

Todo Flauta

Revista Oficial de la Asociación de Flautistas de España

Nº 4

Septiembre 2011

Año II

CLAUDE LAURENT



ARTE EN CRISTAL

De Cerca con: GEOFFREY GUO

La Flauta Clásica

Le Rossignol en Madrid

Las Flautas de Cristal de CLAUDE LAURENT

MÓNICA RAGA PIQUERAS



*The Muramatsu
flute®*

**PASIÓN POR CREAR
SÓLO FLAUTAS HECHAS A MANO**

EMG

EUROMUSICA

Distribuidor exclusivo para España y Portugal

www.euromusicagarijo.com

muramatsu@euromusicagarijo.com



25.09.11

S U M A R I O

11 **LA FLAUTA CLÁSICA**
Por **Manuel Morales Fernández**

21 **JEAN LOUIS TOLOU: Le Rossignol En Madrid**
Por **Alberto Sánchez Olaso**

26 **LAS FLAUTAS DE CRISTAL DE CLAUDE LAURENT**
Por **Montserrat Gascón**

33 **MÓNICA RAGA PIQUERAS**
Por **Clara Yepes Cagigal**

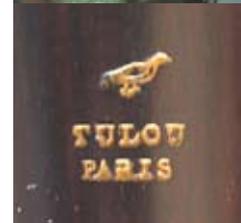


5 **DESDE LA AFE**
Por **Manuel Guerrero Ruiz**

7 **DE CERCA CON: GEOFFREY GUO**
Por **Omar Acosta**

39 **PASIÓN PRIVADA**
Por **Rachel Brown**

43 **NOVEDADES**
Por **Fernando Pernas Selgas**



Edita:
Asociación de Flautistas de España
www.afeflauta.com
todoflauta@afeflauta.com

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

Dirección:
José Ramón Rico Rubio

Diseño Gráfico y Maquetación:
Fernando Pernas Selgas

Fotografía Portada:
Alberto Sánchez Olaso

Composición Portada:
Fernando Pernas Selgas

Colaboradores en este número:
Omar Acosta
José Ramón Rico Rubio
Manuel Morales Fernández
Alberto Sánchez Olaso
Clara Yepes Cagigal
Rachel Brown

Imprenta:
Tecnografic
C/ De la Granadilla, 33.
28220 Majadahonda -Madrid-

GUO

GUO MUSICAL INSTRUMENT CO.
SINCE 1986



OMAR ACOSTA

Flautista y compositor (Venezuela-España), con una sólida formación clásica y popular, crece en una familia de músicos de tradición folclórica.

Consolida su preparación académica dentro del sistema de Orquestas Juveniles de Venezuela, donde realiza estudios y es miembro solista de las agrupaciones,

Orquesta Sinfónica Simón Bolívar (1981-1988) y la Orquesta Sinfónica Venezuela (1991-1996).

Es hoy uno de los más importantes exponentes de la nueva música popular-académica venezolana, destacándose además en diferentes géneros de músicas como la clásica, contemporánea, Jazz latino, hindú, africano y flamenco, medio en el que es actualmente uno de los flautistas más solidos en España.

Con su flauta y su música, Omar ha viajado a más de 30 países como: EEUU, Mozambique, Inglaterra, Irlanda, Chipre, Hungría, Japón, Rumanía, Singapur, Tailandia, Holanda, Turquía, Austria, Suiza, Alemania, Jordania, Israel, Francia, Italia, Portugal, Brasil, Colombia, Costa Rica, Líbano, Holanda, Polonia, República Checa, Sudáfrica, Rusia, Letonia, El Salvador, México, así como numerosos conciertos y giras por Venezuela y España

www.omaracosta.com



Grenaditte C Flute

Las flautas de Grenaditte de GUO ofrecen un punto de vista absolutamente creativo y novedoso. Por su comodidad, resistencia, belleza y sobre todo por su hermosa y versátil sonoridad se ha convertido en mi instrumento preferido para cualquier estilo musical. Es sencillamente "una flauta diferente"

Omar Acosta

GUO

GUO MUSICAL INSTRUMENT CO.
SINCE 1986

GUO MUSICAL INSTRUMENT CO.

Address: No.15, Lane 228, Sec.2, Li-Ming Road, Taichung City, Taiwan ZIP: 408

Tel: 886-4-23800305 華語服務: #11 English Services: #12 日本語 Services: #13

Fax: 886-4-23866214

E-mail: trade@gflute.com

www.gflute.com



Asociación de Flautistas
de España

www.afeflauta.com

Editorial

Asociación de Flautistas de España

Presidente
Manuel Guerrero Ruiz

Vicepresidente
Antonio Pérez Jiménez

Secretario
José Ramón Rico Rubio

Tesorería
Alicia Gómez Hidalgo

Lista de Anunciantes *orden alfabético*

Abell Flute Company	... 38
Burkart Flutes	... 6
Daniel Paul	... 38
Dasí Flautas	... 4
Emanuel Arista	... 17
Euromúsica Garijo	..PET
GUO Musical Instrument 2
Lopatin Flutes	... 38
Mancke Flutes	... 10
Martin Wenner	... 38
Miyazawa Flutes	... 42
Mundimúsica Garijo	... 24
Muramatsu Flutes	...PID
Sanganxa	... 18
Sankyo Flutes	...PIT
Sheridan Flutes	... 20
Vents du Midi	... 32
Yamaha	... 19

Tengo el placer de presentar el cuarto número de la revista Todo Flauta, esta vez con un interesante y amplio despliegue de información sobre las flautas de llaves en la época pre-Boehm, y con mención especial a los instrumentos de Claude Laurent y de Jean Louis Tulou. En el transcurso de la Primera Convención de la AFE, en Madrid, tuvimos la oportunidad de escuchar por vez primera el sonido de la flauta de Laurent y de la flauta de Tulou, a través de la interpretación con instrumentos originales de Manuel Morales, que nuevamente colabora en este número con su artículo “*la flauta de llaves*”. Estas flautas de cuatro, cinco y hasta diez o más llaves dejaron de cantar en el Real Conservatorio de Madrid hace más de cien años. Gracias al entusiasmo de Alberto Sánchez Olaso, quien cedió, para la Iª Convención de la AFE, flautas de Laurent y Tulou, así como dos flautas del sistema Tulou “perfeccionado”, pudimos recuperar la especial sonoridad de aquella época. La experiencia vivida durante la actividad coordinada por él se plasma en el artículo “*Jean Louis Tulou, Le Rossignol, en Madrid*”. Fue Alberto quien me animó a acompañarle, el pasado 8 de mayo, para asistir al concierto que ofreció Montserrat Gascón en el Museu de la Música de Barcelona, y titulado “*Les Flautes de Vidre de Claude Laurent*”. Allí volvimos a percibir la magia del instrumento en el entorno excepcional del Museo. La experiencia de Montserrat y su investigación sobre el tema se presentan en el artículo central de nuestra revista, titulado “*Las Flautas de Cristal de Claude Laurent*”. Espero que todas estas experiencias, plasmadas en el presente número, os generen la inquietud suficiente para admirar y estudiar a aquellos que desarrollaron y perfeccionaron el instrumento durante la primera mitad del siglo XIX, con el permiso de Theobald Böehm, quien será el protagonista de la siguiente entrega.

Quisiera agradecer también su especial colaboración en este número a Mónica Raga y a Clara Yepes por su entrevista para la sección de “*A solas con un Solista*” y a Omar Acosta que en “*De cerca con*” entrevista a Geoffrey Guo, el innovador constructor de las flautas Guo que nos habla de sus creativos, innovadores y funcionales diseños.

José Ramón Rico Editor de la Revista y Secretario de la AFE



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.

Nagahara Flutes



Distribuidor exclusivo

Dasi - Flautas



DASI · FLAUTAS C/ José Aguirre, 21 46011 VALENCIA www.dasi-flautas.com flautas@dasi-flautas.com

Distribuidor exclusivo de las marcas:

*Nagahara · Trevor James · Bulgheroni
M. Wenner · Mancke · Goosman*

Comercializamos las siguientes marcas:

*Muramatsu · Sankyo · Powell · Yamaha · Pearl
Miyazawa · Ph. Hammig · A.R. Hammig · Allus*



Taller especializado de reparación

Servicio profesional

Materiales de 1ª calidad

Confía tu flauta sólo a profesionales

Desde la AFE

NOTA ACLARATORIA AL PROCESO DE ELECCIONES CONVOCADO PARA LOS CARGOS DIRECTIVOS DE LA AFE
A finales del mes de Mayo 2011 la AFE comunicó por correo a todos los socios que a partir del 1 de Junio de 2011, se abría un plazo de 15 días para presentar las candidaturas para los puestos directivos con el siguiente texto:



Saludos desde la AFE

La Asociación de Flautistas de España AFE, se dirige a todos los socios para comunicar: Que según reza en los estatutos de la misma, Capitulo II Órganos de representación. La presidencia de la misma tiene una duración de un año. El día 1 de Junio se cumplirán dos años desde que la AFE inició su andadura, no convocamos el primer año las elecciones por la brevedad del tiempo transcurrido, para hacer nuestra primera Convención y para intentar consolidar unas bases sólidas de la asociación.

Ha llegado el momento de convocar elecciones para la presidencia de la AFE.

A partir del 1 de Junio de 2011, se abre el plazo de 15 días para presentar las candidaturas.

Condiciones:

- 1. Ser socio en activo o darse de alta a la presentación de su candidatura.**
- 2. Haber cumplido los 18 años antes del 1 de Junio de 2011.**

Las solicitudes se enviarán a la secretaría de la AFE.

e-mail: secretario@afefflauta.com

Una vez cumplido el plazo de solicitudes, los socios votarán libremente la candidatura que crean oportuna en fecha a determinar en breve.

La AFE anima a todos los socios y simpatizantes, a participar en estas elecciones tanto como candidatos a la dirección de la misma, como a votar y lograr así una Asociación de todos y para todos.

Atentamente

La Junta Directiva

Ante la ausencia de candidaturas y propuestas recibidas dentro del plazo establecido, posponemos el asunto para tratarlo en la próxima asamblea general de la Asociación que se celebrará durante la próxima convención de la AFE en Barcelona durante los días 23,24 y 25 de Marzo de 2012.

Nuevas Condiciones:

- 1. Ser socio en activo o darse de alta a la presentación de su candidatura.**
- 2. Haber cumplido los 18 años antes del 23 de Marzo de 2012.**

Las solicitudes se enviarán a la secretaría de la AFE antes del **1 de marzo 2012**. Al e-mail: secretario@afefflauta.com

Con las candidaturas y propuestas recibidas, los socios votarán libremente la candidatura que estimen más oportuna en la asamblea que se celebrará en la convención de Barcelona 2012.

La AFE anima a todos los socios y simpatizantes, a participar en estas elecciones tanto como candidatos a la dirección de la misma, como a votar y lograr así una Asociación de todos y para todos.

Atentamente

La Junta Directiva

Burkart

FLUTES & PICCOLOS

Lillian Burkart

Siente el sonido de la perfección en tus manos.



Pinless Perfeccionado!

El nuevo sistema micro-Link™ es pura comodidad, equilibrio, y economía de movimiento.

El micro-Link™ sistema de Lillian Burkart es mas ligero y cómodo, garantizándote máxima estabilidad, seguridad, y equilibrio entre tus manos.

Play it. Hear it. Feel it.

Descubre sus ventajas en www.PinlessPerfected.com

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

En España: James Lyman, Lyman Flutes, España E-mail: JLYMAN@telefonica.net 656.668.106 954.908.783

De cerca

CON:



Geoffrey Guo

Por **Omar Acosta**

Fundada en 1988 por Guo Jun Feng, (Geoffrey Guo), la Compañía de Instrumentos musicales Guo (GMIC), crea su propia marca de flautas hechas a mano. Durante años se ha comprometido a mejorar la estructura mecánica de la flauta y al desarrollo de nuevas clases de materiales para la construcción del instrumento, a fin de conseguir un rango más amplio de transmisión sonora. En 2006, combinando la tecnología moderna con el manejo de ensamblaje tradicional, GMIC lanzó una nueva flauta de estilo Böhm, la Grenaditte. En los últimos años el desarrollo de flautas Grenaditte ha roto el molde que supone el uso de materiales tradicionales tales como metal y madera, en la fabricación de flautas. El Sr. Guo y su trabajo son difíciles de definir. Es diseñador, inventor, científico, pensador e incluso en algunos aspectos es siempre apasionado, astuto y preciso. Como muchos artistas, se atreve a arremeter contra las

normas. Podríamos etiquetarle simplemente como un 'creador de flautas', pero realmente es mucho más que eso.

1 *¿Cuándo y dónde ha surgido tu relación con este medio?*

Realmente, la profesión me eligió. Nací y crecí en Taidung y fui estudiante de instituto en Taipei. Al principio era una situación difícil para mí, no hablaba bien el taiwanés, era aprendiz en una fábrica de flautas y tenía que hacerlo casi todo, además tenía que ser muy cuidadoso porque existía siempre el temor a ser despedido al menor descuido. Cuando preguntaban por alguien dispuesto a hacer horas extras, el jefe quedaba impresionado al descubrir que yo era el único en levantar la mano. En mi primer año como aprendiz, una parte de mi trabajo era realizar componentes de flauta y la otra parte, aprender a crear un pequeño altavoz.

2- *¿Qué te inclinó por la flauta y no por los altavoces?*

En la Empresa había un hombre al que solía llamar ‘Maestro’ y al que respetaba mucho. Un día, tiempo después de haber abandonado la empresa, me escribió una carta contándome que estaba produciendo flautas y que necesitaba un ayudante. La carta estaba escrita con tanto cariño, cuidado y humildad y me dio una sensación de tan alto reconocimiento que me sentí honrado de marcharme para ser su ayudante. Fue una ocasión muy importante en mi progreso, porque mi ‘maestro’ me ayudó a aprender dibujo técnico. Su instrucción fue muy buena, resaltando la importancia de la lógica; una lógica que dice que puedes diseñar; que eres diseñador, que puedes tener una idea y la capacidad de convertirla en algo sólido, algo real.

3- *Y cómo ha sido tu salto de aprendiz a diseñador y fabricante?*

Más tarde, cooperamos con una Empresa de instrumentos musicales en Taichung. Con el tiempo me hice responsable de todos los dibujos técnicos. Un tiempo después, un importante representante de flautas de Estados Unidos vino a nosotros con una flauta de gama alta, una Powell, aún recuerdo su número 4543, y nos preguntó si podíamos crear los planos correctos para ella, además nos dijo que solo tenía 5 días. Me sentí emocionado por el reto y comprendí que era una gran oportunidad para mí.

