

# Todo Flauta

Revista Oficial de la Asociación de Flautistas de España

Nº 7

Marzo 2013

Año IV

CLARA  
ANDRADA

De Cerca con; IAN MCLAUCHLAN  
Sonidos Armónicos y Parciales en la flauta  
AUBADE para flauta sola de MARIUS FLOTHUIS  
El piccolo en la ópera  
MARCEL MOYSE



www.afeflauta.com



# Burkart

FLUTES & PICCOLOS

“Simply the  
Very Best Flutes.”

- **Jim  
Walker**

Play it. Hear it. Feel it.

Descubre sus ventajas en [www.PinlessPerfected.com](http://www.PinlessPerfected.com)

Burkart Flutes & Piccolos 2 Shaker Road #D107 Shirley, MA 01464 USA Phone: 1-978-425-4500 E-mail: [info@Burkart.com](mailto:info@Burkart.com)  
En España: James Lyman, Lyman Flutes, España E-mail: [JLYMAN@telefonica.net](mailto:JLYMAN@telefonica.net) 656.668.106 954.908.783

13.03.13

S U M A R I O

11

**Los Sonidos Armónicos y los Sonidos Parciales en la Flauta**

Por **Francisco Javier López R.**

17

**Historias De La Flauta; Carl Philip Emanuel BACH**

Por **Antonio Arias**

31

**A Solas Con Un Solista; CLARA ANDRADA**

Por **Vicenç Prats**

39

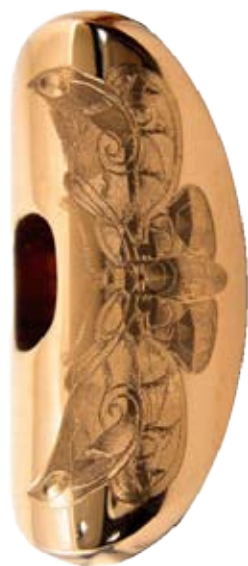
**EL PICCOLO EN LA ÓPERA**

Por **Jaume Martí**

43

**Mi Admirado Flautista; Gonzalo Saavedra y Cueto**

Por **Joaquín Gericó**



5

**DESDE LA AFE**

Por **Vicenç Prats**

7

**DE CERCA CON: IAN MCLAUCHLAN**

Por **José Ramón Rico**

25

**AUBADE para flauta sola de MARIUS FLOTHUIS**

Por **Montserrat Gascón**

34

**EL MASAJE TRADICIONAL CHINO PARA PREVENIR Y RECUPERARNOS DE LESIONES**

Por **Vicent Morelló**

47

**MARCEL MOYSE**

Por **Antonio Pérez**

51

**LA FLAUTA TRAVESERA**

**El instrumento más solicitado**

Por **Laura Oya Cárdenas y Lucia Herrera Torres**

56

**RAFAEL ADOBAS BAYOG**

**Ganador Del I Concurso De Flauta De La Afe**

Por **Laura Herrera Tapia**

59

**NOVEDADES**

**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

**Colaboradores en este número:**

Vicenç Prats  
Francisco Javier López R.  
Antonio Arias  
Montserrat Gascón  
Vicent Morelló  
Jaume Martí

**Imprenta:**

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

Joaquín Gericó  
Antonio Pérez  
Lucia Herrera Torres  
Laura Oya Cárdenas  
Laura Herrera Tapia

# GUO

GUO MUSICAL INSTRUMENT CO.  
1925-1999



*Omar Acosta*



**GRENADITTE**  
-Series-



**NEW VOICE**  
-Series-



**TOCO**  
-Series-

# FLAUTAS GUO ESPAÑA

FLAUTAS GUO ESPAÑA  
Phone: +34-607675431  
Fax: +34-913626960  
Email: [info@flautasguo.com](mailto:info@flautasguo.com)  
Web: [www.flautasguo.com](http://www.flautasguo.com)



Asociación de Flautistas  
de España

www.afeflauta.com

## Editorial

### Asociación de Flautistas de España

Presidente  
**Vicenç Prats Paris**

Vicepresidente  
**Wéndela Claire Van Swol Batchelor**

Secretario  
**Luis Orden Ciero**

Tesorería  
**Juan José Hernández Muñoz**

Vocal  
**Roberto Casado Aguado**

Atención al socio  
**Sara Bondi**

#### Lista de Anunciantes

*orden alfabético*

Abell Flute Company	... 50
Alfred Verhoef	... 22
Bulgheroni	... 42
Burkart Flutes	...PID
Daniel Paul	... 50
Euromúsica Garijo	..PET
GUO Musical Instrument	.... 2
Juan Arista	... 23
Lopatin Flutes	... 50
Mancke Flutes	... 24
Martin Wenner	... 50
Sanganxa	... 4
Sheridan Flutes	... 6
Trevor James	... 42
Vents du Midi	... 30
Yamaha	...PIT

Bienvenidos a este nuevo número de TODOFLAUTA de marzo 2013. Publicamos este número 7 de nuestra revista con la novedad de hacerlo en Marzo, en vez de en Febrero, como veníamos haciendo en años anteriores. Hemos considerado más adecuado pasar, a partir de ahora, los meses de envío de la revista de los anteriores Febrero y Septiembre a Marzo y Octubre, pensando sobre todo que el mes de septiembre nos pillaba un poco más a desmano a todos. El mes de Octubre, está ya más metido en lo que podemos considerar la vuelta a la actividad de la mayoría de nosotros tras las vacaciones de verano y esperamos que este cambio, resulte más conveniente para todos.

Desde la redacción de la revista estamos muy contentos porque estamos comenzando a notar un aumento importante en el envío de artículos por parte de los socios de la AFE para su publicación. Uno de nuestros principales objetivos desde los inicios fue siempre que TODOFLAUTA funcionara como una herramienta de comunicación donde poder mostrar y compartir las variadas aportaciones al mundo de la flauta que cada uno de vosotros utilizáis o preparáis para vuestros propios entornos y nos encanta que decidáis compartirlo con todos nosotros. Os animamos a todos a seguir en esta línea y deseamos que nuevos, variados e interesantes artículos lleguen pronto a nuestra redacción.

Como siempre podéis enviar vuestros artículos, sugerencias y comentarios a nuestro correo de la revista [todoflauta@afeflauta.com](mailto:todoflauta@afeflauta.com), estamos deseosos de saber de vosotros. Espero que disfrutéis de este nuevo número.

José Ramón Rico



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.



VERNE Q. POWELL® FLUTES, INC

[www.powelflutes.com](http://www.powelflutes.com)



**sanganxa**  
music store



**sanganxa**  
music store

[info@sanganxa.com](mailto:info@sanganxa.com)  
[www.sanganxa.com](http://www.sanganxa.com)

C/ Jaume I, 57  
Llanera de Ranes (Vic)

C/ Murillo, 44  
València

C/ Bodeguetes, 97  
Riba-roja de Turia (Vic)

Visítanos en:



# Desde la AFE



Queridos amigos flautistas, socios y músicos de feliz frecuentación.

No vamos a hablar de crisis. Nosotros no.

Estamos intentando y consiguiendo activar meninges y energías para hacer cosas y no dormirnos en los laureles de la convención de la cual aún nos queda resaca...sobre todo a mí.

Hemos hecho:

1. poner al día cuotas gracias a la fenomenal ayuda de Sara Bondi, que se ofreció a ayudarnos. Se va a cambiar el sistema de cobro y DISMINUIRÁ LA CUOTA!! Pagaremos menos y mejor. Los pagos estarán así mas agilizados y con menos complicación.
2. Han sido muchos los estudiantes que han disfrutado de rebajas en cursos de verano. La oferta de la AFE de sponsorizar cursos seguirá. No dudéis en pedirnos participación.
3. La campaña de sponsoring a luthiers también ha ido bien y a permitido a muchos flautistas beneficiarse de rebajas en las reparaciones.
4. Estamos ya empezando a preparar la próxima convención en Sevilla, en Marzo 2014, tercer finde. Hacednos partícipes de vuestras ideas, proposiciones e ideas...o si deseáis participar en la organización...se necesitaran manos.
5. Vamos a, tenemos que...invitar a grandes flautistas para impartir masters y/o realizar conciertos...estamos en ello...
6. Ya hemos gestionado en distintas comunidades, la co-organización de eventos. Una vez más pedidnos ayuda y consejo si queréis organizar algún evento...podemos ponernos de acuerdo.

El dinero que tenemos que gestionar es vuestro y la música es de todos. Si nos ponemos podemos. Con ideas y un poco de organización podemos, se pueden hacer cosas.

Gracias por estar ahí.

Vicens Prats



SHERIDAN *Flute* COMPANY

Neusserstr. 701  
50737 Köln, Germania  
00.49.221.740.4040



Flautas y Embocaduras  
Meticulosamente Elaboradas  
a Mano en Metales Preciosos



# De cerca con:



## Ian Mclauchlan

Por **José Ramón Rico Rubio**

**S**i hablamos de constructores de embocaduras en el Reino Unido sin duda uno de los nombres a los que debemos hacer mención es a Ian Mclauchlan. Comenzó a construir sus embocaduras en 1980 y desde entonces se ha establecido como uno de los principales y más renombrados técnicos y constructores de cabezas de Europa. Actualmente realiza conciertos como artista freelance por toda Inglaterra y dirige el taller de mantenimiento y reparación de flautas de Jonathan Myall Music en Inglaterra. Conozcamos un poco más de cerca a este interesante constructor y flautista.

**+** *¿Cómo fueron tus inicios como constructor de flautas? He leído en alguna entrevista en la revista PAN que pasaste unos interesantes años de formación tanto como flautista como estudiando la tecnología de la flauta en el Royal Northern College of Music de Manchester trabajando estrechamente con eminentes flautistas como Trevor Wye ¿Podrías comentarnos un poco como influyeron esos años en tu aprendizaje?*

*Siempre me ha interesado saber el modo en como las cosas funcionan y como están hechas. Aunque soy flautista el mecanismo de la flauta es realmente fascinante; al mismo tiempo mientras estuve en el*

*Colegio tuve la suerte de tener a Trevor Wye como mi profesor tutor durante el primer año. Ambos congeniamos muy bien y él me alentó en mi interés por construir flautas. Trevor estableció un curso sobre la tecnología de la flauta en el Colegio algo por lo que siempre le estaré enormemente agradecido. Numerosos profesores tutores asistieron de modo que recopilé una gran cantidad de información que incorporé a mi trabajo. Durante esta etapa construí mi primera embocadura. Tenía un tubo de acero inoxidable y una placa de plata y níquel. Estoy seguro de que me dieron aquel tubo para empezar, ya que es un material muy difícil de trabajar, sobre todo con las pocas herramientas que teníamos en la escuela.*

**2-** Según nos comentas tú también eres flautista e imagino que eso te resultará especialmente útil para tu trabajo; ¿Cómo valoras tú el hecho de que un constructor de flautas pueda probar y evaluar sus propias creaciones?

Yo creo que ser flautista y constructor a la vez es algo que no tiene precio. Ser capaz de probar las embocaduras y poder encontrar sus limitaciones mientras están todavía en el taller te da la oportunidad de poder mejorar el producto. Por supuesto, es muy importante comprender que diferentes flautistas quieren diferentes cosas en una cierta combinación de flauta y embocadura, y lo que puede que funcione para mí, puede no ser la respuesta para otro flautista. Por esta razón yo construyo una gama de diseños diferentes. Yo construyo cuatro diseños diferentes de agujeros de embocadura que espero permitan aportar esta variedad de requisitos. Por supuesto, si ahora combinas el uso de diferentes materiales en todas las diferentes partes de una embocadura (tubo, chimenea, placa y corona) entonces terminas por tener un sinfín de combinaciones. En la elección de una embocadura puede ser necesario un cierto asesoramiento, y sin duda resultará de gran valor para el cliente poder hablar con el constructor y también para el constructor poder comprender desde el punto de vista de un intérprete.

**3-** En la actualidad tu trabajo está centrado principalmente en la construcción de embocaduras ¿Podrías comentarnos un poco sobre los diferentes modelos y tipos de embocaduras que construyes actualmente?

Los diferentes modelos de embocaduras que yo construyo los numero como nº 1, 2 y 3. Al número 4 yo lo llamo estilo Adler (con alas). Yo diría que el estilo 2 es el diseño más standard con la pared frontal y posterior del agujero de la embocadura de la misma longitud. El estilo 1 es diferente, en el sentido de que la pared frontal es ligeramente menos profunda que la pared posterior. Esto proporciona una respuesta más rápida a las notas y añade un poco más de brillo al sonido en algunos armónicos superiores. El estilo 3 es lo contrario, con la pared frontal ligeramente más profunda que la pared posterior. Esto aporta, para la mayoría de los intérpretes, más resistencia a la embocadura, añade al sonido armónicos graves más potentes aportando en general un poco más de calidez al sonido. El estilo Adler (con alas) tiene como dos pequeñas "alas" de oro en la placa lo cual ayuda a dirigir el aire hacia el agujero de la embocadura que presentan el agujero ligeramente más profundo en el frente y a los lados.

El resultado es una embocadura muy estable con una gran variedad de colores. He comprobado que todos estos modelos de em-

bocaduras son más o menos igual de populares, y en definitiva, es cuestión del intérprete elegir las características que más se adapten a él.

**4-** ¿Has construidos alguna vez también flautas?

Cuando empecé a trabajar tras dejar el Colegio estaba decidido a hacer flautas y embocaduras aun dejando a un lado mi carrera como flautista. En una visita a Boston tuve el gran privilegio de conocer y visitar el taller de Edward Almeida. Las flautas que él hacía rallaban en la perfección. El alineamiento del mecanismo era excepcional. Su consigna era tener una herramienta para cada trabajo (tarea). Cuando haces partes de flautas, es fácil olvidar que poner a punto la maquinaria para una determinada tarea puede llevar una sorprendente cantidad de tiempo, y que ajustar esas herramientas para tareas de alta precisión y ajustada tolerancia como se requiere en una flauta, realmente se lleva mucho tiempo. Para ser eficiente en el taller la consigna de Almeida "una herramienta una tarea" es muy acertada. Por supuesto, esto no quiere decir que no se pueda empezar a trabajar hasta que la herramienta no esté a punto! Sin embargo, uno necesita muchas herramientas para poder hacer esto! Siempre me ha gustado el hecho de que yo tengo pocas herramientas y por tanto pocos gastos en mi taller. Esto significa que para construir flautas de una forma económica necesitaría invertir una gran cantidad de dinero en herramientas y que tendría que invertir en una nueva área de trabajo, pues no tengo el espacio suficiente para tener toda esta maquinaria. Hay un montón de preciosas flautas que se construyen ya en todas las partes del mundo, y para ser honesto, no sé si aquí yo tengo mucho que aportar. Sin embargo, las embocaduras personalizan las flautas y las hacen individuales. Esto, yo creo, es algo a lo que yo sí puedo contribuir. En una ocasión construí una flauta para mi propio uso y disfrute, pero igualmente puedo emplear mi tiempo en otros proyectos!

**5-** He observado que en el Reino Unido hay una gran predilección por las flautas de plata de constructores del siglo XIX, en especial por las flautas Louis Lot, muchos de los principales flautistas



Proceso de corte manual del bisel de la embocadura.



Ian McLauchlan trabajando en su taller.

ingleses como Trevor Wye o William Bennett suelen tocar con estas flautas. Esto contrasta bastante con los gustos o predilecciones en otros países como en Estados Unidos donde prevalece la preferencia por las flautas de oro o los modelos más modernos e innovadores con sonoridades muy diferentes. ¿Tú que lo vives de cerca, podrías explicarnos un poco algo a este respecto?

En este punto tengo que confesar que yo toco con una flauta francesa antigua construida por el constructor Auguste Bonneville. Bonneville trabajó para el gran Louis Lot. Mi flauta es un instrumento de níquel bañado en plata y toco con una de mis propias embocaduras (No. 007). No hay duda de que estas flautas antiguas producen un sonido notablemente diferente al de la mayoría de las flautas modernas. Estos instrumentos son muy variables y en modo alguno son todos buenos, pero si tienes una buena Louis Lot por ejemplo, yo creo que la calidad primordial que vas a notar es la gran resonancia en el sonido. El sonido tendrá una capacidad de proyección que no necesariamente encontrarás en todas las flautas modernas. Hay una gran diferencia entre proyección y volumen. Estoy seguro que la mayoría de nosotros nos hemos sentado alguna vez cerca de un flautista que parece tener un sonido enorme. Pero puede ocurrir que si te retiras a la parte de atrás de una sala grande este sonido se pierde y no llega bien. Ese sonido no proyecta. Es por tanto un sonido fuerte pero sin proyección. Un sonido con proyección, sí viajará, pero no necesariamente parecerá muy grande de cerca. Ciertamente yo pondría mi sonido dentro de esta categoría. El sonido es compacto y centrado y bastante ligero, pero yo se por experiencia que se proyectará bien sobre una orquesta sinfónica. Esto es proyección. Las tan veneradas flautas antiguas tienen esta cualidad. Al mismo tiempo, tendrás disponible una amplia gama de cualidades tonales. También hay que decir que es el intérprete el que

tiene que sacar fuera todas estas cualidades del instrumento, ellos no suenan por sí solos. Yo creo que quizás estos instrumentos no son los más fáciles de tocar, pero cuando consigues tocarlos correctamente te ofrecen sonidos no disponibles en la mayoría de los instrumentos modernos.

**6-** Actualmente hay una gran oferta y una cada vez mayor demanda de diferentes materiales empleados para la construcción de flautas y embocaduras desde los tradicionales plata y oro a diferentes tipos de aleaciones que mezclan otros metales, madera, resinas o plástico ¿Cuáles son los principales materiales con los que tu trabajas para la construcción de tus embocaduras? ¿Hay algún material diferente a la plata y el oro que te haya sorprendido de una manera especialmente favorablemente por sus cualidades sonoras?

Para construir embocaduras se han usado un gran número de materiales nuevos.

Yo sugeriría que son principalmente mezclas de materiales, plata y oro principalmente. La mezcla puede consistir en una aleación de dos materiales o incluso una lámina de oro sobre plata como actualmente manufacturan numerosos constructores americanos. Yo pienso que se han hecho buenas embocaduras en la mayoría de los materiales. Recuerdo que hace ya algunos años estando en una de las convenciones de NFA (Asociación de Flauta Americana), probé varias embocaduras hechas en cerámica de diferentes colores. El borde que se inserta en la flauta estaba hecho en plata de modo que podían insertarse perfectamente en un barrilete normal de una flauta convencional. ¡La que era de color azul era especialmente buena! Ahora me arrepiento de no haber comprado aquella cabeza. Al menos esto habría demostrado lo dicho anteriormente acerca de los materiales. Yo personalmente y hablando en general, me decanto más por las embocaduras de plata. La plata puede producir una amplia gama de timbres, (en mi opinión más que el oro) y tiene una gran capacidad de proyección. Por supuesto, el diseño de la placa de la embocadura complementa las características del tubo, por eso es siempre una buena idea probar varias antes de comprar una nueva embocadura.

**7-** Según tus largos años de experiencia ¿eres de la opinión de que la embocadura condiciona el 70 o el 80 % de la sonoridad de una flauta y que el cuerpo no afecta de una forma tan decisiva como la embocadura a la sonoridad de conjunto del instrumento, o eso es algo en lo que no se puede generalizar?

Sí, estoy de acuerdo en que la embocadura es el factor más importante que contribuye a la personalidad de una flauta. Si tuviera que decir un porcentaje yo sugeriría que un 80 %. El cuerpo de la flauta sin duda también es un factor importante, pero el intérprete lo



Arriba, soldado de la placa al tubo de la embocadura. Izquierda, detalle de una mariposa grabada en la placa de embocadura, por Ian Mclauchlan

aguda, de modo que no tengas que esforzarte demasiado en el control de tu embocadura especialmente al tocar piano. Una buena articulación es también una prioridad.

**9-** *Creo que actualmente mantienes una especial y estrecha colaboración con Just flutes, una de los más tradicionales y renombrados negocios relacionados con el mundo de la flauta en Inglaterra. ¿Podrías comentarnos un poco acerca de esta colaboración profesional?*

Tuve el gran privilegio de poner en marcha el taller de reparación con Just Flutes. Esto significa que no solo hago todo mi trabajo de construcción de embocaduras en la tienda, sino que también estoy al cargo de organizar y llevar a cabo todos los trabajos de reparación que nos llegan desde todas las partes del mundo. La gozada de trabajar en un ambiente así, es que puedes conocer a un montón de gente fascinante y personalidades famosas del mundo de la flauta. También tengo la

oportunidad de hablar en profundidad sobre muy variados aspectos relacionados con la construcción de embocaduras. Esto resulta ventajoso, no solo en relación al desarrollo de mis embocaduras, sino también como un interesante escaparate de ideas procedentes de flautistas que están en la vanguardia de su campo. A menudo pienso que tener el taller en la tienda significa que somos capaces de ofrecer un servicio completo para los flautistas.

**10-** *Finalmente ¿Cómo afrontas el futuro en la construcción de flautas? Crees que habrá próximas y significativas innovaciones en la construcción de flautas? La flauta Boëhm es lo suficientemente buena como para sobrevivir 200 años más?*

El diseño de Flauta que Boëhm nos dejó es magnífico como se desprende del hecho de que apenas ha cambiado desde que fue inventada en 1847. La mayoría de los cambios que se han hecho en los últimos 160 años han sido cambios menores con respecto al diseño original, sin ninguna revisión radical. Los posibles cambios que se vayan a producir serán probablemente guiados por las cambiantes demandas por parte de compositores e intérpretes. Las extraordinarias contribuciones a la flauta aportadas por Eva Kingma serían un buen ejemplo a tener en cuenta. Los intérpretes demandan cuartos de tono y agujeros abiertos en la flauta, incluyendo la flauta Alto y la Baja de modo que un constructor atento tendrá esto en cuenta para producir el instrumento que pueda hacerlo. ¡Va ha ser fascinante ver la dirección en que la flauta irá en el futuro! ●

es aún más. Si pusiéramos al mismo intérprete tocando diferentes flautas yo creo que resultaría obvio que en efecto, se trata del mismo flautista. La cualidad del sonido está muy influenciada por la forma en que los armónicos comienzan en el sonido y la proporción en la que estos armónicos aparecen. Todos los sonidos se basan en una nota fundamental (la nota más grave que es la nota que se tiende a oír) luego la octava superior, la quinta etc... La forma en que esto empieza determina enormemente las características del sonido que uno escucha. El flautista tiene una enorme influencia en este proceso. Esto, junto con el vibrato del intérprete hace que su sonido sea muy reconocible.

**8-** *Según tu criterio, ¿Cuáles son las principales características que tiene que tener una buena embocadura? ¿Cuales son las características especiales que diferencian, definen o dan especial personalidad a tus embocaduras?*

Cuando estoy construyendo una embocadura trato de incorporar lo que para mí son las características más importantes. Estas son: una buena capacidad de proyección del sonido, una amplia gama de colores, un amplio rango de dinámicas y homogeneidad en el sonido a lo largo de todos los registros de la flauta (la calidad del sonido debería ser la misma en los tres registros y no más adelgazado en la tercera octava, por ejemplo). Para mí esto es un punto débil que a menudo encuentro en flautas de oro! Una cierta resistencia es también importante, de manera que puedas sentir que estas soportando contra algo. Esto es particularmente importante en la octava

**José Ramón Rico Rubio**, Profesor Superior de Flauta Travesera.

# Los sonidos

# *Armónicos* y los sonidos *Parciales* en la flauta



Fotografía José Ramón Rico

Por **Francisco Javier López R.**

**Francisco Javier López R.** es, Catedrático de flauta travesera Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla.

