

An impressionistic landscape painting with vibrant, warm colors. The foreground is filled with thick, textured brushstrokes in shades of yellow, orange, and red, suggesting a field or garden. The middle ground shows rolling hills in similar warm tones, with some cooler blue and green patches. The background is a soft, hazy sky in pale yellow and blue. The overall style is expressive and painterly.

PIAZZOLLA • BARTÓK • GERSHWIN • FALLA • CHAMORRO

**MARI CARMEN SIMÓN**  
MANDOLIN

**PABLO RIOJA**  
GUITAR

# FOLKSONGS

**JSM**  
RECORDS

# FOLKSONGS

El uso de temas populares en la música escrita ha sido una constante desde sus orígenes. Basta recordar el Quodlibet de la última *Variación Goldberg* de Bach o el Frère Jacques que se esconde en la *Primera Sinfonía* de Mahler. Sin embargo, esta práctica alcanzó su apogeo con la aparición de los nacionalismos a partir de la segunda mitad del siglo XIX, en un contexto marcado por la revolución industrial, el colonialismo y los imperialismos, donde surgió la necesidad de reafirmar la identidad propia de cada sociedad. No es casualidad que muchas de estas músicas tuvieran su raíz en pueblos históricamente oprimidos, como los gitanos en el flamenco o los esclavos africanos en el jazz.

Resulta significativo que, en un mundo como el actual, cada vez más globalizado y en el que las diferencias entre culturas y sociedades parecen diluirse, resurja la reacción estética de reivindicar las raíces particulares que hacen único a cada pueblo. Vivimos en pleno auge del concepto de lo glocal —acrónimo que propone que lo local se proyecte en lo global— y que ha propiciado que el folclore vuelva a impregnar la cultura de masas.

De esta premisa nace *Folksongs*, un trabajo discográfico que relata esta historia a través del color de la mandolina y la guitarra, quizá los instrumentos más versátiles y universales. Pocos timbres poseen la capacidad de transportarnos con tanta inmediatez a manifestaciones culturales diversas, telúricas y ancestrales.

*«Hasta que el pueblo las canta,  
las coplas, coplas no son,  
y cuando las canta el pueblo,  
ya nadie sabe el autor.»*

Antonio Machado



Astor Piazzolla (1921–1992) pasó toda su vida buscando su lugar entre los músicos de tango y el mundo de la música académica. Alentado por Arthur Rubinstein y Alberto Ginastera viajó a París para completar su formación musical, como también hicieron muchos de los compositores presentes en este proyecto. El no sentirse plenamente aceptado en ninguno de estos dos ámbitos explica que con frecuencia se programara en festivales de jazz. En cualquier caso, esto no impidió la enorme popularidad de su obra y de su figura ya en vida.

*Historia del Tango* es probablemente la pieza de cámara con guitarra más interpretada en la actualidad. Fue fruto de un encargo del Festival de Lieja en 1985 y es también, muy posiblemente, la obra de Piazzolla más adaptada a todo tipo de formaciones. La gran particularidad de esta obra es que evita el rasgo más común en cualquier pieza de varios movimientos: la unidad estilística. El autor quiso reflejar, en cuatro episodios, la evolución estética del tango desde sus inicios en los arrabales de Buenos Aires a comienzos del siglo XX hasta su inclusión en las salas de conciertos de los años ochenta.

La pieza comienza con *Bordel 1900*, que evoca esos primeros años en los que el tango aún era alegre. Con la indicación *Molto giocoso*, el

compositor invita a jugar con graciosos rubati y percusiones.

En *Café 1930*, los sonidos nos transportan a la época de entreguerras, cuando el tango se volvió más musical y romántico. Las orquestas solían estar formadas por violines, bandoneones y, en ocasiones, incluían canto. La melancolía impregna el tango en este periodo.

