

Todo Flauta

Revista Oficial de la Asociación de Flautistas de España

Nº 19

Marzo 2019

Año X

The Despairing Lover Sett by M^r. OSWALD. For the German Flute

Moderato

A Swain of Love despairing, Thus waild his cruel

Fate, His Grief the Shepherds sharing, In Circles round him fate In Circles

round him fate. The Nymphs in kind Com- passion, The luckless Lover mourn'd All who had

felt the Pa- sion

Sigh for sigh re- tur- nd a sigh for sigh return'd

La música en Escocia durante el siglo XVIII
ANTONIO PÉREZ: Enseñar a Enseñar y Viceversa
20 años sin ALAIN MARION
Mi admirado flautista: JOSÉ MARÍA BELTRÁN

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

19.03.19



7

La música en Escocia durante el siglo XVIII

Por José Ramón Rico

17

ANTONIO PÉREZ: Enseñar a Enseñar y Viceversa

Por Antonio Pérez y José Ramón Rico

25

20 años sin ALAIN MARION

Por Antonio Arias

37

Mi admirado flautista: JOSÉ MARÍA BELTRÁN

Por Joaquín Gericó



5

DESDE LA AFE

Por Juanjo Hernández

45

ALBERTO ACUÑA

Por Ruth Gallo

48

SEQUENZA I per flauto solo

Por Ana Ligia Mastruzzo

52

El Curso de Anento

Por Ruth Gallo

58

El Nuevo Metodo De Paul Edmund-Davies II

Por Iván García

SUMARIO

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

José Ramón Rico

Colaboradores en este número:

Juanjo Hernández
José Ramón Rico
Antonio Pérez
Antonio Arias
Joaquín Gericó
Ruth Gallo
Ana Ligia Mastruzzo
Iván García

Imprenta:

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





MANCKE



Germany
mancke.com

Distribuidor exclusivo para España:

DASI-FLAUTAS, Valencia
www.dasi-flautas.com



Editorial

Desde la redacción de TODOFLAUTA aprovechamos la publicación de este nuevo número para desear a toda la comunidad flautística un feliz año 2019 que venga cargado de disfrute personal y éxito profesional en todos vuestros ámbitos. En este número 19 hemos querido hacernos eco del reciente encuentro que este año pasado se celebró en Francia en un sentido homenaje a Alain Marion, uno de los grandes maestros flautistas de los últimos tiempos, en el cual se dieron cita un buen número de hoy renombrados flautistas que en su momento fueron alumnos suyos. Entre ellos Antonio Arias, de cuya mano podremos conocer más de cerca a este maestro así como algunos interesantes detalles de este destacado evento. Ana Ligia experta conocedora de la obra del maestro italiano Luciano Berio nos adentra en la Sequenza I para flauta sola aportando importantes detalles de esta interesante obra. En la sección de Mi admirado flautista Joaquín Gericó nos aporta una nueva entrega en esta ocasión dedicada a otra de nuestras gloriosas figuras musicales del pasado, José María Beltrán. Ruth Gallo nos ofrece una cercana entrevista con Alberto Acuña, un joven y prometedor flautista español que ha ganado recientemente varios importantes concursos Internacionales de flauta. Aprovechamos la ocasión que nos brinda para conversar con Antonio Pérez, autor del Blog Bricoflauta, sobre los cursos pedagógicos Enseñar a Enseñar y viceversa que ha venido realizando este año por diferentes ciudades de España. Para concluir con el ciclo de artículos dedicados al método de ejercicios de técnica y calentamiento de Paul Edmund Davies que se publicaron en números anteriores, Iván García nos ofrece la traducción del último capítulo dedicado a los intervalos complementado con una interesante entrevista al propio autor. Finalmente un servidor os ofrece una detallada panorámica de la presencia de la flauta travesera en la música de la Escocia del siglo XVIII con datos de los últimos estudios que se han realizado al respecto. Finalmente incluimos en la fe de erratas los notas correctas referentes al artículo publicado en el número anterior (Pags 27 a 33 de TF 18) sobre Francisco Casanovas Tallardá Parte II, escrito por Juan Francisco Cayuelas y que por error no incluimos correctamente en el número anterior. También repetimos en la sección de novedades la crítica al CD *Remembrances* de Paco Varoch, en esta ocasión con la imagen de carátula correcta, que en número anterior salió equivocada. Pedimos disculpas a ambos autores por sendos errores que ahora rectificamos.

Una vez más agradecemos su exquisita e imprescindible colaboración a todos los colaboradores que han escrito para este nuevo número y esperamos que os animéis el mayor número de vosotros a enviarnos nuevos artículos para publicar.

Un Saludo
José Ramón Rico

Para enviar artículos, comentarios o propuestas puedes escribir al correo de la revista:
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.



c./ José Aguirre, 21, bajo izq.
46011 Valencia
963 675 173

www.dasi-flautas.com
flautas@dasi-flautas.com

**AGENTE EN EXCLUSIVA
PARA ESPAÑA
DE LAS MARCAS**



Trevor James



Sokumitsu



MANCKE



Boston



**K E E F E
PICCOLOS**



Goosman headjoints

SHERIDAN *Flute* COMPANY GmbH



Ven a Dasi-Flautas Flutecenter
y financia tu compra sin intereses*,
pagando cómodamente. *Consultar condiciones



El mayor stock de España.
Disponemos de un taller de más de 70 m²,
especializado en la reparación de flautas
y piccolos, equipado con la última
maquinaria y herramienta del mercado.
Confía sólo en profesionales. Más de
20 años de experiencia nos avalan.



**OTRAS MARCAS
DISPONIBLES EN STOCK**



SANKYO FLUTES



MIYAZAWA





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	... 44
Artis Store	... 35
Alfred Verhoef	... 8
Burkart Flutes	...PID
Daniel Paul	... 44
Dasí	... 4
Euromúsica Garijo	..PET
FluteMotion	... 55
Julio Hernández	... 36
Mancke Flutes	... 2
Resona	... 44
Sanganxa	... 6,44
Straubinger	... 16
Vents du Midi	... 24
Yamaha	...PIT



Desde la AFE

Queridos socios, amigos y flautistas:

Este 2019 esperamos que sea un año muy intenso en el que nos involucraremos en nuevos proyectos y desarrollaremos nuevas ideas. Desde éste momento nos dedicaremos de lleno a planificar una fantástica convención que realizaremos los días 1,2 y 3 de mayo de 2020 y para que esté a la altura de las cinco convenciones anteriores, haremos casi lo imposible contando con increíbles y magníficos intérpretes, ponencias, clases magistrales, recitales y talleres y nuevas líneas de conciertos incluyendo al folk y al Jazz.

Queremos seguir invirtiendo en cursos piloto en diferentes puntos de la geografía de nuestro país por lo que os animamos a que nos los solicitéis. También queremos continuar con las ayudas al socio en los cursos de verano y que nos hagáis llegar vuestras ideas, proyectos e investigaciones para que podamos difundirlas en nuestra comunidad flautística.

Esperamos que disfrutéis de esta nueva edición de Todoflauta que con tanto cariño y esfuerzo hemos elaborado para vosotros.

Juanjo Hernández





centro de
FLAUTAS
en
CATALUÑA

Servicio técnico
especializado



sanganxabcn

93 782 44 40
678 388 106

www.sanganxabcn.com
info@sanganxabcn.com

Carrer Ripoll, 18
(Barri Gòtic)
BARCELONA



VERNE Q. POWELL FLUTES



MIYAZAWA

*The Muramatsu
flute*

Altus



SANKYO FLUTES



AZUMI

la MÚSICA en Escocia Durante el Siglo XVIII

CON ESPECIAL MENCIÓN A LA FLAUTA TRAVESERA

Recientes investigaciones y descubrimientos apuntan a que la presencia y la popularidad de la flauta travesera en la sociedad escocesa de primeros del siglo XVIII no era tan reducida como se pensaba.



Portada de *Airs for the seasons*. James Oswald.

Por **José Ramón Rico**

Durante el siglo XVII la música en las Islas Británicas como en la mayor parte de Europa estaba fuertemente influenciada por las corrientes musicales procedentes de Francia e Italia prevaleciendo la influencia italiana en el campo de la música vocal y el gusto francés en lo instrumental. En Inglaterra el propio Rey Carlos II al volver al trono en 1660 tras su exilio de juventud en Francia, estableció una orquesta de violines basada en el mismo modelo de los 24 violines del Rey de la corte de Luis XIV, trayendo consigo a Louis Grabu, músico francés reclutado para instruir a los músicos ingleses en el estilo de tocar francés. En Escocia, con la llegada de la reforma a la iglesia en 1560 se produjeron grandes transformaciones en la so-

iedad. La música se retiró de los servicios religiosos, los coros profesionales que ejercían en catedrales, iglesias y monasterios fueron finiquitados, los órganos desmantelados y muchas librerías musicales fueron quemadas.

La iglesia reformista quería que los salmos se cantaran como canto llano, sin acompañamiento instrumental, manteniendo la austeridad en un intento de alejar cualquier resquicio de contaminación mundana que pudiera desvirtuar el verdadero sentido de los textos religiosos. Con el paso de los años venideros esta situación pasó por diferentes estados, pero la desconfianza y recelo hacia la música cultivada nunca desaparecieron influyendo en el carácter de amplios sectores de la población que veían en la música algo pretencioso, esnobista e innecesario.

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 2019

Esta herencia del pasado, que acompañó a la sociedad escocesa hasta finales del siglo XVII, contribuyó a que Escocia nunca reuniera demasiados factores a su favor para el establecimiento de centros de estudios de música clásica. La música de corte más tradicional dominaba la mayor parte del panorama musical. La pobreza, su remota localización geográfica respecto al resto de Europa, la ausencia de una tradición musical clásica, su carácter feudal y el escaso interés de la aristocracia dominante por emplear sus impuestos en la música contribuyó, enormemente a que en Escocia no se concentrara una rica y actualizada vida musical.

Con la llegada del siglo XVIII las cosas cambian y Escocia experimenta cambios muy significativos. El desarrollo de Edimburgo como un importante centro comercial y el desarrollo económico que traen consigo importantes ciudades portuarias como Anstruther, Dundee, Montrose y Aberdeen propician un nuevo interés de la sociedad por recuperar muy variados ámbitos sociales antes censurados por la iglesia. En este periodo Escocia experimenta un extraordinario periodo de creatividad, crecimiento y desarrollo musical sin precedentes. Uno de los factores decisivos en estos cambios fue la unión de Escocia con Inglaterra con la consecuente disolución del parlamento escocés en 1707. Aunque altamente impopular, con una mayoría de escoceses resentidos por sentirse súbditos ingleses, la unión creó una explosión de nacionalismo y del sentimiento patriótico que se tradujo en un aumento del interés por la cultura y las tradiciones en todos los niveles de la sociedad escocesa. De este modo en el periodo barroco en Escocia las canciones populares y la música tradicional, violinística especialmente, disfrutaron de una amplia popularidad y patrocinio. Ante la mayor permeabilidad de la renovada sociedad escocesa los nuevos gustos musicales procedentes de Francia e Italia comienzan a ejercer su influencia, lo cual se traduce en un aumento de los viajes que artistas escoceses realizan para conocer los centros culturales de las grandes ciudades de su entorno más cercano como Londres, Paris, Antwerp, Rotherdam o Hamburgo.

Al mismo tiempo las sociedades musicales escocesas comenzaron a florecer en los grandes centros urbanos y consecuentemente cada vez más músicos extranjeros comenzaron a frecuentar y tocar en las más importantes salas de conciertos escocesas, trayendo con ellos sus innovadoras composiciones. En 1728 se constituye la Sociedad musical de Edimburgo la cual supone uno de los pilares fundamentales que soportan el desarrollo del nuevo y moderno ambiente musical de Escocia.

La aparición de un nuevo estilo musical

Irónicamente la unificación terminó con un extenso periodo de confusión e inestabilidad en la historia de Escocia y la estabilidad política y socio-económica re-



Plaza del Parlamento de Edimburgo. Siglo XVIII

sultante, creó un clima de prosperidad para las artes en general.

Estos cambios políticos y sociales coinciden con un aumento de la popularidad del violín en las islas. El modelo italiano de violín barroco, que ya comenzó a aparecer en Escocia alrededor de 1670, se establece cada vez más firmemente; su mayor versatilidad, y proyección de sonido y su más fácil manejo propiciaron la sustitución del fiddle y el violín medieval ampliamente utilizados durante siglos en toda Escocia.

El arte violinístico goza de un periodo de progresiva expansión. Las canciones tradicionales fueron versionadas para el violín surgiendo un gran número de colecciones de canciones basadas en el repertorio tradicional con variaciones que permitían explotar las capacidades técnicas y musicales del instrumento.

Una de las consecuencias más importantes de esta apertura al extranjero fue la mezcla del arte musical italiano con la canción folk y la tradición violinística escocesa. Muchos de los mejores violinistas y compositores de música para violín de Escocia, admiradores de los grandes maestros italianos y profusamente instruidos en las últimas técnicas del arte musical e interpretativo europeo,

especialmente el italiano, comienzan a desfilar por las salas de conciertos del país. Alternan su estilo de composición más tradicional con composiciones en el más puro estilo italiano. Para ellos no existen grandes diferencias entre la música de corte formal clásico europeo y sus tradicionales idiomas nativos. Estas dos tradiciones coexisten juntas, se influyen y se enriquecen mutuamente de una forma natural como lo hacen hoy en día. Al mismo tiempo otros instrumentos de descendencia europea como la guitarra, el clavecín, la flauta travesera y el cello se suman a los más tradicionales instrumentos escoceses como las gaitas y el arpa y comienzan a ser más frecuentemente combinados en las agrupaciones instrumentales empleadas, tanto en la música tradicional como en la de corte más clásico.

La cada vez más frecuente llegada de músicos italianos a las Islas Británicas reforzó aún más los vínculos entre los estilos italianos y escocés. Los italianos no sólo traen consigo su estilo y tradiciones musicales sino que también se ven cautivados por los estilos locales, añadiendo a sus composiciones e interpretaciones elementos de la tradición musical escocesa. La fusión entre ambos estilos en el terreno puramente musical se hace patente en

la estructura y técnicas compositivas empleadas en estas nuevas composiciones. La escritura imitativa, el contrapunto, las armonías cromáticas y las composiciones de tipo sonata en varios movimientos combinados con las bonitas canciones y melodías escocesas, inspiran nuevas composiciones en músicos bien conocidos y de gran renombre en la composición al más puro estilo italiano. Músicos italianos como Francesco Barsanti, Francesco Geminiani, Nicola Matteis y Domenico Corri, están entre los más conocidos. Por parte Escocesa ya afamados músicos y compositores como James Oswald, William McGibbon, William Thomson, John General Reid o James Johnson autores de numerosas colecciones recopilatorias de canciones del repertorio tradicional, explotan también este repertorio añadiendo un elemento más de sofisticación y refinamiento a sus composiciones.

La influencia e interpretación de canciones escocesas y música de estilo para el violín no se vio en absoluto limitada tan solo a Escocia. De hecho, una sorprendente cantidad de música escocesa fue escrita desde más allá de sus fronteras. El compositor inglés Henry Purcell arregló y escribió algunas propias para las audiencias londinenses a principios del s. XVIII. Otros músicos de gran renombre como G.F. Handel, Pepusch, John Playford (*The división violín*) o Joseph Haydn incorporaron elementos de la tradición escocesa en muchas de sus composiciones.

La utilización de la flauta travesera en la música barroca escocesa

La verdadera dimensión de la cantidad y variedad de música escrita específicamente para la flauta travesera en Escocia durante el siglo XVIII es difícilmente evaluable debido a que gran parte de ella se ha perdido o permanece todavía ignorada. La amplia dispersión de composiciones de todo tipo archivada en las numerosas colecciones particulares diseminadas por todo el país, está ahora empezando a poder ser revisada. Al mismo tiempo, la frecuente e inespecífica denominación de *for flute* en las partituras de este periodo, refiriéndose bien a flauta de pico o flauta travesera, contribuye aun más a la confusión. Estos hechos han contribuido durante muchos años a pensar que la flauta travesera no era un instrumento tan frecuente y popular entre los consumidores de música, ni tan emplea-

do por los compositores como podía serlo el violín. No es que existan demasiados estudios sobre la flauta travesera en la Escocia del siglo XVIII.

Los pocos que existen venían estableciendo, de manera casi inamovible, cuatro puntos principales referentes a la flauta travesera: (1) que la aparición de la flauta travesera en Escocia no se produce hasta 1725, (2) que la flauta solo la tocaban los hombres amateur de clase alta, (3) que la flauta era un instrumento mucho menos popular que el violín o la gaita y (4) que era un instrumento más adecuado para la música de concierto (principalmente música en estilo italiano) que para la música tradicional escocesa. No obstante, recientes investigaciones¹ y descubrimientos apuntan a que la realidad puede ser muy diferente y que la presencia y la popularidad de la flauta travesera en la sociedad escocesa de primeros del siglo XVIII no era tan reducida como se pensaba. Por el contrario, la flauta travesera estaba bastante presente en la realidad musical escocesa como demuestran los hallazgos de música para flauta travesera anterior a 1725, como el manuscrito de Alexander Bruce en la colección privada de Lord Balfour of Burleigh², con piezas explícitamente escritas para flauta que datan de 1717, la constatación con nombres propios de mujeres que tocaban la flauta con toda normalidad³ o la enorme cantidad de arreglos de canciones tradicionales que se hicieron específicamente para la flauta

ya que el público las demandaba⁴. Todos estos aspectos contribuyen a que los 4 puntos antes mencionados, tengan que ser revisados.

La música para flauta escrita en estos años en Escocia puede enmarcarse dentro de dos tipos: Las sonatas escritas según los estilos del continente (principalmente los más avanzados estilos italiano y alemán) y las canciones tradicionales escocesas, que en muchas ocasiones eran seguidas con variaciones. El principal mercado para el que iban dirigidas estas composiciones era la burguesía amateur, por lo que la complejidad técnica en la mayoría de las composiciones no era demasiado exigente.

Una de las consecuencias del extraordinario periodo de creatividad, crecimiento y desarrollo musical que el despertar patriótico surgido en Escocia a partir de 1707 trae consigo, es que se genera un gran interés por revivir y actualizar el antiguo y extenso repertorio de canciones



Marriage a la mode. El despertar de la condesa. William Hogart. Pintado entre 1743 y 1745. National Gallery de Londres. La flauta travesera estaba presente de forma habitual en la actividad social de las clases más acomodadas.

tradicionales del cancionero escocés contenido en numerosas antologías recopilatorias. En la mayoría de las ocasiones muchas de estas canciones estaban editadas de forma insatisfactoria, con melodías a veces sin texto, sin bajos o con bajos muy torpes. Autores como Alan Ramsey y Alexander Stuart publican algunas de estas renovadas colecciones, con gran aceptación por parte del público en general.

Pero quizás una de las colecciones más conseguidas es *Orpheus Caledonius* publicada en 1733 por William Thomson, que incorpora cerca de 100 canciones en versiones muy cuidadas con bajos muy mejorados. A partir de este renacer por el interés de las canciones tradicionales surgen paralelamente un buen número de colecciones de canciones arregladas para ser tocadas con instrumentos, principalmente el violín, la flauta travesera o el oboe. Estas canciones suelen venir acompañadas de variaciones. Autores locales como James Oswald, William McGibbon o europeos como Pietro Urbani, Francesco Geminiani o Francesco Barsanti son los principales representantes de este especial género.

Principales compositores y obras para la flauta.

Compositores escoceses.

James Oswald vivió en Edimburgo desde 1736 hasta 1741 donde ejerció activamente como compositor, violinista, chellista, cantante, profesor de música y de baile, promotor de conciertos y editor. En 1741 creó en Londres junto con Charles Burney, John Reid y otros intelectuales de renombre, la sociedad masónica secreta denominada el Templo de Apolo, que aglutinó buena parte del ambiente musical de Escocia. Compuso y publicó gran cantidad de piezas, tanto en estilo tradicional escocés como sonatas en estilo italiano. Oswald arregló el famoso tema *God save the King* (himno de Inglaterra) para las campanas de la iglesia Windsor Parish y es muy posible que también fuese el compositor.

Entre los músicos escoceses que escribieron para la flauta travesera James Oswald fue sin duda el más prolífico y uno de los que mejor comprendía cómo escribir para este instrumento. Publicó varias colecciones de canciones escocesas *A Curious Collection of Scots Tunes* (Edimburgo 1740), *A Collection of Curious Scots Tunes*^{3p} (Londres 1742-43) y *A Collection of Scotch Tunes with Variations* (Londres 1765) con canciones adaptadas para flauta o violín con variaciones.

(La pequeña p junto al número de nota hace referencia a las notas específicas para partituras al final del artículo).

The Caledonian Pocket Companion publicado entre 1745 y 1760, es otra gran colección en 12 volúmenes que contiene más de 500 canciones favoritas escocesas adap-

tadas para la flauta o violín sin bajo, muchas de ellas con variaciones. El propósito de la colección aparece reflejado en su título. El tamaño de los libros era el adecuado para poder meterse cómodamente en el interior de un bolsillo de una chaqueta y así poder tener la música fácilmente a mano cuando la ocasión se presentara. Los 2 primeros volúmenes se publicaron específicamente para la flauta travesera, la referencia al violín en el título no aparece hasta el volumen tercero.

A parte de canciones del repertorio tradicional escocés, la colección contiene canciones nuevas compuestas por el propio Oswald. Las variaciones y ornamentos de las canciones son elegantes y están escritas en un modo muy adecuado para la flauta.

Su comodidad en el manejo de ambos estilos, el más formal europeo y el escocés, se hace patente en su *Sonata of Scots Tune*^{2p}. En ella, enmarcado en el formato de trio-sonata italiana, emplea cinco temas tradicionales escoceses de caracteres contrastantes cada uno como base para cada movimiento de la sonata. El resultado es una especie de potpurri de melodías populares conectadas con gusto y coherencia. Compone también sus *XII Serenatas*^{3p} para dos violines y continuo que muestran a Oswald trabajando en el más exclusivo lenguaje europeo. Algunas de ellas funcionan bien para flauta.

Sus *Air for the seasons*^{4p} (Aires para las estaciones) publicados en 1755 y 1761, es una curiosa colección miniaturista de 96 pequeñas sonatas contenidas en dos sets conteniendo cada uno 12 aires para cada estación del año, en la que cada pieza se titula con el nombre de una planta, flor, arbusto o árbol sin repetirse ninguno. La colección incluye una gran variedad de estilos, danzas, movimientos en estilo italiano y aires lentos muchos de ellos susceptibles de ser ornamentados. La estructura de cada pieza y su contenido musical hacen alusión a características específicas asociadas a cada planta, ya sea en su aspecto físico, aplicaciones médicas o alusiones de cualquier otro tipo. No aparece ninguna alusión a que instrumento específico estaban destinadas, pero por su tonalidad, escritura y registro a parte del violín, la mayoría se adaptan muy bien a la flauta travesera. En 1756 tras la primera edición, Oswald publicó una segunda versión en la que aportaba una segunda voz opcional para algunas de las piezas, convirtiendo la versión de solo al formato de tríos onatas.

Así por ejemplo, *The Narcissus* (el Narciso) en su primer movimiento está cargado de reflejos y ecos que aluden a la personalidad narcisista, amante de sí mismo, propia del personaje. La animada y danzable giga que constituye el segundo movimiento, refleja el hecho de que el narciso era una planta muy conocida entre los bailarines por sus beneficiosos efectos en el tratamiento de distensiones y torceduras.

Libro/Año	Título de la canción	Números de página	Tonalidad para el Violín	Tonalidad para la Flauta
I, 1742	I Love my Love in Secret	2-5	Si b M	Do M
II, 1746	Bonnocks of Beer Meal	8-11	Re M	Sol M
III, 1759	Fort he Lack of Gold She Left Me	2-5	Do M	Re M
III, 1759	Gillicrankie	18-19	Do M	Re M
III, 1759	Cock Up your Beaver	20-21	Fa M	Sol M
III, 1759	Be Kind to the Young Thing	22	Do M	Re M
III, 1759	The Bonnie Black Eagle	26-27	Sol m	Si m
III, 1759	Moorland Willie	30	Re m	Sol m
III, 1759	The Tindars Occupation	31	La m	Mi m
III, 1759	Fy Let's A'to the Wedding	32	Re m	Mi m

A Collection of Scots Tunes. Tabla de Transposiciones en la versión para Flauta de W. McGibbon. A partir de *The flute in musical life in eighteenth century Scotland*. Ford, Elizabeth Cary. PhD Thesis (2016).

The Nightshade (la Belladona) comienza con una brillante aria en Re mayor marcada como Pastoral *vivace* que alude quizás a la costumbre que en el siglo XVIII tenían las prostitutas italianas de tomar esta planta para dar un atractivo y chispeante brillo a sus ojos. Los puertos italianos eran notorios por la prostitución que en ellos se albergaba y el movimiento central en Si menor indicado como *sostenuto*, puede sugerir *sombra de la noche* en más de un sentido. El concluyente *hornpipe* final, en ritmo ternario y viva sincopación de carácter marcadamente británico, parece aludir a las animadas estancias en los puertos que pasarían los numerosos marineros visitantes que por allí transitaban.

