

# Todo Flauta

Revista Oficial de la Asociación de Flautistas de España

Nº 8

Octubre 2013

Año IV

CHRYSOSTOM *y*  
CHRYSOSTONIDES  
*de Rudall, Rose & Carte*



**La Flauta después de  
BOEHM  
Historias de la Flauta;  
Carl August NIELSEN  
A solas con un solista;  
Aldo BAERTEN  
Begoña AGIRRE  
Mi Admirado Flautista;  
Francisco GONZÁLEZ**



www.afe-flauta.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

S U M A R I O

7

**La Flauta Después De BOEHM**  
Por **Manuel Morales Fernández**

21

**Historias De La Flauta; Carl August NIELSEN**  
Por **Antonio Arias**

31

**A Solas Con Un Solista; ALDO BAERTEN**  
Por **Antonio J. Berdonés Gómez**

36

**BEGOÑA AGIRRE**  
Por **Roberto Casado Aguado**

43

**Mi Admirado Flautista; FRANCISCO GONZÁLEZ**  
Por **Joaquín Gericó**



5

**DESDE LA AFE**  
Por **Vicenç Prats**

27

**La "Magia" de Sevilla, desde la perspectiva flautística de JOACHIM ANDERSEN**  
Por **Enrique Sánchez Vidal**

47

**Hablamos de Distoria Focal con JOAQUIN FARIAS**  
Por **Cristina Montes Calvo**

52

**¿Estudiar o no estudiar? This is not the question**  
Por **Antonio Pérez**

55

**Cursos de la AFE**  
Por **Sara Bondi, Montserrat López Montalvo, Antía Otero García, Irene Parada Gómez, Carlos Cano Escribá, Jorge Rodríguez Sanz**

60

**NOVEDADES**

**Edita:**

Asociación de Flautistas de España  
www. afe flauta. com  
todoflauta@afe flauta. 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  
Manuel Morales Fernández  
Antonio Arias  
Enrique Sánchez Vidal  
Antonio J. Berdonés Gómez  
Roberto Casado Aguado

**Imprenta:**

Workcenter  
C/ De la Gran Vía s/n.  
28220 Majadahonda -Madrid-

Joaquín Gericó  
Cristina Montes Calvo  
Antonio Pérez  
Sara Bondi, Montserrat López Montalvo, Antía Otero García, Irene Parada Gómez, Carlos Cano Escribá, Jorge Rodríguez Sanz

**Imagen Portada:**

"Chrysostom" y "Chrysostonides" de Rudall, Rose & Carte (Bate Collection) (Fotos de R.Bigio)

# GUO

GUO MUSICAL INSTRUMENT CO.  
SINCE 1988



*Omar Acosta*



**GRENADITTE**  
~Series~

**NEW VOICE**  
~Series~

**TOCO**  
~Series~

# FLAUTAS GUO ESPAÑA

FLAUTAS GUO ESPAÑA  
Phone: +34-667875431  
Fax: +34-913526980  
Email: [info@flautasguo.com](mailto:info@flautasguo.com)  
Web: [www.flautasguo.com](http://www.flautasguo.com)



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	... 46
Alfred Verhoef	... 8
Burkart Flutes	...PID
Daniel Paul	... 46
Dasí/Bulgheroni	... 42
Euromúsica Garijo	..PET
GUO Musical Instrument	... 2
Juan Arista	... 35
Lopatin Flutes	... 46
Mancke Flutes	... 26
Martin Wenner	... 46
Sanganxa	...6,51
Trevor James	... 42
Vents du Midi	... 30
Yamaha	...PIT

En este número 8 de TODO FLAUTA concluimos la serie de fantásticos artículos escritos por Manuel Morales sobre la evolución y desarrollo de la flauta travesera desde el Renacimiento hasta el siglo XX, que han ido siendo presentados en los números 1,2,3,4 y 6 de nuestra revista. Y concluimos con un verdadero broche de oro, con una nueva y amplia entrega dedicada a "La Flauta después de Böehm". Un artículo que, sin duda, a más de uno dejará sorprendido por la extraordinaria variedad y complejidad de modelos de flauta presentados. Desde este Editorial quiero expresar mi agradecimiento a Manuel por este excelente trabajo que, a través de nuestra revista, ha compartido en exclusiva con todos los miembros de la AFE. Es deseo personal de Manuel Morales, al cual nos sumamos todos los que trabajamos para la AFE, dedicar este último artículo de su serie a la memoria de Alberto Sánchez Olosa, médico y flautista entusiasta que ya desde los primeros pasos de la Asociación, allá por el 2009, demostró siempre su gran amor por la flauta y un esforzado interés por colaborar y contribuir a que este entonces, incipiente proyecto de la AFE, caminara y se desarrollara con fuerza en nuestro país. Alberto, tan solo unos días antes de su fallecimiento en 2012, todavía seguía trabajando con un ánimo envidiable en una Conferencia-Concierto que había preparado con gran ilusión en colaboración con Manuel Morales para presentarla en la Convención de Barcelona en Marzo de 2012. Ambos nos iban a presentar interesantes anécdotas y seleccionados extractos de piezas del repertorio flautístico interpretados con las flautas originales de su extraordinaria colección privada. Parte de las fotografías de flautas incluidas en este nuevo artículo pertenecen a la colección privada de flautas de Alberto y habían sido cedidas expresamente para la potencial publicación de este artículo. Un emocionado recuerdo para Alberto y todos sus familiares.

En este número podemos celebrar que estamos de estrenos! Quisiera comentar brevemente algunas de las nuevas secciones que aparecen en el presente número de Todo Flauta y que para poder disfrutar de toda su extensión, nos van a acompañar durante algunos números más, a modo de serie, en posteriores entregas de nuestra revista. Antonio Arias nos presenta la primera entrega de una nueva y práctica serie de artículos titulada "Curiosidades Pedagógicas", que dicho con las propias palabras de Antonio es "una sección de tipo pedagógico consistente en la publicación de un estudio, ejercicio o texto, con dos ideas de base: que tengan algo de simpático, curioso o anecdótico" Por otro lado, iniciamos también una nueva serie de artículos firmados por Enrique Vicente Sánchez dedicados al Opus 45 (Opem Trascrptionen) de Joaquim Andersen, cuya "idea es analizar, desmenuzar, explicar y comparar cada sección de la Fantasia/s, con el Aria o fragmento al que pertenecen dentro de la Ópera, con el fin de ampliar, si cabe, la perspectiva músico-interpretativa"

Esperamos que disfrutéis con la lectura de todos estos nuevos artículos que hemos seleccionado para vosotros en esta nueva entrega de Todo Flauta 8.

Agradezco sinceramente su valiosa contribución a todos los articulistas y colaboradores que con su ayuda, hacen que esta revista sea posible. Pensad que la Revista Todo Flauta es una herramienta de la AFE y la AFE somos todos. Podéis contactar para enviar vuestras sugerencias con la dirección de la revista en [afetodoflauta@gmail.com](mailto:afetodoflauta@gmail.com)

Un saludo

José Ramón Rico

Director



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.

# 3ª Convención de la Asociación de Flautistas de España

Sevilla, 25, 26 y 27 de abril de 2014

¡Os esperamos!



## Desde la AFE



Queridos socios, amigos y flautistas en general:

Como ya sabéis, estamos organizando la próxima Convención que tendrá lugar en Sevilla el próximo mes de Abril 2014.

E. Pahud ha confirmado su participación, así como Jorge Pardo y muchos flautistas españoles. Los Conservatorios de Sevilla participarán cediéndonos los locales así como la fundación Cajasol.

Esperamos que una gran parte de los flautistas y grupos de flautistas andaluces estén representados en ella. No dudéis en proponernos ideas. Queremos que la Convención de Sevilla sea distinta a las precedentes y que Andalucía sea la principal protagonista. Los profesores y los flautistas sevillanos están también muy involucrados en la organización. ¡Desde aquí les damos las gracias!

Esperamos que este nuevo número de Todo Flauta sea de vuestro agrado. Hay nuevos articulistas y los ya habituales. Nuestro invitado principal: Aldo Baerten, uno de los profesores más en voga en estos momentos.

¡Gracias por estar ahí y colaborar con vuestra suscripción! Saludos

Vicens Prats, presidente.



VERNE Q. POWELL® FLUTES, INC

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

*"Mi Powell de 19.5k es un sueño de flauta. Tiene una escala excelente, igualdad en todos los registros y su mecanismo hace que mi vida sea más fácil. No podría desear mejor compañera de viaje musical. es ideal para transmitir lo que llevas dentro."*



**Roberto Álvarez**

Solo-Piccolo | Singapore Symphony Orchestra  
[www.robertoalvarezflute.com](http://www.robertoalvarezflute.com)  
[info@robertoalvarezflute.com](mailto:info@robertoalvarezflute.com)



Tel. 96 292 81 43

C/Jaume I, 57  
Llanera de Ranes

C/Murillo, 44  
València

C/Bodeguetes, 97  
Riba-roja de Turia

Síguenos en:



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



# La Flauta después de Boehm



Detalle de flauta en sistema antiguo de ocho llaves en marfil labrado y plata (Colección particular de Helen Valenza, New York). Foto R. Bigio.

*In Memoriam Alberto Sánchez Olaso.  
Tu conocimiento y amor por todas estas flautas siempre fue una fuente de inspiración*

Por **Manuel Morales Fernández**

**P**ara la mayoría de los flautistas que leéis estas líneas pudiera parecer innecesario que, con la llegada al prototipo definitivo diseñado por Theobald Boehm, se siga tratando en un artículo la evolución histórica de la flauta travesera. Ciertamente dicho instrumento, con ligeras modificaciones en cuanto a diseño y concepto de alguna llave (principalmente la de Sol#), es el que ha pervivido prácticamente inalterado en sus parámetros básicos hasta nuestros días y el que tocamos la mayoría de nosotros. Pero, aunque la historia siempre es contada por el lado de los vencedores, sería injusto no reseñar a otras personalidades que trataron por todos los medios de diseñar un instrumento que se enfrentase a los nuevos retos que la música de la segunda mitad del siglo XIX planteaba.

Manuel Morales Fernández



En la anterior entrega se observó que la flauta Boehm no se impuso tan fácilmente, y uno de los lugares más reticentes a su implantación fue, paradójicamente, su propio país, Alemania. Allí habrá otros constructores que tratarán de buscar otras alternativas, también en Italia, Austria, Francia pero, sobre todo, en Inglaterra, concretamente en Londres. Esta ciudad era en aquellos momentos el centro comercial y económico del mundo y la cantidad de constructores y prototipos de flautas

a disposición de los aficionados y profesionales era ingente. Nombres hoy prácticamente olvidados como Rudall, Rose, Siccama, Radcliff, Pratten, Ward o Rockstro por citar a los más “populares” estuvieron durante décadas tratando de tú a tú a la flauta Boehm en el mercado, incluso muy por encima de ella en algunos casos. Estos personajes y sus creaciones serán sobre lo que se tratará en el presente artículo.



Flauta Boehm cónica de anillas de Rudall & Rose, nº5 (1843). Colección privada (Foto Robert Bigio)

# Alfred Verhoef

Octubre 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*

El prototipo definitivo ideado por T. Boehm en 1847 encontró oposición en ciertos sectores flautísticos principalmente por dos cuestiones fundamentales: una de origen estético y otra de origen práctico. Los detractores del primer grupo renegaban de la homogeneidad, hoy tan aplaudida, del sonido del nuevo instrumento. Pensaban que se había perdido su carácter, esencia y personalidad llegando al extremo, incluso, de dejarse de fabricar en madera como había sido la norma hasta entonces. A los del segundo no les satisfacían las nuevas digitaciones empleadas. Es decir, el sistema Boehm básicamente alteraba la digitación de bastantes notas, sobre todo en la tercera octava, con lo que había que “re-aprender” a tocar el instrumento. Hubo muchos flautistas que no estaban dispuestos a esto, sobre todo los que tenían ya cierta edad.

Así pues, y en torno a estas cuestiones y otras menores, el contexto era propicio para que los constructores de flautas buscaran vías intermedias o mixtas para tratar de llevar adelante sus prototipos. En algunos casos era un interés comercial el que primaba, es decir, vender flautas de cualquier modo, pero en la mayoría había un ansia verdadera en tratar de mejorar lo anterior para afrontar las nuevas responsabilidades del instrumento, sobre todo en la orquesta. En ciertos prototipos se observa una continuidad sobre lo que existía antes de Boehm – Tulou por ejemplo – pero, en casi todos, la influencia de aquel fue patente, y de uno u otro modo se “aprovecharon” de sus indagaciones para extraer sus conclusiones.

Respecto a las nuevas digitaciones, las mayores dificultades se habrían centrado en el Sol# abierto (como se vio en el anterior artículo defendido por Boehm hasta el final) y en la pérdida de la digitación “natural” del Fa# de las flautas anteriores que ahora pasaba a ser Fa natural. Esto reflejaba el hábito de los intérpretes y de ello no se tendría que deducir que el sistema anterior fuese mejor o peor que el de Boehm. Pero fue la causa de que, en muchos casos, no se tuviera la paciencia suficiente para aceptar dichos cambios<sup>1</sup>.

### INGLATERRA

Como se ha dicho, la ciudad de Londres, inmersa en plena efervescencia de la revolución industrial, fue el centro neurálgico de las patentes de nuevos prototipos. La influencia de la potencia sonora y flexibilidad de Charles Nicholson estaba fuertemente arraigada entre los flautistas ingleses. Se decía de su sonido que combinaba el timbre del oboe con la pastosidad del clarinete y que era a la vez brillante y metálico. En este contexto el nuevo instrumento de Boehm fue bien acogido pero, aún así, se buscaron vías alternativas tomando como base de trabajo este instrumento. A grandes rasgos, dos fueron las líneas de actuación en la invención y manufactura

de prototipos en Inglaterra:

- Mantener las digitaciones de las flautas anteriores (o, al menos, la mayoría) con sistemas de llaves cerrados pero aceptando los nuevos diámetros tanto de los agujeros laterales como del tubo de las flautas Boehm.
- Alterar alguna de las digitaciones de Boehm para que se mantuvieran las antiguas aunque preservando el sistema de llaves abierto y las dimensiones de sus flautas.

Es decir, en el primer caso, se mantuvo la tradición existente – incluso en bastantes casos con tubos cónicos todavía – pero, al mismo tiempo, tratando de aumentar la potencia y homogeneidad del instrumento a base de aumentar las dimensiones internas del mismo (Rockstro las llegó a llamar “pseudo-oldflutes”). En este grupo se podrían encuadrar las flautas de Siccama, Clinton, Pratten y otras más continuistas con la tradición. En el segundo caso se aceptaba la superioridad

físico-acústica del instrumento de Boehm en el nuevo contexto musical pero también tratando de agradar a los que eran reticentes a cambiar su forma de tocar. En este grupo habría que resaltar, sin duda, a Carte y a Radcliff.

Abel Siccama (1810-65), radicado en Inglaterra aunque de origen holandés, fue un profesor de idiomas y flautista aficionado que patentó varios modelos, siendo el más popular la que llamó **flauta diatónica** y que hoy se conoce como la flauta Siccama (sobre 1847). Su prototipo básico contaba con diez llaves, tubo cónico y los orificios laterales mayores y desplazados a lugares más correctos acústicamente. Su digitación era idéntica a las antiguas en las dos primeras octavas pero difería en la tercera gracias a dos llaves extra de las que disponía en relación a la flauta antigua estándar de ocho. Esto le confería un sonido bastante homogéneo y mucho mayor que el de sus predecesoras.



Flauta de Abel Siccama. Colección privada (Foto R. Bigio).

John Clinton (1810-64), flautista y constructor, fue uno de los primeros defensores del primer prototipo de Boehm en el Reino Unido, pero defraudado por el segundo de 1847 decidió patentar, entre otras, la que fue más conocida y que llamó la **flauta equisonante** (1848). Un crítico de la época sugirió que la llamó equisonante porque era igual de mala en toda su tesitura, aunque el siempre mordaz Rockstro afirmó que “ni siquiera tenía esa cualidad...” En realidad, sus patentes de la

flauta equisonante fueron muy variadas: cónicas y cilíndricas, de madera y metal con sistemas de digitación antiguos y Boehm. En los anuncios que las promocionaban, en muchas ocasiones ensalzaba valores de un instrumento que luego criticaba en el siguiente. Con todas estas contradicciones y criterio tan variable, no es extraño que las críticas sobre su flauta equisonante fueran tan cáusticas y generalizadas.



Modelo temprano de flauta equisonante de J. Clinton realizado por H. Potter. Colección privada (Foto R. Bigio).

Robert Sidney Pratten (1824-1868), fue uno de los flautistas más renombrados de su generación, solista de la Royal Italian Opera y de las orquestas del Covent Garden y de la Philharmonic Society. Produjo varios modelos a partir de 1855, la mayoría llamados **Pratten’s perfected**, es decir, el modelo de Pratten que perfecciona las flautas anteriores o antiguas. La mayoría de sus flautas fueron cónicas aunque las últimas ya eran cilíndricas con orificios laterales grandes. Combinan llaves de anillo y platos cerrados, con un sistema mecánico bastante complejo

a medida que avanzan en el tiempo y con la desventaja para muchos de que en la tercera octava las digitaciones cambiaban ostensiblemente respecto a las antiguas. No llegaron a ser muy homogéneas en su sonoridad y, en cierto modo, siguieron insistiendo en los defectos heredados de sus predecesoras para los nuevos requerimientos musicales. El modelo Pratten de ocho llaves es una de las que más predicamento tiene hoy en día entre los flautistas tradicionales irlandeses aunque él prefirió sus instrumentos mucho más sofisticados.



Dos prototipos de "Pratten's perfected" realizados por Boosey & Co. El primero es más cercano a las flautas anteriores y el segundo tiene clara influencia de Boehm. Colección privada y colección de R. Bigio respectivamente (Fotos de R. Bigio)

Cornelius Ward, es uno de los constructores que más resonancia han tenido en la literatura inglesa sobre flauta, en gran parte gracias al espacio que le dedica Rockstro en su tratado y que ha sido transmitido en fuentes posteriores como N. Toff. No obstante parece que no tuvieron demasiado éxito en la época dado el escaso número de instrumentos que se conservan y

su pírrico impacto en el mercado aunque hay que decir que, probablemente, son de los más bellos de su época y su destreza como artesano queda patente en las fotos adjuntas. Las flautas que se han podido consultar son cónicas, casi cilíndricas con llaves de anillo y con combinaciones de llaves cerradas y abiertas.



Dos originales modelos de Cornelius Ward. El primero en plata (Dayton C. Miller Collection, Library of Congress, Washington, DCM), el segundo en madera (Royal College of Music, Londres)(Fotos de R. Bigio).

Richard Carte (1808-1891) puede ser considerado como una figura importante en la historia de la flauta, no sólo por su pericia como constructor sino también porque en su taller se manufacturaron prácticamente todos los modelos existentes en aquellos tiempos en Londres. Se unió a la firma Rudall &

Rose que ya era una firma consolidada en el mercado y que construía tanto flautas de sistema antiguo como Boehm<sup>2</sup>. En este taller se reunían a menudo flautistas y constructores a discutir y comentar las nuevas ideas e innovaciones respecto a la construcción de flautas.



Una auténtica joya (1830) que muestra que en dicho taller no solo construía excelentes instrumentos sino también verdaderas obras de arte: flauta en sistema antiguo de ocho llaves en marfil labrado y plata. Colección particular de Helen Valenza, New York. (Foto R. Bigio).



Detalle del elevado nivel de manufactura de las flautas Rudall & Rose, nº2305 (1830), con las llaves de este pie, que llega hasta el Sib, para el dedo meñique con sus respectivos rodillos para facilitar el paso del dedo entre llaves (Foto R. Bigio).

Carte fue uno de los primeros ingleses conquistados por el sonido del primer prototipo de Boehm aunque consideraba el sistema de digitaciones anterior más sencillo. Su solución fue un sistema muy ingenioso que se conoció como la flauta **Sistema Carte 1851**. Estas flautas, en dimensiones y apariencia, eran similares a las de Boehm aunque con un mecanismo diferente. Tenían la llave de Sol# abierto como la Boehm construida en Alemania. Incluso estaban construidas en metal como muchas de las que ya se construían de aquel momento en Londres (al igual que en Francia). Tenían catorce agujeros grandes y dos pequeños al principio del tubo (para Do# y Re de la segunda octava). Es lo que llamó el “Re abierto”:

cuando todos los dedos estaban sin pulsar sonaba Re y no Do# (por ello tenía dos agujeros pequeños al principio del tubo, uno para Re y otro para Do#). Para hacer sonar el Do# había que pulsar una llave con el pulgar izquierdo. También un agujero duplicado de Fa que se operaba con un llave corta cerrada pero el resto eran todos abiertos excepto el Re# (como en Boehm). Es decir, todos los orificios laterales por debajo de la nota que suena estaban abiertos, incluso en el Fa# que en Boehm estaba ligeramente velado como ya vimos anteriormente. En resumen, mantiene la digitación de la flauta Boehm en la mano derecha y en la izquierda reduce al mínimo el uso del meñique y el pulgar eliminando veladuras en la totalidad.



Dos modelos Carte 1851: el superior de 1851 en madera de coco y mecanismo en plata (Bate collection) y el inferior de 1854 en plata. Colección R. Bigio (Fotos R. Bigio)

Al igual que Boehm, patentó un segundo modelo que es digno de reseñar. Es el que se conoce como **Sistema Carte 1867**. Difiere del primer prototipo solo en la mano derecha. Lo produjo con el sello “Sistemas Boehm y Carte combinados”. Una de sus características más representativas es que sobre la llave que hoy pulsamos para producir el Fa (es decir, la del dedo índice de la mano derecha) había dos pequeños pulsadores. Si lo hacíamos sobre el de la izquierda sonaba Fa# y sobre el de la derecha, Fa natural. Además también se podía tocar el Fa#

con el dedo anular de la mano derecha (como hacemos en la Boehm) con lo cual se eliminaron el Fa corto y largo que había en el modelo de 1851. Como en este, mantuvo el sistema de Re abierto con las dos llaves pequeñas al principio del tubo. En opinión de diversos estudiosos es un modelo técnicamente superior al de Boehm, aunque quizá la mayor complejidad del mecanismo respecto a la de Boehm la hizo más difícil de mantener ajustada. Pese a ello, tuvo muchísimo éxito en Inglaterra hasta mediados del siglo XX.



Tres ejemplos representativos del modelo definitivo de R. Carte de 1867: el superior, Rudall, Rose & Carte nº485 (1867) en oro y con grandes ornamentaciones (colección privada); el intermedio, Rudall Carte nº1210 (1884) es el único realizado en madera de boj, con mecanismo en plata (colección privada); el inferior, Rudall Carte nº7700 (1934) en madera de coco reducida y mecanismo en plata (colección de R. Bigio). En todos ellos se puede apreciar el doble pulsador de Fa y las dos llaves pequeñas superiores para el Re abierto (Fotos R. Bigio).

John R. Radcliff (1843-1917), flautista y diseñador de la flauta cuyo mecanismo se conoció como **Sistema Radcliff** (1870). En realidad era una simplificación del Carte de 1851, de hecho fue manufacturada en la compañía de la que era socio este último: Rudall, Rose & Carte. Respecto a este modelo se diferenciaba en que tenía el Sol# cerrado (más asequible para los flautistas acostumbrados a las flautas antiguas) y no tenía

la llave de Re abierta, marca de la casa de los prototipos de Carte. Su sonido se asemejaba mucho al de la flauta Boehm ya que sus dimensiones eran prácticamente idénticas. Difería en sus digitaciones: en su mano derecha eran las mismas que una flauta antigua y en la izquierda casi como en la Boehm salvo por el pulgar.



Flauta sistema Radcliff en plata con mecanismo extra construida por Rudall & Carte nº94 (1877). Colección privada (Foto R. Bigio). Derecha John Amadio, posando con su Radcliff de plata en 1950

Alcanzó gran notoriedad en Australia y Nueva Zelanda, donde Radcliff pasó unos años, y su más célebre intérprete fue John Amadio, virtuoso neozelandés que se hizo muy popular en los años 30 y 40 del siglo XX en sus giras por Asia, Europa y Norteamérica y que grabó con estos modelos hasta su muerte en los años 60. De sus grabaciones se puede extraer claramente que nada que se pudiese realizar en la flauta estándar de Boehm no fuese posible con el mismo nivel de excelencia en la Radcliff.

Richard S. Rockstro (1826-1906), flautista y constructor, es especialmente reconocido por su tratado sobre la flauta, que se podría decir que es la primera enciclopedia (y casi la única) dedicada íntegramente a la flauta y publicada a finales del siglo XIX. En él se encuentra información muy detallada con abundantes esquemas sobre la mayoría de las flautas diseñadas y patentadas en Gran Bretaña a lo largo del siglo, pero también de la historia del instrumento, acústica, biografías de flautistas desde el barroco, etc. Su estilo es propio de la época y es recomendable su lectura no solo por la gran cantidad de información que aporta sino también por la subjetividad con la que trata a la mayoría de los contemporáneos, casi siempre de manera despreciativa, para ensalzar su propio trabajo; sus exageraciones son tales que, en muchos momentos, es realmente divertido. Seguramente fue una estrategia comercial también. Sus flautas, son, en realidad, modificaciones de los sistemas antiguos de Carte, Carte 1851, Carte 1867 y Boehm 1847, y en la mayoría de los casos son citados los sistemas originales con la

coletilla **Rockstro's Model**. Tal era la antipatía de Rockstro por Boehm que, aunque su modelo final es casi idéntico al de Boehm, jamás fue capaz de reconocerlo asegurando que Boehm había robado el diseño de Gordon (se vio en la anterior entrega) y afirmando que su



flauta era la única que tenía los agujeros en el lugar que les correspondía acústicamente respecto al temperamento igual, al contrario que las de Boehm. Eran manufacturadas también por la firma Rudall & Carte. Aunque fueron utilizadas, ciertamente no tuvieron mucha repercusión en su momento y, desde luego, menos continuidad en el tiempo.

