

# Todo Flauta

Revista Oficial de la Asociación de Flautistas de España

Nº 18

Octubre 2018

Año IX



La enseñanza de la flauta travesera en los centros superiores de música de España

Mi admirado flautista: EUSEBIO GONZÁLEZ VAL

Recordando la 5ª Convención de la AFE

FRANCISCO CASANOVAS TALLARDÁ II



# Burkart

FLUTES & PICCOLOS



Simplemente  
los mejores.

*En España:* James Lyman • Lyman Flutes, España • 656.668.106  
casadelasminas@gmail.com • jimlyman@burkart.com

Burkart Flutes & Piccolos 2 Shaker Road #D107 Shirley, MA 01464 USA Phone: 1-978-425-4500 E-mail: info@Burkart.com

18.10.18

S U M A R I O

7

**La enseñanza de la flauta travesera en los centros superiores de música de España**

Por **Guillem Escorihuela**

14

**Recordando la V Convención de la AFE**

Por **Roberto Casado**

27

**FRANCISCO CASANOVAS TALLARDÁ  
Parte II**

Por **Juan Francisco Cayuelas Grao**

35

**Mi admirado flautista: Eusebio González Val**

Por **Joaquín Gericó**



5

**DESDE LA AFE**

Por **Juanjo Hernández**

43

**Entrena tu mente para tocar tu instrumento**

Por **Eva García**

48

**Flautas de la mitología griega y romana**

Por **Isabel Serra Bargalló**

54

**El Nuevo Metodo De Paul Edmund-Davies II**

Por **Iván García**

**Edita:**

Asociación de Flautistas de España  
www.afeflauta.org  
afetodoflauta@gmail.com

**Depósito Legal:** M-3625-2010  
**I.S.S.N:** 2171-2247

**Dirección:**

José Ramón Rico Rubio

**Diseño Gráfico y Maquetación:**

Fernando Pernas Selgas

**Imagen Portada**

Charo Mangas

**Colaboradores en este número:**

Juanjo Hernández  
Guillem Escorihuela  
Roberto Casado  
Charo Mangas  
Juan Francisco Cayuelas Grao  
Joaquín Gericó  
Eva García  
Isabel Serra Bargalló  
Iván García

**Imprenta:**

Workcenter  
C/ Doctor Calero, 21.  
28220 Majadahonda -Madrid-





# MANCKE



Germany  
[mancke.com](http://mancke.com)

Distribuidor exclusivo para España:

**DASI-FLAUTAS, Valencia**  
[www.dasi-flautas.com](http://www.dasi-flautas.com)





## Editorial

Bienvenidos a TodoFlauta 18. Hemos reunido en este nuevo número una interesante colección de artículos relacionados con el mundo de la flauta que esperamos sean del agrado y la utilidad para todos vosotros. Fiel a su compromiso Francisco Cayuelas nos ofrece la segunda parte de su artículo sobre la faceta flautística del músico catalán Francisco Casanovas Tallardá con nuevos y desconocidos datos de su vida y rica trayectoria profesional. Continuando con el homenaje a nuestros eminentes flautistas nacionales Joaquín Gericó enriquece una vez más nuestra sección *Mi admirado flautista*, dedicada a los flautistas españoles con una nueva aportación esta vez dedicada a la vida de Eusebio González Val distinguido profesor, músico y flautista del siglo XIX. Eva García profesora del Conservatorio Profesional de Música de Huesca, con cuya inestimable presencia pudimos contar como miembro del tribunal del pasado concurso Profesional de flauta de la AFE celebrado en la pasada convención de Valencia, concededora de la gran importancia que para un flautista tiene el conocerse a sí mismos nos ayuda a entrar en los intrincados y complicados recovecos de nuestra mente para convertirla en nuestra principal amiga y aliada. Ofrecemos también un amplio reportaje realizado por Roberto Casado con los ecos de la pasada Convención celebrada la primavera pasada en Valencia que esperamos avive los recuerdos y experiencias de todos los que allí estuvimos y que anime a los que no pudieron ir a prepararse para no perderse la próxima. De la mano de Guillem Escorihuela podemos conocer datos interesantes sobre la enseñanza de la flauta en los diferentes centros superiores de España una interesante aproximación a las concordancias y desviaciones existentes en la didáctica de la flauta en nuestro país. Flautas de la mitología griega y romana por Isabel Serra Bargalló nos retrotrae a los orígenes mismos de nuestro instrumento en unos tiempos en los que la vida discurría a otra velocidad. Finalmente Iván García nos ofrece una nueva entrega sobre el segundo y tercer capítulos del método 28 day Warm up Book for all flautists eventually de Paul Edmund-Davies dedicado en esta ocasión a la parte del entrenamiento de los dedos y la articulación.

Como siempre agradecemos la desinteresada participación de todos los colaboradores de este y otros números anteriores que nos envían artículos que hacen posible que nuestra revista siga viva y animamos a todos nuestros lectores a que nos envíen nuevos artículos para enriquecer nuestra comunidad flautística..

Un saludo

José Ramón Rico

Para enviar artículos, comentarios o propuestas puedes escribir al correo de la revista:  
[afetodoflauta@gmail.com](mailto:afetodoflauta@gmail.com)



La AFE no se responsabiliza de las opiniones reflejadas en los textos de los artículos publicados, cuya responsabilidad solo pertenece a sus autores. El envío de los artículos implica el acuerdo por parte de sus autores para su libre publicación. La revista TODOFLAUTA se reserva junto con sus autores, los derechos de reproducción y traducción de los artículos publicados.

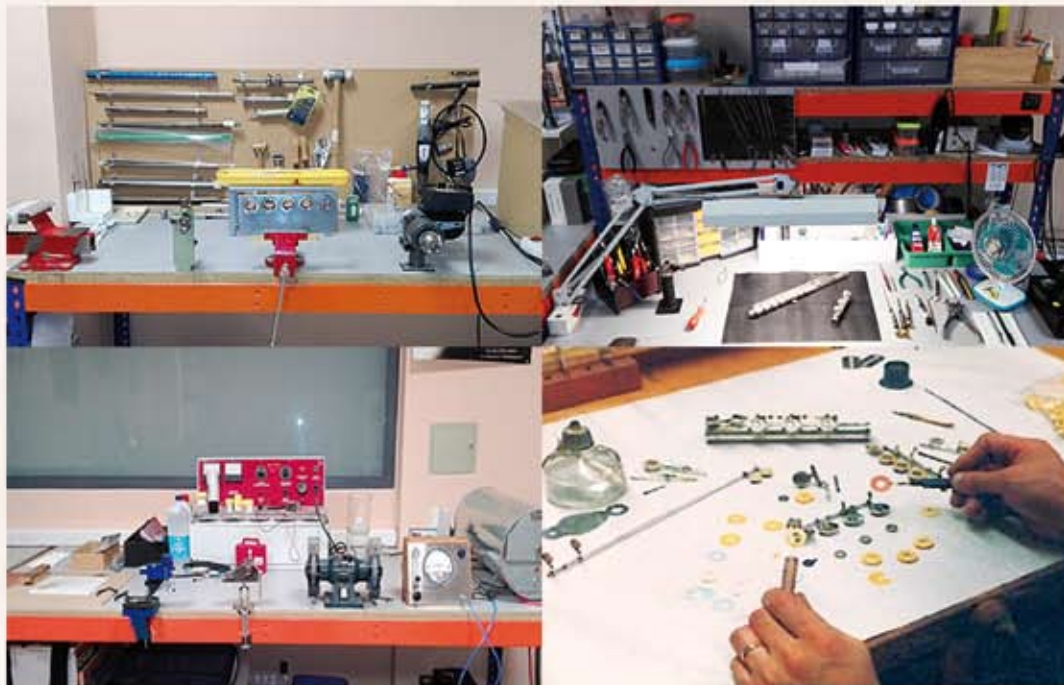


www.dasi-flautas.com  
 flautas@dasi-flautas.com  
 667 914 386

c./ José Aguirre, 21 bj. izq.  
 46011 VALENCIA  
 963 675 173



En Dasi-Flautas tenemos a tu disposición un taller de más de 50 m2 dedicado, exclusivamente, al mantenimiento y reparación de flautas y flautines.



Dasi-Flautas es miembro de la Asociación  
 Profesional ARTVENT.  
 Asociación de Artesanos-Técnicos Reparadores  
 de Instrumentos Musicales de Viento  
 de la Comunidad Valenciana



ARTVENT

Asociación de Artesanos-Técnicos Reparadores  
 de Instrumentos Musicales de Viento de la Comunidad Valenciana



## Asociación de Flautistas de España

Presidente  
**Vicens Prats Paris**  
afepresidente@gmail.com

Vicepresidenta  
**Ruth Gallo Lavilla**  
afevicepresidente@gmail.com

Secretaria  
**Alodia Fleitas Santana**  
afesecretario@gmail.com

Tesorería  
**Juan José Hernández Muñoz**  
afeflautatesorero@gmail.com

Vocal  
**Roberto Casado Aguado**

Vocal Web Master  
**Jaume Castells Ascaso**

Atención al socio  
**Alejandro Ortuño Gelardo**  
afeinscripciones@gmail.com

Revista  
**José Ramón Rico Rubio**  
afetodoflauta@gmail.com

### Lista de Anunciantes *orden alfabético*

Abell Flute Company	... 42
Artis Store	... 42
Alfred Verhoef	... 8
Burkart Flutes	...PID
Daniel Paul	... 46
Dasí	... 4
Euromúsica Garijo	..PET
FluteMotion	... 46
Julio Hernández	... 34
Mancke Flutes	... 2
Resona	... 42
Sanganxa	... 6,46
Straubinger	... 12
Vents du Midi	... 26
Yamaha	...PIT

## Desde la AFE



Queridos amigos socios:

Nos complace dar la bienvenida a otro número de la revista Todo Flauta que esperemos sea de vuestro agrado. Hemos querido en este número, hacernos eco de lo que fue la convención de Valencia rememorando los interesantes conciertos, talleres y eventos que seleccionamos para vosotros, pero sobre todo lo que más recordamos son las experiencias y los buenos momentos pasados con compañeros y nuevos amigos hechos durante estos cuatro mágicos días. Una vez más queremos agradecer la ayuda y participación de todos aquellos que la hicisteis posible, tanto por parte de aquellos que nos ofrecieron su colaboración directa y desinteresada como por los numerosos asistentes que le dieron vida haciendo que una vez más pudiéramos encontrar un sitio y un momento en el que reunirnos y compartir todas aquellas experiencias juntos. Desde la junta directiva de la AFE, sus vocales y todos los colaboradores seguimos trabajando en mantener vivo este vínculo de unión entre todos los amantes de la flauta en España. Con los recuerdos frescos y las energías intactas ya estamos pensando y trabajando en la próxima convención. A parte de la Convención también queremos seguir con nuestra política de ayuda a cursos que se desarrollen dentro de nuestra geografía. Vuestras ideas y sugerencias son siempre bienvenidas. Animamos a todos a colaborar enviando artículos para nuestra revista que queremos que sea un vínculo vivo de comunicación enriquecedor para todos.

¡Gracias a todos de nuevo!  
Directiva AFE



centro de  
**FLAUTAS**  
EN  
**CATALUÑA**



**sanganxabcn**

Carrer Ripoll, 18  
(Barri Gòtic)  
BARCELONA

93 782 44 40  
[www.sanganxabcn.com](http://www.sanganxabcn.com)  
[info@sanganxabcn.com](mailto:info@sanganxabcn.com)



VERNE Q. POWELL® FLUTES, INC.

*M*  
MIYAZAWA

*The Muramatsu  
flute®*

*Altus*



SANKYO FLUTES

 **YAMAHA**



**AZUMI.**

# la ENSEÑANZA de la *flauta travesera*

EN LOS CENTROS SUPERIORES DE MÚSICA DE ESPAÑA

Por **Guillem Escorihuela**

**E**ste es el título que lleva la tesis doctoral que presenté el pasado septiembre de 2017 en la Universitat de València. Un trabajo de 4 años que ya se inició a través de investigaciones de carácter autonómico en la C. Valenciana. Con esta tesis se han intentado obtener resultados generales a través de las características en la enseñanza de este instrumento y las diferentes visiones que los docentes pueden tener sobre aspectos que afectan al estilo, el sonido y la musicalidad.

La investigación pretendió sacar a la luz cuál es la manera de enseñar de los profesores de flauta travesera en nuestro país y aportar modelos para que puedan abordar su labor con más recursos.

A través de una búsqueda detallada de toda la investigación publicada acerca de la enseñanza de lo performativo se aprecia una tendencia hacia la investigación en didáctica interpretativa basada en los niveles elementales y medios, pero no en el de la Educación Superior. Además se hace un repaso por los tratados y métodos más significativos para el instrumento, desde Hotteterre hasta los más recientes.

Uno de los puntos que se trata en el marco teórico de esta tesis es la influencia o no de las escuelas de flauta en los profesores y su aplicación en las clases hoy en día. Como

se comprueba, el concepto queda en entredicho y la hegemonía francesa que se ha extendido está presente, aunque en la práctica se han absorbido y compaginado todas las escuelas.

Para entender el mapa español de centros superiores de música también se ha dedicado un espacio a la evolución de la Educación Musical en nuestro país y el cambio de paradigma que afrontan estos estudios. Se aborda la problemática con la Universidad, el paso de la formación no reglada a la constitución de una red de conservatorios, la figura del conservatorio como enseñanza profesionalizadora y su implicación con Educación Superior dentro de la ordenación académica estatal y europea.

Los estudios han ido cambiando con el tiempo, adaptándose a la nueva legislación y los procesos de convergencia



# Alfred Verhoef

## Flautas de concierto de madera

*grenadillo de Tanzania*  
*grenadillo de Cuba*  
*ebano rayado*  
*palisandro*  
*palo rosa*  
*cocobolo*

utilizadas en  
la orquesta  
de la Opera de Madrid  
la Orquesta Nacional  
la Orquestas de Sevilla  
la Orquesta de Tenerife

*¡Flautas que cantan!*

Quieres escucharlas y verlas ahora,  
pincha en 'ver y escuchar' en mi pagina web.

*Alkmaar*  
*Holanda*

+31 72 5110879

*www.verhoef-flutes.com*

Marzo 2018

europea, con nuevos planes de estudio, e incorporándose en unas enseñanzas superiores con todo lo que ello supone para la enseñanza de la flauta.

Se aborda también la evolución de la flauta en la educación musical española, sobre todo a partir de la relevancia que tomó en el siglo XIX. Se puede decir que la producción española para la didáctica de la flauta nace a partir de este siglo, y que durante el siglo XX se dispara, sobre todo en los métodos elementales y medios, pero menos en los superiores.

Esta tesis no podría entenderse sin hacer referencia a la coyuntura de los centros, pues tan importante es la clase de flauta y la enseñanza que se da de la misma como el marco en el que los profesores desarrollan su labor. Como sabemos, la LOE 2006 vuelve a dejar la enseñanza superior de la música fuera de la universitaria, aportando pocos cambios como la creación del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas. Con todo ello, los centros siguen funcionando con estructuras administrativas y académicas propias de la educación secundaria. Esto se plasma en el estatuto del profesorado, los modelos de acceso a los puestos docentes, las categorías profesionales, el cómputo horario de la actividad lectiva o la tarea investigadora.

Unos 30 centros imparten Educación Musical en nuestro país, entre Universidades privadas, centros de titularidad privada y Conservatorios Superiores públicos. Para este estudio se han dividido por CCAA, un número que no deja de incrementarse con nuevos modelos que ofrecen hasta 8 titulaciones. En el caso que nos ocupa, son 26 centros superiores de Música, los que imparten enseñanzas de flauta, con plantillas de hasta 3 profesores.

Por último, el Marco Teórico de esta tesis muestra 3 casos para encajar el modelo español dentro de la Educación Musical en los países occidentales. Ésta se articula de distintas maneras en cada sistema educativo, y no se encuentra siempre en los cauces de la educación reglada.

Para esta investigación se ha utilizado una metodología de complementación cualitativa y cuantitativa mediante una revisión bibliográfica y un estudio histórico-musical en base a un detallado análisis de fuentes primarias y secundarias. Además de un estudio que utiliza el método encuesta para determinar la actitud de los profesores de flauta.

El instrumento de recogida de la información ha sido el cuestionario de 93 ítems repartidos en 6 dimensiones que pueden verse en la tabla 1.

La población de referencia de esta investigación está constituida por el conjunto de profesores de flauta travesera de los conservatorios y centros superiores de música del Es-



<b>DIMENSIONES</b>	<b>NOMBRE</b>	<b>ÍTEMS</b>
<b>Variables de clasificación</b>	<i>Sexo, edad, nacionalidad, centro de trabajo, cargo directivo y número de alumnos.</i>	1-6
<b>Perfil del profesor</b>	<i>Años de docencia, cátedra, estudios, principales profesores, estudios en el extranjero, horas de estudio diario, trabajo en orquesta, música de cámara, actividad solista, estilo musical preferido, escuela nacional de flauta, flautista de referencia, dedicación a la investigación, otros estudios superiores, cursos y seminarios, aportaciones a revistas y objetivo principal para con sus alumnos.</i>	7-37
<b>Colocación y embocadura</b>	<i>Importancia a la colocación, tiempo dedicado en clase, referencia a órganos y músculos del proceso respiratorio, tipo de ejercicios, libros de ejercicios, importancia a la posición corporal, importancia a la respiración, ejercicios propios y mecanización o no de los ejercicios.</i>	38-50
<b>Estudio del sonido, la digitación y la articulación</b>	<i>Importancia del sonido, tiempo dedicado, intención en el trabajo con el alumno, tipo de ejercicios, libros, material propio, vibrato, cambios de color, posibilidades tímbricas, trabajo de la digitación y articulación, tipo de ejercicios, libros de técnica.</i>	51-70
<b>Estudios</b>	<i>Libros de estudios, preferencia de libros, estilos y periodos, estudios tradicionales y contemporáneos.</i>	71-76
<b>Repertorio orquestal y obras del repertorio</b>	<i>Frecuencia de la asignatura de repertorio, imparte o no la asignatura, libros de solos orquestales, perfil del profesor de repertorio, prácticas orquestales, instrumentos de la familia de la flauta, obras del repertorio que se trabajan, consenso entre profesores y profesor-alumno, estilos que se trabajan, tipo de obra más interpretada, preparación para tocar en público y observaciones.</i>	77-93
<b>TOTAL</b>		<b>93</b>

Tabla 1. Dimensiones del cuestionario

tado Español. En España contamos con 30 centros en 16 autonomías. De éstos, sólo 26 imparten flauta travesera en 15 de ellas. Se excluyen dos debido a que en el periodo de recogida de la información en uno de ellos sólo consta 1 alumno y del otro no hay datos, por lo que se considera que la aportación a la pedagogía nacional es mínima.

Así pues, el total de la población se reduce a 48 sujetos en 24 centros. Cabe decir que la información está tomada referente al curso académico 2014/2015.

ZONA	CENTROS CENSADOS	CENTROS CON RESPUESTA
Norte	5	3
Nordeste	3	3
Este	5	3
Centro	4	3
Sur	6	4
Canarias	1	1
<b>TOTAL</b>	<b>24</b>	<b>17</b>

Tabla 2. Centros superiores por zonas de España

El cuestionario fue enviado a toda la población, sin embargo 26 de los encuestados no respondieron, lo que supone un sesgo del 54,2%. Aunque éste es muy elevado, se considera que el estudio sigue siendo viable debido a que se han obtenido resultados de todas las zonas del país, consiguiendo una representación adecuada del conjunto del Estado, tal y como se ve en la tabla 2.

Para reforzar la validez del estudio obtenemos información de 11 de 16 CCAA, además de representación de 17 centros, lo que supone datos de más del 50%. Todo ello evidencia una representación fiable y unas conclusiones científicamente probables. Las fases de la investigación supusieron enviar los cuestionarios mediante correo ordinario principios curso 2014/2015. Ante la escasa respuesta por correo postal se optó por el correo electrónico, a través de la aplicación formularios de la plataforma *Google*. Esta herramienta permitió que el cuestionario llegase a los emails de los sujetos, obteniendo mayor respuesta.