Desmontamos cada uno de sus componentes cuidadosamente. Esta flauta causó en mí una gran impresión. Este trabajo me permitió apreciar la Powell en todos sus detalles; era maravillosa. La estudié profundamente durante cuatro días, de modo que sutilmente llegué a sentirme influenciado por su diseño y su apariencia estética. Era la primera persona en Taiwán en realizar dibujos de una flauta con tal detalle. Aquéllos cuatro días fueron una gran influencia para el resto de mi vida.

Más tarde, al dejar la Compañía, ya establecido en Taiwan, comencé a realizar reparaciones de flautas. Durante este tiempo estuve involucrado frecuentemente en la reparación de flautas de gama alta tales como ‘Muramatsu’, ‘Haynes’ y ‘Powell’. Mi pericia y habilidad aumentaban y la gente comentaba que sus flautas sonaban mejor que antes de dañarse. Entonces empecé a creer que podría valerme por mí mismo como creador de flautas.

4- *Si las flautas generalmente se fabricaban de madera o metal ¿Porqué comenzaste a experimentar con otros materiales?*

Este es realmente el resultado de circunstancias imprevistas. Desde la infancia, he tenido la costumbre de encontrar lo positivo a partir de lo negativo y este pensamiento influía en mi trabajo. Yo pensaba que si muchos productos han sido influenciados por los nuevos avances en tecnología industrial ¿porqué no aplicarlos a un nuevo tipo de flauta?, Sobre mis ideas recuerdo que alguien me dijo: ‘Si no usas soldadura, no aplicas pulido y no usas técnicas tradicionales, ¿cómo puede esto llamarse una flauta?’, pero el resultado fue la ‘Ceramic gold flute’, que denominamos ‘La Cermet’, con la que gané un importante premio’.

La Cermet mostraba, cómo partiendo de las tecnologías tradicionales, puedes construir un nuevo proceso de fabricación. Era una flauta única, y que no dejaba de sorprender a quien la veía, entre otras cosas por su color blanco y negro. Desafortunadamente el proceso de fabricación llegó a ser demasiado costoso así que más tarde decidí suspender la Cermet. Fue entonces cuando comencé a desarrollar una nueva serie: la Grenaditte

5- *Ya que este tipo de flauta no se ha visto antes en el mundo, qué puedes contarnos sobre ella y este nuevo material.*

En Taiwán, como en muchos países, los márgenes de temperatura y humedad son muy altos, por lo tanto, es muy difícil mantener la estabilidad de un instrumento de madera. Empecé, pues, a pensar qué materiales compartían las propiedades de la madera. Hicimos un molde y comenzamos a probar distintos materiales, sin mucho éxito. Repentinamente, me vino la idea de usar plásticos, que era algo sorprendente para muchos, pero me daba los resultados que yo quería, aunque sólo podíamos fabricarla negra. Sin embargo esta limitación me sugirió un nombre. Como una madera que se usa en la fabricación de flautas es negra y su nombre es ‘Grenadilla’, cambiamos el nombre sustituyendo ‘lla’ por ‘tte’.- ¡Así nació la Grenaditte!

Con ella se ha podido demostrar que se podían usar otros materiales para construir una flauta. La ligereza de la Grenaditte despeja de carga a los músculos, por eso llamé a esta flauta ‘etérea’, que significa, ligera del peso. Esta flauta se puede tocar en el exterior, incluso con lluvia sin perder la claridad de sonido y afinación. La fiabilidad en tono y estructura hace que incluso sea recomendable para los niños, ya que ofrece menos peligrosidad, una afinación profesional y un mantenimiento mínimo.

6- *Siempre has hecho flautas a mano. ¿Qué aceptación han tenido?*

He trabajado mucho con flautas. Algunas de mis ideas han sido bien recibidas; otras han costado más, Por ejemplo: Hace más de diez años una persona vino a probar una de mis flautas. Era muy escéptica sobre ella, incluso algo ruda. Aunque no podía decir que era la mejor flauta que he construido sí había trabajado mucho en ella y sabía de su calidad. De modo que le dije; ‘OK, te daré un tiempo... Guardé la flauta y la mantuve en lugar seguro. Diez años después volvió y me preguntó si aún tenía la misma flauta, le dejé probarla y exclamo: ‘Guau, esta flauta es soberbia’.

Le había llevado diez años comprenderla, pero confirmó que mi persistencia era apropiada. La gente que deseaba conocer ésta flauta a menudo preguntaba cosas como: ‘¿puede usarse en una escuela de música? ¿Puedo subirme al escenario con ella? ¿Realmente produce Música?’. Mucha gente dice que si se hace de plástico no es seria. Algunos dicen que es como un juguete. Les respondo que la prueben y luego me digan si siguen pensando lo mismo. Pienso que es una cuestión de mentalidad. Por supuesto que esta flauta puede usarse para tocar a Bach, a menos que pruebes que no se puede.



Omar Acosta con la Grenaditte C Flute

7- *Que relación hay entre el creador de instrumentos musicales y la Música?*

Justo tras montar la Empresa, me dí cuenta de que es imposible hacer un instrumento sin conocer al consumidor y sus demandas, por tanto, me llevó un tiempo comprender el instrumento. Durante casi seis meses escuché el repertorio musical de Bach cada noche, llenándome a mí mismo con el sonido de la flauta. Como no fui educado en una escuela de música, estudié por mí cuenta y aunque no estudio regularmente tengo que probar cada uno de los nuevos instrumentos que produzco.

8- *¿Qué excita tu creatividad? ¿Es curiosidad, el deseo de hacer un mejor trabajo o pensar que debe haber otro camino?*

Todas esa cosas y más. A nadie le gusta cambiar sus rutinas normales o hábitos. Vivimos en un área de confort demasiado grande, pero yo pienso que mi mano izquierda debiera ser igualmente de funcional que la derecha. Puedes sentirte psicológicamente incómodo tan sólo con cambiar tu estilo de soplo o digitación para la flauta, por más sencillo que esto pueda ser, y aunque parezca raro, esto es tan sólo una prueba más del comportamiento humano. Cuando puedes decir o hacer cosas que ayudan a otro a darles nuevas ideas y esperanza, es algo maravilloso.

9- *¿Piensas que estas flautas son superiores a otras?*

Si digo que deseo ser el mejor constructor de flautas del mundo, sería, por supuesto, un pensamiento negativo. Mi idea es hacer una flauta de alta calidad, ligera y adaptable a todo. Así de sencillo. Todo vuelve a la idea original y pura que dicta el corazón. Siempre he creído que

si has aprendido de otros, tu intención no debería ser probar tu superioridad ante los demás, sino intentar mantener las habilidades que has adquirido y usarlas para crear algo nuevo. Cualquier éxito que haya alcanzado tiene su origen en el conocimiento de un gran número de personas con las que he trabajado. Soy muy afortunado de haber tenido tantas amistades que me han ayudado en el camino y hacia las que tengo mucha gratitud y aprecio.

He creado un nuevo punto de unión. Es subversivo y una innovación que creo, cambiará las ideas sobre cómo tocar la flauta en el mundo entero. Lo que quiero enfatizar es la necesidad de no darnos por satisfechos con lo que vemos ahora y pensar que todo ha sido ya creado. Lo más importante es crear una cosa que no podamos siquiera imaginar.

10- *Finalmente, ¿Cómo te definirías?*

Me gustaría decir que durante el tiempo de mi desarrollo y educación no me ajusté a ninguna 'caja'. Han pasado unos cincuenta años, y creo que estoy empezando a tener la base de esa 'caja' pero aún no están los lados. Al final, seguramente tendré mi propia caja. Lo que es seguro, es que nunca intentaré colocarme en una diferente. Quizá diría de mí, que soy un hombre que está buscando sobrevivir y es un arduo trabajo, pero, no obstante, estoy muy satisfecho. ●

Omar Acosta, es músico y compositor venezolano afincado en España.

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.com en la sección Miembros/inscripciones y realizando posteriormente el ingreso de la Cuota anual de Socio según el tipo que te corresponda.

Tipos de Cuotas anual:

Profesional/ Estudiantes mayores de 26 años/ Aficionados	50 €
Estudiantes menores de 26 años	35 €

Pago por ingreso en cuenta o domiciliación

Más información en: www.afeflauta.com





MANCKE



Germany
mancke.com

Distribuidor exclusivo para España:

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

A detailed oil painting of Johann Georg Tromlitz, an elderly man with white hair, wearing a white turban and a green patterned coat. He is seated and holding a dark flute vertically in his right hand. The background is a plain, light blue-grey color.

J.G.Tromlitz mostrando una de las flautas de su sistema. Retrato de 1800 por D.Caffe (1756-1815). Colección particular

La Flauta Clásica

Por **Manuel Morales Fernández**

La flauta clásica surgió paulatinamente, de manera casi imperceptible, de la flauta barroca, así como la música del clasicismo lo hizo gradualmente de la del barroco. Estas distinciones, casi obsesivas, por etiquetar cada época histórica son recientes y no estaban en la mente de los músicos en su tiempo. De hecho, la evolución del travesero no hace más que reflejar los cambios habidos en los estilos musicales a lo largo del siglo XVIII.

Curiosamente, las fechas con las que se suele “delimitar” el clasicismo musical y que, por convención, van del nacimiento de W.A. Mozart (1756) a la muerte de L. van Beethoven (1827) tienen una correspondencia con dos hechos fundamentales en la historia de nuestro instrumento: en la década de los cincuenta parece que comienza la mecanización del mismo – con la apertura de orificios laterales que serán tapados con pequeñas llaves adicionales – mientras que, poco después de la muerte de Beethoven comenzarán las innovaciones de T. Boehm que, definitivamente, alterarán la estructura y concepto de la flauta travesera.



Imagen 1.
Flauta clásica de una llave construida por J.Baumann (París) hacia 1810. Colección particular de A.Sánchez Olaso

Pero cuando hablamos de flautas traveseras clásicas también deberíamos hacerlo de las flautas de una llave que siguen siendo utilizadas en ambientes de aficionados y diletantes, principalmente por su costo más asequible y simplicidad en su manejo, y por la mayoría de profesionales fuera del Reino Unido, al menos hasta final de siglo. No obstante, estos instrumentos cada vez tienen menos que ver con los que existían en la primera mitad del XVIII; a medida que las densas texturas contrapuntísticas de la orquesta barroca se fueron transformando en las más ligeras y transparentes de la orquesta clásica, los sonidos oscuros de la flauta barroca se fueron convirtiendo en los sonidos más ligeros y brillantes de la flauta clásica. Así también las tesituras más agudas y mayor flexibilidad de la orquesta clásica tuvieron su reflejo en el desarrollo de las nuevas flautas, pero también en las de una llave, -imagen 1.



Imagen 2.
Flautas inglesas de W.Wheatstone, W.H.Potter y W.Wainwright (de 1816 a 1830 aprox.) donde se puede apreciar el progresivo agrandamiento de los agujeros en las "manos izquierdas". Colección particular de A.Sánchez Olaso

En general, el diapasón cada vez es más agudo (hoy en día la convención para el diapasón barroco estándar es $La=415\text{hz.}$, el clásico $La=430\text{hz.}$), los instrumentos responden mejor en el registro agudo que en el grave, dado que es mucho más utilizado en la orquesta, y la homogeneidad es cada vez mayor, en gran medida por el añadido de las nuevas llaves. La potencia que se requiere en la orquesta también es primordial y, por ello, los orificios serán cada vez más grandes, como se puede apreciar en la imagen 2.

Si bien no está muy claro dónde tiene lugar el origen de las llaves adicionales – aunque todo apunta a que fue en Londres – lo que resulta patente es que en la primera década del siglo XIX en la mayor parte de Europa se utilizan los diferentes diseños de

manera sistemática y generalizada, y que lo harán ya durante todo ese siglo aunque con infinidad de modificaciones.

La idea original de esta adición fue dar más brillantez y mejorar la afinación de las notas que hasta ese momento se habían ejecutado con las llamadas posiciones de horquilla, esto es: digitaciones que dejaban un agujero abierto entre dos tapados. Las notas con estas posiciones tendían a producir un sonido velado, más débil y con una afinación demasiado alta lo que dificultaba su empaste con el resto de notas "naturales" en la escala. El intérprete tenía que soplar menos o manipular la forma, velocidad o el ángulo de la columna de aire para bajar la afinación e intentar disimular lo más posible dicha veladura del sonido. La desigualdad de estas notas, concepto que en el barroco encajaba perfectamente,

va a estar en las antípodas de lo que se busca en este nuevo período.

Para evitar estas posiciones, pues, se empezaron a construir instrumentos en los que se horadaba un nuevo agujero entre dos existentes. Aquel se sellaba con una zapa-tilla situada en el extremo de una llave que se operaba desde el otro extremo con un dedo. Iban provistas también de un muelle para que al soltarla quedara cerrada, con un eje en el medio para unirla al cuerpo del instrumento. Este eje se asentaba comúnmente sobre un pequeño bloque de madera unido al cuerpo. Para usar la llave, el intérprete simplemente digitaba la posición inmediatamente más grave mientras abría la llave. Este principio tan simple es el que rige la mayoría de los mecanismos que la flauta fue acumulando durante las décadas posteriores.

Si exceptuamos la doble llave de $Re\#\text{-}Mi\flat$ ideada por Quantz, ya reseñada en la anterior entrega, las primeras llaves adicionales que aparecieron en las flautas para eliminar las antedichas posiciones de horquilla fueron la de Fa , $Sol\#$ y Sib . Con ellas se logró mayor brillo en estas notas y, por tanto, mayor homogeneidad, sobre todo en el registro grave de la flauta. Otra consecuencia de esta unificación de dos notas, que hoy llamaríamos enarmónicas pero que en la época aún no se consideraban así ($Fa\text{-}Mi\#$, $Sol\#\text{-}Lab$ y $Sib\text{-}La\#$), es la eliminación de esta distinción. La tendencia cada vez mayor hacia el temperamento igual también fue una de las causas de la creación de estas llaves – aunque en menor medida que las anteriores – y, de hecho, en la mayoría de tratados de final de siglo dedicados a nuestro instrumento ya no hay



Imagen 3
Flautas inglesas de principios del XIX. Desde arriba: W.H.Potter en boj de seis llaves (pewter plug); Wheatstone en boj de ocho llaves; piccolo Bilton en boj y marfil de cuatro llaves (salt-spoon) y Kaufmann en marfil y hueso de ocho llaves. Colección particular de A.Sánchez Olaso

duplicidad de digitaciones para estas notas. Aún así, es curioso que constructores como Tromlitz siguen defendiendo la doble llave Re#-Mib que propugnara Quantz (véase el retrato del mismo al principio de este artículo).

A raíz de las últimas investigaciones parece que la invención de estas llaves pudo haberse realizado de manera paralela en varios talleres de Londres, concretamente en los de Potter, Tacet, Florio y Gedney hacia 1760, aunque también pudo haber acontecido en Alemania de la mano de Tromlitz, si bien es cierto que no es hasta los años ochenta cuando se tienen las primeras referencias en Europa continental al respecto.