Francisco Javier López R.



**L**os armónicos o, dicho con mayor propiedad, los sonidos parciales de un sonido fundamental, constituyen en sí mismo y en sus diversas relaciones, un material técnico esencial en el estudio de la mayoría de los instrumentos musicales. Los sonidos armónicos son aquellos que resuenan conjuntamente con los sonidos fundamentales, cuyas frecuencias son un múltiplo exacto del número de oscilaciones de estos, frecuencias secundarias que acompañan a una frecuencia fundamental y que son prácticamente inaudibles. Cuando percibimos una fuente sonora, ya sea proveniente de un instrumento musical, de una persona que

habla en voz baja o de un automóvil que acaba de arrancar, lo que en realidad estamos oyendo es un conjunto acústico, una especie de cluster cuya conjunción es susceptible de ser identificada bajo una cierta personalidad, de tal modo que podemos determinar a que instrumento pertenece el sonido producido, reconocer quien susurra y señalar si el vehículo es de gasolina o diésel. La razón por la cual podemos diferenciar estas distintas fuentes sonoras se encuentra en el fenómeno acústico de los sonidos parciales o, dicho más concretamente, en el grado y modo cómo se destacan dentro de su serie, respecto a las demás frecuencias contiguas.

La columna de aire contenida en la flauta puede vibrar en toda su longitud o dividida en fracciones iguales. Cuando la vibración afecta a la longitud total del tubo se genera el sonido fundamental o sonido base, produciéndose los sonidos parciales cuando la columna de aire vibra dividida en mitades, tercios, cuartos, etc. La flauta se considera acústicamente como tubo cilíndrico abierto. Por tal motivo los sonidos parciales que puede emitir desde cualquier posición fundamental son los correspondientes a la serie natural armónica, aunque en número muy limitado dadas las dimensiones del instrumento.

La primera nota de la flauta (tomando como referencia un instrumento con pata de Do) que corresponde a la máxima longitud que puede adquirir la columna de aire contenida en el tubo, sólo produce hasta el octavo parcial. Cuanto más corta sea la longitud del tubo en la producción de un sonido fundamental, menor será el número de parciales que pueda generar.

Rudolf Stephan<sup>1</sup> distingue entre escalas de sonidos parciales y escalas de sonidos armónicos. Mientras en las primeras se incluye a la nota fundamental como primer sonido de la serie, la escala de sonidos armónicos la excluye.

escala de sonidos parciales n° de orden: 1 2 3 4 5 6 7 8  
 escala de sonidos armónicos n° de orden: 1 2 3 4 5 6 7

La posición (digitación) de Do, genera los siguientes sonidos parciales:

1 2 3 4 5 6 7 8

Sin embargo la posición de La, sólo puede generar hasta el cuarto sonido de su serie:

1 2 3 4

Un tubo de las características de la flauta travesera, abierto, es susceptible de producir sonidos fundamentales de frecuencia determinada.

Vayamos ahora con los cálculos y fórmulas.

La frecuencia de un sonido se obtiene por el cociente entre la velocidad de propagación del sonido y la longitud de la onda vibrante. Como la longitud de la onda coincide con el doble de la longitud del tubo podemos expresar que:

$$F = V / \lambda \quad \lambda = 2L$$

En donde:

F = Frecuencia del sonido

V = Velocidad de propagación del sonido (340 m/s. a 15 °C)

$\lambda$  = Longitud de onda

L = Longitud del tubo

Las frecuencias de los sucesivos parciales se obtienen multiplicando el número de orden en la serie de armónicos por la frecuencia del sonido base. El resultado es teórico, pues existen variables que afectan a la baja afinación de los parciales. Baste con recordar el sistema de afinación que poseen los tubos, basados en los armónicos naturales, sistema desafinado si lo observamos desde el punto de vista del temperamento igual. Además, los vientres que se forman en las extremidades del tubo se desplazan ligeramente hacia el exterior del mismo<sup>2</sup>, representando un incremento real de la longitud de onda. Por este motivo, en los cálculos para determinar la longitud real de un tubo se incluye un factor de corrección.

La distancia que media desde el extremo del tubo hasta el comienzo del vientre está en función del diámetro del mismo. Así pues, si restamos a la longitud de la columna vibrante el factor de corrección obtendremos la longitud real del tubo<sup>3</sup>.

F1 = Frecuencia del sonido fundamental	
F2 = Frecuencia del segundo parcial	F2 = 2 F1
F3 = Frecuencia del tercer parcial	F3 = 3 F1
Fn = Frecuencia del parcial (n)	Fn = n F1

Los parciales 2, 4 y 8 (parciales pares) son octavas sucesivas del sonido base.  
 La distancia interválica entre los parciales de una serie es la siguiente:

2 y 1: Octava justa	3 y 2: Quinta justa	4 y 3: Cuarta justa
5 y 4: Tercera mayor	5 y 3: Sexta mayor	6 y 5: Tercera menor
6 y 4: Quinta justa	7 y 6: Tercera menor	7 y 4: Séptima menor
8 y 7: Segunda mayor	8 y 6: Cuarta justa	

En el siguiente cuadro puede verse la relación de frecuencias de cada parcial:

nº de Parcial	1	2	3	4	5	6	7	8
Frecuencia	F	2F	3F	4F	5F	6F	7F	8F
Serie de Do (ejemplo)	Do 1	Do 2	Sol 2	Do 3	Mi 3	Sol 3	Si b 3	Do 4

Veamos las características generales de cada uno de los sonidos de la serie:

El primer sonido de la serie (sonido fundamental), posee una frecuencia equivalente a la nota cuya altura se percibe.

El segundo está dotado de una frecuencia doble de la del primero. Su posición es la 8ª superior.

El tercer sonido tiene una frecuencia triple de la del primero, y está en una proporción de 3/2 con la del segundo. Se sitúa a 5ª justa por encima de éste, y a 12ª (8ª más 5ª) arriba del primero.

El cuarto duplica la frecuencia del segundo. La altura se localiza a una 8ª por encima de éste, y en consecuencia su altura es de dos 8ª por encima del primer sonido de la serie. Cabe destacar que cuando el número de orden serial de un parcial es doble, su altura corresponde siempre una 8ª por encima.

El quinto se encuentra una 3ª por encima del sonido cuarto. En este caso la 3ª mayor que se produce entre los sonidos cuarto y quinto de la serie es perceptiblemente más pequeña que la 3ª mayor del sistema temperado, lo que conviene saber, a priori.

Una situación análoga se produce con los sonidos quinto y sexto, cuya distancia es de 3ª menor: se trata de un intervalo amplio cuando lo comparamos con la 3ª menor del sistema temperado.

El sexto tiene un índice doble del tercero y su altura es una octava sobre él. Forma una proporción 3/2 sobre el sonido cuarto, y por ello está a una distancia de 5ª superior.

El séptimo posee una naturaleza especial ya que la distancia con el sonido sexto de la serie podría considerarse una 3ª menor "muy pequeña" y con el octavo forma una segunda mayor bastante amplia. En el sistema acústico creado por Zarlinofue rechazado como válido para construir intervalos.

El sonido octavo tiene un índice que duplica al cuarto y su sonido estará, como se vio arriba, una octava por encima de éste.

Todos los sonidos cuya relación idéntica es una potencia de 2 respecto a la producida por el sonido fundamental (segundo, cuarto y octavo), refuerzan la percepción de altura del conjunto. Los sonidos tercero y sexto aportan un timbre peculiar al conjunto (se suele denominar nasal). El sonido quinto produce un colorido "pleno". El séptimo proporciona un carácter "rudo" al sonido.

En la flauta, para conseguir el fraccionamiento vibratorio es necesario regular la presión del aire que se emite cuando ejecutamos sobre el instrumento. La menor presión posible para obtener un sonido nos proporciona el primer parcial (fundamental de la serie) o lo que es igual, la nota más grave posible. Esta imagen muestra de forma esquemática la nota más grave que se puede emitir con una flauta:

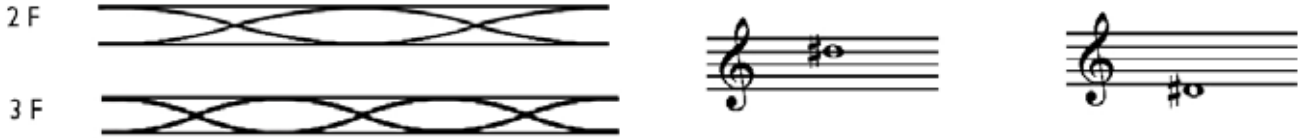


Cuando aumentamos la presión de salida del aliento, que se traduce en una mayor velocidad de impacto contra el bisel, produciremos los sucesivos parciales. También se originan dando salida al aire del tubo por algún orificio lateral intermedio, allí donde se forme un nodo entre el agujero de la embocadura y el primer orificio lateral abierto más próximo, manteniendo durante la emisión una presión de aliento constante.

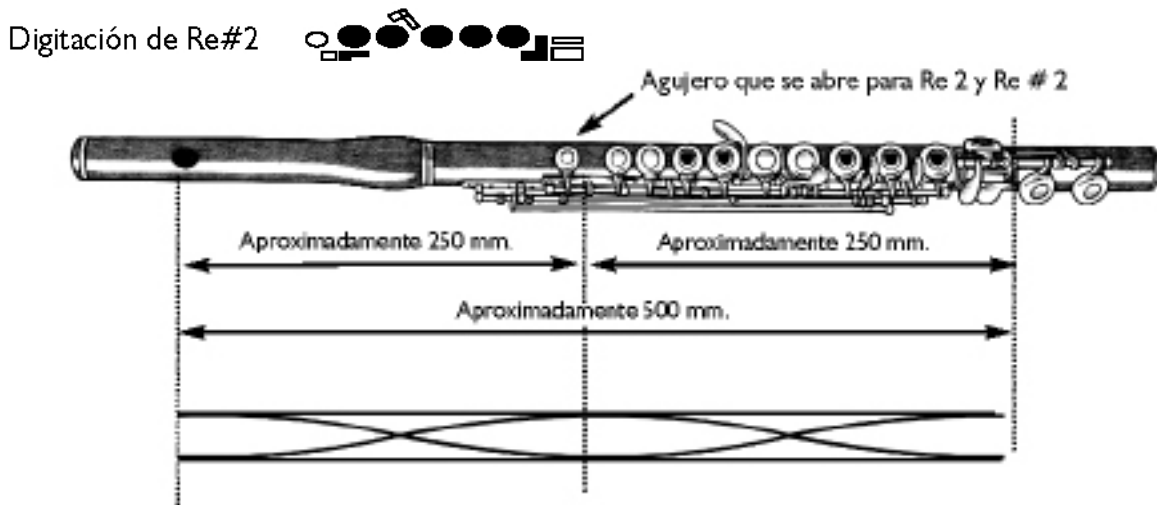
En los ejemplos siguientes pueden apreciarse el segundo y tercer parcial cuyas frecuencias son el doble y triple respectivamente del sonido fundamental:

Si el sonido fundamental es Re 1, 2F corresponde a Re2 y 3F a La2

En el caso de Re# 2 (segunda octava), la digitación es diferente a la de su octava inferior:



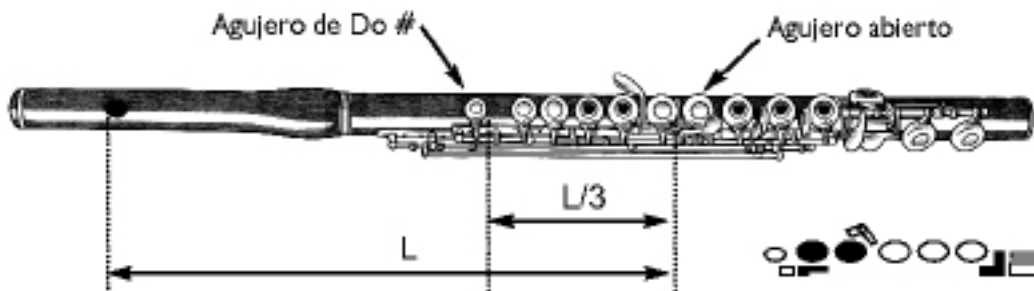
Puede observarse que el agujero abierto está situado en el punto medio de la columna vibrante correspondiente al sonido fundamental, aproximadamente en donde se encuentra un nodo.



Como consecuencia de abrir un agujero en el centro teórico de la onda, en cada extremo abierto del agujero, embocadura y última llave abierta, se forma un vientre.

Boehm denominó a este agujero intermedio, en este caso el de Do #, semiagujero de escape, cuya utilidad se extiende a la obtención de las notas Re, Re # de la segunda octava, además de Re y Sol de la tercera. Esto explica algunas digitaciones de la octava superior empleadas en la práctica ordinaria como digitaciones reales.

La nota Re de la tercera octava se obtiene con digitación básica de Sol, lo cual quiere decir que la columna sonora vibra en tres segmentos, estando situado el orificio de Do # en un tercio aproximadamente de la longitud total del tubo efectivo, calculado sobre la distancia entre el agujero de la embocadura y la llave de sol.



También se puede observar este principio con Mi, Fa, Sol y en general con todas las posiciones de la tercera octava, solo hay que razonarlas en función de las digitaciones de los sonidos fundamentales, segundos y terceros parciales de su serie.



### Algunos consejos que justifican el estudio de los sonidos parciales.

La utilización frecuente de los sonidos parciales favorece la flexibilidad y reforzamiento de los músculos de los labios, agudiza el sentido de la afinación y el control de los sonidos de la tercera octava, desarrolla la sensibilidad en el juego de la embocadura para la obtención de diferentes timbres e inicia en la práctica de otros recursos técnicos muy empleados en la música actual, tales como sonidos multifónicos, cambios de timbre y whistle-tone.

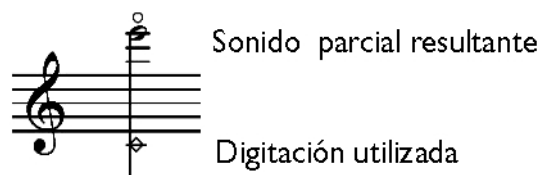
Al practicarlos, los labios estarán bien juntos y muy relajados dejando pasar el mínimo de aire. Para obtener los parciales sucesivos, resulta de gran ayuda avanzar ligeramente la mandíbula inferior, sacar algo los labios y, si fuera necesario, girar la flauta sobre su eje hacia adelante levemente para descubrir el agujero de la embocadura. Cuando percibimos que la posición es correcta debemos enfocar lo más certeramente el aire que emitimos.

El apoyo del aliento es aquí tanto o más importante que durante la emisión de un sonido normal, por lo que cuidaremos especialmente el control de la pared abdominal para no sustentarnos exclusivamente en la presión que puedan proporcionar los labios.

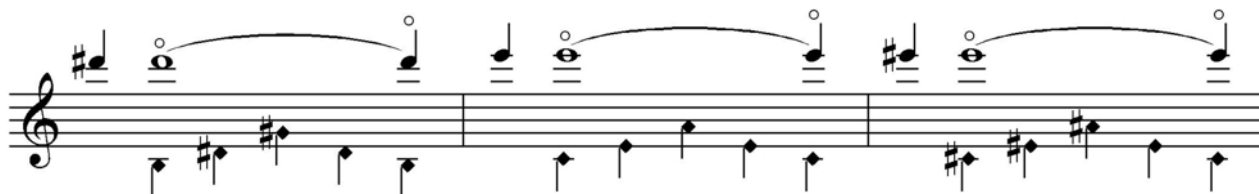
El tempo de ejecución durante su estudio, necesariamente debe ser lento, como corresponde a un trabajo sobre sonoridad, aunque cuando se tenga asimilado el procedimiento, puedan alcanzarse cifras metronómicas mayores, con respiraciones amplias y tan frecuentes como sean necesarias. Cuando aparecen sonidos reales junto a sonidos parciales, debemos intentar obtenerlos con el mismo color (timbre), matiz y afinación que los sonidos reales, aunque resulta muy difícil de cumplir en todos los casos, ya que los sonidos reales se encuentran en el ámbito de la escala temperada y los parciales en el de la escala natural.

Al principio se encontrará dificultad en la obtención de determinados parciales muy agudos, en este caso lo mejor sería pasar al siguiente parcial hasta que los labios estén entrenados y puedan ejecutarse con toda facilidad. La estrategia a seguir en los primeros intentos puede consistir en acceder a los sonidos agudos de modo progresivo, sin fatigarse excesivamente para no caer en la desmotivación.

La notación básica de los sonidos parciales es:



Y aquí algún modelo para ejercitarse 5:



#### De interés y como resumen:

La diferencia entre armónicos y parciales estriba en que en los armónicos, la frecuencia de vibración de cada onda sinusoidal es exactamente proporcional a su sonido fundamental. Obedece a un modelo matemático teórico (armónicos puros) y en su serie (o escala de armónicos) no se incluye el primer sonido (fundamental), numerándose (primer armónico) desde el segundo sonido de la serie. En las series de parciales, las frecuencias de cada sonido no son tan proporcionales respecto al sonido fundamental, puesto que responden a modelos prácticos reales que dependen

de diversos factores particulares. Los parciales análogos ejecutados por la voz humana, instrumentos de cuerda, percusión o viento, son diferentes entre sí, incluso aquéllos resultantes de un mismo instrumento tocados por personas diferentes, por ejemplo en la flauta, ya que la distinta presión del aire al ejecutarlos modifica su frecuencia. La energía de los parciales va cambiando dependiendo de la tesitura del instrumento, del lugar del sonido en la serie y de la manera de excitar la vibración. Cuando se numera la serie, el sonido fundamental ocupa el primer lugar.

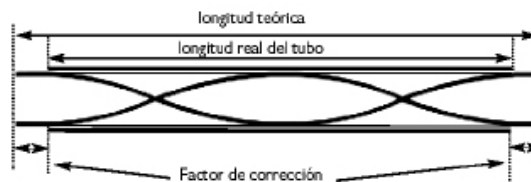
© Francisco Javier López R.

#### Notas.

(1) Stephan, Rudolf, Enciclopedia Moderna del Conocimiento Universal; (Das Fischer Lexikon), Bs. Aires, Compañía General Fabril Editora S.A., 1964.

(2) Queda demostrado con la siguiente experiencia. Una persona toca el sonido más grave que pueda emitir la flauta. Simultáneamente, otra sitúa una tarjeta (como las de crédito) lo más próxima que pueda al extremo inferior del tubo sin tocarlo. El resultado es que el sonido se ve afectado de tal modo como si se tratase de una flauta cerrada por el extremo inferior.

(3)



(4) Gioseffo Zarlino (1517-1590). Propuso la división de la octava en doce espacios y describió de manera precisa una forma de temperamento mesotónico, explicándolo en detalle en su obra, Istitutioni harmoniche (1558). En otra obra, titulada Dimonstratióni harmoniche (1571), examinó los diferentes modos existentes y recomendó como más adecuado el de Do mayor (modo jónico). Se acercó así al sistema armónico y melódico fundamentado en la tonalidad, posibilitando a los modos mayor y menor un amplio desarrollo en detrimento de los modos antiguos.

(5) Extraído del cuaderno, Francisco Javier López, Estudio de los sonidos parciales en la flauta travesera, 2004, Sevilla, flautaandalucia@hotmail.com



## HISTORIAS DE LA FLAUTA

# BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)

Por **Antonio Arias**

**S**egundo de los hijos de J. S. Bach y su primera esposa Maria Barbara. Ahijado de Georg Philipp Telemann (de quien tomó su segundo nombre), Carl Philipp Emanuel fue privilegiado discípulo de su padre, “su único maestro”, como él mismo manifestó en un texto autobiográfico. Nació el 8 de marzo de 1714 en Weimar. En 1731 se matricula en la Universidad de Leipzig y 3 años después en la de Frankfurt, donde habría de lograr su titulación en Derecho en 1738. Durante este periodo (1731-38) inicia su actividad de compositor con obras para clave, violín, oboe y flauta.

Recién concluidos sus estudios de leyes, se le presentó un interesante proyecto de trabajo: acompañar como guía al joven Heinrich Christian Graf von Keyserlingk (1727-1787) en un viaje a través de varios países europeos. El muchacho no era sino el hijo de Hermann Carl von Keyserlingk (1696-1764), embajador de Rusia en Dresde, para quien Johann Sebastian compusiera las “Variaciones Goldberg” BWV 988. Pero una propuesta del heredero de la corona de Prusia le hizo cambiar de planes y en 1738 es contratado como clavecinista en la orquesta del príncipe heredero de Prusia. Dicho puesto fue confirmado de manera oficial con la subida al trono de Federico II (1740), siguiéndole sucesivamente a Postdam y Berlín.

Carl Philipp recuerda en sus memorias que tuvo el honor de acompañar al clave el primer solo de flauta de Federico II recién coronado como rey. Estuvo durante 27 años (1740-1767) al servicio del monarca, quien supo convertir su palacio de *Sanssouci* en uno de los grandes focos de la cultura europea, tomando a su servicio al célebre flautista Johann Joachim Quantz, a los violinistas Frantisek y Johann Benda, a Karl-Heinrich Graun como Maestro de Capilla y recibiendo a escritores y pensadores de la talla de Voltaire. Como ejemplo de semejante esplendor, en 1747 el monarca invitó a Johann Sebastian Bach a venir a la Corte, donde probó los recién nacidos pianos de Silbermann. De esa visita habría de nacer una de las obras más extraordinarias de J. S. Bach, la *Ofrenda Musical*.

El trabajo de Carl Philipp Emanuel consistía más en tocar el clave que en componer. Su salario era muy bajo (200 táleros por año que se elevaron a 300 en 1755) al lado del de Quantz o C. H. Graun (2000 táleros cada uno) o del castrado principal (3000 táleros). Tan solo cuando manifestó su deseo de dimitir de su puesto logró que su salario se elevase hasta los 500 táleros. Pero a cambio, gozaba del privilegio de componer libremente sin someterse a los gustos del rey, algo que no les estaba permitido a aquellos. Las veladas musicales tenían lugar al menos tres veces por semana y cada cuatro semanas se alternaba con un segundo clavecinista. Este puesto fue ocupado sucesivamente por C. F. Schale (de 1741 a 1744), Ch. Nichelmann —alumno de Johann Sebastian— (de 1744 a 1756) y Johann Friederich Fasch (desde 1756).

Se ha dicho que muy probablemente su verdadero talento no fue valorado por el rey. Aún estimándole en su justo valor, es posible que el soberano, acostumbrado al trato servil que prodigaba por doquier (como correspondía a un monarca temido en toda Europa por su carácter belicoso y totalitario), no apreciara la singular personalidad de su clavecinista. Carl Philipp, a juzgar por fuentes históricas, no dudaba en ironizar cuando algo no le agradaba, incluyendo a su regio patrón.