The temple of Apollo fue una intrigante y activa asociación fundada y dirigida por Oswald de la que formaban parte un buen número de músicos destacados del ambiente cultural escocés en esa época y bajo cuyo nombre se publicó gran cantidad de música. La música publicada bajo este título no era música compuesta por James

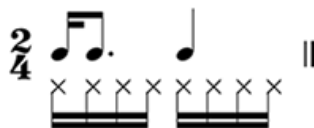
Oswald, sino que contenía diferentes y variadas piezas como sonatas o fragmentos de piezas operísticas de diversos autores famosos de la época, arregladas posiblemente por Oswald, a formato de música de cámara para el disfrute del diletante amateur; arreglos que contaban con la revisión y la aprobación de la asociación. De entre las colecciones publicadas bajo este título se encuentran dos interesantes colecciones de dúos, *Apollo's Collection*, consistente en *XII Duettos for Two German Flutes or Two Violins* publicada en 1750 seguida por *Apollo's Collection*, consistente en *Six Sonatas or Duets for Two German Flute or Two Violins* publicada en 1752. En ellas se incluyen piezas de afamados autores como John Reid, Geminiani, St Martini, Jomelli, Rameau, Blavet y el propio Oswald.

William McGibbon (1695-1756) pasó la mayor parte de su vida en Edimburgo, donde desempeñó el puesto de violinista principal en la orquesta de la sociedad musical de Edimburgo durante 20 años. Fue conocido como uno



de los mejores violinistas y compositores escoceses de su época y como sus otros colegas, escribió música en ambos estilos prevalecientes en su época. Compuso variaciones sobre temas escoceses en el estilo tradicional folk para el violín escocés (*fiddle*) y también una gran cantidad de música instrumental escrita en el estilo italiano ampliamente difundido por toda Europa. Escribió 18 tríos sonatas⁵ distribuidas en 3 sets con 6 sonatas cada una publicadas en 1729, 1734 y 1745 respectivamente. La edición de 1729 son las primeras sonatas de música en estilo italiano publicadas en Escocia por un autor escocés destinadas para la flauta travesera. Esto refuerza la idea discutida en el apartado anterior defendida por Elizabeth Cary Ford en su tesis doctoral, de que la flauta travesera debió estar presente en la música y en la vida social escocesa con anterioridad a 1725, como durante muchos años se ha venido estableciendo categóricamente. En 1729 McGibbon vería que la publicación de esta colección de sonatas podría resultarle rentable, dado el marcado repunte en popularidad que la flauta travesera comenzaba a experimentar entre las clases altas de la sociedad escocesa.

Disponemos de una edición en notación moderna de las sonatas n^o 3, 4 y 5 contenidas en el set de 1734 publicadas por Peter Holman en The Hardie Press; *3 tríos sonatas para dos flautas o dos violines y continuo*^{5P}. Están escritas al más puro estilo italiano entre las que pode-



A la izquierda, el General John Reid. Pintado por George Watson. Junto a estas líneas, Ritmo Lombardo.

mos destacar la *Sonata n^o 5 en Sol Mayor* que lleva la indicación de “*in imitation of Corelli*”, que es una declaración de su familiaridad y admiración por el trabajo del maestro italiano.

Compuso también 6 sonatas a solo y 6 dúos para dos flautas y algunas piezas orquestales que se han perdido. Durante los años 1742, 1746 y 1755 escribió también tres volúmenes de canciones escocesas, muchas de ellas seguidas de variaciones titulados *A Collection of Scots Tunes some with variations for a violin, Hauboy or German Flute*. McGibbon realizó arreglos específicos para flauta de algunas de estas canciones que en su primera versión se salían de tesitura en el registro bajo o que estaban en tonalidades inadecuadas para la flauta, que naturalmente puso a la venta, lo cual es una prueba de que existía un público numeroso que demandaba música especialmente escrita para la flauta travesera. (Ver Tabla I)

John General Reid, más conocido como General Reid nació en 1721 y fue educado en Edimburgo ingresando en el regimiento de montañeses Lord Loudoun en 1745. Tras dejar la vida militar se estableció como músico profesional en la Universidad de Edimburgo. Reid alcanzó una renombrada reputación como uno de los más afamados intérpretes de flauta travesera del momento. Entre sus composiciones destacan *12 solos para la flauta travesera o violín y continuo*^{6P} publicados en dos volúmenes. Aunque su estilo utiliza claramente la técnica compositiva italiana, sus composiciones incluyen elementos de la música tradicional escocesa como los ritmos lombardos (figuración de semicorchea-corchea con puntillo) o las llamadas escalas abiertas propias de la música gaélica (una escala pentatónica en la que el 3^o y 7^o grado de la escala están ausentes).

Alexander Munro En 1732 publica su *Recueil des meilleurs airs ecossois pour la flûte traversiere et la basse avec plusieurs divisions et variations*, consistente en 12 canciones algunas arregladas como sonatas, otras como suites otras en forma de tema con variaciones. Cada una de las sonatas, tras la presentación de la canción, continua con una serie de variaciones ornamentadas o con pequeños movimientos basados en danzas con indicaciones de tempo en italiano. Son una especie de los *goûts-réunis* de moda en Francia, ejemplificando el estilo de las sonatas de cámara corelianas combinado con la suite de danzas francesa.

Charles McLean (1712-1772) profesor de música en Aberdeen se trasladó en 1738 a Edimburgo donde desempeñó durante dos años un puesto como violinista en la orquesta de la Sociedad Musical de Edimburgo. Posteriormente se trasladó a Londres donde se estableció definitivamente.

Su única composición conocida es *Twelve Solo's or Sonata's for a Violin and Violoncello with a Thorough Bass for the Harpsichord*, publicadas en 1737. Las ocho primeras sonatas son inequívocamente para violín dado el uso frecuente de acordes y grandes saltos. Las 4 últimas sonatas son para la flauta, son menos virtuosas aunque explotan todo el rango de posibilidades de la flauta travesera de una llave. Están escritas en tonalidades propias para la flauta como son Re M, Sol M, Mi m y Si m. Con un aire parecido a las sonatas de Handel o Loeillet, las sonatas de McLean están consideradas como unas de las más exigentes e interesantes entre las sonatas escritas por compositores escoceses. La escritura es elegante, estilísticamente consolidada, con melodías bien desarrolladas y pulidas con una armonía funcional e intuitiva.

Músicos italianos en el panorama musical escocés durante el siglo XVIII.

Pietro Urbani (1749-1816) llegó a Edimburgo en 1784 desde Milán. Estuvo activo en la Sociedad Musical de Edimburgo como cantante y editor musical. Fue una de las figuras más importantes en el terreno del arreglo y publicación de canciones tradicionales escocesas. Su estilo es diferente al de otras colecciones importantes de canciones. Urbani se caracteriza por incorporar secciones instrumentales al principio y al final de las canciones, proporcionando una introducción y un final instrumentales que enmarcan cada una de las estrofas cantadas. Una de sus composiciones más interesantes para flauta es *A Favorite Selection of Scots Tunes properly arranged as Duettos for Two German Flutes or Two Violins*, publicada en 1798 en Edimburgo en tres volúmenes. A diferencia de otras colecciones de canciones en forma de dúos, como las de James Oswald o McGibbon estas no presentan variaciones, no obstante están ampliamente ornamentadas en un estilo que sugiere la música vocal, quizás influenciado por el estilo en el que el propio Urbani solía cantar.

Francesco Geminiani vino a Londres desde su nativa Lucca en 1714 y pronto se convirtió en un prominente miembro de la sociedad musical británica, tanto como compositor como por virtuoso violinista. Aunque no existen datos relevantes de que estuviera alguna vez en Escocia, mostró un gran interés por la música de este país. Su considerable interés por la música escocesa encuentra su más amplia expresión en su *Treatise of Good*

Taste in the Art of Musick (1749). El tratado contiene una interesante tabla de los principales ornamentos para tocar y cantar al buen gusto detalladamente descritos. También incluye cuatro canciones sobre temas tradicionales escoceses con un original acompañamiento de dos violines y dos flautas traveseras y continuo. Al final del tratado incluye también una interesante colección de *Aires convertidos en sonatas en forma de trio-sonata para dos violines y continuo*^{2p}, que pueden ser también interpretados con flauta y violín, empleado la flauta en la primera voz. Geminiani utiliza conocidas canciones o temas escoceses como base sobre los que desarrolla toda su maestría en el arte de ornamentar melodías.

Francesco Barsanti (1690-1772) reconocido flautista, oboísta y compositor italiano. Viajó a Londres en 1714 en compañía de Francesco Geminiani. Se casó con una mujer escocesa y vivió en Edimburgo durante 8 años entre 1735 y 1743 regresando de nuevo a Londres en 1743. Participa activamente en la vida musical escocesa como aparece reflejado en documentos de la Sociedad Musical de Edimburgo. Su composición más relevante para la flauta son las *VI Sonate per la Traversiera, o German Flute, con Basso per Violone o Cembalo* publicadas en 1728 escritas en estilo italiano.

En relación con la música escocesa Barsanti publica en 1742 en Edimburgo *A Collection of Old Scots Tunes with a Bass*. Como el mismo dice en el prefacio de la edición, su deseo en esta colección es la de satisfacer las peticiones de algunas personas de gusto por la música, de proporcionar un bajo natural y apropiado, sin realizar cambios ni acomodaciones de las melodías, a algunas canciones tradicionales escocesas que por su elegancia, variedad y rica armonía, bien se pueden equiparar con las canciones de algunos de los más afamados maestros del momento. La colección no aparece explícitamente destinada para ningún instrumento en concreto, normalmente el violín o la flauta en otras colecciones de otros autores, pero la escritura y tonalidades empleadas se adaptan muy bien para la flauta travesera. Las melodías aparecen profusa y elegantemente ornamentadas al más puro estilo italiano. Curiosamente la indicación de "slow" aparece al principio de todas las canciones.

En opinión de Elizabeth Ford, autora de una interesante tesis sobre la flauta en la vida musical en la Escocia del siglo XVIII, esta indicación de *slow* (lento) no es nada habitual ni tampoco es un tempo adecuado para muchas de las canciones incluidas en la colección, incluso algunas de ellas podrían llegar a quedar desvirtuadas si se tocan demasiado lentas. Para Elisabeth Ford, quizás esta indicación de *slow* pueda responder a un intento de Barsanti de tratar de otorgar un mayor grado de elegancia a las canciones presumiendo del alto número de apoyaturas y trinos que incorpora a las melodías que encon-

trarían todo su rango de expresión al ser tocadas más lentamente. Un punto de vista muy diferente al de otros compositores y autores de colecciones de canciones escocesas como William McGibbon o Charles McClean, que presentan sus canciones con bajo y variaciones pero sin ornamentos añadidos ni indicaciones de tempo; seguramente sabedores de que al tratarse de canciones sobradamente conocidas, los intérpretes ya sabrían otorgarles a cada una, el tempo más adecuado.

Os animo a interesaros e investigar sobre este interesante repertorio de música escocesa, todavía por descubrir en su completa dimensión, y que aporta gran variedad y proximidad con el público cuando lo incorporas en tus programas de concierto.

José Ramón Rico, Profesor Superior de Flauta Travesera.



Bibliografía

Libros

- Ford, Elizabeth Cary (2016). *The flute in musical life in eighteenth century Scotland*. PhD thesis.
- David Johnson. *Chamber Music of Eighteenth-century Scotland*. University of Glasgow Music Department Publications. 2000.

Discografía recomendada

- Wind & Wire. Music of 18th Century Scotland. Chris Norman (baroque flutes) y Byron Scheinkman (Harpichord & Virginal).Boxwood Media. Box 903.
- Colin's Kisses. The Music of James Oswald. Concerto Caledonia LINN ckd 101.
- Mungrel Stuff. Francesco Barsanti and others. Concerto Caledonia. LINN ckd 140.
- The Caledonian Flute. Chris Norman Ensemble. Boxwood Media.
- London's Flautists. Loillet, Oswald, Weideman, Arne, Handel and traditional Scots, Irish and Welsh tunes. Nancy Hadden Flute. CRD 3469

NOTAS^p

(sobre ediciones de partituras de algunas de las obras mencionadas)

- ¹James Oswald. *Collection of curious scots tunes para violin o flauta*. Edición Urtex Ut Orpheus Edizioni.
- ²Francesco Geminiani. James Oswald. *Triosonatas on Scots Tunes for 2 violins and continuo*. Editado por Peter Holman en The Hardie Press.
- ³James Oswald. *XII Serenatas para dos violines*. Edición facsímil por Scottish Music Information Centre.
- ⁴James Oswald. *Air for the seasons para flauta (o violin) y continuo*. Chester Music.
- ⁵William McGibbon. *Tres Sonatas para 2 flautas o 2 violines y continuo*. Edición moderna por Peter Holman en The Hardy Press.
- ⁶John General Reid. *12 solos para la flauta travesera o violin y continuo*. Edición facsímil por Falls House Press.

NOTAS

- ¹Ford, Elizabeth Cary (2016). The flute in musical life in eighteenth century Scotland. Ph D thesis.
- ²Alexander Bruce Manuscript, private collection of Lord Balfour of Burleigh. El manuscrito está etiquetado como "VIII Sonata del Signor Robert Valentine a due.flauto/flauto secunda/Alxder Bruce" y está datado el 5 de Enero de 1717. El manuscrito contiene también una tabla de posiciones específica de la flauta travesera que curiosamente va desde el Re' por debajo de la primera del pentagrama al Si'''' agudo con 6 líneas adicionales por encima del pentagrama, algo inédito para las tablas de posiciones de flauta de la época.
- ³Según los escritos del escritor escocés James Freebairn muchos padres contrataban a los más caros profesores de música y danza que venían de Italia y Francia principalmente, para dar clases de clave o flauta travesera a sus hijas. Freebairn proporciona una detallada lista de nombres de mujeres cuya manera de interpretar conmovían hasta el estasis las almas de los que las escuchaban. Por otro lado existen documentos que prueban que al menos tres mujeres de la aristocracia escocesa de principios del siglo XVIII tocaban la flauta a un buen nivel: Susannah, Lady Eglinton; Rachel, Lady Binning; y Catherine, Lady Gairlies.
- ⁴Las colecciones de canciones tradicionales escocesas escritas o arregladas para flauta y que así consta en los títulos de sus publicaciones, es enorme: James Oswald: *A Curious Collection of Scots Tunes (1740)*, *A Collection of Curious Scots Tunes (1742-43)*, *A Collection of Scotch Tunes with Variations (1765)* y *The Caledonian Pocket Companion* en 12 volúmenes con más de 500 canciones. William McGibbon: *A Collection of Scots Tunes some with variations for a violin, Hauboy or German Flute*. 3 volúmenes publicados en 1742, 1746 y 1755 respectivamente. Alexander Munro: *Recueil des meilleurs airs ecossois pour la flûte traversiere et la basse avec plusieurs divisions et variations*. John Riddell: *A Collection of Scots Reels, Minuets, & C. for the Violin, Harpsichord, or German Flute (1782)*. Daniel Dow: *A Collection of Ancient Scots Music for the Violin, Harpsichord, or German Flute, Never Before Printed, Consisting of Ports, Salutations, Marches, or Pibrachs*. Francesco Barsanti: *A collection of Scottish tunes with a Bass for violoncello or harpsichord (1742)* entre otros.
- ⁵Según apunta Peter Holman en los comentarios previos de la edición de *Three sonatas for two flutes or violins and continuo* en el Volumen II publicado por Hardie Press, existe un cuarto set de triosonatas de W. McGibbon anterior al de 1729, compuestas alrededor de 1727, pero del que solo existe un manuscrito incompleto.

Straubinger
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!**

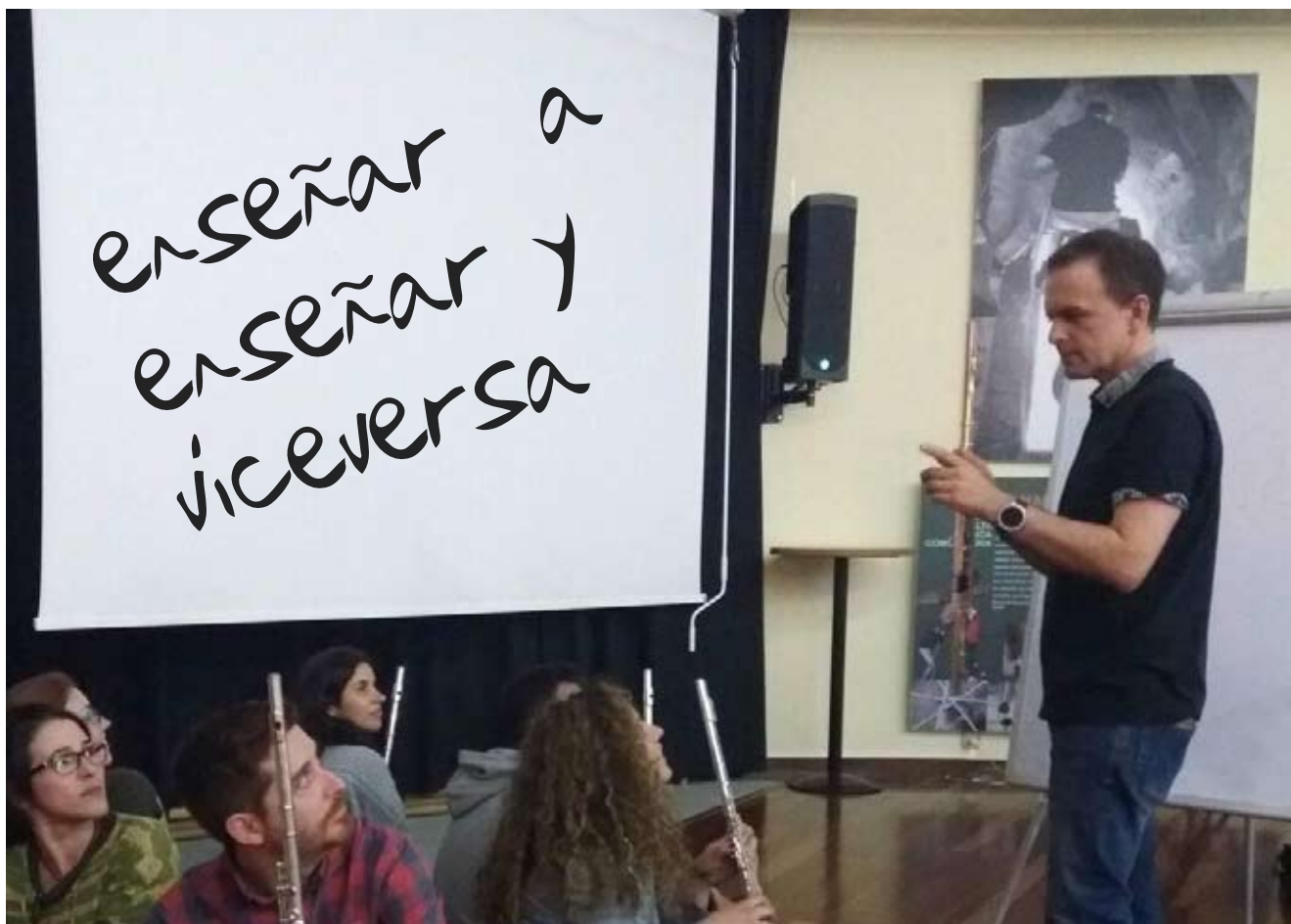
STRAUBINGER FLUTES, INC

5920 South East Street, Indianapolis, IN, 46227

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

straubingerflutes.com | straubingerflutes@comcast.net

HABLAMOS CON ANTONIO PÉREZ



Un Momento del curso con Antonio Pérez en Madrid

“Tenía ganas de compartir mi experiencia durante los más de 30 años que me dedico a enseñar, o aprender, según se mire.”

Por **Antonio Pérez** y **José Ramón Rico**

“En cualquier campo de la enseñanza es necesario estar en continua evolución aprendiendo nuevos enfoques, repertorio y herramientas pedagógicas que hagan que nuestro trabajo con los alumnos sea más creativo y eficaz. La pedagogía musical debe estar encaminada a desarrollar la capacidad de búsqueda y de un trabajo consciente que no esté basado en estudiar de una forma mecánica y en cumplimientos (cumplimos y mentimos) que en muchos casos producen insatisfacción y frustración tanto en el docente como en el alumno.”

Creo que estas palabras con las que se presenta el curso *Enseñar a Enseñar y Viceversa*, en colaboración con la Fundación Sangansa, resumen bastante bien el espíritu del curso que estas realizando en diferentes comunidades de España.

Han pasado ya unos cuantos años desde que allá por septiembre del 2009, sin apenas conocernos y casi sin pensarlo dos veces, nos embarcamos junto con Manuel Guerrero y Alicia Hidalgo, en poner en marcha la Asociación de flautistas de España AFE. Para mí fue una

experiencia inolvidable llena de experiencias increíbles, conociendo a un montón de flautistas y personas de todos los sitios amantes de la flauta, para las que cualquier momento para reunirse, tocar o hablar de flauta era siempre un disfrute. Durante esos años un buen número de proyectos pedagógicos vieron la luz en gran parte gracias a tu entusiasmo, como las masterclasses con renombrados flautistas de España y Europa o los encuentros de *Flauta Activa* para trabajar repertorio orquestal con Juana Guillem, Mónica Raga o Álvaro Octavio entre



Otra imagen del curso con Antonio Pérez en Madrid

otros. Todo un lujo. Es para mí un enorme placer, tanto como participe del curso como entrevistador, tener la oportunidad de poder charlar con Antonio Pérez sobre este interesante proyecto del curso *Enseñar a enseñar* que está desarrollando por diferentes ciudades de España. Aprovechamos gustosos esta oportunidad que brinda a nuestra revista para conocer más en detalle y de primera mano todas sus características.

¿Cómo surgió la idea o el interés por realizar esta serie de talleres sobre la pedagogía de la flauta?

La idea surgió como un resorte el día que tuve una revelación muy importante del más allá durante un sueño: Marcel Moyse nunca había estudiado los libros que escribió, simplemente habían sido creados con fines lucrativos. Me quedé totalmente decepcionado –se ríe-. Ahora en serio, aunque en las bromas hay algo de verdad, la idea de organizar un taller sobre pedagogía de la flauta ya estaba rondando en mi cabeza desde hace dos o tres años. Tenía ganas de compartir mi experiencia durante los más de 30 años que me dedico a enseñar, o aprender, según se mire. ¿Y por qué no un poco de humor? que por

cierto, no viene nada mal en estos tiempos.

El proyecto se materializó finalmente cuando lo presenté a la Fundación Sanganxa, que finalmente organizó el primer encuentro de *Enseñar a enseñar y viceversa* en el Conservatorio de Música Luis Milán de Xátiva (Valencia). Es un verdadero placer trabajar con personas que están en tu misma sintonía en cuanto a la concepción de la enseñanza y que tienen experiencia y una idea muy clara de cómo organizar una actividad como esta.

¿Qué hay detrás de este título capicúa del curso *Enseñar a enseñar*?

Se podía haber llamado *Aprender a enseñar, Enseñar a desaprender, Aprender a aprender...*, o todo lo contrario. El título en un principio me parecía un poco presuntuoso, quizás alguien pudiera pensar que el que enseña a enseñar observa el mundo desde arriba, a la derecha de Bach, y da consejos a pobres mortales. Es todo lo contrario, me considero un alumno perpetuo, una persona que se pone en duda desde el momento en que se levanta. El día que creas que lo sabes todo, ese día lo mejor que puedes hacer es acostarte hasta que se te pase.

Detrás de *Enseñar a enseñar y viceversa* existe ilusión por compartir experiencias, ayudar a abrir nuevos caminos y sobre todo colaborar en un despertar de la conciencia donde la creatividad sea el capitán del barco en la pedagogía de la flauta.

Quizás el título del curso también puede tener una connotación recíproca en el sentido de que los profesores nunca dejamos de aprender de nuestros alumnos y que nuestra enseñanza se nutre de lo que ellos nos enseñan cada día, ¿no?

Efectivamente, es una paradoja muy interesante lo que acabas de comentar. Se producen procesos psicológicos muy complejos en una clase de flauta, que en muchas ocasiones pasan desapercibidos. A veces no sabes realmente si el que enseñas eres tú o es el alumno.

La relación entre profesor y alumno es tan cercana que en muchas ocasiones funcionamos, a nivel psicológico, a modo de proyección. El alumno es como un espejo para el profesor, o dicho de otra forma, el profesor se ve proyectado o reflejado en el alumno. No es casualidad, sino causalidad, que en muchas ocasiones el día que yo estoy estudiando un aspecto en concreto, como por ejemplo el *staccato* en el registro grave, acabe trabajando con mi alumno el *staccato* en el registro grave. Por lo tanto el profesor es el alumno y el alumno es el profesor o viceversa y entonces surge la gran pregunta: ¿cuando estamos intentando ayudar al alumno quizás estamos tratando de ayudarnos a nosotros mismos? Es muy interesante ese *feedback* psicopedagógico que se produce entre profesor y alumno y que daría para escribir un libro seguramente.

Ya llevas, que yo sepa, dos ediciones de este curso; la primera el año pasado en Valencia y la segunda que se inició el pasado 6 de octubre de 2018 en Madrid y que se continuará en febrero y mayo de 2019 con nuevos contenidos e ideas. Sueles organizarlo en tres sesiones separadas por unos meses y repartidas a lo largo del curso. Abarcas por así decirlo la temporada de otoño, invierno y primavera y en cada sesión se tratan contenidos diferentes. ¿Puedes comentarnos un poco los principales aspectos que se tratan en cada una de las sesiones?