*Night Club 1960* refleja la etapa en la que el tango triunfa internacionalmente y se fusiona con el jazz. El tango deja de ser música para bailar y se convierte en música para escuchar, música para músicos.

La obra se cierra con *Concert d'aujourd'hui*, que muestra la presencia del tango en la música contemporánea, encontrando sus ritmos y arquetipos en multitud de compositores del siglo XX. La influencia de técnicas como los polirritmos, la politonalidad y los gestos violentos, tan característicos de Bartók o Stravinski, impregna este tango que ya es patrimonio universal en gran medida gracias a la labor de Astor Piazzolla

«Fui una letra de tango para tu  
indiferente melodía.»

Julio Cortázar

Béla Bartók (1881–1945) puede considerarse, junto a Zoltán Kodály, uno de los padres de la etnomusicología. En su juventud recorrió Hungría con un gramófono, registrando músicas populares que influyeron profundamente en su obra. Él mismo explicó cómo incorporó el folclore a su lenguaje mediante tres técnicas: armonizar directamente melodías tradicionales, inventar melodías con sonoridad popular y asimilar los rasgos estéticos de una música hasta integrarlos plenamente en su propio estilo compositivo.

Las *Seis danzas folclóricas rumanas*, contemporáneas de las *Siete canciones populares españolas* de Falla, comparten con ellas un espíritu cercano y muchas afinidades técnicas. Escritas en un principio para piano solo y posteriormente orquestadas por el propio Bartók, alcanzaron quizá aún mayor difusión gracias al arreglo para violín y piano realizado poco después por el violinista Zoltán Székely.

*La Danza del palo*, de ritmo moderado y majestuoso, fue escuchada por Bartók a una pareja de violinistas, y él la revistió con su característico lenguaje armónico. Le sigue *la Danza de la faja*, que oyó interpretada en una flauta, se caracteriza por la sutil puntuación musical con la que Bartók marca cada frase. La tercera danza, también originalmente

escuchada en una flauta, funciona como un anticlimax dentro de la colección: una pieza de giros orientales, rodeada de quintas vacías, de gran efectividad en la versión para guitarra. Le sigue *la Danza del cuerno*, quizá la más lírica, en ritmo ternario y con acompañamiento en hemíolas. La serie concluye con dos danzas rápidas: una *polca rumana* de ágiles compases amalgamados, que desemboca en la vibrante *Măruntel*, llena de giros y ornamentos característicos del virtuosismo de los violinistas populares.

«*Su barbarie pagana, su melancolía explosiva y desafiante, su instinto demoníaco... son ecos del espíritu húngaro milenario.*»

Béla Bartók



George Gershwin (1898–1937) encarna una de las grandes paradojas de la música del siglo XX: al viajar a París para estudiar música clásica occidental, terminó influyendo más en compositores europeos como Ravel y Stravinski que al contrario. Son ya parte de la mitología musical los célebres rechazos de estas figuras a darle clases de composición, argumentando que tenían más que aprender de él que él de ellos.

A pesar de su breve vida, Gershwin dejó una amplísima producción de canciones, en gran parte escritas junto a su hermano, el letrista Ira Gershwin, culminando su producción con la ópera *Porgy and Bess*, de la que surgieron melodías que hoy son auténticos clásicos. Sus inicios fueron autodidactas y estuvieron profundamente marcados por el jazz y el blues, la verdadera música clásica de su joven país.

En 1926, dos años después del enorme éxito de *Rhapsody in Blue* para piano y orquesta, compuso las tres breves piezas que se incluyen en esta grabación, las únicas para piano solo publicadas en vida. En 1942 Jascha Heifetz transcribió los *Tres preludios para violín y piano*, base del arreglo que aquí se presenta y que alcanzó también gran popularidad.

