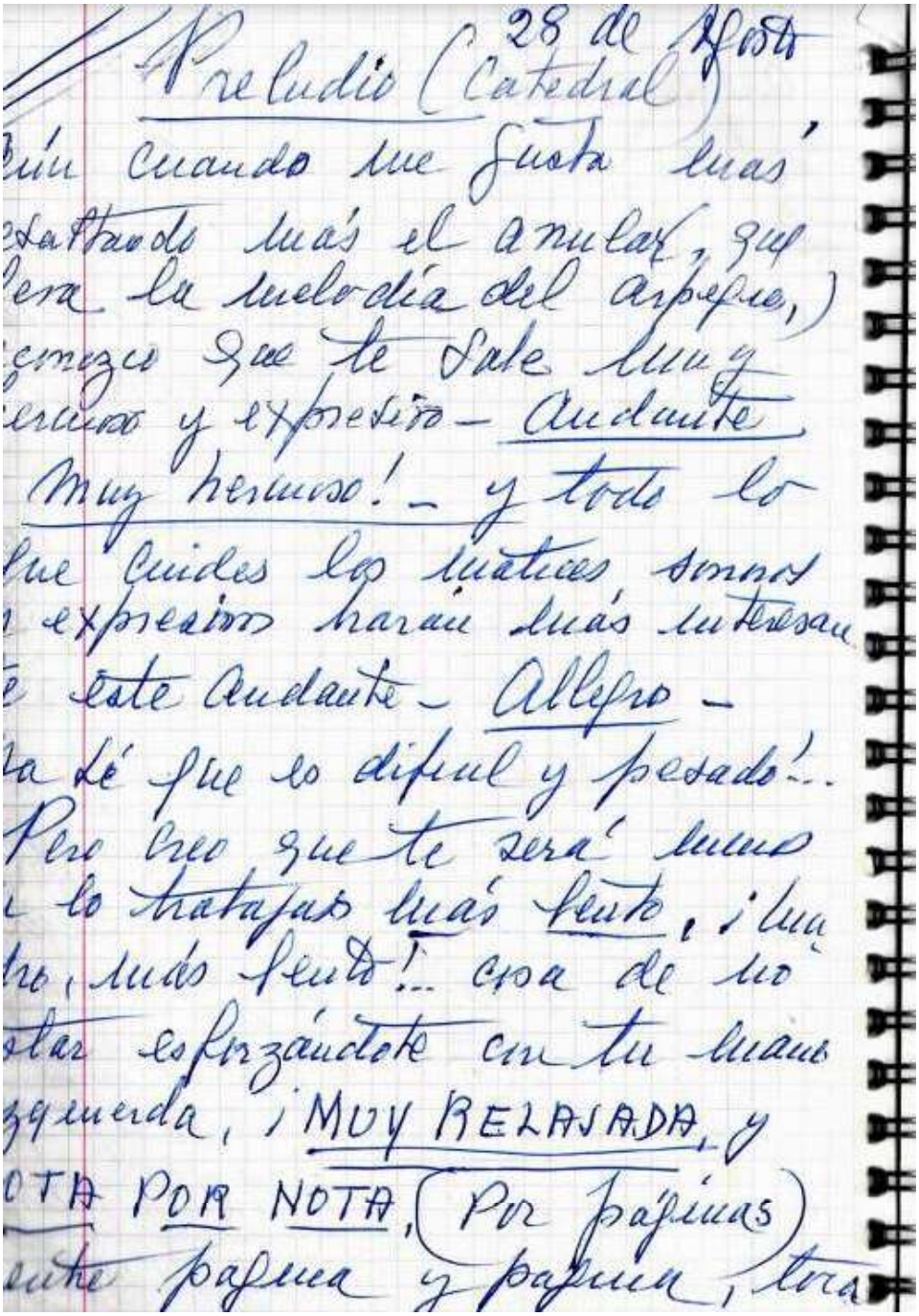
* No te fatigues demasiado las manos antes del concierto —*

Tárrega - O.K. -

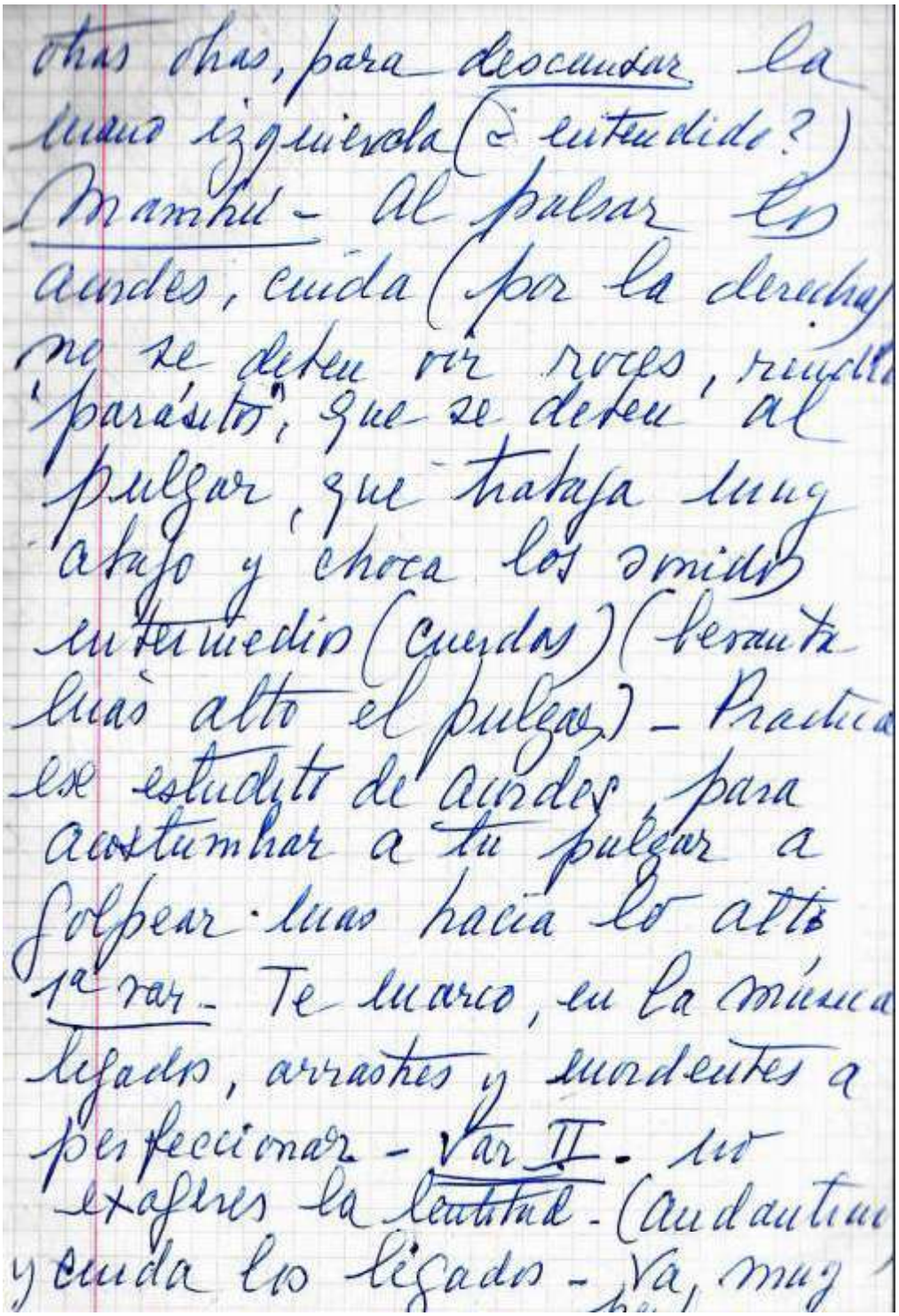
Rufol — el arpegio te sale lindo y rápido — Solo necesitarás asegurar la fluencia para que no

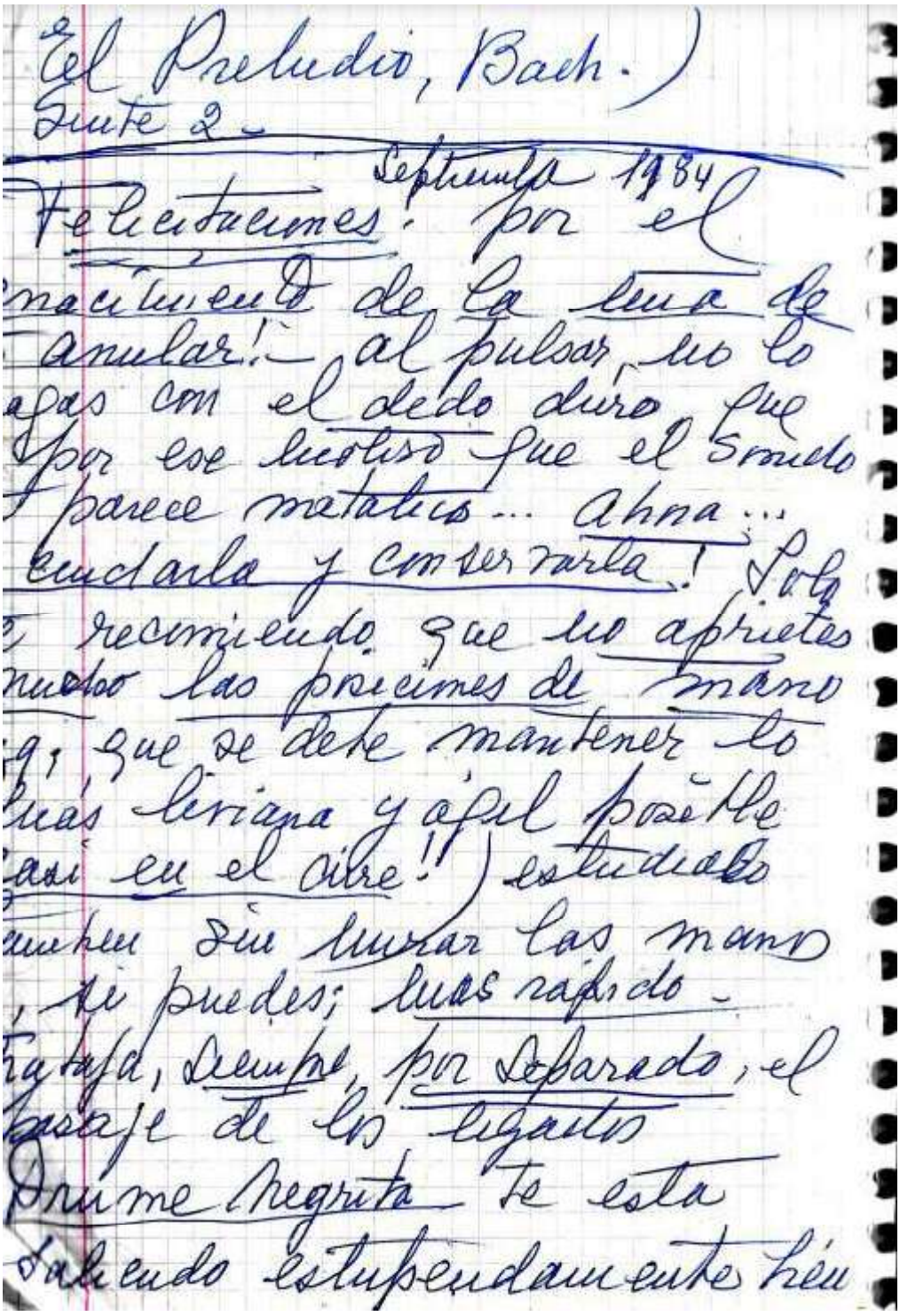

Tenpas percances... no
desalides la participa
ción melódica del pulgar
Ensaya en él esta
nueva digitación y ma-
(tipo "G...")
Consejitos -
Un conjunto acostumbrate
a no esconder el
sonido cuando estudies
Porque en los conciertos
no es la radio ni la
T.V.) la gente va
para escuchar, y lo
primordial se pierde -
Esto va