En resumen, trato temas comunes en los tres encuentros como distintas formas de trabajar el sonido, metodología del estudio, organización de las clases y del estudio, y

temas específicos para cada encuentro. Por ejemplo, en el primer encuentro nos centramos más en cómo desarrollar las primeras clases de un alumno que parte de posición, embocadura, organización del estudio, etc. En el segundo encuentro nos centramos en la articulación, primeros auxilios en la reparación de la flauta, fraseo, respiración, etc. El tercer encuentro: *vibrato*, afinación, ejercicios de disociación del aire y la mecánica de los dedos, técnicas para tocar de memoria, ejercicios de concentración... De todas formas cada encuentro lo dejo abierto, para que en cualquier momento se puedan tratar temas que corresponden a otro encuentro, pero que se interrelacionan; aunque no entro en profundidad.

A lo largo de los tres encuentros voy presentando todos los accesorios, libros, obras y juegos de grupo para aplicar luego en las clases colectivas. Desde luego que la parte más divertida es la de los juegos y la de los accesorios. Tendrías que ver las caras cuando presento *la pata de foie*.

Todos los contenidos del curso están colgados en la página de la Fundación Sanganxa:

<https://www.sanganxa.com/blog/events/ensenar-a-enseñar-y-viceversa-en-madrid/>

Conociéndote, sospecho que hay algo de deliberado en esta organización y distribución en el tiempo de las sesiones del curso para poder revitalizar o reinventar el curso tras cada sesión con los *feedback* que recibes de los participantes. ¿Me equivoco?

El hecho de que sean 3 encuentros, distribuidos de una forma bastante espaciada me parece muy positivo en cuanto que se dispone de tiempo suficiente para poner en práctica los aspectos que se han visto en la sesión del curso. Hay tiempo suficiente para experimentar con los alumnos y así podemos hablar

de ello en la siguiente sesión sobre la experiencia y las dudas que hayan podido surgir.

Es importante, sin duda, la respuesta que encuentro en los participantes a los temas que voy planteando. Ello es un buen indicador para saber qué temas son lo que más interesan y los que más preocupan. También, para mi es importante exponer las cuestiones dejando huecos para que pueda participar todo el mundo; son espacios donde no sé lo que va a ocurrir, eso sí, dentro de un guión pre-establecido. En estos espacios es donde se producen intercambios muy interesantes entre los participantes que aportan magia y frescura a este tipo de actividades. A veces surge un tema que no estaba programado, un de-

“A veces no sabes realmente si el que enseñas eres tú o es el alumno”

bate interesante, un accesorio que provoca carcajadas o una pregunta que cambia por completo la dirección del guión. Creo que la frescura en lo que haces, en muchas ocasiones, se produce cuando dejas que ocurran las cosas e intentas no ejercer un control excesivo.

¿Qué tipo de personas están asistiendo? ¿Notas que la creatividad y la inquietud pedagógica de renovar en la enseñanza de la flauta están vivas entre los docentes?

La mayoría de los asistentes al curso son profesores de flauta, más bien diría que son apasionados de la flauta. Respiro un ambiente de frescura, dinamismo y creatividad. ¿Cómo puede ser que una persona venga desde Canarias, Málaga, Barcelona o Valencia a Madrid para hablar sobre pedagogía de la flauta y que, después de las cuatro horas que dura el encuentro, se vuelva a su tierra sin tan siquiera comerse un bocata de calamares en la Plaza Mayor? Sólo un enamorado de su profesión puede hacer esto.

Existen muchos métodos de enseñanza y está claro que cada uno es libre de elegir el que más le convence. A partir de algunos de los libros de pedagogía que he leído en los últimos años me ha parecido apreciar una tendencia actual a cuestionar el más tradicional método académico de enseñanza en el que la figura del profesor se concibe como una figura superior que transmite sus conocimientos a sus alumnos gracias a las lecciones magistrales que éste recibe cada día. Por el contrario, los especialistas en este campo apuestan más por ver al profesor como un mediador en el proceso de aprendizaje con la suficiente experiencia, capacidad y habilidad para colocar al alumnado ante varias situaciones de experimentación que propicien en el la vivencia en primera persona de elementos de aprendizaje propios, que este aprende a resolver por sí mismo. De este modo, el alumno debe ver las indicaciones del profesor no como un dogma, sino más bien como una oportunidad para explorar su propia experiencia. Así el aprendizaje siempre resultará más efectivo y natural. Ante esto me pregunto: ¿Cuál sería el modelo de profesor para ti?

En mi opinión, un profesor de flauta debería ser un buen líder para sus alumnos. Pero la cuestión más importante es cómo ejercer dicho liderazgo, desde la confianza o desde el miedo. Este aspecto es vital para que el alumno se desarrolle con responsabilidad y en plenitud, y que vea en su profesor un modelo saludable a imitar. Desde luego que no soy partidario del profesor dogmático que se coloca en un estrado imaginario. En mi opinión, este tipo de profesor es un modelo tóxico para el alumno y su actitud responde quizás a una forma compensatoria de

resolver sus complejos. Justo mi personaje del blog de Bricoflauta, D. Agapito Miramachu, se corresponde con este modelo de pedagogo. ¡Menudo personaje!

Es indudable que cada uno es distinto y ahí está la inmensa riqueza del ser humano. No hay dos profesores de flauta iguales. Los hay más paternalistas o maternalistas, más comunicativos y con una visión más humanista de la música. Más fríos donde lo más importante es la corrección de lo que se toca, más ordenados y programados, más libres y desordenados, más alt@s, más guap@s... Mi opinión no es que tengamos que cambiar porque nos identifiquemos con un modelo que consideramos erróneo o peor para la educación. Debemos ser nosotros mismos, genuinos, pero, ¿por qué no incluir los aspectos que nos enriquecen? Es muy saludable traducir esta realidad en términos de expansión e inclusión, es decir: lo que considero que suma, lo compro y lo añado a lo que soy.

Está claro que en las enseñanzas musicales y artísticas en general se tira mucho de la tradición de los sólidos sistemas de enseñanza del pasado. No hay más que ver como los magníficos métodos de flauta del siglo XIX se siguen usando todavía. Andersen, Altès, Gariboldi etc... están ahí siempre presentes. Pero quizás en estos tiempos el perfil de nuestros alumnos más jóvenes ha cambiado significativamente y una readaptación del tratamiento de este material pedagógico, sin duda de gran calidad, parece inevitable. ¿Qué puedes comentarnos al respecto?

Cuando tenía 16 años el problema era encontrar un material interesante y novedoso de flauta para trabajar. No existía internet y ni en mi pueblo de Córdoba ni a 500 Km a la redonda, existía una sola tienda de partituras. Recuerdo que cuando conseguí las fotocopias de Trevor Wye fue todo una fiesta. Ahora el problema es que hay tanto publicado que resulta difícil separar el grano de la paja. Hay de todo, pero creo que es un error pensar que los libros que se publican actualmente y que contienen canciones divertidas con acompañamiento de CD van a sustituir a los libros tradicionales del XIX. Creo que la clave está en utilizarlos de forma complementaria, teniendo muy en cuenta el objetivo que quieres alcanzar con ellos.

Sin embargo, hay libros que para mí son indiscutibles en cuanto al tratamiento de cómo trabajar el sonido y algunos aspectos técnicos, y que no tienen nada que ver con libros tradicionales que tratan este mismo tema, por ejemplo *El desarrollo del sonido a través de técnicas contemporáneas* de Robert Dick. Creo que los profesores tenemos la tendencia a trabajar muchos aspectos técnicos un poco llevados por la inercia de la tradición y que es necesario un cambio en este aspecto. Por ejem-



Un Momento del curso con Antonio Pérez en Madrid

plo, el sonido no mejora porque repitas 20 veces un patrón, un ejemplo claro de *cumpli-miento*, es decir, cumplimiento y miento. El trabajo del sonido en la flauta es mucho más complejo que simplemente basarlo en repetir formulas sin tener en cuenta, la imagen mental del sonido que buscamos, qué resonadores corporales intervienen, tomar conciencia de nuestro cuerpo y todos los parámetros de los que depende la formación del sonido (labios, mandíbula, lengua, garganta, aparato respiratorio...).

También, a veces, le damos demasiada importancia a unos temas y poca a otros que para mí son fundamentales a tener en cuenta en el aula. Tiene su importancia la cuestión de si le pongo a mi alumno el *12 de Gariboldi* o *La cucaracha* con acompañamiento de trío-jazz en CD. Pero también es importante, por ejemplo, el cambio en el lenguaje, la forma en que nos expresamos con el alumno. Las palabras que empleamos en el día a día en nuestra clase ejercen más poder de lo que imaginamos. Tenemos que ser conscientes de que hay palabras que suman y otras que restan, frases que motivan y frases que minan la ya vapuleada autoestima del estudiante que llega a tu clase después de 8 horas en un *colegio de concentración*.

Parece que en esto de la enseñanza, reinventarse

cada día, es algo necesario. ¿Qué podemos hacer para aportar innovación y frescura a nuestras clases de flauta?

Para empezar, en primer lugar, podemos cuestionarnos todo lo que nos presentan como establecido, como dogmas. Esta actitud, aunque no es cómoda, nos impulsará a desarrollar ideas nuevas que surgen desde la experiencia y a desarrollar otras perspectivas para afrontar los problemas que presenta el aprendizaje de la flauta.

En segundo lugar, es importante tener en cuenta que la clase de flauta es una prolongación de nosotros mismos y no habrá cambio en la clase si no hay un cambio en nuestra visión de muchos aspectos de la vida. Creo que nuestros mejores maestros son los niños, ellos representan la creatividad pura, las ideas y las emociones sin filtros, entonces ¿por qué no volver a ver la vida como lo hacíamos cuando éramos niños? Es una paradoja que para crecer tengamos que volver hacia atrás en el sentido de vivir la vida como en un recreo, es decir, en un *re-crear* de forma continua.

En tercer lugar, evitar la comodidad. Nuestra mente de adulto tiene la tendencia a escoger las ideas inmediatas, aquellos pensamientos que nos exigen menos energía y



Antonio Pérez en Madrid

que están dentro de los cánones establecidos, ya que eso nos permite no salir de nuestra zona de confort. Debemos atrevernos a salir del armario, en sentido psicológico, y tener la valentía suficiente para dar este gran paso hacia la creatividad. Quizás tengamos que ser como los salmones, nadando contracorriente en un mundo donde se castiga al que no va en la misma dirección que el resto.

Y en cuarto lugar, evitar las etiquetas sobre nosotros mismos. También es muy importante evitar etiquetarnos con “yo no soy creativo”. La creatividad es propiedad de todo ser humano, incluso de los flautistas, -risas-. Los mayores bloqueos a la creatividad los producimos nosotros mismos al etiquetarnos, al identificarnos con una forma de ser que no da lugar a cambios. Por cierto, ¿podemos cambiar el verbo ser por estar? Este detalle, aparentemente insignificante, nos condiciona más de lo que pensamos. No es lo mismo decir que “No soy creativo” que “No estoy creativo”. El verbo estar te permite otra oportunidad, el ser te sentencia. ¿Cuál eliges?

El humor es algo que siempre está presente en tu

manera de afrontar la vida, eso es algo que salta a la vista en cuanto uno pasa unos minutos contigo y que demuestras día a día en tu blog Bricoflauta. Tú mismo lo has comentado en muchas de las sesiones de los cursos. ¿Cómo crees que influye o qué puede aportar afrontar las clases con humor?

Nací llorando y desde luego que no pienso morirme igual. Los flautistas nos tomamos demasiado en serio, y esa actitud creo que no es buena para nuestro desarrollo como personas. El sentido del humor en el aula es vital para conectar con tus alumnos y destruir en muchas ocasiones los muros que nos separan. Les ayuda a desmontar sus miedos y a relativizar las dificultades. Impregnar tus clases con humor es como echarle un poco más de *ketchup* a las patatas fritas, la esencia es la misma, pero entran mejor.

Por cierto, Bricoflauta nació como una necesidad vital para aportar a esta profesión una visión más desenfadada y divertida. No hay nada como el humor para quitar hierro y desmontar la maquinaria dogmática que gira en torno a la flauta. Al fin y al cabo, la flauta sólo es un tubo con *bujeros*.

Pasemos a conocer un poco los tipos de accesorios y artilugios de todo tipo que muestras en las sesiones y que utilizas en ocasiones en tus clases de flauta. Aparte de los más conocidos y comercializados accesorios para flauta, he visto que también creas o encuentras utilidad a otros elementos no específicamente concebidos para la flauta, desde una cerbatana a un almohadilla cervical inflable de tres pisos. ¿Cómo usas algunos de estos objetos y qué dimensión pedagógica llegas a sacar de ellos utilizándolos adecuadamente en tus clases?

La flauta es un instrumento que exige una gran capacidad de abstracción y de imaginación. Piensa que es el único instrumento, junto con la voz, que cuando se toca no lo vemos, lo sentimos. El flautista debe estar muy atento a todas las sensaciones internas que experimenta, pues no ve nada de lo que está ocurriendo, solo siente. Los accesorios vienen a complementar este proceso de abstracción.

Utilizo accesorios (molinillos de aire, *pneumo pro*, *Easy Flute...*) que nos ayudan, como en el caso del aire, a hacer visible lo invisible. Utilizo otros accesorios, como el caso de la almohada cervical de tres pisos para colocar el cuello y la cabeza de una forma correcta. Hay personas que se quedan muy impresionadas del sonido que consiguen cuando tienen colocado este artefacto.

También utilizo accesorios que son de cosecha propia,

como los tapones de corcho. Los utilizo para tapar la flauta por el extremo de la pata y convertirla de esta forma en un tubo cerrado, con lo que aprovecho que puedo producir notas mucho más graves para experimentar como debe trabajar la glotis en la producción del sonido.

Uno de mis *hobbies* favoritos es pasear por las tiendas de chinos para ver qué disparate encuentro para aplicarlo a mis clases.

Creo que una de las dificultades que nos encontramos los profesores en el aula es la forma de abordar la técnica de una forma eficaz, ¿cómo crees que se debe tratar este aspecto?

Para empezar, creo que habría que tener muy en cuenta que la verdadera técnica es aquella que viene a restablecer nuestra propia creatividad. Tenemos que aprender a utilizar multitud de herramientas que nos ayuden a conseguir el fin más elevado al que puede aspirar un músico, la música. Hablando en términos místicos, la técnica debe ser la escalera que nos conduzca a un plano trascendente, donde ya no hay flauta, ya no hay escalas, ni sonido. En este punto, la música es la expresión de nuestro ser más profundo. Por lo tanto, creo que este tema hay que abordarlo en el aula desde esta premisa fundamental pues, de no hacerlo, podemos caer en el absurdo de concebir la técnica como algo que está separado de la música. Después, si quieres, hablamos de la presión del aire, del papel que juegan los resonadores corporales, de las escalas, del centro de gravedad, de los labios, de la disociación de los dedos con respecto al soplo, de cómo preparar un intervalo, cómo trabajar los trinos... En fin, creo que todo esto daría para escribir otro artículo o una revista entera.

Todo debe estar impregnado de música, hasta las notas tenidas. A propósito, el término nota tenida o nota larga, en mi opinión, carece de contenido musical o emocional. Sería comparable a hacer churros o media hora de elíptica, donde simplemente hay una implicación física en la actividad que estás desarrollando. La experiencia me ha demostrado que si trabajo notas largas con los alumnos pero añadiendo una pequeña carga emocional o interpretativa, el resultado sonoro es mucho más completo. Podemos tocar la nota Si como nota larga, pero también podemos tocar la misma nota larga Si dentro de un contexto musical como, por ejemplo, el comienzo de la *Fantasia* de Fauré. ¡Cambia la cosa!, ¿verdad? A mis alumnos les suelo decir, en tono de humor: “¡Parece que ya hay alguien detrás de la flauta!”.

Creo que independientemente del nivel del alumno, o de si ha estudiado o no esa semana, tenemos que acabar siempre hablando de música. No podemos esperar a que

la técnica esté perfecta para pasar a la música, sencillamente, porque la técnica nunca estará perfecta (ini falta que hace!). Si hablamos de escalas, hay que acabar tocándolas de forma expresiva (el comienzo de la obertura de *Don Giovanni* siempre me ha inspirado para tocar las escalas expresivas, no al revés). Si hablamos de articulación, hay que acabar tocando algo musical donde podamos aplicar la articulación que hemos trabajado y si trabajamos el paso entre las llaves del dedo meñique de la mano derecha, podemos acabar tocando los pasajes que hay al respecto en el segundo tiempo de la *Sonata* de Prokofiev, por ejemplo.

No es tanto lo que enseñas sino cómo lo enseñas. Hablemos de música cuando hablamos de técnica. Y ¿por qué no?, hablemos de técnica cuando hablamos de música.

Dado el éxito que están teniendo estos cursos ¿Tienes programados nuevos encuentros en otras comunidades?

Pues la verdad es que ha habido propuestas interesantes que en estos momentos estoy estudiando. Me ha sorprendido muchísimo el interés que ha despertado este curso y creo que esto es un síntoma claro de que algo está cambiando en la visión de la pedagogía. Esta situación viene a corroborar que en las épocas de crisis, como la que estamos atravesando, hay un despertar de la creatividad. Hay menos trabajo, menos orquestas y cada vez más flautistas con mejor preparación. Nos esperan grandes sorpresas y grandes cambios en la pedagogía flautera que, por cierto, ya era hora.

Estaremos muy atentos a todas estas sorpresas y cambios. ¡Bienvenidos sean!

Antonio Pérez Jiménez, es Profesor de flauta en el Conservatorio Profesional de música Joaquín Turina de Madrid.

<https://bricoflauta.wordpress.com/>





Flautissimo

Vente | Réparation | Événements

5 rue du Midi - 1201 Genève | T. 079 411 28 28 | www.flautissimoflute.ch



20 AÑOS sin Alain Marion



La fuerza del recuerdo

Por **Antonio Arias**

Este año se han cumplido 20 años desde que Alain Marion nos dejara. Por iniciativa de las asociaciones Jean Pierre Rampal y La Traversière, se han celebrado en el Conservatorio Nacional de Marsella tres jornadas conmemorativas. Los organizadores han reunido a un buen número de flautistas formados en su clase.

El apretado programa de los actos ha obligado a reducir nuestras intervenciones a un mínimo para dar cabida a conciertos, masterclasses y una conferencia. Los expositores (constructores de flautas y editores) Abell, Alto Music, Billaudot, Haynes, Kossack, Robert Martin, Parmenon, Powell y Roosen han prestado un inestimable apoyo económico. La dirección artística ha estado a cargo de Jean-Louis Beaumadier y de Denis Verroust.

Han sido tres jornadas cargadas de emoción, de camaradería, de encuentro de antiguos compañeros, colegas y amigos, venidos desde al menos 7 países. Las reacciones y comentarios posteriores a estas jornadas coinciden en recalcar el ambiente excepcional que nos unía. Como dijo Christiane Marion, viuda del maestro: “Alain nos ha acompañado a lo largo de estos tres días”.

Ha sido todo un privilegio compartir cartel con flautistas tan prestigiosos. He tenido el placer de tocar con el pianista Fuminori Tanada la Sonatina de José Fermín Gurbindo, solicitada por los organizadores, y todo un descubrimiento para los flautistas. Les he enviado *pdfs* y partituras de sus demás obras así como copias de algunos artículos que he publicado en nuestra revistas *Todo Flauta* y *Flauta y Música*.

Quisiera mencionar especialmente la conferencia-concierto-diaporama *Alain Marion-Le Chant de la Flûte*, a cargo de Denis Verroust y Bernard Duplaix con los testi-

monios e ilustraciones musicales de Satchié Saito, Sophie Cherrier y Jean-Marc Boissière. Fue tal vez el momento más emotivo, en el que no pudimos reprimir las lágrimas.

Las dos asociaciones mencionadas han preparado sendas ofertas: *Traversières Magazine*¹ ha publicado un número especial *Muy especial* y la Asociación Jean-Pierre Rampal² anuncia la publicación de un doble CD con grabaciones inéditas.

Conmemorando este aniversario y en homenaje a quien dejó imborrable recuerdo en sus discípulos, amigos y melómanos, voy a retomar el artículo que en su día publicó la revista *Flauta y Música* de la Asociación de flautistas de Andalucía. En contraste con el magnífico número especial ya mencionado, que incluye una entrevista con Marion, mi artículo tenía —tiene— un enfoque esencialmente personal. Lo he revisado y actualizado para la presente publicación.



. Antonio Arias con Jean Louis Beumadier y Denis Lupachev.



. Antonio Arias con Philippe Pierlot.



Raquela Magalhaes, Denis Lupachev y Antonio Arias en un momento de su interpretación del trío *Trois Pastorales* de Tomasi.



.Antonio Arias con Satchié Saito, Denis Verroust y Celso Woltzenlogel

PROGRAMME

Vendredi 12 octobre

- 16h30** **CONCERT D'OUVERTURE** par les professeurs des conservatoires de Marseille et de sa région
Wolfgang Amadeus MOZART – Mel BONIS - Bernard MAGNY – Vinicio MEZA – Raymond GUIOT...
Jean-Louis BEAUMADIER – Bernard MARIN – Claire MARZULLO
Soizic CONSOLO – Olivier GIRAUD – Virginie ROBINOT – Corinne SAGNOL
- 18h00** **Masterclass** : Maxence LARRIEU
- 20h30** **CONCERT**
Wolfgang Amadeus MOZART – Friedrich Daniel KUHLAU
Claude DEBUSSY – Béla BARTÓK / Paul ARMA – Véronique POLTZ
Maxence LARRIEU – Sophie CHERRIER – Jean-Louis BEAUMADIER – Shigeo TOJO
Jean-Marc BOISSIÈRE – András ADORJÁN – Ransom WILSON

Samedi 13 octobre

- 9h30** **Masterclass** : Sophie CHERRIER
- 12h00** **CONCERT** « L'École française de flûte & le Conservatoire de Paris »
François DEVIENNE – Camille SAINT-SAËNS – Philippe GAUBERT – Alfredo CASELLA – André JOLIVET
Éric KIRCHHOFF – Denis LUPACHEV – Denis-Pierre GUSTIN – Marine PEREZ
- 15h00** **CONCERT** « Voyages : Brésil, Argentine, Espagne, Danemark, Hongrie... »
Alberto ARANTES – Astor PIAZZOLLA – Waldir AZEVEDO – PIXINGUINHA
Wilhelm POPP – Otto MORTENSEN – José Fermin GURBINDO – Henri TOMASI
Celso WOLTZENLOGEL – Raquele MAGALHAES – András ADORJÁN – Antonio ARIAS
- 17h00** **CONFÉRENCE / CONCERT** « Alain Marion – Le Chant de la Flûte »
par Denis VERROUST et Bernard DUPLAIX, avec diaporama, extraits audio & video et divers participants
pour illustrations musicales & témoignages (Satchi SAITO – Sophie CHERRIER – Jean-Marc BOISSIÈRE...)
- 20h30** **CONCERT VIVALDI**
4 Concertos pour flûte – Aria di Ruggero (extr. d'*Orlando Furioso*)
Concerto pour 2 flûtes – Concerto pour piccolo
Philippe PIERLOT – Ransom WILSON – Philippe BERNOLD – András ADORJÁN
Michel MORAGUES – Sarah LOUVION – Jean-Louis BEAUMADIER
Le Concert Buffardin (cordes, basse, clavecin)

Concert également dédié
à la mémoire de
Claudio Scimone, disparu
le 6 septembre 2018

Dimanche 14 octobre

- 9h30** **Masterclass** : Philippe BERNOLD
- 11h45** **CONCERT** « Musique romantique, flûte & opéras »
Friedrich Daniel KUHLAU – Jules HERMAN – Franz & Karl DOPPLER – Camille SAINT-SAËNS – Gabriel PIERNÉ
Florence BELLON – Jean-Loup GRÉGOIRE – Sophie CHERRIER – Michel MORAGUES – Sheryl COHEN
- 16h** **CONCERT DE CLÔTURE**
Ludwig van BEETHOVEN – Johannes BRAHMS – Albert ROUSSEL – Francis POULENC – François BORNE
Philippe BERNOLD – Jean-Louis BEAUMADIER – Julien BEAUDIMENT – Philippe PIERLOT – Sarah LOUVION
- Avec le concours de Philip BRIDE, violon – Pierre-Henri XUEREB, alto – Manfred STILZ, violoncelle – Nora LAMOUREUX
et Françoise FRIEDRICH, harpe – Denis PASCAL, Fuminori TANADA, Hermine FORRAY et Véronique POLTZ, piano
Maximin MARCHAND, haute-contre

ENTRÉE LIBRE *

sauf concert du Samedi 13 octobre à 20h30, délocalisé à l'Église Notre-Dame-du-Mont – Tarifs : 15 €, 5 €
(élèves et étudiants, adhérents à l'Association La Traversière ou aux autres associations françaises et étrangères)

* Nombre de places limité, pensez à réserver au plus tôt ! Pour vous procurer le bulletin d'inscription :

www.latraversiere.fr ou contact@jprampal.com



retrouvez également l'événement sur Facebook !



Excepcional orquesta de flautas que se reunió para una también excepcional ocasión.



Antonio Arias con Philippe Bernold en el Hall del Conservatorio Nacional de Marsella durante el Homenaje a su maestro.



Fuminori Tanada pianista y Antonio Arias tras su interpretación de la Sonatina de José Fermín Gurbindo.

Cuando un 25 de Julio de 1970, después de 25 interminables horas de tren, llegué a Niza, estaba muy lejos de imaginarme lo transcendental que aquel cursillo iba a resultar en mi vida.

Cuando Jean-Pierre Rampal me escuchó en una lamentable versión de la sonata en Si menor de Bach, no dudó en aconsejarme insistir en el trabajo de la técnica. Para ello me dirigió a Alain Marion.