Como ejemplo representativo del maremágnum de tendencias existentes en Londres en esta época sirva el catálogo de venta de la compañía Rudall & Carte de 1911 de las páginas 14 y 15. Algunos de estos sistemas gozaron de cierto éxito sobre todo en Gran Bretaña (la mayoría de las flautas irlandesas que aún hoy se tocan derivan de estos sistemas) y en sus colonias (principalmente Australia y Nueva Zelanda) pero es justo decir que apenas causaron impacto en el resto de Europa o en los Estados Unidos<sup>3</sup>.



Dos modelos que representan lo escrito sobre las flautas de Rockstro: el superior de Rudall & Carte nº800 (1879) en ebonita con mecanismo en plata de sistema Boehm con el modelo Rockstro completo con llaves extra. Colección de R. Bigio. El segundo otro modelo Boehm-Rockstro de Rudall, Rose & Carte nº627 (1870) en plata con platos abiertos, incluido el Sol#. Colección privada (Fotos R. Bigio).

ALEMANIA

En relación a Francia o Inglaterra donde la vida musical se concentraba principalmente en sus respectivas capitales, en Alemania había varios centros culturales e institucionales con su propia tradición y, en el campo instrumental, diferentes escuelas interpretativas y constructivas. Al menos eran cuatro: Munich, Leipzig, Dresde y Berlín. En general, en Alemania hubo bastantes reticencias en aceptar la flauta Boehm aunque con variantes. El lugar más abierto al nuevo modelo fue claramente Munich, cuna y sede del trabajo de Boehm. En Dresde (ciudad de los Fürstenau) hubo un ambiente de apertura algo menor y en Leipzig y Berlin se llegó hasta bien entrado el siglo XX sin apenas aceptar dicho instrumento. Los modelos más utilizados y sus representantes fueron los siguientes:

Maximilian Schwedler (1853-1940), solista de la legendaria orquesta de la Gewandhaus de Leipzig y profesor del conservatorio de Leipzig durante 36 años. Conocía la flauta Boehm y su mayor facilidad para la ejecución en ciertos

pasajes pero, como muchos compatriotas, se sentía traicionado por el cambio en el concepto de sonido y siguió siendo fiel al sistema antiguo aunque con verdadero afán por actualizarlo. Diseñó diversas modificaciones tratando de mejorar el mecanismo, la respuesta y la afinación pero siempre tratando de preservar su sonido tradicional. De hecho, como muchos de sus contemporáneos germanos, tuvo en un pedestal toda la tradición heredada en su país y fue pionero en 1892 al interpretar piezas de repertorio antiguo con la flauta de una llave y viola de gamba, así como al editar muchas de las partituras, casi “reescribir”, del repertorio para flauta del barroco y clasicismo. Trabajó con F.W. Kruspe de Erfurt con quien presentó su flauta **Modell Schwedler-Kruspe 1885**. Es todavía una flauta de sistema antiguo con llaves cerradas individuales, es decir, sin ningún tipo de mecanismo conectando llaves entre sí – habitual en Boehm por ejemplo – en el cuerpo aunque sí en el pie que es muy similar a las de este. Sigue siendo cónica aunque se ha aumentado el diámetro interno para poder producir unos graves más potentes y penetrantes.



Schwedlerflöte en Reb construida por Schwedler y Carl Kruspe Jr. en 1899 en grenadillo el cuerpo y pie y la cabeza en alpaca con la placa en ebonita, una de las combinaciones más comunes en estas flautas. DCM0062. Library of Congress (EEUU).



Detalle de Schwedler Mundloch en flauta de F.Oskar Uebel de grenadilla de 1906. DCM0714.

Una de sus características representativas es lo que llamó **Schwedler Mundloch** u orificio de la embocadura de Schwedler que tiene unas elevaciones en los laterales del orificio por el que se sopla para dirigir mejor el aire hacia el bisel y facilitar así la emisión del sonido, como se puede apreciar en la fotografía.

Suelen estar construidas en tres secciones como las “modernas” uniendo los dos cuerpos centrales o en dos como las Meyer, que se tratarán más adelante, que unía la mano derecha con el pie y no como las antiguas que se dividían en cuatro partes. Sus agujeros no son tan grandes como los de algunas flautas vistas antes en Inglaterra porque no le interesaba el sonido tan grande que, en su opinión, hacía perder demasiada flexibilidad al instrumento. El sonido de Schwedler impresionó a Brahms cuando su orquesta estrenó su cuarta sinfonía. Le escribió lo siguiente:

*“¡Me agrada repetirlo por escrito que ayer me encantó no solo su brillante interpretación, sino también el sonido lleno, bello y potente de su flauta! Si su invención le ha ayudado a hacerlo, entonces ha de ser ensalzada de manera ardiente y hacerla altamente recomendable”.*

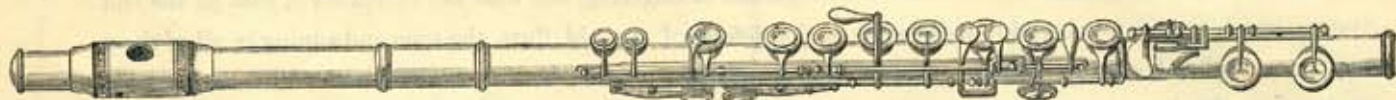
En un modelo posterior (1895) añaden ejes longitudinales para conectar llaves (Boehm) y es característica la combinación de dos llaves de anillo que llamaron “brille” o anteojos, dado su parecido con ellos, y que se ubicaban en los dos primeros agujeros del instrumento (desde la embocadura). Este elemento ya aparecía en algunas flautas Boehm del primer prototipo y flautas inglesas de sistema antiguo, pero en estas será una señal de identidad.

En 1898 patentó el instrumento que Schwedler y Kruspe llamarían la **Reform Flöte** o flauta reformada aunque otros constructores alemanes que, más tarde, manufacturaron este prototipo no lo denominaron así. Además de las características mencionadas en sus flautas anteriores, son representativas las cabezas de metal con la placa en madera o ebonita. Algunos de sus agujeros están desplazados de su lugar habitual para

# MODERN FLUTES.

With Cylindrical Bore and Parabolic Head Joint.

Carte and Bøhm's Systems Combined (1867 Patent).



In this Instrument several of the difficulties in fingering of the Bøhm System are removed. It combines the advantages of the F natural of the Bøhm System with those of the old F sharp. It has also the extra D with all the fingers off, which greatly facilitates execution. At the Great Exhibition of 1851 a Prize Medal was awarded for an early form of this instrument, as "an Improved Bøhm Flute." The Fingering is easier than that of the Bøhm or of the Old System. It is, at the same time, a smaller departure from the latter.

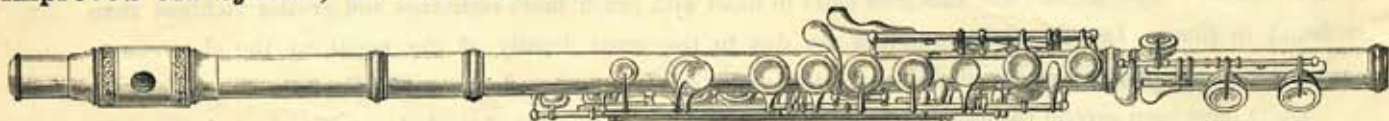
13. Cocus Wood, with Silver Keys	...	...	...	...	...	£29	8	0
14. Entirely of Silver	...	...	...	...	...	31	10	0
Extra D and D # shakes to either of above	...	...	...	...	...	3	3	0
15. Cocus Wood, with German Silver Keys	...	...	...	...	...	23	10	0
Extra D and D # shakes to above	...	...	...	...	...	2	12	6

## Guards' Model.

A combination of the Bøhm System and the 1867 patent, shut G#, C# made with all fingers off, fingering of right hand like 1867 patent, D and D# shakes. This flute is made to accommodate players who have been accustomed to the old system of fingering.

24. Cocus Wood, with Silver Keys	...	...	...	...	...	£29	8	0
23. Cocus Wood, with German Silver Keys	...	...	...	...	...	22	10	0

## Improved Old System, Radcliff's Model.



This has the nearest approach in fingering to the Old Eight-Keyed Flute, consistent with the modern arrangement of the holes. The chief changes are that C natural is made with the first finger of the left hand, and that the B flat and long F keys act somewhat differently. There are slight differences also in the fingering of some of the upper notes.

5. Cocus Wood, with Silver Keys	...	...	...	...	...	£29	8	0
6. Entirely of Silver	...	...	...	...	...	31	10	0

## Old System.



This is fingered exactly like the Old Eight-Keyed Flute, with the exception of one or two of the upper notes. It is constructed in the same style as the other improved Flutes, with the Cylindrical Bore, covered holes, &c. As it is impossible when this fingering is retained to put all the holes in their absolutely correct positions, some traces of the inherent defects of the Old Flute are still to be found in it.

3. Cocus Wood, with Silver Keys	...	...	...	...	...	£29	8	0
4. Entirely of Silver	...	...	...	...	...	31	10	0
1. Cocus Wood, with German Silver Keys, simplified	...	...	...	...	...	15	15	0
2. " with Silver Keys, simplified	...	...	...	...	...	23	2	0

(Any Flute quoted in Cocus Wood can be made of Ebonite at an extra cost of £1 1s.)



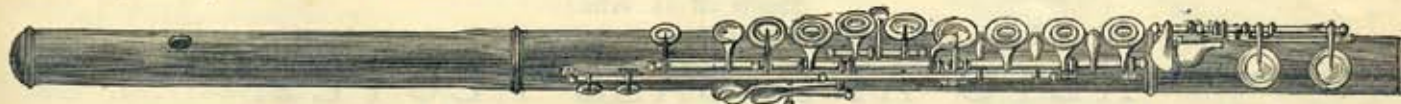
## Böhm's System.



This is the earliest established form of the modern Flute. It was patented in England and France by Messrs. RUDALL & ROSE, as this firm was then styled, in 1847. It is made with either an open or shut G # key. The open key is the original form, and the shut one has been made to accommodate players on the Old Flute, from which this system is the most removed in fingering.

9.	Cocus Wood, with Silver Keys	...	...	...	...	...	£29	8	0
10.	Entirely of Silver	...	...	...	...	...	31	10	0
7.	Cocus Wood, with German Silver Keys	...	...	...	...	...	18	18	0

## Böhm's System, Rockstro's Model.



The fingering of this is the same as that of the last, with the exception of an extra F sharp key between the E and F natural holes, to avoid the veiled F sharp made with the second finger of the right hand. The largest holes were first adopted on this model. An extra D, a shake for high E and F #, and an extra B lever may be added.

11.	Ebonite, with Silver Keys	...	...	...	...	...	£30	9	0
12.	Entirely of Silver	...	...	...	...	...	31	10	0
	Extra Shake Key for C and D to ditto,	£2	2s.;	B $\natural$ Lever,	£2	2s.;	High E and F # Shake,		
	£2 2s. Total...	...	...	...	...	...	6	6	0

## Clinton System.

16.	Clinton's System, in Cocus Wood, with Silver Keys	...	...	...	...	...	31	10	0
17.	Ditto ditto entirely of Silver	...	...	...	...	...	33	12	0

## Gold Flutes.

18.	Böhm's System, entirely of 18-Carat Gold (High Pitch)	...	...	...	...	...	178	10	0
18½.	Ditto ditto ditto (Low Pitch)	...	...	...	...	...	186	10	0
19.	Ditto ditto Rockstro, Radcliff, Carte and Böhm's Systems (High Pitch)	...	...	...	...	...	189	0	0
19½.	Ditto ditto ditto (Low Pitch)...	...	...	...	...	...	197	0	0
20.	Of either System, of 18-Carat Gold, with Silver Keys (High Pitch)	...	...	...	...	...	105	0	0
20½.	Ditto ditto ditto (Low Pitch)	...	...	...	...	...	113	0	0
21.	Of either System, in Cocus Wood, with 18-Carat Gold Keys	...	...	...	...	...	110	0	0
22.	Ditto ditto with Gold Head Joint	...	...	...	...	...	140	0	0
25.	Gold Head Joint	...	...	...	...	...	31	10	0

(Any Flute quoted in Cocus Wood can be made of Ebonite at an extra cost of £1 1s.)

## THINNED FLUTES.



The material used for the tube of these instruments—whether cocus wood or ebonite—is reduced very considerably in thickness. Consequently a thinned flute vibrates much more freely than one of normal dimensions, and the player is enabled to produce a very sympathetic and extremely beautiful tone with less exertion. The illustration shows a head joint only, but gives a good idea of the extent to which the thinning process is carried throughout the Flute. This firm has been making these instruments for many years, and there is an increasing demand for them. Where expense has to be studied, it is a good plan only to have the head joint made of thinned wood or ebonite. The resulting advantages are similar, but, of course, not so pronounced as when the instrument is thinned entirely.

(The extra charge for a Flute of Thinned Cocus Wood or Ebonite is £7 7s.)

Thinned head joints can be supplied at the following prices:—

Cocus Wood, Silver Fittings	...	...	...	...	...	£5	15	6
Ditto German Silver Fittings	...	...	...	...	...	4	14	6

(Ebonite 10/6 extra.)

colocarse en el lugar acústicamente correcto, con lo que algunas de las llaves van a tener que ser abiertas. Indistintamente se cierran con platos y/o con anillos (en esto se diferencian de otras flautas alemanas). A lo largo de los años (hasta 1912) se hicieron con mecanismos de Fa# y/o de Fa para ser digitados como en las flautas antiguas o las de Boehm. También es habitual una pequeña llave para ventear el Re, subir su afinación y mejorar su emisión.



Curioso ejemplo de Reformflöte, por ser el único enteramente en metal, realizado por Moritz y Max Mönnig para Schwedler en 1925 como muestra de gratitud. Este no lo aprobó por ser metálica y se tuvo que sustituir por una de madera. DCM1026.

Estas flautas tienen un sonido ya bastante más potente y fueron muy utilizadas en Centroeuropa hasta los años 20 del siglo XX. El último flautista profesional con este instrumento se retiró en 1940 pero aún se siguió enseñando hasta los años 60.

Heinrich F. Meyer (1814-1897), constructor que gozó de enorme popularidad desde mediados del siglo XIX hasta entrado el XX. En una crítica de 1905 se dice que Meyer era un constructor excepcional que gozaba de reputación mundial debido a la inusual dulzura y facilidad de respuesta de sus flautas. Su flauta fue conocida como **Meyerflöte**. Su estilo fue imitado y dio origen a que muchas flautas se llamaran Meyer

cuando no estaban construidas por él, son las **nach Meyer** o flautas hechas en el estilo de Meyer. Básicamente son siempre instrumentos cónicos con cabeza cilíndrica de marfil y anillos metálicos con llaves cerradas simples donde es característica la llave de Sol# en diagonal. Están hechas en tres cuerpos en donde están unidos el pie y la mano derecha y llegaron a tener hasta trece llaves. El término "Meyer" o "nach Meyer" fue tan común a fines del siglo XIX que en Alemania era casi sinónimo de flauta en sistema simple o antiguo en contraposición a la Boehm o la Schwedler. Son instrumentos muy atractivos estéticamente y que estuvieron tocándose de manera bastante habitual hasta los años 20 del siglo XX.



Dos ejemplos típicos de flautas tipo Meyer: la superior de H.F. Meyer (Hannover) de fines del XIX, cónica en grenadillo con mecanismo (11 llaves) en alpaca y cabeza de marfil que llega hasta el Si grave (DCM0089). La inferior es "nach Meyer" de la colección de Alberto S. Olaso.

#### VIENA

Stephan Koch (1772-1828), constructor cuya marca se siguió construyendo hasta 1866 y Johannes Ziegler (1795-1858), cuyas flautas se manufacturaron hasta 1895 son los máximos exponentes de un tipo de flautas en sistema antiguo realizadas

en Viena aunque dicho estilo también se exportó a Italia (sobre todo en Milán), Alemania e incluso Rusia.

Estuvieron muy influenciadas por las de Monzani construidas en Londres con sus largas llaves para llegar al pie muy grave (Si, Sib e incluso Sol) normalmente integrado con el cuerpo en una sola pieza.



Flauta, probablemente de J.Ziegler (Viena), en marfil y plata de 1850 que consta de 17 llaves y llega hasta el Sib. El pie integrado al cuerpo, en realidad tiene un pequeño añadido a final del tubo para producir el Sib que, como en todas estas flautas, se pulsa con una llave larguísima manejada por el meñique de la mano izquierda. DCM0230.



Flauta Monzani hasta Si grave con el pie integrado al cuerpo. Colección de Alberto S. Olaso

Son flautas muy vistosas y características en tres cuerpos en estilo antiguo, es decir, con cabeza cilíndrica, cuerpo cónico convergente y llaves cerradas (salvo las del pie). Tienen numerosas llaves, algunas de ellas muy largas porque se solían construir con el pie alargado para llegar hasta Si grave e, incluso, el Sol de la cuerda grave del violín, seguramente con la intención de tocar música para este instrumento. En realidad no son flautas en Sol, sino flautas estándar en Re con el pie alargado. Aunque la sonoridad de estas notas graves no es mala, no son ágiles para el fin supuestamente propuesto

(algunas incluso tenían el pie curvado al modo de los fagotes). No obstante son instrumentos bellos, curiosos y que gozaron de gran popularidad también en Centroeuropa (unos de sus ejecutantes fueron los famosos hermanos Doppler que compusieron, pues, para este instrumento). Las cabezas suelen estar forradas internamente en metal así como algunos de los agujeros que se cerraban con llaves de peltre al estilo de las inglesas. Su sonido era muy centrado y colorido.



Flauta en marfil y plata construida por Rampone (Milán) de fines del XIX en estilo vienés. Tiene 17 llaves que llegan hasta el La grave. DCM0200.



Flauta de S.Koch de 9 llaves en madera negra y plata (1860) que llega hasta el Si grave. Obsérvense la belleza de las llaves con forma de concha de vieira. Colección privada (Foto de R. Bigio).

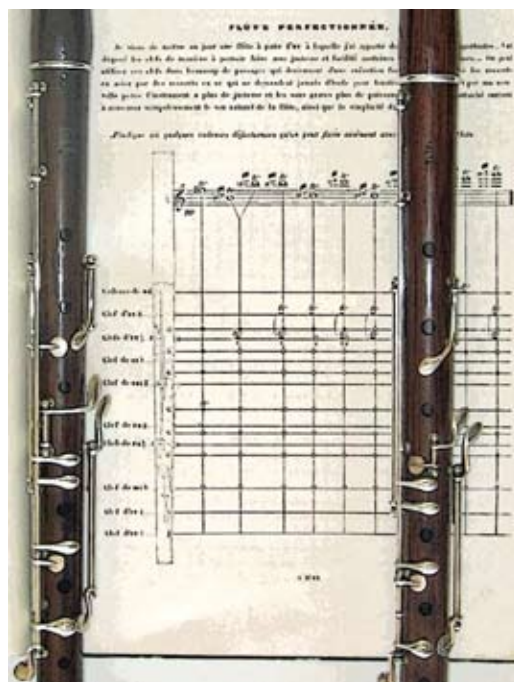
FRANCIA

Aunque, como se vio en el anterior artículo, en Francia fue el primer lugar en el que se adoptó la flauta Boehm (ya la del primer prototipo) e incluso las modificaciones que hicieron sus constructores respecto a la original fueron las que, finalmente, triunfaron en todo el mundo, no sería hasta 1860 cuando fue aceptada en el Conservatorio Superior de París, con la retirada de Tulou como profesor del Conservatorio y la llegada de Dorus. Aquel, tanto por intereses musicales como mercantiles, no permitió la entrada de la flauta Boehm de plata en los estudios oficiales ya que siguió construyendo instrumentos de estilo antiguo aunque con supuestas mejoras a lo largo del tiempo.

La complicación del mecanismo, en mi opinión, le hizo perder agilidad e hizo que muchas de las llaves y elevadores no se llegaran a utilizar de manera habitual por los flautistas acostumbrados a los instrumentos más simples. Otros constructores como Couesnon y Nonon en Francia o Rampone en Italia también construyeron estos instrumentos, en algunos casos agrandando los orificios laterales y tapando entre dos y cuatro con llaves de anillo.

Jean-Louis Tulou (1786-1865), flautista, profesor y constructor de flautas y proveedor oficial de las mismas al Conservatorio Superior de París desde 1828 fue el responsable de modificaciones en este instrumento de cuatro llaves elegante, ágil, flexible y con un bello sonido que derivó en la que llamó la **Flûte perfectionnée**, o flauta perfeccionada. Cuando Coche ya quiso introducir el primer prototipo de Boehm en 1840 se opuso frontalmente por su incompatibilidad con el nuevo sonido. De hecho cuando se retiró, le sucedió su pupilo Jules Demerssemann que finalmente fue rechazado por no aprobar el instrumento de Boehm que ya se había hecho obligatoria en el centro<sup>4</sup>. La “flûte perfectionnée”, supuesta mejora del instrumento clásico-romántico original, fue un añadido de llaves para tratar de mejorar las irregularidades de aquel instrumento y adaptarlo a las nuevas exigencias musicales.

Recuperamos aquí la foto que Alberto S. Olaso utilizó en su artículo de Tulou donde se aprecian dos modelos de flûte perfectionnée, de J.Nonon (izda.) y A. Buffet (derecha) mitad del siglo XIX sobre la página de su tratado con las digitaciones para tocarlas.





Cuatro flautas-experimento curiosas de esta época. De izquierda a derecha: "Chrysostom" de Rudall & Rose & Carte nº505 (1868) para James Mathews con tubo de oro, mecanismo en plata y placa de la embocadura en marfil (Bate Collection); "Chrysostonides" parece que también se construyó por Rudall & Carte para J. Mathews, con agujeros cuadrados (Bate Collection); modelo Martin de Rudall, Carte & Co. nº1003(1886) en plata (Bate Collection) y flauta de William Card en plata y madera con el Card's Melodion (artilugio que inventó en 1851 para poder mover la afinación mientras se tocaba sin mover el instrumento de la boca. DCM1230. (Fotos de R.Bigio).

### ESPAÑA

En el Conservatorio Superior de Madrid, durante varias décadas se utilizaron las flautas tipo Tulou, una prueba más de la influencia francesa en nuestra cultura durante el siglo XIX. No fue hasta 1882 en la oposición por la plaza de cátedra del Real Conservatorio Superior de Madrid cuando se crea un conflicto entre los aspirantes por la ambigüedad del instrumento a utilizar en la misma. Al final Eusebio González Val, apodado por Joaquín Valverde "el Boehm español" consiguió la plaza y desde ese momento se instauró el instrumento de Boehm en la enseñanza reglada. No hay referencia de que algún otro de los prototipos mostrados aquí se llegar a utilizar a nivel profesional en nuestro país.

### RAREZAS

Muchos de los inventos que hoy en día nos parecen muy novedosos, como la embocadura glissando, las llaves en forma cuadrada o la flauta tocada en vertical, ya fueron tratados por algunos constructores de esta época. Obsérvense algunas rarezas y curiosidades de esta época:

J.Clinton, el creador de la flauta equisonante, diseñó también una flauta para enviar a la, entonces colonia británica, India y especialmente pensada para el clima preponderante allí, muy húmedo y caluroso. La que se llamó **flute for India**, era un instrumento en estilo antiguo hecho en metal – para soportar sin problemas el clima extremo – con agujeros grandes y ocho llaves al estilo de las flautas de la época. La placa de la embocadura era un rodillo de metal o marfil más ancho que el cilindro de la cabeza.

James Mathews, un rico industrial inglés, diseñó varias flautas con nombres estrambóticos como *Barbiton*, *Chrysostom* o *Chrysostonides* que se caracterizan por una complejidad mecánica aún mucho mayor que las típicas de su época, algunas ya de por sí muy complejas como se ha mostrado a lo largo del artículo.

El italiano Carlo T. Giorgi (1856-1953) fue un hombre de negocios, flautista y acústico que patentó una flauta de 11 agujeros sin llaves, con cuerpo cilíndrico y que se tocaba verticalmente a finales del siglo XIX



Flute for India, flauta en estilo antiguo metálica con ocho llaves y agujeros grandes. El barrilete de la embocadura es de marfil (Foto de R. Wilson).

(se anunció en 1886 y fue construida en Milan y Londres; en EEUU se patentó en 1897). Para él las llaves no eran necesarias, pero podían ser decorativas, por ello, muchas de sus flautas fueron construidas con tres llaves. La embocadura sobre la que se sopla es en forma de T y se sopla en ella como en la de una flauta travesera. Fue el más conocido de los intentos que ya hubo en este siglo de producir una “flauta travesera no transversal”. Suscitó bastante curiosidad entre los profesionales aunque poco éxito comercial.

En definitiva, sirva este artículo para dar un poco más de luz sobre esta época fascinante en cuanto a la mecánica de nuestro instrumento que, irreversiblemente, influyó en la poca calidad del repertorio para el mismo. No sería hasta finales del siglo XIX y principios del XX cuando el instrumento Boehm empezara a estabilizarse. De este modo, los compositores ya no estarían tan preocupados sobre para qué instrumento van a escribir sino que, asumiendo ya el que hay, podrán explotar sus posibilidades y comenzará una nueva edad de oro para nuestro repertorio que llega hasta nuestros días. ●

*Quiero agradecer a Robert Bigio la cesión totalmente desinteresada de muchas de las fotografías que aparecen en el presente artículo y en la portada de esta revista así como de la gestión de los derechos de reproducción por parte de sus propietarios y/o museos a los que pertenecen.*



A la derecha, flauta sistema Giorgi construida por J. Wallis and Son, Ltd. en Londres en ebonita y mecanismo en níquel (DCM0481b). Sobre estas líneas el propio Carlo Giorgi tocando su instrumento (Foto de R. Wilson).