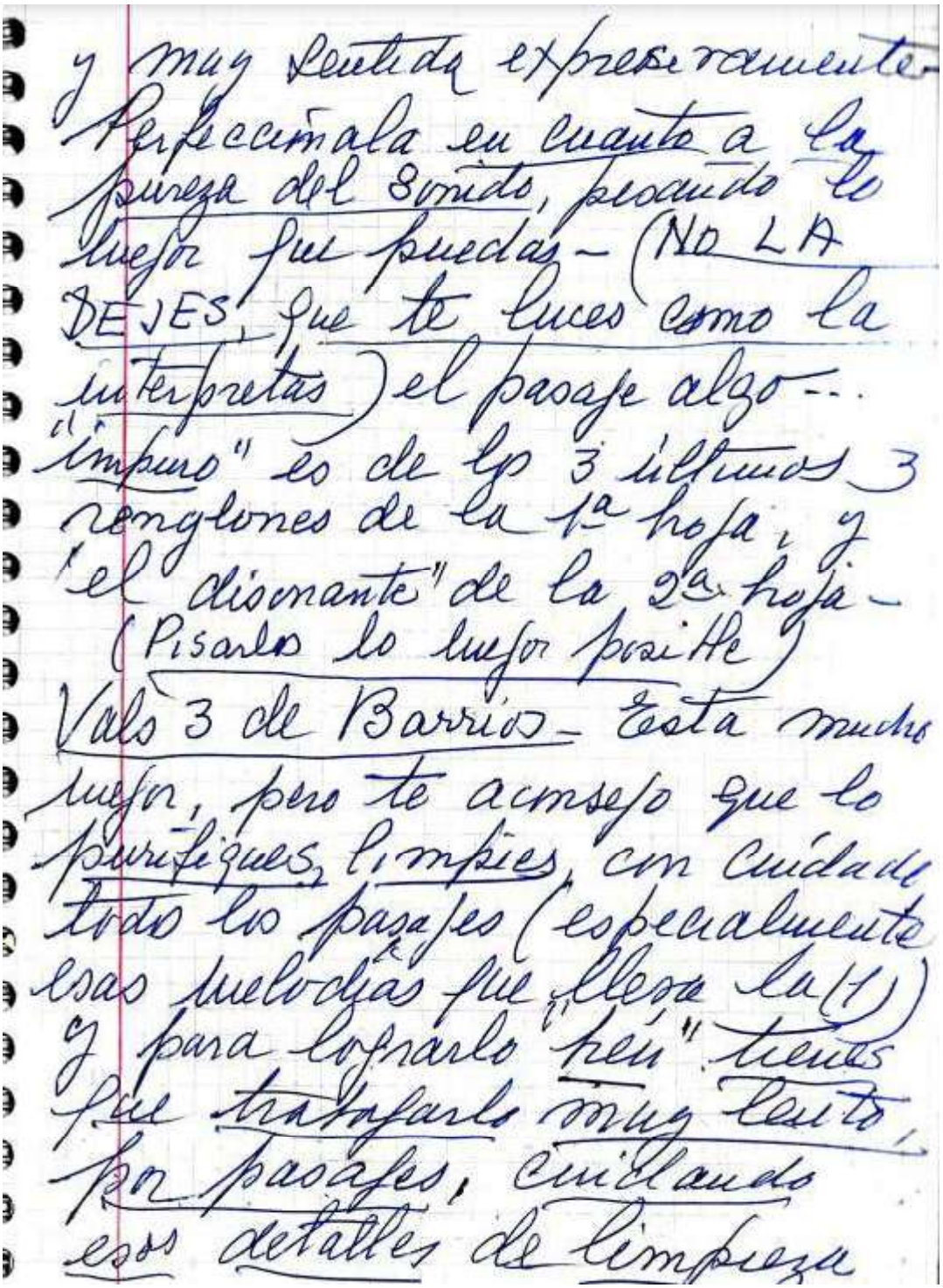
A.2.3. Cuaderno de Pilar Ramón.



Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.

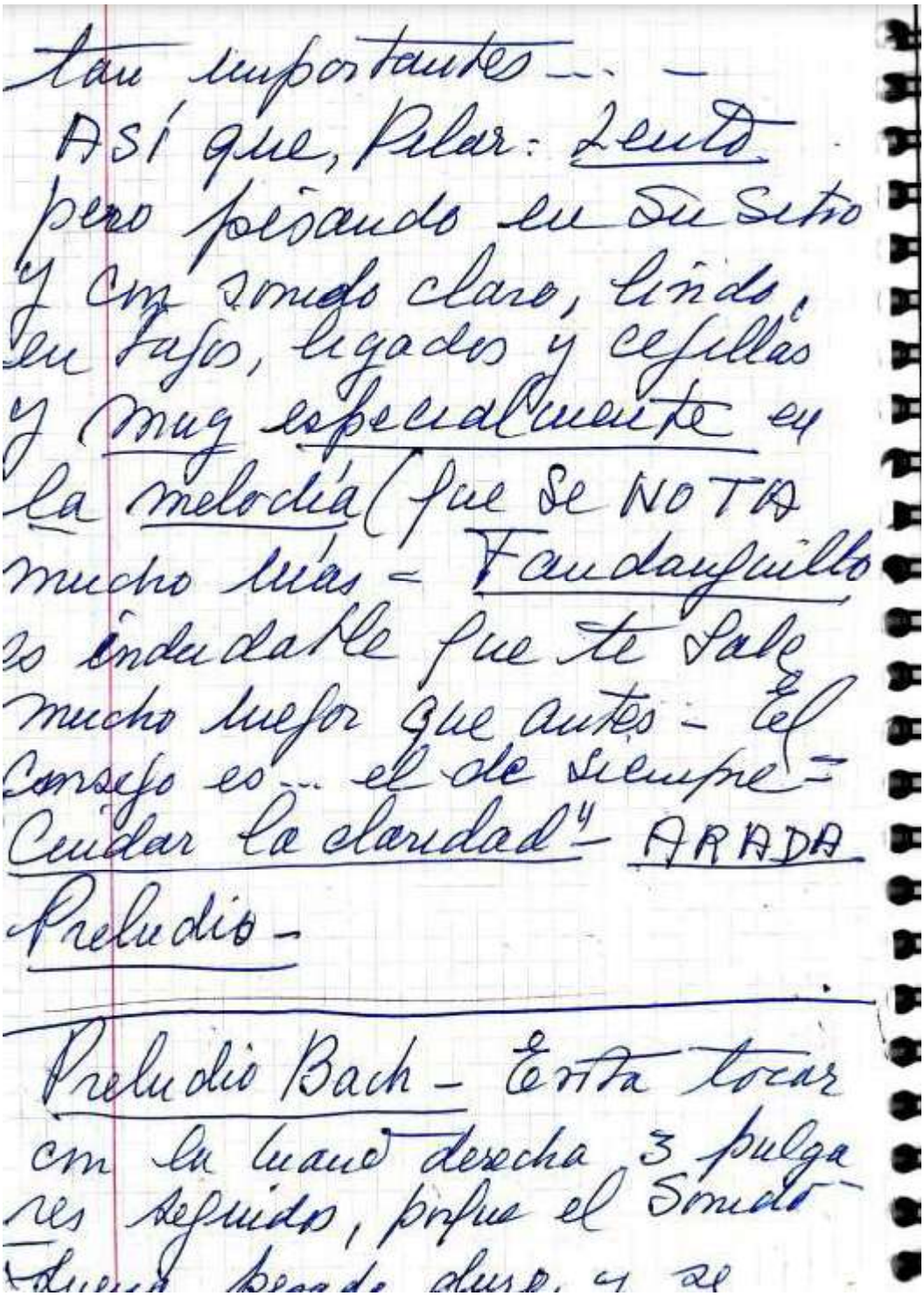

otras dos, para descansar la
mano izquierda (¿entendido?)
(Manuel - Al pulsar los
cuerdas, cuida (por la derecha)
no se deben oir roces, ruidos
"parásitos", que se deben al
pulgar, que trabaja muy
abajo y choca los dedos
intermedios (cuerdas) (levanta
más alto el pulgar) - Practica
ese estudio de cuerdas, para
acostumbrar a tu pulgar a
golpear más hacia lo alto
para. - Te marco, en la música
ligados, arrastres y mordentes a
perfeccionar - Var II - los
exageres la lentitud - (andantino
y cuida los ligados - Va, muy


El Preludio, Bach.)
Suite 2ª
Septiembre 1984
Felicitaciones por el
nacimiento de la luna de
anular! al pulsar, no lo
agas con el dedo duro, que
por ese hueco que el sonido
parece metálico... Ahora...
escucharla y contemplarla! Sola
recomiendo que no aprietes
mucho las puntas de mano
izq, que se debe mantener lo
más laxa y ágil posible
(así en el aire!) estudiado
cuidado sin lucirse las manos
, lo puedes; luego rápido.
Fantasía, siempre, por separado, el
pasaje de los legatos
Dime Negrita te esta
saliendo estupendamente bien