Así pues, estas cuatro llaves, Fa, Sol# (indistintamente sobre la “mano izquierda” o cuerpo central superior o sobre la “mano

derecha” o cuerpo central inferior), Sib y la ya existente de Mib conformarían la flauta estándar de cuatro llaves en el clasicismo. La mayoría de tratados existentes en Inglaterra en el último cuarto de siglo XVIII ofrecen digitaciones para estas llaves; en Alemania no será hasta 1782 (Ribock) y en Francia hasta 1804 (Hugot&Wunderlich).

La flauta estándar de seis llaves de este período poseería además un pie con dos notas extra, Do y Do# graves. Esta combinación, también muy en boga en Inglaterra (de hecho en el resto de Europa se conocía a estos diseños como “flautas inglesas”) no tuvo tanto éxito en las demás naciones porque se creía que la longi-

tud mayor del pie perjudicaba seriamente al sonido. La diferencia de estas dos llaves con las anteriores es que estas son abiertas, es decir, se cierran al pulsarlas mientras que todas las demás son cerradas y se abren cuando son pulsadas.

Muchos constructores y flautistas enseguida percibieron que la llave de Fa, operada con el anular de la mano derecha no era muy operativa en secuencias ligadas con otras notas que utilizaran este dedo (Re-Fa o Mib-Fa, por ejemplo) con lo que se ideó otra llave larga que se activaría desde el meñique de la mano izquierda. Para diferenciarlas se les suele llamar Fa largo a esta y Fa corto a la anterior. Normalmente cada una tenía su propio orificio a la misma altura en el tubo, aunque Tromlitz ideó un sistema muy ingenioso que utilizaba



Imagen 5.
En esta foto se pueden apreciar las dos variantes principales de llave de Fa (en la superior con doble agujero y en la inferior con un solo orificio: llave de Tromlitz) y de Sol# (en la superior sobre la “mano izquierda”, en la inferior sobre la “derecha”). Flautas W.Wheatstone y H.Grenser (copia de K.Preftzschner). Colección particular de A.Sánchez Olaso

ambas llaves en un solo agujero. Esta variante tuvo poca repercusión salvo en Alemania, -imagen 5.

La última adición importante fue la llave de Do de la segunda octava. Esta nota, aunque no era propiamente de horquilla (se digitaba con el segundo y tercer dedo de la mano izquierda quedando el primer agujero abierto) aún tenía un sonido más velado que las circundantes, por lo que di-



Imagen 4.
Flautas francesas de las primeras décadas del XIX. Desde arriba: Gautrot ainé de cinco llaves; C.Godfroy l'ainé, piccolo de seis llaves y flauta de cinco llaves; M.Frères de cinco llaves; D.Noblet de 7 y 9 (con pata de Do) llaves y piccolo J.Thibouville de cinco llaves. Colección particular de A.Sánchez Olaso.



Imagen 6.
Detalle de las llaves de la mano izquierda de una flauta de Tromlitz, con la doble llave de Sib (Copia de Folkers&Powell).
Fotografía de R.Wilson



Imagen 7.
Detalle de la doble llave de Sib en un único agujero (Tromlitz) en una flauta de T.Monzani (Londres, 1818).
Colección particular de A.Sánchez Olaso

cha llave venía a paliar esta diferencia. Lo más común era que se operara con el índice de la mano derecha con una llave larga aunque, otra vez, Tromlitz diseñó un sistema sensiblemente diferente que se manejaba con el dedo pulgar de la mano izquierda. Así, dicho dedo pulgar opera sobre dos llaves, a diferencia de lo que era habitual en la época, donde sólo solía pulsar la llave de Sib; por el contrario, mientras que en el sistema Tromlitz el dedo índice de la mano derecha pulsa una segunda llave de Sib – además del cuarto agujero – en la mayoría de las flautas de la



Imagen 8
Detalle de lo que sería una flauta más común en la época (Copia de una flauta de H.Grenser de Folkers&Powell).
Fotografía de R.Wilson

época, dicho dedo lo hace sobre la llave de Do de la segunda octava. En muchos casos la llave de Sib aparece duplicada (imagen 6) mientras que en otros (Tromlitz) ambas llaves operan sobre un único agujero (imagen 7). En la imagen 8, aparece la combinación más estándar.

propósito, como confirman la mayoría de escritos de la época fue proveer al flautista de digitaciones adicionales a las notas más débiles de la primera octava, con un sonido más directo y penetrante para tocar en salas cada vez mayores o en conjuntos con cuerdas (como la orquesta); también facilitar de manera significativa la ejecución de ciertos trinos en los que alguna de estas notas estaban involucradas. El añadido de llaves siguió realizándose durante el siglo XIX hasta alcanzar cotas insostenibles a la hora de la ejecución, aunque lo veremos en posteriores artículos, -imagen 9.



Imagen 9.
Flauta de J.F.Boie (1780) redescubierta en 2005 y que perteneció a F.L.Dülön, uno de los flautistas más insig- nes de su generación. Ciego desde su infancia ofreció conciertos por toda Europa e inspiró a W.A.Mozart para su personaje Tamino de La Flauta Mágica.
Colección particular de M.Zuili

En este contexto, cabe mencionar la idea presentada por J.G. Tromlitz, en Leipzig por novedosa y pionera. Aunque este fue un defensor de la flauta de llaves, particularmente de su sistema, y siendo consciente de que las llaves podían llegar a ser un problema, construyó una flauta cromática con una sola llave y taladro cilíndrico. Aseguraba que se podía tocar perfectamente afinada aunque su sistema de digitación era bastante complejo.



Se puede observar que tiene dos cuerpos de recambio y 4 llaves pero sólo con llave de Fa larga (en lugar de corta que sería lo habitual). En su tratado (1808) dice que este tipo de llave es de su invención.

Esta invención, que aparece descrita en su libro de 1800, *Über die Flöten mit mehreren Klappen*, es muy interesante porque ejerció una influencia fundamental en la evolución de nuestro instrumento durante el siglo XIX. Seguramente fue el primer intento que trató de quebrar la vieja tradición de emplear seis agujeros abiertos con el añadido de llaves (cerradas) y, con bastante probabilidad, el mayor responsable de la idea de un sistema de llaves abiertas desarrollado por Boehm y otros durante el siguiente siglo. Así aparece explicado por el mismo Tromlitz en la traducción que realiza Rockstro dentro de su tratado (1890):

“Debo mencionar otra de mis invenciones dado que puede resultar útil para alguien. Puesto que muchas llaves son un quebradero de cabeza para muchos, pensé que sería posible realizar una flauta sin llaves y que poseyera las mismas capacidades que otra con numerosas llaves. Lo intenté y tuvo éxito: todas las notas eran igualmente buenas y la afinación era excelente mientras que sólo era indispensable una llave; las digitaciones era lo único difícil. Ahora que soy viejo no realizaré más intentos pero daré todos los detalles – que son muy sencillos – para que,



Imagen 11.
Detalle de los llamados pewter plugs en flautas de W.H.Potter (Londres, 1820) y S.Koch (Viena, 1818).
Colección particular de A.Sánchez Olaso

posiblemente, alguien pueda beneficiarse de ellos.”

La mayoría de las llaves hasta esta época, consistían en un trozo de cuero pegado a una llave plana pero, a medida que fue aumentando el número de llaves era determinante buscar un mecanismo que evitara que el aire escapara por alguna de ellas al no cerrar bien, -imagen 10.

Así, se buscó alguna alternativa al sistema estándar hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX. Paralelamente, J.F. Boie en Alemania y J. Tacet en Inglaterra

sustituyeron la zapatilla plana de cuero por una especie de válvula cónica metálica (normalmente hecha de peltre – aleación de cinc, plomo y estaño – en inglés pewter plugs) que entraba directamente en contacto con el agujero, a su vez forrado de plata. R.Potter (imagen 11), también patentó un sistema parecido en 1785; casi todas sus flautas están construidas con este sistema.

Otra variante fue lo que se llamó salt-spoon keys o llaves en forma de cucharilla de sal. Estas llaves tenían una forma semiesférica por lo que se asemejaban bastante a la parte de atrás de una cucharilla. Esta semiesfera estaba rellena de lana y cerrada con una piel muy fina. Había bastantes variantes de este sistema especialmente en el Reino Unido, -imagen 12.



Imagen 10.
Detalle de una zapatilla plana estándar (aunque en este caso articulada para sellar mejor) de una llave de Mib en una flauta de cristal de Laurent (1815). Estas llaves están sobre placas atornilladas, única manera de insertarlas en el cristal. Se utilizarán en la mayoría de flautas francesas e inspirarán posteriormente a T.Boehm.
Colección particular de A.Sánchez Olaso



Imagen 12.
Detalle de salt-spoon keys en un piccolo de R.Bilton (1825). Colección particular de A.Sánchez Olaso



Imagen 13. Detalle de las llaves de la pata de Do en una flauta D.Noblet (Paris) donde se aprecia el forro metálico interno de los agujeros. Colección particular de A.Sánchez Olaso



Imagen 15.

Litografía que aparece en A New and Enlarged Edition of Monzani's Instructions for the German Flute de T.Monzani. Londres, 1813 y flauta del propio constructor de ocho llaves. Su principal característica es que el pie está integrado a la "mano derecha" con lo que sólo consta de tres piezas. Colección particular de A.Sánchez Olaso



Por último, y para hacernos eco de todas las opciones más usadas en el final del siglo XVIII y principio del XIX cabría reseñar las cabezas forradas de metal. Dado que este material no absorbe la humedad, se pensó en él para tratar de evitar las frecuentes rajadas que aparecían en las cabezas de madera y marfil que sí lo hacen y a las que, por tanto, afecta muchísimo el cambio en el grado de humedad ambiental y en la temperatura, -imagen 14.

Esto ya lo mencionaba Quantz en su Versuch (1752) pero, en general, siempre fue descartado durante el siglo XVIII debido a que alteraba demasiado el sonido "volviéndolo estridente, desagradable y basto". Por ello son raras las flautas con este aditamento durante dicho siglo. No obstante es habitual ya en las flautas del XIX dado que por un lado incrementaba la brillantez y potencia del sonido (aunque en detrimento de la calidez y dulzura); por otro, la

pieza deslizante del cuerpo necesitaba que la cabeza estuviese, al menos, parcialmente forrada de metal. Son fácilmente distinguibles por el doble anillo metálico que se ve en la flauta. Y, finalmente, como ya se ha dicho, evitaba las rajadas provocadas por la humedad. La evolución en la concepción sonora con el cambio de siglo y la necesidad de un sonido cada vez mayor fue claramente determinante para que las flautas aceptaran este extra al ser construidas.



Imagen 14. Tuning slide o junta metálica deslizante para la afinación en dos modelos ingleses: arriba W.Wheatstone (1816) y W.H.Potter (1820). Los números indicaban a qué altura se debía ubicar el corcho y qué cuerpo de recambio se debía utilizar (en caso de que lo hubiese). Colección particular de A.Sánchez Olaso

Esta tendencia cada vez mayor hacia la potencia y la homogeneidad va a favorecer que este período sea uno de los más fascinantes y convulsos en la historia de nuestro instrumento que nos llevará directamente a la figura de Theobald Boehm, cuyo ingenio y laboriosidad revolucionará la trayectoria de la flauta travesera para siempre. ●

* *Agradezco enormemente a Alberto Sánchez Olaso el acceso a su maravillosa colección así como las fotografías de la misma cedidas para la realización del presente artículo.*

Bibliografía:

V The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Macmillan Publishers Limited. London; 1980.
 V Bate, P. *The Flute*. W.W. Norton and Co. New York; 1979, pp.98-109.
 V Busch-Salmen, G. y Krause-Pichler, A. *Handbuch Querflöte*. Bärenreiter. Kassel y otros; 1999.
 V Giannini, T. *Great Flute Makers of France. The Lot&Godfroy Families 1650-1900*. Tony Bingham. London; 1993.
 V Lazzari, G. *Il Flauto Traverso, storia, tecnica, acustica*. EDT. Torino; 2003, pp.100-139.
 V McGee, T. <http://www.mcgee-flutes.com>.
 V Powell, A. *The Flute*. Yale University Press. China through Worldprint; 2002, Capítulo 6.
 V Rockstro, R.S. *The Flute*. Frits Knuf, reimpresión de la edición revisada de 1928. Buren (The Netherlands); 1890-1986 (Vol. II, pp. 242-271 y Vol.IV, pp. 550-615).
 V Schmitz, H.P. *Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters*. Bärenreiter, Kassel, 1958 (2º edición).
 V Solum, J. *The Early Flute*. Oxford University Press. New York; 1992, pp. 50-66.
 V Tromlitz, J.G. *The keyed flute* (Traducción inglesa de A.Powell de *Über die Flöten mit mehreren Klappen de 1800*). Oxford Early Music Series 17. New York; 1996. Introducción y anexos a la traducción.
 V Wilson, R. www.oldflutes.com 2008.

Manuel Morales Fernández, es Doctor en Música (Interpretación) por la Universidad de Aveiro (Portugal) y Profesor de Flauta del Conservatorio Superior de Música de Vigo.



EMANUEL FLUTES
BOSTON

Constructor de flautas y embocaduras profesionales

1001 Great Pond Rd., North Andover, MA 01845 USA www.emanuelflutes.com

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.com en la sección Miembros/inscripciones y realizando posteriormente el ingreso de la Cuota anual de Socio según el tipo que te corresponda.