Se valora positivamente el segundo método, ya que además introdujo comentarios y apreciaciones de los participantes.

El análisis y discusión de lo resultados muestra una praxis más o menos común, pero que no puede llegar a denominarse escuela por falta de método y doctrina a la que seguir. Se muestra un profesorado competente, comprometido y con un gran abanico de herramientas y recursos.

**Años en enseñanza superior**

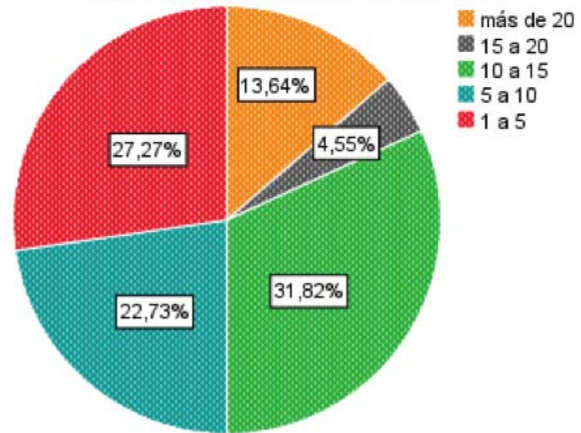


Imagen 1. Años en enseñanza superior

Sin embargo, se encuentra a faltar reflexión sobre la propia praxis y la de los compañeros.

La población resulta ser en su gran mayoría profesores españoles y formados en los conservatorios Madrid, Valencia y Alicante. Así mismo en ellos se encuentra la doble vertiente del músico: interpretativa y pedagógica. Casi el 100% de los encuestados cursaron estudios en el extranjero. Con ello se puede decir que el profesorado español se ha perfeccionado fuera del país. En la imagen 1 se puede ver la experiencia en las enseñanzas superiores.

Sobre las preferencias musicales, un gran número se decanta por la música del Romanticismo y el siglo XX. No hay un especial interés por ninguna escuela flautística, solamente 3 sujetos se sitúan en la órbita de la escuela francesa. Y casi todos coinciden en considerar a Emmanuel Pahud como el ideal de flautista hoy en día.

**Tiempo dedicado al sonido**

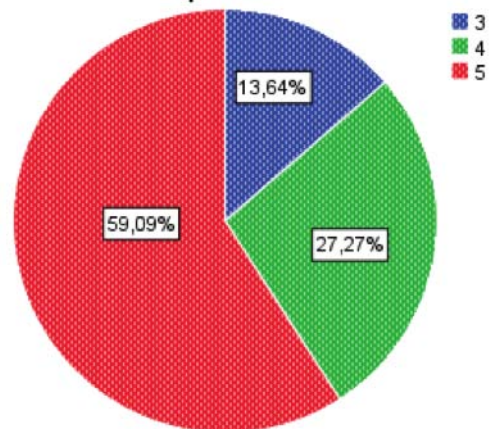


Imagen 2. Tiempo dedicado al sonido expresado en horas semanales

Por lo que se refiere a la reflexión, investigación y publicación de estudios y artículos que implementen mejoras en la enseñanza del instrumento, sólo 8 se dedican a esta faceta, de entre los cuales 3 son doctores, y 6 colaboran en revistas especializadas

El objetivo principal de los profesores es preparar al alumno de forma completa para el mundo profesional, haciendo hincapié en la autonomía que tiene que alcanzar el estudiante. Sin embargo, se comprueba que esa preparación que se da en los centros está basada en la tradición, con planes de estudios que obvian el mercado musical actual y la brecha entre el ámbito profesional y el académico. En la dimensión de colocación y la embocadura, los resultados indican que se le da mucha importancia. Un 60% dedica 20 minutos o más por clase, mediante ejercicios parecidos –destacan lo de armónicos– y los métodos de Moysse y Bernold.

Por lo que respecta al sonido, los ejercicios son parecidos en los docentes. Éste ítem requiere mucha importancia, según un 95,5% de los encuestados. Un 60% le dedica 20 minutos o más por clase, pretenden mejorar el propio sonido del alumno sin imponer su criterio (64%). Los ejercicios más realizados son los de notas tenidas y técnica de flexibilidad.

En los temas de articulación y digitación los métodos de Taffanel y Gaubert son usados por 15 de 22 sujetos, lo que unifica el criterio del profesorado. Casi el 80% trabaja semanalmente estos aspectos.

Los libros de estudios y métodos utilizados son de muchas escuelas diferentes. Se intentan trabajar todos los estilos posibles, tanto contemporáneos como tradicionales. En cuanto al repertorio orquestal como asignatura del currículo, no todos los sujetos la imparten. En el caso de los que sí lo hacen, se trata bien de clases colectivas o individuales, pero en general no hay una regularidad, siendo en algunos casos semanal, mensual, por encuentros, etc. Destaca que tampoco haya un perfil de profesor para encargarse de esta materia.

La dimensión de obras del repertorio no fue respondida satisfactoriamente por el suficiente número de encuestado, por lo que no se pudo realizar un estudio comparativo. De entre los sujetos que contestaron estas preguntas, destaca la música para flauta y piano, y las obras como: Sonatas de Bach y los conciertos de Mozart, además del repertorio francés de principios del XX. Lo que sí se deja claro es que se trabajan todos los estilos, además de incidir en la concienciación para la preparación de tocar en público. Existe un cierto consenso del repertorio entre profesores, y lo que resulta interesante es el que existe entre profesores y alumnos, dando la oportunidad a que cada estudiante diseñe su corpus de obras del catálogo.

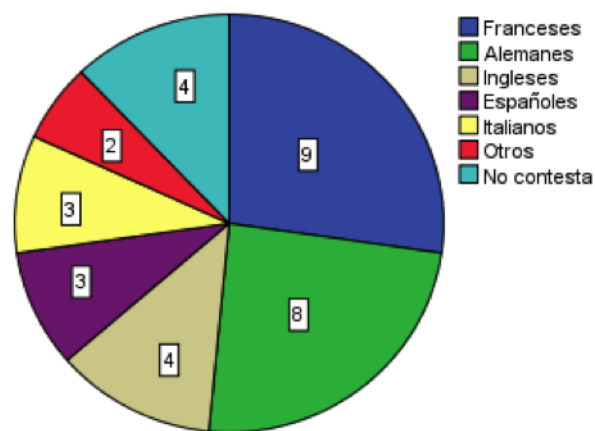


Imagen 3. Libros de estudios

Con todo ello, se podría afirmar que son más las semejanzas que las diferencias. La similitud entre centros es patente en el trabajo que se realiza sobre la colocación y la embocadura, el sonido y la técnica de articulación y digitación. Existe un programa común de estudios, con grandes paralelismos. Y los estadísticos de correlación observan una gran significación entre el número de alumnos y el acuerdo a la hora de consensuar el repertorio entre éstos y el profesor. Esto supone nexos de unión en la praxis docente de los centros españoles. Usándose como soporte argumental, se puede sostener que apenas hay diferencias reseñables entre centros de España al respecto. Como conclusión del análisis de datos podemos decir que el propósito de conocer cómo es la tarea de los profesores se ha conseguido satisfactoriamente. Así se ha conseguido un prototipo, un modelo de enseñanza del instrumento en el país.

Las conclusiones de esta tesis abocan a afirmaciones como que lo performativo y su didáctica es difícil de medir en los parámetros habituales de las ciencias sociales. Analizar los objetivos del profesorado ha manifestado una vertiente hacia la profesionalización del instrumentista. Como se ha visto en varios autores, actualmente se hace hincapié en el crecimiento personal del alumno a través del estudio del instrumento, esto viene ligado a los resultados del cuestionario de la investigación, ya que los profesores esperan de sus alumnos autonomía. Atendiendo a la fundamentación teórica de esta tesis y a los resultados observamos similitudes en el modelo español y la sucesión de métodos para el instrumento. Conserva el modelo de clase magistral, centrando la enseñanza en el alumno y sus necesidades. La secuencia de clases ideada por Taffanel se conserva en el prototipo español: ejercicios técnicos, libros de estudios y obras del repertorio.



**S**traubinger  
Maker of Fine **Flutes**

DAVID STRAUBINGER  
Straubinger™ Pads  
A Revolution in Design  
INDIANAPOLIS



# Cuando Conformarse No es una Opción

¡Siente por ti mismo la experiencia  
de una **FLAUTA STRAUBINGER!**

**STRAUBINGER FLUTES, INC**

5920 South East Street, Indianapolis, IN, 46227

Phone: (317) 784-3012 | Fax: (317) 784-1735

[straubingerflutes.com](http://straubingerflutes.com) | [straubingerflutes@comcast.net](mailto:straubingerflutes@comcast.net)



Imagen 4. Dedicación a la investigación

El hito en la historia de la didáctica de la flauta que supone la producción de Moyses se conserva en los profesores, que lo tienen como base para la técnica del instrumento. Si atendemos a la relación de las escuelas flautísticas y los profesores, se está ante un panorama que combina distintas corrientes, sin embargo, la proyección de la escuela francesa ha sido imparable.

Los profesores españoles han sido en su mayoría, alumnos y/o profesores de la ordenación académica que estableció el plan de estudios musicales de 1966, cuando los conservatorios eran centros elementales, medios y superiores, y no había profesorado específico para la Educación Superior.

Así pues, el perfil del profesorado de la muestra es difícil de incorporar al claustro de una facultad, ya que falta actividad investigadora y divulgativa necesaria para la acreditación de los docentes universitarios.

Por lo que respecta a la flauta en España, el plan de estudios de 1875 del Conservatorio de Madrid incorporaba aspectos didácticos basados en posición, embocadura, respiración, escalas tenidas, intervalos y escalas articuladas. Se observa un paralelismo con las prácticas del profesorado español de 2015, sorteando las distancias en el tiempo y en las metodologías.

El cuestionario no obtuvo número de respuestas esperadas. Es importante destacar los comentarios que aportaron algunos profesores: cuestionado el anonimato de las respuestas, poniendo en duda la herramienta de recogida de datos, incluso el propio estudio.

Todo ello, da una perspectiva poco abocada a la investigación de este colectivo, que se presenta reticente a comparar su metodología. Aunque los encuestados han respondido en un 40% que sí.

Tras describir las metodologías del profesorado se de-

termina un perfil de flautista al que se forma de manera ecléctica, basándose en diferentes escuelas. Destacan los métodos alemanes, franceses e italianos y, en menor medida, los españoles e ingleses.

Se describe una pedagogía común basada en escalas y arpeggios melódicos, notas tenidas, golpes de diafragma, armónicos, ejercicios voz y sonido y ejercicios de flexibilidad.

En líneas generales, los docentes abogan por conseguir que los alumnos disfruten con lo que hacen y puedan llegar a la mayor profesionalidad posible, siendo autónomos en su estudio diario. Con todo ello se han obtenido unos resultados que describen una praxis y que pueden mejorar la implementación de la didáctica de la flauta, que permita a la comunidad docente tomar nuevas ideas y distintos puntos de vista a la hora de abordar los procesos educativos.

La poca respuesta a esta investigación puede servir como revulsivo al resto de profesorado en la búsqueda de la mejora educativa. La utilidad de este trabajo es interesante al presentar las fuentes de información localizadas y de rápido acceso.

Esta tesis doctoral fue dirigida por la Dra. Ana M<sup>a</sup> Botella (Universitat de València), y su lectura y defensa tuvo lugar el 15 de septiembre de 2017, siendo los miembros del tribunal el catedrático Dr. Xosé Aviñoa (Universitat de Barcelona), la Dra. Sonsoles Ramos (Universidad de Salamanca) y Dra. M<sup>a</sup> Ángeles Bermell (Universitat de València), otorgando al doctorando la calificación de Sobresaliente Cum Laude.

La investigación puede consultarse en el repositorio de la Universitat de València <http://roderic.uv.es>.

**Dr. Guillem Escorihuela**

*Departamento de Orquesta y Música de Cámara del CSM*

*"Salvador Seguí" de Castelló*

<https://conservatorisuperiorcastello.academia.edu/GuillemEscorihuela>

*GuillemEscorihuela*





# 5ª CONVENCION DE LA ASOCIACION de Flautistas de España

## RECORDANDO



Por **Roberto Casado**

Fotografía Charo Mangas

**E**l pasado mes de abril, celebramos nuestra V Convención de flautistas de la AFE en el Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia. El evento sucedió del 6 al 8 de abril y por allí pasaron más de 600 flautistas entre flautistas invitados, profesores y alumnos.





Actuación de la Orquesta flamenca de flautas de Valencia

El día 6 de abril la programación comenzó a las 9.30 de la mañana con el concurso para estudiantes de grado profesional. Se habían inscrito 34 pero por motivos organizativos y de tiempo, solo se pudieron admitir a 20. Vinieron de toda la geografía nacional y fueron juzgados por un jurado excepcional compuesto en la presidencia por José Sotorres, flauta solista de la Orquesta Nacional de España y completado por M<sup>a</sup> Dolores Tomás, catedrati-

ca del Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia, Abel Aldás, profesor del Conservatorio Profesional de Catarroja, Eva González, profesora del Conservatorio Profesional de Huesca y por Jesús González, profesor en el Conservatorio Profesional de Vilagarcía de Arousa y compositor en este caso de la obra obligada para todos los participantes en el concurso, la Fantasía V.

Los premios otorgados recayeron en:

-*Gonzalo Palau Fernández* (1º Premio, compuesto por 600 € donados por la AFE y una cabeza de plata Arista, donada por **Arista Flutes**).

-*Sara Vázquez Sanz* (2º Premio, compuesto por 300 € donados por la AFE y una cabeza de plata Haynes, donada por **Haynes Flutes**).

-*Hernán Rodríguez San Miguel* (3º Premio, compuesto por una Flauta JFL700R, donado por **Euromusica Fersan**).

-*César Berrocal Juan* (Premio especial a la mejor interpretación de la obra comisionada de Jesús González, compuesto por un Flautín JPC305S donado por **Euromusica Fersan**).



Jurado de la AFE

Jurado de la AFE

El repertorio que se interpretó en el concurso estuvo compuesto en sus dos fases por:

1. Eliminatoria (flauta sola):

Fantasia V de Jesús González y dos obras de estilos diferentes de entre las siguientes (una de cada lista):

Lista1:

- Danza de la cabra de Arthur Honegger.
- Pièce de Jacques Ibert.
- Tango estudio no 3 de Astor Piazzolla.

Lista2:

- 12 Fantasías de G. Ph. Telemann (una a escoger).
- Sonata en la menor de C. Ph. E. Bach.
- Partita en la menor BWV 1013 de J. S. Bach .

2. Final (con piano):

Fantasia V de Jesús González y dos obras de la siguiente lista:

- Andante Pastorale et Scherzettino de Paul Taffanel.
- Cantabile y presto de G. Enesco.
- Fantasia Op. 79 de G. Fauré.
- Ballade opus 288 de Carl Reinecke.
- Sonata de Paul Hindemith.
- Fantasia pastoral húngara de F. Doppler.
- Concertino de C. Chaminade.
- Andante en Do M KV 315 y Rondó en Re M KV anh. 184 de W.A.Mozart.

Jurado de la AFE

Jurado de la AFE

Durante el viernes, se realizaron recitales de reconocidos flautistas nacionales y extranjeros como Sergio Pallotelli, Joaquín Gericó, Paco Varoch, Evangelina Reyes, Miguel Ángel Villanueva, Mónica Raga, Alexis Kossenko y Janós Bálint. También hubo una serie de jóvenes flautistas que actuaron con otros músicos como Alba Luna Sanz y su Neros Ensemble, así como Diego Aceña.

Tuvimos la suerte de escuchar la música tradicional celta a través del flautista Unai Otegi y la arpista Elena Aker.



Recital de Sergio Pallotelli



Paco Varoch masterclass



Recital de Joaquín Gericó



Mónica Raga en concierto



Miguel Ángel Villanueva Recital



Recital de Música Celta por Unai Otegi



Janós Bálint y Cameron Roberts Recital



Otro de los grandes pilares de la convención de ese viernes día 6 fueron las masterclass impartidas por Evangelina Reyes, Patricia Da Dalt, Claudio Barile, Mónica Raga, Antonio Nuez y Wéndela Van Swol.

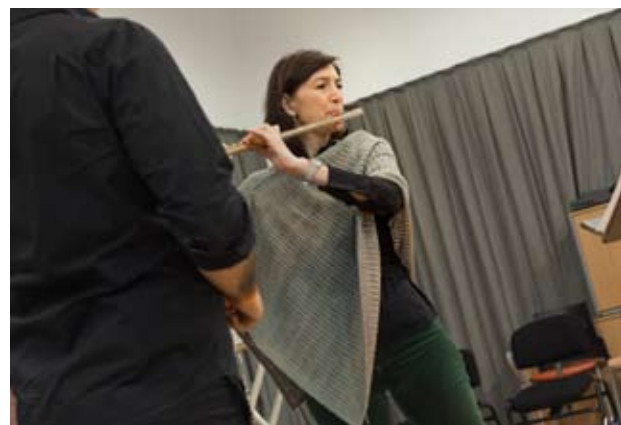
No podemos olvidar las demás actividades de ese día como la conferencia "Histoire du Tango de A. Piazzolla" impartida por Jorge Caryevski y los talleres de "Hipopresivos para músicos" por Ana M<sup>a</sup> Martínez, "Entrenamiento mental para músicos" por Rafael García y la clase colectiva para niños y jóvenes por Abigail Burrows.



Evangelina Reyes masterclass



Wendela van Swol masterclass



Patricia da Dalt. Masterclass



Mónica Raga masterclass



Masterclass Claudio Barile



Masterclass Jorge Caryevski



Conferencia de Rafael García

Este día terminó con un concierto de Karl-Heinz Schütz junto a la Orquesta de Valencia en el Palau de la Música de Valencia. Aunque no era un acto de la convención propiamente dicho, sí que hubo coordinación entre la AFE y la orquesta para programar a este gran artista. Para esta ocasión, interpretó una transcripción para flauta y orquesta del concierto para violín de L. V. Beethoven realizada por él mismo.

El sábado día 7 fue el turno de los conciertos ofrecidos por Gil Magalhaes, Claudio Barile, Patricia Da Dalt y Monika Streitova. También este día comenzó un ciclo de flautas solistas de bandas que incluyó conciertos de Adrián Silva, Andrés García Polo y Reeders Quintet, solistas de las bandas de A Coruña y Albacete respectivamente, así como de Eduardo Pausá, solista de la Banda Sinfónica de Madrid. También hubo numerosas master class impartidas por Fernando Gómez, Ulla Miilmann, Janós Bálint, Karl-Heinz Schütz y Alexis Kossenko.

Las conferencias y talleres de ese día estuvieron compuestas por el Taller de flamenco para niños y jóvenes de Óscar de Manuel, la conferencia de Guillermo Dalia sobre la “Visualización para músicos”, el taller sobre los “Efectos de la flauta” de Javier Berbis, la del “Mantenimiento de la flauta” de Enrique Pernia, las “Herramientas informáticas para flautistas” de Javier Puentes o la conferencia de Barthold Kuijken.



Monika Streitova 1



Andrés García recital



Masterclass de Fernando Gómez



Eduardo Pausá en concierto



Masterclass de Karl- Heinz Schütz



Javier Puentes Taller sobre herramientas informáticas



Ese día también contamos con la final del concurso y después de la entrega de premios, hubo un recital de los ganadores de la anterior edición y del concurso Flauta Andalucía 2016, Alejandro Manito y Alberto Acuña.

Para terminar esa jornada, tuvimos uno de los momentos más deseados y esperados. Nada más y nada menos, pudimos escuchar a cuatro grandes artistas en el Palau de la Música de Valencia, con unos programas muy interesantes formados por obras de J.S. Bach, C.Ph.E. Bach, Ch.W. Gluck, F. Doppler, P. Sancan, F. López, A. Jolivet, R. Wagner, así como una interesante transcripción de la Suite de Romeo y Julieta de S. Prokofiev.