El primer preludio, *Allegro ben ritmato e deciso*, arranca con dos icónicas interrogaciones y se desarrolla a través de vivos ostinati sincopados y notas repetidas, en los que parece escucharse el bullicio y el tráfico de Nueva York. El segundo preludio es un blues lánguido, con giros entre el modo mayor y el modo menor que recuerdan al segundo movimiento de la *sonata para violín y piano* de Maurice Ravel, compuesta en los mismos años. El tercer preludio, que comparte indicación de tempo con el primero, está lleno de energía y culmina con un final grandioso y explosivo, en el que parecen resonar los ecos del Misisipi y de la herencia musical africana.

«Somos una especie en viaje,  
no tenemos pertenencias sino equipaje.»

Jorge Drexler

Al final de su estancia en París, interrumpida por el estallido de la Primera Guerra Mundial, Manuel de Falla (1876–1946) compuso sus célebres *Siete canciones populares españolas*, en las que integra melodías del folclore español con refinados acompañamientos pianísticos que beben de las innovaciones de la música francesa de la época. El carácter de las piezas es muy contrastante y su sorprendente economía de medios podría considerarse, por momentos, casi minimalista. Desde su creación, es probablemente la obra de Falla más transcrita para distintas formaciones, incluida la temprana adaptación para voz y guitarra de su buen amigo Miguel Llobet. Unos años después, el violinista polaco Paul Kochanski, con el beneplácito del compositor, transformó seis de estas canciones en una suite para violín y piano que enseguida pasó a formar parte del repertorio de los principales violinistas y violonchelistas de la época.

*El paño moruno* es una copla de origen murciano que alude a la vergüenza por la pérdida de la virginidad de una joven. Falla volverá a utilizar el motivo de su introducción en el ballet *El sombrero de tres picos*.

Le sigue la *Nana*, con una melodía llena de melismas de raíz en el cante jondo,

elemento que tanto le obsesionará en los años siguientes, desplegada sobre un paisaje ingrátido.

La *Canción*, cuya melodía también recogerá su amigo, el poeta Federico García Lorca, en su colección de *Canciones antiguas*, se articula en torno a una temática de coqueteo con reproches, acompañada por armonías en las que resuena la música de Gabriel Fauré.

Un furioso y lastimero *Polo*, de origen andaluz, está sostenido por un acompañamiento que recrea la sonoridad de la guitarra mediante notas repetidas y bruscos acentos sobre las resonancias de las cuerdas al aire de la guitarra.

La suite concluye con un giro hacia el norte del país. Primero con la *Asturiana*: sobre un pedal que evoca a la gaita, surge un sobrio canto que comparte sus tristezas a un pino, versión hispánica del arquetipo de lamentarse bajo un sauce. Finalmente, la *Jota* aragonesa cierra el ciclo con la declamación de un amor censurado entre vivos ritornelos, impregnados del sonido popular de las rondallas.

«*El duende no llega si no ve posibilidad de muerte.*»

Federico García Lorca

Pedro Chamorro (Madrid, 1961) es una figura capital en el desarrollo de los instrumentos de plectro. A lo largo de su vida ha desarrollado una intensa actividad concertística y una destacada labor docente, junto a su esposa Caridad Simón, gracias a la cual se han formado generaciones de instrumentistas de púa y se ha hecho posible la presencia de la mandolina en numerosos conservatorios españoles en la actualidad. En su faceta de compositor, ha nutrido a sus instrumentos de un amplio repertorio que abarca todos los niveles y todas las formaciones posibles, desde piezas a solo hasta grandes obras para ensemble.

*Por el Sur* es quizá una de sus composiciones más difundidas. Originalmente escrita para mandolina y mandola en 1998 y posteriormente orquestada para plectro con vientos y percusión, en este proyecto nos encontramos con una última versión para mandolina y guitarra que, según el compositor, se aproxima más estéticamente al mundo andaluz que tanto le ha marcado profesional y personalmente, en especial a través de su estrecha relación con el cantautor Carlos Cano y con el poeta Rafael Alberti.