Tipos de Cuotas anual:

Profesional/ Estudiantes mayores de 26 años/
 Aficionados 50 €
 Estudiantes menores de 26 años 35 €

Pago por ingreso en cuenta o domiciliación

Más información en: www.afeflauta.com





sanganxa
music store

aniversari
2010

de toda confianza

Servicio Técnico a cargo de Raúl Pérez
Profesor y Técnico especialista en flautas



Avg. Jaume I, 57
46814 LLANERA DE RANES (València)

Telf. 96 292 81 43 · Mòb. 618 306 944

www.sanganxa.com
info@sanganxa.com



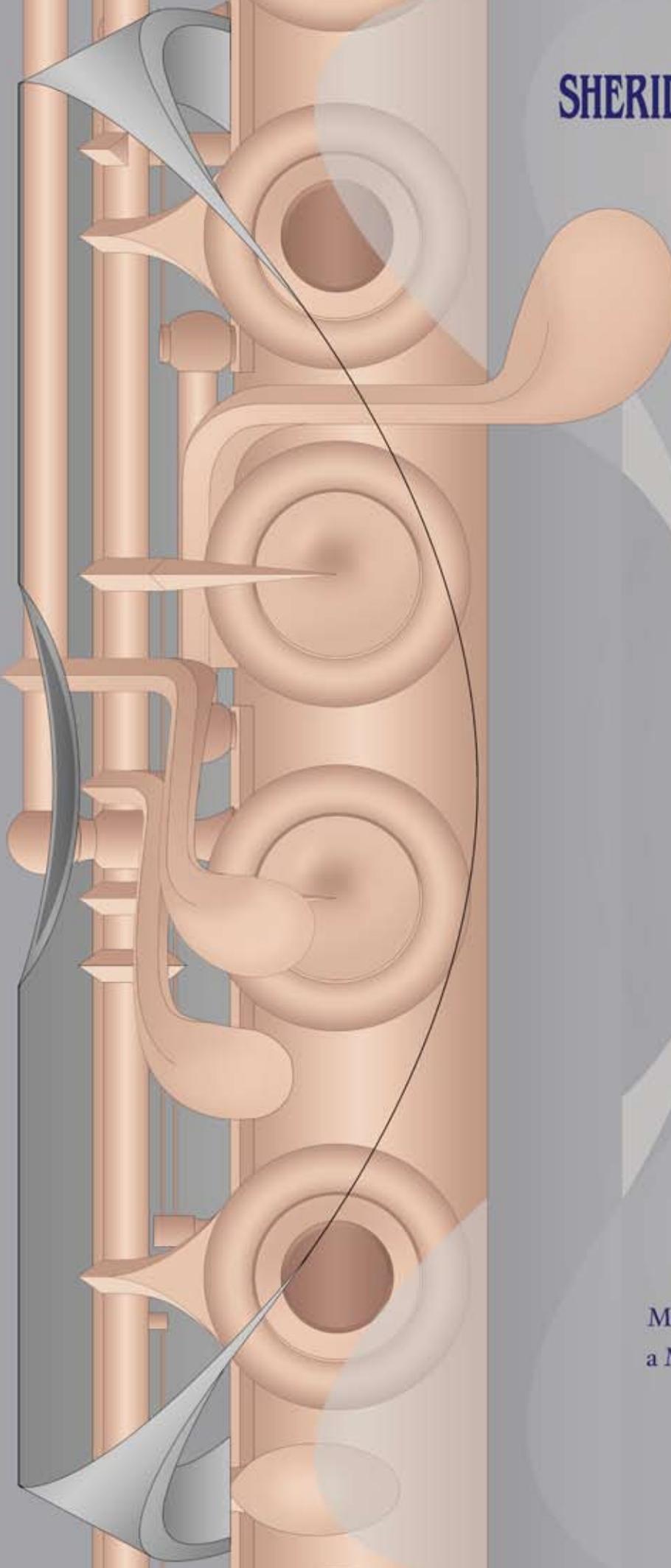
YAMAHA

*Flautas y Pícolos
Artesanales*



*"Sólo con el respaldo
de la más alta tecnología,
la artesanía es una
obra maestra..."*

www.yamaha.es



SHERIDAN *Flute* COMPANY

Neusserstr. 701
50737 Köln, Alemania
00.49.221.740.4040



Flautas y Embocaduras
Meticulosamente Elaboradas
a Mano en Metales Preciosos

ECOS DE LA 1ª CONVENCIÓN DE LA AFE

Jean Louis Tolou



Le Rossignol en Madrid

Por **Alberto Sánchez Olaso**

El canto del ruiseñor francés –le rossignol- volvió a las aulas del Real Conservatorio de Madrid, con motivo de la Primera Convención de la AFE, el 10 de abril de 2010.

La idea surgió en el momento que José Ramón Rico, Secretario de la Asociación, tomó contacto con una flauta original de Jean Louis Tulou (1786 -1865) y comenzó a recrear el sonido de la flauta francesa de principios del diecinueve. El paso siguiente fue invitar a Manuel Morales y organizar un programa en el que el ruiseñor tomase cierto protagonismo en una actividad que tratara de la evolución del sonido de la flauta sobre instrumentos originales.

Alberto Sánchez Olaso



**Le Rossignol: la última ópera representada
en la Académie Royale de Musique**

La fama de Jean Louis Tulou se extendió tras su intervención como solista de flauta en la ópera en un acto “Le Rossignol”, con libreto de Charles-Guillaume Étienne y música de Louis-Sébastien Lebrun. La ópera fue estrenada el año 1816 y gozó de una gran popularidad, con más de doscientas representaciones hasta 1852. Contiene una celebrada aria di bravura para soprano, con acompañamiento de flauta, que en palabras de Héctor Berlioz, “el ruiseñor cantaba con tanta inspiración, que se habría jurado oír un concierto de flauta ejecutado por Tulou”.

Leonardo di Lorenzo, en su reseña sobre Tulou, destaca su afinación impecable en las flautas tan imperfectas de la época, su tono ideal para el gusto francés, así como su gracia ilimitada y el refinamiento de su expresión.

En su célebre rivalidad con Luois Drouet, con ocasión del estreno de Le Rossignol, “Tulou interpretó el importante solo de la ópera con tal inefable gracia y ternura de expresión, que todo París le erigió como triunfador”.



El Théâtre de l'Opéra, Théâtre National de la rue de la Loi, fue la sede de la Académie Royale de Musique desde 1794 hasta 1820. Fue diseñado por Victor Louis y tenía una capacidad de 2,300 espectadores.



En conmemoración de aquel éxito, Tulou adoptó el emblema del ruiseñor como marca en sus flautas.

La cadencia del aria de Philis, escrita por Tulou, para soprano y flauta, ha perdurado en el tratado de canto de Mme. Cinthie Damoreau, profesora de canto del Conservatorio de París en los años 1834-1856. Dicha cadencia fue ofrecida en la primera Convención de la AFE, gracias a la colaboración de Omar Acosta, quien grabó el fragmento y recreó asimismo la parte vocal.



Cadenza para el aria de Philis en Le Rossignol, de Lebrun, proporcionada por Tulou para el tratado de canto de Laure-Cinthie Damoreau.

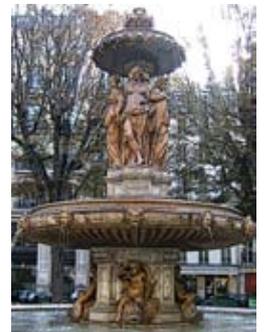


Atentado contra el Duque de Berry en presencia de su esposa, la princesa Carolina, que siete meses después dio a luz a un niño, Henri, el conde de Chambord.

El 13 de febrero de 1820, durante el entreacto de la función en la que se ofreció en el Théâtre National de la rue de la Loi, un programa compuesto por Le Rossignol, el ballet-pantomima Les noces de Gamache, y El Carnaval de Venecia, el Duque de Berry, Charles Ferdinand d'Artois, hijo de Carlos X de Francia, fue herido mortalmente por Louis Pierre Louvel.

El Duque murió al día siguiente, y en señal de duelo el Teatro de la Ópera fue posteriormente demolido. En su lugar hoy se encuentra la plaza Luvois, donde se erige la fuente de Louis Visconti. La Ópera fue trasladada a la Salle Le Peletier.

Tanto Mme. Damoreau como Mr. Tulou fueron exponentes del esplendor de la escuela francesa en la ópera, a la vez que profesores del Conservatorio de París hasta finales de los años 50 del XIX. Curiosamente ambos fueron reemplazados en la escena por los hermanos van Steenkiste, Vincent Joseph (Luis Dorus) -éste también en el Conservatorio- y Julie Aimée (Julie Dorus-Gras).



La Fuente de la Plaza Luvois, diseñada por Visconti, y que representa los cuatro ríos mayores de Francia.

La flauta Tulou de Madrid

En el Museo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid -visita obligada-, además del extraordinario violín Stradivarius de Pablo de Sarasate, el “Boissier”, se exhiben dos flautas casi completas y realmente interesantes: una de Claude Laurent y



Flautas Laurent y Tulou del Museo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

otra de Jean Louis Tulou. Estos instrumentos, junto con el manuscrito del Método de Flauta de Eusebio González, de 1870, simbolizan la influencia que el Conservatorio de París había tenido en nuestro medio.

El Tulou luthier inició un negocio de construcción de instrumentos, junto con Jacques Nonon, en 1831. Tulou ofrecía flautas “de sistema ordinario” generalmente de cinco o más llaves, y cuatro cuerpos. Posteriormente diseñó el “sistema perfeccionado” sobre flautas de madera cónicas de tres cuerpos.

Su posición como profesor del Conservatorio de París y su interés comercial explican la implantación de estos sistemas hasta su jubilación en 1859, en franco rechazo al sistema Boehm. Una vez retirado Tulou, el nuevo sistema ya no tuvo oposición posible.

Las “flautas ordinarias” no han desaparecido, y perviven en la música cubana como “flautas de charanga” o “flautas de palo”. Tanto flautas antiguas de cinco llaves como instrumentos realizados por luthieres modernos permiten un color sonoro característico y la extensión de la escala en el registro agudo y agudísimo que escuchamos en las “charangas cubanas”, como danzas y contradanzas, danzones, boleros y sones.



Flautas de cuatro y cinco llaves, de Claude Laurent y Jean Louis Tulou, exhibidas en la 1ª Convención de la AFE, y utilizadas por Manuel Morales en su recital.

Numerosos flautistas de charanga aprendieron las digitaciones a partir del método de Tulou e interpretan música en la línea que definió a nuestro particular ruiñeñor, extendiendo hasta lo increíble las posibilidades del instrumento.

La segunda edición del Método y la “Flauta Perfeccionada”



En las “flautas ordinarias” de la época la afinación de ciertas notas y numerosos trinos es defectuosa. El “sistema francés” ha ido incorporado llaves para orificios taladrados en los espacios entre los seis orificios originales, excepto entre el fa y el sol. El fa sostenido suele quedar bajo con la digitación habitual, y es Tulou quien para elevar su afinación, añade un orificio adicional, con su llave correspondiente, la denominada posteriormente “llave de fa# o de Tulou”.

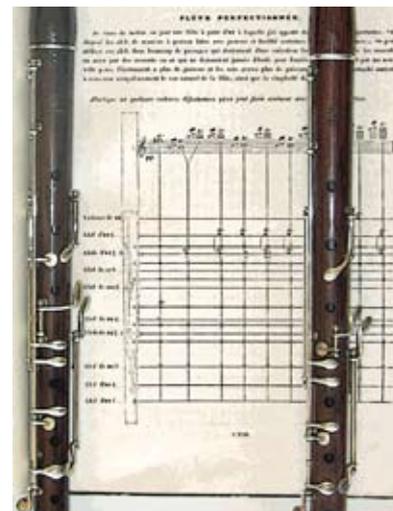
El instrumento “perfeccionado” es una flauta de tres piezas, con pie de do, pilares y varillas en el cuerpo que conectan y acoplan ciertas llaves, muelles de oro, y a la que añade hasta cuatro llaves: do duplicada, fa#, do# y trino de re.

Aparecen flautas perfeccionadas en varias versiones firmadas por Jacques Nonon, Auguste Buffet y el propio Tulou, como la flauta de Madrid. Esta flauta no fue muy común, pero fue posible adquirirla hasta finales del siglo XIX.



Llaves de fa# en una flauta perfeccionada y en una flauta ordinaria, señaladas por un asterisco (*)

Flautas de sistema Tulou “perfectionée” utilizadas en la Convención, firmadas por Jacques Nonon y Auguste Buffet. Las flautas descansan sobre la página del Método de Tulou donde se presenta el nuevo instrumento



La Música y el sonido de Tulou en la Convención

En la recreación del Rossignol tuvimos el privilegio de asistir a la interpretación en directo de los flautistas Manuel Morales y Mía Dreese.



Mía Dreese con la flauta Jacques Nonon y Manuel Morales con la flauta Auguste Buffet, en una imagen captada por Beneharo Déniz, interpretando los couplets de la ópera Zampa. Ambas dos flautas representan dos versiones del sistema "perfecto" de Jean Louis Tulou.

Manuel Morales fue realmente un ruiseñor, interpretando el aria con variaciones en sol, op. 89, de Tulou, sobre una flauta Tulou de cinco llaves. Su sonido, su afinación, su expresividad y la aparente facilidad de digitación del sistema "ordinario", demostraron a la perfección el espíritu que proclamó Jean Louis Tulou.

Tras esta pieza, Manuel interpretó, utilizando una flauta de Denis Noblet, el Capriccio en Re de Friedrich Kuhlau.



Portada del libreto de la ópera Zampa.

A continuación, junto con Mía Dreese, ambos músicos nos deleitaron con los couplets para dos flautas de la Suite de la ópera Zampa, de Ferdinand Hérold, realizada por Eugène Walckiers.

Toda la música que escuchamos a continuación en el recital, con José Sotorres, Trevor Wye y Omar Acosta, fue ejecutada sobre flautas Boehm...

...¡el Ruiseñor había volado!

Alberto Sánchez Olasso, es Doctor en Medicina por la Universidad de Navarra y Especialista en Cirugía Plástica. Desarrolla su labor en el Hospital Ramón y Cajal de Madrid .

Bibliografía

Héctor Berlioz. The Musical Madhouse (Les Grotesques de la Musique). Rochester: The University of Rochester Press, 2003

Leonardo de Lorenzo. My Complete Story of the Flute: the instrument, the performer, the music. Lubbock: Texas Tech University Press, 1992

Robert Ignatius Le Tellier. The Diaries of Giacomo Meyerbeer: The years of celebrity, 1850-1856. Cranbury: Associated University Presses, 2002

Laure-Cinthie Damoreau. Méthode de Chant composée pour ses classes du Conservatoire. Paris: Ménéstrel, Meissonnier, 1849

David Charlton, ed. The Cambridge Companion to Grand Opera. New York: Cambridge University Press, 2003

William Waterhouse. The New Langwill Index: A dictionary of Musical Wind-Instrument Makers & Inventors. London: Tony Bingham, 1993

Tula Giannini. Great Flute Makers of France. The Lot & Godfroy Families. London: Tony Bingham, 1993

Jean Louis Tulou. Méthode de Flûte Progressive et Raisonnée adoptée par la Comité d'Enseignement du Conservatoire National de Musique, 2me Edition. Paris: Henry Lemoine, c1855

Susan J Maclagan. A Dictionary for the Modern Flutist. Lanham: Scarecrow Press, 2009

Joaquín Gericó, Francisco J. López. La Flauta en España en el siglo XIX. Madrid: Real Musical, 2001

Robert Bigio. Readings in the History of the Flute. London: Tony Bingham, 2006

Las mejores flautas del mercado
las podrás encontrar en:

Mundimúsica Garijo



SANKYO FLUTES

*The Muramatsu
flute*



C/ Espejo, 4 • 28013 Madrid

Telfs.: 91 548 17 51 / 91 548 17 94

Fax: 91 548 17 53

E.mail: mundimusica@garijo.com



Miyazawa Flutes

www.mundimusica.es



Flauta de Laurent de 1839. Museo de la Música de Barcelona, (MDMB 149)

Montserrat Gascón con la flauta de cristal de

“Belleza y fragilidad en un instrumento singular”

Texto **Montserrat Gascón**

Fotografía Rosa Tamarit

En 1806 el relojero Claude Laurent (17??-1848) obtiene la patente para la nouvelle fabrication des flûtes en cristal. En la especificación dice: “tras buscar durante mucho tiempo la manera de resolver la muy conocida variación en el tono de las flautas, originada por las condiciones higrométricas de la atmósfera y por la humedad emitida por el aliento del intérprete y, queriendo al mismo tiempo, poder dar claridad y perfecta pureza al sonido de este instrumento, el inventor ha descubierto que el cristal es el material adecuado, puesto que produce sonidos de la dulzura y pureza deseados y a la vez mantiene la afinación del instrumento inalterable, da estabilidad al sonido y le confiere un aspecto atractivo”.