Cuando a los pocos días mi amiga y llorada compositora y clavecinista Maria Luisa Ozaita me presentó a una chica encantadora que cantaba en español sus propias obras, estaba muy lejos de pensar que, andando el tiempo, aceptaría unir su vida a la mía nueve años después. Estuvimos casados desde 1979 hasta su fallecimiento en 2010.

Volviendo a la flauta, no puedo ocultar que me sentí desilusionado. Pero mi frustración se mudaría enseñada en el deslumbrante descubrimiento de un profesor maravilloso y del excepcional artista que nos ha dejado. Y aunque mis creencias religiosas me aseguran que solamente se trata de una separación pasajera, me siento como quien ha perdido a un padre. No tengo más remedio que aludir a mí al hablar de Alain Marion, y pido por ello disculpas anticipadas. Me propongo esbozar a grandes rasgos su vida y a continuación contar algunos rasgos de su carácter a través de alguna anécdota de la que siempre podremos sacar provechosa enseñanza.

Nació en Allauch, a 10 kilómetros de la Marsella que dio a la flauta nombres tan ilustres como Gabriel Buffardin (profesor de Johann Joachim Quantz), Joseph Rampal, Jean-Pierre Rampal, Maxence Larrieu o Jean-Louis Beaumadier entre tantos otros. Su madre era pianista, profesora del Conservatorio marsellés, su padre era violinista aficionado y director de orquesta en el cine mudo. Su abuelo materno tocaba el órgano en su pequeño pueblo natal. Pero al joven Alain solo le gustaba divertirse, jugar al fútbol, al rugby, montar en bicicleta o boxear. Aunque había probado con el piano y con el violín, la disciplina no parecía hecha para él.

Una nueva ley relativa al horario de los profesores restringía el salario de aquellos que no alcanzaban los 24 alumnos requeridos o les obligaba a completar sus horarios impartiendo clases de solfeo. Nada indigno había en ello, salvo que es improbable que tal medida ilusionara a los profesores de instrumento. Ello hizo que el profesor de flauta, un tal ... Joseph Rampal, buscara completar su clase. Preguntó a madame Marion, profesora del centro, por la edad de su hijo y por su formación musical. Nueve años y medio además de un violín roto fueron su respuesta. Por otra parte, la mamá admiraba demasiado al prestigioso Señor Rampal como para matricular en su clase a semejante gamberro³.

Pero corrían los años 49-50 y los franceses, traumatizados por la aún reciente contienda mundial, tenían en la mente el temor de la guerra. Francia tenía problemas en Argelia, Marruecos y Túnez. A sabiendas que en caso de movilización los músicos serían destinados a la Cruz Roja, el estudio de un instrumento se convertía en una motivación de peso. Dicho y hecho, a los 10 años ingresaba en el Conservatorio de Marsella, bajo la tutela de uno de los más grandes pedagogos que ha tenido la flauta.

Alain se levantaba a las 5:45 pues las clases tenían lugar a las 7 de la mañana para poder entrar en el colegio a las 8 y media. Duraban 20 minutos una o dos veces por semana y allí aprendió no solamente su instrumento sino, como él mismo afirmaba, la *escuela de la vida*. Con 12 años hacía tríos y cuartetos, música de cámara y orquesta. Leía toda la música que caía en sus manos; recuerda que más tarde, con 15 años, tocaba el primer violín de los cuartetos de Mozart y Beethoven.

Entre tanto, ingresó en una escuela de ingeniero electricista. Siendo la eterna preocupación de los padres el porvenir de sus hijos, había motivos fundados para pensar que un músico siempre sería un muerto de hambre. Los estudios no eran brillantes: las matemáticas fueron un escollo insalvable y la flauta le gustaba cada día más. En medio de estas indecisiones, falleció su padre y en tales circunstancias la posibilidad de convertirse en músico profesional parecía alejarse definitivamente. El joven encontró en su profesor de flauta el cariño que su padre ya no podía darle y las clases se convirtieron en momentos privilegiados, del mismo modo que los iban a ser las clases que en el futuro habría de impartir a sus discípulos.

Alain comenta en la citada entrevista aludiendo a su maestro:

“Nos ha hecho mejores de lo que éramos. Se puede decir que nos ha hecho buenos, en el sentido “generoso” del término. Una vez más, era la escuela de la vida, con esa idea de hacer lo mejor posible con sus propios medios y sobre todo de hacerlo con el máximo de amor posible, dando siempre a alguien, espontáneamente. Dábamos lo mejor, pero con un espíritu de generosidad, de afecto, de ternura, de emoción... Yo tomé conciencia de las responsabilidades de un ser humano a través y para la música. La flauta me ha fabricado como músico, pero ha moldeado en mí el individuo, el ciudadano, mis opiniones sociales, mis pensamientos, mis emociones...”

Conoce a Jean-Pierre, el hijo de su profesor, con motivo de un concierto en el que interpretó el concierto de Mozart para flauta y arpa en compañía de la inolvidable Lily Laskine. Todo ello fue un choque revulsivo. Alain queda



Alain Marion en la Academia de Verano en Niza

fascinado y es consciente de la suerte que tiene de ser discípulo de tan excepcional profesor. Se entrega al estudio con entusiasmo y a los 15 años logra un brillante Primer Premio en el Conservatorio de Marsella. Gana poco después el Primer Premio del Concurso *Royaume de la Musique*, que le brinda la ocasión de *subir* a París para tocar con orquesta en la renombrada Salle Gaveau. Su madre se rinde ante estos argumentos. Acuerdan entonces que su hijo renuncie a sus estudios de ingeniero. Pero deberá terminar al menos su Bachillerato técnico si quiere ser músico.

Un episodio de su vida va a dejarle una huella. A su llegada a París, unos familiares le cierran las puertas de su casa y se encuentra solo a la 1 de la madrugada en medio de la calle. Es entonces acogido por una prostituta. Más tarde comentará: “Hay gentes que tal vez tengan una mala reputación pero que en realidad son generosos y tienen un gran corazón”.

Una anécdota refleja muy bien este sentimiento. En cierta ocasión, nos encontrábamos él y varios alumnos en una terraza de Niza, cuando dio un generoso donativo a un músico ambulante. Ante el comentario extrañado de uno de nosotros, contestó: “Quién sabe si con la suerte que no-

sotros hemos tenido este hombre no hubiese sido mejor músico que nosotros”.

Comienza a trabajar con Jean-Pierre Rampal que muy pronto se convierte en un hermano para él. Se presenta por dos veces (1955 y 1956) a las pruebas de acceso al Conservatorio de París. Ambas veces es rechazado. Ante los repetidos fracasos, un miembro del tribunal examinador acabó por sugerirle que cambiara de instrumento. Afortunadamente no sé qué musiquillo visionario fue el autor de tan hermosa *perla*, pero supongo que más tarde abrazaría la vida monástica como cartujo. No pudo presentarse nuevamente por haber alcanzado la edad tope de 19 años. Curiosidades del destino: habiendo nacido un 25 de diciembre, fue inscrito en el registro civil el 28. Pero para cumplir con la normativa, debería haber nacido como máximo el 1 de enero: era 3 días demasiado mayor. Rampal se apresuró a tranquilizarle: “El Conservatorio no te toma como alumno, pues ¡peor para el Conservatorio!”

El deporte le brindaría análogos consejos, ya que al término de un partido de rugby en el que su equipo había perdido, el capitán les dijo: “No olvidéis una cosa; ¡es en la derrota donde se forja la victoria!”

Pero tan bonitas palabras no le evitaron tener que buscarse un medio para pagarse sus viajes a París donde siguió trabajando con Rampal. La solución consistía en viajar en un camión que transportaba mercancías. Salía de Marsella a las 5 de la mañana y llegaba a París a las 10 de la noche. El camionero le pagaba la comida y él ayudaba a descargar camiones en *les Halles* (mercado central de París). Tres o cuatro días después regresaba a Marsella por el mismo sistema.

A los 19 años, con el fin de no ser una carga para su madre, decide ingresar como voluntario en el ejército. En fin de cuentas, tendría que hacer el servicio militar antes o después. La idea de Joseph Rampal parecía dar algún fruto. Durante este período aprovechaba para trabajar de noche descargando nuevamente camiones. Además, coincide allí con Maxence Larrieu, otro gran flautista discípulo del mismo maestro, con quien le unió una fuerte amistad. Larrieu le proporcionó un contrato para tocar en una orquesta estival en Enghien-les-Bains (pequeña ciudad al norte de París con balneario). Lo haría durante cuatro veranos, tocando un repertorio de operetas.

Conoce también a Raymond Guiot que le lleva con él para actuar juntos en espectáculos de variedades con Brigitte Bardot, Charles Aznavour, Jacques Brel, Gilbert Bécaud, Dalida, Maurice Jarre, etc. Trabaja como eventual en distintas orquestas en las que se hace notar por su fabulosa formación y por su seriedad en el trabajo.

En cierta ocasión se celebró una prueba para seleccionar a un pianista destinado al trabajo con los coros y los solistas de la radio. Los candidatos debían acompañar entre otras cosas el concierto para flauta de Jacques Ibert. Entonces le llamaron y tuvo que tocar la obra 12 veces en una tarde. El director de los servicios de música de cámara de la radio se fijó en él y cuando poco tiempo después la Orquesta de Cámara de la ORTF necesitó un flauta-solista, la plaza le fue adjudicada. Dado que el trabajo no era permanente, le quedaba tiempo libre para tocar como solista, en espectáculos de variedades y otros trabajos.

Forma un quinteto de viento que, después de tres años de gran actividad, decide disolverse por una razón tan poco habitual como ajena a lo musical: sencillamente el buen humor del grupo no se limitaba a la vida ordinaria sino que continuaba en el escenario... Pese a intentar pensar en cosas tristes y espantosas como la muerte o la guerra atómica —cuenta Marion— cuantos más esfuerzos hacían, más se reían. Las cosas llegaron al extremo de no poder terminar un concierto. Lo que sí terminó fue el quinteto.

Es solicitado en cierta ocasión por la radio para tocar la Sonata de Poulenc con el pianista Jean-Claude Ambrosini, que conocía muy bien al compositor. Con tal motivo, fueron a tocar la sonata para él. Poulenc elogió el sonido de Marion comparándolo con el sol.



Alain Marion con Leonard Bernstein

Tocaron varias veces juntos e hicieron proyectos de conciertos, pero el autor de la célebre sonata falleció cuatro meses más tarde. “Trabajar esta obra con él era fascinante” -acostumbraba a decir.

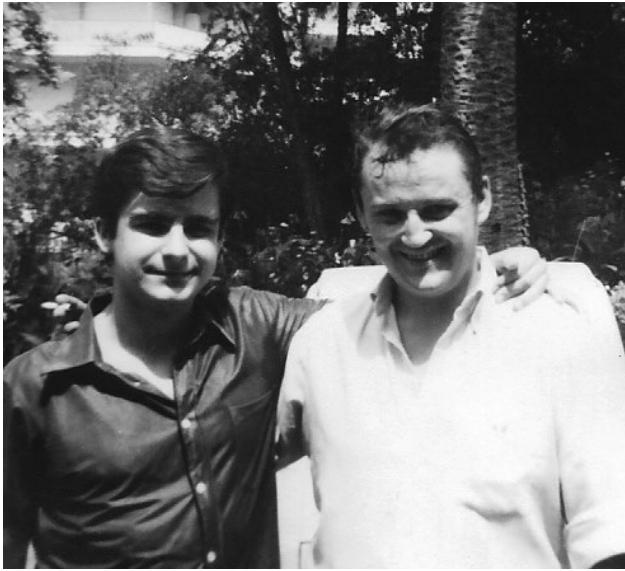
En 1963, Jean-Pierre Rampal le propone ser su asistente en la *Académie Internationale* de Niza, a la que queda vinculado hasta 1993.

Ingresa en la recién creada Orquesta de París, lo que le lleva a trabajar con las más importantes batutas mundiales (Bernstein, Karajan, Baudo, Solti, Maazel, Ozawa, etc). El titular era por entonces Charles Munch y Marion queda fascinado. En realidad toda la orquesta lo estaba y le querían como a un padre. No en vano le apodaban *Papa Munch*.

Poco después, la Orquesta Nacional de la Radio convoca un concurso para cubrir la plaza de Fernand Dufrêne, que no deseaba continuar como flauta-solista y dejaba voluntariamente su plaza. Marion gana la plaza y permanece en la orquesta entre 1971 y 1976. Durante este período trabaja con Sergiu Celibidache por quien siente gran admiración (era un sentimiento recíproco) y que ejerce una importante influencia sobre él.

En 1973, acepta el puesto de profesor de flauta del Conservatorio de Rueil-Malmaison, una pequeña ciudad de las afueras de París. De este modo, puede enseñar aunando una cierta libertad para atender a su actividad de concertista con su entusiasmo hacia la enseñanza. Es precisamente la época en la que tuvo el privilegio de encontrarme entre sus discípulos durante tres años que calaron muy profundamente en mi vida.

En 1974, Jean-Pierre Rampal le toma como asistente en el Conservatorio Nacional de París. Paradójicamente, quien no había logrado ser admitido como alumno entraba en el prestigioso centro como profesor.



Alain Marion con Antonio Arias en Niza. 1971

En noviembre de 1976, Boulez le pide que entre a formar parte del *Ensemble Intercontemporain*, dependiente del IRCAM. Marion no lo duda. Después de la experiencia de la orquesta sinfónica, necesita cambiar de aires y esta nueva etapa despierta en él un nuevo polo de interés.

En 1977, el Conservatorio de París crea una segunda clase de flauta. En este centro, los candidatos son seleccionados por su curriculum. Habiendo practicado todos los géneros musicales, con una gran experiencia docente en su haber y un bien ganado prestigio internacional, el Comité de selección (integrado por nada menos que 40 votantes entre representantes de muy variados estamentos) se inclinó por él desde el comienzo de las votaciones. El plebiscito constaba de tres vueltas. Llegó en cabeza de la primera y fue nombrado en la segunda, por delante de prestigiosos flautistas como Maxence Larrieu o Michel Debost. No hace falta comentar la importancia de tal nombramiento del que Marion se sentía muy orgulloso. Desde Devienne, todos los profesores de flauta del Conservatorio habían sido anteriormente alumnos en él. Excepto Alain Marion. Era una situación por lo menos irónica, lo cual no dejó de subrayar el entonces director Raymond Gallois-Montbrun cuando le comentó: “¡Qué bonita revancha para usted! A lo que Alain respondió tranquilamente: No tengo el sentimiento de revancha, pues nunca he hecho música contra algo o contra alguien”.

Para él, la docencia era algo muy serio y rendía un verdadero culto a su vocación:

“Se puede tocar mal en un concierto, eso puede ocurrirle a todo el mundo y es normal; pero uno no debe equivocarse con los alumnos. En la pedagogía, hay que ser como era Joseph Rampal, con mucho caris-

ma, respeto y autenticidad. Y como lo era Jean-Pierre, con entusiasmo, generosidad, amor, audacia, espontaneidad, instinto.”

En enero de 1980 deja el *Ensemble Intercontemporain* para consagrarse a la enseñanza y a su carrera de concertista.

Me parece innecesario enumerar los numerosos países en los que actuó, los múltiples cursos que impartió, los incontables alumnos que formó o los fabulosos discos que nos ha dejado. Si hace falta un dato sobre su categoría de maestro, podemos referir que en el codiciadísimo Concurso Jean-Pierre Rampal en su edición de 1987, los cuatro finalistas eran discípulos suyos.

En 1989, Marion encuentra en el pueblecito provenzal Collias un magnífico caserón, *Le Castellat*, del que queda prendado. Entonces lo compra, vende su casita de Asnières, al norte de París, y lo restaura poniendo en su nueva casa toda su ilusión. Viaja a París semanalmente con su mujer Christiane, alojándose en un hotel. Da sus clases y regresa a Collias. Sigue atendiendo sus compromisos internacionales en especial en países de los que es invitado habitual, como Japón, Estados Unidos, Canadá y Corea. Desea hacer de su nuevo hogar un lugar de encuentro para la música y proyecta master-classes y conciertos en él.

Durante el verano de 1997 llega la tragedia. Su nietecito cae en la piscina de su nueva casa y se ahoga. Alain se desespera. No encuentra consuelo y ni siquiera desea seguir tocando. Tenía preparada una gira de conciertos en Corea y Japón. Su familia logra convencerle de que vaya. Pero su ánimo ha experimentado un golpe tan duro que ya no logrará sobreponerse. Su corazón le había dado una advertencia cardíaca en 1992 y sufre un nuevo ataque que esta vez resulta fatal. Era el 16 de agosto de 1998, en Seúl.

Volviendo al día en que le conocí, y regresando al principio de estos comentarios, recuerdo como si fuera hoy que cuando llegué por primera vez a su clase de Niza, me encontré en frente de un hombre que, ante todo, infundía un sereno optimismo y una cordialidad tan fácil de percibir como difícil de describir. Creo que quienes hemos tenido la dicha de conocerle compartimos esta sensación magnética. Toqué para él una sonata de Händel. Es obvio que me caló en mi subconsciente deseo de no complicarme la vida y, después de las oportunas correcciones, me pidió le trajese el concierto en Sol de Mozart... para el día siguiente.

A los pocos días, Rampal y Marion tocaban como solistas del concierto en Do mayor para 2 flautas de Vivaldi. Aún tratándose de una obra de una relativa falta de complejidad, la interpretación que escuchamos me dejó tan atóni-



Alain Marion dando Clase

to que allí mismo pensé seriamente en dejar la flauta y así se lo dije a Marion después del concierto. Me contestó que hablaríamos de eso al día siguiente. Y, efectivamente, los razonamientos que me expuso no tardaron en convencerme para seguir.

Aquel curso de verano (y digo bien *curso* y no *cursillo* ya que su duración era de 4 semanas) fue tan interesante que regresé al año siguiente y, posteriormente, dos veces más. Aunque de hecho yo me matriculaba en la clase de Marion, siempre nos mandaba alternar sus clases con las de Rampal y Adorjan, recientemente incorporado como profesor. Esa actitud fue una constante en su modo de ver la enseñanza, abriendo siempre perspectivas nuevas y fomentando la reflexión derivada del contacto con otros enfoques técnicos y musicales.

De esta *filosofía* habla la anécdota siguiente, sucedida también en Niza:

Uno de los conciertos con los que se completaban los cursos estaba a cargo de un famoso violinista, de deslumbrante técnica y reconocida fama, cuyo nombre no hace al caso. Ensayaba un concierto de Mozart y yo estaba sentado junto a Alain Marion escuchando. La versión de aquel concierto estaba tan distante de lo que yo entendía por un buen estilo y el fraseo tan distinto de lo que Alain nos

enseñaba, que al término de la obra no pude por menos que manifestarle mi asombro. Aunque sin duda él compartía mi extrañeza, lejos de condenar al violinista me contestó: “Tal vez seamos nosotros los equivocados”.

Tuve la suerte inmensa de llegar a Paris en la época en la que Marion se hizo cargo de la clase de flauta del Conservatorio de Rueil-Malmaison. Era un centro muy pequeño, situado en las afueras de esta pequeña ciudad muy próxima a Paris. Allí la burocracia se reducía a un estricto mínimo y la eficacia a un generoso máximo. Era obra de su director, Jacques Taddei, excelente organista, que rebosaba de dinamismo y de claridad en las ideas. Un cambio en la matrícula de inscripción, por ejemplo, para añadir una asignatura, era tan simple como contar con el acuerdo del profesor y pasar por la secretaría. Un total de 5 minutos. Un bajo rendimiento no justificable podía ser motivo de expulsión del conservatorio. Por el contrario, el trabajo esforzado y constante era reconocido y estimulado con actuaciones y con los informes indispensables para conseguir becas. Los alumnos de Grado Superior éramos invitados a formar parte de tribunales de Grado Elemental; luego nos invitaban a comer. Previa consulta al profesor (en este caso era profesora, Catherine Biteur, posteriormente solista en la Orquesta Sinfónica de Tenerife y en el conservatorio de Santa Cruz), un examen lo

bastante brillante podía ser motivo suficiente para que se decidiese que el niño saltase un curso ganando así un año. En semejante ambiente, Marion trabajaba a su gusto. Nos daba con mucha antelación el horario de las clases, que variaba según sus otros compromisos. Ya sé que todo este párrafo parece docencia-ficción. Pero no lo es.

De su enseñanza habría tanto que decir que ni siquiera lo intentaré. Pero me gustaría resumirlo en pocas palabras. No recuerdo que tuviera ninguna manía ni idea fija. En realidad, sí tenía un concepto recurrente en su enseñanza: *“¡Disfruta, pásalo bien, experimenta placer!”* No obstante, era implacable en cuestiones como un correcto fraseo o una buena afinación. Aunque se mostraba siempre respetuoso del texto, dejaba una parte importante a la personalidad de cada uno, pidiendo que compusiéramos nuestras pocas cadencias y buscásemos nuestras articulaciones. En materia de interpretación dejaba un gran margen de libertad, hasta el punto de desaconsejarnos su propia edición de la partita de Bach a favor de una edición urtext. Huía de fabricar alumnos con un mismo molde. Pero nos transmitía un dinamismo y unas ganas de hacer música que nos hacía siempre tocar al límite de nuestras posibilidades. Podía conseguir que alguien con pocas condiciones tocara de una forma decente. Le he visto corregir defectos graves y bien arraigados en el corto plazo a un curso de verano. Además, mientras que es habitual en muchos profesores basar las explicaciones en algo eminentemente físico y gimnástico, él prefería enfocarlo desde el estímulo de la inspiración musical. Solamente verle tocar era una lección de naturalidad, de humildad y de amor a los demás ante la cual nadie podía permanecer insensible. Recuerdo haber perdido el sueño la noche después de una de sus clases. La emoción no me dejaba dormir.

Le gustaba correr riesgos y dejaba que hiciésemos lo propio. Sabía crear en la clase ese ambiente mágico en el cual los compañeros son antes amigos que competidores. Comentaba a menudo con su esposa Christiane que podía fallar un concierto pero que no tenía derecho de fallar a un alumno.

Sucedía a veces que, estando con la flauta ya preparada para tocar, el compañero que me precedía había trabajado duro y estaba tocando muy bien. Temiendo no estar a la altura llegado mi turno, guardaba sigilosamente la flauta. Si más tarde me pedía que tocara, le contestaba que no había tenido suficiente tiempo y que lo haría en la siguiente clase. Pero entonces trabajaba a conciencia y tocaba brillantemente. Llegado el caso, uno de los que debían tocar después de mí era esta vez quien guardaba la flauta con disimulo. Este tipo de cosas nos ocurría a todos y nunca era motivo de rivalidad sino de emulación.

Era el primero en comprender las dificultades técnicas, musicales y humanas de cada discípulo. En una ocasión,

uno de mis compañeros tuvo una clase desafortunada y Alain le habló más seriamente de lo habitual recriminándole su falta de trabajo. Al final de la clase de la tarde, como solía haber anochecido, era habitual que nos repartiésemos en los coches de Alain y precisamente del alumno en cuestión para regresar juntos a París. Yo iba en el coche de mi compañero. Al llegar a un semáforo rojo, Alain se detuvo y mi amigo, medio enfadado medio en broma, dirigió su coche por detrás del de nuestro profesor para darle un golpecito. Pero calculó mal y el choque hizo bastante ruido. Ante la sorpresa general, Marion no se inmutó, pero sí su alumno que enseguida se vino a colocar en paralelo para pedir por la ventanilla avergonzadas disculpas a su maestro. La contestación de Alain fue tan inesperada como comprensiva: “En tu caso yo hubiera hecho lo mismo” —le dijo.

Recuerdo que en ocasiones excepcionales en las que un alumno había llegado a un resultado lo bastante bueno con una obra, decía después de haber hecho toda clase de observaciones: “Está muy bien; ahora vuelve a tocarlo todo, esta vez para mí, solamente por el placer de escucharlo”. Las rarísimas veces en que me dirigió tales frases fueron las mejores recompensas de mi vida de estudiante.

Siempre nos animaba a escuchar las clases de otros profesores, a buscar diferentes puntos de vista y tenía gran respeto por los demás. Desconfiaba de los profesores que pretendían imponer sus propias técnicas a sus alumnos. En diversas ocasiones le pidieron que escribiera, pero nunca pensó hacerlo. Una lástima.

Consiguió reparar una injusticia invitando a Marcel Moyse a dar una serie de master-classes en el Conservatorio Nacional, del que Moyse había sido profesor. Era ya muy mayor, pero Alain consiguió motivarle ¡a él también! Sucedió en mayo de 1977 y, una vez más, mi buena suerte quiso que yo estuviera entre los alumnos activos.

Marion se comprometía fácilmente con las situaciones de injusticia o de desgracia. Organizó un envío de instrumentos a Sarajevo durante la guerra y se esforzó en hacer llegar partituras a los jóvenes estudiantes chinos que trabajaban con manuscritos en mal estado.

Un día una estudiante inglesa acudió a visitarle para que la escuchara y emitiera su opinión en un informe que le permitiera obtener una beca. La joven llegó acompañada por su madre y quedaron sorprendidas cuando, sin haber comenzado a tocar, Alain ya comenzaba a escribir. La señora le interrumpió: “Pero, ¡si todavía no ha escuchado a mi hija!” Alain le contestó: “No se preocupe, voy a escucharla enseguida, pero de todas formas le ayudaré a lograr la beca. ¡Más vale que su gobierno gaste el dinero en becas que en bombas!”