Herederero de la tradición musical española, quizá especialmente siguiendo el camino de Joaquín Turina, Chamorro desarrolla en esta pieza una voz muy personal, en la que los ritmos y dejes melódicos del flamenco conviven con fuertes disonancias y recursos de la música de vanguardia. Podría sentirse como la versión sonora del acercamiento de Picasso a los símbolos ibéricos.

El primer movimiento, *Farra*, es un zapateado anguloso, lleno de energía, difícilmente imaginable con otros instrumentos. Le sigue un quejumbroso Martinete, *El canto del herrero*, una melodía solitaria que surge de las mecánicas percusiones del yunque. En la *Nana* escuchamos a una madre que entona un nostálgico canto mientras balancea a su recién nacido en una noche de verano sin luna. Esta suite concluye con *Duende*, en la que, mediante una estructura compleja llena de contrapuntos y diálogos entre los dos instrumentos, culmina este viaje celebrando el espíritu de supervivencia del que nacen estas músicas.

*«Si mi voz muriera en tierra,  
llevadla al nivel del mar  
y dejadla en la ribera.»*

Rafael Alberti

# FOLKSONGS

The use of folk themes in written music has been a constant since its very origins. One only has to recall the Quodlibet of Bach's final Goldberg Variation or the Frère Jacques hidden in Mahler's *First Symphony*. However, this practice reached its height with the emergence of nationalisms from the second half of the nineteenth century, in a context marked by the Industrial Revolution, colonialism, and imperialism, where the need arose to reaffirm the distinct identity of each society. It is no coincidence that many of these musical traditions were rooted in historically oppressed peoples, such as the Roma in flamenco or the African slaves in jazz.

It is significant that in today's increasingly globalized world—where the differences between cultures and societies seem to blur—an aesthetic reaction resurges to reclaim the particular roots that make each people unique. We are living in the full expansion of the concept of the “glocal”—an acronym proposing that the local be projected into the global—which has allowed folklore to permeate once again into mass culture.

From this premise arises *Folksongs*, a recording that tells this story through the colors of the mandolin and the guitar, perhaps the most versatile and universal of instruments. Few timbres possess the capacity to transport us so immediately to diverse, earthy, and ancestral cultural manifestations.

*«Until the people sing them,  
the coplas are not truly coplas,  
and when the people do sing them,  
no one knows who the author is.»*

Antonio Machado



Astor Piazzolla (1921–1992) spent his entire life searching for his place between the world of tango musicians and that of academic music. Encouraged by Arthur Rubinstein and Alberto Ginastera, he traveled to Paris to complete his musical training, as did many of the composers present in this project. His sense of not being fully accepted in either world explains why he was often invited to perform at jazz festivals. In any case, this did not prevent the enormous popularity of both his music and his figure during his lifetime.

*Historia del Tango* is probably the most frequently performed chamber work with guitar today. It was the result of a commission from the Liège Festival in 1985 and is also very likely Piazzolla's most adapted work for all kinds of ensembles. Its great particularity lies in avoiding the most common trait of multi-movement pieces: stylistic unity. Piazzolla sought to reflect, in four episodes, the aesthetic evolution of tango from its beginnings in the suburbs of Buenos Aires at the dawn of the twentieth century to its inclusion in the concert halls of the 1980s.

The piece begins with *Bordel 1900*, evoking those early years when tango was still cheerful. Marked *Molto giocoso*, the composer invites us to play with graceful rubati and percussive effects.

In *Café 1930*, the music transports us to the interwar period, when tango became more musical and romantic. Orchestras were usually formed by violins and bandoneons, sometimes including a singer. Melancholy pervades the tango of this period.

*Night Club 1960* reflects the stage in which tango triumphed internationally and fused with jazz. Tango ceased to be music for dancing and became music for listening—music for musicians.