Claude Laurent

de

Museo de la Música en Barcelona (MDMB 149)



Se explicita también que el mecanismo que sostiene las llaves está atornillado directamente al tubo por medio de unas platinas, sistema innovador que adoptarán también los demás constructores a partir de entonces. En el mismo año, Laurent ganó con esta flauta una medalla de plata en la Exposición Industrial de París. Una comisión de expertos del Conservatoire Impérial de Musique de Paris elaboró un informe sobre este nuevo instrumento que había despertado expectación en toda Europa.

Periódicos y revistas de varios países publicaron la noticia siguiente: *“La comisión de miembros del Conservatorio Imperial de Música de París encargada de examinar una flauta de cristal hecha por M. Laurent, de Langres, relojero, establecido en París, Quai de Gevres nr.22, ha comparado este nuevo instrumento con otros fabricados hasta el momento. Las pruebas se han realizado a diferentes niveles de temperatura –desde 5 o 6 grados bajo cero en un termómetro Réaumur¹ hasta las más altas temperaturas originadas por el hogar de una chimenea. El resultado de estas diversas pruebas es que el instrumento de cristal no ha sufrido ninguna variación en el sonido al pasar repentinamente de frío a calor, pruebas que no podría superar una flauta de*

madera o de marfil sin peligro de romperse y sin experimentar una gran alteración en el sonido. Examinando a continuación las cualidades que este instrumento de cristal presenta, la comisión ha reconocido: 1) que la flauta de M. Laurent es más fácil de tocar, a pesar de que es algo más pesada de sostener que otros instrumentos 2) que aunque su sonido no sea más potente que el de una flauta de madera o marfil, es más brillante, puro y homogéneo 3) que el mecanismo de las llaves está elaborado de manera mucho más perfecto que otros instrumentos de los más prestigiosos constructores.

En cuanto al inconveniente del peso, la comisión ha reconocido que este problema puede desaparecer con el hábito. Además, M. Laurent ha señalado la posibilidad de reducir el peso de su flauta hasta equiparlo al de las maderas de más peso empleadas en la factura de las flautas ordinarias, sin alterar las cualidades del instrumento².

Estos diferentes puntos de comparación, establecidos entre el instrumento de cristal y los mejores instrumentos de madera, han dado un resultado totalmente ventajoso para el primero. La Comisión considera que la fabricación de flautas en cristal merece ser alentada, tanto por la perfección de la flauta como por su manufactura. Este informe ha sido realizado en el Conservatorio el 14 de mayo de 1806. Está firmado por los inspectores M.M. Gossec, Méhul y Cherubini; los profesores Wunderlich, Ozi, Lefevre, Ch. Duvernoy, Sallentin y Delcambre y el director del Conservatorio, M. Sarette.”

El siglo XIX llevó la flauta fuera de los salones y la introdujo en las salas de concierto. Su diseño tuvo que modificarse para buscar un sonido más potente y brillante que se proyectara en los nuevos escenarios y le asegurara un lugar dentro de la orquesta en expansión. Desde principios de siglo, las innovaciones en los instrumentos se suceden rápidamente gracias también al desarrollo de nueva tecnología. Una nueva generación de constructores experimentaban con distintas embocaduras y agujeros de digitación más anchos, así como con nuevos materiales y la adición de nuevas llaves que permitieran tocar mejor y más fácilmente en todos los tonos. Laurent estaba en la vanguardia de los constructores de flautas más innovadores, ideando la tecnología que le permitirá montar el mecanismo sobre cristal. A lo largo de los años de funcionamiento de su taller, Laurent construye flautas con 3, 4, 7, 8 y 9 llaves hasta llegar a construir una en 1844 con el sistema de 16 llaves inventado por Theobald Boehm (1794-1881). En el año 1834 creó un modelo con 12 llaves que bajaba hasta el sol². El flautista alemán Johann Sedlatzek (1789-1855?) tocaba con uno de estos instrumentos.

Este Sol grave era muy difícil de hacer sonar y salía muy raramente, pero cuando sonaba, Sedlatzek, en pleno concierto, levantaba la flauta y le hacía una profunda reverencia! .

Las flautas de Claude Laurent fueron muy apreciadas por la belleza de su diseño además de por sus virtudes musicales. A lo largo de varias décadas, desde que obtuvo la patente y hasta su muerte, Laurent no dejó de tener una gran demanda de instrumentos.

Dado el éxito de su negocio, en pocos años trasladó su tienda a las galerías del jardín del Palais Royal, donde joyeros y otros artesanos de renombre abrían sus talleres y boutiques, convirtiéndose en un boulevard de moda y lugar de encuentro social de los parisinos más distinguidos. Entre estrafalarios sombreros, valiosas joyas



Detalle del tapón de la emboca

y sofisticados vestidos, las vitrinas de estas galerías bajo las arcadas del Palais exhibían los delicados instrumentos de Laurent, quien recibía la visita de los clientes más selectos.

Algunos documentos de la época nos dicen lo reconocidas y alabadas que fueron las propiedades musicales de estas flautas. Según una crónica de 1808 *“el flautista parisino Dubois dio un concierto con su flauta de cristal en Amsterdam y todo el mundo pudo constatar que el sonido de este instrumento es extraordinariamente puro y uniforme”*. Wunderlich, profesor de flauta del Conservatorio de París, escribió en su obra pedagógica *Principes élémentaires de la flûte* (1812) que la flauta de cristal merecía ser elogiada no solamente por mantenerse inalterable ante la oscilación de la temperatura sino también por la belleza y equilibrio de su sonido. El rey Louis Napoléon de Holanda, hermano de Napoléon Bonaparte, regaló al gran virtuoso Louis Drouët (1792-1873) una flauta de Laurent con incrustaciones de joyas en las llaves³ cuando lo contrató como primer flautista de la corte holandesa.

Unos años más tarde el propio Napoléon Bonaparte se llevó a Drouët a su corte parisina y lo obsequió con un nuevo instrumento de Laurent con el ánimo de igualar, y tal vez superar, el magnífico regalo ofrecido por su hermano. Posiblemente, Louis Drouët tocó con este instrumento en el Covent Garden de Londres en 1816 cuando John Quincy Adams, entonces presidente de los Estados Unidos y flautista aficionado, declaró: *“ha sobrepasado cualquier otra cosa que yo haya oído nunca en este instrumento”*. Posteriormente, también en Londres, W. N. James, editor de la revista *The Flutist's Magazine*, escribió: *“es imposible imaginar un sonido tan bello como el de Mr. Drouët; hay que escucharlo para poderlo apreciar. Si el sonido fuera visible a los ojos, lo veríamos como pilares de cristal bajo los rayos del sol⁴, tan claro, tan transparente, tan brillante y tan sólido a la vez que parece la esencia genuina del sonido, sin ninguna nube o partícula de impureza. Su ejecución es el justo ideal de la perfección, es casi milagroso”*.

Según algunas fuentes, Richard Strauss consideraba las flautas de cristal muy superiores a las otras en su uso dentro de la orquesta. Sabemos también que Johann Georg Bürkli-Füssli (1793-1851), flauta solista de la Orquesta de la Allgemeine Musik-Gesellschaft de Zürich, regularmente dirigida por Wagner, tocaba –de manera soberbia– una flauta de cristal. En España, el flautista Joaquín Valverde Durán (1846-1910) hace referencia en 1886 a los muchos elogios que los instrumentos de Laurent habían recibido, a pesar de que Valverde sostiene que la materia del tubo no influye en absoluto en el timbre de los instrumentos. En 1833, Claude Laurent era un constructor tan respetado que Theobald Boehm, le hizo una visita para enseñarle la nueva flauta que había inventado.

Durante la primera mitad del siglo XIX, las flautas de Laurent destacaban de todo el resto. Aparte de instrumentos musicales de nivel excepcional, eran exóticas obras de arte, objetos fastuosos contruidos con cristal de gran calidad, de color verde, azul o incoloro dependiendo de su composición, mecanismo de plata o bronce y a veces con incrustaciones de piedras preciosas (amatistas, perlas, granates...) o bisutería. Si bien pocos profesionales se las podían permitir debido a su elevado coste, eran muy apreciadas por la aristocracia de la Europa romántica que encontraba en estos instrumentos su ideal de belleza y perfección.

Grandes personalidades del siglo XIX poseyeron algunos ejemplares. Napoléon Bonaparte, James Madison -cuarto



presidente de Estados Unidos-, el emperador Franz I de Austria, Louis Napoléon de Holanda, el compositor Giacomo Meyerbeer, el virtuoso Louis Drouët, el rey de España José Bonaparte, etc, fueron algunos de sus adeptos.

En 1847 el taller de Laurent tenía cinco trabajadores y un volumen anual de negocio equivalente a la inusual suma de 30.000 francos. Laurent continuó con la manufactura de flautas de cristal hasta el final de su vida en 1848. No se conoce ningún instrumento de Laurent hecho de otro material. En las tarjetas de su negocio ponía: Flûtes en cristal, faites par Mr. Laurent, Horologer, Mechanicien, lo que nos lleva a pensar que se dedicó plenamente a fabricar sólo estos raros instrumentos.

Tras la muerte de Laurent, su ayudante J. D. Breton se convirtió en su sucesor continuando con la producción de flautas de cristal entre instrumentos de otros materiales. Con Breton finalizó la utilización del cristal en la elaboración de flautas de concierto.

“Laurent era un artesano excepcional, seguramente gracias a su primigenio oficio de relojero, que logró una técnica depuradísima para ensamblar el mecanismo sobre cristal”

Una de las razones por las que no hubo continuidad pudo ser, obviamente, la fragilidad del material. Aunque el cristal empleado tiene un grosor considerable y es más resistente de lo que podría parecer, una caída o un golpe accidental puede tener consecuencias irreversibles. Otra razón posible es la dificultad de sujetar el mecanismo en el cristal, proceso largo, costoso y arriesgado que encarecía las flautas de tal manera que pocos profesionales podían adquirirlas. Laurent era un artesano excepcional, seguramente gracias a su primigenio oficio de relojero, que logró una técnica depuradísima para ensamblar el mecanismo sobre cristal, técnica a la que la gran mayoría de constructores de instrumentos quizás no osaron aventurarse o con la que no tuvieron éxito.

Dada su fragilidad sólo quedan unas pocas decenas de ejemplares repartidos en museos de todo el mundo (Cité de la Musique de París, Victoria and Albert Museum de Londres, Metropolitan Museum of Art en Nueva York, entre otros y especialmente en la colección Dayton C. Miller de la Biblioteca del Congreso de Washington, donde se encuentran 18 flautas y piccolos de Laurent).



Detalle de la embocadura de la flauta MDMB149 del Museo de la Música de Barcelona.

Es difícil cuantificar las que no están catalogadas y son propiedad particular, pero en total podrían existir alrededor de un centenar. Muchos de estos instrumentos están incompletos o rotos y muy pocos se encuentran en condiciones de ser tocados.

En España tenemos un precioso ejemplar en la colección museográfica del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. De 1814, es un modelo cónico construido en cristal con talla de diamante, mecanismo y juntas de plata. Lamentablemente solo conserva tres de las cuatro partes en que fue construida. Le falta la pata y el tapón que cierra el extremo superior de la cabeza. En el Museo de la Música de Barcelona hay dos instrumentos enteros y un fragmento, posiblemente lo que queda de una tercera flauta que se rompió. La primera de estas flautas está construida con cristal fundido, juntas y mecanismo de plata. Consta de ocho llaves y su nota más grave es un Do3. El cristal está tallado en forma acanalada con el doble propósito de ornamentar y a la vez rebajar peso, ya que su grosor ronda los 5 mm. El extremo superior de la flauta está rematado con un tapón adornado con nácar artísticamente trabajado. El “corcho” obturador es en este caso una placa de cristal fijada con una resina especial. Está dividida en cuatro partes que se enroscan, para mayor seguridad, a través de las juntas de plata. Fue construida por Laurent en París



Detalle de las llaves de la flauta MDMB149 del Museo de la Música de Barcelona.



La autora del reportaje con la flauta de cristal del Museo de la Música en Barcelona MDMB 149

en el año 1839 y lleva la inscripción: Palais Royal nr. 65 -dirección de su tienda y taller- y Breveté (patentada). El segundo ejemplar es de 1844, consta de 9 llaves y baja hasta un Si2. Es igualmente de cristal y plata y tiene incrustaciones de cristales rojos en algunas llaves.

Estos instrumentos fueron comprados por el Museo en 1944 sin que haya quedado constancia de su procedencia.

Recientemente, bajo el impulso de Romà Escalas, director del Museo de la Música de Barcelona, y del equipo de restauración del museo, se ha llevado a cabo un largo proceso de investigación y restauración del primero de estos dos ejemplares de Laurent, culminando con un par de conciertos públicos que tuve la suerte de poder protagonizar el pasado mes de mayo. Aunque ya estaba familiarizada con flautas de esta época en madera y marfil, durante cuatro meses he estado acudiendo al Museo para estudiar con este instrumento (Laurent MDMB149). Tras la primera impresión de incertidumbre ante la fragilidad del cristal y la posibilidad de rotura por caída o golpe, me enamoré rápidamente

de la belleza de su sonido y su naturalidad de emisión. Me encontraba ante una flauta de calidad excepcional y de sonido inigualable, incomparable, en mi opinión, al de cualquier flauta de otro material. Su peso es considerable y más de un día tras la sesión de estudio de dos o tres horas debí tomar un antiinflamatorio. Poco a poco fui habituándome y llegó a ser muy natural mi relación con la flauta de Laurent, casi olvidándome del material con el que está construida. Con diapasón alrededor de 440 Hz, la afinación es también muy especial, debiendo elegir entre varias digitaciones para encontrar la más adecuada en cada momento –fue muy útil el método de Fürsternau *Die Kunst des Flötenspiels op. 138 (1844)*-, pero también muy lento ya que ofrece muchas digitaciones para la mayoría de notas. Probar y elegir la más apropiada fue un proceso largo y laborioso,

optando en muchos casos por la afinación expresiva –subiendo las sensibles-, característica de su época. La mayor dificultad al tocar con acompañamiento de pianoforte fue precisamente encontrar el equilibrio de afinación de los dos instrumentos, debiendo para ello corregir la dirección del aire en la mayoría de notas de la flauta.