Los 4 artistas por orden de aparición fueron Barthold Kuijken, Francisco López, Paolo Taballione y Karl-Heinz Schütz.

Todo un lujo de concierto que alcanzó las 2 horas y media de duración y si no fuera porque nos echaron, seguro que hubiéramos continuado otras 2 horas más. Ganas no faltaron.



El pianista Jordi Torrent con Alberto Acuña y Alejandro Manito



Recital de Claudio Barile



Palau Recital. Karl-Heinz Schütz



Palau Recital. Francisco López recital



Palau Recital. Paolo Taballione recital



Palau Recital Barthold Kuijken



El último día de la convención fue el domingo 8 de abril. Este día también tuvimos numerosas sorpresas y actuaciones de diversos ensembles como la Orquesta de Flautas Flamenca de Valencia con Óscar de Manuel y el Ensemble de Flautas de Valencia.

A primera hora de la mañana nos despertamos con un taller sobre el “Método Diafreo” con Susana Recio. También tuvimos un taller sobre los “Recursos tecnológicos para el flautista” impartido por Javier Puentes.

Pero sobre todo, éste fue el día de recitales. Durante la jornada actuaron Ulla Miilmann, Cristina Anchel, Manuel Morales, Alessandra Rombolá, Gili Schwarzman, Mie Ogura junto al guitarrista Atanas Ourzoukounov.



Orquesta flamenca de Flautas de Valencia con Oscar de Miguel



Taller de Diafreo con Susana Recio



Recital del esemble de flautas de Valencia



Manuel Morales en la presentación de su Cd



Alessandra Rombolá. Recital 2



Alba Luna y Hugo Rodríguez. Recital de flauta y clarinete



Mie Ogura y Atanas Ourzoukounov recital 2

Juana Guillem y Antonio Arias junto al Cuarteto de Trompas de Valencia con un recital muy interesante sobre obras de Doppler, André Cebriá y su proyecto Jopfen Music y Gareth McLearnon junto a Abigail Burrows. El piccolo estuvo representado ese día con un magnífico recital de Virginie Reibel, la cual también ofreció a posteriori una masterclass.

Las masterclass de ese día estuvieron a cargo de Cristina Anchel, Francisco López, Barthold Kuijken y Paolo Taballione. Dos de las actividades más cercanas que tuvimos fueron las charlas que pudimos mantener junto a Juana Guillem y José Sotorres, en las cuales pudimos intercambiar impresiones y dialogar con ellos.



Recital de Antonio Arias y Juana Guillem



Virginie Reibel (Piccolo) Masterclass



Gareth McLearnon y Abigail Burrows recital



Masterclass con Paolo Taballione



Masterclass de Barthold Kuijken



Conversando con Juana Guillem



Cristina Anchel recital





Orquesta flamenca de Flautas de Valencia



Masterclass Antonio Nuez



Pepe Sotorres en el Photocall



Conservatorio Joaquín Rodrigo. Sede de la Convención



Exposición de partituras



Ambiente en los pasillos



Taller de flamenco



Palau de la Música de Valencia



Pero ninguna convención se podría decir que es completa si no hubiera una nutrida representación de expositores. Casi me atrevería a decir que la mayoría de marcas de flautas, piccolos, flautas alto, bajo, contrabajo y demás tipos de flautas, accesorios y partituras estuvieron presentes en esta convención. Podría citar a todos, pero seguro que corro el riesgo de olvidarme de alguno. No obstante, trataré de nombrarlos a todos: Simon Polak: Early Flutes, Hernández Flutes, Mercaseguros.com, Euromusica Fersan, Jupiter, Altus, The Muramatsu Flute, Sankyo Flutes, Miyazawa, Azumi, BG France, Daniel Paul-Luthier, Anderson musical instrument insurance solutions, Atelier Alfred Verhoef, Adams European Flute Center, Mancke Flutes, Wm. S. Haynes, Roosen, Dasí flautas, Bulgheroni, Burkart, Musikarte, Arista Flutes, United Music and Media Publishers, Emanuel Flutes, Yamaha, Piccolo Music store & Beaumont España, Artis Store, The Abell Flute, Just Flutes, Sanganxa, Edition Kossack, Flutemotion, Parmenon, Eva Kingma, Eloy Flutes, Pearl Flutes, Easy flutes y Jopfen Music.

Ahora nos toca esperar hasta la siguiente convención que será dentro de un par de años. A la junta directiva, que con tanto esmero han preparado esta y las convenciones anteriores, le queda un arduo trabajo por delante. Seguro que acertarán con el lugar donde celebrarla y con la programación que planteen. ¡Suerte! De momento, nos quedaremos con el gran sabor de boca que se nos ha quedado con esta recién pasada convención de Valencia.

*Roberto Casado*

*Catedrático de Flauta del Conservatorio Superior de Música de Málaga y vocal de la Asociación de Flautistas de España.*



Embocadura bellamente decorada



Probando flautas



Técnico revisando una flauta



Equipo organizador de la Convención de Valencia



Flautas de distintos materiales





Selección de cabezas de plata y placa de oro



Sala de exposiciones de numerosas marcas



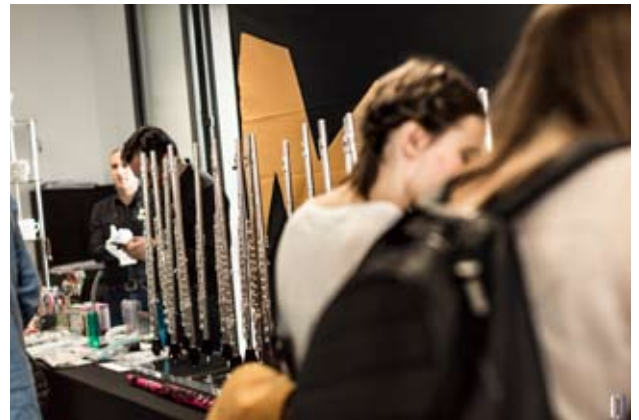
Stand con diseños innovadores



Bajo cita algunos expositores ofrecían revisión gratuita



Dispositivo para sustituir el corcho de la cabeza de la flauta



Ambiente de la exposición



Taller de aprendizaje de pequeñas reparaciones



Embocaduras de madera para flauta Bóhm

# B

AMPLIA GAMA DE FLAUTAS  
BRANNEN BROTHERS EN GINEBRA

## FLAUTISSIMO : VENTS DU MIDI



NUESTROS DISTRIBUIDORES EN GINEBRA,  
ALICE GUNTHER Y OTTO HNATEK LES PROPONEN  
UNA AMPLIA OFERTA DE FLAUTAS Y EMBOCADURAS.

USTED PODRÁ PROBAR Y COMPARAR  
NUESTROS MODELOS EN UNA SALA PRIVADA.  
PONEMOS NUESTRA EXPERIENCIA A SU  
SERVICIO PARA QUE USTED ELIJA LA  
FLAUTA DE SUS SUEÑOS.



La faceta flautística del músico catalán



# FRANCISCO CASANOVAS TALLARDÁ

(1899-1986)<sup>1</sup>

PARTE II

Casanovas tocando la flauta en 1985 (Fuente Juan Fco. Cayuelas)

*Segunda parte del repaso de la vida y obra de Francisco Casanovas Tallardá, músico polifacético; flautista, saxofonista, clarinetista, director de orquesta y banda, pedagogo y compositor.*

Por **Juan Francisco Cayuelas Grao**

**C**asanovas, flautista *freelance* (1925-1927)  
Esta etapa como flautista *freelance* duró apenas unos años, entre 1925 y 1927, ya que su increíble progreso con el saxofón en ese tiempo hizo que se dedicara mucho más a este instrumento a partir de 1928. Aún así, su extraordinaria facilidad de adaptación a uno y otro instrumento le permitió alternarlos durante toda su vida.

El 29 de abril de 1923, Casanovas contrajo matrimonio con Marina Marqués Brután, y en 1924 nació el primer hijo que tuvo la pareja: Francisco, al que seguirían otros dos en el breve periodo de cinco años: Jaime (1926) y Josefa (1929). Estos acontecimientos de la vida personal de Casanovas influyeron notablemente en la nueva dirección que tomó su actividad profesional.

A partir de 1925, con el fin de promocionarse profesionalmente pero sobretodo de mejorar sus ingresos económicos para su recién creada familia, Casanovas se presentó sucesivamente a las oposiciones de la Banda Municipal de Barcelona, a las de la Banda de Alabarderos de Madrid y a las de la Academia y Banda Municipal de San Sebastián. Casanovas ganó la plaza de flauta en todas ellas (Cayuelas, 1986). Sin embargo, solicitó excedencias en todas las agrupaciones porque no podía conciliar sus obligaciones en estas instituciones con la gran cantidad de contratos que le iban surgiendo como solista de diferentes orquestas europeas.

De esta manera inició esta nueva etapa de flautista y concertista *freelance*.

Al respecto de esta etapa, nos dice Casanovas:

“Tenía muchos contratos con diferentes orquestas. Primero me fui a Alemania; después a Zúrich (Suiza); después de Zúrich a Basilea; después de Basilea a Rotterdam (Holanda)...” (Antón, 1979).

### Relación de Casanovas con Villa-Lobos (1924-1929)

Fueron muchos los compositores y directores que reclamaron la presencia de Casanovas para interpretar sus obras. Una relación de estos aparece en el diario indio *The Statesman*: “Como músico de orquesta, Casanovas actuó bajo la dirección de maestros tan importantes como Pablo Casals (a quien está íntimamente ligado), Bruno Walter, Igor Stravinsky (quien le dio algunas clases de composición), Otto Klemperer, Clemens Krauss, Richard Strauss, Serge Koussevitzky, Felix Weingartner y Eugène Bigot”<sup>2</sup>. Uno de los más significativos compositores y directores de orquesta con los que se relacionó y que no aparece en la lista anterior fue Heitor Villa-Lobos. Sobre cómo se conocieron, dice Casanovas: “Villa-Lobos me conocía de Francia, del año 1924. Me conoció allí y me contrató para hacer los conciertos con él, y después ya me fui a América” y añade: “Yo hice esto en el año 1926 con Villa-Lobos, en 1928 me fui a América, y en 1929 vine otra vez aquí, a España, cuando la Exposición de 1929” (Antón, 1979). De estas manifestaciones se deduce que Villa-Lobos contrató a Casanovas para unos conciertos que tuvieron lugar en 1926, pero hasta el momento no he encontrado ningún detalle sobre dichos conciertos. En cambio, sí los hay de su colaboración en 1929 en Barcelona.

Casanovas dice que Villa-Lobos lo conocía de Francia, del año 1924. Villa-Lobos había llegado a París en 1923, becado por el gobierno de Brasil. Un año más tarde, ya instalado y mientras simultaneaba sus clases de armonía con el famoso Paul Dukas, organizó el que sería su primer concierto en Europa con sus obras. Dicho concierto tuvo lugar en la *Salle des Agriculteurs* de París, en mayo de 1924, y en él participó el flautista Louis Fleury<sup>3</sup>. Como ya comenté, en mayo de 1924, Casanovas estaba en París con la Orquesta Pau Casals, y pudo asistir a dicho concierto. Cabe la posibilidad de que el propio Fleury hiciera las presentaciones entre Casanovas y Villa-Lobos. También es bastante probable que Villa-Lobos asistiera a algún concierto de la Orquesta Pau Casals. En cualquier caso queda probado que se conocieron en París en 1924.

En 1929, Barcelona organizó una Exposición Internacional. Dentro del marco de dicho evento, la Diputación de Barcelona programó en el mes de octubre cuatro conciertos de gala con el nombre de Festivales Sinfónicos Iberoamericanos. Estos conciertos llevaron a la ciudad condal la música de varios compositores iberoamericanos, entre ellos, Heitor Villa-Lobos<sup>4</sup>. Se formó una orquesta expofesofa para estos conciertos de la que formó parte Casanovas. La dificultad técnica de estas obras en general



Foto de Villa-Lobos dedicada a Casanovas, 1929. (Fuente: Manuel Soler Noales)

y de las obras de Villa-Lobos en particular requería los intérpretes más cualificados y Casanovas era un experto instrumentista tanto de la flauta como del saxofón. Además de colaborar como flautista, no sabemos con certeza si lo hizo también como saxofonista, ya que algunas de las obras programadas requerían un saxofón en la plantilla como fue el caso de *Choros X* (1926) para coro y orquesta de Villa-Lobos.

Los conciertos tuvieron lugar en el Palacio Nacional de Barcelona. El cuarto y último de esos conciertos tuvo lugar el 21 de octubre y contó con la presencia de propio Heitor Villa-Lobos quien dirigió su poema sinfónico *Amazonas* (1917), *Tres poemas indígenas* (1926) para soprano y orquesta, y la mencionada *Choros X*. El concierto se repitió cuatro días después, el 25 de octubre. Estos son, sin duda, los conciertos de Villa-Lobos en Barcelona a los que hacía referencia Casanovas.

Existe también una foto de Villa-Lobos dedicada a Casanovas que recuerda esta colaboración entre los dos músicos en los siguientes términos: “Al talento de mi intérpre-

te F. Casanovas. Barcelona 26/10/29. Recuerdos. Villa-Lobos”. Obsérvese el tratamiento familiar que utiliza Villa-Lobos al llamar a Casanovas “mi intérprete”, fruto de conocerse desde hacía años y de haber compartido probablemente más conciertos juntos.

Entre los alumnos de Casanovas se comentó que Villa-Lobos le había dedicado una obra. Uno de esos alumnos, Rafael Casasempere, tenía alguna noticia al respecto, pero hasta el momento se desconoce el paradero de dicha obra. Está claro que de aparecer una obra de flauta inédita de Villa-Lobos sería un gran descubrimiento dado la importancia que ocupa hoy día su figura y su música, pero es posible que no exista tal obra y todo se deba a un malentendido. Quizás alguien confundiera “tener una foto de Villa-Lobos dedicada” con “tener una obra de Villa-Lobos dedicada” y el error se extendiera de boca en boca.

### Casanovas, flautista de música de cámara

Como flautista, Casanovas hizo música de cámara durante toda su vida, aunque nunca en una agrupación concreta y estable, sino de manera variada y esporádica. La primera vez que se tiene constancia de la faceta de Casanovas como músico de cámara fue en 1922. En ese año, el músico catalán participó en un ciclo de música antigua en Barcelona con la clavecinista polaca Wanda Landowska. El ciclo fue organizado por la soprano catalana María



Cuarteto de flautas. De izquierda a derecha: Peter Morsman, Bernard Reynolds, Iris Bryden y Francisco Casanovas. Junio, 1950. (Fuente: Manuel Soler Noales)

Barrientos que a sus casi cuarenta años estaba en la cima de su carrera. Contó, además, con la colaboración del violinista Eduard Toldrà y del flautista Esteve Gratacòs, sustituto del maestro Vila como profesor de la Escuela Municipal de Barcelona a la muerte de éste en 1929<sup>5</sup>. El ciclo consistió en “*Tres Grans Concerts de música antiga*” que tuvieron lugar en el Palau de la Música Catalana los días 30 de octubre, 4 y 7 de noviembre de 1922. Casanovas contó así cómo fue aquel concierto: “Tocamos el Concierto nº 5 de Brandemburgo sin orquesta: clave, Toldrà (violín) y yo el flauta. Y después, para descansar, salía María Barrientos, cantaba *La Lucia de Lammermoor* y yo hacía la cadencia, y ya está. Con María Barrientos no había problema porque ya me conocía, pero Wanda, como no me conocía, empezó a llorar y a hacer el ganso por allí por el Palacio de la Música ¡qué disgusto!” (Cayuelas, 1986).



Casanovas tocando la flauta en 1949. (Fuente: Archivo particular Juan Fco. Cayuelas)

Casanovas hizo alusión a una anécdota que contaba muy a menudo sobre este concierto y es que en el primer ensayo previo a los conciertos, Landowska, al ver que él era tan joven temió, nerviosa, por el éxito del concierto. Casanovas quiso marcharse de allí pero un bofetón oportuno de su abuelo le hizo volver sobre sus pasos, sacar la flauta y empezar a preluir para calentar. Casanovas contaba que en cuanto Wanda lo escuchó cambió súbitamente de actitud y accedió gustosa a tocar con él. Casanovas aseguró que sólo tocó con Landowska en esa ocasión y aunque reconoce haber coincidido con ella alguna vez en París, dejó





Fig. 5

Casanovas acompañado por el organista Daniel Fricker. Colmar (Alsacia, Francia), 1973.  
(Fuente: Manuel Soler Noales)

claro que no volvieron a tocar juntos (Cayuelas, 1986).

Otro de los conciertos destacados de Casanovas como flautista de música de cámara fue el que ofreció el 7 de mayo de 1936. Tuvo lugar en la *Associació Condal* de Barcelona y en él interpretó el *Cuarteto con flauta en Re Mayor* de Mozart junto al Trío Bocquet<sup>6</sup>.

En las décadas de 1940 y 1950, entre junio y agosto, se organizaban en Calcuta una serie de conciertos de música de cámara, los *Calcutta Chamber Concert Monsson Series*. Este ciclo de conciertos consistía, igual que el ciclo de temporada de la Orquesta Sinfónica de Calcuta (OSC), en seis conciertos quincenales que se celebraban en *Loreto House Hall*. En ellos participaba habitualmente Casanovas como flautista, compositor y arreglista junto a otros profesores y alumnos de la Escuela de Música de Calcuta, así como miembros de la OSC.

Casanovas colaboró en algunos de estos ciclos como el del verano de 1950. La variedad e interés de las obras interpretadas por él queda patente en la siguiente lista:

- 1er. Concierto, 28-6-1950: *Serenata en Re Mayor Op. 25* para flauta, violín y viola de Beethoven junto a Stanley Gomes (violín) y J. N. Das Gupta (viola). También se estrenó su obra *Amics*, un cuarteto para 4 flautas interpretado por Peter Morsman, Bernard Reynolds, Iris Bryden y el propio Casanovas.
- 4º Concierto, 9-8-1950: *Syrinx* para flauta

solo de Debussy, “*Krishna*” de *Joueurs de flûte* para flauta y piano de Roussel y *Alla Gitana* (arreglo de Casanovas para flauta y piano) de Paul Dukas, acompañado al piano por Harold Joseph.

- 6º Concierto, 6-9-1950: *Concierto de Brandemburgo nº 5 en Re menor* de Bach junto a Liesl Stary (piano) y John Mayer (violín).

En el verano de 1954, Casanovas volvió a colaborar de una manera destacada en los *Calcutta Chamber Concert Monsson Series*. Estas son las obras que interpretó:

- 2º. Concierto, 7-7-1954: *Sonatina* para flauta sola de Sigtenhorst Meyer y *Sonata* para 3 flautas de James Hook junto a S. Manohari y Edith Ray.
- 4º. Concierto, 4-8-1954: Priya Chatterjee (soprano) y Greenhalgh (piano) interpretaron *The Nightingale Song* de Casanovas en una nueva versión de la letra de Iris Bryden transcrita al catalán por Casanovas.
- 5º Concierto. 18-8-1954: *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy y *El vuelo del moscardón* de Rimsky-Korsakov, acompañado al piano por Gisèle Guillaume, alumna de Alfred Cortot en París.
- 6º. Concierto. 1-9-1954: *Trío* de Albert Roussel junto a H. Madge (viola) y Alex Shemansky (cello).

Casanovas participó también en otros conciertos de cámara de carácter benéfico para los que era requerido. En uno

de ellos, para Ayuda de la Fundación Sociedad del Hospital de Niños de Calcuta, compartió escenario con una precoz soprano coloratura y arpista de trece años llamada Janet Veronza. Veronza cantó, entre otras, *The Nightingale Song*, letra de Iris Bryden y música de Casanovas, y éste la acompañó con la flauta en *Russian Nightingale* de Alabieff y en “*Mad Scene*” de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. Casanovas tocó también un arreglo suyo para flauta de la *Sonata en Sol menor* para órgano de Haendel y el *Grosse Concert* (posiblemente el conocido *6º Solo o Concierto Italiano*) de Demersseman acompañado al piano por Sylvia Kemp.