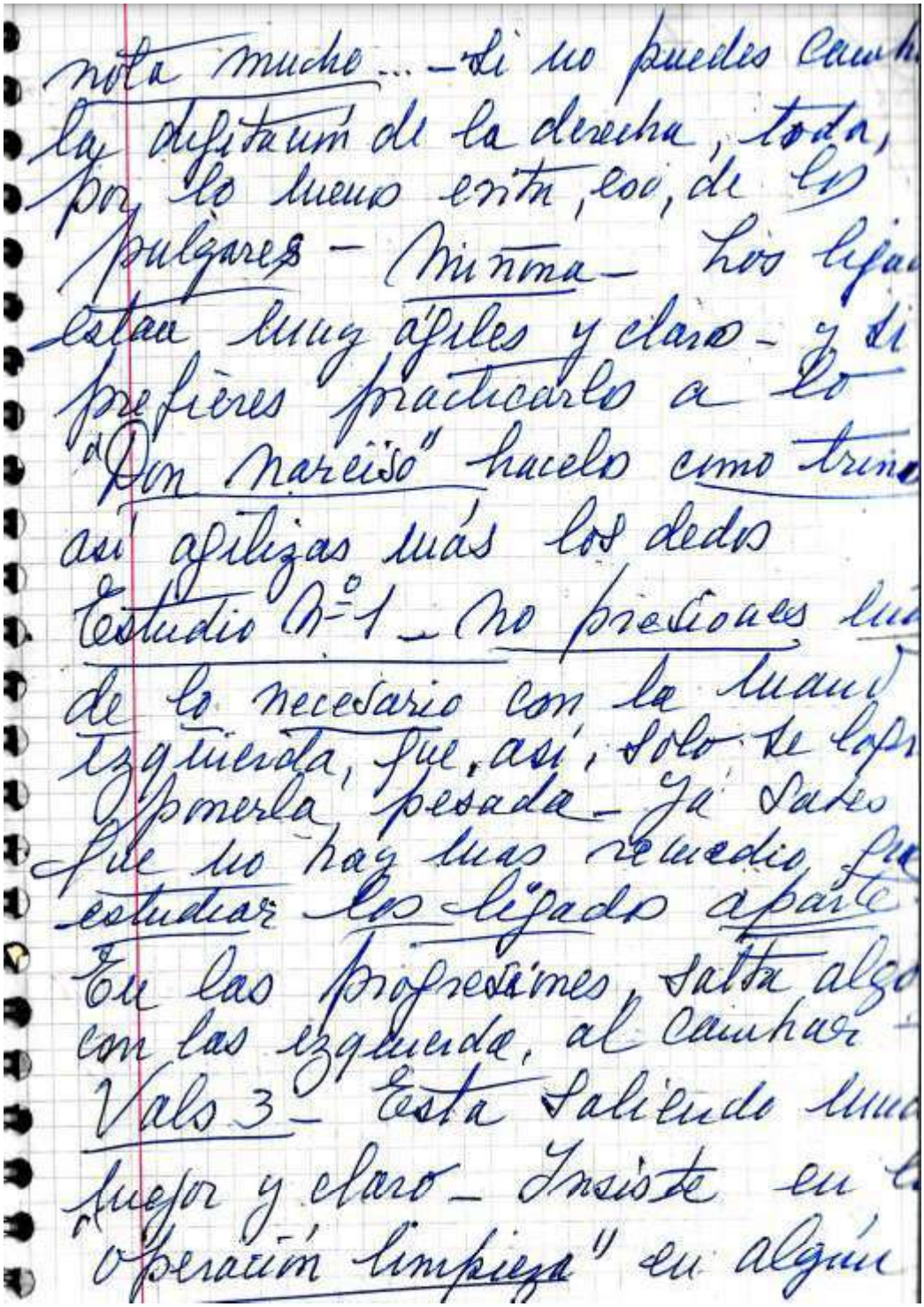
y muy sentida expresivamente. Perfeccionala en cuanto a la pureza del sonido, pisando lo mejor que puedas - (NO LA DEJES que te luces como la interpretas) el pasaje algo... "impuro" es de los 3 últimos 3 renglones de la 1ª hoja, y "el disonante" de la 2ª hoja - (Pisarlo lo mejor posible)

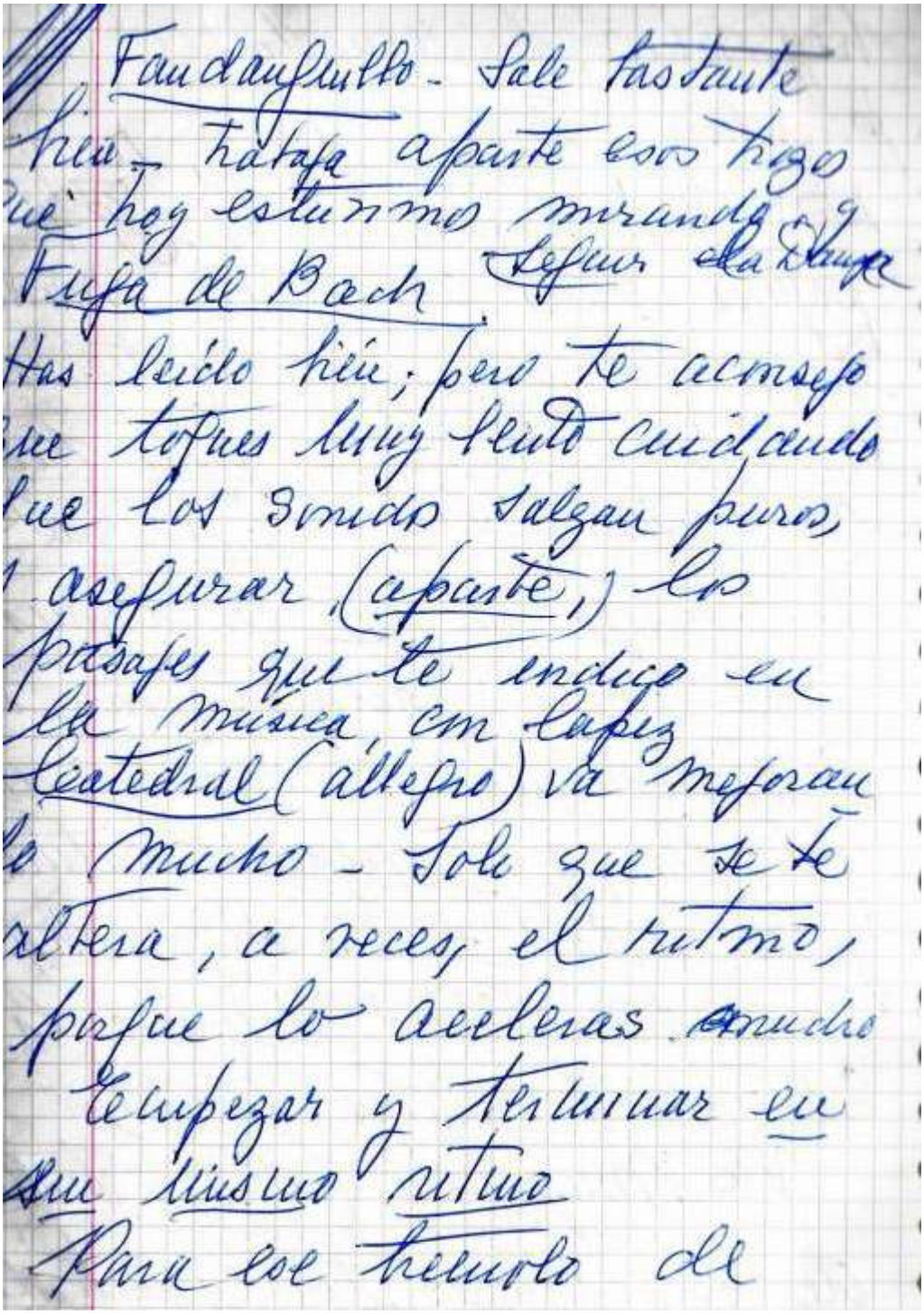
Vals 3 de Barrios - Esta mucho mejor, pero te aconsejo que lo purifiques, limpies, con cuidado todos los pasajes (especialmente esas melodías que "llega la(1)") y para lograrlo "pero" tienes que trabajarlo muy lento, por pasajes, cuidando esos detalles de limpieza



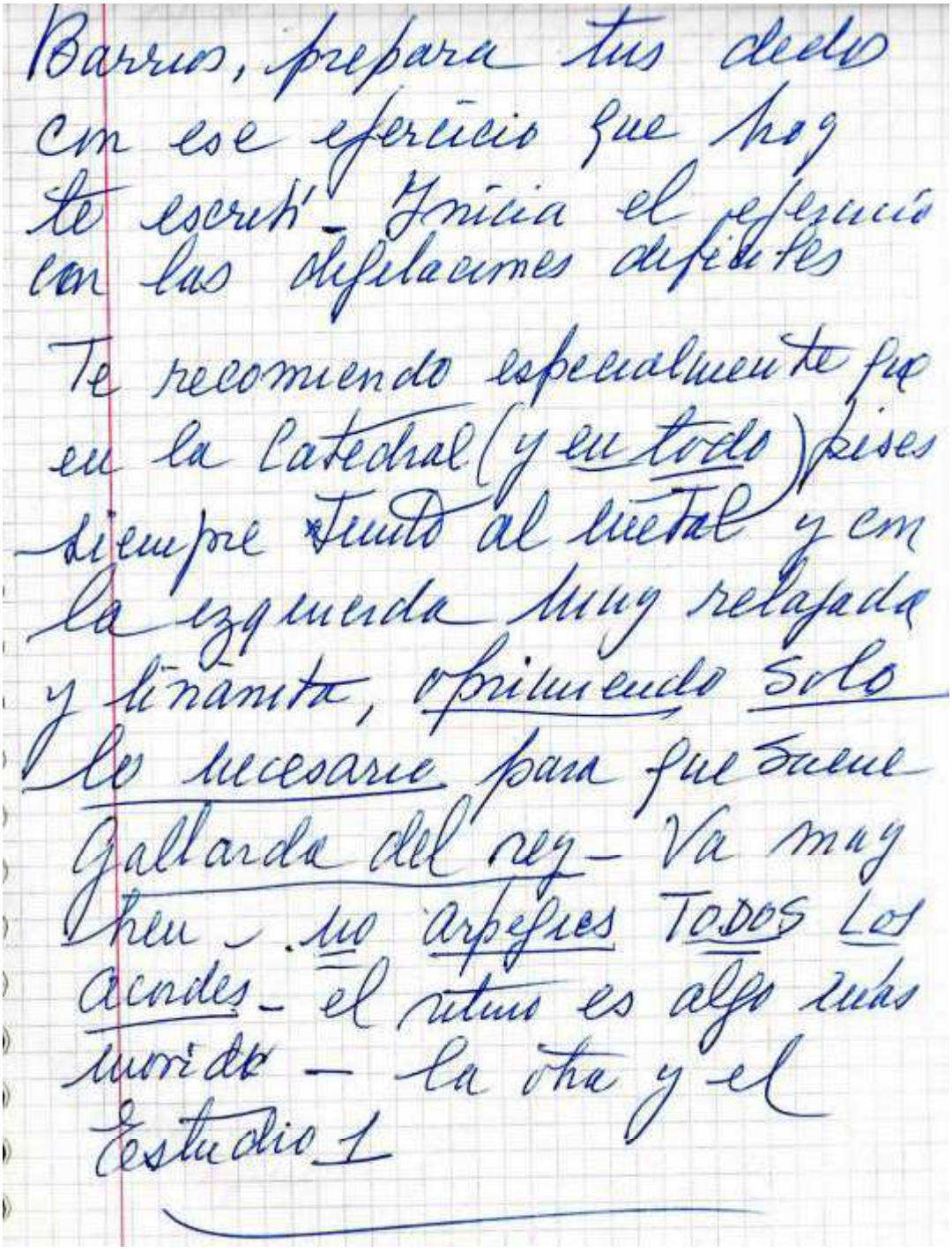
tan importantes ... -
Así que, Pilar: Lento
pero pisando en Su Sitio
y con sonido claro, liñdo,
en fraso, ligados y cejillas
y muy especialmente en
la melodía (que se NOTA
mucho más = Fandanguillo
es ondeable que te Sale
mucho mejor que antes - El
Consejo es ... el de siempre =
Cuidar la claridad" - ARADA
Preludio -