No me resisto a contar la curiosa manera en la que dejó de fumar, un comportamiento que define en cierta manera su carácter y su voluntad. Hasta comienzos de los años 70 era fumador. En cierto momento, tal vez aconsejado por su médico, decidió dejarlo radicalmente. Pero estaba acostumbrado a tener un cigarrillo en los labios o entre los dedos y determinó seguir teniéndolo aunque... sin encender. Se daba a menudo una situación cómica cuando alguien que le conocía poco y le veía así proponía darle fuego. Por toda respuesta, decía con toda naturalidad: "No, gracias. No fumo". Un día Rampal le hizo ver lo ridículo de su actitud y sin pensarlo más, dejó tan original adicción.

No quiero terminar estas líneas sin dedicar un profundo homenaje de respeto y admiración a Christiane Marion, una mujer extraordinaria, en palabras de Alain, que sostuvo con inmenso cariño su vida y su carrera. Christiane nos honró con su presencia y su afecto en Marsella. Ha sido el alma de estas inolvidables jornadas de homenaje.

Alguna vez Marion comentaba que su abuelo, conocido por su magnífico humor, le decía con su acento meridional: "Alain, hijo mío, la vida tiene dos partes: la primera sirve para hacer provisión de buenos recuerdos para la segunda".

Alain, Maestro y Amigo, no te han de faltar los buenos recuerdos. A nosotros nos has dejado vivencias maravillosas que siempre permanecerán vivas. Nos has dado mucho de ti mismo. A Dios le has llevado un gran rayo del luminoso sol provenzal.

Agradecimientos:

El presente artículo ha sido posible gracias a los dos números monográficos de la revista Traversières Magazine: nº 27/61, 4º trimestre de 1998 y nº 126, 3er trimestre 2018.

Antonio ARIAS. Febrero 1999

www.antonioariasflauta.com

Noviembre 2018

NOTAS

1 <https://latraversiere.fr/revues/>

2 ASSOCIATION JEAN-PIERRE RAMPAL - 16 avenue Aubert - F-94300 VINCENNES

Tél: 00-33-(0)1 43 65 64 41 • E-mail: contact@jprampal.com

3 No me permitiría usar este término si no lo hubiera utilizado él mismo en la entrevista publicada en la revista *Traversières magazine* nº 27/61 (1998), p. 8. "Un voyou, un brigand, un gangster, un bandit" son los términos empleados.

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)

Logos de marcas: JUPITER, The Muramatsu Flute, SANKYO FLUTES, MIYAZAWA, Altus Handmade Flutes, HAMMIG, ZUMMBIT, Hernández.

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

FLAUTAS BARROCAS

CABEZAS EN MADERA

para flauta y piccolo



Pasión por la madera



Hernández

www.hernandezflute.com
Buenos Aires - Argentina

MI ADMIRADO FLAUTISTA...

José
María
Beltrán

Por Joaquín Gericó

Vaya por delante que mi admirado José María Beltrán ante todo fue un músico completo y los méritos que en él concurrieron para traerlo a nuestra galería de insignes como flautista, atiende más al hecho de que fuese éste el instrumento con el que comenzara, con el que se formara como músico y al que dedicó un importante libro, que por haber desarrollado una brillante carrera como flautista.

José María Beltrán Y Fernández nació en Valencia el 4 de junio de 1827, por lo que le tocó vivir en pleno S. XIX, una época marcada por las muchas conjuras, sublevaciones, intrigas, conspiraciones, golpes militares y pronunciamientos que marcaron una inseguridad política alterna entre liberales y absolutistas, que indudablemente perturbaban sensiblemente el desarrollo del país. El 6 de noviembre de 1836, con tan solo 9 años, ya formaba parte como flautista de la banda de música del *Regimiento de Infantería Zamora nº8*, como “Músico de contrata de menor edad” y en 1840 (ya hecho todo un hombre de 13 años), como “Músico de contrata de mayor edad”.

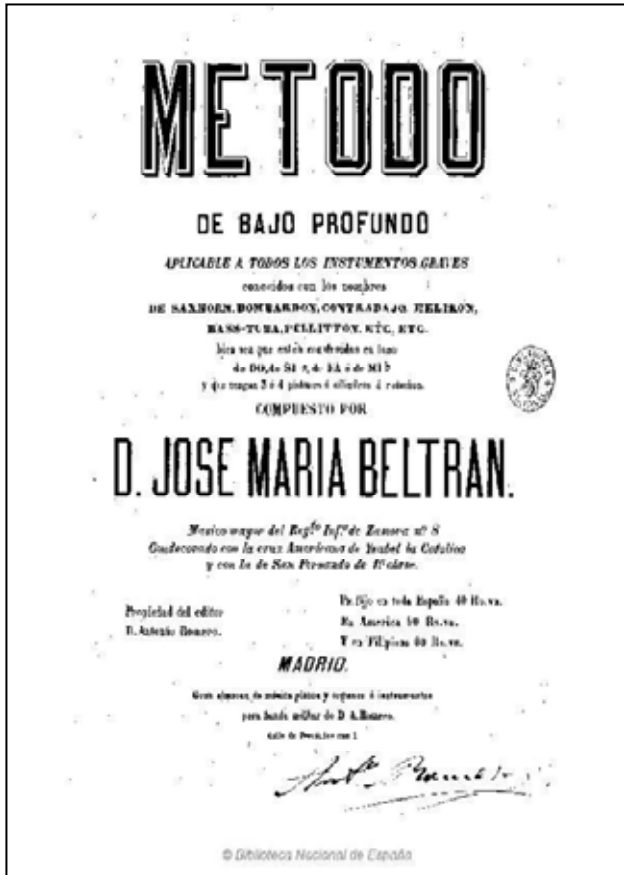


Aunque en la actualidad nos pueda extrañar que alguien a tan temprana edad ya estuviera contratado en una banda militar, esto era bastante habitual en el siglo XIX propiciado por las familias pobres, ya que se solía ingresar a esta edad o incluso más joven, con muy pocos o sin ningún tipo de conocimientos musicales con tal de poder tener ropa y comida diaria. Simplemente siguió los pasos de su padre que era Músico Mayor al igual que lo sería él con el tiempo¹.

Durante sus años de juventud adquirió una formación muy íntegra, que le permitió tanto dirigir, como componer, escribir libros para aprender a tocar varios instrumentos, escribir interesantes artículos muy diversos por cierto en distintas publicaciones e incluso le permitió desarrollar la crítica durante la última etapa de su vida. Asimismo fue el director músico militar más laureado que se conoce en la historia de las bandas militares españolas.

Ricardo Fernández de la Torre, en su libro *Historia de la música militar de España*, destaca a nuestro admirado en el apartado titulado “Músicos heroicos” de la siguiente manera:

“José María Beltrán y Fernández, músico mayor del Regimiento de Infantería de Zamora, núm.8, nacido en Valencia, en 1834 (sic), es el director de banda

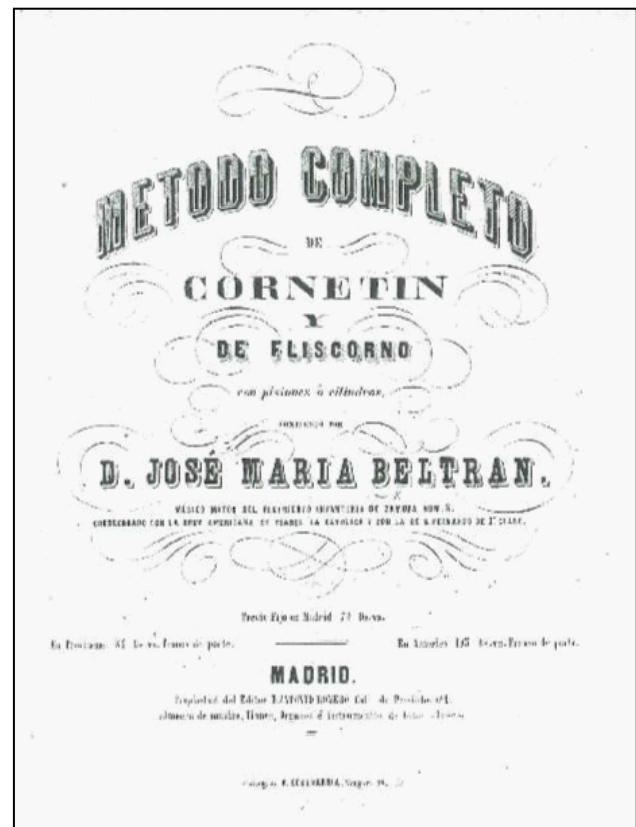


Elgueta y Orio; la *Medalla de la Guerra Civil*, con pasadores de Sevilla. Era hijo de militar, y músico mayor por oposición desde 1849. Compuso el título *La columna de ataque*. Falleció el 29 de septiembre de 1907. [...]”²

En 1849 ascendió a Músico Mayor por oposición, desempeñando este cargo en numerosos destinos hasta 1878, año en que se jubiló. Este empleo de Músico Mayor era el del director de la Banda Militar pero con el tiempo desapareció esta denominación, ostentándose simplemente el cargo de Oficial correspondiente (Teniente o capitán) o Jefe (comandante, teniente coronel o coronel), incluso ha habido un director que ha llegado a general en los últimos tiempos por sus méritos contraídos, aunque ya está jubilado. Pero desde hace algunos años, ha vuelto esta denominación de “Mayor” a nuestro ejército, siendo los músicos más antiguos de la escala de suboficiales los que ostentan este cargo, ejerciendo de subdirectores.

No obstante, también en el siglo XIX había que especificar exactamente cual era la denominación genérica de director y su nomenclatura particular, propia o concreta para cada caso. Así, en 1859 el coronel Carlos José Melcior ex-

militar más condecorado que conocemos. Según su hoja de servicios fue objeto de catorce distinciones. Estuvo en la batalla de los Castillejos, donde se hizo acreedor a la *Cruz de la Orden de Isabel la Católica*; en las acciones de Las Lagunas, Río Azmir, Monte Negrón y en los llanos de Tetuán, en cuya conquista fue condecorado con la *Cruz de San Fernando de Primera Clase*, así como en las acciones del camino de Tanger y *Wad-Ras*. Combatió con su unidad contra el levantamiento de Valencia en 1869, y en 1873 en la llevada a cabo contra “los intransigentes de Sevilla” —dice la hoja—, con la toma de sus barricadas, recibiendo por ello la *Cruz roja del Mérito Militar*. En la última guerra carlista combatió en el levantamiento del cerco de Bilbao, en las acciones de Montemuro, el Carrascal, combate y toma de Oteiza, en la que mereció su segunda *Cruz Roja del Mérito Militar*, y en las acciones de Miravalles, San Cristóbal y Oricaín, que le valieron su tercera *Cruz Roja del Mérito Militar*. La de Zornoza le proporcionó la cuarta. Dos veces Benemérito de la Patria, estuvo también en posesión de la *Medalla del Ejército de Africa*[sic], la *Cruz de Primera Clase de La Orden Civil de María Victoria*, la *Medalla de Bilbao*, la de *Alfonso XII*, con pasadores de Miravalles,



plicaba en su *Diccionario enciclopédico de la música*³:

“Director de Música: Llámese en sentido general a todo profesor que se halla al frente de una orquesta (*Director de orquesta*), de una música militar (*Músico mayor*), de un cuerpo de coristas (*Director de los Coros*), de un teatro (*Maestro Director*), de un Conservatorio o Colegio y de la Música de las Catedrales (*Maestro de Capilla*.) [...]”

Mientras que Felipe Pedrell es más explícito y escribía lo siguiente en su *Diccionario Técnico de la Música*⁴:

“Músico mayor. El músico que dirige un cuerpo de música militar, banda o charanga.”

José María Beltrán produjo durante la década de 1860, una variada metodología para instrumentos de viento. De 1862 y publicado en Madrid, es el *Método para Cornetín y Fliscorno*. En 1866 escribió otro para bajo profundo (Ed. Antonio Romero) muy valorado por esos años y en 1867 hizo el *Método Completo de Flauta* (Ed. Antonio Romero) y un método para Saxofón. Pero es el *Método Completo de Flauta* el que nos interesa sobremanera de entre toda su producción, editado por la Casa Romero, en ese momento situada en la calle Preciados, nº 1 y puesto a la venta al precio de 50 reales (en provincias se vendía a 60 reales), siendo reeditado posteriormente por la Unión Musical Española ya en el siglo XX.

En la introducción del libro comentaba el autor⁵:

“La buena acogida dispensada a mis anteriores obras, me ha impulsado a publicar el presente Método de Flauta, el que, basado en el triple aspecto de embocadura, digitación y medida. Es el resultado de la experiencia que he adquirido en la enseñanza de este instrumento, al cual he tenido una vocación predilecta, por ser el primero que bajo mejores auspicios aprendí, el que en mis primeros años de carrera ejercí con buena fortuna y en el que cuento discípulos que me honran”.

Después de este párrafo y siguiendo con su introducción, cita algunos aspectos históricos de la evolución de la flauta nombrando a los profesores y constructores más relevantes:

“...La colocación de dichas llaves ha variado hasta lo infinito pues muchos profesores y constructores contemporáneos han procurado perfeccionar este instrumento empleando distintos sistemas, de modo que tenemos Flautas Tulou, Rivas[sic], Böehm cónicas y cilíndricas, Gordon, etc.”

Destacando a continuación que las flautas de seis y de ocho llaves son las más generalizadas en España, diferen-



ciándose en que las de seis llaves sólo llegan hasta el re grave y las de ocho hasta el Do:

“...Por medio de la prolongación de la pieza inferior que los franceses llaman fatte [sic] d’ut (pieza de do).”

Ya entrando en materia, dedica las primeras páginas del libro a la colocación del cuerpo, dedos y brazos, respiración y formación del sonido (de la embocadura y emisión), haciendo observaciones sobre las piezas, llaves y agujeros de la flauta, acabando con una breve reseña a la metodología del estudio y la afinación. El libro consta de ejercicios de preparación, escalas y arpeggios, más un buen surtido de lecciones lentas y rápidas en todas las tonalidades mayores y menores, diferentes articulaciones, ejecución y desarrollo de los trinos, apoyaturas, mordentes, grupetos, etc., desarrollando en una de ellas un pequeño análisis sobre fraseo que desglosa la música en miembros, fragmentos, frases y períodos, destinado a formar al estudiante en la interpretación. Durante todo el libro trata de cuestiones generales como agógica, estilos, géneros, etc., y finaliza con el estudio del doble golpe de lengua (normalmente los libros en esta época no hablaban del triple picado).

Sobre este trabajo escribió Vicente Cuenca un interesante artículo en *EL ARTISTA* (año II, nº 44, de 30 de abril de 1867), el cual merece ser citado, dado el interés y co-

nocimiento que de la materia poseía el también flautista Cuenca:

“...Nosotros que no *há* muchos días dábamos parte en este mismo sitio de una obra de enseñanza, en verdad harto notable, tenemos hoy que participar a nuestros lectores otra del Sr. D. José María Beltrán, Músico Mayor del regimiento de Infantería de Zamora, que puede competir con ventaja con algunos de los más renombrados del *extranjero*, por las muchas bellezas de todos géneros que en sí entraña.

“...Los métodos de flauta dados á la estampa, por maestros nacionales, si por acaso existen, tan envueltos deben estar en su modestia, que á ser verídicos, el que estos renglones escribe ha buscado en vano, no há mucho inútilmente, esta para nosotros rara *avis in terra*. El que este deliciosísimo instrumento quería aprender, tenía buenamente que recurrir al extranjero. Por supuesto, que no vaya a creer lo antedicho, que no éramos capaces de llevarlo á cabo con la perfección y el esmero debidos, no; lo que queremos decir es que no se hacía quizás por la índole especial de nuestro carácter *escesivamente* meridional. Y la mejor prueba que pudiera aducirse es el contar en nuestras orquestas con profesores dignísimos que pueden competir, y que han competido en efecto, con los mejores de las otras naciones más de una vez.

Hoy gracias al Sr. Beltrán, el tributo que todos hemos rendido á los métodos *extranjeros* ha quedado liquidado de una vez, y con muy atendibles razones quizás para siempre.

El método del Sr. Beltrán está basado en el triple aspecto de Embocadura, Digitación y Medida, resultado, que como dice muy bien este excelente profesor en el prólogo de su nueva obra, es debido a la *esperiencia* que ha adquirido en la enseñanza de este instrumento, al cual ha tenido una vocación predilecta...

...Sin embargo a pesar de la diversidad de nuevos sistemas, pues solo en este momento recordamos el de Tromplitz que añadió a la flauta 4 llaves, el de Trexler que las aumentó hasta diez y siete, y las construcciones sucesivas de los profesores contemporáneos Tulou, Boehm, Rivas y otros, el Sr. Beltrán con gran tacto, aunque respetando como el que más las innovaciones introducidas y que ofrecen en su mayor parte ventajas de consideración, se ha fijado en su método en las flautas de seis y de ocho llaves, las más generalizadas en nuestra patria, tomándolas de tipo para escribir su método.

En esta sólida y prudencial base, y teniendo sumo cuidado en no *eschuir* radicalmente los demás sistemas, cuya diferencia solo existe en parte de la digitación, estriba el método de que nos estamos ocupando.



Con respecto al desenvolvimiento de las partes en que este se divide y a la exposición gradual de todas las dificultades que pueden presentarse en el mecanismo de la flauta, debemos añadir que nos ha parecido uno de los más perfectos que hemos tenido ocasión de registrar, pues están presentados todos los ejercicios con oportunidad y gran conocimiento práctico, a fin de que el discípulo vaya vencéndolas poco a poco y sin que su aglomeración entorpezca la progresión del estudio, y sin que desanime la aridez que no puede menos de acompañar á la *esposición* rudimentaria de toda enseñanza instrumental.

Tal es la nueva obra dada a luz por D. José María Beltrán, que viene a llenar un vacío que se hacía notar demasiado de todos los amantes del arte nacional, y que asigna más y más a su autor el puesto distinguidísimo en que sus trabajos anteriores habían colocado a este compositor español...”

-

También sobre el *Método de flauta* escribe unas palabras Joaquín Valverde Durán en su *reivindicativo* libro *La flauta. Su historia, su estudio*⁶:

“[...] Réstame hacer mención de algunos métodos muy conocidos. Los de Felipe Gattermann, Manuel



Krakamp y D. José María Beltrán deben citarse con encomio. [...]

Este tipo de libros en donde se explicaba ampliamente todo tipo de detalles con respecto al manejo del instrumento, fueron muy apreciados por los maestros directores que debían instruir a los futuros músicos no solo en esta época, sino bien entrado el siglo XX también. Incluso en los pueblos en donde se ha tardado en organizar una banda de música (hablamos ya de finales del mencionado siglo XX). En la práctica totalidad de estos, se le encargaba a un maestro que formase la agrupación y este tenía que dar clase de todas las especialidades, las dominase o no. Por ello, métodos como el de Eusebio Rivera⁷ o Franco Ribate⁸, ya en el S. XX, fueron de gran utilidad.

José María Beltrán tuvo un hijo y cuatro hijas con su mujer Josefina Ripoll García, los cuales prácticamente todos estudiaron música aunque nunca se dedicaron a esta profesión. Su hijo, José María Beltrán Ripoll, tocaba el piano ciertamente bien e incluso componía con talento, pero aunque empezó tocando en la banda militar que dirigía su padre, finalmente se inclinó por las armas, llegando a ser Capitán de Infantería. Sus hijas Ana y María de la Encarnación también destacaban en solfeo y piano, y finalmente de María Pilar y de Carmen no tenemos noticias de que estudiara música, al menos oficialmente.

En 1878 se jubiló en Durango (Vizcaya), el 31 de agosto de 1878 y por un periodo corto de tiempo trasladó su residencia a Logroño. Fue en esta época y en esta ciudad en donde encontramos más datos sobre su categoría profesional y humana, ya que el 17 de marzo de 1879, es nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En la gran lista histórica de miembros que podemos encontrar en internet⁹. Don José María Beltrán Fernández consta con el Número 422.

Después de su breve estancia en Logroño, finalmente se trasladó a vivir a Málaga para estar más cerca de su familia, puesto que allí residían dos de sus hijas, en concreto María de la Encarnación y María del Pilar. Pero no por ello dejó de trabajar, ya que se dedicó a escribir múltiples artículos musicales en revistas y periódicos, ejerciendo también la crítica musical hasta avanzada edad, aportando su experiencia de 29 años como músico mayor y buen conocedor de las bandas de música.

Así, de esta época encontramos reseñas a cerca de su actividad como la aparecida en el periódico *El Liberal*, el 3 de agosto de 1892, en donde dice:

“El Sr. D. José M. Beltrán, músico mayor retirado en Málaga, ha sido elegido para presidir el Jurado de músicas que ha de tener lugar en Badajoz los días 17 y 18 del actual.”

La misma noticia aparece un día más tarde en el *Diario oficial de avisos de Madrid*:

“El Sr. Beltrán, músico mayor, retirado en Málaga, ha sido nombrado presidente del Jurado de músicos que ha de celebrarse en Badajoz en los días 17 y 18 del actual.”

Beltrán pasó los últimos años de su vida en Jerez de la Frontera, en donde también residía su hija Carmen, que era maestra en un colegio de primera enseñanza para niñas en dicha ciudad, sito en la plaza Plateros nº 14. Don José María murió en la calle de Belén nº 10 el 30 de septiembre de 1907.

En relación a su defunción, el 8 de agosto de aquel año se podía leer en el periódico *El País*:

“En Jerez de la Frontera, donde residía, ha fallecido el notable compositor y artista eminente D. José María Beltrán, abuelo de nuestro queridísimo amigo y distinguido periodista redactor de *Heraldo de Madrid*, D. Enrique Rivas.

El ilustre finado gozaba en Málaga y en Jerez, adonde trasladó su residencia, de la estimación y aprecio de todas las clases sociales. Era poseedor de muy

altas recompensas y condecoraciones civiles y militares. Descanse en paz”.

Durante más de veinte años después de su muerte, continuó apareciendo publicidad de los métodos instrumentales de Beltrán en la prensa musical, en concreto hasta 1929.

Producción musical y escritos de José María Beltrán y Fernández¹⁰

OBRAS DIDÁCTICAS

- *Método completo de cornetín y de fliscorno con pistones o cilindros*, (Editorial Antonio Romero, Madrid, 1862). (Reedición Unión Musical Española).

- *Método de Bajo profundo aplicable a todos los instrumentos graves conocidos con los nombres de Saxhorn, Bombardón, Contrabajo, Helicón, Bass-Tuba, Pellitón, etc. etc. bien sea que estén contruidos en tono de DO, de SI bemol, de FA o de MI bemol y que tengan 3 o 4 pistones o cilindros a rotación*, (Editorial Antonio Romero, Madrid, 1866). (Reedición Unión Musical Española).

- *Método completo de flauta de una, cinco o más llaves, escrito conforme a los últimos adelantos de este instrumentos*, (Editorial Antonio Romero, Madrid, 1867). (Reedición Unión Musical Española).

- *Método completo de saxofón aplicable a los de todos los tonos*, (Editorial Antonio Romero, Madrid, 1871). (Reedición Unión Musical Española).

- *Escala completa de saxofón*, (Editorial Antonio Romero, Madrid, 1871).

OBRAS

Piano:

- *6 danzas habaneras características*, (Editorial Andrés Vidal, Barcelona, 1866):

1- *Socorro: danza para piano*, (Editorial Antonio Romero, Madrid, 1866).

2- *Pilar: danza para piano*, (Editorial Antonio Romero, Madrid, 1866).

3- *Redova para piano*, (Editorial Andrés Vidal, Barcelona, 1868).

4- *Redova para piano* (Editorial Andrés Vidal, Barcelona, 1868, reedición 1874).

5- *Amor y vida*, Vals.

6- *La educanda* (Editorial Antonio Romero, Madrid).

Viola:

- *12 Estudios o caprichos para viola* (Editorial Antonio Romero, Madrid, 1881).



Banda:

Obras originales:

- *La Caza pasodoble*, (Editorial Romero, Madrid, 1856).

- *La Reina Mora polca mazurca*, (Editorial Romero, Madrid, 1856).

- *Beltraneja, Polca, pasodoble*, (Editorial Romero, Madrid, 1856).

- *Schotisch-Marcha núm. 1*, (Editorial Andrés Vidal, Barcelona, 1867).

- *Schotisch-Marcha núm. 2*, (Editorial Andrés Vidal, Barcelona, 1867).

- *La columna de ataque, pasodoble*, (Eco de Marte), (Romero y Marzo, Madrid, ca. 1878).

- *Rosmunda, vals* (1879), Madrid, Editorial Romero y Marzo.

- *Las amazonas, polka* (Eco de Marte), (Editorial Romero y Marzo, Madrid, 1879).

- *El coral blanco, polka* (Eco de Marte), (Editorial Romero y Marzo, Madrid, 1879).

- *Colibrí*, (Editorial Benito Zozaya).

- .- *Abadiano*, (Editorial Benito Zozaya).
- .- *El marqués de Miralles*, (Editorial Benito Zozaya).
- “Crónica compañía Sr. Tamberlik”, *Crónica de la Música*, 20-XII-1882, nº 222, p. 5
- .- “Reseña sobre la Sra. Donadio y el Sr. Tamberlik”, *Crónica de la música*, 27-XII- 1882, nº 223, p. 4.