The work closes with *Concert d'aujourd'hui*, which shows the presence of tango in contemporary music, its rhythms and archetypes appearing in many twentieth-century composers. The influence of techniques such as polyrhythms, polytonality, and violent gestures—so characteristic of Bartók or Stravinsky—permeates this tango, which has become universal heritage largely thanks to Astor Piazzolla's work.

«*I was a tango lyric to your  
indifferent melody*»

Julio Cortázar



Béla Bartók (1881–1945) can be considered, together with Zoltán Kodály, one of the fathers of ethnomusicology. In his youth, he traveled across Hungary with a gramophone, recording folk music that profoundly influenced his work. He himself explained how he incorporated folklore into his musical language through three techniques: directly harmonizing traditional melodies, inventing melodies with a folk sound, and assimilating the aesthetic traits of a popular music until they became fully integrated into his own compositional style.

The *Six Romanian Folk Dances*, contemporary with *Falla's Seven Spanish Folk Songs*, share with them a similar spirit and many technical affinities. Originally written for solo piano and later orchestrated by Bartók himself, they became even more widespread through the arrangement for violin and piano made shortly afterward by violinist Zoltán Székely.

*The Stick Dance*, with its moderate and majestic rhythm, was heard by Bartók from a pair of violinists, and he adorned it with his characteristic harmonic language. It is followed by *the Sash Dance*, originally played on a flute, distinguished by the subtle rhythmic punctuation with which Bartók marks each phrase. The third dance, also heard on a flute, functions as an anticlimax within the collection:

a piece of oriental turns, framed by open fifths, highly effective in the guitar version. Next comes *the Horn Dance*, perhaps the most lyrical, in ternary rhythm and accompanied by hemiolas. The series concludes with two fast dances: a Romanian polka with agile mixed meters, leading into the vibrant *Măruntel*, full of turns and ornaments characteristic of the virtuosity of folk violinists.

*«Its pagan barbarism, its explosive,  
defiant melancholy, its demonic  
instinct... are echoes of the ancient  
Hungarian spirit»*

Béla Bartók

George Gershwin (1898–1937) embodies one of the great paradoxes of twentieth-century music: by traveling to Paris to study Western classical music, he ended up influencing European composers such as Ravel and Stravinsky more than the other way around. Legendary are the rejections of these figures to give him composition lessons, claiming that they had more to learn from him than he from them.

Despite his short life, Gershwin left a vast production of songs, many written with his brother, the lyricist Ira Gershwin, culminating in his opera *Porgy and Bess*, from which melodies emerged that are now true classics. His beginnings were self-taught and deeply marked by jazz and blues—the true classical music of his young country.

In 1926, two years after the immense success of *Rhapsody in Blue* for piano and orchestra, he composed the three short pieces included in this recording, the only ones for solo piano published during his lifetime. In 1942, Jascha Heifetz transcribed the *Three Preludes for violin and piano*, the basis of the arrangement presented here, which also achieved great popularity.

The first prelude, *Allegro ben ritmato e deciso*, begins with two iconic interrogations and unfolds through lively syncopated ostinati and repeated notes, evoking the bustle and traffic of New York City. The second prelude is a languid blues, shifting between major and minor modes, reminiscent of the second movement of Maurice Ravel's *Violin Sonata*, composed in the same years. The third prelude, which shares its tempo marking with the first, brims with energy and culminates in a grand and explosive finale, where echoes of the Mississippi and of African musical heritage seem to resound.

«We are a species in motion,  
we own no belongings, only baggage.»

Jorge Drexler

At the end of his stay in Paris—cut short by the outbreak of the First World War—Manuel de Falla (1876–1946) composed his celebrated *Siete canciones populares españolas*, in which he integrated melodies from Spanish folklore with refined piano accompaniments that drew upon the innovations of French music of the time. The character of the pieces is highly contrasting, and their surprising economy of means could at times be considered almost minimalist. Since their creation, they have probably been Falla's most transcribed work for diverse ensembles, including the early adaptation for voice and guitar by his close friend Miguel Llobet. A few years later, the Polish violinist Paul Kochanski, with the composer's approval, transformed six of these songs into a suite for violin and piano, which quickly became part of the repertoire of leading violinists and cellists of the time.