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

## Bibliografía

- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited. London; 1980.
- Bate, P. *The Flute*. W.W. Norton and Co. New York; 1979, pp. 137 – 162.
- Bigio, R. *Readings in the History of the Flute*. Tony Bingham. Londres, 2006.
- Bigio, R. Rudall, Rose & Carte. *The Art of the Flute in Britain*. Tony Bingham. Londres, 2011.
- Busch-Salmen, G. y Krause-Pichler, A. *Handbuch Querflöte*. Bärenreiter. Kassel y otros; 1999.
- *Dayton C. Miller Flute Collection*. Library of Congress, Music Division. Washington (EEUU) <http://memory.loc.gov/ammem/dcmhtml/dmhome.html>
- Gericó, J. y López, F.J. *La flauta en España en el siglo XIX*. Real Musical. Madrid; 2001.
- Lazzari, G. *Il Flauto Traverso*, storia, tecnica, acustica. EDT. Torino; 2003, pp.153 -181.
- McGee, T. <http://www.mcgee-flutes.com>
- Powell, A. *The Flute*. Yale University Press. China through Worldprint; 2002, Capítulo 10.
- Rockstro, R.S. *The Flute*. Frits Knuf, reimpresión de la edición revisada de 1928. Buren (The Netherlands); 1890-1986 (Vol. II, pp.362 – 401 y Vol.IV, pp. 619 – 647).
- Toff, N. *The Development of the Modern Flute*. University of Illinois Press. Urbana y Chicago; 1979, Capítulo 3.
- Valverde Durán, J. *La flauta. Su historia, su estudio*. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid; 1886. Reedición con comentarios de Gericó, J. y López, F.J. Conservatorio Superior de Música de Sevilla – Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; 1997.
- Wilson, R. [www.oldflutes.com](http://www.oldflutes.com). 2008.

## NOTAS

- 1.Una situación análoga a esta pero en sentido contrario es la de cualquier flautista formado como flautista Boehm que quiera aprender a tocar la flauta barroca de una llave o cualquiera de estas flautas de sistema antiguo de cuatro o más llaves: al principio parece que lo más difícil va a ser pensar las mismas notas con distintas digitaciones pero, al final, es una cuestión de práctica y hábito y las dificultades se toman otras que ni siquiera se habían planteado al comenzar.
- 2.Rudall & Rose fue fundada en 1822 por George Rudall y John Mitchell Rose y dominó el mercado británico de flautas durante casi siglo y medio. Con la llegada de Carte se denominó Rudall, Rose & Carte y Rudall & Carte a la muerte de Rose. Hasta los años 60 del siglo XX casi la totalidad de flautistas profesionales y aficionados de las islas todavía utilizaban una de sus flautas. También acapararon en la Commonwealth la edición de partituras y libros específicos.
- 3.La cantidad de flautistas Boehm que emigraron a principios del siglo XX a este país

- como los franceses Georges Barrère y Georges Laurent o el italiano Leonardo di Lorenzo, como los más representativos, crearon escuela ya en este instrumento por lo que el impacto de otros prototipos fue tangencial.
- 4.Este hecho reforzó el papel protagonista de la flauta Boehm en Francia de manera casi exclusiva y pionera en Europa, que se vio reforzada por la sucesión en la plaza del conservatorio de Dorus por Henri Altès. Este, con la creación de su ya mítico método de 1880, codificó la enseñanza del instrumento. Así la situación francesa tomó un camino unitario, relativamente estable hacia un modelo de flauta. Este contexto maduró definitivamente con el magisterio de Paul Taffanel en el Conservatorio (1893). Considerado el padre de la moderna escuela francesa, dará un nuevo impulso renovando el repertorio y cambiando profundamente el estilo interpretativo sobre este instrumento ya más que asentado.



## HISTORIAS DE LA FLAUTA

# NIELSEN, Carl August (1865-1931)

Por **Antonio Arias**

**C**ompositor y director de orquesta danés, nacido en Sortelung, cerca de Nørre Lyndelse (en la isla danesa de Fionie, cerca de Odense), el 9 de junio de 1865. Recibió sus primeras nociones de violín de su padre, que lo tocaba además de la corneta en fiestas campesinas. En cuanto su nivel se lo permitió, el hijo (el séptimo de doce hermanos) se añadió a estas celebraciones, improvisando sobre las danzas populares. Igualmente con su padre estudió la corneta, lo que le permitió ingresar en una banda militar en Odense, donde además tocaba el trombón alto (1879-1883). De forma autodidacta aprendió a tocar el piano y compuso algunas obras. Se las mostró a Niels Wilhelm Gade (1917-1890) —considerado como el más alto exponente de la escuela romántica danesa— y no tardó en ser admitido en el Conservatorio de Copenhague, donde llevó a cabo sus estudios entre 1884 y 1886. Fue después alumno en teoría y contrapunto de Orla Rosenhoff<sup>1</sup>. Además de estudiar el violín con Valdemar Tofte (1832-1907), discípulo a su vez del célebre Joseph Joachim, fue alumno del propio Gade en composición. Ante la necesidad de tener un puesto estable, en 1889 ganó un puesto de violinista en la Capilla Real, Ópera y Orquesta de ballet clásico del Teatro Real. Obras como *Othello*, *Falstaff* y *Carmen* impresionaron a los más jóvenes de la orquesta, a la vez que influenciaron las primeras obras de Nielsen. Del mismo modo, la música de Palestrina le conduce a dar prioridad a la escritura melódica sobre la vertical.

Obtuvo la *Det Anckerske Legat*, una preciada beca para estudiar en el extranjero. Esta etapa se desarrolló en Alemania (1890), donde la audición del *Anillo del Nibelungo* le dejó hechizado. Dirigió sus obras con éxito en Francia (1891), Italia, Austria, Grecia y Suecia. En 1908 cambió su puesto de violinista de la Capilla Real por el de director de la formación (sucediendo a Johan Svendsen), en el que permaneció hasta 1914. Fue nombrado director de la Sociedad Musical (1915), profesor (1916-19) y director honorario del Conservatorio de Copenhague (1931). Los mencionados puestos hacen de él uno de los personajes más relevantes del panorama musical danés de su tiempo. Dirigió también en Berlín, Londres y París. Como compositor, opuesto a las corrientes post-románticas que influían a la creación musical danesa, destacan sus óperas *Saul og David* (1902) y *Maskarade* (1906), además de música de escena, 6 sinfonías, una rapsodia sinfónica, 6 oberturas, 3 conciertos, 10 cantatas, 2 obras para recitante y orquesta, música de cámara, música para piano, para órgano y para voz. Es también autor de escritos como *My childhood in Fyen* (1927) y *Living music* (1929).

Durante sus últimos años padeció diversos problemas de salud que le llevaron a la muerte acaecida en Copenhague el 2 de octubre de 1931.

La catalogación más reciente (1965) de la obra de Nielsen se conoce como “FS catalogue”; son las iniciales de sus autores: Dan Fog y Torben Schousboe. Para más información se puede consultar la página: <http://carlnielsen.dk><sup>2</sup>

Los pasados días 1, 2 y 3 de marzo, Juana Guillem fue intérprete del concierto de Carl Nielsen, junto a la Orquesta Nacional de España bajo la batuta de Josep Pons. Me ha parecido una buena ocasión para publicar estos comentarios que quiero dedicar a mi querida compañera.

# Concierto para Flauta y Orquesta FS 119 (1926)

Por **Antonio Arias**

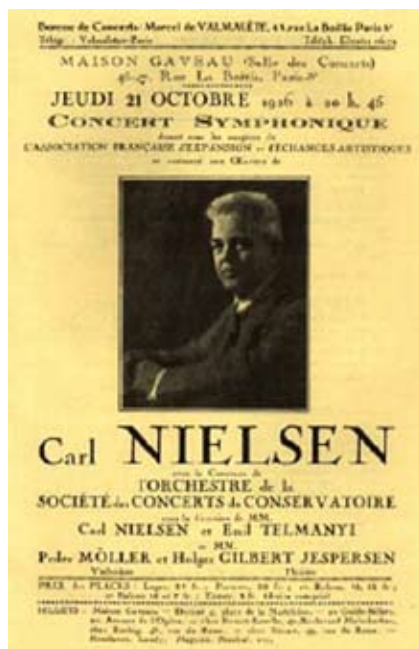
Nielsen se propuso escribir una serie de conciertos dedicados a los solistas del Quinteto de viento de Copenhague, ciclo que por desgracia no llegó a concluir. El concierto para flauta fue el primero del ciclo. Durante agosto de 1926 viajó a Italia como miembro de una comisión que debía valorar una nueva técnica de transmisión radiofónica. Nielsen llevó consigo el manuscrito del concierto a través de Florencia a San Gimignano, en la Toscana, donde Emil Telmányi<sup>3</sup> y su esposa se hallaban de vacaciones. De regreso a Florencia prosiguió el trabajo, pero hubo de interrumpirlo nuevamente en septiembre, aquejado de una dolencia estomacal. El estreno de la obra estaba previsto para el 21 de octubre en París; a medida que iba avanzando en su composición, Nielsen enviaba el concierto por fragmentos a su destinatario Holger Gilbert-Jespersen<sup>4</sup>; y lo mismo sucedía con las partes de orquesta. Por ello, el compositor tuvo que concluir la obra apresuradamente en el punto en el que se encontraba cuando cayó enfermo. Hizo las

últimas correcciones en el tren que le llevó de Copenhague a París. Ello justificaría un Finale poco cuidado en relación con el resto de la obra.

El estreno tuvo lugar en la Salle Gaveau de París, aquel 21 de octubre de 1926, en una velada íntegramente consagrada a obras suyas, con un éxito clamoroso. El concierto fue interpretado por Gilbert-Jespersen<sup>5</sup> y la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio (cuyo director titular era Philippe Gaubert) dirigidos por el mencionado Emil Telmányi.

Los compositores Albert Roussel y Arthur Honegger felicitaron calurosamente a Nielsen al final del acto. Al día siguiente, el autor escribía: “El concierto de anoche ha sido una de las mayores experiencias de mi vida”.

Una nueva ejecución, con el mismo solista y esta vez Nielsen a la batuta, tuvo lugar en Oslo el 8 de noviembre. Pero el compositor no tardó en revisar el final, con cuya forma definitiva presentó al público el 25 de enero de 1927 en la Sociedad de Música de Copenhague.



Programa del Concierto de Carl Nielsen en París





Holger Gilbert-Jesperse

Nielsen explicaba que esta música habitaba en “un mundo de dulzura. La flauta no puede traicionar su propia naturaleza; es originaria de Arcadia y prefiere una atmósfera pastoral; el compositor está obligado a respetar su dulzura a riesgo de pasar por un bárbaro”.

El concierto consta de dos movimientos. En el primero, Allegro moderato, la libertad tonal característica de su autor le lleva a no indicar armadura de clave. La forma se inspira de la sonata pero con no pocas libertades, como la inserción de 3 cadencias, entre las que es de destacar el dúo entre la

flauta solista y el trombón. Tres cadencias, una de ellas con el clarinete, interrumpen por sorpresa la forma del concierto y las intervenciones imprevistas de los timbales y del trombón bajo añaden elementos no habituales. Termina el movimiento con una sección tranquila que, a modo de un breve tiempo central lento, prepara la transición con el siguiente movimiento.

El segundo y último movimiento está dividido en tres partes Allegretto-Adagio ma non troppo-Tempo di marcia. A un comienzo frenético sucede la melodía temática expuesta por la flauta en un carác-

ter “grazioso”. La breve sección lenta trae, también de la mano de la flauta, un segundo tema que se alterna posteriormente con el primero de ellos. Nuevamente el trombón vuelve a irrumpir en un “tempo di marcia” puntuado por glissandi. Armónicamente, parte de la tonalidad de Sol mayor y nos conduce a Mi mayor, traduciendo el deseo del autor de dar a la flauta un final alegre, acorde con el ambiente desenfadado del movimiento. ●

Antonio ARIAS © 2012  
Extraído del libro HISTORIAS DE LA FLAUTA, inédito.

## NOTAS

- 1.(1844-1905) compositor y teórico musical, fue nombrado profesor en 1867 en el entonces recién creado conservatorio de música de Copenhague. En 1881 enseñó armonía y contrapunto. En 1892 se retiró para dedicarse a la enseñanza privada y a la composición. Fue autor de numerosas obras de música de cámara para cuerdas y para oboe y piano, así como de canciones. Publicó también abundante material didáctico.
- 2.FOG, Dan; SCHOUSBOE, Torben: Carl Nielsen, komponitioner, Nyt nordisk forlag, Kobenhavn (Dinamarca), 1965.
- 3.(1892-1988) violinista húngaro afincado en Dinamarca. Se casó en 1918 con Anne Marie, hija menor de Nielsen. Grabó las sonatas para violín y el concierto del compositor.
- 4.(1890-1975) alumno de Frederik Storm, Albert Fransella, Adolphe Hennebains y Philippe Gaubert. Fue flauta solista de la Capilla Real de Copenhague (1927-1956), flauta solista de la Royal Orchestra y profesor de la Academia Real de Música de Dinamarca. Recibió numerosos premios y fue nombrado caballero de la Dannebrog.
- 5.El flautista del quinteto de viento de Copenhague era Paul Hagemann, pero al ser sustituido por Holger Gilbert-Jespersen (1890-1975), el concierto fue dedicado a este último.



## CURIOSIDADES PEDAGÓGICAS

Por Antonio Arias

Ilustración de F. Pernas

**A** modo de guiño al excelente artículo de Francisco Javier López Rodríguez acerca de los sonidos armónicos y parciales, publicado en el anterior número de la revista, quisiera presentar un breve texto y dos piezas alusivas a este recurso de la flauta. El primer texto se debe a Benoit-Tranquille BERBIGUIER. Este flautista francés nació el 21 de diciembre de 1782 y murió el 20 de enero de 1838. Fue, junto con Jean-Louis Tulou, el principal alumno de George Wunderlich. Kuhlau dedicó a Berbiguier su trío para 3 flautas Op. 90. Compuso bastantes obras para flauta (estudios, dúos, solos, cuartetos, etc.). Escribió un método de flauta, publicado hacia 1820, y otro a título póstumo (1838) "L'Art de la Flûte". En él leemos:

*El capítulo de los sonidos denominados armónicos no ha sido aún tratado en Francia. Celoso de propagar por todos los medios posibles todos los recursos del instrumento, vamos a dar sus tablaturas. A pesar de que la naturaleza de tales sonidos tenga algo de extraño no es por ello menos cierto que en ciertos casos se les puede sacar un partido ventajoso: en efectos de eco, por ejemplo, o en pianísimos...*

Esta última frase me parece muy provechosa. Hay que atreverse a derrumbar prejuicios que no existían hace un siglo. Ahí queda la idea...

Pero, hilando más fino, me sorprende que Berbiguier creyera ser el primero en escribir sobre armónicos en Francia. Cabe deducir que no conocía el método de Charles DELUSSE (o DE LUSSE) publicado en 1761. Nació hacia 1720 y falleció hacia 1774. Poco sabemos de su vida, excepto que formó

parte de la orquesta de la *Opéra comique* y que tomó parte en la redacción de los términos musicales de la Enciclopedia de Diderot y d'Alembert. Fue un extraordinario innovador en diversos aspectos técnicos y estéticos (articulaciones, vibratos, cuartos de tono y armónicos). Así, en su tratado *L'Art de la flute traversière* aparece una tablatura de estos sonidos, que yo sepa la primera en la historia de la flauta, así como una Lección en que los emplea. Nos explica:

*Los sonidos armónicos se producen sucesivamente por la gradación del viento que se emite en la flauta, sin mover ningún dedo [...] tomemos por ejemplo el Re, primer sonido generador, producirá Re su octava, La su décima, Re su decimoquinta, o doble octava, , Fa# su decimoséptima, y La su decimonovena.*

La pieza que propongo en este número de la revista se debe al célebre flautista inglés Charles NICHOLSON (1795-1837). Fue flauta-solista de las principales orquestas británicas de su tiempo. Tocaba un instrumento fabricado por George Astor, al que el padre de Nicholson ensanchó los agujeros, que llamó la atención de Theobald Böhm con motivo de un viaje a Londres en 1831 y que influyó en su modelo de flauta.

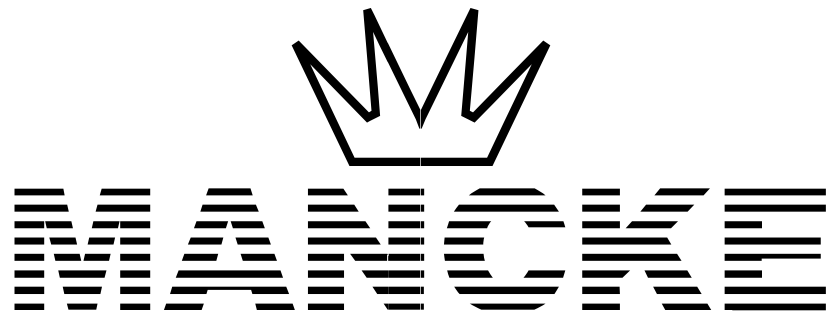
Nicholson publicó en 1821 sus *Preceptive Lessons for the flute*, método del que está sacada la página que sigue y que utiliza los sonidos armónicos. Leemos:

*[El autor...] recomienda fuertemente la práctica de estos armónicos como un excelente estudio para el adecuado uso de la embocadura...*

# CAPRICCIO

Ch. NICHOLSON

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. The key signature consists of two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic marking. The first staff contains measures 1 through 3, featuring a triplet of eighth notes. The second staff, starting at measure 4, includes a triplet of eighth notes and a dashed slur over a phrase. The third staff, starting at measure 7, contains a complex sixteenth-note passage. The fourth staff, starting at measure 10, continues with dense sixteenth-note patterns. The fifth staff, starting at measure 12, shows a continuation of these patterns with various slurs. The sixth staff, starting at measure 13, concludes the piece with a final cadence.



# MANCKE



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

Distribuidor exclusivo para Espana:

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

# la MAGIA

de *Sevilla*

## desde la perspectiva flautística

de *Joachim Andersen*



Joachim Andersen (1847-1909)

*Die Hochzeit des Figaro*, *D. Juan* y *Die Zauberflöte* componen el trío de óperas escogidas del catálogo Mozartiano, sobre el que Andersen asienta su Opus 45.

Por **Enrique Sánchez Vidal**

**A**provechando la oportunidad que se me brinda, y siendo Sevilla la ciudad elegida como sede para la próxima Convención, no se me ocurre mejor manera de destacar su papel dentro de la Historia de la Música, que el de hablar de Ópera, con el propósito de acercar dicho género, visto erróneamente, por algunos en muchas ocasiones como "cortijo" para cantantes, maestros correpetidores, directores de escena u orquestas dedicadas, casi exclusivamente "a la causa"...cuando desde la música de cámara escrita para la flauta, podemos apreciar, disfrutar y escenificar, si se me permite, las historias, los argumentos, o incluso los diferentes timbres de las voces, de las melodías escritas con entidad propia, o incluso de los acompañamientos de las mismas, como ocurre, por ejemplo, en el Op.45 de Joachim Andersen, el cual nos viene "como anillo al dedo" para la ocasión...

La Transcripción, así como "Variaciones sobre...", o "Arreglo de..", son una serie de recursos muy utilizados por los compositores de diferentes épocas y estilos, pero aún más si cabe, durante el s.XIX.

El primer acercamiento a la obra de Joachim Andersen, flautista, compositor y director de orquesta, lo realizamos a través

de sus volúmenes y métodos, con clara orientación pedagógica...Sin embargo su producción, la cual consta de 67 opus, prácticamente dedicados en exclusiva a la flauta, contiene una serie de piezas, muchas de ellas denominadas "de Salón", que nos descubren a un autor con oficio, inteligencia y habilidad para plasmar el espíritu de la pieza o la melodía a versionar, así como un impronta y perspectiva musical propia, dentro del estilo romántico que lo caracteriza.

**Die Hochzeit des Figaro** es la primera de las ocho piezas del **Opere-Transcriptionen**, y junto con **D. Juan y Die Zauberflöte** (números cinco y ocho, respectivamente), componen el trío de óperas escogidas del catálogo Mozartiano, sobre el que Andersen asienta este Opus, dedicado exclusivamente a la transcripción/ recreación.

**Le Noze de Figaro** es una ópera bufa en cuatro actos, con música de W. A. Mozart, y libreto de *Lorenzo da Ponte*, basado en la obra **La Folle journée, ou le Mariage de Figaro**, del dramaturgo francés *Pierre Augustin Caron de Beaumarchais*, autor a su vez de **Le Barbier de Séville, ou la Précaution inutile**, y **L'Autre Tartuffe, ou la Mère coupable**, dan-



El Conde y Susanna, acto III de Las Bodas de Figaro.  
Grabado de Heinrich Ramberg

do forma a lo que se conoce como la **Trilogie de Figaro**, o **Le roman de la famille Almaviva**, obras todas ellas inspiradas en la **Sevilla de finales del s. XVIII**.

La partitura de Mozart, fundamentada en la segunda parte de la Trilogía mentada, se desarrolla en 73 momentos musicales (versión original, Viena 1786), entre Overtura, Arias, Conjuntos y Recitativos, pero Andersen escoge solamente 5 arias o escenas de toda la ópera, para crear su "propia versión" o transcripción de la partitura.

Así pues, al inicio, el piano nos introduce la melodía de la Cavatina *Se vuol ballare*, de Figaro (criado del Conde de Almaviva, papel que desempeña la voz de un Barítono). La flauta entra a posteriori y calca la parte vocal en los inicios de su intervención, para a continuación, plasmar e intercambiar con el piano la música orquestal del Aria. Andersen deja patente su creatividad compositiva, y sin perder la esencia de la música en la que se inspira, empieza a realizar una serie de variaciones sobre la melodía que, de manera natural y mediante un breve reposo cadencial, nos lleva al Aria *Non so più cosa son*, de Cherubino (paje del Conde, que desempeña la voz de una Mezzo, o un Contratenor).

Estos dos momentos quedan como ejemplo del 1º acto de la Ópera, pero es digno de mención cómo Andersen enlaza este Aria con la Arieta *Voi che Sapete*, también de Cherubino, aunque del 2º Acto, en la cual, la flauta realiza prácticamente un calco de la parte vocal original, siendo la parte del piano la que realiza la célula contrapuntística que tiene la flauta en la parte original, dentro de la orquesta, respondiendo y adornando la parte vocal.

Sin solución de continuidad, Andersen da un salto en el orden de los actos y nos traslada al 4º Acto, con la Cavatina *L'ho perduta*, de Barbarina (hija de Antonio, el jardinero, parte vocal resuelta por una Soprano), para concluir la pieza con el Aria de conjunto *Amanti costanti*, final del 3º Acto, escogido quizás, por ser uno de los momentos más felices de toda la ópera.

La coda final, una vez expuesta la melodía que define el momento, conlleva cierto despliegue de agilidades y giros melódicos en busca del lucimiento flautístico, pero sin perder la esencia de una de las obras más importantes de la historia de la música, así como del repertorio operístico estándar.

**Sin dejar Sevilla, trasladando ahora la acción a mediados del S. XVII**, en 1787 Mozart compone la ópera **Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni**, de nuevo en colaboración con Da Ponte y su libreto en italiano, **basado a su vez en la obra del dramaturgo español Antonio de Zamora, No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague o Convidado de piedra**.

El encargo musical, escrito entre Viena y Praga, y calificado como *buffo*, al igual que *Le Nozze de Figaro*, nace a razón del éxito alcanzado por dicha ópera, sólo un año antes, en esta última ciudad, la cual recibía con bastante frecuencia y con mucho agrado, la labor del compositor de Salzburgo.

**D.Juan**, como así lo enuncia *Wilhelm Hansen*, editor de la partitura de Andersen, comienza con una introducción del piano de cinco compases que resumen mediante su armonía la carga moral de la partitura de Mozart, con la sombra del destino como telón de fondo...No obstante, Andersen, propone de manera inmediata la transcripción del Aria *Là ci darem la mano*, en la que *D.Giovanni* (Barítono), da rienda suelta a su oficio de seductor hacia *Zerlina* (Soprano), utilizando la célula melódica que enuncia el aria, tal y como se la reconoce normalmente, pero mediante una breve secuencia modulante, concluye la introducción calcando la melodía original del dúo.

Andersen no deja el personaje de *Zerlina*, y escoge la primera frase de su Aria *Vedrei carino*, dónde se describe cómo ésta consuela a su prometido Masetto, el cual acaba de recibir una paliza de D. Giovanni. Llegados este punto, y para sorpresa de todos, Andersen recupera una de las arias de **Le nozze di Figaro**, *Non più andrai*, primero haciendo un pequeño inciso, para a continuación plasmar dicha aria de Figaro, en la que cual se burla con ironía de *Cherubino*.

No deja de ser curioso la licencia tomada por Andersen en esta transcripción, pues parece que con ella nos quiere recordar que

la gestación de *D. Giovanni* es producto del éxito de *Le Nozze*, y de ahí que incluya este aria, aunque por otro lado invita a pensar que su deseo es comparar la actitud, ironía y arrogancia de los dos protagonistas principales de sus óperas: *Fígaro y D. Giovanni*.

La pieza concluye con el Aria *Fin ch'han del Vino*, en la que *D. Giovanni* le pide a *Leporello* "que prepare una fiesta e invite a todas las mujeres que pueda".

Conocida como el aria "del Champán", Andersen transcribe para flauta y piano un momento de enorme virtuosismo vocal, consiguiendo un final brillante, con un sello personal inconfundible.

Como se puede observar, dentro del Op.45, Andersen guarda también un orden cronológico a la hora de abordar las transcripciones sobre las óperas de Mozart, dejando para el final ***Die Zauberflöte***.

Si bien el marco argumental de este *Singspiel* es el de una fábula o cuento de hadas, no debemos olvidar que para muchos es una "guía de iniciación masónica", sobre todo por la simbología que encierra la partitura; sin embargo, Andersen elabora una transcripción sin salirse de los cánones establecidos por él mismo en las anteriores piezas, quizás escogiendo más arias y motivos, por lo que la longitud de la pieza es sensiblemente mayor, pero en su esencia, es igual de brillante que las anteriores.

Una melodía "cantada" por *Papageno* (*Barítono*), en el inicio del Quinteto del 1º Acto, en el cual, no puede pronunciarse a causa de un conjuro, al haber mentido previamente, (*Aria Hm, Hm, Hm*), dibujan el inicio de la pieza, enlazado con el Aria de *Tamino* (Tenor), *Wie stark ist nicht dein Zauberton*.