Al fallecimiento de su padre en 1750 y hasta 1754, recibió en su casa a su hermano Johann Christian, su principal discípulo. En 1753 publicó su *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, tratado de clavecín, un año posterior al otro *Versuch...* de Quantz dedicado a la flauta.

En 1758 se declara la guerra llamada “de los 7 años”. Emmanuel, temeroso de una posible ocupación rusa, encuentra la ocasión propicia para solicitar la cancelación de su compromiso. Tras varias peticiones y no sin dificultades, consigue irse de Berlín después de 28 años al servicio de Federico II, que siempre intentó mantenerle en su puesto. Bach argumentó incluso falsas razones de salud. La princesa Anna Amalia, hermana del rey, tenía en gran estima al compositor e intercedió por él. La princesa era una gran melómana, intérprete y buena compositora, que había sufrido personalmente el mal carácter de su real hermano. Antes de su partida, nombró a Carl Philipp kapellmeister suyo. Este había dedicado a la princesa 6 sonatas con variaciones (Wq.50) en 1760.

En junio de 1767, Carl Philipp postuló al puesto de Director General de Música en Hamburgo, vacante al fallecimiento de su padrino Georg Philip Telemann. Confrontado a candidatos de la talla de su propio hermano Johann Christoph

Friedrich, y tras cinco meses de deliberaciones, Emmanuel fue elegido para el puesto que ocupó desde marzo de 1768 hasta su muerte.

En Hamburgo encontró un ambiente ideal para su trabajo, rodeado de un círculo de amigos intelectuales que le acogieron muy favorablemente. De esta época datan sus mejores sonatas para clave, consideradas como obras maestras. Pero su puesto le obligaba a escribir la música religiosa destinada a 5 iglesias de la ciudad.

Compuso igualmente para los amigos que le visitaban como el embajador de Austria en la corte de Federico II de Prusia, Gottfried van Swieten<sup>1</sup>, a quien dedicó 6 sinfonías (W.182; H.657-662) en 1773, y un compendio de piezas para clave. La fama de Carl Philipp se extendió así en Viena, donde Haydn y Neefe (profesor de Beethoven) le profesaron justa admiración. Fundó un ciclo de conciertos de abono (fórmula puesta de moda en Londres por su hermano Johann Christian) en el que dirigió obras de Graun, Hasse, Telemann, Jomelli, Haydn, Händel, Gluck, J. S. Bach y propias. Publica en 1770 una revista titulada *Musikalisches Vielerley* destinada a un amplio público al que envía piezas de todo tipo escritas por sus contemporáneos y por él mismo.

De la proyección internacional alcanzada por dicha publicación habla la extensa relación de distribuidores de que dispone.

Carl Philipp Emanuel falleció el 14 de diciembre de 1788. Su viuda ayudó a confeccionar el catálogo de sus obras. Buena parte de su música fue adquirida por el coleccionista de manuscritos bachianos Georg Pölchau (1773-1836), más tarde bibliotecario de la *Singakademie* de Berlín. Destaquemos la colección de copias realizada por Johann Jacob Heinrich Westphal (1756-1825), un admirador suyo, organista de la corte de Suecia. La meticulosidad del trabajo realizado bajo el control del propio autor,

hace de esta una fuente muy fiable, que constituye, como ya lo hizo la princesa Anna Amalia de Prusia una verdadera “copia de seguridad”. Esta colección fue adquirida por François-Joseph



Arriba, portada del tratado de C.P.E.Bach *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de 1753. Sobre estas líneas, retrato de Federico II de Prusia.

Fétis<sup>2</sup>, quien la legó al gobierno belga en 1871. Westphal escribió igualmente el catálogo temático de la obra del compositor<sup>3</sup>.

Carl Philipp Emanuel se casó en 1744 con Johanna Maria Daneman, hija de un comerciante de vinos, con quien tuvo dos hijos y una hija. El primero, Johann August (1745-1789) fue jurista. El segundo, Johann Sebastian (1748-1778) fue un reconocido pintor cuya vida truncó una larga enfermedad marcada por tres cruentas operaciones. La hija fue Anna Carolina Philippina (1747-1804). Dado que murió soltera y que los dos hijos no tuvieron descendencia, la rama de Emanuel concluyó con ella.

En contra del estilo galante, se identifica con la corriente musical *Empfindsamkeit* (estilo sensible), tan apreciada por Jean-Jacques Rousseau. Los representantes de esta corriente defendían de la música, considerada como una fuerza de la naturaleza, el poder de evocar en el oyente sensaciones y sentimientos.

Sus representantes entendían la música como una fuerza de la naturaleza capaz de evocar en el oyente sensaciones y sentimientos. Para ello, dan rienda suelta a la fantasía, propiciando las disonancias y no dudando en fragmentar las frases. Así, su música sorprende por imprevisibles giros armónicos y rítmicos, cuyos frecuentes

contrastes reflejan situaciones psicológicas en permanente evolución. Cultivó la música de cámara y desarrolló la escritura del cembalo que, tal como ya lo había hecho su padre, pasó de ser un bajo continuo a un “cembalo obligato”, cuya mano derecha dialoga con los demás instrumentos de igual a igual. Su tratado *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensayo so-

bre la verdadera manera de tocar los instrumentos de teclado), publicado en 1753 y 1762, es obra de referencia para conocer sus ideas acerca de la interpretación<sup>4</sup>.

Su música, a menudo exaltada, vital y caprichosa, parece estar al servicio de cambios de estado de ánimo que se suceden de una forma teatral, a modo de distintos personajes. Para reflejar dichos cambios se sirve de una melodía de extraordinaria creatividad y de una armonía siempre imprevisible con cambios dinámicos y tonales muy bruscos.

Haydn, Mozart y Beethoven fueron

admiradores suyos. Mozart afirmaba “Es nuestro padre y nosotros sus hijos”. Con la perspectiva histórica, no es difícil encontrar en él un precursor de los románticos alemanes.

Entre 1733 y 1788 compuso 38 conciertos para clave y orquesta. Partiendo de algunos de ellos, compuso 5 para flauta, 3 para vio-

lonecello y algunos para órgano. También para la flauta escribió 5 sonatas con clave obligado, 11 con bajo continuo y una para flauta sola.

En los conciertos para flauta y cuerdas, la escritura barroca y la estructura de tutti y soli son reemplazadas por solos más largos, en ocasiones insertados en las frases de la orquesta. Con frecuencia en estas

obras, la parte solista no se limita a repetir el material temático de los tutti, en busca de una mayor independencia y libertad melódicas.

Su producción comprende unas 250 obras (algunas de ellas revisadas por él mismo con posterioridad a la versión inicial), cuyo catálogo temático ha sido establecido por Alfred Wotquenne<sup>5</sup> a



Detalle de facsímil de C.P.E.Bach con su firma.



Pintura de Johann Georg Ringlin, Hamburgo en 1750.

partir del que en su día realizase el citado Johann Jakob Heinrich Westphal. El catálogo más reciente se debe a Eugene Helm<sup>6</sup>. Pero un tercer catálogo ha servido para confirmar hipótesis y deshacer errores. Se trata del denominado *Nachlassverzeichnis*, es decir, el listado de las obras objeto de la herencia del compositor. Está fechado en 1790, en Hamburgo<sup>7</sup>. Se puede también consultar la página:

<http://www.uquebec.ca/musique/catal/baccp/baccpchb1.html>.

Dado que el conjunto de la obra de Carl Philipp Emanuel Bach y en concreto sus sonatas para flauta suelen ser presentar cierta confusión, he creído oportuno establecer una tabla ordenada cronológicamente en la que se especifican los tres números de catálogo (*Nachlassverzeichnis*, Helm y Wotquenne) así como lugar de composición<sup>8</sup>. ●

# Sonatas para flauta

Por **Antonio Arias**

**S**e dividen en dos grupos, según estén destinadas a flauta y bajo continuo o a clave (o fortepiano) y flauta.

En el primer caso, estamos ante el esquema tradicional al uso durante todo el Barroco. Recordemos que la función del clavecín en su papel de bajo continuo era tan esencial como falto de protagonismo. El compositor tan solo escribía la línea del bajo en la mano izquierda y determinaba los acordes a tocar por medio del cifrado. Así, el clavecinista “realizaba” el bajo continuo con la mano derecha. Esta práctica conseguía tres resultados: rapidez de escritura, libertad en la ejecución de la mano derecha (disposición de los acordes, ornamentación eventual en interacción con la línea melódica de la flauta, etc.) y libertad en la propia elección de instrumento para tocar el continuo (clave, virginal, espineta, órgano, teorba, laúd, arpa, etc.).

En el segundo caso, encontramos generalmente sonatas en trío (flauta, violín y continuo) en las que la parte de violín se ha pasado a la mano derecha del teclado.

Partiendo de este principio, y citando el ejemplo tal vez más relevante, Johann Sebastian Bach escribió dos versiones de una misma obra: su sonata en Sol mayor para 2 flautas y bajo continuo (BWV 1039) es prácticamente idéntica a la sonata para clave obligado y viola da gamba (BWV 1027). Pero ello no es óbice para que ciertas sonatas no tengan tal procedencia. Se reconocen por el tipo de escritura, eminentemente clavecinística y con un ámbito que no responde al ofrecido por el violín. Valga como ejemplo la sonata en Mi bemol mayor de discutida paternidad (C. P. E. Bach, Helm 545; y J. S. Bach, BVW 1031).

En cualquier caso se trata de son verdaderas tríos sonatas, en las cuales la mano derecha del teclado desempeña un papel análogo al de la flauta e incluso, en no pocos casos, preponderante. Es el caso de las sonatas de Johann Sebastian para violín y clave, para viola da gamba y clave y para flauta y clave.

El protagonismo creciente del clave cémbalo y de su sucesor funcional

(aunque no organológico), el piano, harán que paulatinamente la importancia del instrumento melódico quede relegada a un segundo término, como sucede en las sonatas de Johann Christian Bach y en las sonatas juveniles de Mozart.

Resaltemos igualmente que en aquellos momentos donde la mano derecha del clave calla en su función contrapuntística respecto a la flauta, puede asumir momentáneamente su antigua función armónica realizando un cifrado escrito o elíptico.

## TABLA DE LAS SONATAS

Las sonatas en Sol menor (Helm 542) y Mi bemol mayor (Helm 545) se atribuyen tanto a Carl Philipp Emanuel como a su padre Johann Sebastian. Sin que ello deba suponer una toma de posición al respecto, las he incluido entre las de éste último.

La cronología se ha establecido de acuerdo con los datos contenidos en el catálogo de su herencia (Hamburgo, 1790). El lector hallará una más amplia información en las notas de Ulrich Leisinger que acompañan

su edición de estas magníficas obras<sup>9</sup>. Las once sonatas con bajo continuo se encuentran en la Biblioteca del Conservatorio Real de Bruselas. Se trata de Son copias de casi todas las obras del compositor encargadas por Johann Jakob Heinrich Westphal, mencionado en la biografía de Emmanuel. El copista es conocido como Anon. 305 y trabajó en Hamburgo en torno a 1790.

En el presente artículo, voy a comentar brevemente dos de las sonatas más frecuentemente interpretadas, la *Hamburger* sonata y la sonata para flauta sola.

#### Sonata en Sol mayor para flauta y bajo continuo Wq. 133, H. 564

Compuesta en Hamburgo en 1786 y estructurada en dos movimientos, es una de las más inspiradas sonatas de su autor. El hecho de ser la única escrita en aquella ciudad justifica su apodo *Hamburger*. Fue escrita para el célebre flautista invidente Friederich Ludwig Dülon (1769-1826) quien había sido recibido por Bach en su casa de Postdam en enero de 1783. Según relata Friederich Cramer en su *Magazin der Musik* en 1783, el compositor le habría sugerido un tema sobre el cual el flautista improvisó variaciones. Nada indica que dicho tema guarde relación con la sonata. Destinada a ser interpretada en las giras de conciertos de Dülon, la sencillez del acompañamiento parece encaminarse a evitar dificultades a los eventuales clavecinistas.

El *Allegretto* inicial presenta una forma bitemática y un apacible carácter lírico. El compositor, en plena madurez creativa (no olvidemos que fallecería dos años más tarde), manifiesta una expresividad y una elegancia melódica excepcionales. Un

ANO	Título	Helm	Wotquenne
1732	{(BWV 1020). Sonata, g, kb, vln [fl]}	542	
1735 ( anterior)	Sonata, G, fl, bc	548	134
1735	Sonata, G, fl, bc	550	123
1737	Sonata, e, fl, bc	551	124
1738	Sonata, Bb, fl, bc	552	125
	Sonata, D, fl, bc	553	126
1739	Sonata, G, fl, bc	554	127
1740	Sonata, a, fl, bc	555	128
	Sonata, D, fl, bc	556	129
1745	Duetto, C, kb, fl/vln	504	73-149
1746	Sonata, Bb, fl, bc	560	130
1747	Sonata, D, fl, bc	561	131
	Sonata, D, kb, fl	505	83-151
1748	Sonata, Bb, kb, fl	578	161 nº2
1749	Sonata, E, kb, fl	580-506	84-162
1754	Sonata, G, kb, fl	508-581-5 83	85-152-15 7
1755	Sonata, Bb, kb, fl	543	159-163
	Sonata, G, kb, fl	509-586	86-153
1766	Sonata, C, kb, fl	515	87
1786	Sonata, G, fl, bc	564	133
Sin fecha	{Sonata Bb, kb, fl} BWV 1031	545	

breve puente, cuya sobriedad contrasta poderosamente con la escritura florida del movimiento, conduce al segundo tiempo, *Rondo, Presto*. La escritura de la flauta recuerda a la de los conciertos, con un tema alegre y majestuoso alternado con las correspondientes coplas en las que no faltan modulaciones imprevistas, episodios nostálgicos y pasajes de gran virtuosismo para concluir de forma contundente en octavas con el bajo.

#### Sonata para flauta sola en La menor Wq. 132, H. 562

Fue escrita en Berlín en 1747 y publicada mucho después, como pieza nº 46 del año 1763 en la revista *Musikalisches Mancherley*, de Berlín. En su escritura, es inevitable adivinar la huella de Johann Sebastian

quien llevó al más alto grado de perfección la escritura para un instrumento solo. Es de notar que incluso la tonalidad coincide con la de la célebre (y mal llamada) Partita de su ilustre padre. Además podría establecerse otro paralelo interesante: admitiendo la hipótesis nada despreciable de que la Partita de Johann Sebastian fuese compuesta para Buffardin<sup>10</sup> en 1718, ambos compositores habrían compuesto sendas obras con la misma edad de 33 años. Además Carl Philipp habría escrito la suya bajo la influencia de Quantz, principal discípulo de Buffardin. Bajo el ángulo técnico el compositor debe integrar en la melodía los elementos indispensables para la trama armónica. El fraseo y los matices están definidos con gran precisión en los movimientos primero y tercero, brindando el modelo a seguir en el segundo, desprovisto de matices en el original. Tales indicaciones otorgan vitalidad y todo su sentido a las acostumbradas sorpresas que el compositor prodiga en su música.

El primer movimiento *Poco Adagio* está paradójicamente escrito en compás de 3/8. Esto parece querer indicar un tempo fluido con el que los elementos polifónicos puedan encontrar la adecuada continuidad, la cual se diluiría en un tempo más lento. El *Allegro* siguiente se desarrolla en torno a un tema inicial que afirma rotundamente la tonalidad de la obra. Y si dicho tema consistía en un arpeggio descendente de La menor, será el mismo arpeggio, pero esta vez ascendente, el que constituya el tema del tercer y último movimiento, *Allegro*. Vuelve al compás de 3/8 y a un lenguaje donde los cambios de dinámica se suceden muy deprisa logrando un ambiente impul-

# Alfred Verhoef

Marzo 2013

## Flautas de concierto de madera

*Grenadillo de Tanzania,  
Grenadillo de Cuba,  
Palisandro de Brasil,  
Ebano rayado de Celebes,  
Bubinga de Africa*

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

*¡Flautas que cantan!*

*Alkmaar*

*Holanda*

*+31 72 5206545*

*www.verhoef-flutes.com*

sivo y fogoso con breves episodios suspensivos, para concluir en una corta pero rotunda frase cromática ascendente.

### **Friederich Ludwig Dülön**

Quiero dedicar un párrafo a este gran flautista, vinculado a las dos obras comentadas, puesto que fue dedicatario de la *Hamburger* sonata y había interpretado la de flauta sola ante el propio compositor.

Nació en Oranienburg, el 14 de agosto de 1769, su padre era inspector estatal y había estudiado la flauta con Quantz. El joven, que había quedado ciego en su primera infancia, dio muy pronto muestras de talento. En 1778, escuchó al flautista también invidente Joseph Winter y este acontecimiento le animó a estudiar la flauta. A los 12 años ofreció su primer recital. Poco después, acompañado de su padre, emprendió importantes giras europeas. Su carrera, jalonada por los éxitos, le puso en contacto con personalidades como Kirnberger (discípulo de J. S. Bach), el Dr. Ribock, Karl Benda, Georg Tromlitz y C. P. E. Bach. Conoció a Augustin Neuff (?-1792), alumno y sucesor de Quantz en su cargo en la corte de Prusia.

Diversos hechos han dado origen a una hipótesis muy verosímil según la cual, no solamente debió conocer a Mozart y al libretista Shikaneder, sino que debió servirles de inspiración para el Tamino de la *Flauta mágica*. Ambos son flautistas, jóvenes y seductores. Asimismo, la ceguera de Dülön encuentra un paralelo en Tamino, privado momentáneamente de la vista por Monostatos. Se ha especulado sobre la posibilidad de que Dülön fuese el flautista que estrenó el Adagio y Rondo para armónica de cristal, flauta, oboe, viola y violoncello K.617. La intérprete de armónica fue Marianne Kirchgassner (1769-1808), igualmente ciega.

Dülön compuso dúos para 2 flautas, dúos para flauta y viola, caprichos para flauta sola y un concierto para flauta y orquesta. Falleció en Würzburg el 7 de julio de 1826.

Al parecer, Dülön y su padre inventaron la llave de FA accionada por el meñique izquierdo, la cual habría sido abusivamente copiada y patentada en 1785 por George Tromlitz, de quien esta llave toma el nombre. Una breve biografía aparece en el libro *My Complete Story of the Flute* de Leonardo di Lorenzo. Un magnífico artículo sobre Dülön escrito por John A. Rice (miembro de la *Akademie*



Retrato de F.Ludwig Dülön.



für Mozart-Forschung de Salzburgo y profesor en diversas universidades norteamericanas) se encuentra en Traversières Magazine nº 94 (segundo trimestre 2009) bajo el título *Le flûtiste aveugle et sa flûte enchantée*, traducción del artículo original en inglés: *The blind flutist and his magic flute*. En ese mismo boletín, Marc Zuili<sup>11</sup> cuenta a través de una entrevista cómo adquirió la flauta de Dülon.

Quiero manifestar mi agradecimiento a mi mujer, Marta Femenía, por sus correcciones y sugerencias en la redacción del presente artículo. ●

Antonio ARIAS © 2012

Extraído del libro HISTORIAS DE LA FLAUTA, inédito.



# NOTAS

- 1.(1733-1803) diplomático, músico y bibliotecario de origen holandés. Fue alumno de Johann Philipp Kirnberger (a su vez discípulo de J. S. Bach). A su regreso a Viena en 1777 fue nombrado director de la Biblioteca Imperial de Austria, en la que introdujo por primera vez en el mundo la catalogación por fichas. Cultivó la amistad y fue mecenas de Haydn, Mozart y Beethoven (que le dedicó su primera Sinfonía). Johann Nikolaus Forkel —primer biógrafo de Bach— le dedicó su obra.
- 2.(1784-1871) compositor, profesor y musicólogo belga. Fue profesor de armonía y composición del Conservatorio de París, del que fue más tarde bibliotecario. Fundó la *Revue musicale*, primera publicación de su género en Francia. En 1832 volvió a Bélgica invitado por el rey Leopoldo I que le nombró maestro de capilla suyo y director del Conservatorio de Bruselas.
- 3.[http://belgica.kbr.be/nl/coll/mus/musMsl14140\\_nl.html](http://belgica.kbr.be/nl/coll/mus/musMsl14140_nl.html)
- 4.Bach, C. P. E. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, translated by W. J. Mitchell. New York, W. W. Norton and Company, 1949.
- 5.WOTQUENNE, Alfred: *The matisches Verzeichniss der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1964, 1972. <http://www.wagner.edu/faculty/users/dschulen/cpebchro.htm>
- 6.(1928), musicólogo norteamericano, profesor de 1953 a 1955 en el Louisiana College, en el Wayne State College (Nebraska), en la Universidad de Iowa de 1960 a 1968, y de este año a 1987 en la Universidad de Maryland. Se ha especializado en la música en la corte de Federico el Grande.  
Las referencias del catálogo son: HELM, Eugene:

*Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emmanuel Bach*. New Haven, Yale University Press, 1989.

7.*Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg, 1790; anotated facs. ed Rachel W. Wade as *The Catalogue of Carl Philipp Emanuel's Estate*; New York: Garland, 1981.

8.HELM, Eugene: *Thematic catalogue of the works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven, Yale University Press, London, 1989.

WOTQUENNE, A.: *Thematisches Verzeichniss der werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905.

9.C.P.E. BACH, *Complete Sonatas*, Monteux, Musica Rara, 1996.

Federico de Prusia (que por entonces contaba 16 años) y que ya era alumno de Quantz. En 1733 conoce a Wilhelm Friedemann Bach con quien traba amistad. Nuevamente aparece en el *Concert Spirituel* en 1737. En 1749 deja la orquesta de Dresde. *El Mercure de France* de septiembre de 1764 le menciona como inventor de un sistema de cuartos de tono.

10.Pierre Gabriel Buffardin (1690-1768). Durante una estancia en Constantinopla (1713) tuvo como alumno a Johann Jakob Bach. Fue primer flauta de la orquesta real de Dresde desde 1715; un año más tarde le encontramos en el *Concert Spirituel* de París. En 1719 fue profesor de Johann Joachim Quantz. En 1728 es presentado al príncipe.

11.(1962) Discipulo de Shigenori Kudo, Jean-Pierre Rampal, Marc Hantañ, Lisa Beznosiuk y Barthold Kuijken, Zuili lleva a cabo una brillante carrera ya sea con la flauta Böhm como con flautas históricas.

## Arista Flutes Boston

BOQUILLAS Y FLAUTAS  
*Imponente en Color y Elegancia*

www.aristaflutes.com  
info@aristaflutes.com  
phone 781-275-8821



# MANCKE



Germany  
mancke.com

Distribuidor exclusivo para España:

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

# AUBADE

para flauta sola de Marius Flothuis



“Concierto en Vught - Primavera 1944”, dibujo de Arie Emens.  
Al piano Marius Flothuis y Everard van Royen, flauta, estrenando la Sonata da camera op 17de Flothuis (2/4/1944)

*“Un estreno en el campo de concentración de Vught”*

Por **Montserrat Gascón**

**E**l 14 de abril de 1944 se vivió el estreno de Aubade en el campo de concentración de Vught (Holanda). El compositor Marius Flothuis compuso esta pieza para flauta sola como regalo de cumpleaños para su amigo, el flautista Everard Van Royen, recluso también en el mismo campo. Van Royen interpretó la pieza ante un micrófono fabricado por los presos en el taller instalado dentro de la alambrada por la empresa de electrónica Philips<sup>1</sup>, la misma que todavía en la actualidad produce electrodomésticos. A través de los altavoces, su interpretación se pudo escuchar en todo el campo.