Joaquín Gericó



NOTAS

- 1 Moreno Guna, Miguel (2015): Tesis doctoral sin publicar (Segovia).
- 2 Fernández de la Torre, Ricardo (2014): *Historia de la música militar de España* (2ª edición. Madrid).
- 3 Melcior, Carlos José (1859): *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Lérida.
- 4 Pedrell, Felipe (1894): *Diccionario Técnico de la Música*, Barcelona.
- 5 Gericó Trilla, J. / López Rodríguez, F.J. (2001): *La Flauta en España en el s .XIX*. (Madrid).
- 6 Valverde Durán, Joaquín (1886): *La flauta. Su historia, su estudio*, Madrid.
- 7 Eusebio Rivera Sánchez (Salamanca 1889- Valencia 1961). Músico Mayor desde 1920. Fundador de la casa de música “Rivera” con tiendas en Valencia y Huelva, que han llegado hasta nuestros días de la mano de sus nietos Enrique y Eusebio Rivera.
- 8 José Franco Ribate (Carriñena 1878-Bilbao 1951). Director de la Banda Municipal de Bilbao.
- 9 <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/academia/composicion/relacion-general-de-academicos> (en línea 30-11-2018. Acceso 1,45MB).
- 10 Moreno Guna, Miguel: Tesis doctoral sin publicar. Idem.

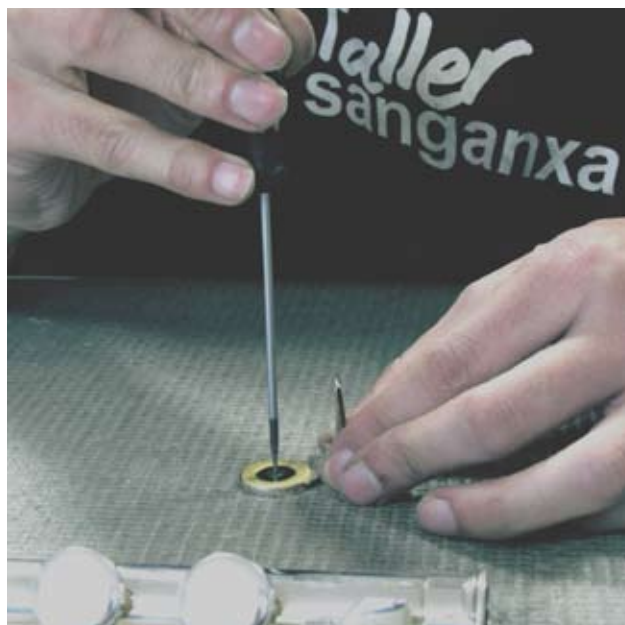
Referencias Bibliográficas

Libros

- .- Fernández de la Torre (2014), Ricardo: *Historia de la música militar de España. Ampliada con referencias a composiciones guerreras, marciales, reales, patrióticas, políticas, par-militares, procesionales y líricas de inspiración castrense, desde el siglo XI hasta nuestros días*, 2ª edición, Madrid, Ministerio de Defensa-Instituto de historia.
- .- Gericó Trilla, J. / López Rodríguez, F.J. (2001): *La Flauta en España en el s .XIX*. Madrid (Ed. Real Musical Carisch).
- .- Melcior, Carlos José (1859): *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Lérida, Imp. Barcelonesa de Alejandro García, p. 135.
- .- Moreno Guna, Miguel (2015): *Estudio del planteamiento instructivo propuesto por José María Beltrán en su “Método de Bajo profundo aplicable a todos los instrumentos graves conocidos con los nombres de Saxhorn, Bombardón, Contrabajo, Helikon, Bass-Tuba, Pellitton, etc., etc., bien sea que estén contruidos en tono de DO, de SI bemol, de FA o de MI bemol y que tengan 3 o 4 pistones o cilindros a rotación”*. (Tesis sin publicar. IE Universidad, Segovia).
- .- Pedrell, Felipe (1894): *Diccionario Técnico de la Música*, Barcelona, Isidro Torres Oriol, p. 305.
- .- Valverde Durán, Joaquín (1886): *La flauta. Su historia, su estudio*, Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, (Segunda edición), Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla y Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Sevilla, 1997-(con comentarios de Gericó Trilla, Joaquín y López Rodríguez, Francisco Javier), p. 54.

Periódicos Y Revistas

- .- *El Artista* (1867). Madrid, Año II, nº 44, de 30 de abril. Escrito por Vicente Cueva)
- .- *El Liberal* (1892). Madrid, Año XIV, núm. 4791, 3 de agosto, p. 6.
- .- *Diario oficial de avisos de Madrid* (1892). Madrid, núm. 217, 4 de agosto, p. 3.
- .- *El País* (1907). Año XXI, núm. 7369, 8 de octubre, p. 5.



MÁS DE 15 AÑOS DE EXPERIENCIA
**SERVICIO TÉCNICO
 ESPECIALIZADO**

www.sanganxa.com
flauta@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

**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

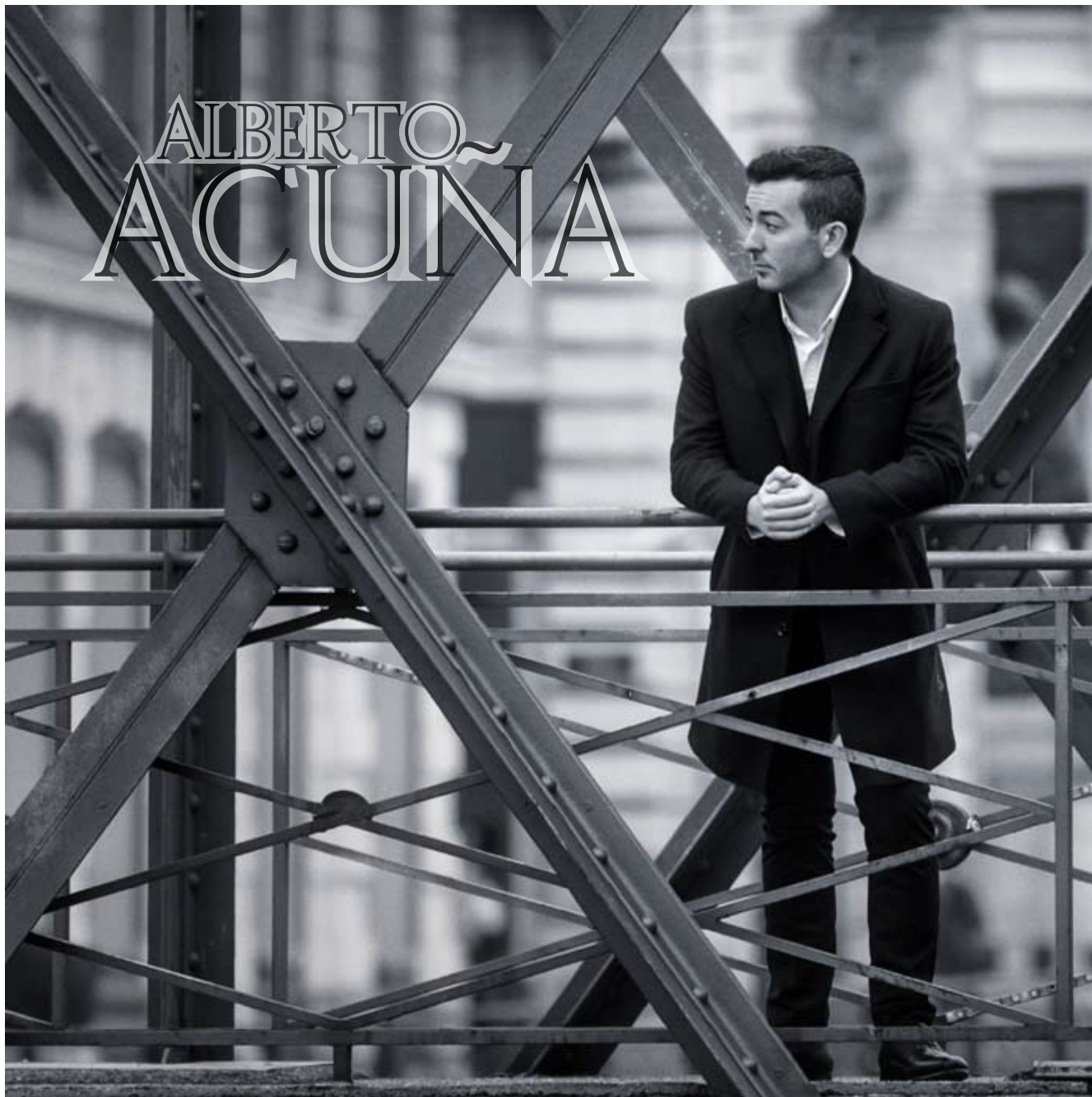
The
**ABELL FLUTE
 COMPANY**

❖

*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



Alberto Acuña

Por **Ruth Gallo**

“Mi consejo es... tomar riesgos, ya que en este mundo de la música nada se nos da regalado”

E

n este número os traemos una entrevista de un amigo y socio de la AFE, Alberto Acuña, a quien hemos visto crecer como flautista durante los años que ha acompañado a la AFE, a través de las masterclasses, concursos y convenciones.

Alberto Acuña Almela (Sevilla 1996) empezó sus estudios musicales a la edad de 8 años. Tras terminas sus estudios con Premio Honorífico con 17 años fue admitido en la prestigiosa clase de Jacques Zoon en el conservatorio de

Ginebra. Durante esos años participó en festivales como el *Verbier Festival Music Camp* o la Fundación Barenboim-Said con directores de la talla de Daniel Harding, Dima Slobodeniouk o James Gaffigan.



Alberto Acuña en la GuangZhou International Flute Competition

Ha participado en orquesta jóvenes como la Orquesta Joven de Andalucía o la orquesta del Festival de Moritzburg. Frecuentemente colabora con orquesta como la Orquesta de la Suisse Romande o la Orquesta de Cámara de Ginebra. Como solista ha realizado conciertos con la Orquesta de Córdoba y la Orquesta Filarmónica de Málaga.

Alberto también ha ganado diversos premios, como el 2º premio en el *GuangZhou International Flute Competition* (anteriormente llamado *Aurele Nicolet Competition*) en 2018, China, por el que hoy le entrevistamos, así como el 1º premio en el Concurso de Interpretación en Riddes (2018), Suiza o el 1º premio en el Concurso Internacional Andalucía Flauta - AFE 2016.

Antes de empezar, y para mantener a nuestros socios y lectores informados, cuéntenos un poco de ti Alberto. ¿Cuándo empezaste a tocar la flauta? ¿Cuál ha sido tu trayectoria hasta el día de hoy?

Empecé con 8 años en el Conservatorio Francisco Guerrero en Sevilla, al principio un poco por azar ya que fueron mis padres, que no son músicos, los que me lo propusieron, y la flauta la elegí en el momento por un cambio de opinión, ya que en principio iba a ser la guitarra.

Desde entonces, la verdad es que ha sido un camino duro y a la vez satisfactorio. Ha habido momentos difíciles de incluso casi llegar a dejarlo. Supongo que la música no es un camino fácil y menos en España, pero creo que supe arriesgarme y desde muy pequeño me apuntaba a todas las masterclasses y concursos. Siempre era el más pequeño y asustado, pero al final, creo que gracias a eso he podido digamos espabilar un poco antes y poder elegir la música

como camino. Y todo eso se multiplicó cuando con 17 años tuve la suerte de entrar en la clase de Jacques Zoon e irme a vivir solo a otro país, con otro idioma diferente. Todos estos cambios y riesgos son los que me han hecho madurar, y con este concurso ha sido algo más de lo mismo.

Y siguiendo un poco por esta línea, ¿quiénes han sido los flautistas más influyentes en tu vida como flautista?

La verdad es que quizás como flautista el que más inspiración me ha dado es mi profesor, pero desde que llegue a Ginebra he tenido la suerte de tener unos compañeros increíbles y muy diferentes, de los que creo que puedo haber llegado a aprender incluso más que en mis propias clases. Y no solo flautistas, quizás estos últimos años me he estado fijando más en cómo lo hacen los otros instrumentistas, de cuerda, piano, etc. No me gusta caer en la rutina, y siempre intento cambiar algo.

En octubre de 2018 ganaste el 2º premio del concurso Aurele Nicolet en Guangzhou. ¿Cómo te sientes al saber que has ganado uno de los concursos más relevantes del escenario flautístico actual?

Creo que no sabría describirlo. Es una experiencia muy instructiva, emocionante y cruel a la misma vez. Puedo decir que aun no creo todo lo que paso allí. Pero es reconfortante y te alegra saber que tus años de trabajo, y sobre todo los meses anteriores, te son reconocidos. Y al final ese jurado con las figuras más importantes en el mundo flautístico hoy en día es el que decide, y si tras cuatro du-

ras rondas más una preselección te otorgan un premio es como una pista de... “bien, estoy haciendo un buen trabajo, lo estoy disfrutando y lo disfrutan, es el camino para llegar al máximo nivel”. Porque a lo que aspiramos es a poder disfrutar la música, y cuanto más lejos llegas, más facilidades tienes para poder hacerlo y sobretodo hacerlo con mayor calidad. De la música podemos disfrutar todos, y cuanto mayor sea la calidad, mayor el disfrute.

Cuéntanos cómo fue el proceso desde que echaste la inscripción hasta el día del premio.

Ha sido un proceso largo y duro, la verdad. Desde pequeño pensaba: ojalá un día llegue a ese nivel y pueda hacerlo así de bien. Y un día ves que puedes presentarte y te entran nervios ya por lo que podría pasar. Empiezas con una grabación de *Partita* y la *Chaconne* de Karg-Elert en las que te pasas literalmente horas hasta que llegas al momento de decir: bueno, una de estas tomas puede ser que pase la preselección. Todo eso sucedió en marzo de 2018, donde pusieron la lista con más de 60 aspirantes, entre los que ves nombres de flautistas que has escuchado por internet, con más experiencia, edad, madurez... Y piensas ¿Qué hago? Es un viaje muy largo, caro, más unos meses de preparación. Pero finalmente compras los vuelos y dices, está hecho, no hay vuelta atrás.

Ahí empieza la preparación, un amplio repertorio muy diferente, con unas 11 obras en total. 3 de flauta sola, 6 con piano, un trio de cámara y un concierto con orquesta. En mi casa no podía estudiar y aparte tenía algún proyecto con orquesta así que tuve que reservar una sala e ir todas las mañanas muy temprano para realizar un estudio realmente detallado de cada pieza. Después, tuve la suerte de que la flauta solista de la OSR Sarah Rumer me aconsejara sobre 3 o 4 obras, porque desafortunadamente, o quizás no, las tuve que preparar solo. Es un proyecto difícil si no tienes buenos apoyos, y en ese periodo mi profesor no estuvo disponible.

Llegan los días antes, el viaje y estas allí. Hay un gran sorteo y están todos los aspirantes en el mismo hotel, compartiendo habitaciones y escuchando a todos, las 24 horas del día. Ahí aprendes un poco a tener mente fría y estar a lo tuyo. Encima tuve la mala suerte de ponerme enfermo de la barriga, con la suerte de tocar el tercer día y tener el tiempo de recuperarme casi al 100%. Y poco a poco, pensando ronda por ronda, muy pocas horas dormidas, muchas horas de ensayo, estrés, cansancio... Y cada vez que pasabas una ronda lo que te daba más alegría era el desayuno gratis del día siguiente en el hotel. Todo hasta que llegas al día de la final, que dio la casualidad que coincidió con mi cumpleaños, lo que la hizo mucho más especial. En total fueron 4 rondas, en la primera toqué la *Fantasia n°2* de Telemann, el *Etude n°5* de Isang Yun, y la *Sonata Appassionata* de Karg-Elert. A la segunda ronda pasamos unos 24 y toqué el *Prehudio* de Debussy (ar-



Alberto Acuña

glo para flauta y piano), la *Sonata* de Liebermann y *Airs Valaques* de Doppler. En la semifinal fuimos 10 y toque la obra china, la *Sonata en Mi Mayor* de Bach y la *Suite* de Widor. A la final pasamos solo 6 y toque el trio con piano y cello de Weber y el Concierto con orquesta en Sol Mayor de CPE Bach.

Todo ese esfuerzo termino con un 2º premio y una de las mejores experiencias musicales de mi vida.

¿Habías estado ya en Guangzhou (Canton, China)? ¿Cuál fue tu impresión de ese país?

La verdad es que también era la primera vez que viajaba a Asia, y el país quizás se veía que era bastante pobre, demasiada población, edificios con más de 20 o 30 pisos... Pero también se veía la humildad, pasabas por cualquier calle y siempre sonríen. Lo mismo sucedía en las calles que eran realmente pobres, en las que en España o cualquier otro sitio no pasaríamos por miedo, y que en realidad solo vive gente normal en ellas.

El sitio donde se realizaban las 3 primeras rondas era en una sala en un conservatorio en la ciudad. Pero después, la final fue en el *Concert Hall* de Guangzhou, en una isla en medio de la ciudad con unos parques increíbles en los que cortaban el césped cada mañana.



Alberto Acuña en la GuangZhou International Flute Competition

Tocaste con Marxence Larrieu, ¿verdad? ¿Cómo fue la experiencia?

Tuve la suerte de compartir toda esta experiencia con una buena amiga de mi clase que ganó el 3er premio. Tras la entrega de premios nos preguntaron si nos gustaría tocar un trío con Monsieur Larrieu en el concierto de Gala, a lo que nosotros dimos un rotundo sí. Con más de 80 años tocaba aún con una gran calidad. Tuvimos un ensayo de apenas 5 minutos, el resto del tiempo nos contó historias súper interesantes. Un señor que se conserva increíblemente bien y que tiene una energía desbordante.

¿Con qué flauta estás tocando ahora? Cuéntanos qué te hizo elegir esta y si estás pensando en cambiar en un futuro cercano.

Ahora toco con una flauta Brannen entera con una aleación de 85% plata y 15% oro. La verdad que estoy bastante contento, aunque no descarto cambiar de cabeza próximamente o probar las flautas en madera.

¿Qué proyectos tienes para el futuro?

Ahora estoy centrado en terminar mis estudios de master en Ginebra, pero a la vez estoy intentando compaginarlo con una serie de conciertos. Al mismo tiempo también colaboro con la Orquesta de la *Suisse Romande* en la que toco de vez en cuando. Quizás una gira de conciertos en Andalucía, pero se está trabajando en ello. Es algo difícil, ya que como todos sabemos, España no es el país con más facilidades para realizarlo. También unas largas vacaciones, que las del verano ya se fueron con la preparación del concurso.

Y para finalizar, un consejo que le darías a nues-

tros lectores flautistas es...

Mi consejo es... por experiencia, como ya he dicho anteriormente, tomar riesgos, ya que en este mundo de la música nada se nos da regalado. Hacer todo lo que salga, concursos, conciertos, masterclasses, etc. Ya que todo esto es lo que después nos va a ayudar y dar fuerzas para seguir. Obvio que la música es un mundo difícil, pero hay que disfrutarlo, y cuanto más podamos hacer mejor nos sentiremos a la larga, habrá siempre un 90% de resultados negativos, pero cuando llega ese 10% es más grande que todo lo que hemos hecho antes.

También me gustaría hacer hincapié en la necesidad de apoyar a los músicos españoles. Es una cuestión en la que en nuestro país vecino (Portugal) son expertos, apoyan incondicionalmente a sus músicos, sea donde sea que estén. Al final, en la música un cierto apoyo ayuda a seguir trabajando. Es por eso que si tenemos amigos o amigos de amigos, debemos darles más importancia a lo que se les da ahora en nuestro país, si no todos se irán fuera (como ya está sucediendo), y a España vuelven bastante pocos. Hay que darle más bombo y tirar un poco de nuestra tierra, ya que hay músicos de igual nivel que todos los extranjeros a los que se invita. Al final, como tocar en casa no hay nada.

Ruth Gallo
Vicepresidenta de la AFE



Sequenza

per flauto solo

LUCIANO BERIO

EL ROL SEMIÓTICO DEL INTÉRPRETE EN LA OBRA ABIERTA

Por Ana Ligia Mastruzzo

Durante los años 50 del siglo XX en Italia, el compositor Luciano Berio y el semiólogo Umberto Eco trabajaban en cercana colaboración en el ámbito del Studio di Fonologia Musicale di Radio Milano, espacio institucional en el que Berio desarrolla junto a otros compositores como Bruno Maderna, la investigación en música electrónica en ese país. En esa época marcada por el serialismo europeo y por la música aleatoria de John Cage en USA, Berio escribe entre 1957 y 1958 tres obras para flauta y con flauta dedicadas a Severino Gazzelloni: *Alleluja II* per cinque gruppi orchestrali (1957-58), *Serenata* per flauto e quattordici strumenti (1957) y la *Sequenza I* per flauto solo (1958). La pieza que nos interesa aquí se enmarca así en un momento de especial interés del compositor por el instrumento y por el serialismo, al mismo tiempo que por los desarrollos de la música electrónica y de la semiología.

"Sequenza I para flauta es un ejemplo de forma musical parcialmente determinada"

Berio logra ubicarse con la *Sequenza I* en un lugar intermedio entre ambas estéticas, entre la libertad de lo aleatorio y el control estricto del serialismo integral, recurriendo a la poética de la obra abierta, modelo teórico plasmado por Eco e inspirado en el estrecho contacto artístico de ambos intelectuales. Así lo comenta el semiólogo (Eco, 1984: 5-6):

“Entre 1958 y 1959, yo trabajaba en la RAI de Milán. Dos pisos más arriba de mi despacho estaba el estudio de fonología musical, dirigido entonces por Luciano Berio. Pasaban por él Maderna, Boulez, Pousseur, Stockhausen; era todo un silbar de frecuencias, un ruido hecho de ondas cuadradas y sonidos blancos. En aquellos tiempos, yo estaba trabajando en Joyce y pasábamos las veladas en casa de Berio, comíamos la cocina armenia de Cathy Berberian y leíamos a Joyce. De allí nació un experimento sono-



ro cuyo título original fue *Homenaje a Joyce*, una especie de transmisión radiofónica de cuarenta minutos. [...] yo me daba cuenta en aquel ambiente de que las experiencias de los músicos electrónicos y de la Neue Musik en general representaban el modelo más acabado de una tendencia común a las varias artes... y descubría afinidades de procedimientos de las ciencias contemporáneas... Resumiendo: cuando, en 1959, Berio me pidió un artículo para la revista *Incontri musicali* (sólo cuatro números en total, pero todos históricos), volví a ocuparme de una comunicación que había presentado, en 1958, al Congreso Internacional de Filosofía y comencé a escribir el primer ensayo de *Obra abierta*.

De esta manera, la *Sequenza I* para flauta es un ejemplo de forma musical parcialmente determinada. Berio usa la notación proporcional en la que una porción de espacio (no hay líneas divisorias de compás) tiene una duración fijada, determinada (metrónomo 70), mientras que las duraciones de los sonidos individuales están indicados proporcionalmente, o sea, una pequeña distancia entre los sonidos denota una duración breve mientras que una distancia más grande denota una duración más grande. Los sonidos cortos están escritos con corchetes y los largos y ligados con unas líneas que unen dos o más sonidos. La realización de estos lineamientos queda en manos del intérprete, de manera que los elementos específicos en la partitura variarán con cada lector y cada interpretación. Esta estructura abierta permite la flexibilidad dentro de una forma rigurosa. El contenido melódico y armónico, a su vez, tiene su origen en un lenguaje serial que resulta en un uso altamente controlado de alturas. Así explica el semiólogo Umberto Eco esta nueva dialéctica entre obra e intérprete (Eco, 1984:71):

En la *Sequenza per flauto solo* de Luciano Berio, el intérprete tiene ante sí una parte que le propone un tejido musical donde se dan la sucesión de los sonidos y su intensidad, mientras que la duración de cada una de las notas depende del valor que el ejecutante quiera conferirles en el contexto de las constantes cantidades de espacio, correspondientes a constantes pulsaciones de metrónomo.

La espontaneidad en la interpretación del *lector performativo* (Schultz, 1996) viene de los ajustes permanentes en el ritmo y en los gestos performativos que surgen de esta notación más sugestiva que normativa, de este texto signico-simbólico, de esta escritura codificada sobre la que el intérprete, *ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito* (Barthes, 1968), intervendrá generando discursos, enunciaciones.

El texto de Berio es un teatro de gestos, de acciones instrumentales; el intérprete en *Sequenza I* se encuentra

en ese lugar: “en el que se recoge toda esa multiplicidad, todo ese tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1968). Los gestos tienen siempre una historia: “*gesto è il ricordo di specifiche abitudini e processi che si sono ridotti e formalizzati in modelli di comportamento, [...] tutto quello che facciamo commenta qualcos'altro*” (Berio, 1967: 68-69). Así, en una indagación futura, cabrá preguntarnos por los puntos de contacto entre la *Sequenza I* y la *Partita* para flauta sola de J. S. Bach, dos piezas emblemáticas para flauta sin acompañamiento marcadas por la búsqueda de la polifonía, o para tomar el siglo XX: los guiños entre *Density 21.5* de Varesè (1936), *Syrinx* de Debussy (1913) y la pieza de Berio, o la influencia de obras abiertas de la literatura de autores como Joyce o Kafka en el trabajo del compositor.

En *Sequenza I* ese teatro de gestos y acciones instrumentales está destinado a permitir al que escucha (Saavedra, 2013) percibir polifónicamente lo que físicamente es de naturaleza monódica.

En la nota del autor, Berio se refiere a la *Sequenza I* en este sentido:¹

“Volevo cioè raggiungere un modo di ascolto così fortemente condizionante da poter costantemente suggerire una polifonia latente e implicita.”

¹ Ver link: <http://www.lucianoberio.org/node/1455>

Esta búsqueda de una nueva referencia estructural: la poética de la obra abierta, la poética de la sugerencia, de la ambigüedad, esta elaboración de un nuevo “modo de formar”, no es sin la presencia de un intérprete que realiza un trabajo poético de complementar, agregar lo que la partitura no dice o sugiere. Adherimos así a la idea de Pascal Terrien (2008; citado en Saavedra, 2013: 5) cuando formula que el intérprete puede llenar un vacío dejado por el silencio del papel.