*El paño moruno* is a song of Murcian origin that alludes to the shame surrounding a young woman's loss of virginity. Falla would later reuse its introductory motif in his ballet *El sombrero de tres picos*.

It is followed by the *Nana*, with a melody full of melismas rooted in cante jondo, an element that would obsess Falla in the years to come,

floating over an ethereal landscape.

The *Canción*, whose melody was also collected by his friend, the poet Federico García Lorca, in his anthology of Ancient Songs, revolves around coquettish reproaches, accompanied by harmonies reminiscent of Gabriel Fauré's music.

A furious and plaintive *Polo*, of Andalusian origin, is sustained by an accompaniment that recreates the resonance of the guitar through repeated notes and abrupt accents on open-string sonorities.

The suite concludes with a turn toward the north of Spain. First, the *Asturiana*: over a pedal reminiscent of the bagpipe, a sober song arises, sharing its grief with a pine tree—Hispanic version of the archetype of lamenting beneath a willow. Finally, the Aragonese *Jota* closes the cycle with the declamation of a censored love, set among lively ritornellos imbued with the popular sound of the rondallas.

«*The duende never arrives unless it  
sees the possibility of death*»

Federico García Lorca

Pedro Chamorro (b. Madrid, 1961) is a pivotal figure in the development of plucked-string instruments. Throughout his life, he has carried out an intense concert career and remarkable teaching work, alongside his wife Caridad Simón, thanks to which generations of plucked-string instrumentalists have been trained and the mandolin has gained a presence in numerous Spanish conservatories today. As a composer, he has enriched his instruments with a vast repertoire covering every level and all possible formations, from solo pieces to large works for ensemble.

*Por el Sur* is perhaps one of his most widely performed compositions. Originally written for mandolin and mandola in 1998 and later orchestrated for plucked orchestra with winds and percussion, in this project we encounter a final version for mandolin and guitar. According to the composer, this version is aesthetically closer to the Andalusian world that has so strongly marked him both professionally and personally, especially through his close relationship with singer-songwriter Carlos Cano and poet Rafael Alberti.

Heir to the Spanish musical tradition, perhaps especially following in the path of Joaquín Turina, Chamorro develops a highly personal voice in this piece, where the rhythms and melodic turns of flamenco coexist with sharp dissonances and avant-garde techniques. It might be felt as the sonic equivalent of Picasso's engagement with Iberian symbols.

The first movement, *Farra*, is an angular zapateado, full of energy, almost unimaginable on other instruments. It is followed by a plaintive Martinete, *El canto del herrero*, a solitary melody that rises out of the mechanical percussions of the anvil. In the *Nana*, we hear a mother singing a melismatic lullaby while rocking her newborn on a moonless summer night. This suite concludes with *Duende*, in which a complex structure filled with counterpoints and dialogues between the two instruments culminates this journey by celebrating the spirit of survival from which these musics are born.

*«If my voice were to die on land,  
carry it down to the sea  
and leave it upon the shore.»*

Rafael Alberti



Es una de las figuras referentes de su generación en la especialidad de Instrumentos de Púa, compaginando su vida concertística con su responsabilidad pedagógica. Ha ocupado la Cátedra de Instrumentos de Púa en el Conservatorio Superior de Música de Murcia y actualmente es profesora en el Conservatorio Profesional de Música de Segovia. Es invitada frecuentemente como ponente en diversos cursos de especialización musical nacionales e internacionales.

Como solista ha actuado con orquestas barrocas como el ensemble Barrocade (Israel), la Orquesta Barroca de la Capilla Real de Madrid o Jerusalem Baroque Orchestra. En el ámbito sinfónico ha colaborado con la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Orquesta de la Comunidad de Madrid, Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica de las Islas Baleares y Joven Orquesta Nacional de España.