La melodía original está en Do Mayor, sin embargo Andersen, la transcribe en Re Mayor, aportándole ese pequeño detalle, un "mayor brillo" y prestancia al pasaje, desde el punto de vista flautístico. La tonalidad original es mantenida en la siguiente recreación del aria de Papageno, *Der Vogelfänger bin ich ja*, un ser mitad pájaro, mitad persona, en el que aparece el breve motivo melódico de quinta ascendente, característico del personaje, y presente durante toda la ópera.

El pasaje utilizado a continuación es una de las arias más bellas y delicadas salidas de la pluma de Mozart, pues en ella *Pamina* (Soprano), canta su Aria *Ach, ich fühl's, es ist verschwunden*, en la que describe el dolor de su alma, pues Tamino no le corresponde. Andersen realiza una transcripción bastante fiel de la parte vocal, aunque un tono por encima de la versión original, siendo a su vez de admirar como enlaza el aria con la *March* que abre el Segundo Acto, manteniendo la tonalidad original del pasaje.

Los nueve compases que aparecen a continuación, más bien parecen sacados del último movimiento de la Grand Partita Kv. 361, pero realmente es Andersen el que emplea y desarrolla una célula melódica similar para anticipar el Aria *Das Klinget*



Don Giovanni se enfrenta con el convidado de piedra en una pintura de Alexandre Évariste Fragonard, alrededor de 1830-35 (Museo de Bellas Artes de Estrasburgo)

*so herrlich*, pues como su traducción reza "...suena tan maravilloso"...que es difícil entender una transcripción de esta ópera sin la recreación de una melodía tan llena de optimismo como la que posee ese momento coral, junto con el sonido etéreo y onírico de la celesta, (o la lira, si eres percusionista y preparas oposiciones a orquesta), como eje mágico y vertebrador del pasaje...

....continuará. ●

**Enrique Sánchez Vidal**, flauta-flautín  
Orquesta Sinfónica de Baleares.



# 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

# solos con un solista:



ALDO  
BAERTEN

Por **Antonio J. Berdonés Gómez**

**E**l flautista belga Aldo Baerten, que participó en la II edición de la Convención de AFE, en Barcelona, interpretando la Sonata de J. Jongen -poco conocida en España hasta ahora, es Solista de la Real Orquesta Filarmónica de Flandes (Royal Flemish Philharmonic), dirigida por Edo de Waart, Philippe Herreweghe y Martyn Brabbins. Desde agosto de 2013 será *Professor for flute* en el Conservatorio (Universidad) de Sydney (Australia). Es titular de las cátedras de flauta del Real Conservatorio (*Haute Ecole de la Musique*) en Amberes, del Conservatorio (*Hogeschool der Kunsten*) de Utrecht, e imparte clases magistrales en Europa, en México, en los Estados Unidos, al igual que en Japón.

Durante sus estudios con Peter-Lukas Graf en el Conservatorio de Basilea -en donde obtuvo el Diploma de Solista, con Jeanne Baxtresser (flauta solista de la Filarmónica de Nueva York) y con Philippe Boucly, consiguió diversos premios internacionales, (como el María Canals).

Ha recibido los premios Alex de Vries, SABAM, Pelemans y Caecilia (Premio de la prensa musical belga). Ha realizado grabaciones para los sellos Pentatone, Cypres, Phaedra, ECM, Royale Belge et Beriato. Su grabación de las Variaciones *Trockne Blumen* de F.Schubert con el pianista alemán Martin Helmchen fue candidata a la mejor grabación del año, propuesta por la *BBC Music Magazine* en 2010.

Aldo Baerten ha estado recientemente en nuestro país impartiendo algunas clases magistrales organizadas por la AFE. Conversamos con este distinguido flautista que amablemente comparte con nosotros sus experiencias.

**Antonio J. Berdonés: Su actividad, señor Baerten, es múltiple e incesante: enseñanza, orquesta, música de cámara; viajes por todo el mundo... Como flautista orquestal, ¿quiénes son los directores que más le han impresionado?**

A. Baerten: -En mi propia orquesta, tengo la fortuna de haber tocado desde hace ya más de 15 años con Philippe Herreweghe, que procede de la música antigua y es fundador del famoso Collegium Vocale Gent, con el que ha grabado mucha música de J. S. Bach al más alto nivel. Es nuestro director principal, con el que hacemos durante unas ocho semanas al año un repertorio que se extiende desde Haydn a Bruckner.

Jaap van Zweden, en la actualidad director en Dallas y Hong Kong, me ha inspirado mucho durante sus cuatro años al frente de nuestra orquesta.

Edo de Waart, nuestro actual director musical, nos aporta la calidad, el sonido, las bases de la orquesta; además, él trabaja mucho con los grupos de la orquesta por separado.

Con ocasión de mi paso por las Jóvenes Orquestas: la EUYO [European Union Youth Orchestra], la Orchestre Mondial des Jeunesses Musicales, la Orquesta del Festival Musical de Schleswig-Holstein, he tenido la gran suerte de trabajar con, por ejemplo: Bernard Haitink (ifabuloso!), Vladimir Ashkenazy, Claudio Abbado (quizá el más natural de todos), Sir Georg Solti... por mencionar sólo a unos cuantos...

**Como intérprete, ¿quizá prefiere la música de cámara?**

**(Usted participa en varios conjuntos)**

Ante todo, opino que un buen equilibrio entre orquesta, música de cámara y enseñanza, además de los conciertos como solista, constituye algo hermoso.

Cada parte de mi tiempo empleado aporta algo a alguna otra parte. Me gusta mucho la música de cámara, debido al hecho



de que se puede ir muy lejos ensayando, encontrándose con otras personas que quieren y piensan la misma cosa; lo que no siempre se da cuando se toca en orquesta.

Además, hay que admitir que, para la flauta, no tenemos MUY grandes obras de música de cámara... El grupo de grandes compositores como Beethoven, Debussy, Brahms, Mahler (por mencionar sólo a algunos), no nos han dejado gran cosa...

mientras que al menos el repertorio de orquesta cuenta con obras magistrales a nuestra disposición...

**Pienso con frecuencia que los flautistas tocamos siempre con piano, pero deberíamos practicar más música de cámara con instrumentos de arco, con arpa, con conjuntos mixtos. ¿Qué piensa usted de ello?**



He tocado mucho en trio (flauta, viola y arpa), así como en quinteto con arpa y cuerda. He tenido mi propio conjunto de esta clase durante quince años, y actualmente tengo el gran placer de compartir escenario con numerosos solistas para formar con ellos los conjuntos requeridos por el repertorio. Efectivamente, es un gran placer tocar con instrumentos de

cuerda; y el repertorio que reúne a la flauta y al arpa es muy amplio, rico y magnífico. ¡Al público también le gusta mucho!

**En otra entrevista (para Flute Focus) dijo usted que ama sobre todo el repertorio romántico y el impresionista para la flauta. Efectivamente, nuestro instrumento interpreta papeles inolvidables en el repertorio impresionista, tanto orquestal como camerístico. Inmediatamente pensamos en Daphnis et Chloé y en la Sonata para flauta, viola y arpa. Sin embargo, no es fácil recordar muchas piezas impresionistas con la flauta como protagonista absoluto. Seguramente usted puede hablarnos de repertorio poco conocido en el campo del impresionismo, y que sería bueno que conociesen los profesionales y los estudiantes. ¿Quizá Joseph Jongen -que unas veces nos recuerda a Ravel, y otras a Fauré? ¿Podría recomendarnos obras de autores poco conocidos que sería bueno trabajar?**

Creo que la flauta, por su sonido, su dinámica, sus colores, tiene un papel importante en el impresionismo... pero, efectivamente, debemos salirnos de los caminos trillados, como Debussy, para descubrir, ciertamente, a un compositor como Joseph Jongen, del cual he grabado toda la música de cámara con arpa y cuerda, y cuya Sonata tengo en repertorio (en la versión con piano; pero muy pronto también la tocaré en la versión con orquesta de cuerda realizada por mi amigo y colega Michel Lysight, el 15 y 16 de noviembre próximos).

Otros compositores como Bax, Mernier, y Takemitsu se han inspirado en el Impresionismo; y el arreglo [para flauta, viola y arpa] de la Sonatina de Ravel hecho por el arpista Salzedo también es aconsejable.

**Usted ha participado recientemente en la Convención de la British Flute Association en Manchester, el pasado verano de 2012. Dio un recital la noche del sábado 18 de agosto y al día siguiente dirigió un warm-up. ¿Podría darnos su opinión sobre el ambiente general y la participación en la Convención?**

Cada Convención es diferente. Entre la de la NFA [National Flute Association, EE.UU.], gigantesca, con sus 3000 o 4000 participantes, y esta de Inglaterra, más pequeña, pero muy familiar y agradable, hay una gran diferencia. Las convenciones

siempre son a la medida de cada país... Creo que precisamente ese carácter particular y preciso de cada instante es interesante de vivir. ¡La Convención española fue apasionante y muy calurosa!

**Participó usted recientemente en un recital con ocasión del Congreso de la Asociación de Flautistas de España (AFE), el viernes 23 de marzo de 2012, en Barcelona. Nos gustaría mucho conocer sus impresiones de esas jornadas: ambiente, organización, encuentros con otros maestros de la flauta...**

Estoy muy contento de haber venido a España. El ambiente era familiar, muy afectuoso; y he tenido la ocasión de escuchar a grandes músicos que sólo conocía de nombre y por su fama, pero a quienes no había tenido ocasión de escuchar en directo todavía. Me satisfizo mucho descubrir la bella flauta francesa de Philippe Bernold, que ya adoraba en disco, pero que aún no había tenido ocasión de conocer y escuchar.

**¿Qué piensa del papel que juegan las asociaciones nacionales de flautistas? ¿Cree que verdaderamente estimulan a los estudiantes de todos los niveles?**

Seguramente gracias a estas asociaciones, en nuestra época las informaciones circulan internacionalmente. Hace mucho tiempo, no era así, ni tampoco en la época en que yo fui estudiante. Es un hecho beneficioso, cuyo único "reverso de la medalla" es que las características específicas de cada país se arriesgan a desaparecer... Pero los encuentros, las masterclass, y sobre todo las aperturas para los estudiantes de nuestros tiempos, son importantes; son muchos y muchas las que han venido a estudiar conmigo tras una convención.

**¿Opina que es lógico seguir hablando de las "Escuelas" de la flauta, en un panorama tan globalizado hoy día? ¿Siguen siendo ciertas las características diferenciales de cada "Escuela": en la manera de abordar las obras, la técnica, el sonido... O ya es algo que pertenece al pasado?**

Pienso que todo eso varía incluso de conservatorio a

conservatorio... Cada vez hay más instrumentistas extranjeros en los conservatorios, y cuyo estilo, típico de una u otra institución, prepondera sobre la "escuela" nacional... Por supuesto, el intercambio nos da menos nacionalismo, y por lo tanto los estilos están cada vez más mezclados... Pero creo que todavía se puede encontrar un sonido muy inglés, o alemán; tradiciones de las grandes escuelas, en los países grandes; mientras que los países pequeños están más repartidos entre las grandes escuelas.

**En cuanto a la enseñanza: ¿Qué consejos generales daría usted a los estudiantes de hoy? Supongo que estudiar muchas horas, pero ¿con una actitud determinada hacia el instrumento, hacia la música en general, hacia la vida?**

¡Todo ello! Hay que trabajar la base, la técnica, la música de todos los estilos y épocas, tocar en grupos de cámara, en orquesta, incluso enseñar... Todo ello hace de uno un ser completo, que aporta a cada instante todo lo vivido en las otras experiencias. Lo cual nos proporciona una visión más global, así como más bagaje para evolucionar mejor.

**Casi todos nosotros, cuando nos encontramos ante un gran flautista, sentimos curiosidad por saber qué instrumento usa. De entre sus flautas, ¿cuál tiene en mayor estima?**

Tengo muchos instrumentos, tanto en plata, como de oro, como de madera. Toco sobre todo una Powell de 19,5K y una flauta de madera del constructor Anton Braun, de Alemania. Este

instrumento pertenece a mi orquesta, y todo el grupo de las cuatro flautas tiene instrumentos del propio Braun. Nuestros flautines también han sido contruidos por él.

Pero no faltan constructores excelentes de instrumentos o de cabezas, tales como Tobias Mancke, J.R. Lafin, Nagahara, Sankyo, Muramatsu y otros... Creo que si un instrumento te toca el corazón, ése es el tuyo... y esto puede cambiar en el curso de los años...

**Muy pronto usted comenzará una nueva etapa como profesor (Lecturer) en Sydney, Australia. ¿Cuáles son sus proyectos para este período? ¿Cómo es el mundo**

**«Hay que trabajar la base, la técnica, la música de todos los estilos y épocas, tocar en grupos de cámara, en orquesta, incluso enseñar... Todo ello hace de uno un ser completo, que aporta a cada instante todo lo vivido en las otras experiencias.»**

**de la enseñanza de la flauta en Australia?**

He visitado Australia en tres ocasiones durante los últimos dos años. Es un país muy acogedor, y allí tocan muy bien la flauta, esencialmente en el estilo -o con el sonido- inglés. Empezaré en mi puesto allí en el mes de agosto de 2013, y tendré unos 16 alumnos aproximadamente; también haré un poco de “orchestral training” para los vientos, y algunos cursos de música de cámara. Hay tres colegas en el conservatorio (Sydney Con, que está en el claustro de la Universidad de Sydney) que se encargan de parte del trabajo cuando yo tenga exceso de alumnos.

La clase, en realidad, no ha tenido un profesor fijo durante cerca de tres años, por lo que es preciso asumir un trabajo de base, de repertorio, de estabilización.

Me he tomado algún tiempo libre en la orquesta Royal Philharmonic, y así repartiré mi tiempo entre Australia y Europa, en donde daré clases cada vez que venga aquí con ocasión de dar conciertos de música de cámara o como solista...

**Para terminar: ¿nos podría hacer alguna observación sobre su paso por Madrid y por Córdoba, en mayo 2013? ¿Ha encontrado un buen nivel en los alumnos?**

Me he encontrado con unas clases muy amables y acogedoras, tanto en Madrid como en Córdoba. Como en todas partes, los hay de todos los niveles en todas las clases; pero, sobre todo, me ha impresionado el interés que se tomaban estos alumnos por mis observaciones, sus interesantes preguntas, y su alegría de vivir en un país y en un mundo musical herido, como usted sabe, por la crisis y el desempleo... Algunos de ellos estudiarán conmigo mediante el programa Erasmus el próximo año en Utrecht o en Amberes, que son mis dos escuelas en Europa.

**Le agradezco mucho su amabilidad y esperamos volver a verlo muy pronto en España. Un grand merci! ●**

*(Entrevista realizada en francés vía correo electrónico, entre junio y julio de 2013)*

**Antonio J. Berdonés Gómez,**  
 Profesor Superior de Flauta Travesera.



Antonio J. Berdonés

**Arista Flutes  
 Boston**

*BOQUILLAS Y FLAUTAS  
 Imponente en Color y Elegancia*

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



Begoña Agirre

# BEGOÑA AGIRRE

*“Yo quería hacer filosofía y escribir”*

Por **Roberto Casado Aguado**

**B**egoña Agirre es probablemente la primera mujer flautista de nuestro país. Pionera y amante de las vanguardias nos relata cómo fué su evolución musical, desde sus orígenes musicales en su Donosti natal hasta llegar a ser catedrática de flauta del Conservatorio Superior de Música de Navarra. Alumna de Rampal, amiga de Chillida, amante de la cultura contemporánea en todas sus vertientes: música, pintura, danza, teatro, Agirre sintetiza la búsqueda de lo sublime en la flauta.

**RC: ¿A qué edad comenzaste con la flauta y por qué escogiste este instrumento. ¿Cómo fueron tus principios y dónde? También querías ser escritora y de hecho ganaste un concurso de cuentos. ¿Cómo fue eso?**

BA: Desde los 7 años, ya estaba metida en el conservatorio de

Donostia. Mi amatxo quería que sus 3 hijas y sus 2 hijos fuesen músicos. En esa época, si sacabas un cate en el cole, no pasaba nada, pero si sacabas un cate en solfeo, como me pasó a mí, tuve como consecuencia que me cortaron las trenzas.

Yo no escogí el instrumento, mi amatxo le colocó a mi hermano mayor el fagot, a mis dos hermanas el cello, a mí la flauta y a mi

hermano el pequeño la trompeta.

No me presenté a ningún curso de cuentos. Yo quería hacer filosofía y escribir. Leía mucho, escribí muchos poemas y un cuento que me editaron en el Norte de Castilla, en Valladolid. Entonces estaba de director: Miguel Delibes. Pero nada de esto pudo ser, porque teníamos que ser todos músicos.

**¿Que dificultades te encontraste para estudiar este instrumento en una época en la que la mayoría de compañeros de estudio serían probablemente chicos?**

Pues sí, cerca de los años 60, todos eran chicos, pero dificultades ninguna, al contrario. Yo era la “niña”. En aquellos años la mayoría de las chicas estudiaba el piano, igual que el ballet, pero como adorno, no como profesión.

**Provienes de una familia de artistas. Como has relatado, dos de tus hermanas han sido cellistas, en estos casos de la ONE y la Banda Sinfónica de Madrid, tu hermano es el conocido cineasta Javier Agirre, el cual ha ejercido su carrera en Madrid, tu cuñada la conocida actriz Esperanza Roy, etc. ¿Por qué no diste tú también el paso y fuiste a la capital a desarrollar tu carrera?**

Sí, de mis dos hermanas cellistas, una estuvo como 10 años en la orquesta de Berna (Suiza), y más de 40 años en la Orquesta Nacional de España. La otra como 16 años en la Banda Sinfónica de Madrid y otros 17 años en la Orquesta de Euskadi. Mi hermano Javier dejó el fagot y se dedicó al cine, creo que con 17 años. Mi cuñada Esperanza Roy, para mi gusto, es una genial actriz de cine y teatro. Mi hermano el pequeño también dejó la trompeta y se quedó en el taller de electricidad del automóvil con mi padre, un enamorado de su profesión.

Yo no pensé nunca en irme a Madrid. Antes de marcharse mis hermanas, aunque yo era la pequeña, con 17 años me busqué un trabajo en Dublín, me puse en contacto con el conservatorio y seguidamente me admitieron. Conseguí que un barco carguero de la compañía Vega de Seoane me llevase, así que me fui, pero me entró la morriña y me volví en el mismo barco.

**Fuiste flautista en la Orquesta Sinfónica de Bilbao**

**en sus principios. ¿Cómo fue aquella época?**

No eran los principios de la Orquesta de Bilbao, pero estuve unos 7 años en dicha orquesta, 3 o 4 años en la Orquesta de Bayonne, 6 años en la Banda Ciudad de San Sebastián con Francisco Escudero como director y 6 años en la Orquesta de Cámara de San Sebastián. En esta última interpretamos: Vivaldi con fagot y flauta, La Suite de Telemann, etc.

También participé en la creación de la Orquesta Sinfónica de Donosti, con Antxon Ayestaran al frente; nos ayudaron el escultor Eduardo Chillida y el pintor Rafael Ruiz Balerdi. Al final se quedó en orquesta de cámara. Hicimos todas las misas, el oratorio de Bach, etc., en los Festivales de Santander. Una experiencia maravillosa trabajar con Antxon. No me extraña hasta donde llevó al Orfeón Donostiarra. ¡Qué musicazo!

**Si no me equivoco, a parte de la primera mujer flautista española, has sido la primera persona que cogió la flauta y se fue al extranjero a ampliar más conocimientos. ¿A dónde fuiste y por qué? ¿Qué inquietudes tenías?**

Bueno, pues en Madrid, los músicos me solían decir que yo había sido la primera mujer flautista en España, y es posible, sobre todo al hacerlo como profesional.

Siempre en verano iba a hacer cursos a Francia, Italia y Suiza. Mis hermanas se marcharon a estudiar a Italia y Suiza. Yo estuve yendo a Berna de septiembre a Navidad durante cuatro años. Allí trabajé con André Bosshard, solista de la orquesta de Berna y alumno de Moyse. Luego estuve con Severino Gazzelloni en Italia, con A. Nicolet en Suiza, con J. P. Rampal en Francia, etc.



Begoña Agirre con el escultor Eduardo Chillida en el Peine de los Vientos de Donostia-San Sebastián



Begonia Agirre con Josep Mª Colom al piano en un concierto de los cursos de Santiago de Compostela

En Bayonne hice la carrera con I. Dinouard y en Donostia con P. Azpiazu.

**Siempre estuviste ligada a los cursos de Siena. ¿Por qué? Es allí donde estrenaste la obra de Luis de Pablo "Promenade sur un corps"? ¿Cómo fue todo aquello?**

Yo ya estaba muy interesada por la música contemporánea y en ese momento Gazzelloni era el más especialista. Me dieron la beca Castellblanch y fui 2 años a los cursos de Siena. De 68 flautistas que nos presentamos, pasamos 20 a activos con Mozart. Allí sí que era la única española, y como nunca me he creído nada de ciertas alabanzas o de las críticas, "tengo mi propia opinión", pensé que me habrían cogido por ser la única española.

Fui para trabajar vanguardia, pero primero trabajamos Vivaldi, Mozart, Casella, etc. Luego empezamos con la vanguardia. Llevé el Promenade de Luis de Pablo. Le gustó mucho a Gazzelloni y lo toqué en el recital. El mismo me dijo que había sido estreno en Italia.

Por supuesto que era un gran flautista, pero es como decir: no sé si será flautista, pero si artista. Antes de emitir sonidos con la flauta ya los oías, ya te envolvía. También aproveché para hacer cámara con Bréngola y asistí como oyente a las clases de composición de G. Petrassi, a las de violín con S. Accardo y a las de cello con André Navarra.

**Severino Gazzelloni y Aurèle Nicolet son dos de los grandes flautistas a los que has admirado. ¿Qué otros flautistas te han marcado? ¿Ellos te introdujeron en la música contemporánea?**

Creo que desde los años 60 hasta hoy, se han ido perfeccionando los flautistas, las escuelas, etc, pero ese duende, ese algo especial lo he sentido con Gazzelloni, con Nicolet y con Moyse. A Rampal, un hombre maravilloso, le escribí de joven ofreciéndome para trabajar en su casa a cambio de que me diese clases. Me contestó enseguida diciéndome que tenía una señora de toda la vida trabajando en su casa, pero que me daría clases sueltas sin cobrarme. Después estuve como cuatro cursos en Niza con él.

Ellos no me introdujeron en la música contemporánea. Yo fui dónde ellos porque me interesaba la vanguardia desde joven, la pintura, danza, música, teatro, performances, etc.

En mis años de estudiante, me compraba revistas de música en Hendaya. Leía entrevistas a compositores, pedía a Leduc partituras y las montaba yo sola. Al principio sonaban a rayos, y al final me encantaban, sentía que las obras era mías.

**Has sido una mujer muy moderna y acorde a las últimas vanguardias. ¿Por qué te gusta tanto la música contemporánea? Por otro lado, según tengo entendido, dos de tus obras favoritas son Syrinx de C. Debussy y la Partita en la m de J. S. Bach. ¿Que ves de especial en estas dos obras? ¿Que otro repertorio te gusta especialmente?**

Me gustan todas las épocas y por supuesto que Syrinx, la partita, Mozart, Schubert e Ibert pueden ser mis favoritos, pero nunca me he visto dedicándome solo al barroco o solo a la vanguardia. Hacia el año 60 y algo, di un recital de flauta sola en la Asociación Artística de Donostia. Toque la partita, Syrinx, Varese, Mei, etc. Y resultó que estaba Eduardo Chillida en el concierto. Me felicitó sobre todo por la partita y por Varese. Parece ser que él tenía varias versiones. Nos fuimos de pintxos. Me regaló dos dibujos para ayudarme a comprar una flauta nueva. Me invitó varias veces a su casa y seguimos siempre nuestra amistad. Con su ayuda y con la de Rafael Ruiz Balerdi montamos el Primer Festival de Música de Vanguardia en Donostia. Llegamos a hacerlo durante 3 años. Vinieron muchos compositores invitados, trajimos las ondas Martenot, etc.



**Has sido amiga íntima de numerosos artistas, especialmente vascos, como Eduardo Chillida tal y como acabas de comentar, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola, etc. ¿En que habéis colaborado? ¿Qué proyectos habéis hecho? Cuéntanos anécdotas.**

A Luis de Pablo lo conocí por mi hermano Javier, pues le ha compuesto música para más de alguna de sus películas o cortos. Además se casó con Marta Cárdenas, pintora a la que conozco desde cría. A Carmelo Bernaola le conocí porque trabajaba con mi hermana Nelly en la Banda Municipal de Madrid.

**¿Que supusieron para ti los famosos Encuentros de Pamplona de 1972? En que consistieron?**

Lo de Pamplona fue genial. Estuvo Javier con su "anti-cine", pero también estuvo Esther Ferrer, amiga mía y artista performer con su grupo ZAJ. Estuvo toda la vanguardia, fueron unos años maravillosos.

**Fuiste creadora de los Encuentros de Getaria y de San Sebastián. Cuéntanos tu experiencia y en qué consistió.**

Nos juntamos cuatro flautistas: María Antonia Rodríguez, Alicia Suescun, Marta Cocho y yo. La idea era organizar un curso de verano, dar clases nosotras, traer siempre a algún flautista de fuera, montar una orquesta de flautas, dar recitales y tener un concurso con premios en metálico para ayudar económicamente a las y los alumnos a que se fueran a estudiar fuera. Lo montamos todo nosotras, sin tener subvenciones. No conseguimos todo lo que queríamos, pero conseguimos mucho. Tuvo éxito, sobre todo los primeros años. Duró como 9 o 10 años y trabajábamos como locas. Nos encargábamos de todo: conseguir una escuela como sede, comprar y montar las camas, sábanas, contratar las comidas etc. Yo al final me consumía, pensando que si no se matriculaban suficientes alumnos, tendríamos que pagar todo lo contratado nosotras.

Mereció la pena. Vino gente buena y se hicieron cosas muy majas.