El intérprete tiene ante sí una obra “por acabar”, que será llevada a su término por él *en el mismo momento en que las goza estéticamente* (Eco, 1984:73). En esta nueva forma de estructurar queda aún más en evidencia que en aquellas de la tradición de la música occidental, la función doble del intérprete: ante un texto inagotable de redes, gestos, citas y guiños, él contempla-interpreta la partitura (estésica) y re-crea, co-crea la misma (poiética).

Buenos Aires, julio de 2018

ANA LIGIA MASTRUZZO, es profesora del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla donde coordina el Departamento de Difusión y Extensión Académica y se desempeña como Regente.

Bibliografía

- Barthes, R. (1987). El susurro del lenguaje, La muerte del autor. Paidós. Barcelona.
- De Benedictis, A. (2013). Del gesto vocale, (1967). Luciano Berio: Scritti sulla musica. Piccola Biblioteca Einaudi. Torino.
- Eco, U. (1984). Obra Abierta. Ariel. Barcelona
- Martínez Ulloa, J. (1996). Entrevista a Jean Jaques Nattiez. Revista Musical Chilena, V. 50. Nro 186. Santiago.
- Molino, J. (1975). Hecho Musical y Semiología de la Música. Musique en jeu, Nro 17.
- Lazzari. G. (2003). El Flauto Traverso. Storia, tecnica, acustica. Con Il flauto nel Novecento di Emilio Galante. EDT. Torino.
- Priore, I. (2007) Vestiges of Twelve- Tone Practice As Compositional Process in Berio's Sequenza I for Solo Flute: Berio's Reworking of the "sequenzas". Sequenza Series: Essays on Performance, Composition and Analysis. Asgate Publishers. Birmingham.

-Saavedra, R. (2013). El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez. Merida, Venezuela.

-Shultz, M. (1996). La notación musical desde la perspectiva pierciana.

-Revista Chilena de Semiótica (1).

-Zuik, D, Vasquez, C. Las interpretaciones pianísticas: hermenéutica y escuelas.

Web

- <https://riviste.unimi.it/index.php/demusica/article/view/3215/341>
- <http://www.teche.rai.it/programmi/ce-musica-musica/>
- <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis63.pdf>
- <https://www.allmusic.com/composition/sequenza-i-for-flute-mc0002373746>
- <http://www.lucianoberio.org/node/1471>
- <http://www.lucianoberio.org/node/1455>
- <http://www.lucianoberio.org/node/1314>
- <http://www.lucianoberio.org/opere>

Ana Lúgía Mastruzzo- Flautas

Nació en Buenos Aires. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Julián Aguirre de Lomas de Zamora en la cátedra de la Prof. Lic. Adriana Rodríguez.

En 2001 se traslada a Europa para continuar sus estudios superiores. Luego del encuentro con la flautista Luisa Sello en el Conservatorio de Trieste, decide desarrollar su carrera académica en esa alta casa de estudios, donde obtiene el título de Profesora en Flauta Traversa. Luego recibe un Master en Interpretación Flautística en el Conservatorio de Trieste graduándose con la máxima calificación. Presenta una doble tesis sobre el compositor vienés Rainer Bischof.

Durante toda su permanencia en Europa fue becada por el Gobierno Italiano para realizar sus carreras académicas de grado y posgrado, recibiendo ulteriormente una beca extraordinaria del mismo Gobierno para desarrollar su tesis de Master en Austria. Se perfeccionó en interpretación flautística con los reconocidos maestros: Nils- Thilo Krämer (Universität für Musik Graz), Janos Balint (Hungria - Conservatorio Franz Liszt), Trevor Wye (Londres), Roberto Fabbriciani (Italia), en las Academias de Salzburgo, Academia de Imola, Festival Tibor Varga (Sion, Suiza), Festival Allegro Vivo (Horn, Austria), entre otras.

Participó del Proyecto Europeo de Educación Universitaria *Sócrates- Erasmus* perfeccionándose en Música de Cámara con los siguientes maestros: Prof. Johannes Jess Kropfisch (Prof. Universität für Musik Wien), Prof. Michael Flaksman (Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mannheim), Prof. Nils-Thilo Krämer (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz), Prof. Raphael Leone (Universität für Musik Wien), Prof. Christian Schweiker, Prof. Jun-Jung-Schweiker (Universität für Musik und darstellende Kunst Köln), Domenico Nordio, Simonide Branconi, Luca Simoncini (Quartetto Scala di Milano), entre otros. Se perfeccionó en Viena en la interpretación del flautín con el Mtro. Raphael Leone (octavinista de Orquesta Sinfónica de Viena, Profesor de la Universität für Musik Wien).

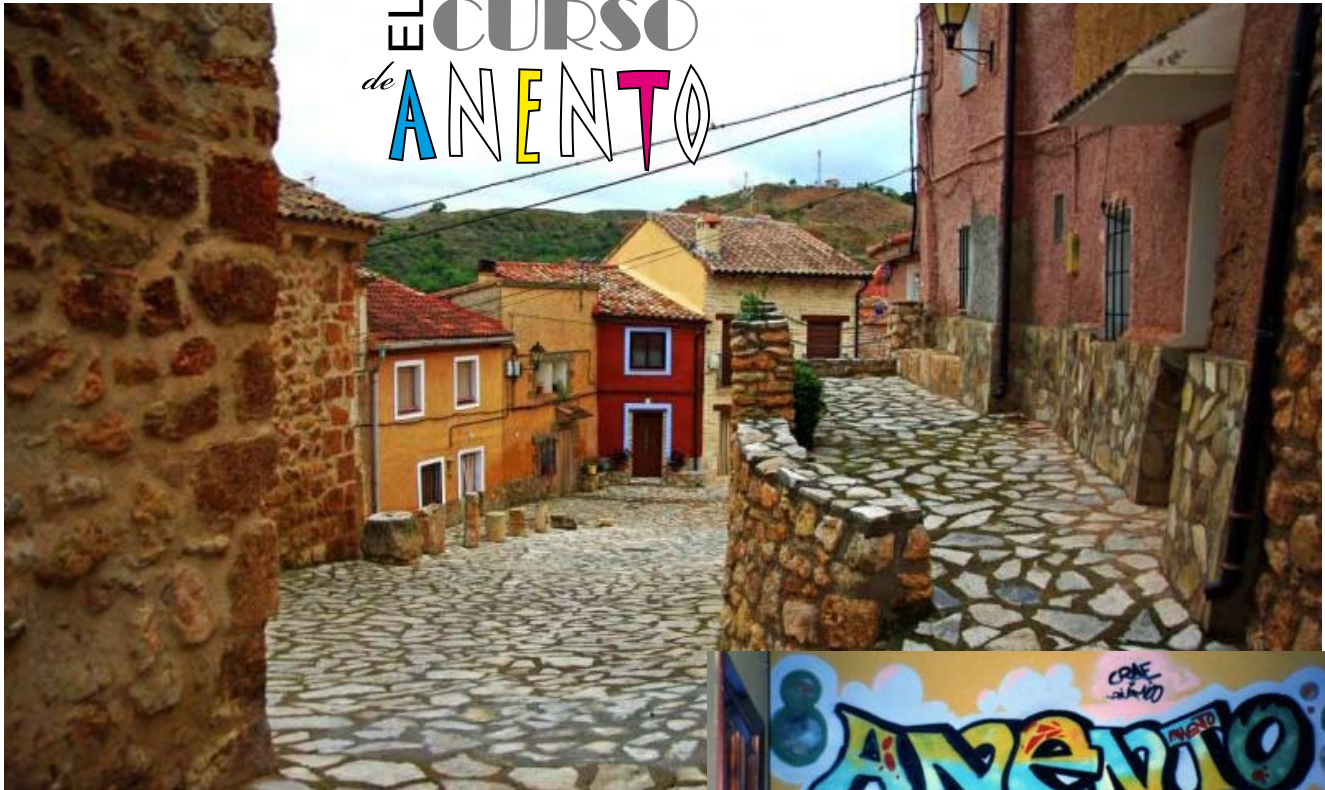
Su interés en la producción y divulgación de la Música Contemporánea la llevó a idear sus intervenciones como solista y gestora en el Festival de Música y Arte Contemporánea *Stazione di Topolò/ Postaja Topolove* (Udine, Italia): *Tempospazio/Topolò, trittico per flauto solo* (2006), *Tiempoespacio/Topolò, Tríptico para flauta*



sola (2006), *Arrivi e partenze, le Sequenze di Luciano Berio nella Postaja* (2007), *Llegadas y partidas, las Secuencias de Luciano Berio en la Estación* (2007), *Parole nel vento* (2008), *Palabras en el viento* (2008). Se dedica a difundir la música contemporánea para flauta en el país (Teatro Nacional Cervantes, Teatro Colón, Centro Nacional de la Música) y en el exterior con el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Argentina lleva la música contemporánea argentina para flauta a diferentes festivales y encuentros internacionales en Italia, Chile, Austria, Eslovenia, USA.

Vive actualmente en Buenos Aires. Durante el 2010, y por concurso, se desempeñó como Profesora de Flauta Traversa en el Conservatorio Provincial Isaías Orbe de Tandil. Como ganadora del premio IberoMúsicas (2016) ha dictado clases magistrales de flauta traversa y técnicas extendidas en la Universidad de Chile, Universidad de San Juan, también ha dictado cursos de flauta traversa contemporánea en la UNSAM (Universidad Nacional de San Martín) para el curso de posgrado *Música Expandida*. Es profesora del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla donde coordina el Departamento de Difusión y Extensión Académica y se desempeña como Regente.

el CURSO de ANENTO



El pintoresco pueblo de Anento.

“Muchas buenas ideas surgen una tarde cualquiera, tomando el sol, junto a un buen amigo”

Por Ruth Gallo

Y así fue como nació el curso de Anento Flauta, hace nada más y nada menos que 25 años. Antonio Nuez y Fernando Gómez volvían de un curso impartido por Willi Freivogel, cuando decidieron que España también necesitaba un curso de verano como en el que habían estado, que fue espectacular, con aspectos pedagógicos y lúdicos pero dirigido a jóvenes adultos.

Esa misma tarde comenzó toda la planificación y el *brainstorming*. El único inconveniente que veían era que tenían que encontrar un lugar que estuviese acondicionado para crear un curso de música. Antonio se había criado en Anento, un pueblito en el que en ese momento vivían tan solo 8 personas, y no encontraron lugar más adecuado que ese.

Antonio y Fernando fueron a visitar el pueblo y se reunieron con Enrique Cartiel, el alcalde. Como anécdota,



Anento 1998. Aquí podéis descubrir a unos profesores bien jóvenes y guapos.

os contaremos que Enrique sigue siendo hoy en día el alcalde del pueblo, 25 años después, quien es bombero de profesión y desempeña su cargo de alcalde de manera altruista. El proyecto fue muy bien acogido por el pueblo, ya que en aquella época no surgían iniciativas culturales del estilo por la zona. Además, hacía pocos meses que habían comenzado las obras para reconvertir una antigua granja en albergue. Aún con el albergue sin acabar, el verano siguiente se celebró el *Primer Curso Anento Flauta*, con 12 alumnas, una monitora y ellos dos como profesores. Solo las alumnas, que en la primera edición resultó que fueron todas mujeres, ya duplicaban la cantidad de vecinos de Anento, quienes se volcaron en esta iniciativa cultural sin pensarlo, hasta tal punto, que las comidas no solo estaban elaboradas por los propios vecinos, sino que cocinaban con productos naturales de sus propios huertos.

Hace 25 años no existía la actual autovía y para llegar al pueblo solo se podía acceder a través de un camino rural, una rambla natural de piedras, donde muchos de los padres del alumnado se daban la vuelta pensando que se habían equivocado en el trayecto.



Una alumna toca en el Claustro Románico de Anento. Por falta de infraestructuras, al principio las clases se daban en el claustro de la iglesia, en cuevas naturales, en las bodegas de los vecinos del pueblo... cualquier lugar era bueno para estudiar.

En la actualidad hay que destacar que Anento está considerado como uno de los pueblos más bonitos de España. Tras el primer año de existencia, el curso de verano fue creciendo de manera exponencial, y a medida que se iba reformando el albergue, se iban aumentando las plazas para nuevos alumnos. Así mismo fue creciendo el número de profesores que se sumó al proyecto, pero desde su inicio, Antonio y Fernando (ambos catedráticos de Flauta Travesera del Conservatorio Superior de Aragón), no se han perdido ninguna edición. En la segunda edición Abel Aldás, Profesor del Conservatorio Profesional de Catarroja (Valencia), empezó a formar parte del curso y a partir de la tercera, el Catedrático del Conservatorio Superior de Extremadura Juan José Hernández, se sumó a este curso de verano, continuando los cuatro fielmente en todas las ediciones hasta la actualidad.

El éxito de cada una de las ediciones hizo que la 5º edición contara con más de 60 alumnos y 8 profesores. Un pueblo que contaba entonces con menos de 20 habitantes, en el verano empezó a encontrarse *invadido* por una avalancha de 100 flautistas tocando por cada rincón del pueblo, hecho que a veces suponía un problema, isobre todo a la hora de la siesta!

Hasta hace pocos años en Anento no disponían de cobertura de red móvil. El único punto con cobertura era una piedra próxima al albergue, por lo que durante las noches se formaban aglomeraciones de alumnos y profesores alrededor de dicha piedra, para poder llamar a sus familias y amigos.



Esta es una foto de la 3ª edición. ¿Te reconoces en la foto?



En el embalse natural Aguallueve. Tras duras horas de trabajo y mucha flauta, alumnos y profesores se refrescaban del calor del verano junto al embalse.



Otra vista de Anento.



Alrededores de Anento.



Castillo de Anento



Anento 1996. ¡Cómo pasa el tiempo!

Durante estos 25 años han asistido profesores de talla internacional como Silvia Careddu (Flauta Solista de Wiener Philharmoniker), Vicens Prats (Flauta Solista de Orchestre de Paris), Julia Gallego (Flauta Solista de Mahler Chamber Orchestra), Javier Castiblanque (Profesor de Flauta en el Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada) y Ricardo Borrull (Piccolo Solista de la Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya), entre otros.

Al margen de los 4 profesores que desde el inicio no han fallado a ninguna edición, otros docentes han repetido durante muchos años, como es el caso de Amparo Trigueros (Flauta y Piccolo de la Orquesta de Córdoba) y Salvador Martínez Tos (Flauta Solista de la Orquesta de Valencia). El claustro de profesores también cuenta con Cristina Anchel (Flauta Solista de la Orquesta Gulbenkian de Lisboa), Antonio Arias (Orquesta y Coro Nacionales de Es-

paña), Miguel Ángel Angulo (Orquesta y Coro Nacionales de España), José Sotorres (Flauta Solista de la Orquesta y Coro Nacionales de España), Jaime Salas (Conservatorio Profesional de Santander), Beñat Arrieta (Flauta Solista de la Orquesta de Extremadura)...

De manera puntual han sido invitados a impartir clases magistrales profesores de reconocido prestigio, como Álvaro Octavio (Flauta Solista de la Orquesta y Coro Nacionales de España), Mónica Raga (Flauta Solista de la Orquesta de la RTVE), Jorge Francés (Flauta Solista de la Orquesta de Málaga), André Cebrián (Profesor del Conservatorio Superior de Aragón), etc.

No podemos dejar de lado a los docentes de los Conservatorios Profesionales de todo Aragón por su colaboración pedagógica. Ellos son: Ricardo Pérez, Eva González, Ana Tur, Taciana Gómez, Teresa Carrió, Arnau Millá, Ignacio Rodríguez, etc.

Las principales razones del éxito del curso de Anento son varias: el entorno natural es una de ellas. Anento es un pueblo muy tranquilo y pequeño, rodeado de naturaleza, en el que los alumnos están alejados del estrés de las grandes ciudades, conviviendo de manera íntegra las 24 horas del día. Reciben clases durante la mañana y la tarde, donde se realizan también actividades lúdicas que refuerzan la convivencia entre alumnos y profesores, estrechando así lazos entre ellos. A día de hoy los alumnos se mantienen en contacto durante el año lectivo, deseando que llegue el verano para volver a juntarse con sus compañeros. De hecho, muchos profesores nos cuentan que tienen la misma sensación.

Por sus 25 ediciones, han pasado más de 1.000 alumnos, lo que hace que el mundo flautístico español conozca este curso. Los asistentes vienen de toda España y de parte del extranjero. Muchos de estos alumnos que han pasado por el curso, son ahora grandes profesionales de la flauta, incluso algunos han pasado a ser profesores invitados en la últimas ediciones. Entre otros, tenemos a Francisco López (Flauta Solista de la Oslo Philharmonic y la Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya), Ana Naranjo (Piccolo Solista de la Orchestre de la Suisse Romande), Alba Luna (Duisburger Philharmonikern), Diego Aceña (Flauta Solista de Staastorchestra Kassel), Amalia Tortajada (Orquesta Gulbenkian de Lisboa)...

Desde la 21ª edición, en el 2015, el curso pasa a ser itinerante, para dar opción a que se pueda organizar en otras sedes y no solo en el pueblo de Anento, pasando así a denominarse Curso Itinerante Anento Flauta. Desde entonces hasta la actualidad se organiza en Chera, Valencia. Este lugar reúne todas las cualidades que desde su comienzo se han ido buscando, como las instalaciones hosteleras excelentes del lugar, que son posibles gracias a Chera Musical, así como los servicios municipales que ofrece el pueblo para que se puedan impartir las clases.

Toda esta trayectoria, esfuerzo y dedicación por parte de

los alumnos, profesores y el personal humano han hecho que Anento flauta sea uno de los cursos de flauta travesera más conocidos y reconocidos de España.

En la entrevista que le estuvimos haciendo a Antonio Nuez, entre conversaciones, no pudo evitar contarnos más de una anécdota sucedida durante estos años. Entre las más alarmantes tenemos a una chica a la que le dio apendicitis, tuvieron que llevarla corriendo al hospital de Calatayud, y operarla allí. Cabe destacar que la chica era de Canarias, por lo que sus padres se encontraban bastante lejos y los asistentes a Anento asumieron el rol de familia.

Otra anécdota bastante pintoresca fue la de un alumno (del que nunca desvelaremos su identidad) que asistió al curso SIN la flauta. Sus padres tuvieron que volver a su ciudad y traerle la flauta, que llegó un par de días después. Y el sùmmum de las anécdotas es la de otro alumno, que se fue a su casa olvidándose la flauta en el pueblo. Quizá tantas clases no sean tan buenas como dicen por ahí...

Ruth Gallo
Vicepresidenta de la AFE





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 : +31-53-4614257 W : www.flutemotion.nl
M : +31-6-29406092 E : Annemieke.debruijn@kpnmail.nl

Entrevista a Paul Edmund Davies

“El ego y la arrogancia son dos enemigos del espíritu orquestal”

Por Iván García



Estimado Paul Edmund Davies, es un placer para mí y espero que para los lectores de esta revista también lo sea, poder tener esta entrevista con uno de los flautistas más respetados y admirados en Europa.

Antes de comenzar he de felicitarle por su innegable actitud pedagógica y su trato cercano. Tuve la suerte de asistir a unas clases magistrales impartidas por usted, de las cuales salí con una inmejorable opinión suya tanto como flautista como profesor, también me lleve un buen puñado de consejos que a día de hoy continuo empleando.

Esta entrevista forma parte del último artículo, de una serie de tres sobre su magnífico método *The 28 Day Warm Up Book ifor all flautist eventually!* En los cuales he tenido el placer de traducir sus reflexiones y enseñanzas al español pudiendo de este modo iluminar a nuestra comunidad flautística con su conocimiento y su buen humor.

Sin más preámbulos pasemos a la entrevista, eso sí, he de agradecerle el tiempo que ha dedicado a atenderme y por ende a esta revista y a un buen número de flautistas españoles. Espero ser original y no aburrirle demasiado.

En primer lugar me gustaría centrarme específicamente en su método, al que me encuentro dándole una segunda vuelta ¿Recomendaría el empleo de vibrato en los ejercicios de sonido?

Pienso que la pregunta realmente debería de ser ¿deberías practicar sin vibrato? Y la respuesta a esta cuestión es ¡SI! El vibrato es una herramienta altamente efectiva, pero demasiado a menudo, los flautistas lo usan para cubrir defectos en su interpretación. En toda la música, la expresión es una parte integral de la comunicación, por eso deberíamos tener la capacidad de tener un rango de control del vibrato.

¿Le parece bien emplear posiciones alternativas como las empleadas en los trinos para los ejercicios de dedos? Y relacionado con este tema ¿Qué opinión le merece el empleo de la llave Briccialdi de manera habitual? Permítame que le dé mi opinión en este aspecto pero creo que se abusa del empleo de esta estupenda innovación que nos legó Giulio Briccialdi, arriesgándonos a hacer inaccesibles para nuestros alumnos algunos pasajes en los que por su inoperatividad con el Fa#⁶ sea necesario usar la digitación tradicional.

Desafortunadamente, los sorprendentes avances que el sistema Bohem obró en la flauta han hecho que los flautistas actuales se vuelvan cada vez más perezosos y esto incluye el uso de la llave *Briccialdi* para el Sib. Idealmente para una técnica cómoda y totalmente controlada deberíamos tener total independencia en todos nuestros dedos operativos. Por ejemplo, todos sabemos que los dedos cuarto y quinto en ambas manos son propiedad del diablo y nos los ha legado para entorpecer nuestro desarrollo técnico tanto como sea posible. Sin embargo, con una práctica diligente y reflexiva, podemos conquistar a Satanás. Idealmente, me esfuerzo por practicar mis escalas, arpeggios y estudios sin el Si b *Briccialdi*. Esto proporciona una opción mayor en la interpretación, cuando estamos cambiando rápidamente entre esa llave y la llave larga de Sib puede ser inapropiado o simplemente peligroso. Por supuesto, en la interpretación, donde tenemos mucho más donde concentrarnos, la facilidad del Sib *Briccialdi* puede ser de gran ayuda y debería ser utilizada.

La única pega que puedo ponerle a su método es la distribución temporal de la tabla de ejercicios lo que usted plantea que se haga en un día a

mí me suele llevar una semana, por lo que más que 28 días de entrenamiento para mí son 28 semanas.

Estoy totalmente de acuerdo con usted, pero esta tabla surgió después de las conversaciones con flautistas en el Lejano Oriente, quienes aprecian (y casi insisten) en hacer cumplir la disciplina forzada de tal tabla.

¿Con que flauta toca habitualmente? ¿Me podría enumerar las flautas que han pasado por sus manos desde que comenzó en este maravilloso mundo de la flauta? ¿Cree usted que se podría mejorar en algo nuestro instrumento?

Como hicieron muchos flautistas británicos, comencé con una flauta principiante de Boosey & Hawkes. ¡Estaba bañada en plata y debido a los altos niveles de acidez en mi transpiración, logré eliminar gran parte del baño en tres meses! La siguiente fue una Yamaha 211. Luego me pasé a una Muramatsu. Después de dejar la Escuela de Música, compré la segunda flauta que Arista hizo. Esta fue una flauta maravillosa y fue la flauta que toqué, la que me llevó a la LSO. Sin embargo, no estaba bien terminada y en una ocasión, debido a una mala soldadura, mi recital llegó a un final temprano cuando la tecla Do# bajó hasta chocar con el cuerpo cuando lo presioné. ¡La soldadura se había rendido! Luego compré una Louis Lot (número 1984... dos números antes de la flauta de Gaubert), que aún amo. Entonces por un tiempo tuve una flauta de plata hecha a mano Yamaha. En 1999, compré mi flauta de plata Powell, en la que todavía toco hoy y luego en 2003, mi Powell 19.5, la cual fue la primera en oro y es una flauta tan hermosa. Sin embargo, para mí, es un poco demasiado pesado. Entonces, si alguien quiere una flauta seriamente buena, ¡póngase en contacto conmigo!

Sería bueno si se pudieran hacer algunas mejoras, pero es difícil pensar cómo. Estoy tratando de hacer mejoras en la cabeza, y junto con un fantástico constructor de cabezas, que comparte mis ideas, hemos logrado algunos progresos muy interesantes, pero no puedo decir más sobre esto en este momento.

Sé que usted es un buen enólogo, por lo que permítame que le recomiende los vinos tintos de mi tierra Granada, en concreto algunos como Anchuron, Malafollá o Señorío de Nevada, pero podría enumerarle muchos más de una excelente calidad ¿Sería usted tan amable de compartir con nosotros algún buen vino o algún consejo enológico?

¡Espero probar estos vinos! Tienes razón en lo que dices y estoy fascinado no solo con beber vino, sino también con el manejo del viñedo, el proceso y los diversos métodos de embotellado y sobre todo, estoy fascinado con la historia. He sido muy afortunado al estar asociado con una pequeña pero prestigiosa casa de Champagne en el pueblo de Grand Cru de AY a las afueras de Epernay en Francia

(Champagne Deutz) y ahora tengo un gran conocimiento de la historia y las técnicas para producir estos vinos de celebración. De hecho, diría que el intento de invasión de Inglaterra por parte de los españoles en 1588, que fracasó, fue también una contribución significativa al momento de la llegada del champán como un vino espumoso. ¡Gracias! Sin embargo, en este momento, ¡no tengo suficiente espacio para contarles toda la historia!

Prefiero los vinos que provienen de pequeños productores y me dedico a investigar sus vinos y su pasión por producir los mejores. Cualquier vino que haya sido demasiado industrializado debe ser evitado en mi opinión. Con el vino, un poco de conocimiento hace mucho y estudiar todo sobre el vino es una alternativa muy satisfactoria para emplear el tiempo que no dedicamos a nuestros instrumentos.