Desde su regreso a España en 1956, Casanovas siguió haciendo música de cámara como flautista. Una prueba de ello fue el recital que ofreció junto al pianista portorriqueño Narciso Figueroa en la Casa Americana de Barcelona, el 26 de abril de 1957. En dicho recital interpretaron el *Concierto en Re* de Mozart, en versión de cámara, y la difícil *Sonata* para flauta y piano de Walter Piston (1894-1976).

El 16 de abril de 1958, Casanovas también participó en el estreno del *Noneto* de Robert Gerhard (1896-1970) que tuvo lugar en el Club 49 del *Hot Club* de Barcelona. El estreno estuvo presentado por Joaquim Homs y dirigido por Josep-Lluís de Delás. Junto a Casanovas, componían el grupo: Josefina Sellés (piano y acordeón), Domènec Segú (oboe), Josep Gonzalez (clarinete), Ramón Isbert (fagot), Amadeu Rovira (trompeta), Antoni Melis (trompa), Josep Nadal (trombón) y Àngel Barcelona (tuba).

En 1964, interpretó el *Concierto en Re Mayor* de Boughton, en versión camerística, acompañado por el pianista Eric Hope, en la célebre *Menuhin School of Music* de Londres.

Posiblemente, sus últimos conciertos como flautista de cámara fueron los que ofreció, en 1973, en Colmar (Alsacia, Francia), acompañado por el organista Daniel Fricker.

### La versalidad de Casanovas como flautista y saxofonista

La versatilidad del músico barcelonés como instrumentista de cámara de flauta y saxofón quedó patente en múltiples ocasiones y a lo largo de toda su vida. Un ejemplo de ello fueron las emisiones que hizo *Radio Catalana* en julio de 1928 de la *Sonata nº 4* de Haendel y el *6º Solo* de Demersseman para flauta, y la *Danza húngara* de Ring-Hager y el *Valse Vanité* y *Gloria* de Rudy Wiedoeft para saxofón<sup>7</sup>. Estas piezas fueron interpretadas por Casanovas con la flauta y el saxofón en el breve espacio de una semana.

Casanovas poseía un dominio tal de la flauta y el saxofón que causaba admiración tanto entre los profanos en la materia como en los profesionales. El compositor Robert Gerhard, único alumno español de Arnold Schönberg,

**Palacio de la Música**  
 SABADO DIA 19 DE FEBRERO DE 1949  
 A LAS DIEZ Y MEDIA DE LA NOCHE

**Concierto de Música Moderna**

*Francisco*  
**CASANOVAS**  
 COMO DIRECTOR, INTERPRETE Y AUTOR

*Programa*

I

Impresión oriental . . . . . CASANOVAS  
 (Poema sinfónico)  
 Director: FRANCISCO CASANOVAS

Concierto para flauta y orquesta . R. BOUGHTON  
 Allegro  
 Adagio  
 Allegro molto  
 Solista: FRANCISCO CASANOVAS  
 Director: José Vicens

II

Arrow dance . . . . . CASANOVAS  
 (Piano solo)

Concierto de Varsovia . . . . . ADDINSELL  
 (Piano y orquesta) Solista: José Vicens  
 Director: FRANCISCO CASANOVAS

Guajiras . . . . . CASANOVAS  
 Saxofón solista: FRANCISCO CASANOVAS

III

Rapsodia en azul. . . . . GERSHWIN

Leyenda . . . . . CASANOVAS  
 Director: FRANCISCO CASANOVAS

**Orquesta Sinfónica**

Programa de un concierto de Casanovas, 19-2-1949. (Fuente: Archivo particular Juan Fco. Cayuelas)





Casanovas dando una clase a Juan Fco. Cayuelas, 1981.  
(Fuente: Archivo particular Juan Fco. Cayuelas)

publicó en 1930 un artículo sobre el saxofón que expresa el fuerte impacto que le causó conocer a Casanovas. El artículo hace un repaso a la historia del saxofón y su uso en la música “pseudo-negra” y clásica, y examina las cualidades acústicas del mismo. Dedicó dos largos párrafos a elogiar a Casanovas: “La excelencia en Casanovas como saxofonista, flautista y clarinetista destruye definitivamente la leyenda tenaz del labio esclavo de un solo instrumento” y le agradece las interesantes revelaciones acústicas que le transmitió: “Soy deudor de esta revelación al excelente artista catalán Francisco Casanovas”<sup>8</sup>. El documento constituye posiblemente el mayor homenaje que un músico haya hecho a Casanovas.

Otro ejemplo de su versatilidad como intérprete de saxofón y flauta es el siguiente: El 5 de marzo de 1936, Casanovas ofreció un concierto de saxofón y piano en la *Casa Llibre* de Barcelona, acompañado al piano por Esteban Cusidó. Y al mes siguiente, el 13 de abril, actuó en el Palau Nacional como flauta 1<sup>o</sup> con la Orquesta *Filharmònica* de Barcelona dirigida por Josep Fontbernat. El repertorio que se interpretó fue la *Suite de Peer Gynt* de Grieg, las

dos *Suites de l'Arlesienne* de Bizet, la *obertura de “Las bodas de Figaro”* de Mozart, la *obertura de “Coriolano”* de Beethoven y *Los maestros cantores* de Wagner. Son conocidos por todos los flautistas los solos de flauta de estas obras, como por ejemplo en el primer movimiento, “*La mañana*”, de *Peer Gynt*, en el que la flauta expone el tema principal representando los primeros rayos de sol, o en el “*Menuetto*” de la *Suite n.º 2* de Bizet donde la flauta lleva el protagonismo durante todo el movimiento, en un largo solo especialmente delicado y difícil, y acompañada exclusivamente por el arpa la mayor parte del tiempo. Existe una crítica de este concierto que ensalza la actuación de Casanovas en estos solos y lo describe como un “magnífico solista de virtuosismo y musicalidad de esta orquesta”<sup>9</sup>.

Desde 1932 a 1956, Casanovas actuó doce veces de solista con la Orquesta Sinfónica de Calcuta, tanto con el saxofón como con la flauta<sup>10</sup>. Casanovas fue uno de los seis artistas (sobre un total de 129 instrumentistas que fueron solistas con la Orquesta Sinfónica de Calcuta hasta 1962) que más veces actuaron de solista con dicha orquesta. Además, fue



el único que lo hizo con más de un instrumento distinto. Pero el caso más importante de su gran versatilidad fue cuando el 19 de febrero de 1949, en uno de sus pocos regresos de la India a Barcelona, ofreció un concierto de música moderna en el Palacio de la Música Catalana. El programa anunciaba a Casanovas como director, intérprete y autor. Casanovas al frente de una Orquesta Sinfónica dirigió al pianista José Vicens en el *Concierto de Varsovia* de Addinsell y la *Rhapsody in blue* de Gershwin, y dos poemas sinfónicos propios: *Impresión oriental* y *Leyenda*. Vicens tocó otra pieza de Casanovas, su *Arrow dance* para piano solo y dirigió a su vez a Casanovas, quien interpretó con la flauta el *Concierto* de Boughton y con el saxofón sus *Guajiras* con las que había ganado un año antes el Primer Premio en el Concurso Columbia de Nueva York.

Menos de un mes después del anterior concierto (el 11 de marzo de 1949), Casanovas colaboró con la Orquesta Municipal de Barcelona sustituyendo a última hora al flauta solista por repentina enfermedad de este. Dicha sustitución era más que comprometida dada la dificultad de las obras que componían el programa: la *Obertura de "Oberon"* de Weber, la *Rapsodia rumana* de Enesco, el poema sinfónico *Muerte y transfiguración* de Richard Strauss y la *Sinfonía nº 1* de Brahms. Además, el director era el austríaco Clemens Krauss, experto en el repertorio de su amigo Richard Strauss, lo que añadía más presión a dicha suplencia. El concierto tuvo lugar en el Palacio de la Música de Barcelona y Casanovas "salió airoso de su difícil cometido"<sup>11</sup>.

Para terminar, y aunque esto sería tema para otro artículo, me gustaría añadir unos breves apuntes sobre la faceta de Casanovas como pedagogo de la flauta.

A pesar de que la flauta no fue la única faceta musical que cultivó, Casanovas poseía un vasto conocimiento de todos los estilos del repertorio flautístico tanto solista, de cámara como orquestal, y los que tuvimos la gran suerte de ser alumnos suyos nos beneficiamos de este experimentado magisterio.

Paralelamente al trabajo de ejercicios técnicos y estudios de Altès, Andersen, Böhm o Jeanjean, me enseñó a interpretar obras de estilos muy diversos y a solucionar sus problemas técnicos. Entre ellas, las sonatas de Bach y Haendel, la Suite de Telemann, el Concierto "Il Cardellino" de Vivaldi, los conciertos de Mozart, las piezas virtuosas de flautistas románticos como Demerssemann (*6º Solo* y *Le Trémolo*), la impresionista y encantadora *Syrinx* de Debussy, la *Sonata* de Poulenc o la vanguardista *Le merle noir* de Messiaen.

Y un detalle que caló muy hondo en mí fue que con más de ochenta años, Casanovas todavía usaba su flauta Haynes de plata para darnos clase.

## NOTAS

1. Artículo extraído, adaptado y revisado del Trabajo Fin de Máster "Francisco Casanovas Tallardá (1899-1986). Aproximación a la vida y obra de un músico polifacético" presentado en el Dpto. de Ciencias de la Educación de la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia el 20 de febrero de 2017.
2. Información de Alicante, 11-6-1970, p. 23.
3. Entrevista privada de Juana Antón Díez a Casanovas. Realizada en la habitación de éste en la Residencia de Pensionistas de Torrevieja (Alicante) el 7-2-1979.
4. Para más información ver el artículo "Mi Admirado Flautista: Manuel Garijo" de Joaquín Gericó publicado en el nº 9, marzo de 2014, de nuestra revista Todo Flauta.
5. La Escuela Municipal de Música de Barcelona se reconvirtió en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona mediante un decreto del gobierno central de 1944. Hasta el curso 2000-01 fue el único centro público de Cataluña que impartía enseñanzas musicales de grado superior. A partir de entonces dejó de impartir estudios de grado superior para ofrecer cursos solo de grado medio. En 2004 cambió el nombre a su forma actual de Conservatorio Municipal de Música de Barcelona. www.cmmb.cat.
6. Entrevista privada de Juan Francisco Cayuelas Grao a Casanovas. Realizada en la habitación de éste en la Residencia de Pensionistas de Torrevieja (Alicante) en mayo de 1986.
7. Las Provincias, Diario de Valencia, 27-4-1918, p. 1.
8. Recorte de prensa firmado por Jean-Christophe [1924]. Archivo particular de Juan Fco. Cayuelas.
9. Este concierto fue radiado el 30-9-1978 en el 1er. programa de RNE.
10. Aviñoa, Xosé. "La Orquesta Pau Casals". En: *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. dir. Xosé Aviñoa Pérez. Barcelona: Edicions 62, 2000-2007, vol. 4 (2004), pp. 25 y 26.
11. Cartas de Francisco Casanovas Tallardá (T-2306) a Pau Casals, desde 1950 a 1955. Arxiu Nacional de Catalunya. Fondo documental Pau Casals (Núm. 1-367).
12. Atienza Fernández, Francisco. "Pablo Casals enjuiciado por un alumno suyo". Entrevista en: Información de Alicante, 2-11-1971, p.
13. Carta de Casals a Casanovas, 30-6-1950. Archivo particular de Juan Fco. Cayuelas.
14. Newsketch (India), 19-11-1954, p. 1.

**Juan Francisco Cayuelas Grao**, Profesor de Flauta del Conservatorio Superior de Música "Massotti" de Murcia y biógrafo de Francisco Casanovas.



# FLAUTAS BARROCAS

CABEZAS EN MADERA

para flauta y piccolo



*Pasión por la madera*



*Hernández*

[www.hernandezflute.com](http://www.hernandezflute.com)  
Buenos Aires - Argentina



## MI ADMIRADO FLAUTISTA...

Eusebio  
González  
Val



Eusebio González Val

Por **Joaquín Gericó**

A la memoria de José Oliver, gran flautista,  
gran persona, gran amigo...

**H**oy traemos a nuestra galería de admirados e insignes, al más *Distinguido* de los profesores músicos del siglo XIX, que además era, como no, flautista. El diccionario de la Lengua Española, define la palabra distinguido como “Ilustre, noble, esclarecido”, exactamente las palabras que mejor definen a nuestro personaje de hoy. Y es que Don Gonzalo era todo un caballero, educado, culto, cortés con las señoras, amigo de sus amigos y amable con todos.

Se codeaba con la alta sociedad burguesa en una época en que las relaciones sociales eran marcadamente importantes (aunque en realidad siempre lo han sido), formando parte de ese elenco de artistas y eruditos, que dejarían huella dando paso, ya en los albores del siglo XX, a las futuras generaciones de artistas e intelectuales.

Su prestigio no solo le vino por su cualidad de flautista, sino por la de director de una pequeña orquesta formada por 21 profesores. Dirigía a esta agrupación en las más elegantes galas de la época, animando los bailes que se organizaban en Palacio. Tenemos constancia de que los días 5 de abril, 27 de mayo y 30 de noviembre de 1883, entre otros, animó con su orquesta los bailes que se verificaron

en las Reales Habitaciones del Palacio, cobrando por ello 920 pts. (5'75€) por cada sesión.

Además formaba dúo con el Marqués de Bogaraya<sup>1</sup>, con quien mantuvo una gran relación de amistad que fue definitiva a la hora de impulsar su carrera artística<sup>2</sup>.

En este sentido, en la revista *El Arte*, año I nº5, Madrid 1 de noviembre de 1873 se cita:

“Según teníamos anunciado La Filarmónica de Madrid celebró el primer Concierto de la segunda temporada el 27 del finado Octubre, presentando el siguiente programa:

Dúo de flautas con acompañamiento de orquesta por los

señores Marqués de Bogaraya y González, de Romanino. Todos los artistas y aficionados que tomaron parte obtuvieron el aplauso de la elegante sociedad”.

Asimismo actuó en repetidas ocasiones junto a su hijo Francisco González Maestre. Con relación a ello, destacaremos la participación de ambos, en el concierto celebrado en la Escuela Nacional de Música<sup>3</sup> el 25 de enero de 1885 a las tres de la tarde<sup>4</sup>, dedicado “Al socorro de los pueblos de Andalucía” bajo el patrocinio de S.M. la Reina. La tercera intervención en dicho concierto corrió a cargo de Eusebio y Francisco González, padre e hijo, quienes interpretaron *Andante op. 25 para dos flautas*, (una en do y otra en sol), de Franz Doppler.

**Eusebio Mariano González Val** (Madrid 18-8-1826 / 23-5-1887) en 1865 formaba parte de la Orquesta del Teatro Real (Teatro Nacional de la Ópera) como flautín y al año siguiente de la recién formada Orquesta de la Sociedad de Conciertos (fundada por Barbieri) como tercer flauta-flautín. El 23 de septiembre de 1867 fue nombrado por Real Orden, profesor honorario de flauta de la Escuela Nacional de Música (por participar en una velada en casa de un ministro). Por aquel entonces, en el Conservatorio de Madrid, además de los profesores activos encargados de las enseñanzas, había otros muchos con el título de honorarios, adictos facultativos y adictos de honor, recayendo estos nombramientos en todas las personas distinguidas de la corte por su posición social y política, que en mayor o menor medida, se dedicaban al cultivo de las bellas artes. Y desde el 30 de noviembre de 1882 hasta el 23 de mayo de 1887 fecha de su defunción, Eusebio González fue catedrático por oposición de la citada Escuela Nacional de Música.

Muchas han sido las veces que, tanto Fco. Javier López como yo, hemos escrito, disertado, publicado, en definitiva hemos aireado, todos los aspectos que envolvieron esta famosa e importante oposición, rodeada toda ella de confusión, suspicacias y polémica: Famosa e importante por el hecho en sí de ser el



puesto más reputado y que normalmente ocupaba el profesor más importante en cada momento y porque a raíz de ella, quedó establecido el sistema Boehm en España; Confusa porque se publicaron unas bases que luego no se cumplieron del todo; Suspica porque el presidente del tribunal Emilio Arrieta, tuvo que componer una segunda pieza (Solo en Sib Mayor) como ejercicio a primera vista, ya que alguno de los opositores objetó que la primera que compuso (Solo en Do menor), había sido facilitada con antelación a un contrincante (según se comentaba, el tribunal tenía “protegidos” entre los candidatos); Y polémica, hasta el punto de que Joaquín Valverde Durán, uno de los aspirantes, publicó –por enfado– cuatro años después en 1886, un insólito libro titulado “La Flauta Su historia, su estudio”<sup>5</sup>, dedicado a su amigo Federico Chueca, en donde narra con detalle el desarrollo de las pruebas y las injusticias de que, según él, fue objeto. A dichas oposiciones concurren además Joaquín González Ramos Chausa, que era el profesor interino que ocupó la plaza a los seis días de la muerte de Pedro Sarmiento (desde el 11 de febrero de 1882, hasta que se realizó la oposición en octubre del mismo año) y Gregorio Torres Pérez.

Su alumno más destacado fue precisamente su hijo Francisco González Maestre, a la sazón, el profesor que le sustituyó en el Conservatorio a su muerte, primero como profesor interino y al año siguiente consiguiendo la cátedra por oposición, al igual que su padre, e incluso compitiendo con uno de sus mismos contrincantes, Gregorio Torres Pérez (en este caso solo hubo dos aspirantes). Francisco González permanecería en el cargo hasta el estallido de la Guerra Civil<sup>6</sup>.

La revista La España Musical, de 28 de mayo de 1887, informaba a sus lectores del fallecimiento en Madrid de Don Eusebio González Val, acaecido cinco días antes, el día 23 de ese mismo mes, en los siguientes términos:

*Sección de Variedades:*  
 “Ha fallecido el profesor de la Escue-



la Nacional de Música, nuestro especial amigo Sr. D. Eusebio González, conocidísimo en todos los círculos de nuestra aristocracia, donde ha dirigido, durante muchos años, las orquestas que amenizaban, a la par que daban realce, a las grandes recepciones y a los suntuosos saraos.

Las excepcionales condiciones de carácter que adornaban al Sr. González, le granjearon las simpatías de las más altas y más nobles damas, que le trataban como cariñoso amigo, y a quien consultaban en materia de arte, como profundo y erudito profesor. Si la pena tan inmensa que aflige a su familia pudiera mitigarse, se mitigaría con el honradísimo nombre que deja, y con el cariño que le profesan, sus muchos e importantes amigos.

El claustro de profesores ha propuesto al hijo para que interinamente desempeñe la asignatura que explicaba el padre, y en ello, no tan solo tributan un homenaje al muerto, sino que hacen un acto de justicia que redundará en beneficio del arte, por ser un profesor sin otro que le aventaje”.

#### Materiales didácticos de Eusebio González



En general, a lo largo del siglo XIX y aunque no en gran número, se produjeron algunos libros dedicados a la flauta con carácter pedagógico. Lógicamente estos eran elaborados por profesores de la especialidad y en algunos casos se mandaban a la Escuela Nacional de Música para que una comisión estimara o no su valía, interés y aportaciones a la enseñanza, en otros, bien por haber sido editados en el extranjero o por otras causas, se mandaba notificación al centro para que tuviera conocimiento de ellos. Siempre los juicios de valor de los profesores del Conservatorio fue lo que iba marcando las pautas pedagógicas del país. Asimismo, la gran dificultad para editarlos con la que se encontraban en la época, hizo que muchos durmieran en sus manuscritos originales sin posibilidad de ver la luz.

De esta manera, Eusebio González publicó en 1870 un “Método Elemental” para la flauta de una, cinco, seis y ocho llaves y más tarde escribió un gran “Método para flauta” que no llegaría a publicar, manuscrito que se encuentra en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, el cual consta de dos partes y una sección final en donde recomienda las obras que deben seguir al método.