Preludio Bach - Entra tocar
con la mano derecha 3 pulga
res sepuidos, porque el Sonido
Suena bonito duro, y se


nota mucho... - Si no puedes cambiar
la digitación de la derecha, toda,
por lo menos esta, esa, de los
pulgares - Mínima - Los ligados
están muy ágiles y claros - y si
prefieres practicarlos a lo
"Don Marcisó" hacelo como trino
así afilizas más los dedos
Estudio Nº 1 - No presiones más
de lo necesario con la mano
izquierda, que así, solo te logras
ponerla pesada - Ya sabes
que no hay mas remedio que
estudiar los ligados aparte
En las progresiones, salta algo
con las izquierda, al cambiar
Vals 3 - Esta saliendo muy
bueno y claro - Insiste en la
"operación limpieza" en algún



Fandanguillo - Sale bastante
bien - Fátala aparte eso hago
que hoy estuvimos mirando y
Fuga de Bach (Segun ella dice)
Has leído bien; pero te aconsejo
que toques muy lento cuidando
que los sonidos salgan puros,
asegurar (aparte,) los
pasajes que te indico en
la música, con lapiz
Catedral (allegro) va mejorando
bastante mucho - Solo que se te
altera, a veces, el ritmo,
porque lo aceleras mucho
Empezar y terminar en
un mismo ritmo
Para ese temple de


Barrios, prepara tus dedos
con ese ejercicio que hoy
te escribí - Inicia el ejercicio
con las digitaciones diferentes
Te recomendo especialmente fijo
en la catedral (y en todo) pises
siempre todo el metal y con
la izquierda muy relajada
y finanita, optimizando solo
lo necesario para que suene
gallarda del rey - Va muy
bien - no arpegies todos los
acordes - el ritmo es algo mas
movido - la otra y el
Estudio 1

ANEXO 3:
Manuscritos originales e inéditos de las composiciones de María Luisa Anido

A.3.1. Manuscrito de la transcripción de *Canción al Árbol del Olvido* para dos guitarras.

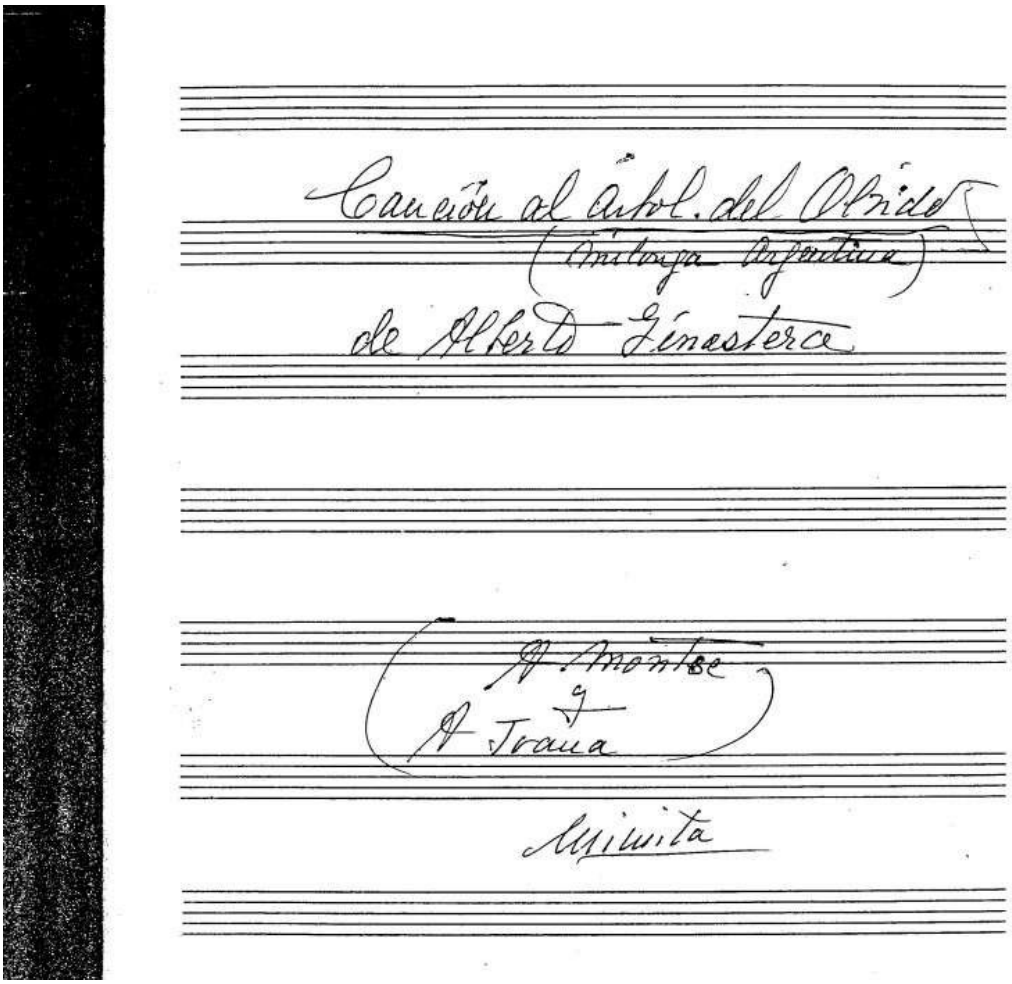


Ilustración A3.1: Portada de la partitura manuscrita.
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.


Canción al Árbol del Olvido
de Alberto Ginastera
(Cantando)
ritard



Ilustración A3.2: Primera voz.
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.


A. Ginastera
Lento (melancólico)
destacar



Ilustración A3.3: Segunda voz
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.

A.3.2. Segundo manuscrito de la transcripción de *Canción al Árbol del Olvido* para dos guitarras.





Ilustración A3.4: Primera guitarra.
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.


Canciones al Arbol del Olvido
de Alberto Ginastera
Lento (♩ = 54)
ideal
id.
Ritard
puede papasse
expresivo
idem
Ritard
a tempo
idem

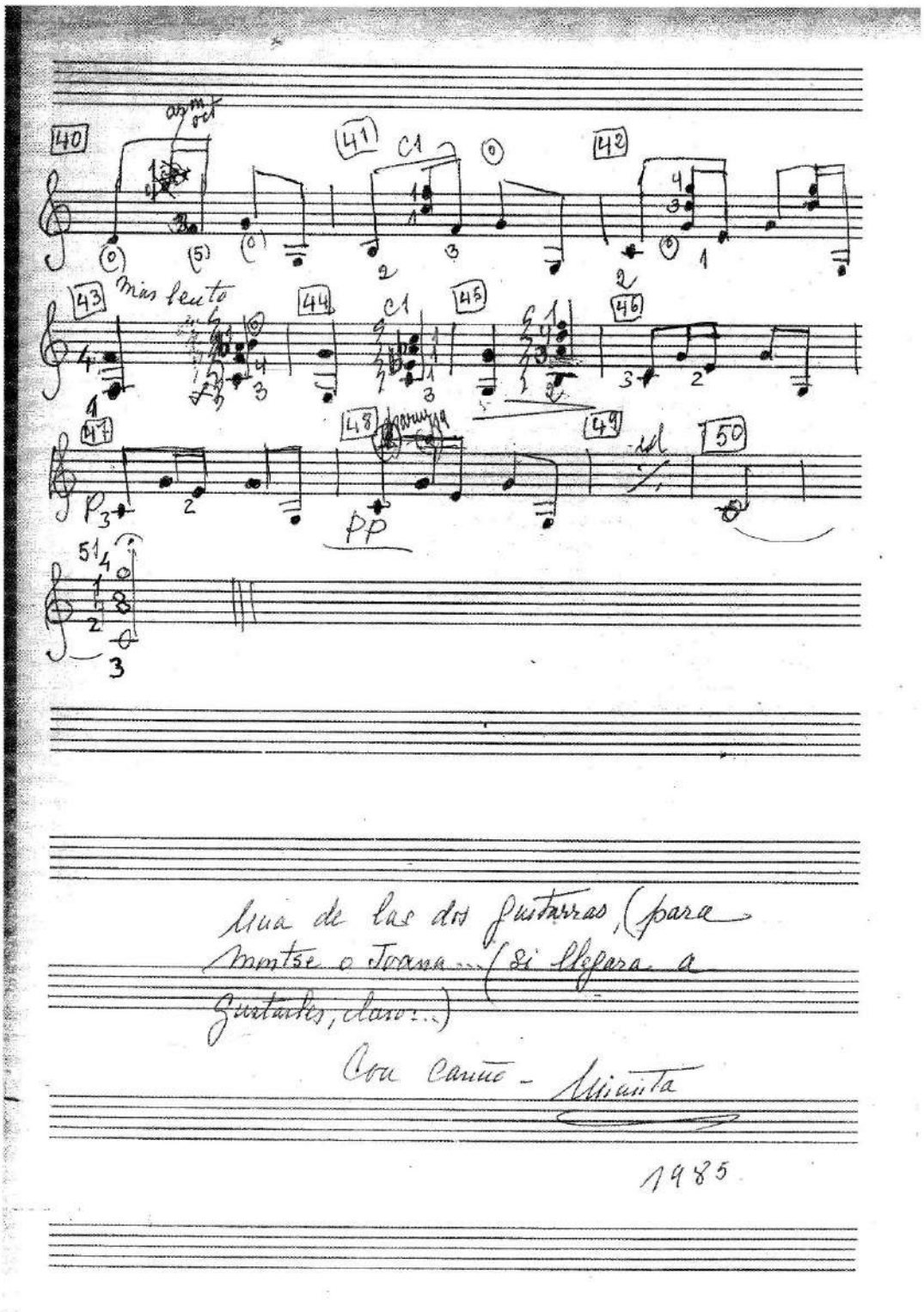


Ilustración A3.5: Segunda voz
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.