Aunque de potencia considerable, el mejor sonido se consigue sin forzar la intensidad y sin usar vibrato continuo ya que es como mejor se puede apreciar su nitidez y flexibilidad. Posee un sonido hermoso, cálido y dúctil, de pureza singular y sublimes pianissimos, una articulación limpia y precisa y una rápida respuesta de emisión. En definitiva, una joya del romanticismo con la que he vivido una experiencia única. ●

Montserrat Gascón, es profesora de la Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

BIBLIOGRAFÍA

- ROCKSTRO, Richard Shepperd. A Treatise on the construction, the history and the practice of the flute. London: Rudall, Carte & Co., 1890.
- HAINE, Malou. Les facteurs d'instruments de musique au XIXème siècle, des artisans face à l'industrialisation. Brussel•les: Edition de l'Université de Bruxelles, 1985.
- MILLER, Dayton C. "Flutes of Glass". A: The flutist magazine, julio de 1925, 6, 7.
- VENTZKE, Karl. "Kristallglasflöten im 19. Jahrhundert". A: Tibia, 1979, vol. 3, p. 397-99.
- Esprit des journaux français et étrangères. Bruxelles: julio de 1806, VII, p. 129-131.
- Allgemeine musikalische Zeitung. Ein Concert am Hofe Napoleon's. October 1847, 49, 43, p. 741-744.
- DE LORENZO, Leonardo. My complete history of the flute. New York, 1952, reeditado per Texas Tech University Press, Lubbock, Texas, 1992.
- POWELL, Ardall. The flute. New Haven and London: Yale University Press, 2002.
- CASTELLANI, Giuliano. Ferdinando Paer. Biografia, opere e documenti degli anni parigini. Berna: Peter Lang A.G., 2008.
- VALVERDE DURÁN, Joaquín. La Flauta. Su historia, su estudio. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1886. Reeditado por el Conservatorio Superior de Música de Sevilla y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1997.

NOTAS

1. Equivalente a unos -7 ° centígrados
2. Yo mantengo la teoría de que este primer ejemplar, el cual no se ha conservado, no presentaba ninguna talla y vaciado del cristal, con lo que su peso debía ser todavía mayor al de los instrumentos que se conservan, todos con talla acanalada o de diamante.
3. Actualmente se puede contemplar este ejemplar en el Rijkmuseum de Amsterdam
4. Posiblemente, W. N. James se refiere al fenómeno que acaece cuando un rayo de sol pasa a través de partículas de cristal de hielo presentes en la atmósfera, originando un pilar o columna de luz vertical.
5. Dayton Clarence Miller (1866 -1941), científico americano y flautista amateur. Reunió la mayor colección de flautas del mundo, sita actualmente en la Biblioteca del Congreso de Washington. La Dayton C. Miller Flute Collection consta de unos 1.700 instrumentos además de otros materiales como fotografías, patentes, documentos, partituras, pinturas, etc., relacionadas con la flauta.

B

AMPLIA GAMA DE FLAUTAS
BRANNEN BROTHERS EN GINEBRA

FLAUTISSIMO : VENTS DU MIDI



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



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

ENTREVISTA

A solas con un solista:



Mónica Raga Piqueras

“En la Orquesta hay que buscar estar dentro del conjunto, y aún así saber sobresalir cuando es necesario.”

Por **Clara Yepes Cagigal**

Mónica Raga Piqueras es una de las principales figuras en el panorama flautístico español. Actualmente es solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, desarrolla una importante carrera como solista y es miembro de varios grupos camerísticos. También mantiene una intensa actividad como docente. En el pasado mes de abril colaboró con la AFE en el curso de Flauta Activa. Es un placer poder contar con ella en esta ocasión.

Mónica Raga



CY; ¿Mónica, por qué eres músico?

MR; Soy músico porque lo viví desde niña. En mi pueblo, tocar un instrumento es muy normal, como en cualquier pueblo de Valencia. Además tenía el incentivo de mis primos y mis hermanos mayores, que también tocaban. Pero lo que más me emocionaba de pequeña era salir a la banda. Más adelante, decidí continuar, al igual que mis hermanos, y dedicarme a ello profesionalmente.

¿Qué te aporta la música?

La música me aporta muchísimo, claramente en el sentido emocional, pero además para mí es una manera de expresarme. A veces hablando no somos muy buenos, y desde luego para mí, la música se convierte en la vía de expresión, de desahogo. También, ahora, en esta etapa de mi vida, la música es una fuente de motivación importante y regula mi propia rutina. Si quieres sintetizarlo: es una vía de expresión.

¿Y porqué la flauta, y no otro instrumento?

Porque mi prima, Juana Guillem, viviendo las dos en Catarroja, me dejó probar la flauta. Me encantó y desde entonces salí a tocar con ese instrumento a la banda, en la que faltaban flautas. Así de fácil. No me planteé nada más.

¿Estudiaste en Francia, ¿no?

Sí, después de acabar aquí la carrera a los 17 años.

Y fuiste premio extraordinario

Después había que pensar a dónde ir. Así que con una compañera, decidí irme a París. Entramos en el Deuxième y escogí como profesor a François Veilhan porque “me metía el dedo en la llaga” y, desde luego, me hacía trabajar mucho.

De todos lo maestros que has tenido, ¿cuáles te han influido especialmente?

He ido cogiendo cosas de unos y otros. Aún hoy recuerdo muy vivamente las clases con Kate Hill en la JONDE, también otros momentos con Aurèle Nicolet, con quien, por ejemplo, trabajé hace unos pocos años la Sonatina de Boulez. En especial el curso que tomé en Colorado con Martha Aarons me aportó muchísimo. Me ayudó a volver a centrarme en el estudio, a refrescar la técnica, que es básico, y es algo de lo que te puedes olvidar fácilmente en la orquesta. También me enriqueció mucho en lo personal y me vino muy bien en ese momento de mi vida.

Estás hablado de la técnica: ¿qué libros consideras tú como “la Biblia” de la flauta?

Bueno, “la Biblia” de la flauta... Es que eso es decir mucho, porque

ahora mismo, hay tantos... También depende del nivel de aprendizaje. Al empezar, pueden ayudar libros como el de Francisco González o el M.A. Reichert para el picado y las escalas o De La Sonorité de M. Moysse para el sonido. A mí me ha ayudado trabajar libros como los 17 Grandes Ejercicios de Mecanismo de Taffanel y Gaubert, que es imprescindible para la técnica, y el de M. Moysse. Pero sólo afectan a un tema específico, así que hay que buscar más. Como métodos completos, destacan los seis volúmenes de Trevor



Wye, que cogen referencias de métodos anteriores y facilitan a las nuevas generaciones una clara explicación y una buena síntesis del estudio. Es necesario utilizar libros que se complementen y, por supuesto, ampliar, no sólo con ejercicios, sino con estudios.

A lo largo de tu carrera, también has desempeñado una gran labor como profesora.

Sí, dar clase me llena mucho. Lo disfruto enormemente: tú enseñas pero también aprendes del alumno. Cada curso tiene su historia, y me acuerdo de cada uno de ellos: Cuenca, Toledo, los encuentros con la JORCAM ..., y otros destinados propiamente a alumnos de conservatorios, como en Badajoz, Tarragona, etc. Desde hace un tiempo he reducido mi actividad, sobretodo la docente,



Mónica Raga durante la entrevista, fotografía de Clara Yepes.

porque me he centrado en la maternidad, lo cual también es muy satisfactorio. Espero retomarlo más adelante, pues enseñar es algo que realmente me encanta. Complementa mi trabajo. Casi diría que lo necesito.

¿Cómo ves la enseñanza flautística española respecto al extranjero? ¿Qué cosas consideras que quedan por mejorar?

No creo que la docencia vaya mal encaminada en España. Es verdad que ha habido cambios, algunos no muy acertados, pero hay otros muy buenos. No obstante hay carencias. La más grave es que hayan quitado el solfeo (ahora lo llaman lenguaje musical, pero no es exactamente lo mismo). Antes, era necesario cursar un año únicamente de solfeo, para luego comenzar con el instrumento. Yo creo que no suponía un año de retraso, al contrario: era una mayor motivación para coger el instrumento. Actualmente hay muchos alumnos que estando ya en cursos avanzados, todavía no saben solfear. Eso es nefasto. La base para tocar un instrumento es tener buen ritmo. Ello hace que los profesores de instrumento nos tengamos que encargar de enseñar solfeo.

“Actualmente hay muchos alumnos que estando ya en cursos avanzados, todavía no saben solfear.”

¿Y qué aspectos positivos encuentras?

Me parece bueno tocar otro instrumento, como el piano, además del principal. Otro aspecto positivo es que hoy en día se unifica más todo, también aquí hay globalización, se fomenta más la participación en música de cámara, banda, orquesta. Digamos que todo suma. Los exámenes están planteados como audiciones, lo cual también es un incentivo añadido para prepararse a fondo. Es una forma de ver que todo va dirigido al mismo fin. Creo que es hacia donde tenemos que avanzar actualmente, acercándonos al modelo de las universidades americanas, donde todo el conjunto hace que tiendas a ser un buen profesional.

En esta dirección es en la que creo que se podría ir encaminando la docencia. Sin embargo, también depende mucho de los profesores. En ese sentido, si se me permite, creo que el nivel de docencia puede ser bajo, ya no por cómo esté programada la educación musical, sino por los propios docentes. Los hay muy buenos, pero hay muchos que no llegan a un nivel medio de conocimientos necesarios para impartir clase.

¿Esto cómo repercute en el alumno?

En primer lugar implica la imposibilidad de transmitir un gran bagaje de conocimientos, y además supone una falta importante de motivación. El alumno, desde pequeño, necesita ilusión y para ello es necesario tener un referente.

Y un reto que superar, ¿no?

Sí, son necesarias pequeñas metas. Sobre todo, teniendo en cuenta que empezando desde pequeño no puedes exigir tantísimo. En definitiva, los puntos negros de la enseñanza son el solfeo y realmente el nivel de algunos docentes.

¿Tú crees que los profesores también deberían tener herramientas psicológicas o saber de educación, no únicamente del instrumento?

Por supuesto; ahí está el buen pedagogo. Es necesario saber cómo expresar lo que se quiere enseñar y cómo adaptarlo a cada alumno en particular. Cada alumno es diferente y va a responder de una manera diferente. El profesor tiene que estar atento a cómo es cada uno y preguntarse cómo funciona su mente en cada momento. Tenemos que ser muy flexibles. En este sentido ser un poco psicólogo sí que ayuda.

“Es necesario saber cómo expresar lo que se quiere enseñar y cómo adaptarlo a cada alumno en particular.”

¿Qué características o cualidades consideras que son necesarias para un músico?

Desde luego, el ritmo, como he dicho antes. También la musicalidad y el oído, para afinar y para darse cuenta de muchas cosas a la hora de tocar. El músico de orquesta necesita además empatía para, por ejemplo, saber ceder en un momento dado para que otro pueda tocar más a gusto. Es importante también mucho empaste y muchísima flexibilidad. En la Orquesta hay que buscar estar dentro del conjunto, y aún así saber sobresalir cuando es necesario. Por supuesto necesita trabajar la técnica, el ritmo, el sonido y la afinación. Es importante madurar la musicalidad. El músico nace pero también se hace.

¿Para ser solista en la orquesta necesita uno cierto carácter?

Para ser solista hay que tener más iniciativa porque hay obras que, desde luego, lo requieren. Hay que ser un poco más “echao pa delante”. Evidentemente también te tiene que gustar estar ahí. Una de las mayores dificultades a las que se enfrenta el solista es tener al frente un director que no es bueno. En ese caso y, en muchos otros,

hay que asumir una mayor responsabilidad. Claramente, todo esto va mejorando con la experiencia y se va afianzando con el tiempo.

¿Y como concertista? Me imagino que será muy distinto a tocar dentro de la orquesta.

Sí, es distinto. Es otro mundo. Además, muy placentero. Es una gozada tocar de concertista.

¿Tú cómo estás más a gusto, como concertista, en la orquesta o haciendo música de cámara?

A ver, la música de cámara me gusta mucho. El ser concertista es parecido a lo que comentaba de la docencia: me complementa. En un concierto como solista todo cuenta: ya no sólo importa saberse la obra, sino saber integrarse en el sonido de la orquesta y ser un todo con ella. Es muy emocionante. Hay que estar muy preparado. Ahí no hay manera de disimular ningún fallo. También hay que buscarse espacio en el escenario y hablarle al público. Es una experiencia incomparable.

¿Qué nos puedes contar del concierto de Jacques Ibert que diste con la orquesta de la RTVE, estando embarazada?

(Se ríe) Mientras lo estudiaba no podía parar de preguntarme si eso sería bueno para ella, ¡¡¡estudiar Ibert con ella ahí dentro!!!

¿Crees que le habrás transmitido algo?

No sé. Recuerdo haberme cuestionado cómo podía influir en ella el estrés, refiriéndome sobre todo al momento de salir al escenario. Pero, después de todo, no creo que fuera nada malo. Al revés, muy interesante. A mí me daba más fuerza incluso. Me parecía que me acompañaba. De hecho, se estuvo muy quieta durante todo el concierto.

Demuestra una gran fortaleza por tu parte. Cosa que también hemos podido apreciar en otras ocasiones, como aquella en la que tocaste el solo de “El Carnaval de los Animales” con dos costillas rotas.

Sí, eso fue muy fuerte. Días antes del concierto me caí, y empecé a encontrarme fatal, no podía respirar. Pero claro, me parecía mal decir que no podía ir, tan cerca del concierto. Así que toqué como pude, y nada más acabar, me fui a urgencias donde me dijeron que, efectivamente, tenía dos costillas rotas.

De todos los conciertos que has dado, ¿cuál recuerdas como el mejor de tu vida?

Una sensación sublime la tuve hace unos años con la décima de Mahler, que tiene un gran solo de flauta. Yo no hacía mucho que estaba en la orquesta. Era como “el solo de mi vida”. Al principio todas las emociones están a flor de piel. La verdad es que esta frescura de los comienzos es muy difícil de conservar. Fue un momento muy emocionante. Después del solo, me sentí como si me hubie-



Mónica Raga, en el centro, con otros miembros de la sección de viento de la Orquesta de RTVE.

una Brannen-Cooper se estropea menos, por el sistema de pesos con el que está construida, o es más perfecta la afinación, porque Muramatsu tiene pequeños defectos de afinación. Pero sí que es verdad que ese sonido lo han acertado, y no se lo he encontrado a ninguna otra flauta.

Sin embargo, en el curso de Flauta Activa te vimos con una flauta de madera.

Sí. La llevé porque había alumnos que me iban a traer el solo de la "Pasión según San Mateo" de Bach, y quería que probasen cómo suena ese solo con flauta de madera, para que pudieran acercarse con su flauta de metal a ese color.