**Fuiste hasta el curso pasado catedrática de flauta del Conservatorio Superior de Música de Navarra, anteriormente Conservatorio Superior de Música Pablo Sarasate de Pamplona. Por tus enseñanzas han pasado numerosos alumnos, especialmente navarros, algunos de ellos flautistas profesionales hoy en día ¿Cuándo empezaste? ¿Por qué viniste a Pamplona? ¿Qué ambiente te encontraste? ¿Qué condiciones laborales? ¿Cómo eran los estudios de flauta en aquella época?**

De mi profesión, lo que más me ha gustado siempre es la cámara y la enseñanza. En Pamplona he estado de 1982 a 2012. Al principio las condiciones laborales no eran precisamente buenas, pero por entonces, los músicos estábamos acostumbrados a eso ¡Menos mal que teníamos muchos conciertos! El ambiente que encontré me gustó. Estaba de director Pascual Aldave. Tenía una orquesta de alumnos con conjunto coral, que entonces otros conservatorios no tenían. Se montaban obras muy majas. Más adelante, otra directora a nombrar: Salud Bueno, un buen nivel de cuerdas, viento, voces, etc.

Entonces impartíamos grado elemental y medio. Luego vino el superior. Llegué a tener 42 alumnas y alumnos. A los de elemental les tocaba 11 minutos por persona. Trabajábamos primero 25 horas, luego 24, 23 horas, etc.

En aquella época empezaron en las escuelas a impartir flauta dulce, así que a las niñas que les mandaban al conservatorio, por fin, en vez de piano cogían la flauta, pero la mayoría como complemento, no como una carrera. Teníamos problemas con los padres, ya que ellos pensaban que tenían que hacer una carrera de verdad en la universidad. Eso significaba la música en nuestra sociedad.

**¿En qué ha cambiado la metodología desde que empezaste en el mundo de la pedagogía? ¿Cómo se enseñaba antes y como ahora? ¿Qué crees que has podido aportar?**

En las enseñanzas musicales, en los conservatorios, ha cambiado mucho todo. Yo he conocido al profesor de violín dando clases de cello, dando clases de flauta y clarinete al profe de oboe, el profe de trompeta dar clase a los metales.



Recorte de prensa

Hemos nacido en un país en el que para una gran mayoría, si decías que estudiabas música como profesión, te miraban con cara rara o les hacía gracia. Para otro sector de la población, estudiar música era como un adorno, como llevar una joya. Para los responsables de la cultura a gusto se la hubiesen quitado de encima, pero no se puede estar en Europa sin conservatorios, sin orquestas... Así que no les quedaba más remedio que hacer orquestas, etc. Antes los músicos no ganaban ni para el café; tenían sus trabajos y luego daban las clases, tocaban en orquestas, etc. Hacían lo que podían. Yo pienso que demasiado y desde luego con mucha dedicación y amor. Y enseñaban, porque puede haber un instrumentista con una técnica perfecta, pero musical y artísticamente ser un pastel.



Begoña Agirre

Me imagino que antes y ahora tenemos de todo. A mí en Suiza, el profesor en la primera clase nada más ver la flauta que tenía, me la hizo recoger, me llevó a un almacén de flautas, me compró una y me dijo que se la pagase a plazos, lo mismo 50 que 100 pesetas al mes. A mi hermana Nelly que recibía clases de cello con el tío de Nicolet, que era cellista, le regaló un arco de mucha calidad. Creo que ya no pasan esas cosas. Te entregabas a tope.

Yo he intentado en todos estos años aportar todos mis conocimientos, toda mi experiencia, hacerles sentir a los alumnos lo que están interpretando, ayudarles todo lo posible en todo. Que se muevan, que hagan cursos, que conozcan a diferentes maestros, que monten grupos de cámara, que empiecen a dar recitales, en casas de cultura, o donde sea.

Preparas un programa para cada curso, pero luego detrás está cada alumno. Unos necesitan trabajar más unas cosas, otros, otras. Cada uno es un mundo. Una de las mayores ilusiones para mí, es que los alumnos que vas sacando estén colocados, tengan trabajo.

**¿Crees que se enseña bien hoy en día? ¿Ha habido mejora en cuanto al nivel flautístico en España? ¿Ha sido acertado el cambio de planes de estudio que has vivido (1942, 1966, LOGSE, LOE, etc)?**

Siempre ha habido de todo, profesores con una buenísima técnica, otros muy musicales y muy artistas, grandes concertistas que dan clases, unos son mejores concertistas y otros son mejo-

**“Nunca sobra nada, pero el alumno por su cuenta tiene que leer, ir en vivo a ver pintura, danza, teatro, escuchar más conciertos, recitales, versiones diferentes, etc...”**

res profesores. No podría entender a un gran maestro, a un gran profesor, sin humildad y tremendamente respetuoso con todos sus alumnos. Es vocación, como todo, te tiene que gustar, entregarte, y con tus conocimientos y lo que vas aprendiendo con tus alumnos, transmitirlo todo.

Con respecto al nivel flautístico en España, por supuesto que ha habido muchísima mejora. Durante toda la carrera, a mí no me hablaron de la respiración, ni de la embocadura, ni de posiciones, ni de emisión. Eso no quita el que me enseñaron muchísima música.

Me parece que tenemos demasiadas teóricas, teníamos que tener más solfeo, más cámara, más orquestas de cuerda, de viento, orquesta de flautas, clases obligatorias de canto y respiración.

Nunca sobra nada, pero el alumno por su cuenta tiene que leer, ir en vivo a ver pintura, danza, teatro, escuchar más conciertos, recitales, versiones diferentes, etc., y en el conservatorio invertir más clases y más tiempo en el instrumento.

**¿Cuáles son los factores más importantes a la hora de estudiar? ¿En qué basas tu enseñanza? ¿A que hay que prestar más atención en el estudio diario? ¿Qué repertorio y estudios?**

A la hora de estudiar es muy importante saber lo que estás haciendo y porqué, escucharte, controlarte... Un alumno puede recibir clases de los mejores maestros, pero él va a estar horas y horas diarias estudiando solo. Por eso es muy importante enseñar al alumno a estudiar.

Yo siempre le he dado mucha importancia a la calidad del sonido y a partir de esto, a la afinación. Soy de las que creo que las notas tenidas, trabajadas a diario una por una durante toda tu vida, llegas a tener tu propio sonido, como dentro de tu cuerpo, algo muy tuyo. Luego por supuesto seguir trabajando con los métodos. Se solía decir que si tienes bien trabajados todos los métodos de Moysé, tocabas la flauta.

Lo bonito de todo esto es que nunca llegas a conseguir eso que quieres o sientes por dentro, pero te pasas la vida queriéndolo conseguir y disfrutando mucho.

De todos modos, es muy distinto dar cursos de perfeccionamiento a alumnos muy aventajados, dar clases de superior a alumnos que vienen con el grado medio hecho, o dar clases de elemental, medio y superior, a los mismos alumnos. Que te llegue un alumno al conservatorio sin saber coger la flauta y que salga con el superior hecho, ino tiene nada que ver con lo otro! Pero todo es necesario y pienso que siempre aprendes de todos.

**¿Que te ha quedado por hacer? ¿Has echado en falta algo durante tu vida flautística?**

No he pensado nunca qué me ha quedado por hacer, no sé, o todo, o nada, mi flauta y yo somos una cosa, y no he pensado nunca llegaré a ...

De pequeña, si me preguntaban, siempre decía que quería ser dentista. De joven quería ser escritora y agradezco que mi amaxo me pusiera la flauta en las manos. No sé si con otra cosas me lo hubiese pasado tan bien y no sé si hubiese tenido algo tan mío, tan estrecho conmigo como con la flauta.

En mi vida flautística he hecho bastante cámara. Monté el Cuarteto Barroco, el Cuarteto Mozart, la Camerata Contemporánea, El Dúo Agirre. Hemos realizado muchos conciertos, aunque quizás tuve momentos de echar en falta más ensayos. Me gustaba ensayar y disfrutar. ●

**Roberto Casado Aguado**, profesor de flauta del Conservatorio Profesional Pablo Sarasate de Pamplona.

**BEGOÑA AGIRRE EXPÓSITO**

BEGOÑA AGIRRE, donostiarra, comienza sus estudios en el conservatorio de Donostia con el maestro Primitivo Azpiazu, recibiendo clases de los maestros: J.A. Medina, T. Garbizu y F. Escudero, entre otros.

Con once años, debuta en el teatro Principal de Donostia, ofreciendo sus primeros recitales.

Finaliza la carrera simultáneamente en el conservatorio de Donostia y en el de Bayonne-Cote Basque, con el maestro I. Dinouard, obteniendo la medalla de oro de la Ville de Bayonne en 1970.

Posteriormente marcha a Berna (Suiza) a cursar estudios de flauta con el maestro A. Bossahard.

Becada por el gobierno francés y la Fundación de Arte Castell-blanch durante los años 1970 a 1976, asiste a cursos de flauta y música de cámara con los maestros: J.P. Rampal, A. Nicolet, S. Ganzelloni, Kempf y Brengola, en Francia, Suiza e Italia.

Flautista de la Banda Ciudad de San Sebastián de 1967 a 1972, bajo la dirección de Francisco Escudero.

En 1972, ingresa en la Orquesta Sinfónica de Bilbao, permaneciendo hasta 1979.

Colabora en numerosas ocasiones con la Orquesta de Cámara de Donostia y la Orquesta Sinfónica de Bayonne.

En 1974, crea con Antxon Ayestaran y la ayuda del pintor Rafael Ruiz Balerdi, la Orquesta de San Sebastián, ofreciendo las Misas y Oratorio de Bach, entre otros, en los festivales de Santander-Ampuero, y en Donostia.

En 1968, funda el Cuarteto Barroco de San Sebastián, y posteriormente: la Euskal Kamerata, Cuarteto Mozart, Duo Agirre, Duo Azkue-Agirre.

Ha Ofrecido conciertos en España, Francia, Italia y Suisse y Euskalherria. Ha actuado en los festivales de Ampuero-Santander. Festival Bach, Musikaste, Quincena Musical de Donostia.

Actúa para la televisión francesa y española.

Graba con Euskal Kamerata y el Orfeón Donostiarra.

Se interesa por la música de vanguardia y comienza a ofrecer recitales con programaciones que incluyen a Bach, Varese, Fokushima, etc. Es en uno de estos recitales donde conoce a Eduardo Chillida, quien se emociona y felicita por la versión que hace de *la partita* de Bach y del *Density, 21.5.* de E. Varese, donándole un par de grabados, para ayudarlo a comprarse una flauta.

Con el apoyo de E. Chillida en 1973, , monta y organiza el I Festival de Música de Vanguardia en San Sebastián, época en la que participa en numerosos recitales de música de vanguardia y estrena en Italia "Promenade sur un Corps" de Luis de Pablo.

En 1978, organiza junto con R.R.Balerdi y Juantxo Arteaga, los pri-

meros conciertos en las Asociaciones de Vecin@s llevan la música pintura y danza a las escuelas públicas, montando y organizando el primer HERRIZ-HERRI, para llevar la música a todos los pueblos de Euskalherria.

Colabora en recitales y grabación de discos con Mikel Laboa, Imanol Larzabal "Imanol" y Gontzal Mendibil.

En 1992, junto con las flautistas: Marta Cocho, Alicia Suescun y Mª Antonia Rodríguez, organizan y montan los Primeros Encuentros de Flauta de Euskadi, primero en Getaria y después en Donostia. Colaborando en las clases y conciertos con: Willy Freivogel, Luc Urbain, Susan Milan, P. Pierlot, Ricardo Requejo, etc.

Ha sido catedrática de flauta del Conservatorio Superior Navarra, de 1982 a 2013.





C/ José Aguirre, 21 bj. izq.  
46011 VALENCIA  
963-675-173  
www.dasi-flautas.com  
www.dasiflautasediciones.com



**Distribuidor exclusivo para España  
de las marcas Keefe, Bulgheroni y  
Trevor James**



**TREVOR JAMES  
RECITAL ST3 HEAVY**

- Completa de plata de 925
- Tubo "Heavy"
- Cabeza "Flute Makers Guild of London"
- Pata de Si
- Platos abiertos
- Chimeneas soldadas
- Platos con "puente francés"
- Mecanismo de Mi
- Llave de trino de Do#
- Rodillo en llave de Mi<sup>b</sup>
- Muelles de oro blanco

~~6.990 €~~

Oferta: **4.280 €**

## Mi admirado flautista...

Francisco  
González



Por **Joaquín Gericó**

**C**orría el año 1976, a principios de octubre. Mi profesor de flauta en el Conservatorio de Valencia Jesús Campos, nos indicaba a los alumnos<sup>1</sup> los libros que debíamos adquirir para cursar 3º de flauta: métodos, estudios y obras. Entre ellos, se encontraba un cuadernillo titulado “Veinte ejercicios para la flauta” *Sistema Boehm* (ampliación de los 17 de Dorus), editado, como casi todo, por la Unión Musical Española.

Sin pena ni gloria o con más pena que gloria, ahí andábamos sin saber con demasiada certeza qué y cómo trabajar aquello: “Hay que hacer escalas” nos decía, aunque para él lo más importante era que supiéramos que alteraciones llevaba cada una de ellas. De esta manera vi por primera vez relacionada la flauta con el tal González.

Como ocurre con estas y otras cosas, transcurridos unos años después de terminar la carrera, empecé a mostrar interés por este librito y sin apenas darme cuenta, había encontrado en alguno de sus ejercicios, la propuesta para trabajar escalas y combinar estas con las distintas articulaciones, que mejor me ha funcionado siempre (sobre todo el ejercicio núm. 13). Y otros tantos años más tarde, me empezó a interesar de forma casi desmesurada su personalidad, su profesionalidad y en definitiva toda su vida.

Tan sólo teníamos referencias de que había sido profesor del Conservatorio madrileño y fundador y primer presidente de la Orquesta Sinfónica de Madrid (orquesta Arbós) en 1903, de la

cual era flauta solista. Pero esto sabe a poco, a muy poco diríamos y era lo único que Carlos Gómez Amat y Joaquín Turina pudieron decir de él en su libro titulado *La Orquesta Sinfónica de Madrid: noventa años de historia*<sup>2</sup>, libro que se publicó para conmemorar los 90 años de la fundación de la misma. Con este panorama, no era de extrañar, que cuando me encontré con el expediente completo de Francisco González en uno de los archivos de Madrid en 1997, cogiera el primer AVE a Sevilla para celebrarlo con Francisco Javier López, con un buen chuletón en Salteras.

Francisco León Jorge José González Maestre, nació en Madrid el 28 de junio de 1862, estudio flauta con su padre<sup>3</sup> obteniendo primeros premios en la Escuela Nacional de Música. Hacia 1870 colaboró con el joven de 8 años Enrique Fernández Arbós en sus primeros conciertos, tocando en la Sociedad Filarmónica que presidía el Marqués de Bogaraya. Entró a formar parte de la Real Capilla el 11 de octubre de 1879 como flauta supernumerario sin sueldo pero con derecho a la primera vacante que se produjese de las de su clase, tras haber ganado la plaza por oposición el 25 de septiembre.

Por fallecimiento de Pedro Sarmiento, el 18 de febrero de 1882, pasó a ocupar su puesto con un sueldo anual de 2.000 pesetas, hasta que el 16 de junio de 1931 causó baja en virtud de la Orden Ministerial<sup>4</sup> de esta fecha que eliminaba de las plantillas del servicio activo a todo el personal que estaba afecto a la Capilla del que fue Real Palacio.

En 1884 ingresó como profesor en el Instituto Filarmónico, fundado por el Conde de Morphy y participó en todo tipo de eventos, como los conciertos celebrados con motivo de la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893. Igualmente fue primer flauta del cuerpo de Alabarderos<sup>5</sup>, y de la Sociedad de Conciertos con la que obtuvo numerosos éxitos.

En el *Boletín Musical* (Madrid 20.03.1897) se citaba una de sus actuaciones junto al clarinetista Miguel Yuste, con el que formaba dúo:

*“Sociedad de Conciertos de Madrid, 6º programa  
1ª parte.-1º La flauta Mágica de Mozart, segundo Tarantela para flauta y clarinete de Saint-Saens ejecutada por Fco. González y Yuste, que provocó una ovación inmensa ya que los dos ejecutantes hicieron verdaderos prodigios de ejecución”.*

Del mismo modo fueron muy famosas y aplaudidas a lo largo de su carrera como concertista, sus interpretaciones de la Suite en si menor de J.S.Bach. Asimismo, de su época como primer flauta del Teatro Real, nos dejó escrito un diario sobre la actividad operística, titulado *Teatro Real, historia viva 1878-1901* (reeditado por Mundimúsica Garijo en 1991), en donde recoge las óperas que se ejecutaron junto a datos como nombres de artistas, ensayos, sueldos etc. El 10 de marzo de 1885 sería nombrado profesor honorario de la Escuela Nacional de Música y desde la muerte de su padre profesor interino de la misma, hasta que el 20 de diciembre de 1887 ganó dicha plaza por oposición, tomando posesión de la misma el 7 de febrero de 1888<sup>6</sup>.

Solía dar clase de flauta todos los días en el quinto turno (a las cinco de la tarde) en el local N° 13. Se jubiló en 1931 y en sendas donaciones, una en 1904 y la otra en 1933, legó al Conservatorio

**“Este cuaderno de ejercicios pronto invadió los programas oficiales de los conservatorios y escuelas de música españoles hasta nuestros días.”**

su flauta Lot (Museo de instrumentos del Real Conservatorio Superior de Madrid) junto a partituras y libros que a la vez había heredado de su padre.

Publicó a lo largo de su vida tan sólo tres cosas, más o menos como su padre Eusebio González Val, entre libros para flauta y obras, con la pequeña diferencia de que Eusebio era más dado ha adaptar temas de operas famosas, etc. En concreto vieron la luz:

*\*Pequeño Solo de Concierto* para flauta y piano, publicado en 1879 y dedicado al Marqués de Boga-  
raya. Esta obra se difundió más tarde para los aficionados en la revista *La España Musical*, el 21 de agosto de 1887.

*\*Veinte Ejercicios Para la Flauta* sistema Boehm, de cuya aparición se hizo eco la revista *La Ilustración Musical* (Barcelona, 1890) en su número del 18 de febrero de la siguiente manera:

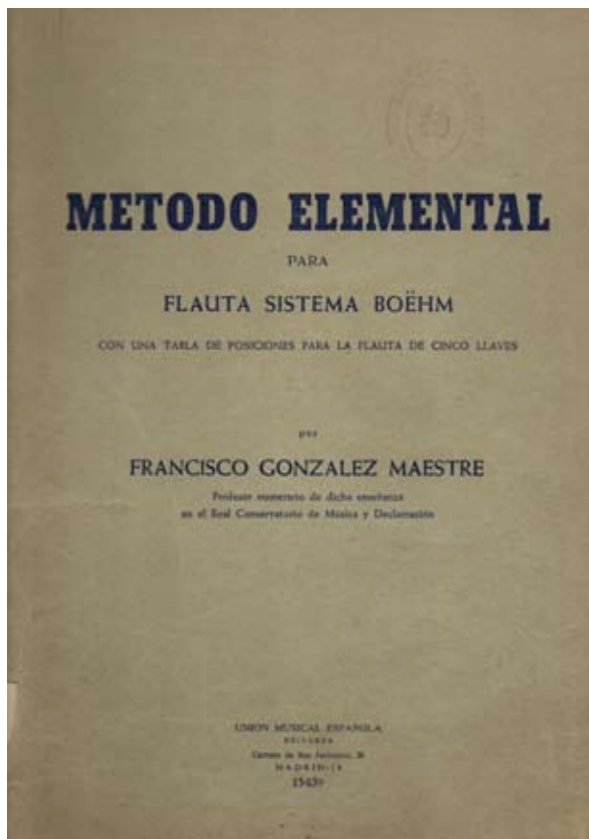
*“El notable profesor de flauta del Conservatorio de Madrid D. Fco. González, ha publicado unos estudios de dicho instrumento que, dadas sus condiciones, no tardarán seguramente en declararse de texto en los principales centros de enseñanza musical y que recomendamos eficazmente a los profesores”.*

Publicados en 1889 y reeditados por Unión Musical Española, aún hoy se pueden encontrar con facilidad en las tiendas de música.

Este cuaderno de ejercicios pronto invadió los programas oficiales de los conservatorios y escuelas de música españoles hasta nuestros días. Es un buen resumen de ejercicios técnicos con mucho margen de aplicación y a los cuales se les puede extraer mucho beneficio.

Y por último *Método Elemental* para flauta sistema Boehm, que incluía una tabla de posiciones para la flauta de cinco llaves. Este libro, que se distingue del anterior por su didáctica como método, siguió más o menos el mismo camino, reeditándose en varias ocasiones. Más recientemente, durante el último tercio del siglo XX, la avalancha de buenos métodos extranjeros hizo que desapareciera progresivamente de los programas de estudios de los Conservatorios y Escuelas de Música, realmente había quedado obsoleto.

Nuestro ilustre flautista de hoy, estuvo activo hasta 1937, año



en que quedó imposibilitado a causa de una grave enfermedad que le hizo ausentarse muy a menudo de Madrid para recibir tratamiento. Falleció en Madrid el 28 de Mayo de 1942 en su domicilio de la calle Santa Brígida nº 1.

Al morir su única hija a temprana edad, no dejó descendencia. Su mejor alumno fue Manuel Garijo<sup>7</sup> con quien le unió una gran amistad y cariño a lo largo de toda su vida.

La etapa como profesor de flauta de Francisco González Maestre ha sido de las más longevas de la historia de la flauta en nuestro país, habiendo impartido clase en el Conservatorio de Madrid durante 43 años.

Sirva este pequeño recordatorio de su trayectoria profesional, como homenaje a toda una vida dedicada a la flauta española. Homenaje que compartimos hoy todos los que al leerle nos hemos acercado un poco más a su figura, algo perdida en la noche de los tiempos. ●

## Bibliografía

- Boletín Musical. Madrid 20.03.1897
- Gericó-López: *La Flauta en España en el S. XIX*. Ed. Real Musical. Madrid 2001
- *La España Musical el 21 de agosto de 1887*
- IDEM 21.12.1887
- *La Ilustración Musical. Barcelona 18.02.1890*
- IDEM 30.09.1890

## NOTAS

1. Aún hoy conservamos en clase mi colega M. Dolores Tomás y yo, un viejo papel de su puño y letra con el nombre de los alumnos que tenía en aquella época. Exactamente éramos 74 en la lista. Ahora tenemos 10 por profesor (minuto para pensar).
2. Alianza Editorial, Madrid 1994.
3. Eusebio González Val, flautista. Profesor del Conservatorio de Madrid que precedió a su hijo en este cargo.
4. 2ª República, 14.04.1931.
5. Hoy en día Banda Sinfónica de la Guardia Real.
6. El tribunal que juzgó las pruebas estaba constituido (una vez más) por el Marqués de Bogaraya y Valentín Zubiurre entre otros, y su único contrincante opositor fue Gregorio Torres Pérez que ya lo fuera anteriormente de su padre en las oposiciones de 1882, Francisco González interpretó de obra libre "Variaciones sobre un tema de Beethoven" y leyó magistralmente la pieza de repente transportando el Allegro final a otro tono del escrito por indicación del jurado, Torres interpretó de libre el "Quinto Solo de Tulou" (*La España Musical*. 21.12.1887).
7. Abuelo de nuestros amigos José Alberto y Juan Manuel Garijo, que han mantenido hasta nuestros días el negocio en torno a la música que creó él en su juventud.

## Pequeño Solo de Concierto

(al Sr. Marqués de Bogaraya -1879-)

Francisco González

Moderato marcial

Joaquín Gericó, es Catedrático del Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia.



Joaquín Gericó



**Exclusivas...**

**Fabricantes de flautas históricas y flautas dulces de la máxima calidad**

MARTIN  
**wenner**  
FLÖTEN  
GERMANY WWW.WENNERFLOETEN.DE

The  
**ABELL FLUTE COMPANY**

◆

*Especializados en flautas de madera con sistema Boehm, embocaduras y whistles, hechas 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 SquareONE#1

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

¡La Extra ventilación marca la diferencia!

www.lopatinflutes.com

MAJOR VENTILACIÓN

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



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

**Daniel PAUL**  
**LUTHIER**

*flûte traversière uniquement*  
Très haute qualité de réparation  
pour satisfaire le plus exigeant

**Embouchures en bois faites à la main**



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





Ilustración de F. Pernas

# ¿QUE ME ESTA PASANDO?

## HABLAMOS DE DISTONIA FOCAL CON JOAQUÍN FARIAS

Por **Cristina Montes Calvo**

**T**odos sabemos que para llegar a ser un buen flautista se necesita del estudio diario y constante, además de una gran dosis de talento que le capacitarán para poder interpretar cualquier estudio, fragmento o pieza musical con soltura, musicalidad y seguridad. Sin embargo, a veces nos olvidamos de que la propia vida del músico influye directamente en su arte, por lo que muchas veces y a pesar de estudiar a destajo, no siempre se suelen obtener los resultados deseados.

Partiendo de que el ser humano es, como su condición indica: un humano y no una máquina, nos topamos con numerosos factores que pueden limitar nuestra práctica diaria. Estos van desde el tener un mal día, el no dormir lo suficiente, que tu novia te haya dejado el día anterior, hasta otro como el cansancio continuo, el estrés, etc. En definitiva, factores que nos hacen, de manera involuntaria, no tocar con las mismas ganas, la misma eficacia o respuesta de actuación.

Normalmente estos momentos suelen ser pocos y apenas se notan en nuestro desarrollo. Pero hagamos un esfuerzo y visualicemos ¿qué pasaría si se parase el tiempo en uno de esos días en los que te levantas con el pie izquierdo? ¿Si ese mal momento fuese eterno? Dan escalofríos solo de pensarlo, ¿verdad? Pues bien, te doy la bienvenida al día a día del músico que padece de Distonía Focal.

Cristina Montes





Joaquín Farias

Casi todos vosotros sabéis de compañeros músicos, amigos y profesores que han tenido un buen bache en su vida profesional. Unos lo superan y otros terminan por dejar de tocar (...). Algunos eran músicos de orquesta que, prácticamente de la noche a la mañana han olvidado como mover un dedo, enfocar el aire o simplemente coger la flauta. Probablemente penséis que esto que lees es exagerado y prácticamente imposible; por eso mismo os animo a seguir leyendo y descubrir una de las peores enfermedades que afectan al músico a través de un experto: el Dr. Joaquín Farias.