Flothuis, Flot, como le llamaban sus compañeros y amigos, nació en Amsterdam en 1914. De origen no judío, formó parte de la resistencia activa contra las fuerzas de ocupación alemanas. Ya en el año 1935, con 21 años, publicó un artículo en la revista De Wereld der Muziek donde cuestionaba hasta qué punto puede la política

Montserrat Gascón





el flautista Everard Van Royen

tener influencia sobre el arte sin desvirtuarlo, denunciando la presencia del ideario de la Alemania nazi en todos los ámbitos. En 1941, siendo subdirector artístico del Concertgebouw, rehusó afiliarse a la Kulturkammer<sup>2</sup> del III Reich y en consecuencia tuvo que renunciar a su cargo. Junto con su esposa, medio judía, se dedicó a editar publicaciones clandestinas y a organizar conciertos privados, cuyos beneficios eran destinados a apoyar la resistencia. El 18 de septiembre de 1943, a causa de una denuncia, fue arrestado por esconder judíos en su casa. Tras pasar dos meses en la cárcel de Amstelveenseweg, fue enviado al campo de Vught (oficialmente Konzentrationslager Herzogenbusch), donde permaneció hasta el 5 de septiembre de 1944, fecha en que fue transferido al campo de Oranienburg (Konzentrationslager Sachsenhausen). En estos dos campos escribió dieciséis obras\*, del opus 17 al opus 25. El 4 de mayo de 1945 fue liberado y, gravemente enfermo de pleuresía, retornó a Amsterdam, donde vivió hasta su muerte en 2001. A título póstumo, se le concedió en Israel la medalla Yad Vashem por su labor como miembro de la resistencia holandesa.

Compositor en gran parte autodidacta, reconoció siempre la influencia de Mozart y Debussy en su música. Estudió con Bien Boef, Arend Koole y Hans Brandts-Buys, piano y teoría. Marius Flothuis fue asimismo un gran musicólogo especializado en la obra de Mozart. Conocidas y apreciadas son sus cadencias de los conciertos para flauta y los conciertos para piano del compositor

austriaco, entre las que destacaría las del concierto para flauta, arpa y orquesta, excelentes por su factura y acierto estilístico. Realizó los estudios de musicología en la Universidad de Amsterdam, doctorándose en 1969 con su tesis Los arreglos de Mozart de sus propias obras y de obras de otros autores. De 1955 a 1974 fue director artístico de la Orquesta del Concertgebouw, cargo desde el que ejerció una gran influencia en la música contemporánea europea, impulsando la carrera de compositores y directores como Bernard Haitink, Pierre Boulez o Lutoslawski. Posteriormente, fue nombrado profesor de musicología en la Universidad de Utrecht y presidió el Zentralinstitut für Mozart-Forschung de Salzburg.

Su fascinación por la música de Mozart, por su transparencia y claridad, dominio de la estructura musical y equilibrio perfecto entre forma y contenido, fueron también siempre sus objetivos primordiales como compositor. De la primera interpretación de Aubade nos ha llegado el testimonio de una superviviente, Tineke Wibaut-Guilonard. Detenida por su colaboración con el C-6, grupo de la resistencia holandesa, Tineke se encontraba internada en el campo de mujeres anexo.

El 14 de abril de 1944 escribió en su diario:

*“Hoy es el cumpleaños de Everard. Por la mañana suena por el micrófono del Kommando Philips un precioso solo de flauta. Everard toca para sus compañeros de campo ‘Aubade’, que su amigo Marius Flothuis le ha escrito en ocasión de su cumpleaños. Un estreno en el campo de Vught! Por la noche, después de pasar lista, Everard vuelve a tocar ‘Aubade’. Esta vez lo hace de pie, tras las vallas del campo de hombres, sólo a una docena de metros del campo de mujeres. Ellas escuchan con la respiración contenida, apretadas las unas a las otras, con Guusje<sup>3</sup>, la mujer de Everard, en el centro de todas ellas. Tras la última nota de la flauta se hace el silencio, un silencio profundo. Entonces se escucha desde el campo de mujeres, el ‘Ave María’ cantada por la nítida voz de muchacha de Louise de Montel, el ruiseñor de Vught. Es uno de esos momentos en que nosotros, los prisioneros del campo de Vught, nos olvidamos de la realidad, un momento de intensa vivencia, esperanza y fe”*



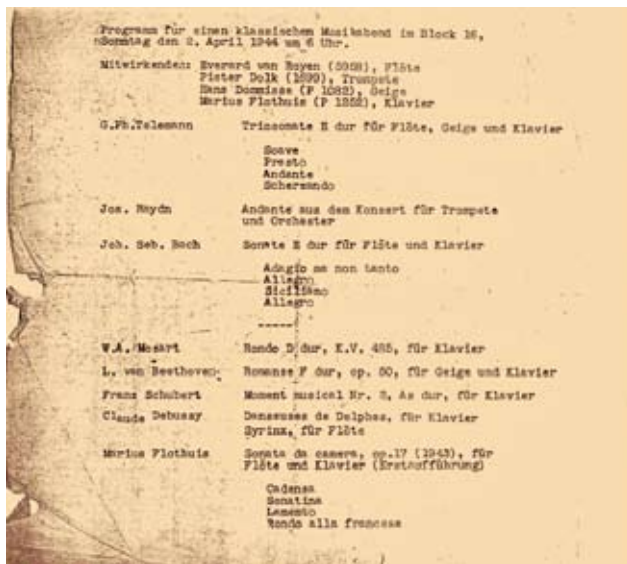
Primeros compas de Aubade. Partitura editada por Broekmans & Van Poppel, Amsterdam, 1981. Ref. 1424

## CONSTRUIR EN MEDIO DE LA DESTRUCCIÓN

Escrita en tempo de Andante, de manera concisa y elocuente, *Aubade, Amanecer*, es una sincera declaración de esperanza. Según palabras de Flothuis, componer era una forma de sobrevivir espiritualmente. Construir, crear, cuando todo a su alrededor era destrucción, significaba apostar por la vida. Compuesta casi como una declamación, a veces austera y contundente, a veces apasionadamente expresiva, utiliza el registro más agudo del instrumento para alcanzar momentos de gran intensidad, regresando finalmente a la serenidad de este ansiado amanecer que su título sugiere. Flothuis nos transmite el anhelo y determinación de supervivencia humana en condiciones extremas, a lo largo de toda la pieza, no dejamos de percibir este élan vital que la convierte en una composición realmente impactante.

*Aubade* recuerda vagamente *Syrinx* de Claude Debussy. Su duración, tempo, algunos motivos rítmicos y, en cierto modo su discurso melódico, son similares. La nota inicial es también un sí bemol y los últimos compases finalizan la obra de manera parecida a la pieza de Debussy. El 2 de abril, solo una semana antes de la composición de *Aubade*, van Royen había interpretado *Syrinx* en uno de los conciertos de música de cámara del campo.

Estos detalles sugieren que tal analogía es muy probablemente un homenaje a una de las obras más importantes del repertorio para flauta sola y, así también, a su amigo flautista y a su admirado Debussy.



Programa del concierto del 2 de abril de 1944. Flothuis y Van Royen estrenaron la *Sonata da Camera* op 17 en uno de los barracones del campo de concentración de Vught.

Los que conocieron a Flot han destacado que fue siempre una persona de gran integridad personal y profesional. Incluso en las duras circunstancias de los años de la Segunda Guerra Mun-

dial, mantuvo siempre sus ideales y su honestidad. Por encima de todo, esta admirable personalidad y entereza es lo que refleja su *Aubade*. Cuando fue arrestado, Flothuis acababa de empezar a componer una sonata para flauta y piano destinada a la flautista Henny Gomperts, muerta muy joven. En la cárcel, sin papel ni lápiz, continuó componiendo mentalmente la pieza. Al llegar a Vught sólo tuvo que volcarla al papel pautado que consiguió gracias a la orquesta existente. El 2 de abril de 1944, él y van Royen estrenaron la *Sonata da Camera* opus 17. De este evento se ha podido rescatar el programa del concierto llevado a cabo en uno de los barracones, y el dibujo de uno de los prisioneros asistentes, Arie Emens.

También en el campo de Vught y dedicado a Everard van Royen, Flothuis compuso su *Concierto para flauta y orquesta*. Van Royen lo estrenó con la Netherlands Radio Chamber Orchestra poco después de su liberación. Asimismo, Flot empezó la composición de la *Ronde champêtre* para flauta y clavicémbalo que terminaría en Amsterdam en 1945, dedicada a Everard y Guusje.

## UNA ORQUESTA EN EL CAMPO DE VUGHT

El comandante de las SS al cargo de Vught, Untersturmführer Chmielewski, quiso crear una orquesta para demostrar el alto estatus en que mantenía el campo. Se contaba con unos cuantos instrumentos musicales, la mayoría confiscados a judíos deportados. El número de miembros, entre 20 y 25 instrumentistas, y la plantilla, cambiaban en función de las deportaciones y las llegadas de nuevos prisioneros músicos a Vught. La orquesta ensayaba cada mañana y semanalmente ofrecían un concierto en los barracones para los reclusos. Dos o tres veces más por semana tocaban para los oficiales de las SS en el patio interior de las dependencias oficiales. El repertorio más habitual estaba formado por piezas clásicas célebres, música de salón y música de cabaret.

Los miembros de la orquesta estaban exentos de participar en las tareas más duras y los judíos quedaban protegidos temporalmente de ser deportados a los campos de exterminio alemanes. La orquesta, sin embargo, duró sólo unos meses. Chmielewski fue sustituido por otro comandante que no consideraba necesaria su existencia, aduciendo que una orquesta era un lujo que los presos no merecían. Los músicos tuvieron que retornar a sus rígidas tareas habituales, pero no dejaron de mantener una gran actividad musical, organizando ellos mismos conciertos de música de cámara en su tiempo libre. Según el trompetista Peter Dolk, superviviente de Vught, estos conciertos significaban para los prisioneros un momento de descanso después de una durísima jornada de trabajo y una oportunidad de olvidarse momentáneamente de su situación.



Marius Flothuis con Bernard Haitink el día que dejó su cargo al frente de la dirección artística del Concertgebouw (24-8-1974)

### EL REGALO DE FLOT

Everard van Royen estudió flauta con Paul Loewen en el Muziekylyceum de Amsterdam, y posteriormente en París, dirección de orquesta con Pierre Monteux y clavicémbalo con Wanda Landowska.

Se dedicó principalmente a la música de cámara y fue integrante de varios grupos de prestigio. En 1947, junto con su esposa Gusta, fundó el sexteto Alma Música, dedicado especialmente a la música barroca.

Van Royen recordaba así su cumpleaños de 1944 en el campo de Vught:

*“Poco antes de la pausa de la mañana fui llamado a la oficina. Allí me esperaban dos sorpresas, la flauta del ex-prisionero Piet van den Hurk y ‘Aubade’. Me pidieron que tocara en ese mismo momento, a través del micrófono, la obra que Flot me había escrito como regalo.”*

Marius Flothuis (1914-2001) y Eberard van Royen (1913-1987) sobrevivieron al cautiverio y pudieron seguir con sus vidas y su carrera musical, manteniendo una estrecha relación a lo largo de su vida.

Injustamente poco interpretada, Aubade es una obra que merece ser incorporada a nuestro repertorio habitual de flauta sola, el cual, por otro lado, no es tan extenso como para dejar de lado obras de gran calidad en pro del repertorio tradicionalmente programado. ●



Everard van Royen y Gusta Goldschmidt a principios de la década de los años 50, formando parte del sexteto Alma música. Con ellos, Carel van Leeuwen-Boomkamp (cello) Haakon Stotijn (oboe), Paul Godwin (violin) y Johan van Helden (viola).

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

## PUBLICACIONES MUSICOLÓGICAS

- Marius Flothuis: *Mozart*. Den Haag. 1940.
- Marius Flothuis: *Hedendaagse Engelse componisten*. Amsterdam. 1949.
- Marius Flothuis: *Pianomuziek*. Bilthoven. 1959.
- Marius Flothuis: *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke*. 1969 (tesis doctoral).
- Marius Flothuis: *Notes on notes: selected essays*. 1974.
- Marius Flothuis: *Mahler interpretiert Mahler*. 1981.
- Marius Flothuis en H. van Dijk: *75 jaar GeNeCo: de geschiedenis van het Nederlands Genootschap van Componisten*. 1988.
- Marius Flothuis: *Denken over muziek, een bundel eerder verschenen artikelen*. Kampen. 1993.
- Marius Flothuis: *... exprimer l'inexprimable ..., essai sur la mélodie française depuis Duparc*. 1996.
- Marius Flothuis: *Mozarts Klavierkonzerte - Ein musikalischer Werkführer*, Verlag: Beck. 1998. ISBN 3406418740
- Marius Flothuis: *Mozarts Streichquartette - Ein musikalischer Werkführer*, Verlag: Beck. 1998. 120 p. ISBN 3406433065
- Marius Flothuis: *Autograph - Abschrift - Erstdruck. Eine kritische Bewertung*. in *Mozart Jahrbuch 2001*. Bärenreiter, Kassel. 2003. 506 p.

## REFERENCIAS

-Fothuis, Marius, *Aubade, música impresa, Broekmans & Van Poppel, Amsterdam 1981 de Klerk, Annette, In Memoriam Everard Van Royen (1913-1987) Mens en Melodie, volume 62 n° 1 Maarn, 2007. ISSN : 0025-9462*

-Kiliaan Joyce, *Marius Flothuis, Donemus, Amsterdam 1999*

-<http://youtu.be/8H4GiDOarPE>

-<http://www.nmkampvught.nl>

-[www.muziekcentrumnederland.nl](http://www.muziekcentrumnederland.nl)

-<http://www.philips-kommando.nl/>

-<http://www.wo2-muziek.nl>

## NOTAS

1 Como en muchos otros campos de concentración, los prisioneros fueron organizados en Arbeitskommandos, equipos para realizar trabajos forzados. En 1943 las fuerzas de ocupación alemanas ordenaron a la empresa de material electrónico Philips que organizara un taller en el campo de Vught para producir equipos de radio y linternas para la guerra. Su presidente, Frits Philips, puso como condición que el taller quedara bajo su dirección y no de las SS. Los dirigentes de la fábrica dieron un trato especial a los trabajadores, incluyendo una comida caliente al día. Una gran mayoría de los prisioneros que formaron parte del Philips-Kommando sobrevivieron a la guerra, en parte gracias a este trato especial que Frits Philips les proporcionó. Si bien fue acusado de colaboracionista por algunos sectores, en 1996 Israel le otorgó la medalla Yad Vashem por mejorar las condiciones de los judíos que formaron parte de su Kommando.

2 La Kulturkammer, cámara de cultura, era un organismo al que todos los artistas debían inscribirse si querían trabajar públicamente. Ser miembro significaba estar de acuerdo con la ideología de la cultura aria y respetar el ideario propagandístico del Tercer Reich.

3 La clavecinista Gusta Goldschmidt. Posteriormente fue laudista e integrante del grupo Syntagma Musicum, uno de los primeros grupos holandeses de música antigua.

### COMPOSICIONES DE MARIUS FLOTHUIS ESCRITAS EN LOS CAMPOS DE VUGHT Y ORANIENBURG\*

#### VUGHT

- op. 17 Sonata da Camera para flauta y piano
- op. 18 Aria para trompeta y piano
- op. 19 Concert para flauta y orquesta
- op. 19a Aubade para flauta sola
- op. 19b Ronde champêtre para flauta y clavicémbalo
- op. 20 Bicinia para dos voces femeninas
- op. 21 Valses Sentimentales para piano a cuatro manos
- op. 22 Dos piezas para guitarra -Folia y Habanera-


#### ORANIENBURG

- op. 23 no.1 Variatie op een oud-Nederlands lied para violín y piano
- op. 23 no.2 Duettino Pastorale para dos violas
- op. 23 no.3 Sonate para violín solo
- op. 23 no.4 Intermezzo para violín y piano
- op. 23 no.5 Scherzo para violín y piano
- op. 23 no.6 Epiloog para violín y piano
- op. 24 Concert para trompa y pequeña orquesta
- op. 24a Musette para dos trompas
- op. 25 Tricinia para tenor, barítono y bajo

# 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



# solas con un solista:



CLARA ANDRADA

*“Los alemanes dicen de nosotros que tenemos temperamento y personalidad... les gusta nuestra manera de tocar.”*

Por **Vicens Prats**

**P**odemos decir que esta joven Salmantina es, en estos momentos, la flautista española con más proyección internacional; flauta solista de la Orquesta de la Radio de Franckfurt, de la Orquesta de Cámara de Europa, y miembro del Quinteto de Viento Hindemith.

Es de la misma generación que los miembros de la ilustre armada de oboístas que están triunfando en las mejores orquestas de Europa, de esos músicos que se han formado en España, gracias a profesores geniales como lo han sido para ella Pablo Sagredo, Magdalena Martínez o Jaime Martín.

Vicens Prats



Ha colaborado también con la London Symphony y fué miembro de la Joven Orquesta Europea (Euyo) en la que pudo trabajar y conocer a directores como Ashkenazy, Maazel, Haitink etc.

Clara tuvo el talento suficiente y la suerte de ser una de las pocas alumnas de Emmanuel Pahud en el Conservatorio de Ginebra....

### ¿Cómo fueron aquellos dos años en Ginebra?

Fueron años de mucho trabajo...Emmanuel nos ponía muchos deberes, nos hacía aprender de memoria los estudios de Lorenzo...hacíamos mucha técnica, basada en los libros de Taffanel, Moyses, Bernold, Reichert, etc. el ABC de la flauta vaya! dentro de la tradición de su profesor, Michel Debost.

En cada clase teníamos público que venía de todas partes del mundo para escucharlas...era un aliciente mas, tenías que tocar bien todos los ejercicios si querías quedar bien, jajaja era como tener una masterclass cada semana.

### En Salamanca tu profesor fué Pablo Sagredo.

Efectivamente, a él le debo el haber tocado la flauta. Era el profesor de la escuela Syrnix y de ella han salido muchos profesionales. Siempre le agradeceré a Pablo todo lo que me enseñó, que fué mucho. El me puso la flauta en la boca la primera vez y de él aprendí las bases que siempre me han servido. Estuve estudiando con el practicamente hasta los 18 años. Ha sido alguien muy importante para mí. Es muy buen profesor, uno de los mejores que tenemos en España. Fué una época en donde trabajé mucho porque tenía los estudios del instituto y al mismo tiempo la flauta, a la que dedicaba unas tres horas diarias...cuando podía claro! Paralelamente también fuí con Magdalena, Martínez que había sido profesora de Pablo.

### Después llegó Jaime Martin.

Si, en el Royal College de Londres. Con él aprendí a sacar lo mejor de mí misma, Jaime consigue que acabes de formar tu personalidad musical. Todos sus alumnos teníamos un concepto similar de sonido pero dejaba tocar a cada uno con su personalidad.

### ¿Cómo es la vida profesional de una española en Alemania?

Pues muy bien. Alemania es un país ideal para trabajar, tienen una tradición musical envidiable. Es el país que tiene mas orquestas del mundo, aunque ahora con la crisis se han fusionado algunas, y otras han desaparecido...aún y así siguen habiendo muchas. Los alemanes dicen de nosotros que tenemos temperamento y

personalidad...les gusta nuestra manera de tocar. Hay que tener en cuenta también que gracias a la tradición de las bandas, los españoles tenemos un buen nivel con los instrumentos de viento, como los franceses. Los alemanes a veces se quejan de la cantidad de músicos franceses y españoles que hay en sus orquestas... jajaja, Esperemos que el nivel de cuerdas suba también. Entre Alemania y Holanda debemos ser unos diez músicos españoles trabajando en orquestas sinfónicas.

### ¿Se puede hablar de escuela española de vientos?

Pues un poco si, aunque ahora, en nuestros días, hablar de escuelas es un poco inútil ya que los estilos están mezclados y la gente toca de una manera más unificada debido a toda la información que se recibe, no se puede distinguir tanto entre una escuela y otra. Los músicos de un país vienen de muchos horizontes distintos. En España el estilo de cada flautista depende mucho del profesor que ha tenido...es una escuela muy internacional...con un poco de todo...

**“En España el estilo de cada flautista depende mucho del profesor que ha tenido... es una escuela muy internacional... con un poco de todo...”**

### Y con los ingleses de la Chamber Orchestra of Europe, ¿que tal te llevas?

Si hablamos del humor inglés pues muy bien, hay que acostumbrarse a ellos y a su manera de pensar pero son gente que me gustan mucho, se exagera un poco el cliché que tenemos de ellos en España, tiene los sistemas de comunicación distintos a los nuestros pero son gente que trabajan muy duro . El sentido del humor de los alemanes es muy distinto.

### El repertorio que haces con ellos será diferente del que haces en

#### Franckfurt.

Si, en Franckfurt estamos muy especializados en grandes sinfonías tipo Mahler, Bruckner, Nielsen... los grandes sinfonistas... la Orquesta de la Radio de Franckfurt goza de una gran reputación dentro de este repertorio, también hemos hecho las sinfonías de Nielsen con Paavo Jarvi, nuestro director titular. En la Chamber tenemos un repertorio mas clásico, la orquesta es mas pequeña... hacemos las sinfonías de Beethoven, Brahms, Mozart, etc... nuestro director actual es Bernard Haitink, Harnoncourt viene a menudo y son una pasada!

**Acabas de grabar un disco que, desde nuestro punto de vista, es uno de los mas importantes que un flautista español ha grabado, tanto por su calidad como por su contenido.**

Gracias !!! Si, era un proyecto que se llevó a cabo después de una gira que hice con la orquesta de Castilla y León, con los que toqué el concierto de Jacques Ibert en una gira por sudamérica. El director era Alejandro Posada y me propuso grabar un concierto que no estaba ni editado de un compositor colombiano; Arturo Márquez. Le añadimos el concierto de Joan Albert Amargós para flauta de pico, arreglado para flauta travesera y la Sinfonietta de Montsalvatje, una obra que me gusta mucho por su colorido y la escritura brillante que tiene la parte de flauta. Lo pudimos hacer gracias a la firma catalana Tritó.

### ¿Tienes algún proyecto de grabación?

Ahora estamos grabando con mi quinteto un disco con repertorio de la época de Hindemith, con obras de compositores como Genzmer, Eisler, Blacher (concierto con orquesta). Mi quinteto está formado con gente de cinco países distintos, todos trabajamos en Alemania... lo que te decía... las escuelas se mezclan y conviven en el seno de Orquestas.