Los trabajos de calcografía e impresión del *Método elemental para la flauta de 1, 5, 6 y 8 llaves*, fueron realizados por Santiago Moscardó y el libro lo editaría en 1870 Antonio Romero, estando a la venta en su almacén al precio de 24 reales (6 pesetas, 0,26€). Aunque no tenemos constancia de que este libro fuera empleado en los programas del Conservatorio, es de suponer que al ganar la cátedra de la Escuela Nacional de Música en 1882, lo incluyera en los primeros cursos de la carrera. Como su nombre indica es bastante elemental y de reducida temática.

En cuanto a su *Método para flauta* se refiere, es un gran método inacabado que como hemos comentado anteriormente consta de dos partes y no llegó a publicarse.

Escribía en el Prólogo:

*“No presumo de haber hecho una obra perfecta, me consideraré, no obstante, suficientemente recompensado si he podido introducir algún pequeño adelanto en el estudio de un instrumento a que con tanto entusiasmo he dedicado frecuentemente largas horas de estudio.*

*Al empezar este método lo único que me propuse fue dar a la luz un plan completo de enseñanza de la flauta en el que aprovechando cuanto existiera digno de conservarse en otros trabajos de igual o parecida índole, se introdujeran las reformas que la experiencia y un constante estudio me han demostrado son indispensables para relacionar las reglas que hasta hoy se*

*han observado sin contradicción con los adelantos que la industria y el arte, de común acuerdo han introducido en las condiciones del instrumento”.*

Y defendía la Flauta Boehm:

*“Boehm: ha dado mayor regularidad a su sonido y una perfecta afinación haciendo además, posibles ciertos trinos y arpeggios de invencible dificultad no hace mucho tiempo”.*

En este libro, Eusebio González hizo un gran derroche de sabiduría, haciendo explicaciones de todos los temas relacionados con el mundo de la flauta y su interpretación. Por interesantes y por el acercamiento que nos da a su persona y a su profesionalidad, relacionamos a continuación algunos de los enunciados de las distintas secciones de que consta:

### 1ª Parte

- Principios Generales de la Flauta, en donde describe como hay que coger la flauta y como hay que empezar a soplar en ella, distinguiendo cuatro tipos de ataque: Golpe de lengua simple; Golpe de lengua stacato; Golpe de lengua Louré ; y Doble golpe de lengua.
- Sobre el modo de Frasear. Aquí pasa a explicar que la música está compuesta por miembros y periodos que se distinguen por una pausa colocada entre sí llamada cadencia. Por lo tanto para frasear bien es necesario respirar en los puntos de reposo del periodo, que permite el conocimiento de la construcción musical.
- De la Ligadura. En este punto simplemente se limita a decir que es necesario dar un golpe de lengua al principio de cada ligadura.
- De la Producción del Sonido. El mejor estudio que se puede hacer para fijar la embocadura y dar toda la plenitud posible al sonido, es filando este sobre cada nota de la escala, en este caso es menester atacar la nota desde el pianísimo al fortísimo y viceversa dando al sonido toda la sonoridad posible sin soplar con demasiada fuerza, para no alterar la nota en su calidad y afinación, y sostenerla con buen timbre hasta el fin de la respiración: “Saber producir un buen sonido es poseer la mitad del talento de un buen instrumentista”.
- De la Respiración. Comenta que La respiración es de dos especies, principal y de recurso, la principal es la que se hace al final de un miembro del periodo y la de recurso la que se hace en varias divisiones del mismo periodo, esta última respiración –dice- aunque no es de rigor, muchas veces favorece y da mejor carácter a la ejecución.

- De la Articulación llamada Golpe de Lengua. Finalmente diferencia las dos articulaciones principales de que debe servirse el discípulo: Te, Que (o Te, Gue). Resalta que este modo de articular las notas para producir el sonido, lo consideraremos puramente mecánico, debiendo estudiarse también sus “Monosílabos” sin instrumento, a fin de disponer la lengua a adquirir esta impulsión rápida y vigorosa llamada doble golpe.

### 2ª Parte

- De la Ejecución en general, del Gusto, de la Acentuación, de la Frase Musical, del Colorido y de la Expresión. Explica Eusebio González:

*“Cuando se ha llegado a ser músico y se posee un instrumento, es preciso ante todo estudiar el modo de tocar con limpieza, siguiendo los principios adoptados para leer bien. En efecto cuando se lee con gusto, se pronuncian las palabras distintamente, haciendo notar los acentos colocados sobre las letras, y la puntuación de las palabras o de los miembros de las frases, no se respira sino después de haber acabado una consecuencia, para no tergiversar el sentido, o hacerlo inteligible por una entonación uniforme y monótona. Las inflexiones de la voz son un poderoso recurso para la inteligencia de las ideas: Es la articulación que hace distinguir las palabras leídas en alta voz, de las habladas.*

*Del mismo modo en la lectura de la música, es preciso ejecutar cada nota, según la duración que indica su figura, con el acento que la acompaña o que el buen gusto sugiriera, y como el sentido de los trozos o de los miembros de frases no termina siempre por signos de silencio, se suple por un pequeño descanso entre las frases que los instrumentistas y los cantantes llaman respiración, o media respiración, según el más o menos tiempo que se emplee en tomar aliento. Ningún signo particular indica estos descansos entre las notas o las frases y sería de desear que se emplease como en el canto la acentuación de la escritura, de este modo se impediría a los ejecutantes músicos el respirar entre la división del compás, o en peor momento.*

*Se ve por lo que parece que los primeros rudimentos de toda ejecución, descansan sobre el análisis, cuando se sabe distinguir las notas esenciales de las notas de gracia, los miembros de frase, de la frase entera y las frases, de los periodos: para esto es preciso respirar a tiempo, por lo demás, el análisis de las obras de los grandes maestros, vale más que largas experiencias”.*



- **Variedad de Articulaciones.** Define en este apartado que, por articulación se entiende hacer oír con limpieza y precisión todas las notas de un rango en una frase, o parte de ella, añadiendo la inflexión conveniente. Que la articulación es de dos especies, la ligada y la destacada, y que el gusto de los ejecutantes les sugiere una gran variedad de coloridos en las cuales se emplean estas dos articulaciones en las formas más variadas

- **Golpe de Lengua Louré.** Especifica aquí que “Ligando de dos en dos”, este genero de picado consiste en atacar los sonidos con dulzura, marcando la primera nota de cada tiempo más sensible que la segunda, aunque del mismo valor. Y manifiesta que esta manera de ejecutar “es de muy buen efecto en las composiciones de carácter rústico y montaños”.

Y finaliza sus explicaciones previas recomendando una serie de Ejercicios y Estudios para cumplimentar el presente Método: *Doce estudios para igualdad de Doigté*, de T. Boehm; *24 Caprichos dedicados a los aficionados*, también de T. Boehm; *25 Ejercicios*, de A. Hugot; y *6 Grandes estudios*, de P. H. Camus.

Así como algunas obras, todas ellas de flautistas: Solos del 1º al 5º de J. L. Tulou; *Grandes Sonatas* de, F. Kuhlau; 1º, 2º, 3º y 4º *Concierto*, de J. L. Tulou; Solos del 1º al 6º de J. Demersemman; y *Grandes Tríos y cuartetos* de F. Kuhlau. Explicando que:

“La precedente clasificación, ofrece a los aficionados a la flauta, parte de obras compuestas por algunos de los flautistas más distinguidos, cuyo estudio es muy conveniente si se aspira a tocar con perfección.

Como ya hemos dicho anteriormente, las reformas introducidas en la Flauta de Boehm, que son



incontables y están reconocidas por Dorus, Camus y otros muchos profesores de cierta reputación, ha elevado a tal grado de perfección el instrumento que aún sin llegar a ser un grande ejecutante podrán hoy interpretarse las composiciones de los primeros Maestros”.

**Obras**

Escribió varias obras para flauta todas ellas arreglos de óperas que instrumentaba para flauta y piano bajo el título de Fantasías, ya que era la forma musical instrumental en boga durante todo el siglo XIX. Destacaremos por orden cronológico y núm. de opus las siguientes:

- *Fantasia sobre motivos de I Puritani Op. 6*, del maestro Bellini dedicada “Al Sr. D. Gonzalo de Saavedra y Cueto, Marqués de Bogaraya”, en 1861 (Editada en Madrid por Antonio Romero en 1862)
- *Fantasia obligada de flauta sobre la Gioconda*, del maestro Ponchielli.

(partitura manuscrita, perteneciente a Francisco González Maestre, heredada de su padre)

- *Ramillete de Salón.* Album del flautista que consta de seis fantasías fáciles para flauta y piano sobre motivos de óperas célebres Op.9,10,11,12,13 y 14 (partitura impresa en la imprenta de Enrique Abad y Gil, Madrid 1873 y editada por Antonio Romero en el mismo año y ciudad).

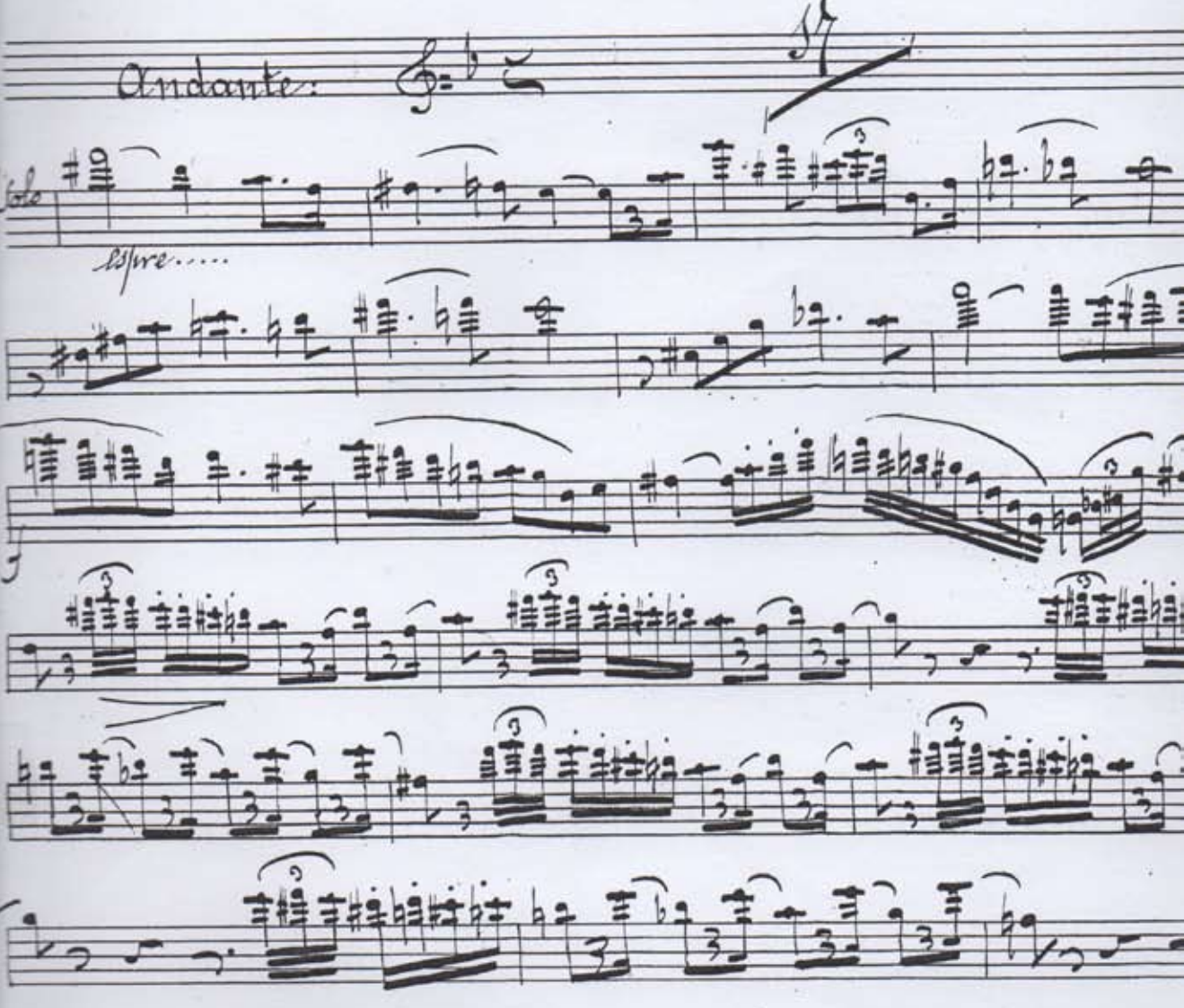
Las piezas de que consta dicho Album son:

- 1.- *Guillermo Tell*, de Rossini. Op. 9
- 2.- *Fausto*, de Gounod. Op. 10
- 3.- *Lucrecia Borgia*, de Donizetti. Op. 11
- 4.- *Roberto el diablo*, de Meyerbeer. Op. 12
- 5.- *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti. Op. 13
- 6.- *Don Juan*, de Mozart. Op. 14



*GRUPO  
Francisco Trilla* *Flauta.*

*Fantasia obligada de flauta sobre la Gioconda del nro C.  
Por Consuelo Gonzalez*

*Andante:*   
*espre.....*

*2* *S.P. al And.<sup>te</sup>*

*FRANCISCO GONZALEZ  
ex. Maestre 20*



127 años después, la editorial Real Musical (Madrid, 2000), reeditó este trabajo invirtiendo el título, como *Album del Flautista o Ramillete de Salón*, bajo la revisión de Antonio Arias y Gerardo López Laguna.

- *GLI UGONOTTI Op 15*, Fantasía de Salón para flauta y piano, de Giacomo Meyerbeer.

- *Dinorah ossia Il Pellegrinaggio a Plomel Op. 16*. Capricho para flauta y piano, de Giacomo Meyerbeer.



Joaquín Gericó

## Bibliografía

### Libros

- Arias, Antonio: *Historias de la Flauta*. 2ª Edición, Madrid 2018 (Ed. Tiento).

- Gericó Trilla, J. / López Rodríguez, F.J.: *La Flauta en España en el s .XIX*. Madrid, 2001 (Ed. Real Musical Carisch).

- Valverde, Joaquín: *La Flauta. Su historia, su estudio*. Reedición por J. Gericó y Fco. Javier López. Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla y Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sevilla, 1997. (1ª Edición de 1886 por Est. Tip. Sucesores de Rivadeneira. Paseo de San Vicente 20, Madrid).

### Revistas

- *El Arte* (año I, nº5). Madrid, 1 de noviembre de 1873.

- *La España Musical*. Madrid, 28 de mayo de 1887.

## NOTAS

1. Gonzalo Saavedra y Cuetto, Marqués de Bogaraya, fue el más ilustre de los flautistas Aficionados y máximo impulsor de la flauta Boehm en España. Hijo del duque de Rivas (autor de Don Álvaro o la fuerza del sino, libro en el que más tarde Verdi se basaría para componer su ópera La Fuerza del destino, aunque cambiando un poco el final), Gentilhombre de Cámara de Alfonso XII y alcalde de Madrid entre 1884 y 1885
2. Ya que fue miembro (decisivo) del tribunal que juzgó las pruebas para la cátedra vacante de la Escuela Nacional de Música por la muerte de su titular Pedro Sarmiento Verdejo, acaecida en 1882, plaza que consiguió Eusebio González
3. El Conservatorio de Madrid ha tenido durante su larga historia distintas denominaciones, dependiendo del régimen político de la época:
  - 1830 Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina (año de la fundación)
  - 1856 Real Conservatorio de Música y Declamación
  - 1868 Escuela Nacional de Música y Declamación (Revolución de 1868 "La Gloriosa")
  - 1900 Conservatorio de Música y Declamación
  - 1910 Real Conservatorio de Música y Declamación
  - 1931 Conservatorio Nacional de Música y Declamación (segunda República)
  - 1939 Real Conservatorio de Música y Declamación
  - 1952 Real Conservatorio de Música
  - 1963 Real Conservatorio Superior de Música.
4. Hasta principios del siglo XX, los conciertos en el Conservatorio costaban de tres partes y se celebraban a las dos y media o las tres de la tarde. Más que un concierto se puede afirmar que era un espectáculo completo, ya que en él se ofrecían también exhibiciones de esgrima, que era asignatura obligada para los caballeros, etc., bajo diversos enunciados como: "Concierto Vocal e Instrumental"; "Solemne Sesión Musical"; "Vela-da Artística"; o "Función Lírico-Dramática". Y casi siempre a beneficio de una causa o persona, al margen de los ejercicios académicos.
5. Reeditado en 1997 por el Conservatorio Superior de Música de Sevilla y Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con comentarios de Joaquín Gericó y Fco. Javier López.
6. Siendo el profesor de flauta más longevo que ha tenido el Conservatorio de Madrid:
  - El 10 de Marzo de 1885 fue nombrado Profesor Honorario
  - Desde la muerte de su padre (23-5-1887) ocupó su puesto como interino.
  - desde el 20 de diciembre de 1887 (que ganó la plaza por oposición, tomando posesión del cargo oficialmente el 7 de febrero de 1888), hasta el estallido de la Guerra Civil en 1936. Casi 50 años.



# ARTIS STORE

Centro Azumi para Valencia y Provincia



Servicio técnico a cargo de:  
Raúl Pérez (35 años de experiencia en reparación y mantenimiento de flauta y flautín)







www.artis-store.com

C/ Murillo, 44 CP. 46001 Valencia 960 016 776/ 672 416 434 storeartis@gmail.com



## AQUÍ EMPIEZA LA SIGUIENTE NOTA

**Resona**  
by Burkart

La Resona  
300, gold-on-silver  
Resona flautín.  
Burkart calidad  
a un precio sorprendente.

## Resona

by Burkart

En España: James Lyman • Lyman Flutes, España  
casadelasminas@gmail.com • jimlyman@burkart.com • 656.668.106  
Burkart Flutes & Piccolos Phone: 1-978-425-4500 E-mail: info@Burkart.com

The

## ABELL FLUTE COMPANY

❖

Especializados en flautas  
de madera con sistema  
Boehm, embocaduras  
y whistles,  
hechas a mano  
en grenadilla y plata

❖

111 Grovewood Road  
Asheville, NC 28804  
USA  
828 254-1004  
VOICE, FAX  
www.abellflute.com



Entrena<sup>tu</sup>**MENTE**

para tocar tu instrumento

Por **Eva García**

*“Tanto si piensas que puedes como que no puedes, tienes razón”.*

*Henry Ford*

**N**

i las piernas, ni las manos, ni el corazón; lo único que nos impulsa realmente hacia el éxito en cualquier área es nuestra mente. Aunque a veces nos juega malas pasadas y no es fácil controlarla, la buena noticia es que se puede entrenar y con muy buenos resultados.

**El idioma del éxito**

Tal como pensamos, creamos nuestra realidad. Porque así como pensamos, actuamos y sentimos. Entonces, ¿vamos a dejar en manos de nuestros hábitos, de nuestras circunstancias o del destino la manera en que nos enfrentamos a nuestra vida y a nuestra práctica musical? Por supuesto que no.

Lo primero que necesitamos es ponernos el chándal del cambio, visualizar que otra mente es posible y que tenemos poder para decidir cómo y dónde guardar nuestras vivencias en cada momento, y que de esto va a depender nuestra capacidad o incapacidad para vivir como deseamos. Vamos a ver algunas claves para lograrlo.

**Sentimiento = emoción + pensamiento**

En el *primer nivel de percepción de nuestros sentidos* nos encontramos con las emociones, que nos avisan cla-

ramente cuando nuestro equilibrio está en riesgo o amenaza. Hay seis emociones básicas:

- Miedo. Nos avisa de una falta de recursos.
- Tristeza. Nos avisa de una pérdida.
- Alegría. Nos avisa de la consecución de un logro.
- Enfado. Nos avisa de una invasión de límites.
- Asco. Nos avisa de valores importantes que entran en conflicto.
- Sorpresa. Nos avisa de algo inesperado.