El Profesor J. Farias tiene un amplio currículum polifacético, que aúna las ramas de la música con la medicina y la neuropsicología de manera excepcional. Pianista, cantante lírico y flautista, es uno de los pocos especialistas Europeos en Ergonomía de la Música, experiencia de la que aún se nutren los músicos de nuestra generación, a través de sus enseñanzas en los mejores centros y orquestas de España y de todo el mundo. Además su formación como terapeuta de Shiatsu en España, Reino Unido y Japón, y su doctorado por la Universidad de Medicina en Cádiz, le han llevado a desarrollar un método propio y único de reeducación para músicos que permite recuperar la

Distonía focal del músico.

La Distonía focal se refiere a “una enfermedad neurológica que se manifiesta de forma física, a través de contracciones sostenidas e involuntarias de músculos en una o más partes del cuerpo. Ello a menudo puede originar retorcimientos de las partes afectadas, temblores irregulares, contracciones u otros espasmos que imposibilitan la práctica instrumental”.

**CM: ¿Cómo definirías, según tu propia experiencia, la distonía focal?**

JF: La distonía es una desadaptación aprendida, una reprogramación de tu cerebro errónea.

**¿Por qué suele aparecer?**

El cerebro aprende asociando y se construye a si mismo continuamente. Las asociaciones, entre aquello que conocemos y los nuevos aprendizajes, establecen conexiones funcionales entre las neuronas creando circuitos que construyen la estructura neuronal del cerebro. Cuando dichas conexiones son plásticas y flexibles, las personas aprenden más fácilmente, porque establecen asociaciones rápidas; en cambio cuando las conexiones son rígidas, es mucho más complicado.

El problema viene cuando un factor, llamémosle X, influye negativamente en esas conexiones, haciéndolas disfuncionales, es decir, algo altera tus circuitos neurales e incluso cambia la estructura del cerebro neurálgicamente. Las conexiones se vuelven disfuncionales, porque no enlazan con nuestro aprendizaje anterior, y se vuelven rígidas, lo que hace que el nuevo aprendizaje no se termine de dar, e incluso se paralice. Por tanto, la distonía es rigidez en la musculatura porque hay una previa rigidez cognitiva, y dejan al músico en “standby”. Pongamos un ejemplo: Imagínate que estas estudiando el famoso pasaje del primer movimiento de la sonata de Prokofiev. En vez de estudiarlo lentamente, fijándote en cada una de las notas, empiezas a tocarlo de golpe una y otra vez, repitiendo lo mismo muchas veces, aun sabiendo que está

mal. El cerebro hace lo mismo y lo repite en forma de bucle, grabando el error en tu memoria. Probablemente si sigues haciendo lo mismo 1 semana más, al final tengas problemas no solo en ese pasaje, sino entre esos intervalos. Si a esto le sumas un periodo de estrés, e incluso traumático en tu vida, el fallo se puede trasladar a la falta de coordinación en las posiciones de horquilla de tu mano izquierda, movilidad en tus dedos de la mano derecha o en ambas manos, hasta el punto de no poder dar dos notas seguidas. Has grabado un nuevo aprendizaje que no encuentra conexión con tu experiencia anterior y eso te ha producido una atrofia en tus dedos. De la noche a la mañana.

**Comentas en tu ejemplo un caso de distonía en tus dedos. Sin embargo ¿de que otras formas se puede manifestar en los flautistas?**

De cualquier forma, donde haya un músculo siempre puede haber una distonía. Generalmente las encontramos en dedos, manos y boca, pero también encontramos distonía en músculos faciales, en la garganta, en los músculos cervicales, lengua o laringe que también pueden alterar la embocadura.

En el caso de la embocadura por ejemplo, la distonía se puede dar porque algún músculo trabaja más de la cuenta o se tense demasiado. No obstante, los cambios musculares que producen distonía pueden ser microscópicos, lo suficiente para romper el equilibrio que tenías antes. Es como un castillo de naipes; a la mínima se derrumba y pierdes tu sonido.

**¿Entonces los temblores que se dan en algunas embocaduras indican algún tipo de distonía?**

Los temblores son frecuentes y hay de muchos tipos. Es normal el temblor que viene cuando estas cansado de tocar y el músculo no puede más; eso se soluciona con descanso. Luego están los que se asocian a situaciones de miedo o nervios, donde muestras más hiperactividad cerebral. Tan solo cuando ese temblor se estabiliza, cuando sigues temblando sin causa cada vez que vas a tocar tu instrumento, a pesar

de estar en tu casa tranquilo, sería un temblor distónico.

**¿Cuáles podrían ser las causas que generan distonía? Explicanos cuál puede ser ese factor X.**

La distonía puede darse a raíz de tu estudio en casa y de los nuevos cambios que hagas, que a veces en vez de mejorar te hacen empeorar. Sin embargo es muy común encontrarse distonía derivadas de traumas, ya sean en tu vida cotidiana o de tu vida profesional, pues tu actividad psicológica también afecta a la neurológica y por tanto, a tu actividad cerebral.

Centrándonos en tu actividad musical, los traumas pueden aparecer tanto en la actividad escénica como durante la clase del profesor, el cual tiene sus propios métodos pedagógicos. Poniendo un ejemplo, recientemente me encontré con una violinista de orquesta con problemas de distonía en uno de sus dedos. Descubrí que todo había pasado porque su profesor le había dicho “hazlo como si la cuerda quemase”. El violinista se había obsesionado con la palabra “quema” y entonces, en vez de soltar la cuerda rápido, desarrolló una especie de espasmo negativo que le impedía tocar (...). Muchas veces la distonía viene como respuesta defensiva, cuando el sistema nervioso identifica que algo es peligroso. Se asocia el tocar con esa situación y puede derivar en una respuesta defensiva “no puedo tocar porque me produce dolor”. Nuestro cerebro está hecho para dos cosas: primero proteger y luego para servir. Si para servir entramos en conflicto con protegerte, el inconsciente te lo bloquea. Si te dicen que la cuerda “quema” tu inconsciente te protegerá para que no toques la cuerda porque te producirá dolor.

En el caso de las audiciones aparece de la misma forma. Es cierto que cuantas más experiencias escénicas tengas tocarás mejor en público, pero siempre y cuando esas experiencias hayan sido positivas, por tanto no es tanto la cantidad sino la calidad. Por lo general, cuando alguien sufre de ansiedad y estrés, la adrenalina que generas hace que tu memoria lo fije mucho más que cuando estás relajado. Frente al público habría que añadirle las emociones, los pensamientos negativos, las percep-

ciones del público, lo que crees que piensas, lo que tú piensas de ti mismo... Todo ello crea un cocktail cerebral que hace que una mala audición impacte a tu cerebro mucho más que una buena. Hay que evitar las malas experiencias, porque solo una sesión negativa puede hacer que lleves 30 años tocando bien y en 24 horas puedas romper tu equilibrio: neurológico (porque has creado conexiones disfuncionales), físico (porque tus músculos no obedecen tus órdenes) y psicológico (porque tu incapacidad física y, por tanto intérprete, te lleva a estados depresivos).

**Por lo que nos cuentas, ¿la distonía se puede dar también en músicos profesionales con años experiencia?**

Por supuesto. La distonía nos enseña eso. El cerebro es dinámico: hoy estas aquí tocando genial y mañana cambias a peor. ¿Por qué? Porque quizás has tomado ciertas decisiones nuevas que acaban de romper tu equilibrio”. La distonía es una desadaptación aprendida, una reprogramación de tu cerebro errónea que se puede dar en cualquier momento de tu vida, así que no es raro encontrarnos con que esta enfermedad afecte a más del 10% de los músicos profesionales de alto nivel.

**¿Por qué estos nuevos aprendizajes erróneos suelen derivar en distonía en músicos profesionales y no afectan a los niños que se inician en el instrumento?**

Digamos que el sistema nervioso está mejor preparado cuando somos niños, simplemente porque es más plástico y flexible y no necesita tanto esfuerzo para hacer cambios, al contrario que cuando somos mayores. Además en adultos, influye el conflicto al que llamo “crash del Software”, es decir, cuando tienes dos programas (o dos pensamientos) que por separado funcionan bien pero que cuando intentas que funcionen a la vez hace que el sistema se “cuelgue”. Por ejemplo, al hablar dos lenguas: cuando eres niño puedes aprender dos lenguajes a la vez y con facilidad, pero

“La mayoría de la gente con distonía no logra resolver su problema porque sigue tocando en ese pasado, anclados en su trauma, y no en el presente real. No están conectados con la realidad de alguna manera.”

conforme crecemos, nos cuesta más hablar una segunda lengua porque la comparamos con la primera, lo cual bloquea el aprendizaje”.

**¿Crees que la distonía focal es reversible? ¿Puede desaparecer por si sola?**

El cerebro es plástico porque cambia y se actualiza al día con cada aprendizaje, pero no elástico, puesto que no puede volver hacia atrás. Cada día que te acuestas tienes un cerebro distinto del día anterior, al estar en continua actualización, por lo que solo puedes construir un nuevo equilibrio coherente con el cerebro del presente y no del pasado. La mayoría de la gente con distonía no logra resolver su problema porque sigue tocando en ese pasado, anclados en su trauma, y no en el presente real. No están conectados con la realidad de alguna manera.

Por otro lado, teniendo en cuenta que en el cerebro no existe el olvido y que veces solemos reprimir los malos recuerdos para que no nos afecten, aunque sigan estando en tu mente escondidos, suele ser difícil recuperarse por sí solos y necesitamos casi siempre de tratamiento. Partiendo de que “todo lo que aprendemos se queda” y que nuestro cerebro no olvidará ese estrés post-traumático, nosotros podemos construir nuevas realidades en las que llevemos mejor ese recuerdo. Por ejemplo, reintegrándolo de otra manera a través de terapia psicológica, específica para músicos, y aprendiendo a vivir con él, de forma que la persona acepte su problema y aprenda a encontrar el equilibrio conectando sus circuitos durmientes con la experiencia real que está viviendo ahora.

En definitiva, la distonía focal es reversible y se puede curar, rehaciéndonos y reinven-

tándonos. Hace falta fuerza de voluntad y querer el cambio, aunque he de reconocer que hay ciertos aspectos que ayudan a la mejora significativamente.

**¿A qué se refiere con ciertos aspectos que puedan ayudar a la recuperación?**

De forma general podría decir que hay aspectos, como el sexo o la lateralidad, que influyen en mayor o menor medida en la recuperación de la distonía. Los zurdos suelen presentar más facilidad para la recuperación. En cuanto al sexo, las mujeres suelen recuperarse antes que los hombres porque la progesterona, esta hormona ayuda a la plasticidad cerebral y “fertiliza las neuronas”. Es resumen, las mujeres son más receptivas a cualquier cambio y se adaptan mejor a nivel cerebral que los hombres, y ya si son zurdas, mucho mejor. No obstante, depende de cada persona y de la capacidad de adaptación que tenga, de su vida, contexto, ambiente, cultura. Cada caso es único, pero es muy importante que el tratamiento de recuperación se de en el entorno adecuado.

**Crees que la felicidad influye tanto para la nueva aparición de la distonía como para su recuperación?**

La felicidad es obligatoria para recuperarse. Los niveles que miden si eres o no feliz, están relacionados con la serotonina. Esta hormona potencia la plasticidad, es decir, una persona feliz es potencialmente mas flexible para aprender porque esta en el estado adecuado. Las experiencias placenteras abren la capacidad para aprender, mientras que la tristeza la cierra y termina por deteriorar esta capacidad. Si eres feliz tus mismas neuronas desarrollan brotes y esto hace que escuchen mejor los mensajes positivos y te hagas más fuerte. Por tanto, hay que intervenir sobre la felicidad

**“Las experiencias placenteras abren la capacidad para aprender, mientras que la tristeza la cierra y termina por deteriorar esta capacidad.”**

para aumentar las posibilidades de recuperación.

**Has dicho que te dedicas a reorientar esa tendencia, ¿pero como lo llevas a cabo?**

Hago ejercicios específicos para cada persona en concreto. No obstante también me ocupo de que olvide miedos, reintegre pensamientos... es psicológico, pedagógico, entrenamiento físico y remodelación de las estructuras cerebrales. Soy como un “analista de software cerebral” y para ello busco que es lo que funciona mal en la memoria, las asociaciones que hay y cuales son funcionales y no. Después de elegir el momento correcto para empezar la terapia, empezamos con la reprogramación. Hay que cambiar las conexiones cambiando las disociaciones, induciendo una reorganización o reaprendizaje trabajando sobre la memoria y la técnica. A veces el cerebro crea ilusiones y vive en un bucle, por lo que debemos enseñarles a salir de esa situación y darse cuenta de lo que está pasando. Intentamos que el cerebro dialogue consigo mismo y llegue a una respuesta coherente. No obstante, revertir un proceso de aprendizaje lleva tiempo y eso puedo provocar estrés en pacientes que esperan soluciones milagro.

**Que recomendación le darías a la gente que empieza a tener estos síntomas?**

Tienes que pedir ayuda lo antes posible porque cada día que pases repitiendo estas conductas disfuncionales, el cerebro las graba más profundamente. En la actividad cerebral existe una norma: las decisiones que tomamos,



cuanto más las repetimos, más se estabiliza creando costumbres. Si lo haces una vez es una decisión, si lo haces dos es una tendencia y 5 veces, es una respuesta automática. En mi opinión, si alguien detecta que tiene temblores, movimientos involuntarios, pérdida de embocadura aunque sea leve, que apriete más de la cuenta los músculos faciales, debería pedir asistencia cuanto antes, porque si lo coges al principio de la disfuncionalidad se puede solucionar inmediatamente.

**¿Has pensado en escribir algún libro sobre distonía en flautistas?**

La flauta estaba en el proyecto de bibliografía, pero no sola sino englobando a los instrumentos de viento. Estos instrumentos no tienen elemento coreográfico, no tienes que aprender muchos movimientos para tocar como es el caso del violonchelo o el piano.

Si algún día escribo un libro de distonía para flautistas, lo centraría más en la actividad cerebral que en la física, a pesar de que su posición sea muy poco ergonómica. Es muy compleja en el aspecto de que son instrumentos que para tocarlos muy bien, exigen una precisión extrema. Todo tiene que estar perfecto, si no, no funciona. Esto

es un reto cerebral.

No obstante, cuento con bibliografía que es válida para cualquier especialidad, aunque es específica según el lector y sus preferencias cerebrales. Hace tiempo escribí: "Entrenamiento y neuroplasticidad. Rehabilitación de distonías, un nuevo enfoque" para la gente que funciona más con el hemisferio izquierdo y "La rebelión del cuerpo", para los que trabajan con el hemisferio derecho. Los lectores entienden mejor la información según el hemisferio que tiene más conectado. El hemisferio izquierdo caracteriza a las personas que utilizan más los datos y son más analíticas, mientras que los que trabajan más con el hemisferio derecho son más intuitivos, les gusta hacer analogías, son intuitivos y su pensamiento es más global.

### Resumen

Como hemos visto, la distonía focal es una

enfermedad compleja que afecta al cuerpo a través de la mente y requiere tratamiento. Existen centros de asistencia específicos distribuidos por todo el país que la tratan desde su aspecto psicológico; también otras técnicas más agresivas como las inyecciones de botox que en principio controlan los síntomas de la enfermedad pero no recuperan la distonía. El trabajo del Dr. Farias muestra un método eficaz y completo, a través de las actividades sensoriomotoras de reciclaje y la estimulación propioceptiva, que pueden llegar solucionar esta enfermedad cada vez más común, relacionada con el estrés, los traumas y la felicidad en la vida del músico.

Para finalizar, desde este artículo se quiere, en parte, agradecer al Dr. Farias sus investigaciones sobre la salud del músico y, sobre todo, el relato fascinante que nos confió en esta entrevista donde vertió algunos de sus conocimientos más valiosos

después de años de estudio. De manera personal, gracias por tu amistad, amabilidad y profesionalidad. Por otro lado, pretende ayudar a todos los que alguna vez en su vida, y debido a la distonía, se sienten o han sentido solos en este mundo complejo de música, alentándoles a que piensen: "no estás solo, no dejes la música, hay solución a tu problema". Por último, y a modo de moraleja para todos los flautistas y músicos que están leyendo este artículo:

*"Cuiden su gusto musical, su afinación, técnica y sonido, pero no olviden a la persona que hace de la música un arte, porque esta es la llave para disfrutar de su profesión". ●*

**Cristina Montes Calvo**, es diplomada en magisterio musical, licenciada en flauta actualmente trabaja en el CPM Javier Perianes, de Huelva.

## Bibliografía

<http://www.focaldystonia.net/sp/coment-s.html>

-Farias J, Yoshie M. *Treatment efficacy in an ecologically valid neuropsychological treatment program of 120 professional musicians with focal dystonia*. Galene Editions. Amsterdam 2012. I.S.B.N.: 978-84-615-5124-8.

-Farias Martínez J, Sarti-Martínez MA\*. Title: *Elite musicians treated by specific fingers motion program to stimulate proprioceptive sense*.

Spanish Society of Anatomy. Alicante (España). Proceedings pag110. European Journal of Anatomy.

-Farias Martínez J, Ybáñez García D, Pérez Torres F, and Sarti Martínez, M.A. Title: *Risk Factors, Musculoskeletal Disorders in Elite Flamenco guitar players*


-EULAR 2005. *Annual European Congress of Rheumatology*. Viena. Publication: Ann Rheum Dis 2005; 64 (sup. III).


-Universidad de Cadiz-Departamento de ciencias morfológicas. Programa de medicina y ciencias aplicadas al deporte. Título de la Tesis *Prevención y tratamiento no quirúrgico de las lesiones por esfuerzos repetidos en los pianistas*. Farias J, Rosety M, Carrasco C. Tesis Doctoral.

-Farias J. *Valoración del riesgo Psicosocial entre los músicos integrantes de Orquestas Sinfónicas*. Universidad Oberta de Catalunya. Tesis de Master.

-J. Farias, F.J. Ordóñez, Manuel Rosety Rodríguez. *The influence of the active range of movement of pianist's wrists on repetitive strain injury*. Eur J Anat, 7 (2):75-77 (2003) ISSN: 1136-4890.


-F.J. Ordóñez, J. Farias, Manuel Rosety Rodríguez. *Anthropometrical analysis of the hand as a repetitive strain injury predictive method in pianists*. It. Anat. Embryol Vol 107, n 4:225-231.2002. ISSN: 1122-6714."





*"The lefreQue is a miracle to me! From the first moment on I heard the difference so very clearly that I will never play without it anymore!! The sound is much deeper and richer and you get a much improved legato. For any instrument, at any level, the lefreQue is a major sound improvement!"*

- Emily Beynon, solo-flautist -  
- Koninklijk Concertgebouw Orkest -



**sanganxa**  
Distribuidor Exclusivo para España

**www.sanganxa.com**

# ¿Estudiar o no estudiar?

## THIS IS NOT THE QUESTION

*“Es fácil tocar un instrumento musical: todo lo que tienes que hacer es tocar la tecla correcta en el momento adecuado y el instrumento suena.” J.S BACH*

Por **Antonio Pérez**

**L**as exigencias del estudio personal son particulares en cada flautista según el nivel y la situación en la que se encuentra en un momento determinado. Muchos flautistas dividen su estudio en parcelas donde la “técnica” (mal entendida) y la música están totalmente separadas. En muchas ocasiones he oído preguntas como: ¿cuánto tiempo debo dedicar a estudiar escalas?, ¿cuántos ejercicios de sonido sería aconsejable que hiciera al día?, etc,etc...como si el estudio diario se tratara de una coctelera que después de mezclar todos los ingredientes cuidadosamente medidos, obtuviésemos el licor perfecto, la mezcla perfecta para hacernos “perfectos”.

La “TÉCNICA” es el arte por el cual cuerpo y mente colaboran en la consecución de lo que visualizamos y creamos mentalmente. La mente visualiza lo que quiere oír y a través de la consciencia de nuestro cuerpo materializamos esa imagen. Creamos imágenes, creamos ideas...la creatividad es innata en todos los seres humanos, “viene de serie” cuando nacemos, y la verdadera “técnica” es aquella que viene a restablecer esa creatividad natural que ya poseemos y que hemos perdido con años y años de trabajo inconsciente y mal planteado.

En no pocos casos los resultados que se obtienen en el estudio no son proporcionales



**Tener muchos ejercicios para trabajar diferentes cuestiones “técnicas” y un reloj para controlar el tiempo que dedicas a ello, sólo te garantiza que llegues a tiempo para comer y que tu atri se te quede pequeño.**

al tiempo dedicado a esta actividad. ¡“Hay que trabajar más técnica si quieres avanzar”!, es una frase demasiado repetida que se malinterpreta con mucha frecuencia y que no pocas veces el flautista lo identifica con dedicar más horas “machacando” escalas y arpegios “sin ton ni son”, estudiar “notas tenidas” sin darte cuenta de que estás anclando todavía más tus problemas en el sonido o estudiar intervalos con diferentes ritmos con un escaso convencimiento de que realmente ese ejercicio sirva para algo, pero...¡cómo te lo han dicho!..., y además con el reloj muy cerca para cumplir exactamente la hoja de ruta en los tiempos determinados.

En más de una ocasión podemos tener la tentación de organizar nuestro estudio dia-

rio de flauta como el que cocina una receta de “pollo al chilindrón”:

1º- Se prepara la flauta a la 10:10 AM, tras 15’ de calentamiento con ejercicios varios previamente seleccionados y programados: 5 minutos de armónicos, 5 minutos de “golpes de diafragma duodenales” y 5 minutos del libro que me ha recomendado mi amiga “Choni” que está haciendo un posgrado.

2º- Trabajo escalas, arpegios y trapecios... con distintas articulaciones, durante 1 hora y 15 minutos. Cada día trabajamos tres articulaciones distintas para así, cuando acabe la semana, tenemos todas las articulaciones “contentas”.

3º- Tras 15 minutos de descanso y diversos estiramientos que aprendí en un cursillo veraniego de “Técnica Alexander”, lucho contra un estudio melódico durante 1 hora.

4º- Y por último, ya con los labios y la lengua como un senegalés comiendo guindillas, machaco la obra durante otra 1 hora y 30 minutos.

TOTAL: 3 horas y 45 minutos de cumplimiento (CUMPLO Y MIENTO). A esto hay que añadirle el tiempo que tardas en limpiar la flauta, culpabilizarte (en la pedagogía HD se llama “LSD”, es decir, “latigazos sin descanso”) por no haber conseguido el nivel que deseabas y recuperarte del mal rato, total, unas 4 horas y media.



Existen muy buenas recetas para avanzar con el instrumento que no dependen del tiempo o de la organización del estudio.

¿Cómo es posible que con todo el tiempo que le hemos dedicamos al estudio, muchos de los días nos podemos sentir frustrados y ansiosos, con la sensación de no conseguir nunca la plenitud que en el fondo anhelamos? ¡Mañana será otro día! Y vuelta a empezar...

Tocar la flauta y sentirte pleno no depende de estudiar más o menos horas, más o menos escalas, trinos o sextas a 180 la negra. El tipo de objetivos que buscamos en el estudio tienen una gran importancia en el progreso y en la búsqueda de la plenitud y la felicidad cuando tocamos la flauta. Puede ser que en algunas ocasiones hagamos un trabajo “disparatado e incoherente”, donde el objetivo, en la mayoría de los casos, inconsciente, sea realzar nuestra propia imagen de cara a nosotros mismos y de cara a los demás. Es decir, lo que en realidad nos importa (aunque no seamos conscientes de ello) es obtener una imagen “positiva” de nosotros mismos. En el fondo, puede importarnos muy poco el ejercicio en sí o lo que el ejercicio va a aportar a nuestra interpretación.

Por lo tanto, es necesario que un flautista conozca cómo funciona la mente y cuáles son los verdaderos objetivos que nos van a ayudar a progresar y a sentirnos felices.

Lo importante no es qué estudiar, sino, cómo estudiar los problemas que aparecen y que impiden desarrollar nuestra creati-

vidad. Los flautistas somos muy propensos a intentar adoptar las recetas que a otros flautistas le funcionan. Conocer estas herramientas pueden ayudarte a que tú descubras las tuyas propias y es aconsejable que nunca tomes al pie de la letra las descripciones técnicas de un flautista deter-

minado, por muy venerable que sea, pues corres el peligro que éstas se conviertan en el “criterio universal” de lo que está bien y está mal. Todos tenemos una parte de nosotros mismos que se enamora con mucha facilidad de las fórmulas de los demás. Los modelos flautísticos no son malos, pero no podemos dejar que se conviertan en criterios inamovibles y que no dejen salir nuestro “verdadero flautista”.

¿Qué ejercicios debes estudiar? Es una pregunta secundaria pues la “técnica” comienza en el interior. Yo preguntaría: ¿Cómo cantarías este arpeggio?, ¿Cómo sientes el vibrato en esta frase?, ¿cómo bailarías este ritmo? ¿Qué color de sonido tienes en la mente en esta frase? ¿Qué deseas expresar?, ¿Cómo cantarías estas terceras? (las de Mozart o las de Moysé, aunque, por supuesto, prefiero las de Mozart)...es aquí donde comienza el proceso verdadero de la “técnica” pues no podemos buscar nada en la flauta que no hayamos proyectado con anterioridad en nuestra mente. Ese sería el primer objetivo, si es que se puede llamar así y el segundo ponerse “manos a la obra”, empezar a dar una forma

física a lo que hemos visualizado.

La concentración y el contacto continuo con uno mismo, son puntos fundamentales para abordar las soluciones técnicas. Toda la energía psíquica que poseemos debe estar encauzada y dirigida al “Presente”, a lo que decidamos que debemos hacer en este momento. Este es el primer paso en la “técnica”, para materializar una imagen musical que de momento sólo existe en la mente del flautista.