Entusiasta de la música de cámara, ha sido componente de diversos grupos de entre los que destacan el cuarteto internacional de mandolinas Kerman Mandolin Quartet, junto a Jacob Reuven (Israel), Fabio Gallucci (Italia) y Vincent Beer-Demander (Francia), con el que graba 2 CDs y realiza una intensa actividad concertística a nivel internacional. Forma el dúo *SixteenStrings* con el mandolinista Jacob Reuven, y también el dúo Mandolin&Guitar Simón-Rioja con el guitarrista Pablo Rioja. Invitada a participar en los Ciclos de Música de Cámara de la Orquesta y Coro de la RTVE en los Conciertos de Radio Clásica. Ha actuado en España, Francia, Estonia, Bélgica, Italia, Israel, Alemania, Luxemburgo, Grecia, Holanda, EEUU.

Titulada Superior en Instrumentos de Púa por el Conservatorio Superior de Música de Murcia y Diplomada Superior en Mandolina *avec distinction* por el Conservatorio de Esch-Sur-Alzette (Luxemburgo), destacan en su formación los profesores Caridad Simón, Pedro Chamorro, Juan Carlos Muñoz, Mari Fe Pavón, Marga Wilden-Hüsugen y Luis Giménez. Asimismo, se forma en Música Antigua con el especialista Agostino Cirillo.



She is one of the leading figures of her generation in the field of plucked string instruments, combining her concert career with her pedagogical responsibilities. She has held the Chair of Plucked String Instruments at the Higher Conservatory of Music in Murcia and is currently a professor at the Professional Conservatory of Music in Segovia. She is frequently invited as a lecturer at various national and international specialized music courses.

As a soloist, she has performed with baroque orchestras such as the Barrocade ensemble (Israel), the Baroque Orchestra of the Royal Chapel of Madrid, and the Jerusalem Baroque Orchestra. In the symphonic field, she has collaborated with the Royal Seville Symphony Orchestra, the Orchestra of the Community of Madrid, the Spanish National Orchestra, the Symphony Orchestra of the Balearic Islands, and the Spanish National Youth Orchestra.

A passionate chamber musician, she has been a member of various ensembles, most notably the international mandolin quartet Kerman Mandolin Quartet, alongside Jacob Reuven (Israel), Fabio Gallucci (Italy), and Vincent Beer-Demander (France), with whom she has recorded two CDs and toured extensively on the international stage. She also forms the duo *SixteenStrings* with mandolinist Jacob Reuven and the duo Mandolin&Guitar Simón-Rioja with guitarist Pablo Rioja. She has been invited to perform in the Chamber Music Series of the RTVE Orchestra and Choir and in Radio Clásica concerts.

She has performed in Spain, France, Estonia, Belgium, Italy, Israel, Germany, Luxembourg, Greece, the Netherlands, and the United States.

She holds a Higher Degree in Plucked String Instruments from the Higher Conservatory of Music of Murcia and a Diplôme Supérieur in Mandolin *avec distinction* from the Conservatory of Esch-sur-Alzette (Luxembourg). Her training includes renowned teachers such as Caridad Simón, Pedro Chamorro, Juan Carlos Muñoz, MariFe Pavón, Marga Wilden-Hüsguen, and Luis Giménez. She has also studied Early Music with specialist Agostino Cirillo.



Pablo Rioja es profesor titular del Centro Integrado de Enseñanza Musical Federico Moreno Torroba, actividad pedagógica que compagina con una intensa actividad concertística.

Ha ofrecido recitales en numerosas salas del panorama nacional e internacional, como el Circulo de Bellas Artes de Madrid; el Auditorio Abu Khater de Beirut; la Fundación Carzou en Manosque (Francia); el Festival Le Bois qui Chante en Château d'Oex (Suiza); Messukeskus en Helsinki (Finlandia); los Institutos Cervantes de Marrakech, Tánger y el Líbano; Embajadas de España en Malta, Portugal, Ucrania, Namibia, Gabón, Nigeria, etc...