A.3.3. Manuscrito de diferentes ejercicios de técnica



.
Ilustración A3.6: Ejercicios para una primera clase a niños pequeñitos.
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón



Ilustración A3.7: Fórmulas mano derecha para el *estudio nº 1* de H. Villa-lobos.
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.





Ilustración A3.8: Resumen de la técnica de mano Izquierda **-** *Estudio nº 1.* H. Villa**-**lobos.
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.

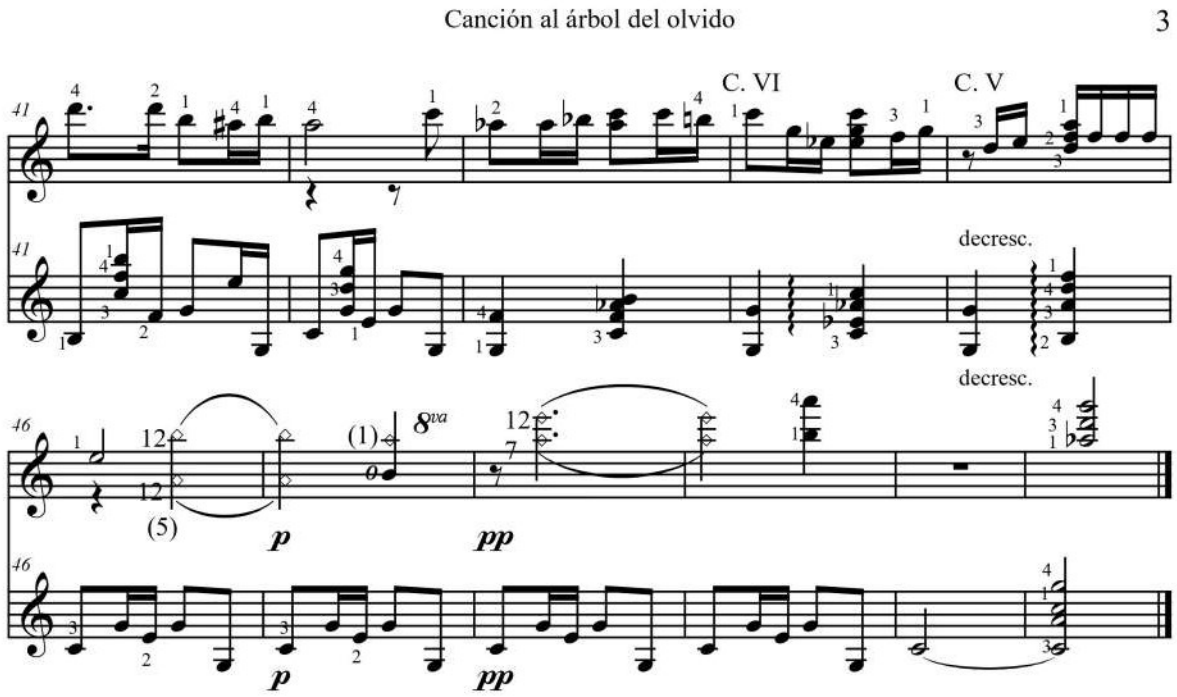


Ilustración A3.9: Resumen de la técnica de mano Izquierda - *Estudio nº 1.* H. Villa-lobos.
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.

A.3.4. Versión digitalizada de la transcripción de *Canción al árbol del olvido* para dos guitarras de María Luisa Anido (cedida por Pilar Ramón)




2
Canción al árbol del olvido
rit.
a tempo
rit.
a tempo
dim.
dim.
C.V
cresc.
cresc.
tranquillamente
tranquillamente


Canción al árbol del olvido
3
C. VI
C. V
decresc.
decresc.
8va
p
pp
p
pp

ANEXO 4:
Correspondencia y material didáctico de María Luisa Anido

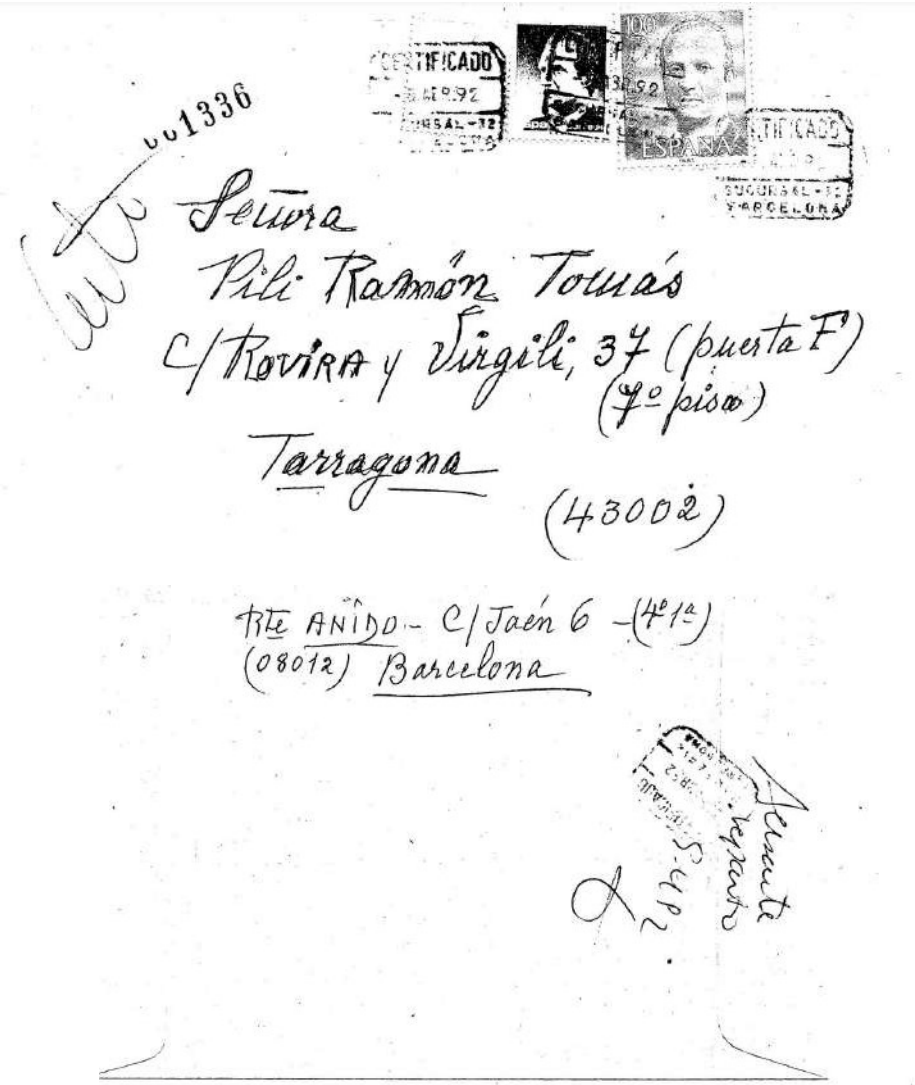
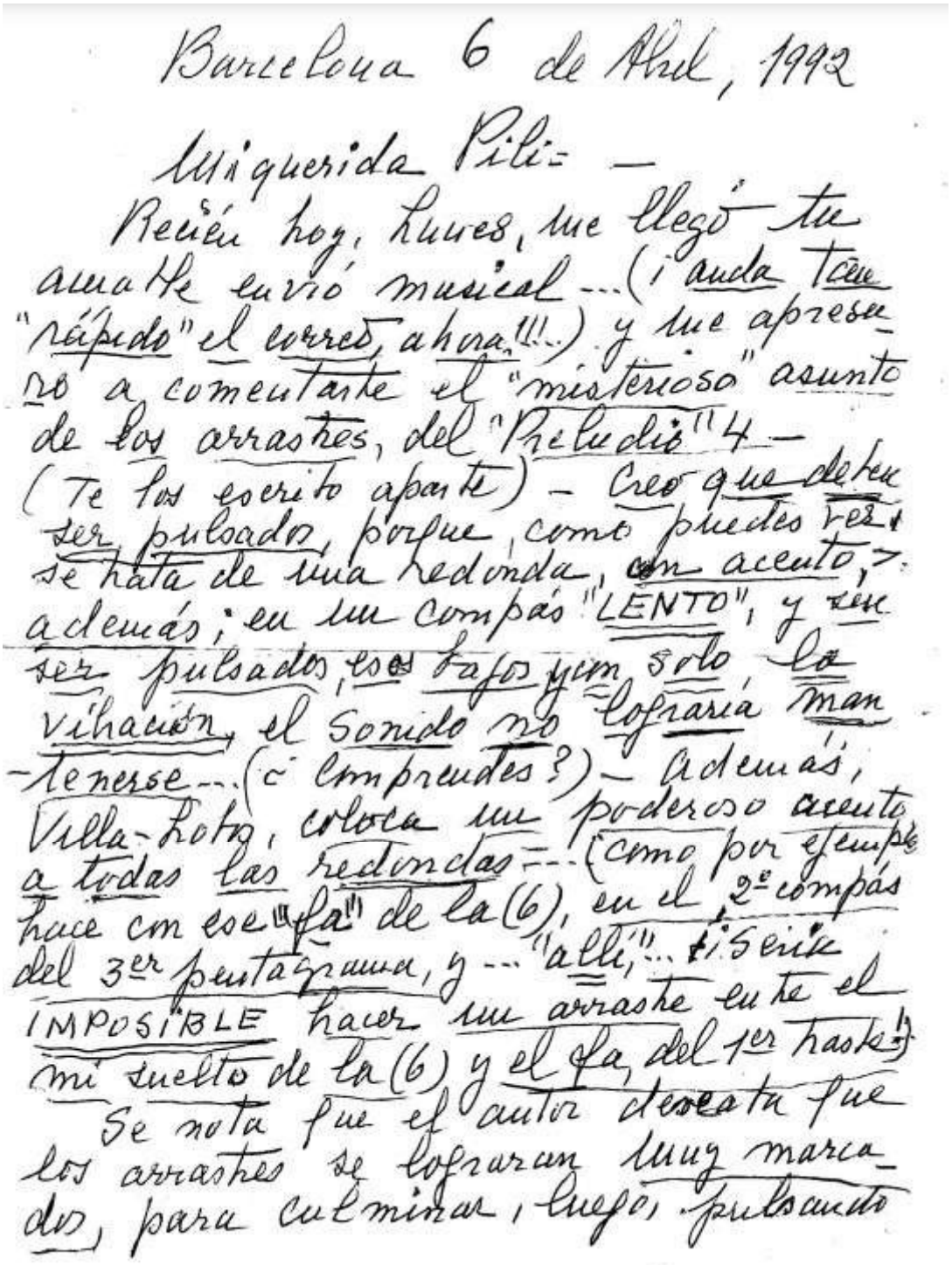


Ilustración A4.1: Carta de Anido explicando los arrastres de la introducción del *preludio nº4* de Villalobos
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.