#### PON ORDEN EN TU CONCIENCIA Y SIGUE FLAUTEANDO

La calidad de vida depende en gran parte de lo que uno hace para ser feliz. Las emociones hacen referencia a estados internos de conciencia. Las emociones negativas como la tristeza, el miedo, la ansiedad o el aburrimiento producen “entropía psíquica” en la mente, es decir, un estado en el que no podemos utilizar eficazmente la atención para afrontar tareas externas como, por ejemplo, tocar la flauta, porque la necesitamos para restaurar un orden subjetivo interno. Las emociones positivas como la felicidad, la fuerza o la actitud alerta son estados de “negentropía psíquica”, porque al no necesitar la atención para rumiar pensamientos tóxicos a cerca de nosotros mismos, la energía psíquica puede fluir libremente hacia cualquier pensamiento o tarea en que decidamos encaminarla.

Para entrar en un estado de “negentropía



Establecer un equilibrio mental es fundamental para estudiar con eficacia la flauta.

psíquica” en el estudio de la flauta, el tiempo y la intensidad con que mantengamos nuestras METAS están en función de la MOTIVACIÓN. Es decir, si estamos motivados durante el tiempo que estudiamos, nuestra energía psíquica estará encaminada al 100% en hacer lo que estás haciendo en ese momento; puede ser el estudio de un determinado pasaje difícil, la calidad del sonido en una nota determinada, la búsqueda de un punto de tensión en el fraseo...

Es importante, por lo tanto, aprender a proponerse metas que desarrollen la autoestima, pues en muchas ocasiones ésta depende del grado de expectativa del resultado. Un flautista puede desarrollar mucha infelicidad proponiéndose metas muy altas que producen una sensación constante de frustración y fracaso. Por lo tanto es muy positivo plantear en nuestro estudio diario metas a muy corto plazo, de esta forma nuestra energía psíquica se centrará rápidamente. APRENDER A MANEJAR LAS PROPIAS METAS constituye un paso y una habilidad muy importante para lograr un aprendizaje eficaz en el estudio de la flauta.

Por ejemplo, si estudias el libro de Marcel Moyse, “Gamas y Arpeggios”, si no estás muy habituado a trabajar este tipo de libros de una forma fluida, te puede resultar frustrante plantear los ejercicios a una velocidad alta. Es mucho mejor comenzar con unos cuantos compases de un ejercicio y emplear toda tu energía psíquica, por ejemplo, en observar el movimiento del dedo meñique cuando pasa de do# a re (grave) y todas las tensiones que podemos generar a nivel corporal en este tipo de movimientos. Al trabajar de esta forma, en poco tiempo, la propia retroalimentación que conlleva el trabajar concentradamente, te llevará a avanzar mucho más rápido de lo que te puedes imaginar.

Otro ejemplo de cómo se produce esta retroalimentación, lo puedes experimentar cuando simplemente OBSERVAS cómo

emites la columna de aire cuando centras toda tu atención en un simple compás de un ejercicio sobre el sonido o sobre unas cuantas notas de una melodía que te gusta y que contiene material interesante para trabajar el sonido.

Es mucho más efectivo la OBSERVACIÓN durante unos minutos que el trabajo programado de ejercicios más extensos que nos llevan a plantearnos inconscientemente que la meta es el ejercicio en sí y no lo



“NO TE  
QUEDES EN  
LO SUPERFICIAL  
Y ENTRA EN  
TU INTERIOR,  
ENCONTRARÁS  
LAS  
RESPUESTAS”

que queremos conseguir en nuestro color o en otra característica de nuestro sonido. Por ejemplo, resulta muy efectivo para el sonido, trabajar el principio del “Cantabile et Presto” de G.Enesco para conseguir el color que visualizo en mi mente, en esa tesitura del registro grave. Es sorprendente cómo imaginando ese color dentro de un marco musical, se trabaja de una forma mucho más rápida y efectiva.

En definitiva, es muy recomendable para cualquier flautista que desee avanzar con

su instrumento y ser al mismo tiempo feliz, tener en cuenta dos premisas:

1.- EL OBJETIVO FUNDAMENTAL EN SÍ NO SON LAS METAS SINO QUE LAS METAS PONGAN ORDEN A NUESTRA CONCIENCIA PARA PODER CONCENTRARNOS EN TOCAR LA FLAUTA. Estas metas son las que logran focalizar la conciencia, es decir, las que logran que nos concentremos en lo que estamos haciendo en cada momento.

2.- VISUALIZAR INTERIORMENTE LO QUE QUEREMOS HACER CON EL INSTRUMENTO. El sonido, la articulación, el fraseo, el vibrato....nace primero en nuestra mente, para luego transferirlo al instrumento a través de nuestro cuerpo.

¿Escalas, Mozart, arpeggios, Taffanel, sonido, Gaubert, articulación, Ibert, intervalos, Jolivet, color, Bach...? ¿Técnica o Música? ¿Qué es técnica y qué

es música? todo está formado con 7 notas que representan canciones diferentes del mismo cantor, gestos diferentes del mismo bailarín.

NO TE QUEDES EN LO SUPERFICIAL Y ENTRA EN TU INTERIOR, ENCONTRARÁS LAS RESPUESTAS ●

Puedes seguir mas de cerca a Antonio Pérez en su Blog de flauta:  
<http://bricoflauta.wordpress.com>

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

Antonio Pérez





# Cursos de la AFE

Este año la AFE se ha volcado en organizar y patrocinar diferentes cursos con algunos renombrados flautistas nacionales e internacionales con el fin de ofrecer una atractiva y variada oferta de actividades que pueda ser del beneficio de todos sus afiliados a precios muy interesantes. Como muestra de los contenidos y ambiente desarrollado en algunos de estos cursos hemos querido recoger de palabras de los propios participantes u organizadores una pequeña reseña de cada uno de ellos. Esperamos que nuestro esfuerzo haya resultado beneficioso para muchos de los que habéis participado en ellos y os emplazamos a seguir participando en futuros eventos.



## Curso con Aldo Baerten

Los días 25 y 26 de mayo en Afinarte escuela de música y baile (Madrid) hemos tenido el inmenso placer de poder contar como huésped del ciclo de clases magistrales flautistas del mundo con Aldo Baerten.

Por Sara Bondi

La idea de invitarle nació durante la convención AFE 2012 en Barcelona. Allí tuve la ocasión de conocer su método de enseñanza y de hablar con él personalmente. Ya en ese primer acercamiento tuve la impresión de estar frente a una persona generosa y amable, con un profundo amor por la enseñanza de nuestro instrumento. Mi atención había sido capturada por una frase sobre todo: "When we enter the stage we should think: - These are all very beautiful people, I will give them my best. May be tomorrow I'll be better or yesterday I was better. It doesn't matter, so it's life. Let's tell them my story". Esta actitud positiva ha vuelto a dejar huella en el fin de semana que hemos pasado en su compañía. Las clases individuales han tocado algunas de las obras claves de nuestro repertorio:

desde el *Concierto en Sol KV 313* de W.A. Mozart, pasando por el *Andante Pastoral y Scherzettino* de Paul Taffanel, la *Sonata* de Hindemith, los *Conciertos* de Nielsen e Ibert, *Joueurs de flûte op.27* de Albert Roussel, *Sicilianá et Burlesca* de Alfredo Casella, la *Sonata* de Taktakishvili y la *Ballade n.1* de Frank Martin.

En cada caso la sesión ha empezado con una pregunta: "What did you like?" Pregunta a veces difícil de contestar en nuestra mentalidad centrada en lo que hacemos mal; pero nos explicaba Aldo Baerten que es la primera pregunta que tendríamos que ponernos, para darnos ánimos durante el estudio y también para no desaprovechar el tiempo en repetir lo que ya sabemos hacer bien. La siguiente pregunta era "What would you like to work on?" o "What would you like

to make better?"

Cada alumno ha tenido así la ocasión de trabajar exactamente sobre los puntos o temas flautísticos que más problemas le creaban en ese momento, sumergido en una atmosfera positiva, creada por la valoración y la respuesta a la primera pregunta. Siempre con una sonrisa, Aldo Baerten nos ha guiado en este proceso, contando mientras tanto historias sobre cada pieza, alguna que otra anécdota de sus años de estudio con Peter Lukas-Graf y llevando a cada uno a probar nuevas formas de considerar los problemas de estudio, sonido, técnica o vibrado que pudiesen surgir.

Los temas que han tenido mayor peso durante el curso han sido:

- Método de estudio. Valoración del estudio

lento y preciso. Utilidad de los ejercicios de transposición y de los armónicos.

- Vibrado: no uniforme. Análisis de la música interpretada y reflexión sobre la octava en la que se encuentra el pasaje, para elegir un vibrado que se adapte a cada situación, al fin de enriquecer la expresividad o la evidencia de los acentos.

- Entonación: previsión de los problemas y corrección preventiva.

- Respiración: importancia de la apertura de la caja torácica para aguantar frases más largas y para que las piezas se hagan más llevaderas.

- Expresividad: importancia de la creación

de una historia o imagen personal, que hagan surgir un trasfondo emocional del cual atingir para transmitir a nuestro público. Importancia de la investigación sobre autor y obra, para conocer eventuales historias previas a la creación de una pieza musical.

Durante la tarde del sábado las clases individuales han sido sustituidas por una sesión de grupo sobre pasajes orquestales. También en este momento han surgido muchas dudas sobre la ejecución de dichos pasajes en orquesta y durante una posible audición, que Aldo Baerten ha contestado una a una basándose en su experiencia como flauta principal de la Royal Flemish Philharmonic.

La importancia de la precisión en la lectura de los pasajes durante las audiciones ha sido algo sobre el que Aldo ha insistido mucho. Para los alumnos ha sido muy interesante poder tocar los pasajes con el acompañamiento del piano, tomando así conciencia de lo que pasa en orquesta alrededor de la flauta.

El final de la master class ha sido marcado por una rueda extra de preguntas por parte de los alumnos, durante la cual el profesor ha insistido una vez más sobre la importancia del estudio lento, bien organizado, que contenga cada día un poco de todo, de forma económica e inteligente.



## Curso con Clara Novakova

*Los pasados días 25, 26 y 27 de marzo tuve el placer de organizar, bajo la esponsorización de la AFE, un curso de flauta con la célebre flautista Clara Novakova en el Conservatorio Profesional de Música "Guitarrista José Tomás" de Alicante.*

Por **Montserrat López Montalvo**

**G**racias a la AFE el precio de la matrícula del curso resultó tan atractivo y asequible para el alumnado, que rápidamente se cubrieron las plazas activas del mismo, quedando incluso personas en lista de espera.

Flautistas de todos los niveles, desde elemental a superior, pudieron disfrutar de las enseñanzas de esta carismática flautista, nacida en la antigua Checoslovaquia, educada entre Italia y Alemania y con una extensa carrera profesional en Francia. Una fusión de culturas totalmente enriquecedora que los alumnos supieron percibir y admirar.

Las clases se realizaron en horarios de mañana y tarde; las mañanas estaban dedicadas a los alumnos más mayores, que acudieron de diversos puntos de España -Murcia, Barcelona, Córdoba- y las tardes a los más jóvenes, los alumnos de enseñanzas elementales y profesionales del conservatorio y de otros centros de la provincia de Alicante.

En total, los alumnos participantes disfrutaron de cuatro clases colectivas y dos clases individuales, lo que tuvo como resultado una gran acogida por parte del alumnado asistente.

Es de agradecer, por otra parte, la gran disposición de Clara, que a pesar de no estar físicamente al 100%, pues estaba algo resfriada, aguantó con muy buen humor las sesiones maratónicas diarias de nueve horas de clases, con un único descanso para la comida.

Los alumnos, a juzgar por sus comentarios, valoraron muy positivamente el curso y las enseñanzas de la Novakova.

*"Me ha parecido un curso completo, con sesión de ejercicios respiratorios incluida. Todos sus consejos fueron provechosos, tanto en la música de estilo clásico como en la contemporánea. Además, fue muy interesante trabajar mi obra con alguien que había conocido y tocado para su compositor, Yoshihisa Taïra, y me ayudó tanto a interpre-*

*tarla como a entender su estilo y su forma de entender la música."* (Isabel Granados, 18 años).

Es precisamente éste un aspecto a señalar: acostumbrados como estamos a etiquetar a las personas ("este flautista se dedica a la música antigua", "éste otro es especialista en música contemporánea, pero no tiene ni idea de tocar la flauta", etc.), con Clara tuvo claro desde el principio que, además de estar muy involucrada en la creación de repertorio nuevo y en el desarrollo de las nuevas posibilidades del instrumento (colaboró asiduamente en el IRCAM de París), es una flautista de formación clásica, lo que la convierte en un músico versátil, todoterreno, y, por supuesto, conocedora de todo el repertorio de cualquier estilo y/o época.

No obstante, las clases que dedicó al repertorio más actual y tocable por los alumnos de estos niveles (*Density 21,5* de Varèse y *Cadenza I* de Taïra) fueron con mucho las más ricas e interesantes, tanto para el alumnado

como para mí misma. Gracias a sus enseñanzas los alumnos comprendieron que el repertorio contemporáneo es igual de importante que el barroco, clásico o romántico y que merece el mismo respeto, cuidado y estudio que el resto. Quedó patente la necesidad de una búsqueda técnica personal con tal de explorar la riqueza de articulaciones y matices que caracterizan a *Density*; una riqueza que obliga al flautista a superar sus límites e ir más allá, al igual que la obra de Taïra, compositor japonés afincado en París que tuvo mucho contacto con Clara y de cuya experiencia pudimos nutrirnos todos para comprender mejor esos contrastes extremos de matices presentes en todo su repertorio.

Otra de las cosas interesantes del curso fueron, a mi parecer, las dos clases colectivas dedicadas a los alumnos de enseñanzas elementales. Fue una experiencia totalmente nueva para ellos, pero muy instructiva para mí como profesora, pues trabajó con ellos diversos aspectos de la técnica básica y contemporánea de una manera totalmente lúdica e innovadora, mostrando su buen hacer flautístico y pedagógico.

*"Me ha gustado mucho participar con otros niños en el curso y he aprendido cosas que no sabía. El curso estaba muy bien organizado y las clases empezaron a la hora prevista y el tiempo pasó tan rápido que no me di cuenta de que ya se había terminado. La profesora fue muy amable, aunque me costaba un poco entenderla cuando hablaba. El año que viene me gustaría repetir, si se vuelve a celebrar".* (Lucía Giner, 9 años).

*"Me gustó mucho por cómo explicaba, me encantó poder participar en algo así; me permitió ver cómo mis compañeros de otros cursos tocaban y aprendían, pero lo mejor fue poder compartir con mis compañeros un rato entretenido disfrutando de la manera que Clara explicaba. Espero que se repita."* (Inma Gadea, 11 años).

Pero por encima de sus dotes pedagógicas y técnicas, he de destacar la extraordinaria calidad humana de esta mujer que nos dejó encandilados con su cercanía, su humildad, empatía y paciencia con los alumnos. En una palabra: una gran profesional.

*"Siempre he considerado que los cursos, por el poco tiempo que duran, no aportan muchos conocimientos significativos, por eso he de confesar que éste fue mi primer curso, y por ello no estaba del todo seguro de si realmente iba a aprender nuevas maneras de estudiar, tanto en cuanto a la técnica como sobre el sonido. Ahora bien, nada más empezar el curso ya sabía que iba a ser provechoso. La profesora fue una persona muy cercana y muy profesional. No solo afrontaba el estudio de la obra en su totalidad, centrándose en aspectos generales, sino que también pre-*

*tendía que la comprendiéramos y, al mismo tiempo, supiésemos qué quería expresar el autor. Las clases colectivas también fueron muy interesantes, concretamente, en la que nos enseñó maneras de relajarnos y de respirar, ya que estos temas no se estudian en profundidad en los programas de estudios del conservatorio. En resumen, fue una buena experiencia que me ha hecho ser menos escéptico con respecto a la utilidad de los cursos"* (Héctor Morales, 22 años).

Toda una experiencia enriquecedora que tardaremos mucho en olvidar. Nos quedamos todos con ganas de más y lamentamos que una flautista de este calibre no haya encontrado el lugar que merece en este país y que, como consecuencia de ello, tome rumbo a China.

Aprovecho estas líneas para agradecer a la AFE, en especial a Wéndela van Swol, su colaboración, disposición, cercanía y amabilidad. Espero que ésta sea la primera de otras futuras colaboraciones.

Y os animo a vosotros, los que todavía no sois socios, a haceros miembros de esta gran familia, la AFE, que tantas ventajas os ofrece a todos los niveles.

**Montserrat López Montalvo**, es Profesora de Flauta del Conservatorio Profesional de Música "Guitarrista José Tomás" de Alicante.



Por **Antía Otero García e Irene Parada Gómez**

**E**ste curso fue un curso teórico-práctico. El jueves por la tarde, el viernes todo el día y el sábado y el domingo por la mañana se impartieron clases individuales. En una de mis clases interpreté la Sonate es-dur de Bach ( BWV 1031) y me habló de las distintas articula-

ciones ya que en esta época había distintas consonantes (por ejemplo el ta-da). Además de esto las articulaciones debían ser variadas y servir a la música. En las clases traía sus flautas del periodo Barroco y también Clásico para quien las quería probar. Yo toqué con algunas de ellas. Me parecieron muy interesantes,

## Curso con Manuel Morales

*Del 28 de febrero al 3 de marzo se realizó un curso de flauta en el conservatorio profesional "Manuel Quiroga" de Pontevedra impartido por el profesor de flauta travesera del Conservatorio Superior de Vigo, Manuel Morales Fernández, especialista en música barroca.*

no eran difícil hacerlas sonar pero sí sus digitaciones para que sonara una nota concreta. El sábado por la tarde explicó sobre como eran las flautas barrocas y como se tiene que interpretar las piezas de esa época, hablando de articulaciones, ornamentos y demás normas del barroco. Después dio un concierto con las flautas barrocas con el programa siguiente:

Como conclusión fue un curso muy entretenido e interesante, en el cual aprendí muchas cosas que desconocía sobre el barroco y sobre las flautas de la época.

Antía Otero García.

La tarea de descubrir nuevas obras es muy interesante y divertida. Para ello, hoy en día, contamos con innumerables medios de difusión, pero...¿realmente están bien interpretadas siguiendo las intenciones del autor o las características de la época?

El curso de Interpretación histórica de la flauta, celebrado en Pontevedra y con el profesor Manuel Morales al frente, me ha hecho reflexionar sobre esto. Es difícil ser riguroso, pues en cada periodo las circunstancias del momento se filtran en el arte dejando poso, y en ello se incluye por supuesto la música, por lo que es difícil la comprensión y el total conocimiento.

Durante estos días, Manuel nos ha introducido en el mundo Barroco, explicándonos aspectos musicales que pasan desapercibidos y a los que se les concede poca importancia por su desconocimiento pero que son absolutamente necesarios para captar la esencia de la obra y que sólo alguien con un gran conocimiento sería capaz de matizar. En especial, me gustó el planteamiento que le dio al curso, cómo lo organizó y las actividades propuestas. Cada alumno contaba con dos horas individuales, en las que, a través de la obra elegida, Manuel explicaba la musicali-

dad, lo que en mi opinión resultó muy ameno. Además tuvimos la posibilidad de probar diferentes flautas (traversos también) y documentarnos con diversos tratados históricos aportados por él, que versaban sobre esta época. La clase teórica fue muy productiva, y en ella nos explicó cosas tan interesantes como cómo escoger una buena edición de una partitura o cómo hacer una buena cadencia. El colofón al curso lo puso el concierto que a mi parecer fue muy especial. Tuvimos la oportunidad de ver plasmado en una brillante interpretación todo aquello que nos explicó durante los cuatro días, con instrumentos barrocos. La atmósfera que envolvió el concierto era totalmente ampulosa y ornamentada (como así se caracteriza este período).

Por todo ello este curso me ha parecido muy interesante, muy cercano y muy revelador, lo cual ha sido gracias a Manuel Morales.

Irene Parada Gómez



## Curso con Javier Castiblanque

*Al mal tiempo buena flauta*

Por Carlos Cano Escribá

**C**uando la administración responsable de aportarnos las herramientas para desarrollar nuestra labor pedagógica demuestra su insensibilidad, falta de compromiso e incluso desprecio, amparándose y utilizando como coartada una crisis, que no es ficticia, pero que tampoco salpica a todos por igual; cuando en conservatorios como el nuestro sufrimos para abonar nuestras insalvables facturas de gas, electricidad y teléfono, renunciando durante ya cuatro largos años a la compra de partituras, reposición de materiales y accesorios y haciendo verdaderos malabarismos para afinar nuestros pianos e intentar desarrollar actividades complementarias a nuestra clases regladas; cuando

sufrimos el castigo del recorte permanente en nuestra plantilla de profesores y con ello, hacen peligrar la continuidad de nuestros alumnos, incluso de los cuales, a los más desfavorecidos, se les niega una mísera beca que les permita cubrir los costes de matrícula y los gastos de desplazamientos y que no representa ni un escaso por ciento de lo que nuestra señora presidenta de Castilla-La Mancha, a media jornada, cobra al año; en este contexto, en este panorama que invita a la desidia, al pesimismo y al fracaso, es casi una quimera ser profesor, ser músico, y como tal, transmitir ideas e ilusiones, trabajo y ambiciones, sacrificio y placer... Por ello, en este continuo batallar cotidiano, y ya concluyo este agrio discurso, cuando la

AFE nos propone esponsorizar un curso de flauta en nuestro centro, nos faltó tiempo a los profesores que impartimos esta instrumento, Rosa Sanz, Manuel F. Rubio, nuestro pianista repertorista Hernán Milla y un servidor, para, con este pretexto, enmarcar este curso dentro de nuestra I Semana de la Flauta. ¡Un galón de oxígeno para todos! Esta semana de la flauta comenzó el martes 23 de abril con una maratón de más de 2 horas en la que participamos más de cuarenta flautistas entre alumnos y profesores del conservatorio, y en el que disfrutamos de una suerte de festival desde dúos hasta sextetos de flautas. Al día siguiente, miércoles 24, recibimos la visita de Javier Dasí, quien nos trajo una muestra muy atractiva de flautas y embo-

caduras y nos brindó la posibilidad de revisar y reparar algunos de nuestros instrumentos. Nuestra más sincero agradecimiento por su voluntad y buena disposición.

Posteriormente a esta exposición, tuvimos la suerte de degustar uno de los conciertos más entrañables que un profesor puede esperar: Por segundo año consecutivo nuestros exalumnos, verdaderos profesionales de la música, nos obsequiaban con un concierto donde a través de Doppler, Piazzola, Shostakóvich, Saint-Saëns, Sancha y Dutilleux dibujaron caricias y sonrisas para nuestras almas.

Finalmente, desde el jueves 25 al sábado 27 de abril, nuestros alumnos y los de otros centros, así como profesionales y miembros de la AFE, participan en un curso a cargo del excelente flautista y profesor Javier Castiblanque. Todos sabemos de sobrada manera, y más por nuestra propia experiencia personal, lo importante que es para el joven flautista asistir y participar en cursos que complementen

la formación que regularmente recibe. Somos conscientes sí, y así consta en el papel, pero, a pesar de haber asistido a infinidad de estas actividades, y predispuerto de antemano a formar parte, al menos en mi caso, más que de una clase, de una especie de "confraternización flautística", nunca deja de sorprender la capacidad que tienen muchos para absorber con verdadera naturalidad y frescura, ya ni siquiera lo que se dice o construye, sino lo que suena y se palpa en el ambiente. Ahí su trascendencia.

Pero claro está que este clima no es gratuito, siendo mérito en gran parte al buen hacer de quien se preste a impartir una clase. Javier Castiblanque es esa suerte de mago, capaz de hacer a todos participe de su arte, y, así, sin esfuerzos aparentes, al menos para el resto, hacer de este, su arte, el propio nuestro. El arte que cada uno desea y sueña.

En la encuesta que hemos realizado entre los alumnos asistentes al curso, algunos señalan

como lo más provechoso de este su clase individual, aún siendo de unos escasos 45 minutos. Para otros la interacción colectiva fue más motivadora. Sin embargo, unido a todo lo anterior, creo que el gran acierto de Javier es el haber evaluado cada clase, ya fuera individual o colectiva, con unas conclusiones claras y concisas. A cada uno de los alumnos participantes les hizo acreedor de una especie de "verdad" acerca de sí mismo, entregándoselas como si de un talismán se tratara.

Gracias a Javier Castiblanque por su humildad, jovialidad y sabiduría. Gracias a la AFE y a su directiva, por tapizar el espacio que es obligación de otros cubrir.

Gracias a todos los que buscamos verdades, y, que frente al mal tiempo, le plantamos nuestra mejor y buena flauta.

**Carlos Cano Escribá**, es Profesor de flauta del Conservatorio Profesional de Música "Marcos Redondo" de Ciudad Real.



**T**odos conocemos (o hemos oído hablar de él) a Davide Formisano como un gran intérprete y flautista, músico talentoso, con un gran sonido y unas cualidades extraordinarias, pero no es tan cercana a nosotros su faceta como profesor. Es exigente, estricto, perfeccionista, incansable, y un gran pedagogo.

Estudiar con él durante una hora hace que te replantees muchos aspectos a la hora de tocar, trabajar las obras, y buscar más allá de las notas. Cada una de las clases con él fue intensa, incluso agobiante desde fuera, pero cuando eras tú el alumno se pasaba en un suspiro. Un buen surtido de estilos (Jolivet, Taffanel, Gaubert, y Bach entre otros) sobre los cuales tenía mucho que decir, y fue enriquecedor

poder conocer la manera de estudiar, de pensar. Exigía lo máximo de cada alumno, poniendo a prueba sus límites, haciendo que nos esforzáramos por mejorar lo que pedía. Además, se veía que él disfrutaba enseñando, tocando, y aprendiendo, ofreciendo consejos particulares y a veces generales (vibrato, respiraciones, afinación, empleo del aire en los diferentes registros, y un largo etc.)