Usted he estado veinte años tocando en una de las mejores orquestas del mundo, la Orquesta Sinfónica de Londres. Para todos los flautistas que tienen el pensamiento de tocar en una orquesta o ya se encuentran realizando audiciones para acceder a un puesto como integrante de una orquesta. ¿Cuáles cree usted que son las características más deseables en un flautista miembro de una orquesta y por lo tanto los aspectos más importantes a trabajar para lograrlo?

Por definición, tocar en una orquesta, donde puede haber más de 60 o 70 personas, es un compromiso. Por lo tanto, todas las personas involucradas tienen la obligación de estar compenetrados unos con otros. Una orquesta es como una segunda familia y como en todas las familias, habrá desacuerdos, pero todos tienen que congeniar y me parece muy triste cuando escucho de intérpretes que no hablan con sus colegas y muy a menudo incluso con aquellos que se encuentran dentro de su propia sección. El ego y la arrogancia son dos enemigos del espíritu orquestal, por lo que siempre es bueno evitarlos. También agradezco el dicho: "Sé amable con la gente en tu camino a través de tu profesión, porque es muy probable que los necesites en el camino de vuelta".

He leído que la Orquesta Sinfónica de Londres ha gravado más 200 bandas sonoras de películas. ¿Podría decirnos algunas en las cuales hemos tenido el placer de escucharle?

Entre otras muchas he participado en la grabación de la banda sonora de; *Harry Potter y la cámara de los secretos*, *Harry Potter y la piedra filosofal*, *Stars Wars II El ataque de los clones*, *Willow*, *Quien engaña a Roger Rabbit*, *Alliens*, *Los tres mosqueteros*, *El señor de las moscas*, *007 El mañana nunca muere*, *Hannibal El origen del mal*, *Leyendas de pasión*, *El paciente inglés*, *El diario de Bridget Jones: Sobreviviré*, *Braveheart*, *Flipper*, *Life*, *Thor el mundo oscuro*, *Maléfica*, *Interstellar*, *Alicia a través del espejo*.

¿Tiene previsto pasar por España próximamente para ofrecer un concierto o una clase magistral?

Amo estar en España por trabajo, la gente, la comida y el vino son maravillosos, pero como ya no estoy en el mundo orquestal, necesitaré una invitación para aparecer en España. ¡Estoy seguro de que puedo hacer un hueco en mi diario en el que quepa cualquier invitación!

Marcel Moyse en el prólogo de su fantástico libro *De la Sonorité* enuncia una frase que se puede aplicar al estudio de cualquier instrumento; “es cuestión de tiempo, paciencia y trabajo inteligente”, de manera que lo único que nos limita es el tiempo, nuestra paciencia y como no, nuestra inteligencia. ¿Podría usted compartir con nosotros alguna reflexión con la que ilustre a sus alumnos? Yo he de reconocer que suelo emplear una frase que tome de un a nuncio de neumáticos, del cual no recuerdo la marca pero decía algo muy aplicable a la música, “La potencia sin control no sirve de nada”.

Mi principal preocupación es que, a menos que se indique

algo en la partitura, los músicos modernos se inclinan a no hacer nada. La música debe ser una expresión constante de colinas y valles musicales. De esta manera encontramos la comunicación.

Les digo a mis alumnos regularmente lo siguiente: Solo hay tres cosas que debes recordar cuando toques tus escalas y arpeggios, tus estudios, tu repertorio estándar, tus extractos orquestales o tus conciertos:

1. Siempre toca con forma.
2. Siempre toca con forma.
3. Siempre toca con forma.

También les recuerdo constantemente que “*La música es lo que pasa entre las notas*”.

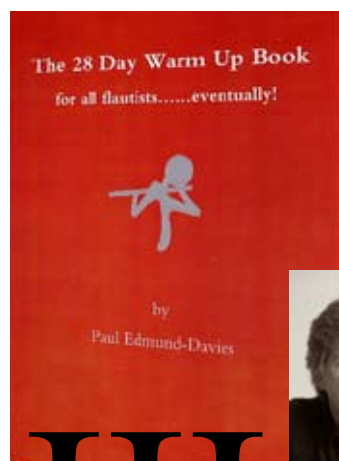
Y para finalizar ¿Nos podría informar para cuando la edición en español de su fantástico método?

Todavía no estoy seguro de esto, ya que el mundo de los derechos de autor musicales aún no ha encontrado formas infalibles de proteger a los autores de actividades fraudulentas. Esperemos que sea pronto.

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

Por Iván García

Parte III
Intervalos



Paul Edmund-Davies

Con este artículo termina la serie dedicada a este nuevo método que todos deberíamos abordar, ya sea para nuestro perfeccionamiento o el de nuestros alumnos, si es que tenemos la suerte de impartir clases de este maravilloso instrumento.

En esta ocasión vamos a abordar el área de los intervalos, que simplificando podemos hacernos una imagen sugerente de saltos entre dos notas. Continuando con la analogía del salto, si vamos a saltar de un punto a otro, prepararemos el salto flexionando las piernas y balanceando los brazos calculando mentalmente cuanta presión he-

Intervals 6

$\text{♩} = 63$

1. *pp* 2. *mf*

The musical score consists of ten staves of music, each containing a sequence of eighth notes. The notes are grouped into pairs, with a slur over each pair. The first staff is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The tempo is marked as quarter note = 63. The dynamics are indicated as 1. *pp* (pianissimo) and 2. *mf* (mezzo-forte). The key signature changes across the staves: Staff 2 (B-flat major), Staff 3 (D major, two sharps), Staff 4 (E major, three sharps), Staff 5 (F major, one sharp), Staff 6 (G major, two sharps), Staff 7 (A major, three sharps), Staff 8 (B-flat major, two flats), Staff 9 (C major, no sharps or flats), and Staff 10 (D major, two sharps). Each staff has a first ending bracket and a second ending bracket, both marked with an asterisk (*). The first ending is typically a half note followed by a quarter note, and the second ending is a half note followed by a quarter note. The music is written in a single treble clef throughout.

Partitura cedidas por cortesía del autor

mos de imprimir al suelo para despegar de la atracción gravitacional y avanzar en el aire hasta depositar los pies en el punto exacto que habíamos anticipado flexionando de nuevo las piernas y doblando el tronco para liberar la energía cinética y de atracción que hemos generado. De la misma manera hemos de abordar los saltos entre notas, preparándonos para el salto y el aterrizaje, anticipando la distancia a recorrer y el lugar donde quiero depositar mi nota.

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 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>.

Intervalos

Realmente esta es el área “gimnastica” de la flauta y no solo es complicada, sino que tampoco debe ser descuidada. Requiere atención constante y *cuanto mayor sea el intervalo, mayor es el grado de atletismo y control requerido*.

Hacer intervalos de semitono o de tono, comparativamente es realmente fácil gestionarlos en la flauta, pero cuando tenemos que saltar más de una octava (por ejemplo en la sección del Andante de la Obertura de William Tell de Rossini o la sección de la coda del primer movimiento de la Sonata de Prokofiev), precisión, flexibilidad y energía han de ajustarse con precisión para alcanzar un dominio absoluto.

Hay tres consideraciones principales en los intervalos amplios, de las cuales tenemos que ser conscientes.

En primer lugar, si partimos desde una nota grave hacia una aguda (en un tramo legato), tendremos que intensificar la velocidad del aire para desencadenar la nota superior. Mucha gente aborda esto apretando los labios. Si, obtendrás un resultado, pero el sonido puede ser demasiado fino y desequilibrado, isin mencionar la afinación alta! Por lo tanto debemos relajar la embocadura y poner más energía en el mecanismo de soporte para hacer las notas superiores más convincentes.

En segundo lugar, es necesario cambiar la dirección del aire rápidamente, pasando de apuntar hacia abajo para las notas graves a elevar la columna de aire para las notas agudas. Esto requiere una flexibilidad absoluta en la embocadura, pero a velocidades ridículamente rápidas las cuales no son necesarias normalmente en este área en nuestra vida cotidiana.

En tercer lugar, las notas graves al mismo tiempo que se producen con más facilidad también tienen una mayor calidad, si se sitúa un punto de presión en la zona del labio inferior o la barbilla. A la inversa, las notas superiores suenan usando mucha menos presión en la barbilla. Debido a las complejidades asociadas a la octava superior, mucha gente se decide a emplear mucha presión en la convicción de que esto hará su vida más fácil. Yo comparo esto con un animal que tiene su pata atrapada en un trampa, luchando por liberarse; cuanto más luchas (o cuanto más presionemos), peor se tornará la situación. Si quiero hacer que mis notas superiores suenen libres y abiertas, imagino que el instrumento está siendo levantado y alejado de mí, para que descansa en lugar de presionar en mi labio inferior.

Por lo tanto necesitamos concentrarnos en la velocidad de nuestro aire, el movimiento de los labios y la cantidad de presión en los labios. Un buen ejercicio para esto es soplar en el Fa de la octava baja muy suelto, relajando y liberando la embocadura todo lo posible, para crear un sonido confuso (pongamos que esta sea tu primera lección!), y después, solo usando el sistema de soporte (no cambiar los labios), deslizamos hacia el Fa de la octava superior. El sonido de la nota superior puede ser tosco, pero también debe de estar carente de restricciones.

UN CONSEJO UTIL

Todo lo anterior no tiene ninguna consecuencia sin una anticipación física y mental.

Iván García Lara Profesor Superior de Flauta y Licenciado en Historia y Ciencias de la Música.



Novedades

Cd's



Les Joueurs de Traverse
Si par fortune

Sello : Soncro

Consort de flautas traveseras renacentistas.
Lucie Humbert, flautas soprano en sol y tenor
Céline Langlet, flauta tenor
Hélène Doithe, flauta tenor
Jacques-Antoine Bresch, flauta tenor
Sébastien Villoing, flauta bajo
Canciones, madrigales y tenorlieder de los siglos XVI y XVII

Label Son an Ero 2017. www.sonarmein.fr

Un compendio de 31 piezas breves forma este delicioso CD a cargo de un magnífico consort de flautas traveseras renacentistas. La más antigua colección de estos instrumentos se encuentra en la Academia Filarmónica de Viena. Han servido de punto de partida para las copias utilizadas en la grabación. Su taladro es cilíndrico y están provistos de 6 agujeros. La afinación responde al principio de los intervalos puros, sin batidas, que limita considerablemente las tonalidades posibles logrando a cambio una riqueza armónica extraordinaria.

El repertorio abordado es una cuidada muestra de la polifonía profana de esta época fecunda: Claude Le Jeune, Pierre Certon (cuyo *Si par fortune* da nombre al título del CD), Pierre Sandrin, Claudin de Sermisy, Tielman Susato, Pierre Attaingnant, Lorenz Lemlin, etc. cuya inspiración pasa de la melancolía a la reflexión vida-muerte, al amor o al paso de las estaciones.

Los integrantes del grupo francés *Les Joueurs de Traverse* tocaron en el grupo de Philippe Allain-Dupré *Flûtes d'Allemand* durante cinco años, fundando su propio grupo en 2017. Proviene de ámbitos diversos (flauta moderna, de pico, traveso e irlandesa) y alternan sus actuaciones con la enseñanza en conservatorios de la región parisina. Muestran una total compenetración estilística y una perfecta homogeneidad de articulación y respiración, seduciendo al oyente desde la primera pieza. Practican con maestría y

espontaneidad el arte de la disminución conforme al uso en el siglo XVI consiguiendo unas versiones siempre frescas.

La web del grupo es www.lesjoueursdetraverse.fr

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 albada y un bolero.

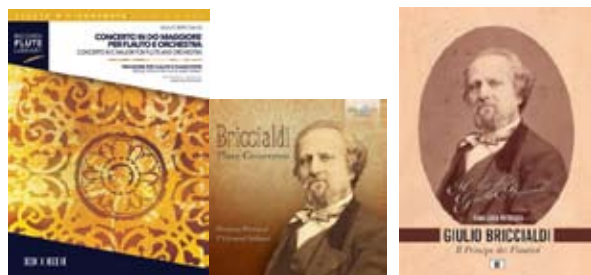
A aquellos que estudiamos en el Conservatorio de Valencia nos trae muy gratos recuerdos la *Sonatina Jovenívola* de Amando Blanquer, que en la versión de piccolo suena aún si cabe más juvenil. En el primer movimiento, *L'Ocell Irisat*, el compositor rinde homenaje a su profesor en París,

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 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



HOMENAJE A BRICCIALDI: Partituras, CD y libro. Conciertos en Si bemol mayor, Mi menor, Do mayor y La bemol mayor. Ginevra Petrucci y Gian Luca Petrucci

Partituras: Ricordi 141570, 141573, 141576 y 141579.

CD: Brilliant classics 95767.

Libro: Ed. Zecchini.

Con ocasión del bicentenario de su nacimiento y a modo de homenaje al célebre flautista y compositor romántico italiano, la concertista Ginevra Petrucci ha revisado y publicado cuatro conciertos para flauta y orquesta que permanecían inéditos. Pero, simultáneamente, ha lanzado la primera grabación mundial de estas obras junto a los Virtuosos italianos. Es un acontecimiento musicológico protagonizado por esta brillante flautista, de dilatada carrera, cuya discografía incluye trabajos del mayor interés: Conciertos de Édouard Dupuy, Ferdinand Büchner o David Fontanesi, obras de cámara de Robert Muczynski, Gabriel Pierné, Mario Pilati, Sigfrid Karg-Elert, Jean-Michel Damase, Joseph Haydn, Saverio Mercadante y un largo etc. Hay que mencionar un exquisito CD consagrado a la flauta de amor

y otro que reúne a los 3 quintetos con cuerdas de Friedrich Kuhlau. La solista presenta unas versiones que seducen por su brillantez y elegancia musical. Son primeras grabaciones mundiales.

Recordemos brevemente que Briccialdi, nacido en Terni (Italia) el 2 de marzo de 1818, llevó a cabo una importante trayectoria como virtuoso, compositor de obras para flauta, docente y diseñador de un modelo de flauta.

En 1847 conoce a Theobald Böhm, de quien recibe como regalo el primer ejemplar de la nueva flauta cilíndrica. Viajó a Holanda y a Londres, donde le esperaban los fabricantes de flautas Rudall y Rose, que tenían la exclusividad británica del sistema Böhm. Las reticencias que el nuevo sistema suscitaba y el estímulo de dichos constructores le impulsaron a concebir un modelo que conjugara la entonación de la flauta de Böhm con la digitación del antiguo.

En 1851 presentó su propio sistema en la Exposición de Londres. Se le atribuye la llave de Si bemol del dedo pulgar, llamada llave de Briccialdi, que fue incorporada a la flauta Böhm y que permanece en ella hasta la actualidad. Este extremo es objeto de polémica y de un inminente artículo de Ludwig Böhm que aporta datos aclaratorios.

Su actividad de concertista le lleva a través de Europa y América, siendo aclamado unánimemente como flautista y como compositor de las obras que interpretaba en sus conciertos.

Le encontramos sucesivamente en los teatros Comunale de Bolonia, Pagliano de Florencia, La Fenice de Venecia, Alighieri de Rávena, delle Logge de Florencia, Municipale de Spoleto, de Perugia, Goldoni de Florencia, Pagliano de Florencia, etc.

En 1871 fue nombrado profesor del Istituto Musicale de Florencia. Fue distinguido como Accademico residente del Regio Istituto Musicale de Forencia (1872) y como Cavaliere della Corona d'Italia (1873).

En 1879 es nombrado titular de la cátedra de flauta del Regio Istituto Musicale de Florencia. Pero poco había de permanecer en su nuevo cargo, ya que un año después suspende sus actividades aquejado de problemas de salud.

El 17 de diciembre de 1881 fallece en Florencia.

El municipio de Terni le rindió homenaje el 26 de junio de 1904, colocando una placa en la que había sido su casa. El *Istituto Superiore di Studi Musicali* lleva igualmente su nombre.

A modo de broche a este bicentenario, las ediciones Zecchini han publicado la edición revisada y ampliada de la biografía y obra del compositor que en 2001 publicase el prestigioso flautista e investigador Gian-Luca Petrucci en la editorial Thyrus. Este magnífico e ineludible trabajo es: PETRUCCI, Gian-Luca: *Giulio Briccialdi. Il Principe dei Flautisti*. Zecchini, Varese (Italia) 2018.

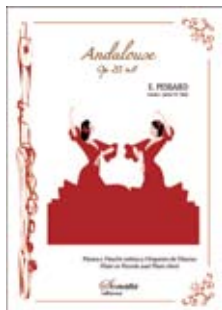
Igualmente interesante es la página web: <https://www.giuliobriccialdi.com>, que ofrece la posibilidad de acceder a obras del compositor.

No menos de 19 son las obras que compuso para flauta y orquesta. De sus 5 conciertos, se ha perdido la parte orquestal de uno de ellos. La presente publicación presenta los 4 restantes, revisados por Ginevra Petrucci, hija de Gian-Luca Petrucci. Las reducciones para piano han estado a cargo de la pianista Paola Pisa.

Todo ello constituye un triple acontecimiento para cerrar este feliz año Briccialdi 2018.

Antonio Arias

Partituras



ANDALOUSE, Op.20
ÉMILE PESSARD
SONATA Ediciones

Esta cautivadora obra, que emana el espíritu de la música flamenca, fue compuesta por el compositor francés Émile Pessard, y se incluye dentro del álbum *25 Pièces pour piano, Op. 20*.

Ahora disponible en Sonata ediciones la transcripción para Flauta solista y Orquesta de flautas.



LA FLAUTA 1
ANTONIO ARIAS
SONATA ediciones

El presente cuaderno es el primero de una serie de cuatro que forman esta colección elemental. Tienen su precedente en el método publicado en su día, cuya buena acogida y el tiempo transcurrido me han animado a realizar la actualización que ahora ve la luz.

He mantenido un contenido basado en la música tradicional española e internacional, así como en piezas del repertorio clásico, con la prioridad del estímulo lúdico a través de la música en grupo. La mayor parte de las piezas cuentan con un acompañamiento de segunda flauta, piano, guitarra o varias flautas.



CLÁSICOS PARA 2 FLAUTAS-12
J.C. GARCÍA SIMÓN
SONATA Ediciones

Álbum nº 12 de la colección *Clásicos para 2 flautas* en el que Juan Carlos García Simón nos presenta piezas de Ponchielli (Danza de las horas), Gluck (Orfeo ed Euridice),

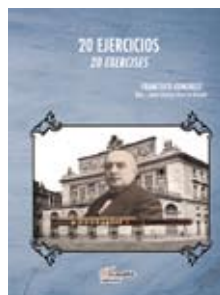
Mercadante (Rondo ruso) y Haydn (Symphony no.101 y Symphony no. 94), transcritas para 2 flautas. Sonata ediciones



CONCERTO IN G
G.B. PERGOLESI
SONATA Ediciones

En el período barroco, con la flauta evolucionando, los compositores comenzaron a utilizarla como instrumento solista. Giovanni Battista Pergolesi, uno de los músicos más talentosos del período, compuso,

entre otras obras, el Concierto en Sol M para flauta. Concierto que presenta matices del estilo galante vigente en la música europea de mediados del s. XVIII. Aquí presentamos la versión para Flauta solista y Orquesta de flautas, editada por Sonata ediciones.



20 EJERCICIOS
FRANCISCO GONZÁLEZ
SONATA Ediciones

Nueva edición revisada de los 20 Ejercicios para la flauta sistema Boehm, ampliación de los 17 del Método Dorus. Estos ejercicios fueron publicados en 1889 y pronto estuvieron presentes en todos los

programas oficiales de los conservatorios y escuelas de música españoles. Francisco González Maestro fue profesor en la Escuela Nacional de Música y presidente fundador de la Orquesta Sinfónica de Madrid, de la cual fue solista.

Libros



Philippe BERNOLD:
Le souffle, le son. The wind, the Sound.
Ed. Billaudot.
Texto bilingüe francés- inglés.

Edita: G. Billaudot
rev.2017

Como continuación al ya clásico cuaderno *La technique d'embouchure*, Bernold publicó en 2016 y revisó en 2017 el que comentamos en esta ocasión.

No son tantos los libros modernos dedicados al trabajo del sonido. Precisamente he publicado unos *Apuntes sobre la historia de la pedagogía del sonido* en la última revista Flauta y Música (nº 47, enero 2019).

Es siempre del mayor interés cuestionar nuestra propia técnica. Un libro así es útil tanto para el estudiante que está construyendo su sonido como para el profesional que quiere reflexionar sobre conceptos básicos y —por supuesto— mejorar su calidad.

El libro está dividido en cuatro capítulos cuyas traducciones vendrían a ser: Desarrolle la energía de su soplo; Trabaje la musculatura de sus labios; Domine su flujo de aire; y Toque verdaderamente como un cantante.

Siguen unas Notas para los curiosos; se completa con la biografía de Bernold y con unas notas sobre Los Maestros que han inspirado estas páginas.

Al interés de los ejercicios en sí mismos hay que añadir el del propio texto, por suerte más extenso de lo habitual en los métodos sobre el sonido.

El sonido es una materia absolutamente básica con diversos enfoques técnicos y pedagógicos según sus autores y sus

escuelas. En mi experiencia personal, todos son del mayor interés. En unos casos porque comparto sus criterios y en otros porque me hacen dudar (es un ejercicio mental que me apasiona) obligándome a interrogarme y a experimentar.

El libro es ya un inseparable de mi atril de trabajo.

Antonio Arias



Marta de la Viuda
Ediciones Sib

La formación de la flauta travesera desde los primeros años, puede ser mucho más completa, divertida, e intensa desde la publicación de los cuadernos de fichas de Marta De La Viuda. Creados por la flautista leonesa,

son el complemento perfecto para cualquier método de las enseñanzas elementales de flauta travesera.

Editados y publicados por Ediciones Si bemol s.l., los cuadernos de fichas de Marta De La Viuda, son 4: “Conocemos la flauta travesera”, “La familia de la flauta travesera”, “La historia de la flauta travesera” y “Fichas de notas”.

Cada uno de ellos, consta de fichas con contenidos teóricos propios de la flauta travesera, y fichas destinadas al refuerzo del lenguaje musical y mejora de la práctica instrumental. Además, están planteadas a través de preguntas que necesitan una pequeña reflexión para su resolución.

El primero, trata de presentar al flautista su propio instrumento: la flauta travesera como instrumento de viento madera, y sus partes. Además, presentamos otros instrumentos de la familia de la flauta travesera para situarla dentro de un contexto instrumental.

El segundo, “La familia de la flauta travesera”, nos enseña toda la familia del viento madera, por qué pertenecemos a ella y no a la familia del viento metal. Además, vemos la variedad de flautas que forman la familia de las flautas traveseras, y la gran variedad de flautas que existen.

En el tercero, “La historia de la flauta travesera”, se presenta al flautista la historia de su propio instrumento y su familia, a través de los grandes períodos históricos y musicales. Además, este libro fomenta la escucha de algunas de las obras más importantes de flauta travesera, valoración y creación de una opinión sobre ellas.

El cuaderno “fichas de notas”, es la recopilación de las fichas de reconocimiento de notas presentadas en los dos primeros cuadernos. Está destinado a estudiantes de otros instrumentos, que puedan necesitar una ayuda para el aprendizaje de las notas musicales tanto en clave de sol, como clave de fa en 4ª línea.

Para la realización de estas fichas de actividades, contamos además con una página web, donde los estudiantes pueden acudir en caso de duda. www.aprendeflautatravesera.com. En esta web están todos los contenidos trabajados en las fichas, además de consejos e instrucciones para tareas tan diversas como la comprobación del estado de la flauta, o cómo se debe limpiar el instrumento.

AFE

Fe de erratas

1. La portada del disco *Remembrances en Novedades del número 18* no corresponde a la portada real. Colocamos de nuevo el cd de F. Varoch con su verdadera portada.

2. En el artículo de Francisco Cayuelas del número 18 las notas correspondían a la parte I. Colocamos aquí las correspondientes a la parte II del citado artículo.

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. The Statesman (India), 22-2-1956.
3. Souza Lopes, J. A. (2007). “Heitor Villa-Lobos, un compositor brasileiro”. Sao Paulo: www.flautistico.com/articulos/villa-lobos-un-compositor-brasileiro.
4. Aviñoa, Xosé. “La música iberoamericana”. En: *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. dir. Xosé Aviñoa Pérez. Barcelona: Edicions 62, 2000-2007, vol. 11 (2007), p. 192.
5. Aviñoa, Xosé. *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, dir. Xosé Aviñoa. Barcelona: Edicions 62, 2000-2007, vol. 9 (2003), p. 251.
6. La Vanguardia, 6-5-1936, p. 10.
7. La Vanguardia, 13-7-1928, p. 17, y 20-7-1928, p. 4.
8. Mirador (Barcelona), marzo 1930, p. 5.
9. Rambla (Barcelona), 13-4-1936.
10. Latimer, E. A historical brochure. A Review of The Calcutta School of Music and The Calcutta Symphony Orchestra. Calcuta: Calcuta Symphony Orchestra, 1963, p. 32.
11. Recorte de prensa firmado por U.F. Zanni, 1949. Archivo particular de Juan Fco. Cayuelas.

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 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

Flautas y Piccolos artesanales



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

 **YAMAHA**

www.yamaha.es

altus
azumi
jupiter
miyazawa
muramatsu
sankyo



©juanra9

Distribuye: euromusica fersan s.l.
www.euromusica.es
info@euromusica.es

Servicio Técnico Oficial: PuntoRep
www.puntorep.com
info@puntorep.com