Ha realizado grabaciones en directo para Radio Nacional de España, Radio Televisión Suiza, Radio Televisión de Marruecos y Televisión de El Líbano.

Así mismo ha realizado tres trabajos discográficos, con el dúo de guitarras *L'Encouragement* junto a Herminia Navarro, con el dúo de violín y guitarra *Animacorde* junto a Andrés Ortiz y con el dúo de mandolina y guitarra Simón-Rioja junto a Mari Carmen Simón.

Involucrado en la música nueva creación, es invitado a participar en festivales de música contemporánea, donde ha realizado los estrenos de obras de García Abril, Tomás Marco, Beatriz Arzamendi, Daniel Casado, Constancio Hernáez, Flores Chaviano, María José Cordero, etc...

Estudió música de cámara con Rocío Samper y guitarra con Luis Briso de Montiano. En el año 2000 concluye sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, bajo la tutela de Miguel Ángel Jiménez. En 2009 culmina su formación musical en el II Máster de Guitarra Clásica de la Universidad de Extremadura con el maestro Ricardo Gallén.

Pablo Rioja is a tenured professor at the Centro Integrado de Enseñanza Musical Federico Moreno Torroba, a pedagogical role he combines with an active and intense concert career.

He has given recitals in numerous venues both nationally and internationally, including the Círculo de Bellas Artes in Madrid; the Abu Khater Auditorium in Beirut; the Fondation Carzou in Manosque (France); the Festival Le Bois qui Chante in Château d'Oex (Switzerland); Messukeskus in Helsinki (Finland); the Cervantes Institutes in Marrakech, Tangier, and Lebanon; and at Spanish Embassies in Malta, Portugal, Ukraine, Namibia, Gabon, Nigeria, among others.

He has made live recordings for Radio Nacional de España, Swiss Radio and Television, Moroccan Radio and Television, and Television of Lebanon.

He has recorded three albums: one with the guitar duo *L'Encouragement* alongside Herminia Navarro; another with the violin and guitar duo *Animacorde* with Andrés Ortiz; and a third with the mandolin and guitar duo Simón-Rioja with Mari Carmen Simón.

Deeply involved in contemporary music, he is regularly invited to participate in new music festivals, where he has premiered works by composers such as García Abril, Tomás Marco, Beatriz Arzamendi, Daniel Casado, Constancio Hernández, Flores Chaviano, María José Cordero, among others.

He studied chamber music with Rocío Samper and guitar with Luis Briso de Montiano. In 2000, he completed his studies at the Royal Conservatory of Music in Madrid under the guidance of Miguel Ángel Jiménez. In 2009, he completed his musical education by finishing the 2nd Master in Classical Guitar at the University of Extremadura, studying with maestro Ricardo Gallén.

*«Until the people sing them,  
the coplas are not truly coplas,  
and when the people do sing them,  
no one knows who the author is.»*

Antonio Machado

*«Hasta que el pueblo las canta,  
las coplas, coplas no son,  
y cuando las canta el pueblo,  
ya nadie sabe el autor.»*

Antonio Machado









Recorded at:  
Iglesia de Santa Marina de Alameda del  
Valle / Madrid (Spain)  
11-13th June 2025

Producer & Engineer: Javier Salvador

More info:  
[www.jsmguitar.com](http://www.jsmguitar.com)

Program notes: Pedro Mateo

Art Cover: Exojo

Photos: By mt fotos

Translations: Jonathan Ross Parkin

Graphic design: Puy Ribes

Guitar: Ángel Benito Aguado  
Strings: Knobloch

Mandolin: Arik Kerman  
Strings: Thomastik/Hannabach