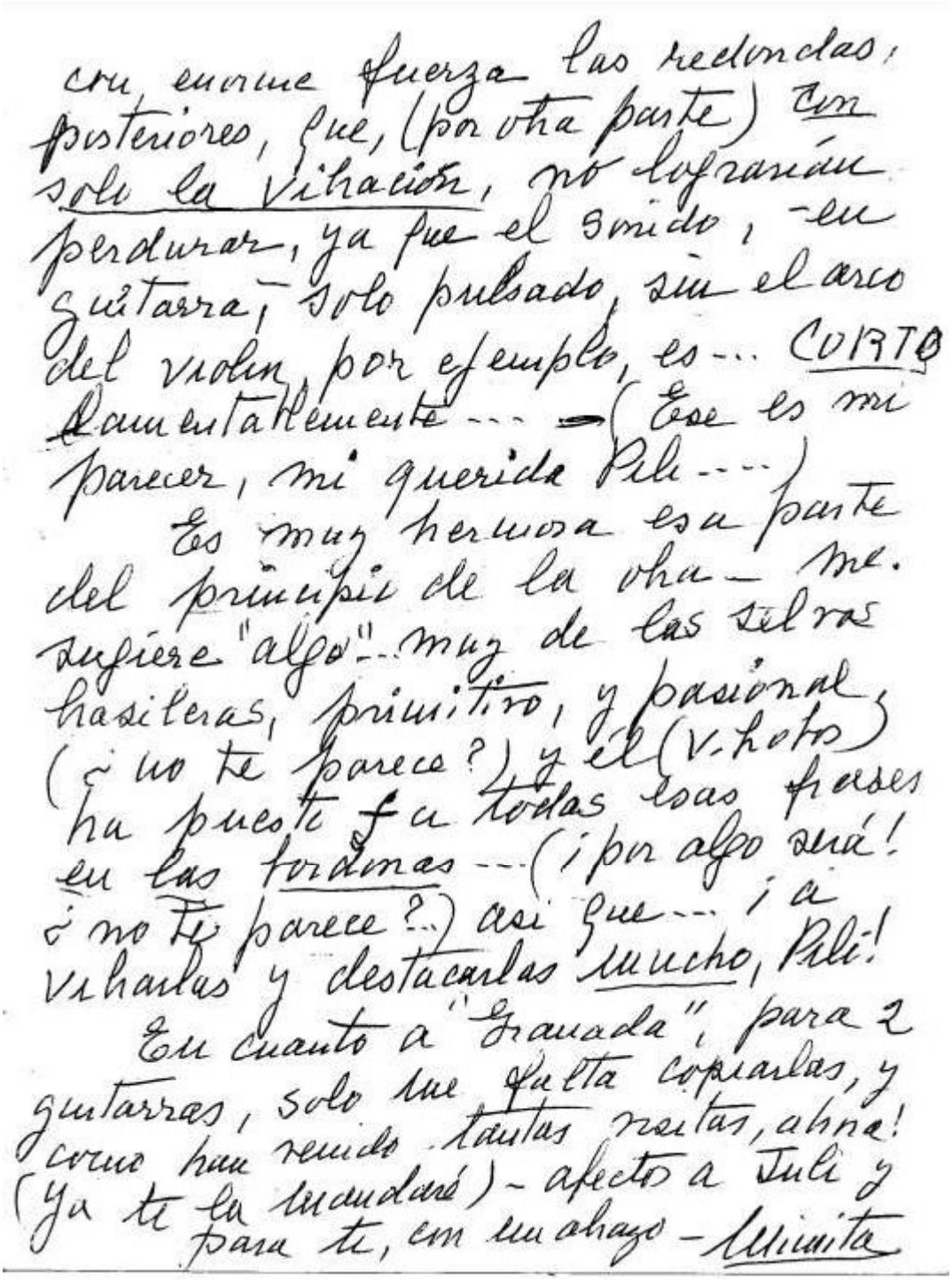


Barcelona 6 de Abril, 1992

Mi querida Pili= —

Recién hoy, Lunes, me llegó tu amable envió musical ... (¡anda tan "rápido" el correo, ahora!!!..) y me apresuro a comentarte el "misterioso" asunto de los arrastres, del "Preludio" 4 — (Te los escrito aparte) — Creo que deben ser pulsados, porque, como puedes ver se trata de una redonda, con acento, y además; en un compás "LENTO", y han ser pulsados, esos bajos y en solo la vibración, el sonido no lograría mantenerse ... (¿comprendes?) — Además, Villa-Lobos, coloca un poderoso acento a todas las redondas — (como por ejemplo hace con ese "fa" de la (6), en el 2º compás del 3er pentagrama, y ... "allí", ... ¿Sería IMPOSIBLE hacer un arraste entre el mi suelto de la (6) y el fa del 1er hasta? Se nota que el autor desea que los arrastres se logren muy marcados, para culminar, luego, pulsando

Ilustración A4.2: Carta de Anido explicando los arrastres de la introducción del *preludio nº4* de Villalobos
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.



cru, en mi fuerza las redondas, posteriores, que, (por otra parte) en solo la vibración, no lograrán perdurar, ya que el sonido, -en guitarra,- solo pulsado, sin el arco del violín, por ejemplo, es... CORTO fundamentalmente... → (Ese es mi parecer, mi querida Pili...)

Es muy hermosa esa parte del principio de la obra - me sugiere "algo"... muy de las selvas brasileras, primitivo, y pasional, (¿no te parece?) y él (V. Lobos) ha puesto en todas esas frases en las tonadas... (¡por algo será! ¿no te parece?...) así que... ¡a vibrarlas y destacarlas mucho, Pili!

En cuanto a "Granada", para 2 guitarras, solo me falta copiarlas, y como han venido tantas cartas, ahora! (Ya te la mandaré) - afectos a Juli y para ti, en un abrazo - Luisita

Ilustración A4.3: Carta de Anido explicando los arrastres de la introducción del *preludio nº4* de Villalobos
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.



Ilustración A4.4: Carta de Anido explicando los arrastres de la introducción del *preludio nº4* de Villalobos
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.

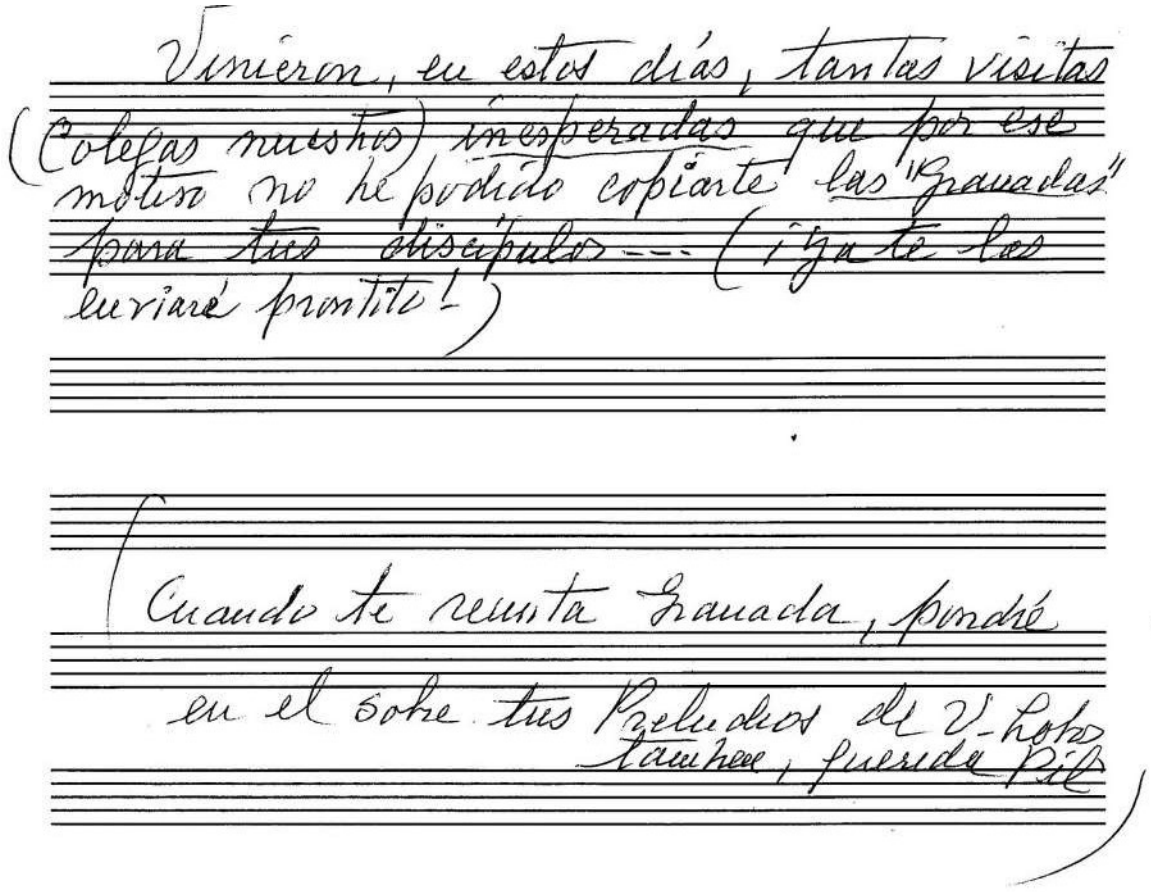
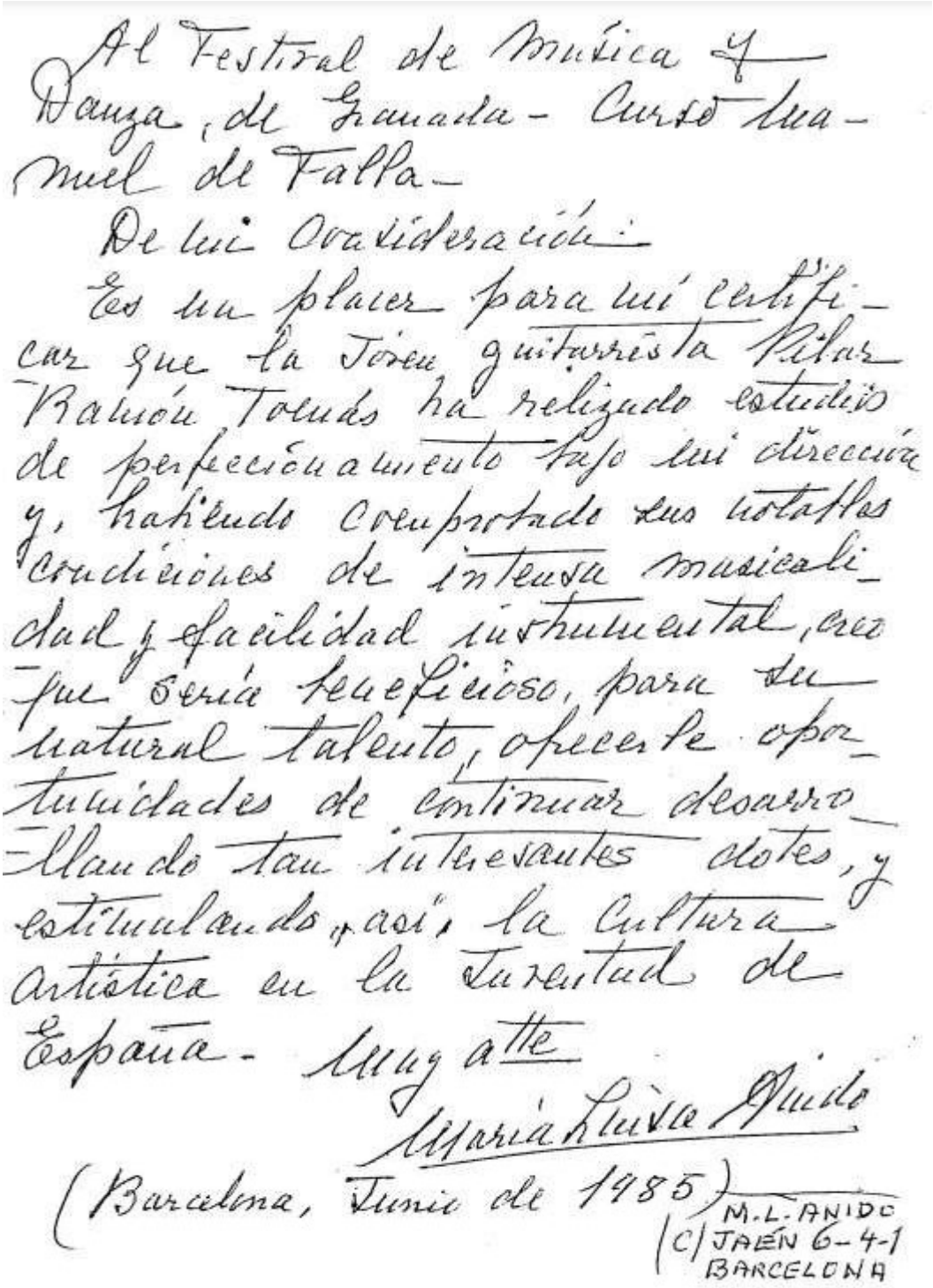