### ¿Qué flauta tocas?

Tengo una Mura de 24k con mecanismo de 9k, como la tuya... jeje Estoy muy contenta, antes siempre tocaba flautas de plata y nunca japonesas !!!... incluso me fuí a Boston para comprarme una pero no me convenció nada de lo que probé. Cuando tienes que tocar en salas grandes con orquestas grandes y con un repertorio denso, necesitas una flauta que proyecte y que mantenga el color. El color de la plata es el que prefiero, el oro no me convencía nada, lo encuentro demasiado brillante, hasta que probé los 24k... tienes un sonido caliente con muchas posibilidades de cambio de color sin perder la potencia. El timbre se parece al de las flautas de plata e incluso a las de madera. Mi orquesta posee dos flautas de madera, pero ultimamente las tocamos menos, me gusta tocar con ellas también.

### No pudiste venir a la conveni3n de Barcelona, ¿oiste hablar de ella?

¡Por supuesto! Oí hablar muy bien de todo lo que hicisteis. ¡Fenomenal! Es muy importante hacerlas por toda la informaci3n y posibilidades que se les da a los jóvenes flautistas, profesores, aficionados y profesionales de la flauta, es interesante abrir

nuevos horizontes, es ideal. Les tengo un poco de miedo... eso de tocar delante de tantos flautistas... jajaja... a ver si puedo venir a la próxima... Sevilla ¿no? Estuve en una especie de Convención en Jap3n... con mas de 2000 flautistas, fuimos Karl Heinz Schutz, que también estuvo en la de Barcelona, y yo, en representaci3n de Europa.

### Si, Sevilla...a ver si podemos contar contigo. Nos encantaría tenerte entre nosotros.

### ¿Qué consejos darías a los jóvenes flautistas?

Que es siempre interesante ir al extranjero, pero que se enteren bien antes de ir para saber donde están los sitios buenos. Es necesario para el desarrollo personal, abres la mente, conoces a gente... ahora hay muchas facilidades... incluso con la crisis. Les aconsejo también que estudien mucho... no es sólo cuesti3n de echarle horas, también hay que estudiar de manera inteligente. Hay que ir a conciertos, escuchar a las orquestas y muuuucha música. En internet hay música gratis! antes no teníamos eso. Hay que aprovechar estos años de juventud porque no vuelven. Con buena organizaci3n se puede hacer todo: estudios del instituto y los de música. Pero la verdad es que hay que currárselo.

### ¿Qué proyectos tienes ahora mismo?

Voy a participar en el festival de mi amiga Janine Jansen, en Utrecht, tocaré la canci3n de la tierra en version cámara, quintetos, etc y después en Heidelberg con el Laurin Quartet...tocaremos los cuartetos de Mozart, el Pierrot Lunaire y las canciones Madeasses.

### ¿Vienes a Espa3a para dar masterclasses?

Voy regularmente a Salamanca, o a orquestas de jóvenes, estuve en el Musikene dando clases de repertorio orquestal, he dado masterclasses en Londres, Tokyo... y me gustaría tener mas tiempo para venir pero no da para más.

Muchas gracias Clara, nos vemos en Sevilla !! ●

**“Siempre interesante ir al extranjero, pero que se enteren bien antes de ir para saber donde están los sitios buenos. Es necesario para el desarrollo personal, abres la mente, conoces a gente... ahora hay muchas facilidades... incluso con la crisis.”**

Vicens Prats, Flauta Solista de la Orchestre de París.



# EL MASAJE TRADICIONAL CHINO PARA PREVENIR Y RECUPERARNOS DE LESIONES.

Por **Vicent Morelló**

**E**l 11 de diciembre se realizó en el teatro de la maestranza en Sevilla el primer curso de prevención y rehabilitación para músicos, que ha contado con la presencia de 3 flautistas de la orquesta. El maestro Fumin nos ha dado una orientación para prevenir lesiones y tratarlas cuando estas se produzcan, con estiramientos y ejercicios específicos, así como un simple ejercicio de QIGONG para la relajación de la mente, muscular y mejorar el estado de ánimo. Hemos aprovechado para realizar una entrevista para la revista de AFE a Fumin Wang Guo, maestro de TUINA y DIGITOPUNTURA.

**Mestro Fumin, ¿qué es el TUINA o ANMO?** Son dos nombres del masaje chino, en el norte utilizamos más el nombre ANMO, en el sur se utiliza la palabra TUINA.



Fumin Wang Guo y Vicent Morelló durante la entrevista



**¿Qué técnicas utiliza el Tuina o Anmo?** Técnicas de los dedos, manos, puño, codo, antebrazo, pies, hasta rodillas. Todo ello para hacer manipulaciones y tratar problemas musculares, articulares, de tejidos blandos, etc.

**¿Qué beneficios puede tener el ANMO para los músicos y especialmente para flautistas?** Los músicos en general trabajan con posturas fijas, estas cansan mucho los músculos, tendones y ligamentos. El masaje tradicional chino Tuina sirve para relajar estos músculos, ligamentos, tendones cansados y eliminando el dolor que produce este tipo de tensión. También funciona para mejorar el estado de ánimo que puede estar afectado por el intenso trabajo mental realizado y mejorar la salud en general.

**¿Qué es el QI GONG?** Es el nombre moderno de este tipo de entrenamiento, antiguamente se llamaba DAO YIN, que significa "dirigir", "corregir", "coordinar", "conducir". Son métodos tradicionales de china que utilizan ejercicios físicos, respiratorios y mentales. Los mentales son tanto meditación, como serenar el espíritu, también auto-masaje. Todo ello para mejorar la salud general tanto del cuerpo como de la mente. También sirve para tratar enfermedades crónicas.

**¿Se pueden mejorar o curar enfermedades crónicas con el Qi Gong?** Sí, muchas enfermedades tienen varias manifestaciones, como por ejemplo el reuma: los síntomas son dolores, articulares y musculares. Hacer ejercicio de Qi Gong puede llegar a disminuir o eliminar los dolores. La tensión alta también puede verse normalizada con ejercicios específicos de Qi Gong que pueden ayudar a bajarla.

**¿Cómo puede beneficiarse un músico del Qi Gong?** Puede mejorar la salud de la mente, relajando y serenando, mejorando así el estado de ánimo y cambiar las

emociones negativas: haciendo Qi Gong se mejora la regulación hormonal del sistema endocrino y también del sistema nervioso, mejorando nuestra salud mejoran nuestras emociones. La parte física nos ayuda a relajar los músculos y corregir las tensiones musculares, que han sido provocadas por posturas fijas de tocar la flauta u otros instrumentos. Así se puede mejorar la movilidad del cuerpo y quitar las molestias provocadas por la tensión.

**¿Mejoraría nuestra coordinación mente cuerpo?** Si, así es.

**“Haciendo Qi Gong se mejora la regulación hormonal del sistema endocrino y también del sistema nervioso, mejorando nuestra salud mejoran nuestras emociones.”**

**¿Puede mejorar nuestro rendimiento como flautistas haciendo ejercicios de Qi Gong?** Si, seguro.

**¿Cómo se pueden prevenir contracturas?** Se producen de dos maneras: de una forma muy repetitiva que produce tensión y la otra proviene de posturas estáticas que producen tensión también. Para relajar los músculos, ligamentos y tendones tensos tenemos que realizar movimientos de ritmo moderado,

ni rápidos ni lentos y de una amplitud moderada. No se puede mover el cuerpo al máximo de extensión, sino hacerlo de una manera relajada. Mentalmente no se puede usar el cuerpo de forma muy intensa, sino de una forma relajada, fluida y cómoda.

**¿Nunca tenemos que llegar al límite?** No, siempre de forma moderada.

**¿Cómo se puede prevenir una tendinitis?** Hay que saber respetar la anatomía, los tendones tienen su estructura y función natural y hay que respetar su limitación, amplitud, intensidad y dirección de movimiento. Tenemos que utilizar el cuerpo de forma coordinada y los movimientos en direcciones justas.

**Los flautistas tenemos una postura estática, ¿se puede producir una contractura o tendinitis, como lo solucionamos?** Hay que conocer la postura. Hay que sentir que no estamos tensando. Por ejemplo el codo no se tiene que flexionar con fuerza, por ejemplo si está haciendo fuerza hacia fuera. No se tiene que extender demasiado, se tiene que tener una postura relajada. Cuando se nota fuerza ya podemos decir que se está haciendo esfuerzo y esto cansa el cuerpo y lo tensa mucho. Sobre todo hay que tener claro de no hacer esfuerzo y buscar la comodidad y fluidez en los movimientos de forma moderada.

**¿Qué papel puede jugar la mente o las emociones en la recuperación de una lesión?** La mente es la coordinadora de todo el cuerpo y de todas sus funciones, si ordena que el cuerpo se tense vamos a notar tensión y al contrario, si sabe indicar relajamiento, nuestro cuerpo se relaja. De este modo influye directamente en las funciones del cuerpo. Las emociones son un producto de la parte física y parte mental del cuerpo humano. Si el cuerpo está tenso la mente siente esta tensión y en general tenemos una emoción tensa. Si



Fumin Wang Guo junto a miembros de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla durante una pausa del curso sobre prevención y rehabilitación. de izquierda a derecha: Ramiro García (fagot y contrafagot), Toni Hervás (flauta y flautín), Vicent Morelló (flauta), Luis Fanjul (trombón), Fumin Wang Guo y Juan Ronda (flauta). todos ellos miembros de la ROSS

el cuerpo se relaja, la mente lo siente y no trabaja de manera tensa y la emoción va a ser más serena. Hay una relación mutua. A veces tenemos que relajar el cuerpo para serenar la mente y también al contrario, serenar la mente para relajar el cuerpo.

**Cuando algunos flautistas o músicos han tenido alguna lesión como por ejemplo tendinitis, algunos médicos recomiendan la inmovilización, ¿tú que recomiendas?** No mover nada no sirve. Sabemos que si una parte del cuerpo no se mueve, la sangre no circula bien y las sustancias que sirven a la recuperación no llegan tampoco. Lo que se recomienda para recuperarse de una tendinitis es hacer movimientos relajados y variados, de ritmo moderado con la intención de no realizar esfuerzo extremo sino de una manera armoniosa.

**¿Qué crees que deberían saber los músicos flautistas para mejorar su concentración y su rendimiento físico?** Son profesionales del arte. Tienen que moverse haciendo ejercicios de forma moderada como por ejemplo natación, taiji, yoga, pilates, qi gong, etc., alguna gimnasia que permita que el cuerpo se mueva de forma general y hacia todas las direcciones. De este modo mantendrán la coordinación de todas las partes del cuerpo y la mente, mejorando la movilidad y la salud general y aumentarán el rendimiento.

**¿Cómo podemos mejorar la concentración?** Hay que utilizarla de forma justa. Mucha profundidad en la concentración produce cansancio y también si alguien no sabe concentrarse no sabe hacer las cosas con profundidad. La concentración hay que utilizarla sobre el momento justo, con la profundidad justa y duración justa. No se

puede estar concentrado siempre o durante un tiempo muy largo. La concentración implica una acción estancada que produce cansancio mental y del cuerpo.

**¿No se puede estar concentrado profundamente una hora al 100%?**

Se produce un esfuerzo mental sobre una acción y produce cansancio mental, emociones tensas y negativas. Concentrarse profundamente cansa mucho. El flautista tiene que saber cambiar la acción que está realizando, realizar otras actividades para así aplicar la capacidad de concentrarse de forma armoniosa y efectiva.

**¿Qué deben saber los músicos de Tuina y Qi Gong para mejorar su postura?**

Tienen que conocer su postura en varios aspectos: quitar la inclinación del cuerpo, la inclinación produce mucho daño. Tienen que tocar buscando el equilibrio con el nivel horizontal y vertical. Las amplitudes de movimientos no tienen que ser muy anchas ni muy estrechas, esto lo podemos reconocer según la sensación física, no se debe notar tensión ni fuerza en la postura. El Qi Gong puede ayudar a coordinar el cuerpo pero hay que encontrar a alguien que lo sepa enseñar bien. El Tuina también ayuda relajar las zonas tensas, a hacer auto-masaje, pero lo debe enseñar un buen maestro.

**Los músicos podemos hacernos**

**auto-masaje pero, ¿tendríamos que aprender con un buen especialista?**

Los músicos pueden hacer auto-masaje de Tuina u otra técnica pero tienen que aprenderla bien.

**¿Es bueno hacer estiramientos antes o después de tocar?**

No específicamente antes o después, se puede hacer todos los días un ratito, depende también de las necesidades de cada uno. Aunque es bueno hacerlos no es específicamente recomendable hacer siempre estiramientos. El cuerpo trabaja y se adapta a la situación en diferentes ritmos. Cambiando actividades de la vida cambiamos el ritmo de nuestra mente y cuerpo lo que nos llevará a relajar cuerpo y mente. Cada uno puede encontrar su medio, ir al cine, ir a charlar con amigos, escuchar música. Las actividades físicas relajan cuerpo y mente.

**¿Qué podemos hacer si sentimos dolores en una muñeca, en el brazo, hombro o cuello?**

Mi consejo personal es que si alguien tiene dolor en una zona del cuerpo que no tenga miedo, tiene que moverse hacia todas las direcciones. Si no ha aprendido auto-masaje, Qi Gong u otra técnica, tiene que mover igualmente esa zona con una actitud relajada, con movimientos variados en diferentes direcciones y amplitudes. Para quitar el dolor sea articular o muscular hay que mover la zona afectada para mejorar la circulación y así mejorar la alimentación de la zona, por tanto se rehabilita mejor. Reposo absoluto no es bueno.

**¿Que podemos hacer si tenemos calambres en algún músculo?**

Los calambres son síntomas de la tensión y significa que esa zona ya está cansada físicamente. Hay que saber relajarse y descansar. El buen descanso es el móvil, es decir, si el músculo trabaja en una dirección y se ha cansado hay que saber mover ese músculo hacia otras direcciones para relajarse, con amplitudes y profundidades de movimiento variadas

para relajarlo. Funciona igual en ligamentos o tendones.

**¿Si movemos el codo o el hombro y sentimos como un rozamiento o un ruidito?** Son síntomas también hormigueos, calambres, ruiditos, etc., que nos indican que esa zona está tensa. Pero tranquilos que no hay nada roto, si lo hubiera no podríamos movernos. Incluso puede haber una contractura que nos limita el movimiento pero no lo impide. Tenemos que movernos sin miedo de forma moderada hacia todas las direcciones.

**Si nos duele algo nos podemos asustar y pensamos que podemos tener una lesión grave, ¿que recomiendas ante esta actitud?** El dolor es de varios tipos, por ejemplo una zona sana, sin tener dificultad de hacer movimientos, al presionarla con la mano duele y esto es normal, los receptores nerviosos funcionan bien. Si hay dificultad de movimientos entonces este dolor indica cansancio, tensión, inflamación. No hay que preocuparse, todos pasamos por esto y para recuperar movilidad hay que moverse como he explicado.

**¿Puedes aconsejar algo en especial a los flautistas?**

Conozco a varios profesores buenos como Vicent Morelló, en la postura de tocar se utiliza la flexión de muñeca y codo. Yo recomiendo estirar los brazos con frecuencia hacia todos los sentidos y todas las posturas para evitar las lesiones musculares y articulares.

**¿Y el cuello?** El cuello se tiene que mover para evitar lesiones y problemas, hacia todos los sentidos menos hacia atrás.

**Algunos estudios médicos sobre**

**músicos revelan que cuando tenemos un concierto aumenta el ritmo cardíaco, la presión sanguínea, la adrenalina, lo que lleva a compararnos con deportistas de élite. ¿En qué medida se puede aprovechar esta "tensión" y como evitar sus efectos negativos?** Casi todas las profesiones producen también estos fenómenos. La solución es no llevar este tipo de tensión y de nervios después de hacer el trabajo. El cuerpo, para realizar bien el trabajo, se tiene que activar, el corazón palpita más rápido y otros



Fumin Wang Guo, maestro 7º Dan de Wu Shu (Artes Marciales Chinas) de la Asociación Nacional de Wushu de China; Licenciado en Educación Física por la Facultad Deportiva de la Universidad Pedagógica de Beijing; especializado en Wushu, Taijiquan y Qigong; Diplomado en TUINA y DIGITOPUNTURA por la Universidad de Medicina Tradicional China de Beijing; Presidente de SHENZHOU

órganos que también se incorporan a este trabajo, todo esto es necesario. La música se entrena o se aplica en su momento, no se debe permanecer ahí cuando se ha terminado el trabajo, se tiene que saber cambiar y hacer otras actividades. Después de hacer música se puede tomar una cerveza, ver una película, oír música para cambiar la actividad del cuerpo y así relajarlo.

**¿Haciendo otra actividad relajamos**

**el cuerpo y la mente?** Sí en efecto.

**Estamos haciendo esta entrevista durante una pausa del curso sobre prevención y rehabilitación para músicos de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, ¿qué impresión tienes del curso?** Creo que es necesario hacer este tipo de cosas, y no sólo para los músicos. Yo soy un profesional de la educación física y para relajarme también tengo que hacer ejercicio (risas). Los músicos utilizan intensamente la mente y partes concretas del cuerpo. Para mejorar

la salud en general se tienen que hacer actividades físicas de un nivel que permita mover todo el cuerpo y mente de forma coordinada, entrenando todas las partes del cuerpo y también órganos internos. Este curso es un buen comienzo y hemos notado los efectos enseguida. Aconsejo a los músicos hacer este tipo de actividades para mejorar su salud, mantener su vida profesional por un período largo y mejorar sus emociones y psicología.

**¿Haciendo estos ejercicios mejoramos y alargamos nuestra vida profesional?**

Un cuerpo sano puede durar 80 años, si se empieza a los 20 años cuando se jubile estará 50 años trabajando, para aguantar este tiempo hay que

saber cuidarse bien.

**¿Quieres añadir algo?** No hace falta.

**Muchas gracias ●**

*Entrevista realizada en Sevilla el 11 de diciembre 2012.*

**Vicent Morelló**, es flautista Solista en la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla.

# EL PICCOLO



*Le Fife* de Manet, cuadro que puede contemplarse en el Museo de Orsay (París).



# ÓPERA

en  
la

“Por sus características tan especiales (es el instrumento más agudo de la orquesta y puede llegar a ser muy potente) el piccolo es empleado por los buenos compositores con relativa prudencia.”

Por **Jaume Martí**

**E**n el ámbito de la ópera, su uso depende principalmente de lo que está pasando en escena en cada momento. Esto es debido a que la particularidad de su timbre permite describir determinadas situaciones o destacar hechos narrativos importantes. En este artículo haremos un rápido recorrido a través de la historia del género lírico, donde nos encontraremos con variados ejemplos de su utilización.

Ya en una ópera barroca como *Las Indias Galantes* de Rameau (estrenada en 1736) podemos apreciar una muestra de las posibilidades del flautín produciendo efectos sonoros especiales. Los piccolos hacen de pájaros, viento de la tormenta e incluso llegan a reproducir la erupción de un volcán. Gluck también emplea el flautín en la tormenta que inicia *Ifigenia en Táuride* (1779). Esta perturbación meteorológica coincide con la turbación de la protagonista al descubrir que su padre ha sido asesinado por su madre. Además en esta ópera ya vemos un claro ejemplo del uso del piccolo en



“Todos los seres vivos sienten las alegrías del amor, se picotean, juguetean, se abrazan y besan; y yo debo evitar el amor porque un negro es feo”. Esto canta Monostatos en su aria de *La Flauta Mágica*.

marchas del género llamado “alla turca”. Cuando en escena aparecen los escitas (tribus sanguinarias procedentes de Asia Central) suenan los flautines y la percusión al estilo de las bandas turcas que viajaban por Europa en el siglo XVIII (recordemos que el Imperio otomano llegó a las puertas de Viena). Incluso se cree que Gluck pudiera haber contratado alguno de estos músicos turcos para sus óperas. El solo de piccolo de la Novena Sinfonía de Beethoven pertenece a este género.

Mozart no suele utilizar el flautín en sus óperas, aunque hay excepciones como

la tempestad de *Idomeneo* (1781), la música turca de *El Rapto en el Serrallo* (1782) y la conocida aria de *La Flauta Mágica* (1791) que canta con gran viveza el moro Monostatos.

Todos conocemos los solos de piccolo presentes en las oberturas de las óperas de Rossini. Este compositor explota sobre todo la agilidad del instrumento para dar sensación de ligereza. En los finales de acto en ocasiones emplea una pareja de piccolos a una velocidad endiablada, mientras los cantantes se esfuerzan para poder pronunciar sus textos en este ritmo vertiginoso.

La carrera de Verdi como operista fue muy larga, lo cual le permitió evolucionar en la manera de tratar nuestro instrumento. En sus primeras óperas lo reservaba para los coros y las cavatinas (parte final rápida de las arias), con poca autonomía respecto a la primera flauta. Verdi también emplea el piccolo en las tormentas de sus óperas, por ejemplo en *Rigoletto* (1851), donde representa unos relámpagos lejanos



Una de las danzas orientales de Aida. Se trata de la Danza de los pequeños esclavos moros.

con arpeggios en piano. En *Aida* (1871) podemos encontrar varios solos en danzas con carácter oriental.

Sus dos últimas óperas son obras maestras y ambas cuentan con un importante papel para el piccolo. En *Otello* (1887) lo usa para describir la fuerza de la naturaleza y los arrebatos de celos del protagonista mientras que *Falstaff* (1893) es todo ligereza, gracia y burla.

El otro gran operista del siglo XIX es Wagner. Este compositor busca un sonido más oscuro desde el foso (tendencia general en la ópera alemana, a diferencia de la italiana) por lo cual emplea el piccolo con cuentagotas. Hay que destacar que en las cuatro óperas que conforman *El Anillo del Nibelungo* el flautín toca siempre el motivo de Loge, el dios del fuego. Este motivo cromático y titilante suena en aquellos momentos en los cuales en escena

se enciende el “fuego mágico”, por ejemplo en el final de *La Valquiria* (1870). Wotan ordena a Loge que rodee a Brunilda con un círculo de fuego mientras suenan desde el foso dos piccolos y seis arpas.

En *Los Maestros Cantores de Nuremberg* (1868) podemos escuchar una marcha de

imitar los soldados que están efectuando el cambio de guardia. También hay una marcha de flautines y trompetas en el final del segundo acto de *La Bohème* (1896) de Puccini. En este caso los músicos desfilan en escena vestidos de forma similar al niño de *Le Fife* (1866), el famoso cuadro de Manet.



En el patio de un convento, dos monjas se detienen un instante a escuchar “un gorjeo que baja de los cipreses”. Así indica el libreto este solo de piccolo.

pífanos, al igual que en *Carmen* (1875) de Bizet. En el conocido coro de niños “Avec la garde montante”, éstos juegan a

Puccini es conocido por la búsqueda de sonoridades refinadas, para lo cual explota el piccolo con muchos recursos, incluido el registro grave. *Sor Angélica* (1918) comienza con un solo de flautín (en este caso se toca desde detrás del escenario) que imita el canto de los pájaros. En el primer acto de *Tosca* (1900) tiene un brillante pasaje que sirve para resaltar la presencia de niños en escena.



Motivo del fuego tal como aparece en la última escena de Sigrfrido (tercera de las óperas de El Anillo del Nibelungo). Sigrfrido atraviesa el círculo de fuego para encontrarse con Brunilda.