Las emociones son como el salpicadero de un coche, debemos escucharlas, leerlas y atenderlas adecuadamente para poder resolver la situación de la que nos están avisando. Todas ellas, sean a priori de carácter positivo o negativo, son muy útiles para darnos información de lo que nos está sucediendo y así poder abordarlo de manera satisfactoria.

En el *segundo nivel de percepción*, nos encontramos con los sentimientos (sentimiento = emoción + pensamiento). Las emociones son neutras por sí mismas y dependiendo del pensamiento que les pongamos, esto genera en nosotros un sentimiento u otro. En esta fórmula está la clave y por eso nuestros pensamientos son tan importantes, ya que configuran nuestra realidad. Y es que, ante una misma emoción, si cambio mi pensamiento puedo modificar totalmente cómo me siento.

Y en el *tercer nivel de percepción* nos encontramos con que una emoción no escuchada, no atendida y mantenida en el tiempo genera una carga emocional, que no me permite reaccionar como quiero y me bloquea. Algunos ejemplos cotidianos podrían ser:

- El miedo no atendido y mantenido genera estrés, parálisis.
- La tristeza genera depresión.
- La alegría genera euforia excesiva.
- El enfado genera ira.
- El asco genera intolerancia.
- La sorpresa genera obnubilación.

Estas cargas emocionales nos generan malestar y crean patrones improductivos de respuesta que hacen con nosotros lo que quieren y no nos permiten reaccionar en plenitud de facultades: frustración, rebeldía, irresponsabilidad, inseguridad, impotencia, prepotencia, exceso de presión, vergüenza.

*Por todo lo anterior, recuerda: nuestros pensamientos configuran nuestra realidad. Al tocar tu instrumento también ocurre; por eso, no te olvides de prestarles atención.*

### **Ecología en el lenguaje. Higiene verbal**

El lenguaje nos dice muchas cosas de cómo somos. Sólo con escuchar hablar a una persona ya nos da mucha información sobre ella.

Algunas pautas para cuidar nuestra higiene verbal son:

- Hablar en 1ª persona del singular: evitar el uso del impersonal. Yo soy el protagonista (actor, director y guionista) de mi vida y de mi estudio y, por eso, yo puedo decidir cómo enfocarme y vivir mi realidad en cada momento.
- No se trata de individualismo (pienso exclusivamente en mí) sino de singularidad (me singularizo en el contexto de una situación para aportar lo mejor de mí hacia/con los demás).
- Evitar las generalizaciones o absolutismos como *todo, nada, nunca, siempre* que van en la línea del blanco o negro. Todo en la vida, también tú y tu instrumento, puede tener matices muy enriquecedores.
- Evitar las excusas o justificaciones tales como *pero, es que, no puedo, no me sale...* que nos restan recur-

sos.

-Sustituir el *Tengo que* (nos quita energía) por *Quiero, Deseo...* (nos aporta energía).

-*Intentar no existe, hazlo.* Intentar es una perfecta justificación que nuestro cerebro encuentra para permitirse no cumplir los compromisos. No lo intentes, hazlo!

-Tampoco existe la *buena o mala suerte*. Prueba a preguntarte.... "¿Qué he hecho yo para estar en esta situación?"

-La palabra *difícil* tiene una connotación negativa y genera inmovilidad. Seguro que si la sustituyes por *reto, complejo*, te dinamiza.

-*Opiniones sí. Críticas y juicios no.*

*En definitiva, es hacerme amigo de un vocabulario que me empuje, que me genere pasión y que me centre en lo que depende de mí mismo. Porque, recuerda, eligiendo el vocabulario, elijo los pensamientos y elijo cómo me quiero sentir.*

### **Yo elijo cómo vivir**

Os voy a contar un cuento que nos ayudará a entender mejor la importancia de la intencionalidad durante el estudio. (Una aclaración. Quizás, desde nuestra mirada, el cuento puede tener cierta connotación clasista propia de la época, que no tendremos en cuenta para nuestro propósito).

*Un caballero medieval estaba dando un paseo con su caballo cuando vio a tres picapedreros que estaban trabajando muy duro en una gran cantera. Se dirigió a ellos.*

*El primero de ellos estaba muy enfadado y su aspecto era gris y huraño. Le preguntó: ¿Qué estás haciendo?. El picapedrero, de muy malas maneras, le contestó: ¿Es que no lo ves? Sacando piedra de esta mole, sólo pico y pico todo el día, estoy agotado y muy cabreado!". Después de despedirse, el caballero se alejó, casi asustado.*

*Pocos metros más allá, se encontró con otro picapedrero que le pareció de mejor humor. Se dirigió a él con la misma pregunta. El hombre le respondió: Pues aquí, picando cientos, miles.... de losas grandes, lisas y cuadradas".*

*Más a lo lejos, escuchó a un hombre silbando y cantando. Se acercó y vio a un picapedrero risueño y jovial que le acogió con mucho cariño. A la pregunta: ¿Y tú qué estás haciendo?, el feliz picapedrero le respondió con alegría: ¿Yo? Yo estoy construyendo la catedral de Burgos!!".*

¿Qué conclusiones podemos sacar?

Lo primero de todo a tener claro es que los tres picapedreros hacían exactamente el mismo trabajo. Sin embargo, hay diferencias claves en la manera de ejecutarlo y vivirlo



que determinan su vivencia, su experiencia.

El primer picapedrero se centra en el esfuerzo, en la acción, en repetir el trabajo de manera monótona, sin más. Pone su foco en el hacer.

El segundo pone su atención en los resultados, en la ejecución del trabajo. Pone su foco en el cómo.

El tercero pone su energía en la intención, en la utilidad del trabajo, en su visión de futuro, en su vivencia, en su experiencia. Pone su foco en el para qué. Y esta es la extraordinaria clave de la automotivación, que funciona siempre porque dinamiza los recursos y la energía que ya tenemos. Se trataría de comprender el propósito de nuestra tarea más allá de la misma.

En el caso de tu práctica con el instrumento, podría ser algo así:

Piensa un objetivo (un para qué) para la sesión de estudio de hoy. Descríbelo de tal forma que dependa íntegramente de ti. Dirígelo hacia la actitud, el rendimiento del estudio y nunca hacia el resultado. Por ejemplo, disfrutar del estudio, de mi conexión con el instrumento, estar atento a aquello que me dice el profesor, sentir mi cuerpo, sentir cómo fluyo tocando.

Para estar pendiente del objetivo mientras tocas, puedes decirte a ti mismo: “Disfruta, sopla, pasa el arco, impulsa la tecla, pon a funcionar los brazos y las manos. Estás aquí presente con tu instrumento, siéntete feliz y afortunado por poder hacerlo”.

En resumen, se trata de encontrar tu “para qué”, de estar centrado en disfrutar y en hacer lo que quieres hacer y que, a la vez, no tengas ningún pensamiento negativo y seas ecológico en tu lenguaje.

*¿Y en tu caso? ¿Cuál es tu “para qué”, tu “catedral de Burgos” durante tu estudio y/o durante tu vida? Búscala, no te olvides de hacerlo en cada momento para disfrutar, sentir y vivir como deseas!*

### Otras claves. Psicología positiva

La Psicología Positiva es una ciencia que se empezó a desarrollar en el año 1998 y que estudia áreas que nos ayudan a sentirnos mejor, sin renegar de las adversidades de la vida. Es importante distinguirla del pensamiento positivo, que no tiene rigor científico y que se centra únicamente en los aspectos positivos obviando los negativos.



De la Psicología Positiva podemos extraer algunas claves para entrenar nuestra mente a la hora de tocar un instrumento:

*Saborear.* Ser muy consciente del placer de tocar en cada momento que lo hago.

*Expresar gratitud.* La gratitud es un sentimiento de alegría hacia lo que me ha sido dado. En nuestro caso, que amamos tanto la música, la gratitud ha de ser infinita por tener la fortuna de poder tocar un instrumento y poder transmitir nuestras emociones a través de él.

*Amabilidad.* Hacia mí mismo y hacia los demás. Porque beneficia a la persona que lo recibe y, sobre todo, a la que lo ofrece. Porque aumenta el nivel de felicidad, autoconfianza y energía. Porque reduce el dolor, la ansiedad, el miedo. Porque nos acerca en vez de alejarnos.


*Cuidar el cuerpo.* A través de una alimentación sana y equilibrada, de un buen descanso y de la práctica de ejercicio físico tendremos un cerebro más sano y estaremos mejor preparados para las intensas horas de estudio.


*Evitar la comparación social.* En nuestra profesión, debido a lo expuestos que estamos continuamente, es muy fácil caer en la comparación. Es aconsejable tratar de evitarla porque genera mucho dolor e infelicidad. Eso sí, puede ser útil en el caso que suponga un modelo, un ejemplo y una inspiración para crecer.

*Cuidar las relaciones.* El hecho de rodearnos de personas con las que compartimos afecto nos ayuda a ser más felices.

*Optimismo realista.* Siempre trabajar con la meta de lograr un desenlace positivo aunque preparado emocionalmente para la posibilidad de un desenlace negativo.

*¿Te animas a ir incorporando estas claves en tu día a día?*



  
**CELESTINE**  
 FLUTE RESONATOR

www.sanganxa.com

# Daniel PAUL --- LUTHIER

*flûte traversière uniquement*  
 altísima calidad de reparación para satisfacer a los  
 clientes más exigentes



**cabezas de madera hechas a mano**

Mas de Ferrand, 46150 Nuzéjols, France  
 05 65 23 82 19 danny@dpflutes.fr www.dpflutes.fr



**Flutemotion:**

- ♪ Pneumo Pro, te ayuda a dirigir el aire para obtener un bonito sonido de flauta;  
¡Esencial para tu flauta!
- ♪ Con soporte material original y educativo para la enseñanza de la flauta.  
Creativo y divertido.



**Annemieke de Bruijn Surprise Your Sound**

T : +31-63-4614257    W : www.flutemotion.nl  
 M : +31-6-29406092    E : Annemieke.debruijn@kpnmail.nl

**TODOFLAUTA** es la revista oficial de la Asociación de Flautistas de España (AFE), que publica dos números al año. Si quieres recibirla en tu domicilio debes hacerte miembro de la AFE rellenando online el formulario que está disponible en nuestra pagina web: [www.afeflauta.org](http://www.afeflauta.org) en la sección Asóciate y realizando posteriormente el ingreso de la Cuota anual de Socio según el tipo que te corresponda.

Tipos de Cuotas anual:

Hasta 26 años (incluidos)..... 24 €  
 Mayores de 26 años ..... 48 €

Más información en:  
[www.afeflauta.org](http://www.afeflauta.org)

### Algunas situaciones de posible vulnerabilidad en nuestro estudio con el instrumento

Tienes problemas personales que te condicionan.

Problemas con los amigos, los estudios, el trabajo, la familia... que te descentran cuando coges el instrumento y hacen que no te sientas con ganas de tocar.

¿Qué te parece si pruebas a modificar tu discurso mental mientras estudias? Se trata de cambiar el foco de atención, de centrarte en el presente enviándote información que suma hacia tu objetivo en vez de restar. ¿Sientes las manos sujetando tu instrumento? ¿Sientes tu respiración? ¿Sientes tu pelvis bien colocada? Prueba a sentir los latidos de tu corazón. Ellos te dan fuerza y llevan la sangre hacia tus músculos, dotándolos de la energía necesaria para tocar. Disfruta con todo ello, reconoce y suelta tus emociones, saborea el momento presente...

**Boicot personal.**

Ocurre cuando te maltratas con tus pensamientos. ¿Te beberías un bote de lejía? ¿A que no lo harías? Y entonces... ¿por qué te metes veneno en tus pensamientos tipo “no puedo”, “no me sale” ó “los demás lo hacen mejor”? Para, frena, STOP. No pierdas tu “para qué”. Estás aquí para aprender música y para disfrutar de ello. No te distraigas.

**Pérdida de sensaciones positivas.**

Puede que en algún momento hayas perdido la ilusión y te dediques a tocar porque es lo que hay que hacer, sin ilusión, sin motivación.

De nuevo, el camino es buscar tu “para qué” y tu vivencia con el instrumento para volver a encontrar el disfrute que ahora tienes automatizado y al que no prestas atención. ¿Y si tratas de enseñar a tocar a alguien de tu familia? ¿O a algún muñeco, a un imaginario amigo o a un extraterrestre? Prueba a contarles, desde tu pasión, todos los detalles de tu instrumento, de la música que interpretas, de las señales internas que experimenta tu cuerpo al tocar.... Descubrirás y conectarás con sensaciones que tenías al inicio cuando todo te llamaba la atención y que, en ocasiones, con la rutina, dejamos pasar de largo. Haz el ejercicio constante de mirar a tu práctica instrumental con pasión y curiosidad y te sorprenderás muy gratamente.

**Miedo.**

El miedo a una audición, concierto, clase, concurso... no puede ganarte. Llevas mucho tiempo practicando, invirtiendo toda tu energía y tus ganas en mejorar con tu instrumento, y deseas con todo tu corazón que todo te salga bien. Y eso es precisamente lo que piensas, que con todo lo que has estudiado te mereces ya de una vez por todas un buen resultado.

Ojo, no pierdas de nuevo tu foco, tu “para qué”. Y es que tu propia exigencia sobre el resultado hace que pierdas

de vista el camino, el disfrute, las sensaciones... y que te enredes en pensamientos de exigencia y estrés que, como sabes, te generan sentimientos desagradables y de mucho sufrimiento. Por eso: centra tus pensamientos en disfrutar y saborear cada momento de tu estudio eliminando los pensamientos que no te aportan nada.

Proponte siempre disfrutar del camino y olvídate de la meta porque así llegarás más fácil y, sobre todo, más feliz a ella.

### En definitiva... ¿Cómo quieres vivir tu práctica instrumental? Tú decides!

Ya hemos visto que pensar a la vez en lo que te gusta y te hace disfrutar y en lo que te aleja de ello, es incompatible a nivel cerebral. O piensas en una cosa o en la otra; tú decides, tú eres el protagonista y el responsable de tus pensamientos. La única y maravillosa tarea que tienes por delante consiste en aprender a hablarte en un idioma que te capacite y que te permita sentirte bien día tras día en tu práctica con el instrumento. Y en tu vida.

**Ánimo. No te distraigas.**



Eva García.

Profesora de flauta travesera en el Conservatorio Profesional de Música de Huesca. Coach, especialidad Música.

## Bibliografía

- Inside out. Película.
- El juego interior del tenis. Timothy Gallwey
- El hombre en busca del sentido. Viktor Frankl
- Inteligencia emocional. Daniel Goleman
- Focus. Daniel Goleman
- Los 7 hábitos de la gente altamente efectiva. Stephen Covey
- Herramientas de coaching personal. Francisco Yuste.
- La ciencia de la felicidad. Sonja Lyubomirsky
- Coaching inteligente. Francisco Javier Galán
- Coaching para el éxito. Talane Miedane



# Flautas DE LA MITOLOGÍA GRIEGA <sup>y</sup> ROMANA

Por **Isabel Serra Bargalló**

**D**e la misma manera que la música en la antigua Grecia estaba estrechamente ligada a la poesía, son numerosos los relatos míticos greco-romanos que nos presentan historias y personajes vinculados a la música. Los mitos son un elemento importante e insustituible a la hora de penetrar en el mundo musical de la Antigüedad y nos ayudan a comprender la función primaria que la música desarrollaba en esa época.

En este artículo, hablaré de la invención de la flauta por Atenea, de su adopción por Marsias y de la continuación de la tradición a través de su hijo Olimpo. También de Dionisio, quien fue el instrumentista de viento por excelencia de la tradición griega, con toda la parafernalia estético-musical que comporta. Otro grupo importante de flautistas que aparecerán son los que se congregan alrededor del dios Pan –inventor de la siringa- y que como Sileno, Dafnis y Cloe, se relacionan con el mundo pastoril. Sobre esta estructura básica se incorporan, continuando o intercalándose en la tradición, personajes secundarios: Eumolpos, Harmónides, Títiros y Terambos.

Hay seguramente muchos otros momentos en los que las flautas hacen aparición puntual en la obra clásica. Este es, en todo caso, un inicio y punto de partida para futuras ampliaciones.

## Las flautas

El instrumento de viento más popular y extendido en la antigua Grecia fue el *aulós*, uno de los predecesores de la familia del oboe, inventado míticamente por Atenea y

adoptado por Marsias. También fue el instrumento preferido de Dionisio. También se tocaba por parejas, y entonces se llamaba *diaulós*.

La *syrix* o flauta de Pan estaba construida con tubos de diferentes tamaños unidos entre sí. Cada uno de estos tubos, hasta doce o catorce, cerrados por un extremo con cera, estaba abierto por el otro lado sin ningún tipo de embocadura. Cada tubo daba lugar a una nota diferente cuando se soplaban en él. El sonido se producía de manera parecida en los instrumentos precursores de la familia de la flauta travesera como el *photinx*, hecho de madera y de origen egipcio o el *tityros*, flauta de pastor construida con una caña o un junco. Mientras que la siringa se atribuyó a Pan, fue Sileno, su hijo, el inventor de las flautas de un solo tubo con agujeros longitudinales para la embocadura y para los dedos.

## La invención de la flauta por Atenea (1)

Según la tradición, Aristóteles atribuye a la propia Atenea la invención de la flauta y explica lo siguiente:

“Se dice que Atenea, después de haberla inventado, la lanzó lejos de sí. Tal vez no nos equivocamos diciendo que hizo tal gesto por despecho, ya que tocar la flauta le deformaba el semblante; a pesar de que resulte más acertado pensar que ella quisiese dar a entender con su gesto que el estudio de la flauta no tenía ninguna eficacia pedagógica sobre la inteligencia. Por algo sería, pues atribuimos a Atenea las ciencias y las artes.” (2)

Efectivamente, la creencia generalizada en Atenas era que la flauta había sido creada por Atenea, pero que esta, reflejándose mientras tocaba en las aguas de un riachuelo y viendo cómo se le deformaban las mejillas, la rechazó y la lanzó bien lejos.

Una variante de la leyenda pretendía que la diosa había fabricado la primera flauta con huesos de ciervo durante un banquete en la mansión de los dioses y que Hera y Afrodita, cuando la vieron soplar, se mofaron de la forma que adoptaba su cara al tocar. Atenea se fue rápidamente a Frigia para mirarse en un río y se dio cuenta que las dos divinidades tenían razón, abandonando la flauta definitivamente. (3)

También Píndaro (4) menciona la mítica invención de la flauta por Atenea, quien imitó con su sonido el lamento de las dos gorgonas Estenos y Auriala, cuando Perseo cortó la cabeza de la tercera de las hermanas, Medusa. La melodía que Atenea tocó fue llamada “la de las cien cabezas” y fue transmitida a Perseo y a los hombres para que se escuchara en flautas de caña y de bronce.

### Marsias y Olimpo

Según Aristóteles el sátiro Marsias (5) recogió y adoptó la flauta lanzada por Atenea y acabó convirtiéndose en un gran maestro de este instrumento. Su leyenda se sitúa en Frigia y se le atribuye la invención de la flauta de doble tubo o *diaulós*. Retó a Apolo a una competición musical (6) después de la cual, vencido, quedaría sometido por su rival. Apolo, después de vencerlo con su lira, lo ató a un árbol y lo desolló vivo (7).

Platón dice de Marsias en *El Banquete*:

“Se servía de instrumentos para fascinar a los hombres con el embrujo que emanaba de su boca, y todavía hoy puede fascinar a quien entone con la flauta sus melodías (...). Sus melodías, las interprete un flautista hábil o un mal intérprete, por sí solas, por el carácter divino que poseen, conducen las almas hasta el delirio y permiten descubrir cuáles de ellos tienen necesidad de los dioses y de ser iniciados.”

Olimpo fue un flautista célebre que, según las fuentes, pasó por ser el padre o (con más frecuencia) el hijo y discípulo de Marsias. Cuando Marsias fue muerto por Apolo, Olimpo lo enterró y lo lloró.