Ilustración A4.5: Carta de Anido explicando los arrastres de la introducción del *preludio nº4* de Villalobos
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.



Al Festival de Música y
Danza, de Granada - Curso Ma-
nuel de Falla -

De mi consideración:

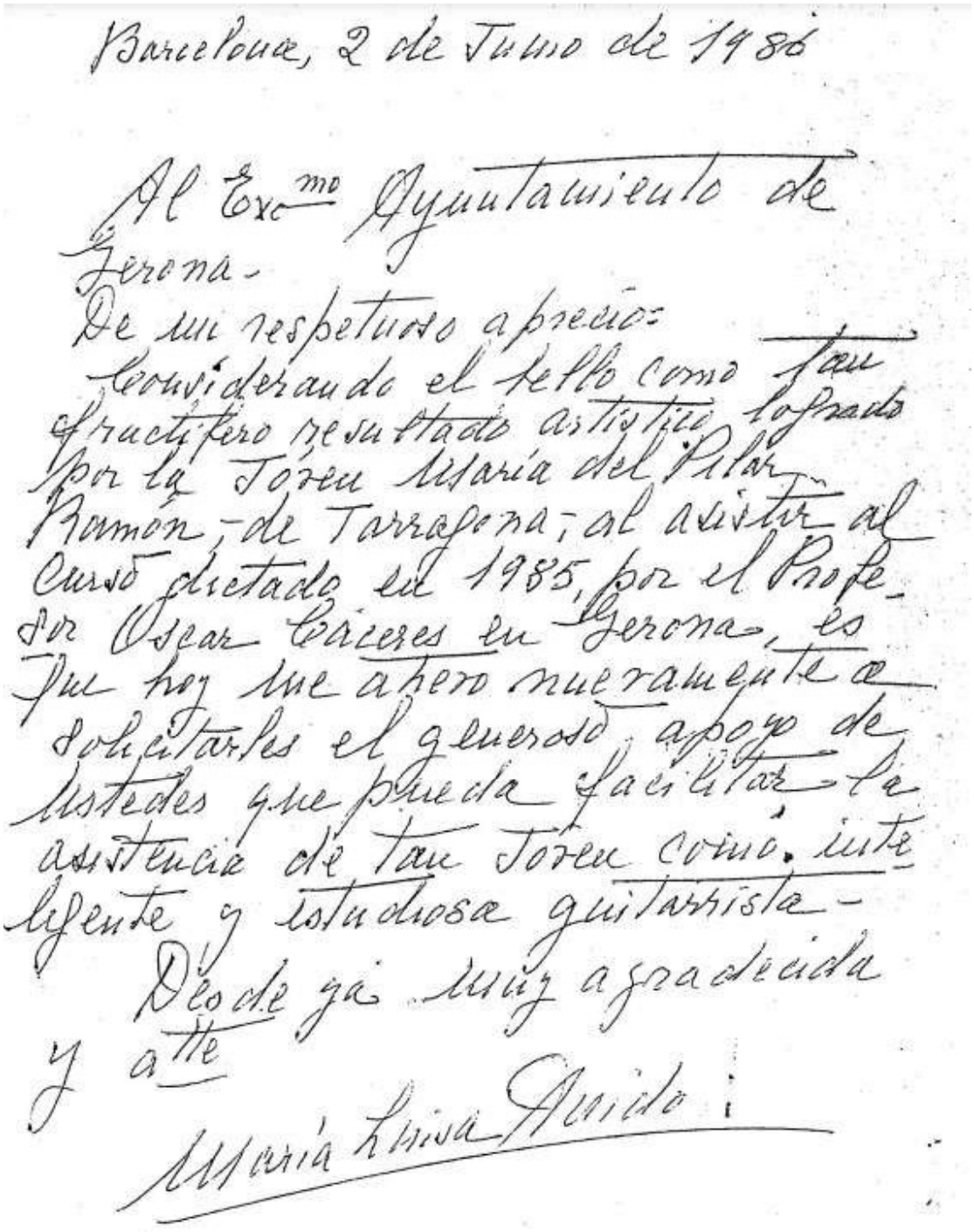
Es un placer para mí certifi-
car que la joven guitarrista Pilar
Ramón Tolnds ha realizado estudios
de perfeccionamiento bajo mi dirección
y, habiendo comprobado sus notables
condiciones de intensa musicali-
dad y facilidad instrumental, creo
que sería lamentable, para su
natural talento, ofrecerle opor-
tunidades de continuar desarro-
llando tan interesantes dotes, y
estimulando, así, la Cultura
artística en la juventud de
España. Muy atte

María Luisa Anido

(Barcelona, Junio de 1985)

M.L. ANIDO
C/ JAÉN 6-4-1
BARCELONA

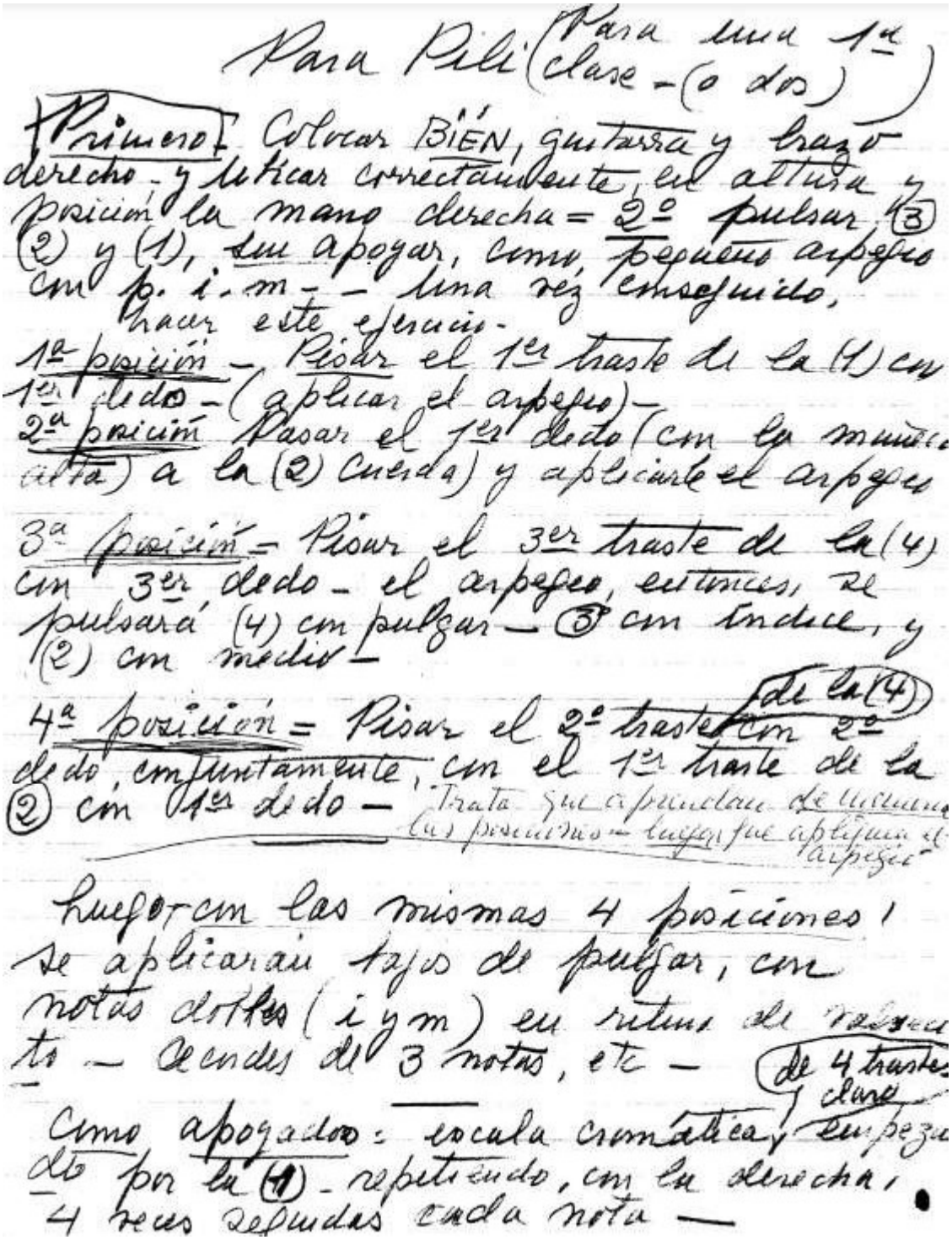
Ilustración A4.6: Carta de recomendación de M. Luisa Anido a Pilar Ramón para el curso Manuel de Falla.
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.