El piccolo tiene un importante papel en sus óperas de temática oriental. En *Madame Butterfly* (1904) toca varias melodías populares japonesas mientras que *Turandot* (1926) tiene una sonoridad más rotunda como corresponde a la antigua China. Como curiosidad, reseñar que Puccini dejó inconclusa esta ópera justo después de un solo de piccolo. Con un larguísimo mi bemol agudo describió la desolación de la multitud tras el suicidio de Liú. El día de su estreno -el autor ya había fallecido-, tras este solo de piccolo, Toscanini bajó la batuta, se volvió al público de la Scala de Milán y dijo: “qui il maestro finí” (aquí terminó el maestro) mientras el telón descendía lentamente. Las representaciones posteriores incluyeron el final compuesto por Alfano.

## En general se aprecia un mayor uso del piccolo en la ópera italiana, en comparación con la alemana.

Janacek y Strauss son dos grandes operistas contemporáneos de Puccini. El primero gusta de las sonoridades agudas por lo que usa el piccolo con frecuencia, en ocasiones en melodías con claro sabor popular checo. En cambio Strauss, como continuador de Wagner dentro de la escuela alemana, lo reserva para momentos concretos de color como, por ejemplo, el brillo de la rosa de plata en *El Caballero de la Rosa* (1911) o el canto del halcón en *La Mujer sin Sombra* (1919).

En *El Niño y los Sortilegios* (1925) Ravel emplea el flautín para imitar el ruido de insectos y otros animales. Al anochecer el niño sale al jardín mientras suena desde el foso la “música de insectos, ranas, sapos, búhos y ruiseñores” (así la describe el libreto) que recrea un ambiente nocturno.



En *El Niño y los Sortilegios* podemos escuchar esta “música de insectos, ranas, sapos búhos y ruiseñores”.

El papel del piccolo en *Lady Macbeth de Mtsensk* (1934) es muy destacado. Shostakovich trata este instrumento del mismo modo que en sus sinfonías: con carácter penetrante, sarcástico o tierno según la escena. Ésta es una ópera con alto contenido erótico; en el primer acto la protagonista canta un aria libidinosa y suena una melodía del piccolo mientras ésta se desnuda. En otro de sus solos acompaña una canción de trabajadores que se dirigen a sus tareas.

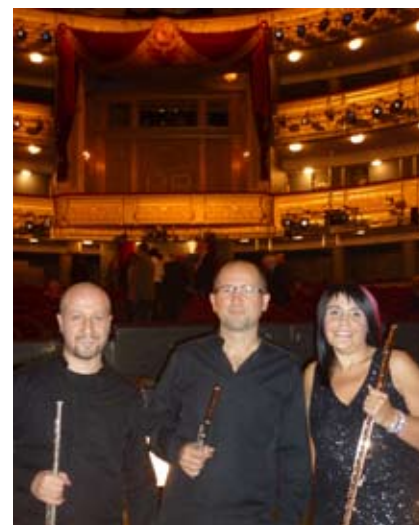
En la mayoría de obras que hemos tratado el flautín compagina su papel con el de segunda, tercera o cuarta flauta. Como curiosidad, señalar que en algunas óperas de compositores actuales como Henze y Luís de Pablo, el piccolista debe tocar también la flauta baja, con las dificultades que ello conlleva.

Después de este breve recorrido a través del repertorio operístico podemos concluir que, aunque las partes de piccolo contienen muchas menos notas que las de el resto de instrumentos de la orquesta, éste es un instrumento que se hace notar. Los buenos compositores lo reservan con buen criterio para aquellos momentos que necesitan mayor brillantez y para conseguir efectos

descriptivos desde el foso, bien sean marchas, danzas o como imitación de la naturaleza.●

Los ejemplos musicales están extraídos del libro *Orchester-Studien für piccolo-flöte* de la editorial Peters.

**Jaume Martí**, es piccolo solista de la Orquesta Titular del Teatro Real (Orquesta Sinfónica de Madrid).



El autor de este artículo con sus compañeros Pilar Constancio y Miguel A. Adriá en el foso del Teatro Real.



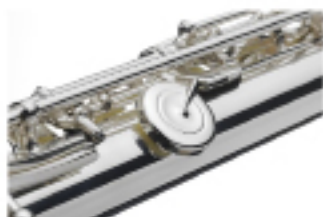
Dasi-Flautas

Distribuidor exclusivo para España

*tj*  
Trevor James

www.trevorjames.com

## Trevor James Flutes



### MODELO RECITAL ST3

- Completa de plata de 925
- Cabeza Flute Makers Guild of London
- Tubo "Heavy" de 0.42
- Chimeneas soldadas
- Muelles de oro blanco
  - Pata de Si
- Llave de trino de Do#
- Rodillo en llave de Mi $\flat$

6990 €

4.280 €\*

\* El precio puede variar sin previo aviso



Fundada en Londres en 1979, la marca Trevor James se especializó, en sus comienzos, en el mantenimiento y reparación de las flautas de los flautistas profesionales de Londres. Después de 32 años trabajando estrechamente con grandes flautistas, Trevor James se ha consolidado como una de las marcas de mayor prestigio en el mundo, invirtiendo en la investigación de sus instrumentos y en programas de desarrollo.



En 1947 Luigi Bulgheroni crea la empresa.  
En 1974, la empresa pasa a manos de sus hijos, denominándose F.lli Bulgheroni S.n.c.  
La marca se distingue porque los procesos de fabricación y los componentes de sus flautines, son realizados exclusivamente

dentro del laboratorio, asegurando así un cuidado meticuloso y control constante sobre los productos desde la fase inicial de elaboración hasta el acabado, garantizando de este modo instrumentos de altísima calidad, acompañados de un diseño elegante y de soluciones innovadoras.

Todo esto es posible sólo gracias a una continua renovación tecnológica, pero sobre todo a la presencia de hábiles artesanos capaces de dar vida a un trozo de madera de alta calidad, transformándolo en un instrumento musical único.

Es en las manos de estos verdaderos artistas donde reside la fuerza de la empresa Bulgheroni, porque sus idóneas y meticulosas habilidades manuales nunca podrán ser sustituidas por la esquemática producción en serie de una máquina.



www.bulgheroni.it



Dasi-Flautas

Distribuidor exclusivo para España

## Mi admirado flautista.....

*Gonzalo y Cueto  
Saavedra*

*VII Marqués de Bogaraya*



Por **Joaquín Gericó**

**L**a primera vez que hablé por teléfono con la actual marquesa de Bogaraya, hace unos 17 años creo, ella no tenía ni idea –como es de suponer– de que su antepasado Gonzalo Saavedra y Cueto había sido no sólo un excelente flautista, sino un auténtico mecenas de nuestro instrumento y el responsable de que en España adoptáramos la flauta Bohem. Ante mi insistencia, la señora tuvo a bien pasarse por el Ministerio de Justicia (que es el que se encarga de estas lides), para recabar toda la información posible del personaje en cuestión y transmitírmela para conocimiento de toda la comunidad flautística.

Ya sabíamos que la flauta era un instrumento de nobles, incluso de reyes, un instrumento que siempre cautivó a la sociedad más distinguida, pero nunca nadie de esta prosapia se había sentido realmente flautista como se sintió don Gonzalo, que aunque no vivía de ello, ofrecía conciertos con regularidad e incluso obtuvo

una plaza de flautista en la Capilla Real, eso sí, no remunerada, sólo por su gran pasión por la flauta.

De esta manera se convirtió en el flautista aficionado más importante de todos los tiempos. No olvidemos que la figura del músico aficionado fue la que promovió prácticamente el desarrollo musical a todos los niveles. Uno de los hechos más curiosos que podemos encontrar a la hora de analizar el ambiente del flautista aficionado en España, es que una gran cantidad de éstos intervenían en conciertos con mucha frecuencia, incluso a veces acompañados de músicos profesionales (cosa algo impensable en la actualidad), llegando a alcanzar una reputación francamente envidiable, considerando que lo hacían sólo por diversión. Por otro lado debe tenerse en cuenta que no existían muchas posibilidades para que pudiesen dedicarse a la flauta profesionalmente ya que los puestos de trabajo se reducían prácticamente a unos cuantos en la vida militar, algunos pocos

en capillas y orquestas y el de profesor de conservatorio que a la vez solía colaborar con alguna sociedad de conciertos.

Pero el Marqués no tenía ninguna pretensión económica en sus actividades flautísticas y a pesar de alcanzar un nivel francamente bueno en el dominio del instrumento, seguía denominándose como tantos otros, aficionado<sup>1</sup>.

Gonzalo Saavedra y Cueto (en la imagen de la derecha), nació en París el 12 de agosto de 1831, ya que su padre Angel Saavedra y Ramírez de Baquedano, Duque de Rivas<sup>2</sup>, estaba exiliado en Francia por motivos políticos, al igual que otros muchos liberales. Su madre fue Encarnación Cueto y Ortega, hija de los marqueses de Valmar. Fue el cuarto de nueve hermanos: Octavia, Enrique, Malvina, *Gonzalo*, Leonor, Corina, Conrado, Fausto y Teobaldo. En París estuvo su familia durante los primeros meses de su vida, trasladándose después a la ciudad francesa de Tours, en donde residieron hasta el 24 de Octubre de 1833, año en que hubo amnistía y el moderado Duque de Rivas regresó con su familia a España para ocupar cargos de gobierno en la regencia de María Cristina. Se casó en 1857 con Fernanda Garivía y Gutiérrez (1835-1913), hija del II Marqués Casa Gaviria, José Gaviria y Alcoa e Ignacia Gutiérrez Y Tejedor.

En torno a 1863 Gonzalo Saavedra y Cueto presidía la Sociedad de Conciertos del Circo Rivas posteriormente llamado Teatro Príncipe Alfonso, y la Sociedad Filarmónica, en donde actuaron músicos como Enrique Fernández Arbós (con 8 años de edad) y Francisco González Maestre.

Pasó a formar parte del Congreso de los Diputados en elecciones celebradas el 20 de enero de 1876, perteneciendo al mismo desde el 12 de diciembre de 1876 (al día siguiente del jura/promete), hasta el 30 de diciembre de 1878. Se había presentado por la circunscripción de Palencia (distrito de Saldaña) en sustitución del diputado Agustín Esteban Collantes, obteniendo 3783 votos de los 3806 posibles. Su número de credencial era el 430.

El Marqués de Bogaraya solicitó en 1879 ser nombrado flauta honorario de la Real Capilla de Música, concediéndosele por Real Orden de 24 de julio de 1879. El expediente fechado en 29 de julio de 1879 da testimonio de que se le otorgó la plaza que pidió, sin opción a sueldo, retribución ni vacante que pudiera ocurrir en su clase. El maestro Zubiaurre, que ocupaba la dirección musical de la Real Capilla, informó que:

*“...Las condiciones y aptitud del solicitante son suficientes para el buen desempeño de un destino al que solo aspira por sus aficiones artísticas, con renuncia absoluta a todo sueldo, retribución ni vacantes de número que ocurran en su clase...”*

El 21 de Enero de 1884 fue nombrado Alcalde de Madrid, cargo que ocupó hasta el 4 de abril de 1885. Durante este período se inauguró la Cárcel Modelo y se terminaron las obras de la iglesia de San Andrés de los Flamencos. A los tres meses de ocupar la presidencia de la alcaldía, el Manzanares se desbordó y la riada arrastró lavaderos, casas y cosechas de las huertas ancladas en las orillas del río. Después, el 9 de julio, se declaró un incendio en la Armería Real. Las llamas amenazaban al Palacio Real y el propio Alfonso XII participó en las tareas de extinción. Se dijo que era el alcalde de la elegancia, al parecer le gustaba vestir de forma

impecable. Destacaba por su simpatía y por cultivar las amistades, incluso entre quienes hasta entonces no le conocían. El 23 de enero de 1885, Alfonso XII le nombró Gentilhomme de Cámara con ejercicio<sup>3</sup>. Algunos escritos de su puño y letra, dejan entrever que departía con el Rey en partidas de billar y en otras actividades privadas.

Formó parte del jurado constituido para evaluar los ejercicios de oposición a la cátedra de Flauta vacante en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid en 1882, en donde “impuso” el nuevo sistema de flauta Boehm que conocía muy bien y que se había adoptado en el Conservatorio de París hacía 22 años. En dicha oposición favoreció a su amigo Eusebio González Val (que finalmente ganó la plaza) e influyó en numerosas ocasiones para que actuase con su orquesta en el Palacio Real. Con él tocaba habitualmente a dúo, de lo cual dan buena referencia algunas revistas publicadas en Madrid como *El Arte*, año I, n.º

5, de 1 de Noviembre de 1873, en donde cita:

*“...La Filarmónica de Madrid celebró el primer concierto de la segunda temporada el 27 del pasado Octubre, presentando entre otras obras, el Dúo de flautas con acompañamiento de orquesta de Romanino, por los señores Marqués de Bogaraya y Eusebio González. Todos los artistas y aficionados que tomaron parte obtuvieron el aplauso de la elegante sociedad...”*

Tan conocido y respetado era Gonzalo Saavedra en los círculos musicales del país, que muchas de las obras que se escribieron para flauta en los años en que él vivió, fueron dedicadas a su persona. De este modo encontramos entre ellas las siguientes:

**“El expediente  
 fechado en  
 29 de julio  
 de 1879 da  
 testimonio  
 de que se le  
 otorgó la plaza  
 que pidió,  
 sin opción  
 a sueldo,  
 retribución ni  
 vacante que  
 pudiera ocurrir  
 en su clase.”**

.- **Alborada**<sup>4</sup>, de Constantino Sidorowitch. Para flauta y piano.

.- **Handicap**<sup>5</sup>, de Antonio Seirietz y Barbán. Esta pieza es un simpático galop para flauta con acompañamiento de pianoforte y narrador, que reproduce una emocionante carrera de caballos.

.- **Preludios ad Libitum**, de Joaquín Valverde Durán. Publicados por Antonio Romero en 1875.

.- **Pequeño Solo de Concierto**<sup>6</sup>, de Francisco González Maestre. Obra para flauta y piano, publicada en 1879.

.- **Solo en do menor**<sup>7</sup>, de Emilio Arrieta, para flauta y piano. Pieza para repentizar en las oposiciones a la cátedra de flauta de la Escuela Nacional de Música en 1882.

.- **Solo en Sib Mayor**<sup>8</sup>, de Emilio Arrieta. Pieza escrita con la misma finalidad que la anterior, al haber protestado algunos opositores, después de tener noticia de que uno de los que se presentaba a dicha oposición ya conocía la obra.

Falleció en Madrid sin dejar descendencia, el 13 de enero de 1899. Después de muchas divagaciones, Francisco Javier López y el que suscribe este artículo, llegamos a la conclusión de que varias eran las razones que nos hacían pensar que todas sus pertenencias relacionadas con la faceta de flautista (instrumento, partituras, etc.), se conservan en la Biblioteca y Museo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, legado a través de Francisco González Maestre.

El hecho de no tener descendencia y su estrecha relación con la familia González, hace que dicha hipótesis sea algo más que un indicio, teniendo en cuenta además que González Maestre realizó dos donaciones al Conservatorio: una en 1904 y otra en 1932, siendo la primera fecha muy próxima a la del fallecimiento del Marqués, ofreciendo todos los libros y partituras que conservaba, incluidos los de su padre, incluso una flauta fechada en 1875. Se observa además cómo curiosamente algunas de las partituras dedicadas al Marqués, firmadas de puño y letra por los autores, se conservan entre dicho legado y que por tanto pertenecieron a su archivo particular.

Sobre que el propio Bogaraya hubiera hecho testamento a favor del Conservatorio, no hay constancia, por lo que cabría la posibilidad de replantearse si el instrumento Lot, que en nuestros comentarios realizados en la reedición del libro de Valverde, *La Flauta. Su Historia, su Estudio*, atribuíamos a González, fuese en realidad del Marqués de Bogaraya, adquirida en uno de sus frecuentes viajes a París.

### EL PERRO PACO

Pero no quiero terminar este recorrido por la vida del VII Marqués de Bogaraya sin hacer alusión a uno de los hechos más



Arriba imagen del Café de Fornos en 1914, a la derecha caricatura del perro paco



fascinantes, que sin tener nada que ver con la flauta, ni con la política, ni tan siquiera con su condición de marqués, hicieron que don Gonzalo Saavedra y Cueto sea hoy en día más conocido y recordado (incluso haya pasado a la historia por ese hecho) que por todo su apoyo, empeño y a portación para con la música en general y con la flauta en particular.

La historia es la siguiente:

En la noche del día 4 de octubre de 1879 (día de San Francisco de Asís), don Gonzalo de Saavedra y Cueto caminaba por la calle con unos amigos en dirección al Café Fornos, con la intención de cenar y pasar un rato agradable, cuando un perrillo callejero se le acercó y empezó a frotarse contra sus piernas. Aquel acto del perro le hizo tanta gracia al Marqués y sus amigos que decidieron invitar a cenar al chucho.

Entraron en uno de los reservados del Fornos y después de acomodar al perro debidamente en la mesa, le pidieron el bistec que había dado fama al local. El susodicho animal engulló aquel manjar haciendo gala de los mejores modales a la mesa y terminada la cena, nuestro aristócrata borbónico pidió

champagne francés que vertió en una copa, y acto seguido dejó caer unas gotas sobre la testuz del nuevo amigo canino diciendo: “Yo de bautizo como Paco” (por el día de San Francisco que era).

La humorada se convirtió en afición para el señoritismo noctámbulo madrileño y todos se disputaban el honor de invitar al perro a Fornos, a Lhardy o a Casa Labra. Además, Paco empezó a ser admitido en la gran mayoría de los espectáculos públicos. Cada tarde se pasaba por el Teatro Apolo, donde amablemente le invitaban a entrar y en los días de espectáculo taurino iba diligente a la plaza, en donde salía al ruedo después de lidiado el toro, para acompañarlo en el arrastre y saludar junto al matador en el albero.

Dormía en una cochera que había en la calle de Fuencarral para el tranvía tirado por mulas que iba de la Puerta del Sol a Cuatro Caminos. Llegaba a altas horas de la madrugada, ya que era tan bohemio y noctámbulo como sus amigos. Llamaba a la puerta con la pata para que le abrieran y jamás le dejaron al sereno. Dicen que el mismo Alfonso XII escribió la historia de este perro tan especial en un librito titulado “Memorias autobiográficas de don Paco”, que según el renombrado cronista de costumbres del Madrid del último cuarto del siglo XIX, Pedro de Répide, es “(...) un libro que hace honor al ingenio y las dotes literarias del monarca, porque es curioso, interesante y está bien trazado”.

Pero el 21 de junio de 1882 (tan sólo 9 días después de que se publicara la Real Orden designando a los jueces que compondrían

el tribunal para examinar la famosa oposición a la cátedra de flauta por el fallecimiento de Pedro Sarmiento, en donde el Marqués fue juez decisivo), Paco presenciaba una corrida en la que participaban tres toreros aficionados: José Rodríguez, propietario de una popular taberna en la calle de Hortaleza, Ernesto Jiménez, y Enrique Gaire, actuando como director de lidia el toreo Santos López Pulguita. Cuando toreaba el primero de ellos, Paco saltó de improviso a la arena (cosa rara en él, ya que todavía no había terminado la faena), empezando a ladrar y a corretear entre las piernas del diestro/siniestro, quien, asustado y nervioso, le lanzó una estocada que le hirió de gravedad. Sólo la decidida y rápida intervención de la fuerza pública consiguió salvar la vida de José Rodríguez por tal infortunio. Paco murió a los pocos días y Alfonso XII, en nombre de toda la familia real, le hizo llegar al marqués de Bogaraya su más sentido pésame por tan sensible pérdida.

El perro fue disecado y expuesto en una tasca taurina regentada por Juan Chillado y situada en la calle de Alcalá esquina a la Fuente del Berro, a unos pocos metros del actual restaurante Bellalola, pero la taberna cerró en 1889 y el dueño se llevó el cuerpo momificado al Parque del Retiro. En 1920 un grupo de taurófilos decidió levantarle a Paco un monumento, se inició una suscripción popular y en poco tiempo se consiguió reunir la cantidad de 2.900 pesetas. Como aquello era entonces mucho dinero, el recaudador sucumbió a la tentación y escapó con las perras del perro.

Y con ese desaguizado...acabó la historia del Perro Paco. ●

**Bibliografía.**

- El Arte. Madrid 1873.
- Expedientes varios del Archivo del Palacio Real de Madrid.
- Garrido Yerobi, Iñaki: Los Beaumont: un linaje navarro de sangre Real. Fabiola Public. Hispalenses 2012.
- Gericó-López: La Flauta en España en el s. XIX. Real Musical, - La España Musical. Madrid 1855.
- Sociedad de Conciertos del Teatro y Circo de Madrid. Madrid 18

**Joaquín Gericó, es**  
Catedrático del Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia.



Joaquín Gericó

**Notas**

- i. La palabra aficionado es una palabra muy extendida y usual en nuestro idioma, bastante vulgar por cierto. Particularmente me gusta más la utilizada en otros países como Portugal en donde los aficionados a algo son “amadores”. Hermosa palabra: Amador.
- ii. Autor de la famosa obra teatral Don Álvaro o la fuerza del sino (1835), obra en la que se basó el libreto escrito para la ópera de Verdi La Forza del destino (aunque en la ópera se cambió el final).
- iii. Gentilhombre de Cámara con ejercicio era una clase palaciega de la Real Casa y Patrimonio de la Corona de España, a la que, durante los reinados de Fernando VII, Isabel II, Alfonso XII y Alfonso XIII, se accedía como un honor conferido por el Monarca. Las personas que ostentaban tal título no tenían funciones concretas dentro del ceremonial de la corte, ni prestaban servicio salvo excepciones, siendo su nombramiento una señal del aprecio real.
- iv. Grabada por Joaquín Gericó en el disco del sello Piccolo, PCES007 “Música Española Para Flauta del Siglo XIX”.
- v. Idem. vi. Idem. vii. Idem. viii. Idem.





# Marcel Moÿse

*“Mientras mi vecino Alberto monologaba sobre el “Templo de Zeus” en Atenas, mi “masa gris” empezó a viajar por París a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando Hennebains, Taffanel, Gaubert, Moÿse... flauteaban por allí. Me planteaba quién podría haber sido el auténtico padre de la escuela francesa de flauta.”*

**“La mejor escuela de vida”**

Por **Antonio Pérez**

**C**omo todos los veranos, mi vecino Alberto, el cirujano del 5º, me ha asaltado en el descansillo de mi casa y me ha estado relatando con todo tipo de detalles el último viaje a Grecia con su última “chati”. Más de media hora me ha tenido allí, petrificado, haciendo como que parecía divertidísima la foto que se habían hecho con el capitán del crucero. Mientras yo asentía con una sonrisa fija “profident” a todo lo que me contaba, mi alta capacidad de abstracción e imaginación vino a socorrerme de aquella realidad soporífera. Mientras Alberto monologaba sobre el “Templo de Zeus” en Atenas, mi “masa gris” empezó a viajar por París a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando Hennebains, Taffanel, Gaubert, Moÿse... flauteaban por allí. Me planteaba quién podría haber sido el auténtico padre de la escuela francesa de flauta. Imaginaba a Paul Taffanel rompiendo una botella de cava francés( allí se dice, por lo visto, “champagne”) contra la puerta principal del Conservatorio Superior de Música de

París : ¡Hoy, a las 12:30 horas del día 25 de septiembre de 1897 queda inaugurada la escuela francesa de flautai Pensándolo mejor, creo que Taffanel más que el padre de la escuela francesa de flauta le sentaría fenomenal ser más el abuelo, observando la foto en su libro “17 Grandes Ejercicios de Mecanismo”. Sería el abuelo perfecto del anuncio de la pizza de “Casa Tarradellas” ¿no crees?