En cuanto a las últimas innovaciones que se están introduciendo en la flauta, como por ejemplo la "Flauta de agujeros cuadrados" de Lopatin, la "GLISSANDO HEAD-JOINT" de Robert Dick, o la "Flauta Prónimo" de Julián Elvira, ¿crees que mejoran el instrumento? ¿Qué futuro ves que tienen?

Bueno, no he probado la "Flauta de agujeros cuadrados", pero a mí, personalmente, no me atrae estéticamente. No me imagino tocando en la orquesta con una flauta así. Pero si tengo ocasión, claro que lo probaría, y entonces ya podría decir. Lo que has nombrado de Robert Dick, por ejemplo, y muchos otros cambios, creo que son puntuales y para un tipo concreto de música. Ya veremos con el tiempo a donde nos llevan.

¿Pero tú crees que la flauta ha alcanzado su máximo desarrollo técnico o todavía queda por evolucionar?

Yo creo que sí tiene desarrollo por delante. Quizá no de una forma tan radical, sino que lo que necesitamos los flautistas es un sutil cambio, casi imperceptible, para compensar detalles, también a muy pequeña escala, pero que pueden hacer una gran diferencia a la hora de tocar. De todos modos, la flauta es como es, y tiene diferencias entre octavas o problemas de intervalos que son muy difíciles de arreglar, y a lo cual hay que adaptarse, buscando solu-

ciones fuera del propio instrumento, es decir, en uno mismo.

Has estrenado algunas obras contemporáneas para flauta.

Sí, por supuesto. También he tocado obras ya estrenadas de las cuales he realizado la segunda interpretación.

Entre los compositores contemporáneos que realizan obras para flauta, ¿qué líneas te parecen más interesantes?

Dentro de la música española, que es muy interesante y además hay que promoverla, encontramos muy buenos compositores. Me gustan sobretodo Agustín Charles, Salvador Brotons, Luis de Pablo, Jose Luis Turina... De todos modos tampoco se da a conocer todo lo que hay. Además, no toda la música contemporánea me vale, ni mucho menos. Hay que saber muy bien escoger.

Antes has mencionado la maternidad. ¿Es difícil compaginarla con la actividad laboral?

Bueno, he decidido dedicarme plenamente a mi hija. Es verdad que supone una renuncia en algunos aspectos, como por ejemplo no tener tanto tiempo como antes para tocar pero, por supuesto, se puede hacer. También surgen más imprevistos, aunque se sacan recursos de donde sea.

¿Compensa?

Sí. A mi muchísimo.

¿Qué te parece la creación de la Asociación de Flautistas de España?

Me parece interesante, útil y necesaria. Es muy para nosotros, los flautistas; pensada para nosotros. Es realmente una ayuda directa. Ya no sólo por las clases que se puedan organizar, que son muy interesantes, sino por toda la información que se comparte, la revista, etc. Trata de lo que nos interesa, lo sintetiza y nos mantiene al día. Me parece un acierto.

Para acabar, ¿vendrás a la Convención de Barcelona de marzo del año que viene?

Sí. Me hace mucha ilusión. Aún queda tiempo y ya está todo el mundo hablando de ello. He previsto tocar una obra y salvo que me surja algo imprevisto, nos veremos allí.

Hasta entonces.

Muchas gracias, Mónica. ●

Clara Yepes Cagigal, es estudiante de 6ºCurso de Enseñanza Profesional en el conservatorio Profesional Joaquín Turina de Madrid.



Exclusivas...

Fabricantes de flautas históricas y flautas dulces de la máxima calidad

MARTIN wenner
 FLÖTEN
 GERMANY
 WWW.WENNERFLOETEN.DE

The
ABELL FLUTE COMPANY

◆

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

◆

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



MAJOR VENTILACIÓN

¡Explora la diferencia entre agujeros redondos y cuadrados!



Leonard E. Lopatin y su SquaresCircle!

Leonard E. Lopatin te invita a descubrir lo fácil que resulta obtener las notas graves en la flauta de agujeros cuadrados.

¡La Extra ventilación marca la diferencia!

www.lopatinflutes.com

MAJOR VENTILACIÓN

Flautas y embocaduras hechas a mano en metales preciosos y en acero inoxidable.



The Lopatin Flute Company
 122 Riverside Drive, Studio C
 Asheville, NC 28801 USA
 Phone/Fax: 828-350-7762

Daniel PAUL
LUTHIER

flûte traversière uniquement

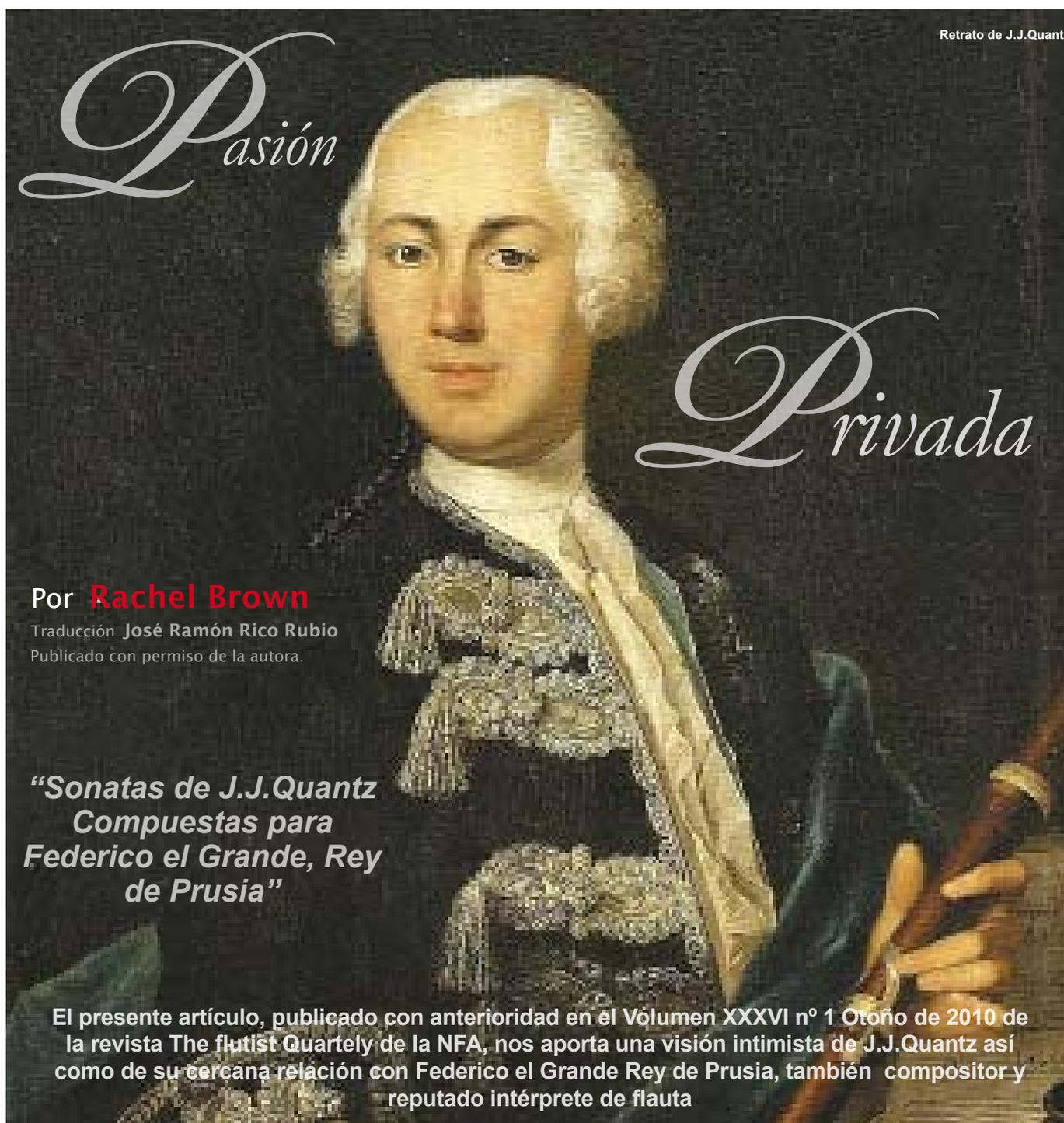
◆

The highest quality flute and piccolo repairs to satisfy the most demanding.
 Authorised Straubinger pad installer.

By appointment, by post or in person



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



Johann Joachim Quantz (1697-1773) es recordado hoy en día principalmente por su libro *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu Spielen* traducido al inglés con el título de *On Playing the Flute*, por Edward R. Reilly. Incluso en el siglo XVIII este tratado fue reconocido como la más exhaustiva de las guías para aprender a tocar la flauta y el conocimiento de otras materias generales de la práctica interpretativa. Su publicación provocó la aparición de una cadena de tratados para otros instrumentos, los más destacados son el trabajo sobre la interpretación en el clave de C.P.E Bach y el método para cantar de J.F.Agricola.

Indudablemente, en lo referente a la ornamentación Agrícola simplemente refiere a sus lectores al relevante



Rachel Brown

capítulo en el tratado de Quantz, así era su reconocimiento universal. Una generación más tarde, Türk muestra un amplio conocimiento de Quantz en su admirable *Clavierschule*.³

Aunque el *Versuch* fue y se mantiene todavía en la más alta estima, Quantz fue también un prolífico compositor. Muy poca de su extensa obra fue publicada estando él en vida, y solo una pequeña parte de su producción está impresa actualmente. El merecidamente popular concierto en Sol Mayor, por ejemplo, es solo 1 entre sus cerca de 300 conciertos. La mayor parte de los trabajos de Quantz fueron compuestos para la Pasión Privada del más ilustre, fanático incondicional y devoto de sus pupilos, el Rey Federico el Grande de Prusia.

La reputación de Quantz como un autoritario erudito, profesor riguroso, flautista virtuoso y prolífico compositor quedó constatada muy claramente durante su vida. Federico en una ocasión, remarcó en una carta a su hermana que Quantz era un poco *idemasiado arrogante!*. Indudablemente debieron surgir considerables celos y resentimientos entre los demás músicos de la corte de Berlín, dada su envidiable posición, inflado salario, su monopolio y control sobre el repertorio que se interpretaba en las veladas musicales de los conciertos de cámara y los cuantiosos y frecuentes beneficios que se derivaban de ellas.

Charles Burney, el músico e historiador inglés, cuando visitó la corte hacia el final de la vida de Quantz consideró a este como un; “dogmático viejo pedante”. Su principal crítica, sin embargo, era que la música de Quantz, que se había venido interpretando ya desde 40 años antes, seguía siendo interpretada pero no se había adaptado a los nuevos tiempos.

El propio relato por parte de Quantz de su vida es un poco remilgado y correcto e incluso un poco pecuniario: Él frecuentemente menciona cuanto le fueron pagando durante diferentes etapas de su carrera. Sin embargo, informaciones procedentes de otras fuentes revelan un panorama mucho



“Concierto para flauta”, pintura de Adolph von Menzel, (1852) que representa a Federico mientras toca la flauta acompañando a su primer clavecinista C.P.E. Bach en la Sala de Mármol, pabellón central de Sans Souci, Quantz, el profesor de flauta del rey aparece en el extremo derecho, acompañados de J. S. Bach, a la izquierda.

más interesante y colorido. Desde un origen humilde, gozó de un meteórico ascenso al estrellato.

Huérfano de niño, entró como aprendiz en la banda de su pueblo donde aprendió a tocar diferentes instrumentos, mostrando especial facilidad con el violín y el oboe. Se incorporó a la floreciente escena musical en Dresden y más tarde se las arregló para partir hacia Europa para mejorar su educación musical.

Charles Burney, el músico
e historiador inglés,
cuando visitó la corte
hacia el final de la vida
de Quantz consideró a
este como un; “dogmático
viejo pedante”.

En Italia el joven Hasse persuadió a un reacio Alessandro Scarlatti para que conociera a Quantz. Scarlatti no tenía tiempo para intérpretes de instrumentos de viento; consideraba que todos tocaban desafinados. Fue este encuentro con Scarlatti el que le hizo a Quantz replantearse los problemas

de afinación de la flauta resultando en su diseño de incorporar llaves separadas para el Mib y el Re#. En Francia, Quantz escuchó tocar a Blavet y en Londres parece ser que Handel le invitó a quedarse. Sin embargo, a diferencia de Handel, que nunca regresó a su empleo en Alemania, Quantz se sintió obligado a volver a Dresden, donde recibió clases y tocó junto al famoso flautista francés Pierre Gabriel Buffardin, de quien acredita que aprendió la técnica del doble picado.

Fue en Dresden donde el joven príncipe Federico se encontró por primera vez con Quantz y desde ese momento sus vidas permanecieron estrechamente entrelazadas.

La madre de Federico requirió los servicios de Quantz como profesor de flauta para su hijo, pero las clases fueron, por necesidad, concertadas en secreto, ya que el padre de Federico anuló para su hijo cualquier formación musical, literaria o filosófica, en definitiva, todo aquello en lo que Federico estaba interesado, considerando estas actividades como demasiado afeminadas. Por el contrario, los intereses del padre de Federico eran esencialmente el belicismo y el consumo de grandes cantidades de alcohol. En esta atmósfera altamente cargada, Quantz visitó Berlín, corriendo

un gran riesgo personal: En una ocasión la pareja escapó por los pelos de ser descubierta. Un aviso de última hora dio a Quantz el tiempo suficiente para salir apresuradamente junto con las flautas, las partituras y los atriles para esconderse en una salita- armario sin ventanas-, mientras que Federico apenas lograba cambiarse de su preferido atuendo francés al uniforme militar, aunque sin tiempo para retocarse su peinado de estilo francés. El Rey sospechaba y buscó durante toda una hora, sin encontrar nada. La sofocante antesala donde Quantz permaneció todo ese tiempo agachado, fue conocida desde entonces como “el horno”.

El Rey regularmente sometía a Federico a brutales humillaciones en público sin importarle que el anhelara la libertad. Sin embargo, sus intentos de escapar fueron fallidos. Aparentemente varias personas tenían conocimiento de sus planes, incluso su tío, el Rey Jorge I de Inglaterra supo que Federico buscaba tener refugio con él, y éste le escribió pidiéndole que no se precipitara. Federico escapó disfrazado con un fiel ayudante, el teniente Katte, pero fueron interceptados antes de que pudieran llegar muy lejos. Federico fue juzgado por su padre por traición, un delito que se castigaba con la pena de muerte. Finalmente, Federico fue encarcelado por un año y forzado a ser testigo presencial de la ejecución de su amigo, el leal teniente Katte.