### Dionisio y la aulética

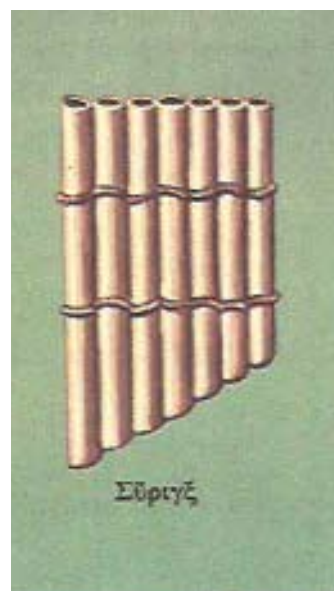
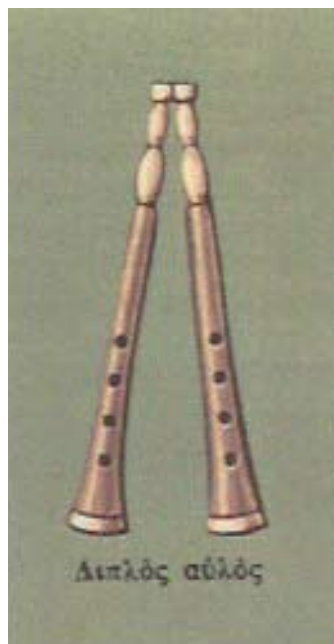
Dionisio es el dios de la embriaguez y el frenesí. Dirige los coros de las bacantes y celebra con su flauta (8) la alegría de la Naturaleza. Se diferencia de Orfeo en que este lleva siempre una lira, mientras que Dionisio es representado siempre como flautista (9).

Hijo de Zeus y de Semele, Dionisio llegó a Tebas acompañado de las bacantes para reivindicar su carácter divino. Penteo, rey de la ciudad, se negó a aceptar sus prácticas y a ofrecerle culto sin hacer caso del adivino Tiresias, que le advertía de la peligrosidad de su actitud.

Dionisio, cuando se ve rechazado, destruye la ciudad y el templo de Tebas y se lleva a las montañas a las bacantes y a las mujeres de la ciudad, poseídas. Penteo se deja tentar por Cadmo y Tiresias, que le hacen creer que vistiéndose de mujer podrá espiar los ritos orgiásticos de Dionisio. Disfrazado, Penteo va a las montañas, donde las mujeres

lo toman por un animal salvaje, lo matan y despedazan. Ágave, madre de Penteo y participante en el asesinato, entra triunfante en Tebas con la cabeza de su hijo, sin ser consciente de la aberración que ha cometido.

La ciudad de Tebas, cuando se da cuenta de la muerte del rey, reconoce unánimemente a Dionisio como dios. (10)



Arriba representación del *diaulós*. Debajo una siringa o flauta de Pan



Ateña Partenos, Museo del Prado, Madrid.

Dionisio utilizaba frecuentemente la flauta, pero destaca la ocasión en que, mediante el sonido de este instrumento, convirtió los remos de la barca de los piratas tirrenos que lo querían vender como esclavo en serpientes y a éstos en delfines. (11)

Se dice que el culto a Dionisio fue el origen primero de la Tragedia, unificadora de la poesía, la música y la danza. Mientras se sacrificaba un cabrito sobre el altar de Dionisio, el sacerdote narraba cantando la leyenda de este dios. Esta narración cantada, llamada *ditirambo*, evolucionó hasta perder su relación inicial con el culto a Dionisio y se convirtió simplemente en una acción dialogada entre un personaje y un coro sobre un hecho legendario.

Algunas versiones del mito de Dionisio afirman que Hermes, cuando lo recogió del muslo de Zeus, lo llevó con los sátiros y los silenos para que lo cuidaran. La relación entre Hermes y Dionisio era muy importante. Dionisio se relaciona con Sileno, sátiro viejo de quien recibió enseñanzas.

### Pan y la siringa

Pan, la divinidad pastoral por excelencia, no aparece en Homero o en Hesíodo, pero está muy presente en la vida religiosa de los grie-

gos a partir del s. VI aC. Hijo de una unión lasciva entre Hermes (12) y la ninfa Penélope, era un personaje mitad hombre, mitad cabra, que tomaba parte en las orgias de las ninfas de las montañas. Pan habitaba cerca del monte Cileno, en Arcadia (13). A partir del s. IV a C Pan entrará a formar parte del ciclo de Dionisio y hará la función de “servidor” de este dios, poseyendo todas sus sacerdotisas, las ménades (14), borrachas.

Aunque los griegos invocaban a Pan para que hiciese crecer los rebaños y para que los cuidase, casi nunca lo encontramos representado con un animal. El atributo por excelencia que, más que ningún otro, confiere a Pan su aspecto de pastor es la siringa.

Ovidio nos explica el origen de la flauta de Pan o siringa en el Primer Libro de las *Metamorfosis*: Pan se enamora de una náyade llamada Siringe y un día comienza a perseguirla. Ella huye hasta que un río le impide escapar de Pan. Cuando éste está a punto de abrazarla, ella pide a las ninfas que la ayuden y queda convertida en una mata de cañas. Pan corta las cañas y las une para fabricar una flauta a la que dará el nombre de la muchacha.

En la Antigüedad pensaban que la música de la siringa ejercía una acción afrodisíaca benéfica para los animales, favoreciendo de esta manera el apareamiento. No es de extrañar que Pan representara el “demonio” del culto arcaico de la fertilidad. El sonido de la siringa favorecía también el buen pastoreo de los rebaños y prometía leche en abundancia.

Pan fue también el inventor mítico de otro instrumento de viento, un cuerno hecho con un caracol marino, el sonido del cual hizo que se extendiera el pánico (15) entre los titanes y que Zeus los pudiera vencer y establecer su realeza en el Olimpo. (16)



Marsias rodeado por las musas, de Praxiteles. Museo nacional de Atenas



Los dioses olímpicos, aunque despreciaban a Pan por su simpleza y por su afición al alboroto, se aprovecharon, no obstante, de sus facultades. Así pues, Hermes, habiéndole copiado una flauta, se vanaglorió después de haberla inventado y consiguió vendérsela a Apolo.

### Otras flautas primitivas: Sileno

Sileno, hijo de Pan y de una de las ninfas, fue el maestro que Hermes escogió para la educación de Dionisio. Contó con el don de la profecía, arte que se atribuyó también a su padre y se le reconoce como propia la invención de la flauta de diversos orificios. Como siempre estaba ebrio, llegó a convertirse en el bufón del Olimpo. Ovidio lo describe como “el viejo que, bebido, se apoya tambaleante en un bastón, y difícilmente se puede mantener sobre el arqueado lomo de un asno” (17). El mismo autor relaciona a la vez las prácticas musicales de Sileno con las de Orfeo y las de los ritos orgiásticos de Dionisio a través del episodio del rey Midas:

*“Tambaleándose a causa de los años y del vino, (Sileno) fue capturado por unos campesinos frigios que lo ataron con guirnaldas y lo llevaron en presencia del rey Midas, a quien el tracio Orfeo y el cecrópida Eumolpos habían iniciado en los ritos orgiásticos.” (18)*

Si la flauta se liga al culto de Dionisio, otros instrumentos de viento como la siringa o las flautas con orificios se emparentan con el mundo agrícola-pastoril. Contrariamente a Apolo, dios de la ciudad, Pan implica una conexión que guarda conexión con una civilización rural. Platón dice en *La República* que la lira y la cítara son instrumentos “útiles en la ciudad” mientras que “en el campo, para los pastores, iría bien una especie de siringa”. Por tanto acepta la tradición que admitía a Pan como una divinidad campesina y que dio lugar la tradición bucólica relativa a la literatura, con todo su aparato de retórica mitológica alrededor del mundo primitivo de pastores, faunos, ninfas y sátiros que veremos a continuación.

### Las flautas y el mundo pastoral: Dafnis y Cloe

Dentro del mundo pastoral de Dionisio, Pan, las ninfas, los sátiros y los pastores se sitúa el argumento de la novela de Longo de Lesbos *Dafnis y Cloe*. Escrita durante la segunda mitad del s. II dC, es una de las cinco únicas novelas griegas de la Antigüedad que se han conservado. Aunque por la época en que fue escrita y por su carácter no podemos calificarla de mito, es interesante comentar algunos puntos de su argumento en referencia al papel de los instrumentos.

La historia se sitúa en la isla de Lesbos y explica el idilio entre un pastor de quince años, Dafnis, y la pastora Cloe, de doce, hasta el momento de su matrimonio. Durante todo el relato se hace referencia continua a diferentes instrumentos de viento. Por supuesto, tanto Dafnis como



Dionisio

Cloe dominan perfectamente el arte de la siringa, que caracteriza a los de su oficio. Con su sonido controlan las cabras y ovejas, y dependiendo de la melodía éstas actúan de una forma o de otra:

*“Primero (Dafnis) sopló débilmente y las cabras se quedaron allí de pie, la cabeza levantada; después tocó el aire de pastar y las cabras bajaron la cabeza y se pusieron a hacerlo; otra vez tocó un aire melodioso y los animales yacieron de repente; tocó también una melodía estridente y ellas, como si un lobo se acercara, se refugiaron en la espesura; al cabo de poco hizo sonar el aire de la llamada y ellas salieron de donde estaban para ir corriendo cerca de él.” (19)*

La siringa es el instrumento de viento que más aparece en la novela, aunque también encontramos el *aulós*, tocado por pastores y ofrecido a las ninfas y a los dioses.

Las ocasiones en las que se mencionan a Dionisio y a Pan a lo largo de la historia de Dafnis y Cloe son numerosas. Los dos, a quien se atribuye la flauta y la siringa respectivamente, son considerados en la obra como divinidades ancestrales del campo y de los rebaños, a quien se ofrecen santuarios, estatuas, culto y presentes.

### Otros flautistas: Eumolpos, Harmónides, Títiros y Terambos



Afrodita y Pan. Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

Eumolpos, también conocido como Molpos, fue un flautista de la isla de Tenedos que testimonió falsamente contra Tenas. A raíz de este suceso, en Tenedos no se permitía el acceso de los flautistas al templo que había sido consagrado a Tenas (20). Según Ovidio un tal Eumolpos fue el encargado de iniciar con la flauta al rey Midas en los ritos orgiásticos de Dionisio.

Conocemos también la historia de Harmónides, un *tibiscenes* (21) que confesó que el único motivo por el cual quería llegar a ser flautista era su vanidad. Su profesor le dijo que tenía que prestar poca atención a los muchos que sabían silbar y esforzarse en conseguir la aprobación de los pocos que sabían juzgar. En el primer concurso Harmónides tocó tan nervioso, realizando tantas contorsiones y soplando con una fuerza tal para así conseguir popularidad, que de repente cayó muerto.

Títiros, de la mitología romana, se nos presenta “recostado (...) bajo la sombra de una amplia haya ensayando pastoriles aires con tenue *caramillo*.” (22) Este personaje dio

lugar a la flauta de pastor de un solo tubo de procedencia egipcia llamada *tityros*.

Otro flautista fue Terambos, pastor que tocaba el *tityros* y que poseía una melodiosa voz. Fue también el primer mortal que tocó la lira, instrumento de cuerda de origen divino.

### Conclusión

Los flautistas que protagonizan los mitos musicales se relacionan: intercambian, adoptan o heredan instrumentos y transmiten sus conocimientos musicales de generación en generación o de maestro a discípulo. Así pues, Atenea inventará la flauta que recogerá y aprenderá a tocar Marsias, el continuador del cual será Olimpo. A través de Olimpo el arte de la flauta será transmitido a toda una serie de sátiros y silenos que se relacionan con el mundo de Dionisio. A Dionisio podemos llegar también a través de Hermes, directamente por la estrecha relación que une a los dos personajes o indirectamente a través del arte musical que Hermes enseñó a Pan y que este transmitió a su hijo Sileno, maestro de Dionisio.

Observamos también que los relatos otorgan al sonido de la flauta capacidades mágicas y de influencia sobre los estados de ánimo y reacciones de personas y animales: Dionisio convierte remos en serpientes y marineros en delfines con la flauta, Pan propicia la fertilidad de los campos y de los baños con la siringa...

A través de las flautas el mito relaciona constantemente la música con otras materias como la navegación, la agricultura o la ganadería. Este hecho conlleva a la concepción que tenían los griegos de la música conectada con otras ciencias, formando un todo que se regía por la armonía.



Dafnis y Cloe, Jean-Pierre Cortot. Museo del Louvre

Otra característica del mito es que atribuye constantemente a las flautas la capacidad de encantamiento. Dionisio acompaña su música con la danza, que simboliza las fuerzas primigenias puestas en movimiento gracias al potencial del sonido. Marsias comparte la capacidad de encantar de Orfeo, y conduce con la siringa los rebaños según la voluntad del pastor.

Las capacidades mágicas de la música entroncan con el don de la profecía que ostentaban algunas de las divinidades portadoras de instrumentos: Pan, Sileno... La sabiduría y la conexión con los dioses era también característica de algunos músicos, sobretodo de los *aedos*. No es de extrañar que Támiris, maestro de Homero, el *aedo* homérico Demódocos y el propio Homero se nos presenten a menudo privados de la visión, siendo la ceguera símbolo de inspiración divina.



**Isabel Serra Bargalló**  
es flautista freelance,  
profesora de flauta y  
licenciada en Historia  
del Arte  
[www.isabelserrabargallo.com](http://www.isabelserrabargallo.com)

## Bibliografía

- AAVV, Euterpe. La música en la antigua Grecia, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, Bilbao, sin fecha.
- Aristóteles, La Política, trad. castellana, ed. Gredos, Biblioteca Clásica, Madrid, 1988.
- Bonnefoy, Yves, Diccionario de las mitologías, vol. 2, Grecia, ed. Destino, Barcelona, 1996.
- Esquilo, Agamenón, trad. castellana, ed. Gredos, Biblioteca Clásica, Madrid, 1988.
- Eurípides, Les bacants, trad. catalana, Clàssics Curial, Barcelona, 1990.
- Eurípides, Alceste, trad. catalana, Clàssics Curial, Barcelona, 1990.
- Fubini, Enrico, La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX, ed. Alianza, Madrid, 1999.
- García Gual, Carlos, Diccionario de Mitos, ed. Planeta, Barcelona, 1997.
- Graves, Robert, Los mitos griegos, ed. Alianza, Madrid, 1985.
- Grimal, P., Diccionario de Mitología griega y romana, ed. Paidós, Barcelona, 2001.
- Hesíodo, Teogonía, trad. castellana, ed. Alianza, Madrid, 2000.
- Homero, Iliada, trad. castellana, ed. Aguilar, col. Crisol, Madrid, 1966.

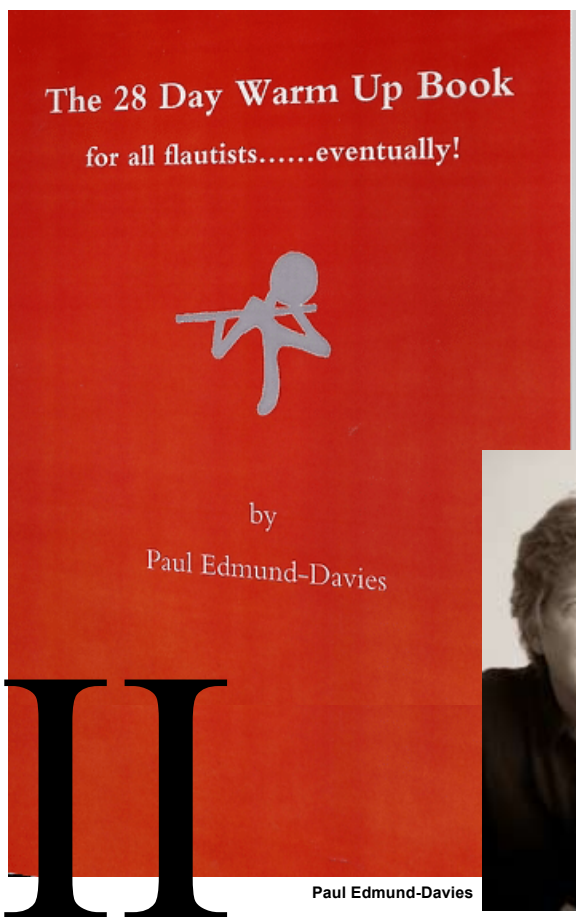
- Homero, Odisea, trad. castellana, ed. Aguilar, col. Crisol, Madrid, 1966.
- Himnos homéricos, trad. castellana, ed. Gredos, Biblioteca Clásica, Madrid, 1984.
- Longo de Lesbos, Dafnis y Cloe, trad. castellana, ed. Alianza, Madrid, 1986.
- Mila, Massimo, Historia de la Música, ed. Bruguera, Barcelona, 1985.
- Ovidio, Metamorfosis, trad. castellana, ed. Espasa, col. Austral, Madrid, 2001.
- Píndaro, Odas Píticas, trad. castellana, ed. Gredos, Biblioteca Clásica, Madrid, 1985.
- Platón, El Banquete, trad. castellana, ed. Labor, Barcelona, 1988.
- Platón, La República, trad. castellana, ed. Edicomunicación, Barcelona, 1993.
- Seudo Plutarco, De la Musique, trad. francesa, Olten, Lausanne, Graf Verlag, 1954.

## NOTAS

1. Cuando decimos flauta nos referimos al aulós. No confundir con la flauta de Pan o siringa, o con otros tipos de flautas traveseras primitivas.
2. Aristóteles, La Política.
3. Grimal, Diccionario de Mitología Griega y Romana.
4. Píndaro, Odas Píticas, XII. Es la oda dedicada a Midas de Agrientos, virtuoso del aulós y vencedor con este instrumento en una competición artística.
5. Los sátiros y los silenos eran divinidades menores de las montañas que encarnaban la sexualidad y los instintos primitivos del hombre.
6. Podríamos interpretar este duelo mítico entre el aulós y la lyra como uno de los precedentes de lo que después sería un conflicto real dentro de la estética musical en la antigua Grecia.
7. Ovidio, Metamorfosis, VI.
8. Insistimos, el aulós.
9. El conflicto estético musical que suponía la oposición lyra-aulós se había iniciado míticamente con la competición entre Marsias y Apolo y se puede ver también reflejado en los diferentes caracteres de Dionisio y Orfeo.
10. Eurípides, Las Bacantes.
11. Himnos homéricos, VII.
12. Inventor mítico de la lira.
13. Región del centro del Peloponeso.
14. Nombre romano de las bacantes griegas.
15. Pan es según este mito el creador del “pánico” o del “miedo pánico”.
16. Esquilo, Agamenón, 56.
17. Ovidio, Metamorfosis.
18. Ovidio, Metamorfosis.
19. Longo de Lesbos, Dafnis y Cloe, IV, 15.
20. Grimal, Diccionario de Mitología Griega y Romana.
21. Flautista.
22. Virgilio, Bucólicas, Égloga I.



El Nuevo Metodo  
De Paul Edmund-  
Davies  
"Libro de  
Entrenamiento en  
28 Dias  
¡Para Todos los  
Flautistas... Por Fin!



# Parte II

## *Dedos y Articulación*

Por Iván García

**E**n esta ocasión vamos a publicar la segunda entrega de este fantástico método centrándonos en la parte teórica referida a la técnica de dedos y la articulación, tan importantes para ejecutar con limpieza determinados pasajes que pueden albergar un gran abanico de dificultades, ya sea por la velocidad a la que debemos de ejecutarlos, por lo complicado que se nos hace la alternancia de algunas notas en concreto o simplemente por la dificultad intrínseca que algunas estructuras melódicas poseen.

Fuere por el motivo que fuere lo cierto es que salvo algunas honrosas excepciones, a la mayoría de flautistas siempre nos vendrá bien una mejora en estos aspectos, por pequeña que sea, ya que al dominar mejor la técnica nos veremos más libres para centrarnos en los aspectos netamente musicales e interpretativos.