Ya, por fin, sin Alberto, su “chati” y su crucero, pisando la realidad, te voy a ser sincero, la verdad es que no siento un especial interés por este tema aunque respeto que haya personas que le fascine. Igual que respeto a las personas que están más interesados en saber si la manzana que comieron “Adán y Eva” era de la variedad golden, starring o reineta.

Sinceramente, sobre la escuela francesa de flauta no tengo ni idea, es más, tengo un libro que habla de ella pero está en alemán y yo de alemán sólo sé decir la marca de mi coche y la de mi aspiradora fabricada, por cierto, en China.

Sin embargo, me brico-fascina la influencia

que tuvo Marcel Moÿse en tantos y tantos flautistas. Generaciones de distinguidos y no tan distinguidos flautistas han sido profundamente influidos por su forma de enseñar y de tocar. Entre sus alumnos se encuentran flautistas de todo el mundo William Bennet, Paul Birkelund, Michel Debost, James Galway, Peter-Lukas Graf, André Jaunet, Paula Robison, Trevor Wye...

Moÿse había enseñado a miles de instrumentistas, tanto en clases privadas como en clases magistrales y más de ochenta alumnos suyos habían ganado premios en competiciones internacionales.

Podíamos pensar que su influencia se podía deber a su alto grado de virtuosismo y a la cantidad de libros que escribió para flauta. Paul Birkelund cuenta una anécdota de Moÿse con la que nos podemos hacer una idea del nivel que tenía técnico para tocar la flauta:

*“Recibió la parte de flauta del Concierto de Ibert durante el verano, pocos meses antes de la primera representación. Pero*

*después de unos pocos días tocándola -ni siquiera estudiándola- lo hacía tan bien como el mismo día del estreno. Después de aquella interpretación, se considera una obra tan difícil que nadie se atrevía a tocarla”.*

Me gustaría hacer una reflexión, ¿Cuántos flautistas de hoy en día tocan el Concierto de Ibert, el de Kachaturian, Rodrigo...incluso al revés? ¿Cuántos buenísimos pedagogos habrá en el Planeta Tierra? ¿Cuántos buenos compositores podrían escribir ejercicios de escalas, intervalos, arpeggios y mil malabarismos? De toda esta fauna de flautistas, pedagogos y compositores, ¿quién se acordará de todos ellos dentro de 100 años?

*-Estudio un La.*

*-¿Qué La?*

Él sonrió y dijo:

*-Ese es el problema, nunca sé qué octava va a salir.*

Moyse se sentía a gusto con la mayoría de las personas y se comportaba con sencillez, como si les conociera de toda la vida. Esto se notaba especialmente cuando un estudiante tocaba para él por primera vez. Tenía la capacidad de comunicar una sensación de calidez sin intentar ser especialmente amistoso. Tenía una manera natural de relacionarse con casi todo el mundo.

Verdaderamente Moyse tenía una personalidad muy compleja, supongo que produc-

días de su nacimiento. En aquella época, nacer fuera del matrimonio era considerado un crimen vergonzoso que marcó duramente la vida al infortunado hijo. ME PARECE FASCINANTE QUE LO QUE A PRIORI PUDO SER UNA DURA CARGA, EL TIEMPO LE APORTARÍA UNA IMPORTANTE RECOMPENSA

De todo lo que cuentan de Moyse los que lo conocieron, a mi me llama poderosamente una historia que él contaba y que para mí simboliza el “punto cero” de su personalidad:

*“Cuando era joven, no estaba bien de salud y me despertaba a las cinco de la mañana, para dar un paseo en bicicleta. So-*



Pero...¿CUÁL ERA SU SECRETO?

Marcel Moyse fue un profesor fascinante a pesar de su fuerte temperamento. Siempre aparecía como un hombre muy fuerte, física y temperamentalmente, a menudo podía ser intratable. Dicen que la intensidad y profundidad de sus ojos era lo que te producía el primer impacto cuando le conocías y después, su sonrisa, era inolvidable.

Tenía un gran sentido del humor; el año antes de su muerte, con noventa y tres años, T.Wye al ver una flauta encima de la mesa, le preguntó si aún estudiaba:

*-Por supuesto que estudio, replicó él.*

Por curiosidad T.Wye le preguntó qué era lo que estudiaba.

to de una infancia muy difícil como relatan algunas de sus biografías. Su dura infancia forjó indudablemente su personalidad y su sensibilidad.

## Su dura infancia forjó indudablemente su personalidad y su sensibilidad.

Fue hijo ilegítimo de un hombre que nunca le reconoció y su madre murió a los pocos

*lía parar en un albergue para tomar una cerveza y algo de queso. Recuerdo muy bien una mañana. Paré en el albergue y abrí la puerta; la habitación era sombría, excepto por un poco de luz que entraba a través de una de las contraventanas entrecerradas. No tenía prisa por tomarme mi cerveza, y el dueño, un herrero, martilleaba en el patio trasero, así que no lo llamé; simplemente me senté y escuché el gran reloj del abuelo que, desde un rincón, marcaba lentamente pequeños retazos de eternidad. Esta es la imagen que siempre me viene a la mente cuando toco el “Largo e Dolce” de la Sonata en Si menor de Bach.*

Lo que realmente hacía especial a Moyses era su EXTRAORDINARIA SENSIBILIDAD. Cuando hablaba de flauta, hablaba de música y cuando hablaba de música hablaba del sonido producido por la agitación de las hojas por el viento, el murmullo del arroyo, la luminosidad de las nubes, la profundidad de las sombras...tocar la flauta se convertía en la imitación de la naturaleza y contagiaba a todo el que estaba cerca del AMOR QUE SENTÍA POR LA VIDA.

¿Cuántos de nosotros somos sensibles a todo lo que nos rodea durante un día normal y corriente? ¿Somos conscientes de las pequeñas cosas, de los pequeños detalles? ¿Vivimos este momento como si fuera el último? Si profetizaran el día de nuestra

su energía en transmitir con la flauta todos los detalles, incluso los más insignificantes que experimentaba en la vida. La base de su gran fuerza era la concentración en todo lo que hacía, traspasando el sufrimiento y la superficialidad de la vida. El sufrimiento, fruto de su trágica infancia, fue su mejor maestro. Contaba muy a menudo esta anécdota:

*"...cuando era muy pobre, en diferentes períodos de mi vida, me decía a mi mismo -Marcel, si tienes dinero suficiente en tu bolsillo para subsistir durante los próximos días, considérate satisfecho"*

Estoy seguro que esta filosofía de vida le ayudó enormemente a atravesar muchas vicisitudes de su vida.

ñanza de la flauta como nunca antes lo hizo otro flautista, pero sobre todo fue un gran observador de la naturaleza. Caigamos en la cuenta de que las músicas más hermosas que se han compuesto proceden de instrumentos de la naturaleza.

MARCEL MOYSE ABRIÓ LOS OÍDOS DE SU CORAZÓN A LAS SINFONÍAS MÁS SENCILLAS DE LA VIDA.

BRICONSEJO: Marcel Moyses murió pero la Naturaleza sigue estando ahí, aprovecha todo lo que nos enseña. Además ¡ES GRATIS!

ANTONIO PÉREZ – BRICO FLAUTA  
<http://bricoflauta.wordpress.com>



Marcel Moyses en una clase magistral.

muerte, seguramente empezaríamos a vivir con mucha más intensidad y tomaríamos conciencia de muchos detalles que pasan inadvertidos en este día a día. Vivimos demasiado deprisa, intentando programar el futuro o fantaseando sobre él. Cae en la cuenta que mientras programas tu futuro te puedes estar perdiendo la sonrisa de tu hijo, la mano cálida de quien te quiere, una flor que se abre, el sonido de las gotas de lluvia que tocan en tu ventana...En muchas ocasiones, tocamos la flauta como si hubiese siempre un mañana, postergando continuamente sin querer muchas de las cosas que podemos hacer hoy.

Marcel Moyses iluminaba con el foco de la conciencia todo cuanto vivía y ponía toda

No estaría de más, plantearnos si las épocas de abundancia favorecen la toma de conciencia de todo cuanto nos rodea. Vivimos en un mundo con demasiados estímulos que aletargan nuestra conciencia y nos hacen vivir como si estuviéramos alienados o muertos. En este aletargamiento necesitamos ESTÍMULOS FUERTES PARA VIVIR Y PARA TOCAR LA FLAUTA. Se nos pasan de largo muchas pequeñas cosas y situaciones, como tocar una simple melodía imaginándonos que queremos dormir a nuestro bebé que nos observa con una mirada limpia y amorosa.

Marcel Moyses tocó magistralmente la flauta y desarrolló la pedagogía sobre la ense-

**Antonio Pérez**, es profesor de flauta del Conservatorio Profesional de Música Joaquín Turina de Madrid

Antonio Pérez





**E**xclusivas...

*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,  
bechas 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 Squared Hole!

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

MAJOR VENTILACIÓN

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*

■

**Hand made wooden headjoints  
The highest quality flute and piccolo repairs  
to satisfy the most demanding.  
Authorised Strabinger pad installer.**

*By appointment, by post or in person*



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

# La Flauta Travesera



*El instrumento más solicitado entre los principiantes de los Conservatorios públicos de Málaga*

Por **Laura Oya Cárdenas**

**Lucía Herrera Torres**

La motivación, la aptitud, la actitud, el estudio constante y, además, el amor a la música son necesarios para alcanzar el éxito en los estudios musicales, pero también lo es el hecho de poder tocar el instrumento que se desea. Si un alumno se ve “obligado” a comenzar sus estudios musicales con un instrumento que no conoce, o peor aún,

con el que no tiene afinidad, el riesgo de aparición del abandono y fracaso escolar será mucho mayor que el del alumno que sí ha podido escoger desde el principio el instrumento que prefería (Beauvillard, 2006).

En este sentido, el pasado curso escolar (2011-2012) se llevó cabo una investigación<sup>1</sup> en los dos Conservatorios Profesio-

nales de Málaga, el C. P. M *Manuel Carra* y el C. P. M *Gonzalo Martín Tenllado*. El propósito final de este estudio era el de establecer las causas de elección del primer instrumento en los alumnos de nuevo ingreso en los Conservatorios públicos. Para ello, se empleó un cuestionario dirigido a los alumnos que cursaban el primer curso del primer ciclo de las Enseñanzas Básicas

de Música (primero del antiguo Grado Elemental), con un total de 195 participantes, además de un segundo cuestionario destinado a los equipos directivos de los dos centros.

Los principales resultados confirmaron que, en contra de lo que se podría pensar, son sólo tres los

factores que predicen con exactitud la elección instrumental final de los alumnos. En primer lugar, la nota obtenida en la prueba de aptitud ( $t= 6.192, p= .000$ ), que realizan en el mes de junio y, en consecuencia, el orden de elección del instrumento según su nota. En segundo lugar, el conocimiento previo del instrumento ( $t= 2.661, p= .008$ ), de modo que cuanto mayor sea dicho conocimiento, mayor será la probabilidad de que lo escojan. Y, por último, el sexo de los participantes ( $t= 2.353, p= .020$ ), existiendo una diferenciación entre instrumentos femeninos, masculinos o neutros (ver figura 1).

No obstante, aparece en último lugar un cuarto factor, relacionado directamente con la nota obtenida en la prueba de aptitud, que es la edad del participante. Así pues, las normas de adjudicación instrumental establecen que los alumnos de 8 años tienen prioridad de elección sobre los de más edad, por lo que los alumnos de 9 años o de una edad superior sólo pueden acceder a los instrumentos que “queden disponibles” tras las elecciones de los más pequeños, haciendo por tanto que este cuarto factor cuente con un nivel de predicción significativo ( $t= 3.957, p= .000$ ).

Los resultados de predicción instrumental descritos previamente no coinciden con

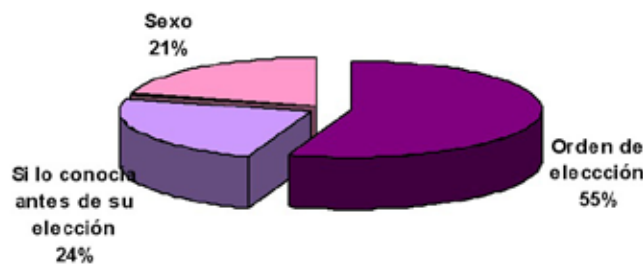


Figura 1. Factores que predicen la elección instrumental

la mayoría de los estudios (Chang, 2007; Fortney, Boyle y DeCarbo, 1993; Graham, 2005; Hudson, 2004; Payne, 2009) que afirman como primera causa de elección instrumental la atracción por el timbre, seguido de las influencias de familiares y amigos, los estereotipos de género, el aspecto del instrumento, la influencia del profesor, la personalidad del individuo, etc.

Instrumento	Centro		Total
	Carra	Tenllado	
Piano	16	14	30
Violín	16	10	26
Viola	10	10	20
Guitarra	10	10	20
Violonchelo	9	10	19
Flauta Travesera	6	6	12
Oboe	6	6	12
Clarinete	6	6	12
Trompa	4	6	10
Fagot	4	6	10
Contrabajo	4	6	10
Flauta de Pico	0	8	8
Saxofón	6	0	6
Trompeta	6	0	6
Trombón	6	0	6
Percusión	5	0	5
Arpa	4	0	4
Tuba	4	0	4
TOTAL	122	98	220

Tabla 1. Número de plazas ofertadas para el curso 2011/12

Tan sólo coinciden, en este caso, con los del sexo de los alumnos, al existir una clara asociación de género en las elecciones instrumentales (Abeles y Porter, 1978; Boulton y O’neill, 1996; Byo, 1991; Cramer, Million y Perreault, 2002; Delzell y

Leppla, 1992; Griswold y Chrobak, 1981; Harrison y O’neill, 2003; Kemp, 1982; Sinsel, Dixon, y Blades-Zeller, 1997; Tarnowski, 1993).

La razón por la que estos resultados no coinciden con los del resto puede radicar en la peculiaridad del sistema de adjudicación instrumental

que rige actualmente los Conservatorios públicos, en el que los alumnos deben de pasar una prueba de aptitud y conseguir una nota alta para poder escoger el instrumento que *a priori* desean, de lo contrario, se ven obligados a cambiar continuamente de elección instrumental cada vez que el instrumento que quieren se ha agotado, lo cual sucede con bastante rapidez, sobre todo para la flauta travesera.

A esta problemática hay que añadir la disparidad de plazas que se ofertan por especialidad, y que muchas veces depende de factores que no están relacionados con la demanda sino con la planificación que la Delegación de Educación realiza en base a otros criterios como se muestra en la tabla 1.

Como se puede observar, la oferta instrumental resulta muy heterogénea, tanto así que se cuenta con 30 plazas de piano, 26 de violín y 20 de guitarra, pero tan sólo con 4 de arpa y tuba. Además, a esto hay que añadir la peculiaridad de la oferta de plazas en cada uno de los centros, a los que se ha denominado A y B, dado que hay

especialidades que sólo oferta el C.P.M. A (saxofón, arpa, trompeta, trombón, tuba y percusión) y una exclusiva del C.P.M. B (flauta de pico). Esta disparidad en las especialidades provoca que los alumnos se vean obligados a estudiar en un centro

y no en otro, simplemente por la especialidad que ofertan, al igual que hace que los alumnos que realizan la prueba de aptitud sin una idea definida sobre qué instrumento tocar vean sus posibilidades de elección reducidas a las características propias del centro, hecho que determina aún más su elección.

En cuanto a la nota de corte de cada uno de los instrumentos, la flauta travesera cuenta con la mayor nota media (8.50), seguida de la guitarra, el violín, etc. (ver tabla 2). Se podría tener en consideración que la nota media necesaria para acceder a cada instrumento los ordena de mayor a menor popularidad entre los principiantes, siendo la flauta travesera el instrumento más popular, en contra de la flauta de pico, que se encuentra entre los instrumentos menos populares a estas edades.

Atendiendo a los datos obtenidos, tanto de las plazas ofertadas como de la nota media que se necesita para acceder a cada instrumento, se observa que hay instrumentos que se agotan rápidamente, como la flauta travesera, dado su alto índice de popularidad entre el alumnado, pero cuentan sólo con 12 de plazas ofertadas, frente a otras especialidades mucho menos populares, por el momento, que cuentan con una oferta mucho mayor, como el violonchelo o la flauta de pico e, igualmente, aparecen instrumentos como el saxofón, con un índice de popularidad medio, que cuentan sólo con 6 plazas, haciendo, por tanto, que las elecciones instrumentales se vuelvan muy complicadas para los principiantes.

Estos datos coinciden en su mayoría, además, con los resultados del análisis de los alumnos que desean cambiarse de instrumento, de tal modo que a menor nota en la prueba de aptitud, menor era la prefe-

Instrumento	Nota	
	Media	Desviación
Flauta travesera	8.50	.35
Guitarra	8.33	.83
Violín	8.28	.80
Piano	8.23	.55
Oboe	7.80	1.20
Saxofón	7.48	.35
Fagot	7.40	1.21
Arpa	7.34	.70
Percusión	7.24	.34
Clarinete	7.20	.65
Viola	7.19	.88
Trompa	6.98	.97
Contrabajo	6.89	.82
Violonchelo	6.59	.97
Trombón	6.53	.63
Trompeta	6.46	.20
Flauta de pico	6.05	.88
Tuba	5.90	---
Total	7.53	1.06

Tabla 2. Media y desviación típica de la nota media atendiendo al instrumento

rencia por el instrumento que tuvieron que elegir finalmente, haciendo que los siguientes alumnos quieran cambiarse de instrumento: contrabajo (6 alumnos), fagot (3 alumnos), violín, piano, oboe, percusión, tuba y flauta de pico (2 alumnos por especialidad), guitarra, viola, trombón, saxofón y violonchelo (1 alumno por especialidad).

Como puede apreciarse, no hay ningún alumno de flauta travesera que haya solicitado el cam-

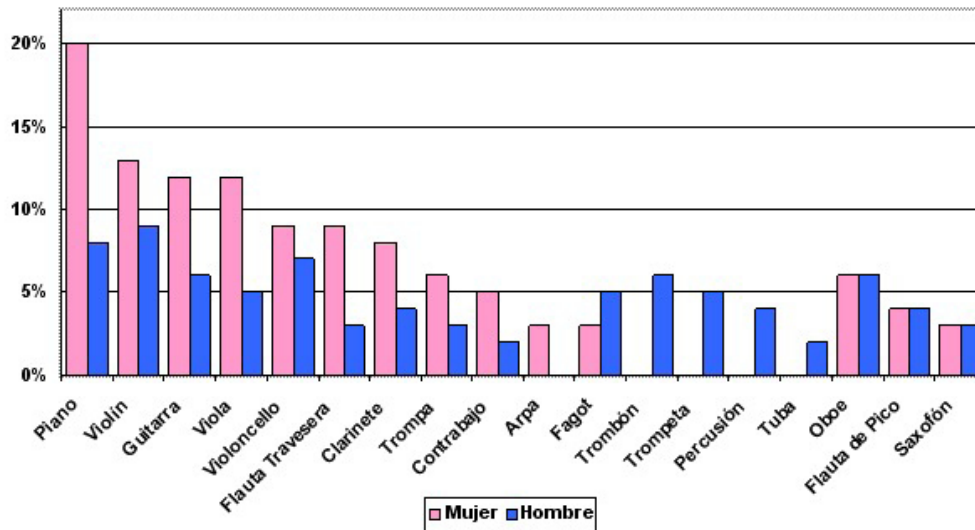
bio a otra especialidad, hecho que se debe a que los alumnos que la escogieron estaban muy seguros de su decisión y, sin duda, fue su primera elección instrumental, al contrario de sus compañeros que, por su baja nota, tuvieron que conformarse con elegir instrumentos que *a priori* no deseaban.

Por otro lado, el hecho de que aún hoy en día, instrumentos como la flauta de pico, tuba, violonchelo, etc., aparezcan en este tipo de estudios como instrumentos “impopulares” debe hacer reflexionar a los centros sobre si sus actividades de presentación y demostración instrumental están sirviendo realmente para potenciar a estos instrumentos menos conocidos entre los alumnos de estas edades o si se trata de un mero trámite, dado que está demostrado que un sistema eficaz de demostración instrumental puede afectar significativamente en las preferencias instrumentales de los principiantes, cambiando incluso sus predisposiciones iniciales, así como los estereotipos sexuales vinculados a cada instrumento (Bayley, 2000; Beauvillard 2006; Byo, 1991; Hardin 1990).

En lo relativo al tercer factor de predicción instrumental, el sexo, la mayoría de los alumnos de flauta travesera son chicas (9), frente a un bajo número de chicos (3). Por otra parte, aparecen instrumentos que sólo son tocados por

**“El factor que mas influye en la adjudicación instrumental es la nota de corte de la prueba de acceso y no los gustos ni preferencias instrumentales de los principiantes.”**

Figura 2. Proporción de alumnos en relación al sexo y al instrumento



hombres, como la trompeta, la percusión, el trombón y la tuba, en contraste con instrumentos exclusivamente tocados por mujeres, como el arpa (ver figura 2). No obstante, y aunque desde el punto de vista estadístico sólo el piano presenta un valor significativo en cuanto a la relación con el sexo, siendo mayoritariamente femenino ( $\chi^2 = 5.143, p = .023$ ), se pueden establecer tres grupos de instrumentos según la variable de sexo, es decir, los instrumentos más tocados por las mujeres (femeninos): piano, violín, guitarra, viola, violonchelo, flauta travesera, clarinete, trompa y contrabajo; los instrumentos más tocados por hombres (masculinos): fagot, trombón, trompeta, percusión y tuba; y, por último, los instrumentos que tocan el mismo número de mujeres y hombres (neutros): oboe, flauta de pico y saxofón.

Estas asociaciones instrumentales en cuanto al sexo de los instrumentistas no son nuevas, dado que dentro de la tradición cultural de los países occidentales los instrumentos de percusión y viento metal (trompeta, trombón, tuba, etc.) han sido históricamente asociados al género masculino y, por el contrario, instrumentos como la flauta, oboe, clarinete y violín han estado unidos al género femenino. Es por esta razón por la que los niños han crecido rodeados de estereotipos culturales que han podido influir en sus preferencias instrumentales (Delzell y Leppla, 1992).

En cuanto a los aspectos sociales, Kemp (1982) señala que los niños se socializan con distintos patrones de comportamiento, masculinos o femeninos, y que estas asociaciones están claramente definidas cuando, por ejemplo, los niños rechazan realizar cualquier actividad relacionada con lo femenino. A pesar de ello, la percepción de los participantes en cuanto a estas asociaciones son muy diferentes, la mayoría (96.4%) piensa que su instrumento es neutro, es decir, que es indiferente

que lo toque un niño o una niña, mientras que el 3.6% cree que su instrumento es sólo de niños.