La encarcelación fue una experiencia desgarradora y finalmente Federico aceptó que la cooperación era preferible a combatir con su padre. Sin embargo su amor por la música no se vio para nada disminuido; se las arregló para llevar de contrabando su flauta a la prisión y finalmente, cuando fue liberado y se le concedió su propia residencia, comenzó a reunir un pequeño séquito de músicos que incluía a Carl Philipp Emanuel Bach como acompañante al clave y Carl Heinrich Graun como maestro de capilla. Quantz no se unió al grupo hasta 1741, tras ser Federico nombrado Rey, y lo hizo con las más ventajosas condiciones. Su

salario básico de 2000 Thaler competía con el de los cantantes mejor pagados (C.P.E. Bach se mantuvo durante años con solo 200 Thaler). Además, por cada nueva flauta que construía y por cada nueva composición recibía un plus. Los cerca de 300 conciertos y similar número de sonatas testifican que Quantz debió de ser uno de los músicos más ricos de su tiempo.

Federico se casó, aunque fue puramente una formalidad; vivió separado de su esposa, en su lugar se rodeó de su círculo de amigos e intelectuales entre los que por un tiempo se incluyó Voltaire. Quantz también se casó en unas circunstancias intrigantes, y seguramente no fue mucho más feliz. Tras la muerte de su amigo el trompista Schindler, Quantz realizó visitas de pésame a su viuda, la cual empezó a ilusionarse por él. En una de estas ocasiones, ella parecía estar muy enferma; Quantz llamó al médico el cual temió por que ella pudiera morir por lo que convocaron también a un sacerdote para suministrarle la extrema unción. Al preguntarle a la moribunda cual era su último deseo, ella dijo que no quería nada más que irse a la tumba llevando el nombre de Señora Quantz.

“El inmenso número
de conciertos y sonatas
de su biblioteca eran
para su uso personal, su
pasión privada.”

Quantz pensó que no tenía nada que perder (quien sabe, quizás puede que él pensara que quizás podría sacar algo de todo ello), y debidamente complació, después de lo cual ella saltó de la cama totalmente recuperada!

En años posteriores C.P.E. Bach bromeaba diciendo: ¿Quién es el que dicta las reglas en toda Prusia? Respuesta: el perro de la Señora Quantz; el la aterroriza a ella, ella aterroriza a Quantz; Quantz aterroriza a Federico y él aterroriza a todos los demás!



Federico II tocando la flauta en una sala de su Palacio de Estado.

La influencia de Quantz en su pupilo real fue profunda. Las lecciones de flauta debieron ser inspiradoras para que Federico alcanzara tal estado de virtuosismo. Muchos de las obras escritas para él son extremadamente exigentes. El inmenso número de conciertos y sonatas de su biblioteca eran para su uso personal, su pasión privada, y la mayoría de estos trabajos no han vuelto a ser interpretados desde entonces. Con la inminente publicación de algunas de estas destacadas sonatas, deseo de todo corazón que se conviertan en parte de nuestro repertorio estándar. ●

Rachel Brown, es Profesora de flauta barroca en el Royal College of Music de Londres.

NOTAS

1. Bach, C. P. E., Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, vol.I (Berlin, 1753, rev. 2ª ed. 1787), vol II (Berlin, 1762, rev. 2ª ed. 1797); traducido por William J. Mitchell como Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments (New York, 1949).
2. Agricola, Johann Friedrich, Anleitung zur Singekunst (Berlin, 1757); traducido por Juliane C. Baird como Introduction to the Art of Singing (Cambridge, 1995).
3. Türk, Daniel Gottlob, Clavierschule (Leipzig, 1789; traducido por Dr Callcott como The Clavier School (London, 1803).

Rachel Brown

Tras ganar el primer premio en la Competición de la NFA en 1984 Rachel Brown se ha convertido en una ampliamente conocida y versátil intérprete tanto de flauta moderna como de flautas históricas y flauta de pico. Es flauta solista en un gran número de las principales agrupaciones de música antigua como The Academy of Ancient Music. Ha realizado un gran número de conciertos por Europa, América, Canadá y Japón. Rachel Brown es profesora de flau-



ta barroca en el Royal College of Music de Londres. Es autora del libro *The Early Flute* y compositora de las cadencias de la nueva edición de los conciertos de flauta de Mozart publicados por la editorial Bärenreiter.

Tras su reciente grabación de 2 CD's con sonatas de J.J. Quantz Rachel Brown ha realizado una nueva publicación de 12 sonatas de Quantz en dos volúmenes. Estas nuevas sonatas de acuerdo con las propias numeraciones de Quantz son trabajos posteriores a las escasas sonatas que anteriormente se han publicado del autor.

José Ramón Rico Rubio,
Profesor Superior de Flauta Travesera.

MIYAZAWA

EMG
EUROMUSICA

Distribuidor Exclusivo para España
www.euromusicagerijo.com

Celebrating
40 *Years*
of Flute Making
Excellence



Novedades

CD's



Dedicatoria. Music for flute in 20th century. Spain. Claudia Giottoli (flauta) y Raffaele D`Aniello (piano). Stradivarius.

Al parecer, significa un atrevimiento interpretar o grabar (como es el caso) música de com-

positores españoles por interpretes que proceden de mas allá de nuestras fronteras. Se suele decir en nuestro país, que no se le da el carácter, la chispa, el calor, la gracia etc.... que los artistas españoles le damos a nuestra música Si cierto, pero acaso los rasgos físicos de los españoles son iguales que los de un japonés, o un indú o un africano. No nos paramos a pensar cuando interpretamos a los autores de otros países si le vamos a dar el estilo o carácter de esa música que está compuesta por un compositor no español simplemente la tocamos con el convencimiento de la posesión de la verdad y que yo tenga conocimiento, dichos compositores foráneos no critican con la "soltura" con que nosotros lo hacemos.

En el caso, de Claudia Giottoli (flauta) y Raffaele D`Aniello (piano) dos extraordinarios músicos italianos, han grabado un CD con música exclusivamente española, y sabedores de una posible crítica no demasiado acorde con la categoría que atesoran, me enviaron la grabación para hacer un comentario sobre dicho trabajo.

El CD está registrado con música de:

Salvador Brotons, F, Moreno Torroba, Julian Menéndez, Jesús Guridi, Manuel Infante, Montserrat Torras, Joaquín Rodrigo, Xavier Montsalvatge, Óscar Esplá, Amando Blanquer y Manuel Palau, todos ellos de un reconocido prestigio artístico y musical.

Después de escuchar atentamente la grabación, solo tengo palabras de admiración y agradecimiento por dedicar un trabajo entero a nuestros compositores (cosa que en España se hace con escasa frecuencia).

Mi crítica constructiva de este magnífico trabajo y bajo mi modesta opinión, me merece la calificación de sobresaliente. En cada una de las diferentes obras se aprecia un claro interés de adaptar su arte a la música que les ocupa y a veces aparcando su propia personalidad en pro de una interpretación acorde con el estilo y las formas españolas.

Dicho esto me pregunto, ¿porqué esa especie de inquietud cuando algún artista no español interpreta nuestra música?

Porqué no nos paramos a pensar que un artista es artista tanto

si es español como si no lo es. Lo grandioso de la música, es que diferentes artistas la vemos con diferentes colores que al final es un esfuerzo por dar vida y satisfacer múltiples sentimientos que emanan del ser humano.

No existe música mala ni mal interpretada, si el artista o los artistas ponen todo el amor, sentimiento, corazón y su yo. En el caso de Claudia y Raffaele han puesto tanto interés en satisfacer el ego español, que tal vez en algún momento interpretativo dejan de ser ellos mismos para aparentar ser lo que no son, pero esto les honra y enriquece como unos grandes intérpretes.

Les dedico, mi más cordial admiración por un trabajo hecho con todo el cariño que nuestra música se merece.

Manuel Guerrero



Bach Flute Sonatas. Marina Piccinini, flauta; Brasil Guitar Duo (Joao Luiz y Douglas Lora). Avic AV2196 (2 CD's).

Este doble CD contiene todas las sonatas para flauta de J.S.

Bach tanto las que van con clave obligado (Sol menor BWV 1020, Mib Mayor BWV 1031, Mi Mayor BWV 1035 y Si menor BWV 1030) como las que llevan el acompañamiento de Continuo (Do Mayor BWV 1033, La Mayor 1032, Mi menor BWV 1034) más la Partita para flauta sola en La menor 1013, la más temprana de todas sus composiciones para flauta escrita en 1718.

Dejando a un lado los prejuicios sobre la idoneidad o no de sustituir o no el clave por otros instrumentos para la realización del acompañamiento del continuo o de las partes realizadas de las sonatas para clave obligado, el resultado de esta combinación instrumental resulta muy fresca y placentera. Sin duda a ello contribuye significativamente la calidad y conocimiento del estilo de sus intérpretes. Marina Piccinini es una de las solistas de flauta más destacadas del panorama actual con una trayectoria profesional realmente impresionante. Así mismo, los integrantes del Brasil Guitar Duo, Joao Luiz y Douglas Lora, demuestran una técnica impresionante así como un refinado conocimiento del acompañamiento armónico y una extraordinaria expresividad e instinto musical que a mi parecer justifican sin ninguna duda el sustituir el clave por las dos guitarras, pues la experiencia musical resultante de la escucha, resulta muy gratificante.

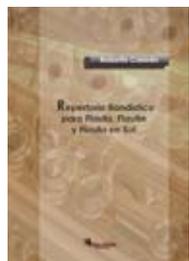
La combinación de sonoridades generadas entre la flauta y las dos guitarras proporcionan a esta música de Bach un enriquecimiento de lo emocional que realza y potencia notoriamente la expresividad del discurso musical. Esto se puede apreciar, quizás con mayor claridad, en los tiempos lentos donde la maestría técnica y expresiva de Marina Piccinini en la flauta combinada con la sutileza y emoción que se desprende de las cuerdas pulsadas de las guitarras, tejen una

textura musical rica, íntima y dialogante. El rico balance sonoro y la idoneidad de los tempos escogidos para cada uno de los diferentes movimientos, permiten que la música fluya fácilmente. Marina Piccinini combina virtuosismo con un sonido rico y expresivo, alcanzando en ocasiones unos pianísimos increíbles. Allí donde en otras grabaciones de estas sonatas de Bach escuchas respiraciones que a veces interrumpen o comprometen seriamente el fraseo musical, Marina Piccinini extiende la frase unas pocas notas más, encadenando y resolviendo los pasajes con una gran eficacia. Sin duda una experiencia inspiradora repleta de originales ideas y nuevas e interesantes soluciones de articulación, ornamentación, dinámicas y fraseo.

José Ramón Rico

Libros

Dasí-Flautas Ediciones Novedades Enero 2011



REPERTORIO BANDÍSTICO PARA FLAUTA, FLAUTÍN Y FLAUTA DE SOL.

Autor - Roberto Casado.

Las bandas de música, las bandas sinfónicas, las orquestas de viento, es decir, las bandas en general, están

desde antaño muy presentes en la cultura musical. Han tenido una función de culturización muy grande dentro de la sociedad. Ellas han contribuido a que la música haya llegado a todos los rincones.

Hoy en día, las bandas de música se han convertido en un gran potencial para los compositores y son muy numerosas las obras que se han compuesto para estas formaciones en los últimos tiempos. Obras de gran envergadura, en las que se explotan al máximo todos los recursos instrumentales, creando efectos sonoros de gran belleza.

La familia de las flautas también tiene su presencia dentro de estas agrupaciones musicales. La flauta y el flautín han estado presentes en todas las transcripciones que se han realizado, para las bandas, de las grandes obras sinfónicas y a estos dos instrumentos se ha sumado la flauta en Sol en las obras originales compuestas para estas agrupaciones. No obstante, se puede comprobar como, poco a poco, los compositores cuentan cada vez más con ella en su orgánico a la hora de componer sus obras.

He dedicado mucho tiempo a reunir los solos y pasajes de la familia de las flautas del repertorio de banda más importante.

En esta compilación presento, según mi opinión, los pasajes más reseñables. Seguramente algún pasaje o solo importante se ha

quedado por incluir, pero diversos problemas editoriales no han hecho posible su inclusión en la presente compilación.

Se ha dividido esta publicación en cinco secciones:

- Pasajes de flauta de obras originalmente concebidas para banda.
- Pasajes de flauta de obras transcritas para banda.
- Pasajes de flautín de obras originalmente concebidas para banda.
- Pasajes de flautín de obras transcritas para banda.
- Pasajes de flauta en Sol, de obras originalmente concebidas para banda y de obras transcritas para banda.

Esta recopilación facilitará el estudio del repertorio flautístico de banda y con este material los futuros flautistas tendrán más fácil su preparación para su posterior integración dentro de las bandas de música.

Asimismo, también servirá para cuando se convoquen pruebas para formar parte de las citadas bandas, se puedan preparar los solos específicos de banda, que normalmente suelen diferir de los solos de orquesta al estar, en muchos casos, en otras tonalidades. Espero que esta labor de recopilación ayude a toda la comunidad flautística para tener más a su alcance este repertorio específico de banda.

Roberto Casado



MEJORA TU ACTIVIDAD MUSICAL CON LA TÉCNICA ALEXANDER

Una guía para optimizar la postura y la utilización de la unidad cuerpo-mente en la música.

Autor - Rafael García

Cada vez más estudiantes y profesionales de la música se sienten atraídos por la Técnica Alexander. Tocar un instrumento musical, dirigir o cantar son actividades en las que el cuerpo desempeña un destacado papel. ¿Podemos disfrutar con plenitud de la experiencia musical? ¿Es posible alcanzar o recobrar un funcionamiento natural del cuerpo en la música? Este libro pretende dar respuestas a estas inquietudes a través de argumentos, reflexión y propuestas activadoras.

Desde que surgió la Técnica Alexander un gran número de personas se han beneficiado de ella. Se trata de un método sencillo y práctico para mejorar la facilidad y libertad del movimiento. En los músicos la Técnica Alexander permite eliminar las tensiones que interfieren en el funcionamiento natural y conseguir un control en la interpretación libre, en lugar de rígido. Rafael García, experimentado profesor de Técnica Alexander y doctor en psicología, muestra en este libro claves e ideas operativas que conectan nuestra mente y nuestro cuerpo con un camino más saludable en la música.



SANKYO FLUTES

Flauta de madera Sankyo, el sonido más puro



*La materia prima, la madera de granadillo, ha de dejarse
secar al menos durante un periodo de 10 años.*

*A continuación se le somete a un riguroso control de calidad y solo
un tercio del material finalmente llegará a ser una flauta.*

*Aunando paciencia y trabajo se obtendrá un instrumento con un sonido
que nos llevará al que originalmente tenía la flauta.*



PIRMIN GREHL

Principal Flutist of the Berliner Sinfonie Orchestra



EUROMUSICA

Distribuidor para
España y Portugal

www.euromusicagarijo.com

sankyo@euromusicagarijo.com

Profesionales que te ayudarán
a elegir tu instrumento perfecto



EUROMUSICA

Nuestra experiencia y especialización ha hecho que varios de los mejores fabricantes de flautas del mundo nos hayan nombrado sus agentes exclusivos en España y Portugal

Altus

AZUMI

JUPITER

MIYAZAWA

*The Muramatsu
flute®*

SANKYO FLUTES