Por otro lado, es un flautista de un conservatorio de élite y nos trató como alumnos del mismo. Creo que todos aprendimos mucho y no sólo de nuestra obra, sino de cómo estudiar de manera sana, cómo superar dificultades, y encontrar solución a problemas comunes y propios que surgen durante el estudio. También tocaba para mostrar qué pretendía enseñar, lo que, de

## Curso con Davide Formisano



Por **Jorge Rodríguez Sanz**

una manera u otra, ayudaba a desarrollar el oído y el gusto musical. Un hombre serio en su trabajo y competente sin duda, fuera del atril una persona muy agradable y bromista. Pienso que es una experiencia muy recomendable, pues prepara gente para los concursos y oposiciones más importantes, e intentará hacer lo mismo con cualquier persona que estudie con él, ya sea en Stuttgart, Niza, Galicia, Madrid Además Davide enseña a tocar la flauta como un músico, profundizando en cada detalle, y nunca dándose por satisfecho (porque sabe que siempre puedes hacerlo mejor). Si alguien tiene ocasión, que no lo piense dos veces; puede ser tu "médico" flautístico y aportarte más de lo que imaginas.

# Novedades

## DVD



**Anatomy of Sound. A Workshop with Amy Porter**  
**Autora: Amy Porter**  
**Editorial: Equilibrium. Porter Productions**

Esta es la más reciente producción en formato de DVD de Amy Porter profesora de flauta en la Universidad de Michigan. "Anatomía del Sonido" es el Taller de trabajo que Amy Porter

imparte anualmente en la Universidad de Michigan en colaboración con profesores de otras disciplinas como son Jerald Schwiebert, profesor de teatro y Laura Dwyer instructora de Yoga y también profesora de flauta. A través de este doble DVD podemos ir conociendo y experimentando de la mano de su autora de todos los contenidos, estrategias de estudio, filosofía de estudio etc... que cada año, se ejercitan en este Taller de trabajo. En realidad, aunque su título así podría sugerirlo, no se trata de un DVD focalizado exclusivamente en el estudio del sonido, sino que abarca en general todos los aspectos implicados en la técnica de la flauta. El Taller nos propone sumergirnos con nuestro instrumento en una experiencia personal vital y globalizadora en las que están implicadas todas las facetas de nuestro ser: cuerpo, mente y espíritu. Como la propia autora subraya en la introducción del video "Aprender a tocar tiene que empezar por saber quién eres, tomando conciencia de tu propia vida como inspiración, sabiendo que PUEDES crear un sonido a partir de lo que ya tienes en tu interior. Es la anatomía del sonido".

El Video incluye también una clase completa de Yoga de media hora de duración orientada especialmente para flautistas con la profesora Laura Dwyer, en la que se ejercitan aspectos tan relevantes para los instrumentistas de viento como la respiración, la postura o el control muscular. Me resulta también muy interesante la charla con otro de los profesionales de otras disciplinas colaboradores en el video, como es la profesora de canto Freda Herseith que nos aporta interesantes comentarios desde el punto de vista de un cantante, sobre algunos de los principales aspectos relacionados con el estudio del sonido en la flauta y que se basan en la técnica vocal; como la manera correcta de respirar, obtener diferentes sonoridades variando la forma interior de la boca utilizando diferentes vocales o la crucial importancia del correcto soporte de la columna de aire. Es especialmente útil y destacable el capítulo titulado *¿has escuchado alguna vez calentar a tu profesor?* En este capítulo podemos ver a Amy Porter en una interesante y completa sesión de estudio técnico de 25 minutos de

duración en la que ejercita los principales aspectos del estudio técnico diario del flautista a través de una equilibrada serie de ejercicios que incluyen: notas largas-respiración-escucha atenta, Dinámica-soporte de la columna de aire-afinación, Armónicos, vocalizaciones, registro grave, vibrato, Ejercicios nº 1, 4, 5, 10 y 12 de Grandes ejercicios diarios de mecanismo de Taffanel y Gaubert, y 3 de los Ejercicios diarios de André Maquarre. Sin duda os resultará muy provechoso.

Este DVD es recomendable para flautistas de todos los niveles aunque quizás se requiere de un nivel alto de inglés para el completo aprovechamiento del video, pues hay una gran proporción de tiempo de detalladas explicaciones orales.

José Ramón Rico



**Telemann : 12 Fantasias for flute without bass : A Study Guide by Amy Porter**  
**Autoras: Amy Porter y Catherine Bull.**

Realizado en mayo de 2008 por Duderstadt Media Center, patrocinado por la Universidad de Michigan, producido por A. Porter.

Amy Porter <http://amyporter.com/>

ha sido Primera Flauta en la Orquesta Sinfónica de Atlanta y actualmente es profesora de Flauta en la Universidad de Michigan (EE UU). Flautista muy versátil, ha grabado varios CDs y publica una serie de "Guías de Estudio" monográficas en formato DVD, además de ser responsable de diversas ediciones y arreglos musicales.

El presente video constituye una "Guía de Estudio", como la denomina su autora, muy documentada y directa para abordar la interpretación de las celeberrimas "12 Fantasías para flauta sola" de Georg Philipp Telemann (1681- 1767). Se recurre básicamente a dos elementos, que son: 1) una serie de exposiciones orales a modo de lecciones magistrales, y 2) la interpretación íntegra de las doce piezas a cargo de A. Porter. La realización del video es austera y sencilla.

El menú principal del DVD comprende: las introducciones (generales, y a cada una de las Fantasías); acceso directo a las interpretaciones de cada una; y "apéndices" (*Special features*). En las introducciones, una cámara fija enfoca a Porter, que habla al espectador, y se intercalan paneles que resumen los puntos principales de la exposición de la profesora, realizada en forma de clase magistral, de exposición teórica.

Las exposiciones condensan en un mínimo de tiempo toda la información importante que se pueda dar, partiendo del conocimiento y el respeto al estilo y la interpretación historicista, y teniendo como fin una interpretación traída a nuestros días: de hecho, utilizando la flauta Boehm.

Por ejemplo, en el apartado *Telemann: the style then and now, 250*

years later, Amy Porter nos habla de: características generales del Período Barroco, Estilo Rococó, Estilo Galante; nos remite al Tratado de Quantz (1752); nos insta a conocer fuentes y testimonios para una interpretación traída a nuestra época: de cómo Quantz habla de cómo tocar los Allegros, los Adagios, movimientos de danza... ; de los diferentes significados (entonces y ahora) de las indicaciones de tempo: cuanto más pequeña es la unidad de medida, más rápido es el tempo (ejemplos: 4/16 es más rápido que 4/8; 4/8, más que 4/4); de las indicaciones de tempo en la época de Telemann (de más rápido a más lento, serían: Presto; Allegro; Vivace -que es más lento que Allegro; Andante; Largo -no se subdivide; Grave -no se subdivide; adagio -el único que se subdivide); de la afinación y los temperamentos; de los "estilos nacionales" (Telemann puede pasar de un estilo francés a un estilo italiano en la misma obra. Él mismo declaró: "Es bien conocida mi trayectoria en cuanto a los estilos musicales. Primero llegó el estilo polaco, seguido por el francés, el eclesiástico, el de cámara y el operístico; y finalmente, el estilo italiano, en el cual estoy más centrado actualmente que en los otros.")

Porter nos habla de la realización de la ornamentación francesa y la italiana (sin hacer demostraciones). De la fuente original, impresa, poco clara en algunas partes, y con un fragmento incompleto; de otras obras que nos pueden servir para la interpretación de estas piezas, como las Sonatas Metódicas del propio Telemann; de que las Fantasías son un buen entrenamiento para abordar repertorio de otros compositores de la época, como J S Bach, C Ph E Bach, Quantz, etc; y de su valor intrínseco, tanto para el estudio como para el escenario, lo cual se comprueba al ver que estas piezas son tocadas hoy día también por intérpretes de otros instrumentos (flauta de pico, oboe, fagot, euphonium, trombón, tuba, saxofones).

Se dedica a cada Fantasía un somero análisis, remitiéndonos con la imagen a determinados compases o fragmentos de la partitura. Por ejemplo: la Fantasía nº 1 (la mayor) "comienza con un movimiento de estilo organístico, a la manera de Buxtehude o Bach"; "En el compás 11 comienza una fuga, y cuando más adelante aparecen semicorcheas, se trata de una repetición ornamentada." Se explica que el significado de los signos de articulación y de ornamentación no es exactamente como el actual; "El segundo movimiento es un *Passepied* -aunque en la partitura sólo se indica "Allegro"-, que es como un minuetto rápido: atención a las primeras partes de cada compás: acentuadas, porque se trata de una danza "alegre", pero sin exagerar la acentuación."

Uno de los "apéndices" (*Special features*) es el titulado "Telemann: preguntas y respuestas", consistente en una exposición oral frente a la cámara de 27 minutos, por Catherine Bull -especialista de travesero-, en la que se pasa por los siguientes puntos: *¿Qué clase de flauta?* [Descripción de la flauta travesera de una llave de la época de Telemann - Diferencias entre la barroca y la moderna] -*Flauta barroca frente a flauta moderna* [como opciones para tocar estas piezas]- *¿Cómo tocaban "ellos"?*-*¿Qué nos dicen las fuentes?*-*Sobre los ornamentos-¿Ornamentos italianos?*-*¿Cómo ornamentar dentro del estilo?*-*¿Cómo estudiar los ornamentos?*-*Sobre el vibrato.* [Catherine Bull es flauta principal en la Orquesta Barroca de Atlanta y profesora de flauta en el Georgia Institute of Technology; tras su graduación en flauta barroca y flauta de pico, estudió varios años con Wilbert Hazelzet]. Este DVD también incluye: "Outtakes": [dos minutos de "tomas falsas", demostrando sentido del humor], y "Sources" [Fuentes: Bibliografía: Autobiografía de Telemann editada por Mattheson; Edición

de las Fantasías por Kuijken; etc.- Lista de ediciones modernas de las Fantasías (Kuijken, Reidemeister, Hausswald, M. Larrieu, L. Moyse, Rampal, etc. - Discografía con flauta barroca; Discografía con flauta moderna; discografía con flauta de pico; discografía con fagot; con oboe; con euphonium; con trombón; con tuba; con saxofón soprano; con saxofón alto.]

Como he dicho, tanto Porter como Bull hacen sus exposiciones sin demostraciones prácticas. Por tanto, la práctica queda reservada a las interpretaciones que hace Porter de cada Fantasía, frente a la cámara, como si estuviésemos frente a ella en la sala de conciertos. Y sus interpretaciones son sin apenas vibrato, añadiendo aquí y allá adornos *extempore*, diferenciando las voces de la polifonía sugerida con el timbre y con variedad de articulaciones. "Con elegancia", como ha preconizado ella misma en sus exposiciones. Con un sonido muy claro.

No puedo decir que el DVD sea ameno. Probablemente, las autoras tampoco han buscado amenidad. Pero este video constituye una herramienta muy útil para profesores y alumnos, además de que la versión de las Fantasías por Porter se escucha con placer. La firme base historicista de las exposiciones y la amplitud de miras de Porter son otra de sus virtudes.

Por supuesto, en inglés de EE.UU. y sin subtítulos. ¡Una buena motivación para practicar!

Antonio J. Berdonés

Profesor Superior de Flauta Travesera



**Karg-Elert.30 Caprices for Flute**

**Autora: Amy Porter**

**Edita: Media Farrago STUDIOS**

Halagamos y admiramos a los compositores por su obra, trayectoria y sus aportaciones, pero...¿Quién se "oculta" detrás de la partitura?, ¿quién da vida a la música, prisionera entre las cinco líneas que delimitan simple-

mente puntos en el espacio?...Solidez, belleza, fuerza cautivadora y seductora, sensibilidad, perfección y sentido del humor imprime la impresionante flautista americana Amy Porter en esta grabación en DVD de los 30 Caprichos para flauta de Karg-Elert.

Amy Porter, ganadora de varios de los concursos más prestigiosos del mundo: Kobe en Japón, Avray de París o Ville d'Internacional en Francia, es actualmente una de las flautistas más solicitadas y populares, ofreciendo recitales y clases magistrales por todo el mundo.

Es un DVD que con toda seguridad, no dejará indiferente a ningún flautista. Amy Porter, con una técnica impecable, sencillamente, "se pasea" a través de una obra que presenta grandísimas dificultades para la flauta, tanto a nivel sonoro, técnico y expresivo. Además, al más puro estilo americano, incluye una sección de "tomas falsas" donde Amy despliega un gran sentido del humor y un gran carisma que hacen todavía más atractivo y sugerente este fantástico documento visual.

Cada capricho nos lo presenta la propia intérprete, en un estilo sencillo, fresco y cercano, ofreciendo, en primer lugar, unas pautas técnicas para su estudio en cuanto a respiraciones, fraseo y otras consideraciones, para pasar enseguida a su interpretación. Es por lo tanto, un material muy valioso desde el punto de vista pedagógico ya que nos introduce en un estilo compositivo muy peculiar y complejo como es el de Karg-Elert que ideó estos estudios para flauta a partir de sentir la necesidad de unir la literatura musical existente con la complejidad armónica y melódica de las obras orquestales de compositores modernos como Mahler, Bruckner, Schoenberg o Richard Strauss, entre otros.

Cuentan que un día Taffanel interpretó el estudio nº3 de los 24 Estudios Op.15 de Joachim Andersen en presencia de sus alumnos y del propio compositor que ese día visitó la clase del eminente flautista. Cuando acabó la interpretación, Andersen, aplaudiendo y totalmente emocionado, comentó :” No sabía que había compuesto tanta música”. Pues algo así le hubiera ocurrido a Karg-Elert si hubiera conocido este DVD, aunque tengo el presentimiento que desde el otro mundo ha estado inspirando y acariciando el alma de su verdadera musa, Amy Porter.

En definitiva, un gran trabajo muy recomendable para los flautistas que desean palpar de forma muy directa: la elegancia, la fuerza interpretativa y el rigor de una de las flautistas más sólidas del panorama musical actual.

Nota: solo un pega... dicen que sobre gustos no hay nada escrito (aunque eso es muy discutible), hubiera cambiado las flores blancas que adornan las presentaciones a cada Capricho por unas rosas rojas que en mi opinión entonan mucho más con el carácter de Amy, o no. De todas formas, con petunias, gardenias o con rosas, Amy Porter, no necesita ninguna decoración para llenar el espacio de belleza, en sí, ya es una flor.

Antonio Pérez

## CD



**MERCADANTE  
ARIE E CAPRICCI  
Stefano Parrino Flauta  
Sello:Stradivarius  
STR 33880**

Stefano Parrino es profesor en el conservatorio “Arcangelo Corelli” en Messina y desarrolla una intensa actividad

como profesor de flauta por Europa y América así como músico de cámara con el Trio Albatros Ensemble, entre otros.

Saverio Mercadante (1795-1870) natural de Altamura (Italia) destacó internacionalmente como compositor de óperas en gran medida es-

timulado por Gioacchino Rossini que en 1836 le invitó a París donde compuso algunas de sus primeras óperas y donde pudo escuchar un buen número de óperas de otros compositores principalmente de Meyerbeer y Halévy.

En el terreno instrumental, a parte de su famoso concierto para flauta y orquesta en Mi menor, Mercadante compuso otras interesantes obras destinadas a la flauta como varios conciertos recientemente descubiertos, 3 cuartetos para flauta y cuerdas, varios dúos para 2 flautas, 3 colecciones de arias variadas para flauta sola y 20 Caprichos para flauta, siendo estas dos últimas obras para flauta sola, los 2 trabajos que Stefano Parrino nos presenta reunidos en este interesante doble CD.

“Tre Raccolte de Arie Variate per flauto solo” de acuerdo con una costumbre ampliamente generalizada en la época, reúne 3 colecciones de variaciones para un instrumento solo sobre arias de óperas que estuvieron de moda en Nápoles, y que sin duda Mercadante tuvo ocasión de escuchar entre 1812 y 1818. Gran parte de las arias incluidas son algunas de las más famosas arias de óperas de Rossini, compositor por el que Mercadante sentía una profunda admiración.

Stefano Parrino presenta estos 2 trabajos de Mercadante con la original propuesta de ofrecernos dos sonoridades diferentes para cada uno de ellos, utilizando una flauta diferente para cada composición que son presentadas en 2 CD´s separados. Una flauta de Madera (Yamaha 894 w) para la colección de Arias variadas (CD 1) que nos aporta una sonoridad más cálida y natural, muy adecuada para acercarse un poco más a la naturaleza vocal de estas piezas, y una flauta metálica (Yamaha 994c toda de oro) para los 20 Capricci (CD 2) de un carácter más técnico o de estudio.

Stefano Parrino interpreta estas Arias con gran expresividad con un sonido muy natural, cálido, puro y rico en matices, nada artificial que pudiera alejar al instrumento de la voz humana, las frases se suceden con naturalidad, gran claridad y coherencia. Los desarrollos de las figuraciones rítmicas en las variaciones son ejecutadas de un modo cantábil y lírico en las variaciones más lentas y expresivas, y con una dicción clara y precisa en las más rápidas. Sin duda estas Arias, a las que Parrino sabe sacarles todo su rendimiento, constituyen un excelente material de estudio para el desarrollo de la sonoridad y la expresión con la flauta.

De los “20 Capricci per Flauto” llama la atención el interés de Mercadante por explorar, y de alguna manera promocionar el potencial técnico y mecánico de la flauta en un trabajo sin duda concebido con un fin pedagógico. Los 20 Caprichos abarcan algunos de los principales aspectos técnicos a dominar en la flauta que quedan magistralmente reflejados en la interpretación de Stefano Parrino: la expresividad en el sonido en los tiempos lentos como en los caprichos nº 1,13 y 17; la viveza y brillantez de los trinos desarrollada en la parte central del capricho nº 3; el tratamiento en *movimiento perpetuo* de los nº 2,4,6,8,10,15 y 16; las cascadas de escalas ascendentes y descendentes de los números 5,9 y 19 o la práctica del *staccato* en los caprichos nº 2 y 12. El enfoque de interpretación que Stefano Parrino otorga a estos Capricci, bien podría servir al estudiante de flauta de inspiradora referencia de cómo deberían interpretarse otros muchos estudios clásicos del repertorio flautístico que se trabajan a diario en las clases, como las numerosas colecciones de estudios de Andersen, Köhler,



Hugot, Gariboldi etc... con frecuencia interpretados con mucha menos expresión y musicalidad de la que realmente encierran. Bienvenida sea esta grabación de Stefano Parrino que constituye una grata sorpresa, un motivador estímulo a tener en cuenta para redescubrir, escuchar y adentrarse en el estudio de estos dos interesantes trabajos para flauta sola de Saverio Mercadante, por otra parte no demasiado conocidos, y que merecen encontrar un sitio de referencia en el repertorio de estudio de nuestro instrumento.

José Ramón Rico

## Partituras

### Sonata "Iceberg" Op. 9



Flauta y piano

### Sonata "Iceberg" Op.9. Flauta y piano

**Autor:** David Cantalejo  
**Editorial:** Dasi.Flautas

La sonata "Iceberg" es una virtuosa obra de grandes contrastes dinámicos y temáticos, que requiere de una gran pericia para su ejecución por parte de

ambos intérpretes.

Fue compuesta para promocionar al recién creado dúo de flauta y piano del mismo nombre. Está dedicada al flautista Antonio Íñigo Sánchez y escrita bajo su supervisión. La idea inicial era la de representar la forma de un iceberg del cual sólo sale a la superficie una octava parte. La sonata emergerá de las profundidades marinas -donde será oscura- hasta llegar a la superficie -donde se tornará clara.

Está estructurada siguiendo la forma clásica de tres movimientos (Allegro-Lento-Allegro) cuyo primero tiene forma sonata.

Éste, en Mi bemol, explora la agilidad de la flauta en la totalidad de su registro a través de escalas cromáticas y de terceras ascendentes y descendentes, saltos de octavas, arpeggios. El tema B, lento y sincopado, se presenta inicialmente en los graves, donde adquiere una cálida fuerza expresiva, y posteriormente en el desarrollo en los agudos, donde brilla de manera particular.

De forma excepcional aparece en dos ocasiones el sonido Fa sobreaugido, que debe ejecutarse con una digitación adecuada.

El segundo movimiento es una "Romanza". En él se explotan más los recursos expresivos en las melodías lentas, así como la respiración del solista.

Como si de un instrumento de cuerda se tratase, tanto en la parte central como en la final, el flautista tendrá una nota pedal tenida, de aproximadamente 25 segundos de duración que produce un efecto llamativo sobre la textura del piano. El allegro final, de forma tripartita, tiene reminiscencias a la música vasca, más concretamente al xistu. Es jocosos y luminoso. El modo lidio tiene gran importancia en

él, así como las texturas contrapuntísticas orquestales que se emplean en el piano.

Técnicamente aparecen recursos como los trinos con frulatos, escalas rápidas, arpeggios y sonidos eólicos, que requieren de gran pericia técnica por parte del solista para su ejecución.

David Cantalejo

### Poemes de Color



Flauta y piano

Dasi.Flautas

### Poemes de Color. Flauta y Piano

**Autor:** FERRAN SANCHIS  
**Editorial:** Dasi.Flautas

*Poemes de Color* (Poemas de Color) se trata de una obra para Flauta y Piano dividida en tres breves movimientos; *Dansa de l'amanixer*

(Danza del amanecer), *Balada dels arbres perduts* (Balada de los árboles perdidos) y *Scherzo a l'obscuritat* (Scherzo a la oscuridad), cuya organicidad viene determinada por el lenguaje armónico empleado; recuerda en algunos momentos al lenguaje de Poulenc, y por la dificultad, similar en cada uno de los movimientos, aunque se puede apreciar una progresión de la misma a lo largo de los tres movimientos.

Los dos primeros movimientos se asemejan en cuanto a estructura formal, ambos forma ternaria A-B-A', aunque de forma distinta, ya que en el primer movimiento la Recapitulación es íntegra y en el segundo la sección central es una variación rítmica i de Tempo del primer tema y en la recapitulación, a pesar de ser también íntegra, existe una tonalización del tema (se mantiene la misma modalidad). Ambos movimientos, se asemejan, además, en dificultad técnica.

El último movimiento, cuya dificultad técnica es mayor a los anteriores, ya que el flautista debe demostrar cierto virtuosismo, difiere con los dos anteriores por la forma, binaria A-B en este caso, en cuya primera sección se aprecia una ambigüedad tonal, puesto que los dos temas de la sección poseen una gran cromaticidad cuyas melodías giran en torno a la nota Si. En la segunda sección, el único tema existente se establece en la Lab Frigio.

El nexo de unión de éste último movimiento y los dos anteriores, son los distintos motivos utilizados en en la Danza y la Balada que aparecen a modo de compendio en la primera sección del Scherzo.

La dificultad técnica para el flautista reside básicamente en los diferentes cambios de compás que encontramos en el primer y segundo tema del primer movimiento, y sobre todo en la primera sección del tercer movimiento, en los diferentes cambios de registro, en la coda del segundo tema del primer movimiento y en el segundo tema de la primera sección del tercer movimiento y la utilización continua del registro agudo en el último tema del tercer movimiento.

Ferrán Sanchis

# IN MEMORIAM Josep Padró

Por **Josep Maria Vilar**



**E**l pasado mes de marzo, muchos colectivos culturales de la ciudad de Manresa y un numeroso público se reunieron para homenajear y recordar a Josep Padró, en el primer aniversario de su muerte.

Josep Padró i Sala (Manresa 1938 – 2012) fue, durante su dilatada y polifacética carrera, una persona destacada en el panorama musical y artístico en general en la ciudad de Manresa y en la comarca del Bages.

Es muy probable, pero al mismo tiempo difícil asegurar, que su faceta principal fuera la de flautista porque también cultivó la flauta de pico y el *flabiol* (instrumento integrante de la cobla), compuso, dirigió, y cultivó también las artes plásticas y la poesía. Su actividad artística fue tan rica, la diversidad de terrenos que exploró tan amplia y su discreción tan grande que tras

su muerte descubrimos aún facetas de su trayectoria.

Como flautista se formó con Francesc Reixach y amplió estudios con Salvador Gratacós y Willy Freivogel. Impartió clases de este instrumento a una gran cantidad de alumnos tanto antes como después de su ingreso como profesor del Conservatori Professional Municipal de Música de Manresa. Fue miembro activo de numerosos conjuntos de cámara y bandas, colaboró en un gran número de grabaciones, y compuso abundante material didáctico para el aprendizaje de este instrumento.

Pero su faceta como compositor no se circunscribe, ni mucho menos a su instrumento. Escribió sardanas –la primera a los 14 años- y otra música para cobla, el instrumento colectivo que tan bien conocía, música coral, música de cámara –especialmente en los últimos años de su vida- y piezas con una

clara orientación didáctica, especialmente para instrumentos Orff, coro infantil, etc.

En su obra se manifiesta la exigencia, rigor y tenacidad propio de su quehacer diario. Densa, rica en matices, lírica, hundiendo sus raíces en el territorio a través de un uso frecuente del repertorio folklórico que reelabora haciendo gala de un amplio abanico de recursos. Una obra, en suma, que es expresión de un rico mundo interior, capaz tanto de captar las sutilezas como de devolvérnoslas convertidas en material artístico sensible.

Tan frecuentes fueron sus colabo-

raciones con artistas de otras disciplinas como sus creaciones musicales que de algún modo u otro establecen relación con sus propios dibujos, pinturas o poemas. Sin embargo, seguramente su faceta musical profesional con más repercusión en su entorno más cercano fue la de docente e impulsor de iniciativas muy diversas en el terreno de la educación musical.

**Josep Maria Vilar**, es fundador y ex jefe de estudios de la Esmuc.

**FE DE ERRATAS DE TODO FLAUTA Nº 7**

Queremos rectificar un par de erratas que aparecieron en el anterior número de TODO FLAUTA 7.

\*En la página 56 dentro del artículo firmado por Laura Herrera dedicado al ganador del concurso de la AFE Rafael Adobas Bayog en el pie de foto de la foto inferior en vez del texto que figura debería poner: Rafael Adobas con su profesora de flauta Joana Moragues.

\*En la página 20 dentro del artículo firmado por Antonio Arias Historias de la flauta: Bach, Carl Philipp Emanuel, la fecha que aparece a mitad de página (1957) no debería aparecer, es tan solo es un error de maquetación.

Lamentamos ambos errores y pedimos las pertinentes disculpas a las personas implicadas.



**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

*M*  
MIYAZAWA

*The Muramatsu  
flute®*



SANKYO FLUTES