No se encuentran respuestas en las que los participantes piensen que su instrumento es sólo para niñas. Esto coincide, al menos teóricamente, con lo señalado por algunos autores (Abeles, 2009; Byo, 1991; Conway, 2003; Cramer, Million y Perreault, 2002; Sinsabaugh, 2005; Zervoudakes y Tanur, 1994), que afirman que las asociaciones sexuales han sufrido progresivamente cambios, desde los últimos 30 años, hacia una concepción más abierta y menos sexista, en la que las mujeres están escogiendo otro tipo de instrumentos con más facilidad que en el caso de los hombres, aunque sean éstos lo que, sin embargo, siguen ocupando puestos de liderazgo importantes, como ocurre con los directores de orquesta.

Finalmente, y dado que la satisfacción experimentada por haber escogido adecuadamente el instrumento musical afecta positivamente en el incremento de la permanencia en programas musicales, la motivación en el estudio y el aumento de los logros académicos de los alumnos (Cannava, 1990, 1994; Cutietta y McAllister, 1997), resulta relevante seguir investigan-

**“La flauta travesera es el instrumento con nota media de acceso mas alta resultando, por lo tanto, el más popular entre los principiantes.”**



do en esta línea, especialmente con el principal objetivo de determinar cómo afecta a los alumnos el hecho de no poder coger el instrumento deseado, intentando crear, por tanto, un sistema de adjudicación instrumental más justo y diversificado.

Se podrían plantear, en consecuencia, las siguientes preguntas en futuras investigaciones:

¿Qué ocurre con aquellos alumnos que escogen un instrumento que no les gusta?, ¿deciden continuar estudiándolo? o, por el

contrario, ¿abandonan los estudios musicales?

Asimismo, ¿de qué manera afecta al rendimiento escolar de estos alumnos el hecho de que estudien un instrumento que no les guste?, ¿consiguen estos alumnos acabar los cuatro años de las Enseñanzas Básicas de Música, o abandonan antes de conseguirlo?

En cuanto a las calificaciones, ¿son más altas las notas de los alumnos que sí escogieron el instrumento que querían, frente a los que tuvieron que conformarse con el

que quedaba?

Por lo tanto, ¿qué diferencia, en cuanto al nivel de motivación y gusto por la música, presentan ambos colectivos? ●

**Laura Oya Cárdenas**, es profesora de flauta travesera y Magister por la Universidad de Granada.

**Lucía Herrera Torres**, es Profesora Titular del Departamento de Psicología Evolutiva y de la Educación de la Universidad de Granada. Campus de Melilla.

Laura Oya Cárdenas

Lucía Herrera Torres



## Referencias bibliográficas:

- Abeles, H. (2009). Are musical instrument gender associations changing? *Journal of Research in Music Education*, 57(2), 127-139. DOI: 10.1177/0022429409335878
- Abeles, H. & Porter, S. (1978). The sex-stereotyping of musical instruments. *The Journal of Research of Music Education*, 26, 65-75. DOI: 10.2307/3344880
- Bayley, J. (2000). An investigation of the process by which elementary and junior high school teachers prepare students to choose a musical instrument. *Dissertation Abstracts International*, 61(8), 3097.
- Beauvillard, L. (2006) *Un instrumento para cada niño: sepa cómo elegir el más adecuado*. Barcelona: Ed. Robinbook.
- Boulton, M. J. & O'Neill, S. A. (1996). Boys' and girls' preferences for musical instruments: A function of gender. *Psychology of Music*, 24(2), 171-183. DOI: 10.1177/0305735696242009.
- Byo, J. (1991). An assessment of musical instrument preferences of third-grade children. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 110, 21-32.
- Cannava, E. S. (1990). Matching students and instruments. *Instrumentalist*, 44(6), 50-54.
- Cannava, E. S. (1994). Professionally guided instrument selection as a factor of beginning band retention. *Dissertation Abstracts International*, 55(10A), 3129.
- Chang, B. (2007). *Band instrument selection by middle and high school students in international schools: Personality predictors and various influences*. Master Thesis. Retrieved from: <http://digitalibrary.usc.edu/assetserver/controller/item/etd-Chang-20070724.pdf>
- Conway, C. M. (2000). Gender and musical instrument choice: A phenomenological investigation. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 146, 1-17.
- Cramer, K. M., Million, E., & Perreault, L. A. (2002). Perceptions of musicians: Gender stereotypes and social role theory. *Psychology of Music*, 30, 164-174. DOI: 10.1177/0305735602302003.
- Cutieta, R. A. & McAllister, P. A. (1997). Student personality and instrumental participation, continuation, and choice. *Journal of Research in Music Education*, 45, 282-294. DOI: 10.2307/3345587
- Delzell, J. K. & Leppla, D. A. (1992). Gender association of musical instruments and preferences of fourth-grade students for selected instruments. *Journal of Research in Music Education*, 40(2), 93-103. DOI: 10.2307/3345559.
- Fortney, P. J., Boyle, J. D., & DeCarbo, N. J. (1993). A study of middle school band students' instrumental choices. *Journal of Research in Music Education*, 41, 28-39. DOI: 10.2307/3345477
- Graham, B. J. (2005). *Relationships among instrument choice, instrument transfer, subject sex, and gender-stereotypes in instrumental music*. Dissertation. Retrieved from: <http://search.proquest.com/docview/304986623?accountid=14542>
- Griswold, P. & Chrobak, D. (1981). Sex-role associations of music instruments and occupations by gender and major. *Journal of Research in Music Education*, 29, 57-62. DOI: 10.2307/3344680.
- Hardin, A. F. (1990). An instrument matching procedure as a factor in predicting success in beginning flute, trumpet, and trombone students. *Dissertation Abstracts International*, 51(8A), 2673.
- Harrison, A. C. & O'Neill, S. A. (2003). Preferences and children's use of gender-stereotyped knowledge about musical instruments: Making judgments about other children's preferences. *Sex Roles*, 49(7-8), 389-400. DOI: 10.1023/A: 1025168322273.
- Hudson, M. L. (2004). Relationships among personality types, timbre preferences and choice of instrument by beginning band students in selected schools in southern Mississippi. *Dissertation Abstracts International*, 65(10A), 3736.
- Kemp, A. E. (1982). The personality structure of the musician: III. The significance of sex differences. *Psychology of Music*, 10(1), 48-58. DOI: 10.1177/0305735682101006.
- Payne, P. D. (2009). *An investigation of relationships between timbre preference, personality traits, gender, and music instrument selection of public school band students*. Retrieved from: <http://search.proquest.com/docview/304979970?accountid=14542>
- Sinsabaugh, K. (2005). Understanding students who cross over gender stereotypes in musical instrument selection. *Abstracts International Section A: Humanities and Social Sciences*, 1687. Retrieved from: <http://search.proquest.com/docview/621050015?accountid=14542>
- Zervoudakes, J. & Tanur, J. M. (1994). Gender and musical instruments: Winds of change? *Journal of Research in Music Education*, 42, 58-67.

### NOTAS

1. Esta investigación ha permitido a D<sup>a</sup> Laura Oya Cárdenas obtener la titulación de Magister, dentro del Máster Oficial en Educación Musical: una perspectiva multidisciplinar, de la Universidad de Granada, bajo la dirección de la Dra. Lucía Herrera Torres.

# RAFAEL ADOBAS BAYOG

## GANADOR DEL I CONCURSO DE FLAUTA DE LA AFE



*“Con una seguridad pasmosa de la que pocos chicos de 14 años pueden hacer gala, gran presencia en el escenario y disfrutando del momento. Así es como Rafael Adobas se metió al tribunal en el bolsillo y consiguió hacerse con el Primer Premio del I Concurso de Flauta Travesera de la Asociación de Flautistas de España”.*

Laura Herrera y Rafael Adobas



Por **Laura Herrera Tapia**

**E**ste joven ibicenco estudia tercero de Enseñanzas Profesionales en el conservatorio de su ciudad natal, y si hemos de agradecer a alguien que diera sus primeros pasos con este instrumento (para deleite de sus oyentes), es a su padre, el cuál cuando iba a inscribir a Rafael, tuvo un lapsus y en lugar de decir “piano”, instrumento que habían acordado, dijo “flauta”. A pesar de las protestas no pudo hacerse el cambio, no obstante, mucho de bueno hubo en este pequeño fallo.

Adobas ha respondido a nuestras preguntas sobre sus sensaciones durante el concurso, sus estudios y su futuro flautístico. Nuestra más sincera enhorabuena de nuevo desde aquí.

**- ¿Cómo te sentiste cuando supiste que eras el ganador del primer premio del I Concurso de flauta de la Asociación de Flautistas de España?**  
Sinceramente, no me lo esperaba, ya que

viendo el alto nivel que había en el concurso era muy difícil lograr el primer premio. Fue una experiencia única e inolvidable. Cuando el jurado me nombró ganador, me sentí recompensado después de todo el es-



Rafael Adobas con Geoffrey Guo patrocinador del concurso de la AFE.

fuerzo, las largas horas de estudio más el hecho de compaginar varias cosas a la vez. La sensación de ver a las personas que me han acompañado durante este camino (mi familia, mis amigos, especialmente todos mis profesores y los que han colaborado en mi mejora) fue indescriptible.

**- ¿Cuál fue tu repertorio de libre elección?**

En la fase eliminatoria, en la cual las piezas a elegir eran para flauta sola, interpreté la obra obligada de Salvador Brotons, Gira-volts, y dos obras de diferente estilo, el Tango estudio número 3 de Astor Piazzolla y el Capricho número 2 en Re Mayor de Anton Stamitz.

En la fase final, interpreté de nuevo la misma obra obligada de Salvador Brotons junto a dos piezas a elegir (esta vez con la pianista acompañante):

Andante Pastorale et Scherzettino de Paul Taffanel y Ballade op. 288 de Carl Reinecke.

**- ¿Cómo lo preparaste?**

Lo preparé con paciencia, siempre pensando que poco a poco, con el trabajo y el tiempo constante, conseguiría montar to-

das las piezas obligatorias del concurso.

**- ¿Te pones nervioso ante una actuación de este tipo? ¿Cómo consigues relajarte?**

Está claro, seguramente todos los artistas se ponen nerviosos. Es cuestión de saber dominar a los nervios y no hacer que ellos te dominen a ti, ya que muchas veces suele pasar y no nos damos cuenta. Me relajo mentalmente hablando conmigo mismo. Yo, por ejemplo, le digo a mi corazón que late sin parar que se calme. Siendo religioso, también uso la oración para comunicarme con Dios y así calmarme sabiendo que gracias a Él todo es posible y que sin Él, no habría llegado a donde estoy. Ayuda muchísimo tener una fuente de inspiración o varias que te motiven.

**- Sabemos que eres un forofo de los concursos, ¿a cuáles más te has presentado?**

Empecé presentándome a concursos el año

2009 en el conservatorio en el cual estoy estudiando actualmente, el de Ibiza y Formentera, donde obtuve el Premio Extraordinario. Pude quedar finalista en: VI Premio Nacional “Andalucía Flauta”, Concurso Internacional de Jóvenes Intérpretes “Ciudad de Llíria 2011” y X Certamen Nacional de Interpretación “Intercentros Melómano” (2011). Obtuve el Primer Premio en varios concursos: I Concurso Nacional de Flauta “Theobald Boehm” (2010), VII Premio Nacional “Andalucía Flauta” (2011) y en el I Concurso de la AFE (2012).

**- Y ahora, ¿tienes alguno a la vista?**

De momento, no estoy preparándome para ninguno.

**- Además tocas todo siempre de memoria, ¿utilizas alguna técnica en particular?**

No, varios profesores me han preguntado si tengo memoria fotográfica, sinceramente, no lo sé. Pienso que estudiando la pieza constantemente se puede lograr memorizarla con facilidad. Las obras son como las canciones, por ejemplo, si escuchas una canción que te guste mucho fácilmente te acordarás de su letra y con el tiempo te la sabrás perfectamente. Esto de tocar de memoria supone ventajas y desventajas, como todo.

Tocar de memoria en un concurso o en un recital supone un gran riesgo, ya que puede ser que, a causa de los nervios, te quedes en blanco durante la actuación. Pero desde

**“Seguramente todos los artistas se ponen nerviosos. Es cuestión de saber dominar a los nervios y no hacer que ellos te dominen a ti, ya que muchas veces suele pasar y no nos damos cuenta.”**

mi punto de vista, también te beneficia ya que si tocas sin partituras eres más libre en cuanto a la expresión, con lo cual no has de depender de ellas y logras demostrar tu personalidad en cuanto a la interpretación. También muestras confianza y seguridad. Ayuda en la puesta en escena.

**- ¿Podrías decirnos qué flauta tocas?**

En la mayoría de los concursos (en casi todos) he tocado con una Gemeinhardt 3SS de plata entera.

**- ¿Cuánto tiempo dedicas al día a estudiar flauta?**

Depende, hay días que no puedo estudiar y me tomo un pequeño descanso. Mi media diaria en una semana es de 1 hora, aunque hay días que toco 2 o 3 horas y otros en los que solo toco media hora.

**- ¿Cómo llevas lo de compaginar tus estudios musicales con el instituto?**

Lo llevo genial, de momento no tengo problemas en ninguna asignatura. Para que las cosas salgan bien, sólo hay que saber administrar el tiempo y ser eficaz.

**- ¿Tienes algún flautista favorito?**

Sí, Emmanuel Pahud es mi ídolo, es increíble como uno puede llegar tan lejos como lo ha hecho él. Siempre puedo consultar dudas sobre él a través de Internet y su repertorio flautístico es amplio, cosa que le hace versátil.

De flautistas femeninas, me gusta Alexandra Grot, su sonido y su musicalidad mueven algo por dentro y llaman la atención.

“Es mejor haberlo intentado que no haberlo hecho, ya que el que no lo experimenta se acaba arrepintiendo y nunca sabrá lo que se siente.”



Rafael Adobas recibe el diploma de manos de los miembros del jurado. A la izquierda Emanuel Arista patrocinador del concurso.

**- ¿Qué te gustaría ser en el futuro? ¿Te gustaría vivir de la flauta?**

No tengo mis ideas claras, he llegado a soñar en que llegaría a ser concertista internacional. Todavía no me he planteado hacia donde dirigirme. El mundo es muy amplio y para estudiar y vivir de algo, ha de apasionarte y sobre todo has de ser muy bueno en ello.

Me encantaría vivir de la flauta, pero tengo claro que el ser un músico no es nada fácil como mucha gente piensa. Requiere horas de esfuerzo y sacrificio.

**- Por último, ¿algún consejo para otros jóvenes flautistas con ganas de presentarse a un concurso pero que no se atreven a participar?**

Yo les diría que si el miedo que tienen a participar es por miedo a quedar en ridículo, no sucederá. Todos tenemos una primera vez en cuanto a esto de los concursos.

Es mejor haberlo intentado que no haberlo hecho, ya

que el que no lo experimenta se acaba arrepintiendo y nunca sabrá lo que se siente. El hecho de participar es un honor y un reconocimiento para uno mismo. Nunca se pierde nada al intentarlo, siempre se ganan experiencias. ●

*Desde la AFE queremos mostrar nuestro agradecimiento a Flautas GUO y Flautas Emanuel, patrocinadores del concurso.*

**Laura Herrera Tapia**, es Profesora de flauta en el CEM La Palmera (Sevilla).



# Novedades

## Libros



### **Petite méthode des modes de jeu contemporains Pour la flûte traversière.**

**Autor:**  
**Annick Sarrien-Perrier**  
**Editorial:**  
**Robert Martin**

*“En este método quiero reunir las principales técnicas para tocar música contemporánea de una forma accesible para los jóvenes flautistas de los primeros cursos. Los estudiantes apreciarán el descubrir estas nuevas maneras de usar su instrumento y esta pequeña colección les permitirá satisfacer su curiosidad, al mismo tiempo que ofrece un material de base completo y simple para sus profesores”.*

Aprovecho las propias palabras de la introducción con las que la autora de este interesante y práctico método Annick Sarrien-Perrier nos presenta su método, pues me parece que reflejan muy claramente lo que luego podréis encontrar en su interior. 10 lecciones con cada una de las 10 técnicas contemporáneas que la autora ha seleccionado para tratar y practicar en este libro: 1-sonidos largos, aceleraciones y retardos rítmicos, 2-Frullato, 3-Sonidos eólicos, 4-Pizzicato, 5-Tongue-Ram, 6-Percusiones de llaves, 7-Whistles tones (sonidos silbantes), 8-Sonidos parciales, 9-Bisbigliando y 10-Multifónicos.

Cada una de estas técnicas es presentada y explicada de una manera muy clara y esquemática en cada una de las páginas izquierdas del método, y en las páginas de la derecha aparecen dos pequeños estudios específicos para aplicar y practicar la técnica explicada. De este modo las lecciones vienen a ser como fichas con la teoría y el material de trabajo para cada una de las técnicas contemporáneas tratadas. Los estudios son cortos pero musicales, “resultones” y divertidos de tocar sin enfrascarse en ejecuciones dificultosas y sin sentido. Al mismo tiempo, a medida que vamos avanzando por el método y nos ponemos a trabajar una nueva técnica, los estudios propuestos para esta nueva ficha,

incluyen también pasajes musicales que emplean algunas de las técnicas ya empleadas en las fichas anteriores, de este modo la asimilación y familiarización en el uso de las diferentes técnicas que vamos conociendo, se ve reforzada a medida que avanzamos por el método. Finalmente la última parte del método incluye 6 piezas para flauta sola de diferentes compositores que colaboran con la autora en este método como son Thierry Bellenoue, Alain Celso, Gérard Garcin, Thierry Muller y Jérôme Naulais, obras de un nivel de dificultad técnica acorde con todo lo trabajado a lo largo del método.

En conclusión, este nuevo método me parece una muy práctica e interesante opción para iniciarse en el estudio y uso de las técnicas contemporáneas con la flauta travesera. Sin duda resultará muy útil para estudiantes de nivel medio y para los profesores que busquen nuevo material pedagógico de este tipo para sus alumnos de los últimos cursos del grado elemental y primeros del Grado profesional, material, que por otro lado, no abunda demasiado.

José Ramón Rico

## Partituras



### **“Crazy Rag” meets “Old Swing” Para dos flautas con piano ad libitum**

**Autor:**  
**Alexander Hansselmann**  
**Editorial:**  
**Zimmermann. ZM 36020**

“Crazy Rag” y “Old Swing” son dos divertidas piezas de carácter melódico dedicadas por Alexander Hansselmann para el encuentro anual del 2011 de la sociedad de flautistas “Freunde der Querflöte” (amigos de la flauta), con el fin de proporcionar dos piezas de carácter festivo y entretenidas de tocar durante estos encuentros. Su flexible concepción deja abierta su interpretación o adaptación a muy variadas formaciones o combinaciones instrumentales, como suele ser frecuente en estos amigables encuentros entre flautistas o músicos en general.

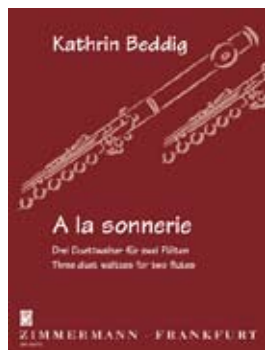
Los símbolos de acordes incluidos en la parte del piano permiten múltiples alternativas para que el acompañamiento de la melodía

se realice con guitarra, acordeón u otros instrumentos de tecla diferentes del piano. Como el propio autor indica en el prefacio de la partitura, las dos piezas pueden ser también interpretadas como un dúo de flautas sin acompañamiento.

La segunda de las piezas Old Swing es una adaptación del mismo título de este autor publicada con anterioridad por Zimmermann (ZM34090) para orquesta de flautas. Dadas las numerosas peticiones que A. Hansselmann ha ido recibiendo para ofrecer esta misma pieza adaptada para un ensemble más pequeño, finalmente el autor decidió publicarla en este nuevo formato.

Ambas piezas precisan de ser tocadas con los característicos estilos desenfadados y lúdicos del ragtime y el swing adaptando la interpretación de las corcheas, sobretodo en la segunda pieza, al especial toque ternario atresillado del swing. El nivel de dificultad se adapta aproximadamente a estudiantes del tercer curso del Grado elemental en adelante.

José Ramón Rico



**A la sonnerie**  
**Three duet waltzes for two flutes**  
**Autor:**  
**Kathrin Beddig**  
**Editorial:**  
**Zimmermann ZM 35970**

Estos tres cortos pero ingeniosos dúos en forma de waltz para dos flautas son un trabajo comisionado para el encuentro del 2010 de la asociación “Freunden der Querflöte e.V” y son un fiel reflejo de la heterogénea y variada formación musical de su autora.

Kathrin Beddig realizó sus estudios de composición, pedagogía musical y educación musical general en el Conservatorio de música de Colonia, así como improvisación en el Conservatorio Karlsruhe y música electrónica en el Centro de nuevas músicas en Lüneburg. Es flautista y realiza numerosos conciertos como músico freelance interpretando sus propias composiciones y grabaciones bajo el pseudónimo de Momoreska. Enseña flauta, flauta de pico, teclados, percusión y saxofón a alumnos de todas las edades. El primero de los waltzes está basado en una estructura flamenca de cuatro compases. El segundo waltz (el repique de las campanas) trata de emular la sonoridad de las típicas piezas para “flute clock”, una especie de órgano de tubos de madera con un sofisticado mecanismo que estuvo muy de moda en el siglo XVIII y para el que compositores como Haydn o Beethoven escribieron numerosas piezas. El tercer dúo basado en el tradicional ritmo turco denominado semai está inspirado en el

sonido que producían los Janissaries, exóticas bandas musicales de origen turco descendientes del antiguo ejército del imperio Otomano, muy de moda en el S. XVIII y famosas por la brillante y característica sonoridad de las panderetas que utilizan en sus interpretaciones.

En estos dúos las melodías se alternan a partes iguales entre las dos voces. Así mismo, la propia autora deja la puerta abierta a añadir variaciones tonales en ciertas notas que ella misma señala en la partitura, como sonidos silbantes (whistles tones), glissandos, o variadas notas de adorno. Esto aporta a estos dúos un alto contenido estimulante de la creatividad de los alumnos de estas edades. Su marcado carácter dialogante y original concepción melódica y armónica, lejos del tradicional y abundante repertorio de dúos barrocos o clásicos, nos proporcionan un nuevo y diferente repertorio de dúos para el propio disfrute de los alumnos, trabajar en las clases colectivas o dar un toque exótico a las audiciones. El nivel de dificultad de estos tres dúos es adecuado para alumnos a partir de los últimos curso del Grado elemental.

José Ramón Rico

**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](http://www.afeflauta.com) en la sección **Asóciate** y realizando posteriormente el ingreso de la Cuota anual de Socio según el tipo que te corresponda.

Tipos de Cuotas anual:

Profesional/ Estudiantes mayores de 26 años/  
 Aficionados ..... 48 €  
 Estudiantes menores de 26 años ..... 24 €

Pago por ingreso en cuenta o domiciliación

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



**YAMAHA**

*Flautas y Pícolos  
Artesanales*



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

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

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