Esto me recuerda una cita del famoso flautista y pedagogo, el cual casi todos conocemos y recordamos (unos con más cariño que otros) por nuestros primeros años de estudio Henry Altes:

*“La principal cualidad que se debe adquirir para tocar con perfección y sin la cual las demás serían por así decirlo negativas es la claridad. Los elementos que constituyen la claridad son: la observación escrupulosa de la medida, el sentido del valor exacto de las notas, un cuidado continuo de que no haya confusión en la articulación, es decir que la lengua y los dedos vayan irreprochablemente juntos, y finalmente, la misma sensación de facilidad al ejecutar los pasajes difíciles que los fáciles. La reunión de todos estos elementos es pues la primera condición*

*que debe buscar todo artista deseoso de tocar bien la música que interpreta y que resumo en estas palabras: Tocar limpiamente”.*

He de agradecer a Paul Edmund Davies su generosidad por permitirme publicar parte de su trabajo, para que todos podamos enriquecernos con sus pensamientos y su sabiduría flautística. Para aquellos que queráis adquirir el libro completo la versión en inglés está disponible para su descarga en la página web <https://www.simplyflute.com/publications/> donde encontrareis muchas más cosas y para adquirir el libro impreso esta en <https://www.justflutes.com>. La versión en español todavía no está disponible aunque estamos en trámite de ver si en algún momento lo estará. De ser así ya os informare en el próximo artículo.

### Dedos

Con los numerosos retos presentes en el repertorio, tanto orquestal como solista, un buen control de los dedos es esencial. Deben de ser capaces de no solo una gran velocidad, sino también de una total independencia uno de otro. Los ejercicios para alcanzar esto deberían venir bajo el título de “flute gym”. Las escalas son por supuesto un buen ejercicio. Después de todo, una enorme cantidad de música está hecha de escalas y arpegios en todas sus variadas formas. No obstante, en las escalas los dedos invariablemente solo son ejercitados lentamente. De una manera muy básica, tomando la escala de Do M desde la octava grave, deben elevarse cuando ascendemos a lo largo de la octava y bajar de nuevo al descender (la octava aguda con sus digitaciones cruzadas es más complicada).

Ningún dedo es sobrecargado. Con la intención de obtener mayor independencia cada dedo necesita ser levantado y bajado más rápidamente. Es un hecho bien conocido que los músculos en los dedos y manos que cierran (o agarran) son significativamente más fuertes que los que abren (o sueltan). Por lo tanto, cuando practicamos estos ejercicios, es importante concentrarse más en el proceso de levantar los dedos, que en cerrarlos.

¡La flauta puede ser un instrumento extraordinariamente incomodo de sujetar! Nuestros dedos están levantados de una manera inconfortable hacia la derecha (el brazo derecho, mano y dedos tienen que estirarse bastante, particularmente en los flautistas más pequeños!). Como no queremos dejar caer el instrumento, tendemos a apretar

demasiado el tubo, lo cual sucesivamente tiende a causar problemas relacionados con la tensión repetitiva (junto a la ansiedad). Los dedos también son reacios a ser independientes (particularmente el meñique y su vecino), debido a que están muy rígidos. Cuando en la acción los dedos son forzados, pueden llegar a ser evidentes los problemas relacionados con la tensión.

A parte de estos problemas físicos, también tenemos los problemas psicológicos relacionados con la interpretación. El conjunto del tópicico de los nervios y sus repercusiones es digno de otro libro por sí mismo. Algunas

personas son precisamente intérpretes naturales y aman la oportunidad de levantarse y tocar sus obras en público. Muy a menudo para mí, exponerse en público a tocar es como invitar a unos completos extraños que encuentres junto a tu casa a mirar en profundidad el cesto de tu ropa sucia! Esto se siente de una manera realmente desagradable algunas veces. Estos “gremlins” pueden ser más fácilmente controlables si hay una mínima cantidad de tensión sobre nosotros antes de tocar.

Cuando estés trabajando en estos ejercicios, comienza por llevar a tu cuerpo a una posición lo más relajada posible. Invariablemente cuando los intérpretes levantan la flauta también suben los hombros a la vez que los brazos. Siempre intenta ser económico con la energía y estar seguro de que los músculos no están siendo usados innecesariamente. Cualquiera atraviesa periodos de tensión creciente. Después de todo, esto es parte de la vida y debe ser esperado de vez en cuando. No obstante, cuando atravesamos estos periodos, puede ser de mucha ayuda si puedes adoptar un sistema para mantener tu cuerpo en posición

confortable mientras tocas.

Es importante estar tan recto como puedas, con los omoplatos bajos y relajados (yo creo que la parte de abajo de los omoplatos deben estar casi tirando uno hacia el otro y la caja torácica levantada hacia delante y hacia arriba). El área del cuello necesita estar libre y para esto yo imagino que de los hombros hacia arriba mi cuello es casi como el de una jirafa! Cuando la flauta es alzada a la posición de tocar, los hombros no deben subir y entonces el instrumento debe descansar en las manos con la mínima presión de agarre. Si puedes conseguir esto cómodamente, entonces tus dedos deberían estar relajados y libres (casi “revoloteando” sobre las llaves).

“Es mejor comenzar lentamente y después con mayor comodidad, precisión y fiabilidad, una vez establecidos firmemente los movimientos, incrementa la velocidad gradualmente”

# Fingers 3

Based on Taffanel and Gaubert's Daily Exercises

♩ = 84 - 112

The image displays a musical score for a flute exercise titled "Fingers 3". The score is written in 4/4 time and consists of ten staves. The tempo is indicated as ♩ = 84 - 112. The exercise is based on Taffanel and Gaubert's Daily Exercises. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and includes two triplet markings over the first six notes. The subsequent staves are organized into pairs, each pair representing a different key signature: C major (staves 2-3), B-flat major (staves 4-5), A-flat major (staves 6-7), and G major (staves 8-9). The final staff (10) returns to C major. Each staff contains two measures of music, with the first measure featuring a triplet of eighth notes and the second measure featuring a triplet of sixteenth notes. The notes are beamed together and often have slurs or ties above them. The dynamic marking *p* is repeated at the beginning of each pair of staves.



# Articulation 6

Start by single tonguing the triplets and double tonguing the semiquavers.  
Once the study has been memorised, play it quicker and double tongue throughout.  
Can be practised with both dgd-dgd and dgd-gdg articulations for the sextuplets

♩=80

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*mf*

Con la mayoría de ejercicios para los dedos he tenido que sugerir un tempo final al que aspirar. Esto es debido a que cada uno parte de un punto de destreza diferente. No obstante es importante recordar que “no puedes correr antes de andar”. Es mejor comenzar lentamente y después con mayor comodidad, precisión y fiabilidad, una vez establecidos firmemente los movimientos, incrementa la velocidad gradualmente. Es importante pisar firme para no caerse por el acantilado.

#### *Un consejo útil*

Mírate en el espejo cuando practiques estos ejercicios y asegúrate de que los dedos estén tan cerca de las llaves como sea posible. Cuanto más levantes los dedos de las llaves, desde más lejos tendrán que volver. Pequeños movimientos es igual a gran control.

#### **Articulación**

¡Ahora nos encontramos en un área realmente compleja! Si solo pudiéramos ver que ocurre en el interior de nuestras bocas cuando articulamos, toda la técnica se aprendería muy rápido. Tristemente este no es el caso, así que es necesario realizar aproximaciones inusuales. Es importante recordar que estamos todos contruidos de una manera diferente, así que exactamente como es usada la lengua variará de una persona a otra. También hay varias maneras de articular. Para los británicos no obstante, el lenguaje juega un papel primordial en cómo funciona la lengua y en cómo es usada a menudo de una manera muy ruda, el idioma inglés no es ideal para una buena articulación.

El francés sin embargo no podría ser más perfecto (¡así que tienen fantásticos quesos, increíbles vinos y una capacidad de articulación con la lengua excepcionalmente eficiente!). En el idioma inglés la lengua puede ser muy agresiva y rígida, parando invariablemente la columna de aire en las consonantes. Si la palabra “don’t” es pronunciada de una manera contundente, la lengua se pega a la parte anterior del paladar para cualquier sonido que salga de la boca. Al comenzar la palabra virtualmente se producen “rebotes” del paladar y rápidamente retrocede y baja (lo que es poco apropiado para pasajes articulados rápidamente). Cuando la lengua retrocede para la próxima consonante, esta entra en contacto con el paladar parando la columna de aire, por lo cual en términos de interpretación flautística es una considerable cantidad de tiempo. Esto crea un “ruido sordo” muy audible que a menudo puede llegar a ser molesto.

En numerosas ocasiones mientras tocamos la flauta se necesita romper la columna de aire más que pararla y el inglés invariablemente tiene un problema para afrontar esto. Para tener una buena articulación en la flauta, se nos requiere, en un sentido, aprender un nuevo idioma, el cual yo lo comparo con “el habla de los bebés (dah –

dah)!” Estas son las cosas que necesitamos recordar:

La lengua necesita ser precisa y breve en el punto de contacto. Se necesita permanecer cerca del punto de contacto, sin descender muy lejos.

Este segundo punto es el que parece ser el principal causante de la mayoría de problemas para los británicos. Prueba esto. Mírate en un espejo, abre tu boca y di la palabra “dah”. Tu lengua caerá naturalmente al fondo de tu boca. Ahora trata de parar su descenso. Al principio te parecerá difícil, pero después de un corto periodo de tiempo debería llegar a ser fácil. También debería de ayudarte si te imaginas que el paladar posee una carga eléctrica corriendo por toda su superficie. Esto es para incentivar mayores precauciones en la aproximación al punto de articulación. Después de todo, no sería probable que pusieras lentamente tu mano sobre una valla electrificada para el ganado! De muchas maneras necesitamos estar pensando en cómo volver del punto de contacto, antes incluso de haber llegado allí.

En varios métodos (particularmente de la Escuela Francesa) encontramos a menudo la indicación para usar “T” o “Tuh” como una articulación. Mientras que hay ocasiones en que es una buena articulación, para la mayoría de los casos, es demasiado fuerte para los británicos y tenemos inclinación a endurecer nuestras lenguas, haciendo una articulación rápida extremadamente difícil. En general y particularmente para la articulación del legato, recomendaría “Duh”.

Una vez que hay un gran control de la lengua, hay también una gran flexibilidad. Esto tiene un uso particular en la música Barroca, cuando los resultados más interesantes en los pasajes rápidos de semicorcheas pueden ser picados con un picado simple. No obstante, ten cuidado de fortalecer tu resistencia regularmente en este apartado, practicar una buena articulación es un ejercicio muy físico, en realidad una causa fundamental del temprano fin de la carrera como flautista de Joachim Andersen! Frecuentes y cortas ráfagas de actividad son lo mejor.

#### *Un consejo útil*

La articulación es también una parte de la expresión, así que intenta variarla tanto como te sea posible. Usa la articulación de una manera musicalmente amable.

**Iván García, Profesor Superior de Flauta y Licenciado en Historia y Ciencias de la Música**



# Novedades

## Cd's



### MERCADANTE PER DUE

Stefano PARRINO y Pepe SOTORRES

Sello: *Piccolo*

Una grabación monográfica de dúos de Mercadante es un doble reto: por una parte, mantener la atención del oyente a lo largo de 2 cds; por otra, la restricción que supone ceñirse a un solo compositor. Pero Stefano Parrino y Pepe Sotorres no solamente resuelven airoosamente el desafío sino que nos brindan una extraordinaria versión. Sería ocioso presentar a estos dos brillantes colegas.

Precisamente Stefano, concertista, camerista y pedagogo, grabó en 2012 el álbum *Saverio Mercadante: Arie E Capricci* (sello Stradivarius). Pepe es flauta solista de la Orquesta Nacional de España, concertista y profesor en diversos centros docentes y masterclasses.

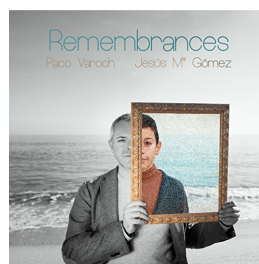
Pese a que su concierto en Mi menor está presente en el repertorio de los flautistas, la dilatada e inspirada obra de Mercadante sigue siendo insuficientemente conocida.

Nacido en Altamura el 17 de septiembre de 1795 y fallecido el 17 de diciembre de 1870 en Nápoles, fue un aclamado flautista y compositor. Autor de numerosas óperas, 33 sinfonías, música sacra, su condición de flautista propicia una extensísima producción para su instrumento. El flautista e historiógrafo de la flauta Gian-Luca Petrucci es autor del libreto que acompaña al doble CD. Ha llevado a cabo importantes investigaciones sobre la vida y la obra de Mercadante. Sus trabajos se recogen en el libro *Saverio Mercadante, l'ultimo dei cinque re*. Es igualmente autor de un portal sobre Mercadante: <http://www.saveriomercadante.it/index.htm>.

Pepe y Stefano nos ofrecen un verdadero deleite que merece ser degustado. La elegancia en el fraseo, el perfecto empaste y la absoluta compenetración de los intérpretes hacen de

este álbum un indispensable de nuestra discoteca, que además contribuirá a conocer esta faceta de Mercadante poco habitual en nuestros repertorios.

Antonio Arias



### REMEMBRANCES

Paco Varoch (*piccolo*)  
Jesús Gómez (piano)

El primer trabajo discográfico del picolista Paco Varoch (Alzira, 1971) tiene un marcado sello personal. “Remembrances” es una palabra que, tanto en inglés como en catalán, sería equivalente a la expresión castellana “recuerdos”. En el disco podemos escuchar melodías presentes en la infancia y juventud de este músico que actualmente desarrolla su carrera orquestal en la Mahler Chamber Orchestra y en la Chamber Orchestra of Europe.

Consta de obras de compositores valencianos y catalanes del siglo XX en versión de flautín y piano (originalmente eran para violín o flauta). Varoch adapta estas músicas a las características de su piccolo Keefe, al que hace sonar con una gran paleta de colores. Le secunda al piano Jesús Gómez, catedrático de piano en el Conservatorio “Oscar Esplá” de Alicante (precisamente Esplá es uno de los compositores presentes en el disco).

El álbum se abre con las “Siete Canciones Valencianas” de Joaquín Rodrigo, dedicadas a su yerno el violinista León Ara. El flautín se adapta perfectamente al carácter de cada una de las canciones. Podemos encontrar canciones de cuna, tonadas de juegos infantiles y también la típica “al-bada” y un bolero.



A aquellos que estudiamos en el Conservatorio de Valencia nos trae muy gratos recuerdos la “Sonatina Jovenívola” de Amando Blanquer, que en la versión de piccolo suena aún si cabe más juvenil. En el primer movimiento, “L’Ocell Irisat”, el compositor rinde homenaje a su profesor en París, Olivier Messiaen. En cambio, en las armonías de “Dolçainers” de Manuel Palau se nota la influencia de Ravel, del cual recibió clases.

Tras estas piezas, el disco abandona Valencia y se mueve por otras geografías sonoras. Por ejemplo, en la “Albeniziana”, de Joan Gibert-Camins se respira sensualidad andaluza. La “Danse du Diable Vert”, de Gaspar Cassadó es la pieza más movida. Aquí Varoch nos muestra su virtuosismo y dominio del instrumento.

Manuel Añón, autor del texto de presentación del álbum, califica al mismo de “poemario musical”. En sus palabras, “dicho poemario se asume como un diario experiencial en el recorrido vital del músico, un camino transitado en múltiples direcciones por medio de las obras musicales y compositores más representativos en su ideal estético, obras presentadas desde la madurez actual a la evocación de un pasado particular y común en la cultura de un pueblo”.

El disco puede ser escuchado desde Spotify. Muy recomendable también la visita a la página web [www.pacovaroch.com](http://www.pacovaroch.com) donde podréis escuchar un fantástico Vivaldi y “Pan” de Mauricio Kagel, una muy interesante y poco conocida obra para piccolo y cuarteto de cuerdas.

Jaume Martí Ros



**SALVADOR BROTONS.  
THE COMPLETE  
WORKS FOR FLUTE.  
VOL.3**

*Flauta: Roberto Álvarez  
Flautas: Nikolai Song,  
Paul Jeremy, Tu Sijing,  
Clement Lim, Crystal Lin,  
Andy Koh, Lee Xiang,  
Terence Teow, Teo Shao*

*Ming.*

*Piano: Beatrice Lin. Clarinete: Ralph E. Lim.  
Violín: Siew Yi Li, Lim Sue Churn. Viola: Janice Tsai.  
Cello: Juan Lin. Contrabajo: Sanche Jagatheesan. Percusión: Eugene Toh*

*Sello: Centaur*

Ya disponemos del último volumen del amplio proyecto de tres discos que recogen toda la obra escrita para flauta del compositor catalán Salvador Brotons con el flautista Roberto Álvarez como flautista principal. Este último Cd incluye 7 piezas con una variada formación camerística con piezas que incluyen desde flauta a solo hasta grupos diez flautas.

Las piezas contenidas son Giravolts (Swirling) para flauta solo Op.123, esta pieza fue escrita a petición del flautista Vi-

cens Prats como pieza obligada para el primer concurso de grado profesional de la Asociación de Flautistas de España (AFE) celebrado en Barcelona en marzo de 2012.

Diaulos para 2 flautas Op.11, es una pieza corta para 2 flautas escrita en 1976 a modo de divertimento en el que las flautas dialogan en constantes intercambios entre los registros. Capriccio Brillante para flauta y piano Op.5, fruto del interés de Brotons de revisar sus primeras composiciones fue escrita en 1975 y publicada en 2012 tras una amplia revisión.

Miniatures para tres flautas Op.16, es una pieza temprana escrita en 1977 escrita por Brotons para interpretarla con tres generaciones de flautistas de su misma familia su abuelo, su padre y el mismo. Sexteto para flauta, clarinete, Violín, Cello, piano y percusión Op.58, escrita en 1992 para el Festival Internacional de Torroella fue estrenada por el ensemble “Barcelona 216” la pieza ofrece al grupo todo un lujo de posibilidades sonoras y expresivas. Prada 1950 a la memoria de Pau Casals para flauta, clarinete y quinteto de cuerda Op.82 escrita en 2000 a petición del Pau Casals Prades Music Festival en conmemoración de su 50 aniversario y finalmente la Suite para 10 flautas Op.41, es una suite consistente en 10 cortos y contrastantes movimientos compuesta en 1986 como entrada para el concurso de composición de Virginia.

Roberto Álvarez flautista español con base en Singapur, y también especialista en piccolo, se siente igualmente a gusto tocando tanto música clásica, barroca o contemporánea como música celta, jazz o rock.

J.R.Rico

**Fé de erratas**

En la pag 10 del nº 17 la firma del artículo es de Juan José Hernández Muñoz.

**TODOFLAUTA** es la revista oficial de la Asociación de Flautistas de España (AFE), que publica dos números al año. Si quieres recibirla en tu domicilio debes hacerte miembro de la AFE rellenando online el formulario que está disponible en nuestra pagina web: [www.afeflauta.org](http://www.afeflauta.org) en la sección Asóciate y realizando posteriormente el ingreso de la Cuota anual de Socio según el tipo que te corresponda.

Tipos de Cuotas anual:

Hasta 26 años (incluidos)..... 24 €  
Mayores de 26 años ..... 48 €

Más información en:  
[www.afeflauta.org](http://www.afeflauta.org)

# Flautas y Piccolos artesanales



SÓLO CON EL RESPALDO DE LA MÁS  
ALTA TECNOLOGÍA, LA ARTESANÍA ES  
UNA OBRA MAESTRA ...

 **YAMAHA**

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

altus  
azumi  
jupiter  
miyazawa  
muramatsu  
sankyo



©juanra9

**Distribuye:** euromusica fersan s.l.  
[www.euromusica.es](http://www.euromusica.es)  
[info@euromusica.es](mailto:info@euromusica.es)

**Servicio Técnico Oficial:** PuntoRep  
[www.puntorep.com](http://www.puntorep.com)  
[info@puntorep.com](mailto:info@puntorep.com)