Barcelona, 2 de Junio de 1986

Al Excmo Ayuntamiento de
Gerona-
De mi respetuosa aprecio:
Considerando el hecho como fau
fructífero resultado artístico logrado
por la Joven María del Pilar
Ramon, de Tarragona, al asistir al
Curso dictado en 1985, por el Profe-
sor Oscar Cáceres en Gerona, es
por hoy me apero nuevamente a
solicitarles el generoso apoyo de
Ustedes que pueda facilitar la
asistencia de tan Joven como inte-
ligente y estudiosa guitarrista-
Desde ya muy agradecida
y atte
María Luisa Anido

Ilustración A4.7: Carta recomendación Pilar Ramon para asistir al curso con el profesor Óscar Cáceres
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.


Para Pili (Para una 1ª clase - (o dos))

Primero: Colocar BIÉN, guitarra y brazo derecho - y luego correctamente, en altura y posición la mano derecha = 2º pulsar (3) (2) y (1), sin apoyar, como pequeño arpegio con p. i. m - - una vez enseñado, hacer este ejercicio -

1ª posición - Pisar el 1er traste de la (4) con 1er dedo - (aplicar el arpegio) -

2ª posición Pasar el 1er dedo (con la misma altura) a la (2) cuerda) y aplicarle el arpegio

3ª posición = Pisar el 3er traste de la (4) con 3er dedo - el arpegio, entonces, se pulsará (4) con pulgar - (3) con índice, y (2) con medio -

4ª posición = Pisar el 2º traste de la (4) con 2º dedo, conjuntamente, con el 1er traste de la (2) con 1er dedo - Trata que aprendan de memoria las posiciones - luego que apliquen el arpegio -

Luego con las mismas 4 posiciones se aplicarán tres de pulgar, con notas dobles (i y m) en ritmo de redonda - de cada 3 notas, etc - (de 4 trastes clase)

Como apoyados: escala cromática y empezado por la (4) - repitiendo, con la derecha, 4 veces seguidas cada nota —

Ilustración A4.7: Consejos para una primera clase a niños pequeñitos
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.

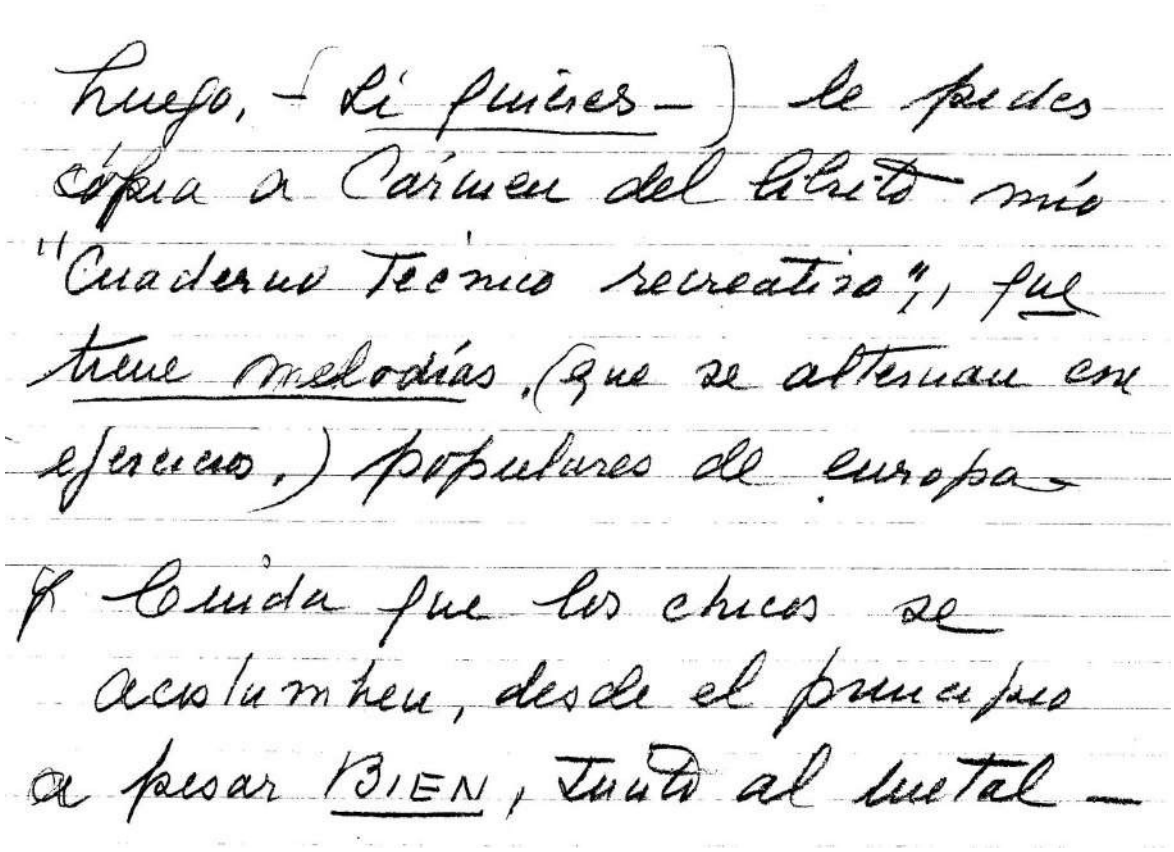

Luego, (Lí pueres—) le pedes
cópia a Cármen del librito mío
"Cuaderno Técnico recreativo", que
tiene melodías, (que se alternan con
ejercicios,) populares de Europa—
& Cuida que los chicos se
acostumbren, desde el principio
a pasar BIEN, Junto al metal—

Ilustración A4.8: Consejos para una primera clase a niños pequeñitos
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.

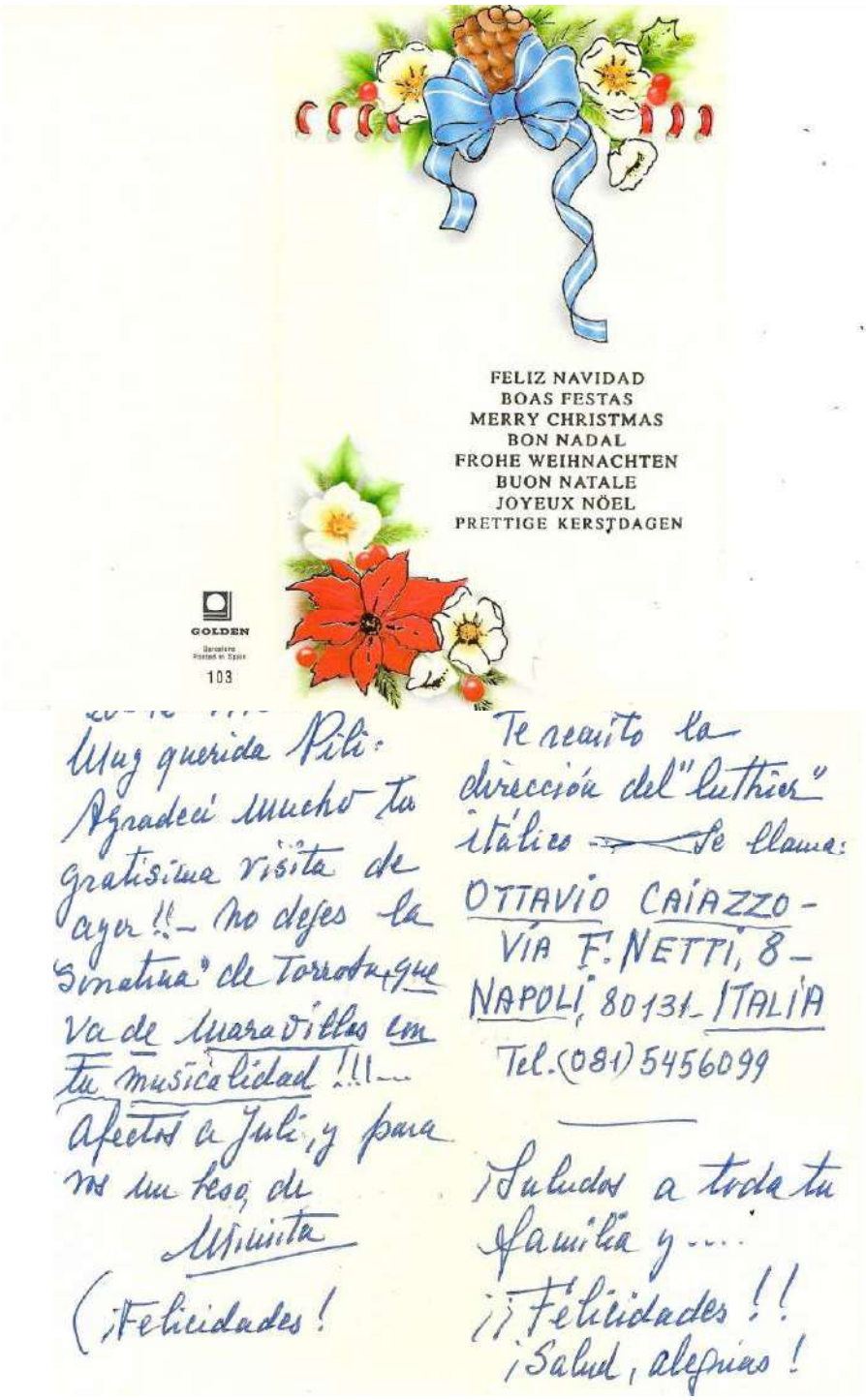


Ilustración A4.9: Felicitación de Navidad 1993. M. Luisa Anido-Pilar Ramon.
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.


Foi Foi Sinha
(arreglo de I. Savio)
(6ª en Re)
A
(T. Tambora)



Ilustración A4.10: Partitura manuscrita. *Foi foto sinha*-Leyenda indígena del Amazonas
Fuente: archivo facilitado por Pilar Ramón.