

Todo Flauta

Revista Oficial de la Asociación de Flautistas de España

Nº 9

Marzo 2014

Año IV

3^a CONVENCIÓN SEVILLA

Días 25,26 y 27 de Abril de 2014

Historias de la Flauta;
José Fermín GURBINDO
A solas con un solista;
DAVIDE FORMISANO
ALAIN POLAK;
constructor de travesos
Mi Admirado Flautista;
MANUEL GARIJO

Burkart

FLUTES & PICCOLOS



Simplemente
los mejores.

En España: James Lyman • Lyman Flutes, España • JLYMAN@telefonica.net • jimlyman@burkart.com • 656.668.106

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

14.03.14

S U M A R I O

11

Bellini y Donizetti en el Op.45, de JOACHIM ANDERSEN
Por Enrique Sánchez Vidal

17

Historias De La Flauta; José Fermín GURBINDO
Por Antonio Arias

29

A Solas Con Un Solista; DAVIDE FORMISANO
Por Vicenç Prats

33

ALAIN POLAK; constructor de travesos
Por Antonio J. Berdonés

37

Mi Admirado Flautista; MANUEL GARIJO
Por Joaquín Gericó



5

DESDE LA AFE
Por Vicenç Prats

7

DE CERCA CON: HARRY VAN EKERT
Por José Ramón Rico

24

3ª Convención de la Asociación de Flautistas de España Por
Vicenç Prats

43

Conversando con un Pífano
Por Jaume Martí

47

La presencia de la flauta en la literatura española de los siglos xv y xvi
Por María Serna García

51

Uso de las TIC en el aula de flauta mediante software libre
Por Beatriz Cañadas Lizano

55

Curso con RAFAEL RUIBÉRRIZ en Ibiza
Por Joana Moragues Cantallops

59

NOVEDADES

Edita:

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

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

Dirección:

José Ramón Rico Rubio

Diseño Gráfico y Maquetación:

Fernando Pernas Selgas

Colaboradores en este número:

Vicenç Prats
José Ramón Rico
Enrique Sánchez Vidal
Antonio Arias
Antonio J. Berdonés

Joaquín Gericó
Jaume Martí
María Serna García
Beatriz Cañadas Lizano
Joana Moragues Cantallops

Imprenta:

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

GUO

GUO MUSICAL INSTRUMENT CO.
SINCE 1988
TAIWAN
WWW.GUOFLUTE.COM



Omar Acosta

GRENADITTE
~Series~

NEW VOICE
~Series~

TOCCO
~Series~



Aime
★ GUO ★
MADE IN TAIWAN



Grenaditte body

Silicon pad to prevent Leaks

This accessory fits many modern horns including: Selmer copies, Jupiter, Bundy, Buescher, newer Olds, Selman, Schill, Steuben, newer Buffet, newer Keilwerth, and many Taiwanese and Chinese brands.

White

Gold

Black

FLAUTAS GUO ESPAÑA

FLAUTAS GUO ESPAÑA
Phone: +34-667875431
Fax: +34-913526980
Email: info@flautasguo.com
Web: www.flautasguo.com



www.afeflauta.com

Editorial

Asociación de Flautistas de España

Presidente
Vicenç Prats Paris

Vicepresidente
Wéndela Claire Van Swol Batchelor

Secretario
Ruth Gallo Lavilla

Secretario Adjunto
Èlia Casals Alsina

Tesorería
Juan José Hernández Muñoz

Vocal
Roberto Casado Aguado

Atención al socio
Roberto Casado Aguado
Ernesto López Talavera

Lista de Anunciantes

orden alfabético

Abell Flute Company	... 50
Alfred Verhoef	... 12
Burkart Flutes	...PID
Daniel Paul	... 50
Dasi/Bulgheroni	... 46
Eloy Flutes	... 10
Euromúsica Garijo	..PET
GUO Musical Instrument 2
Juan Arista	... 54
Resona	... 50
Mancke Flutes	... 14
Martin Wenner	... 50
Sanganxa	...6,59
Trevor James	... 46
Vents du Midi	... 28
Yamaha	...PIT

Bienvenidos a esta nueva entrega de TODOFLAUTA. Una vez más podemos ofrecer una interesante colección de artículos sobre la flauta y su infinito abanico de relaciones con las más variadas facetas de las actividades humanas. Nos encanta el hecho de que a nuestra redacción nos lleguen propuestas de artículos que tratan temas flautísticos desde los más variados puntos de vista. Desde la literatura Medieval hasta los más modernos programas de software, no deja de sorprenderme el hecho de que la flauta encuentra siempre la forma de aparecer ligada a la propia esencia y actividad del ser humano en cualquier lugar y en cualquier tiempo.

En esta ocasión volvemos a estar de celebración y excitados ante la inminente Tercera Convención de la AFE en apenas unas semanas los días 25, 26 y 27 de abril en Sevilla. Sin duda este evento marcará de manera importante nuestro calendario de actividades musicales y espero que aparezca en rojo en la mayoría de vuestras agendas. Por lo que podréis leer en el interior de nuestras páginas el espectáculo está servido. La oferta de actividades es muy amplia y variada, dirigida a todos los públicos, y nada menos que en Sevilla, ¿quién puede perderselo? Es de agradecer el enorme esfuerzo realizado por la Junta directiva de la AFE y en general el de todas aquellas personas, que de un modo u otro, están colaborando para sacar adelante este ya más que consolidado proyecto de presente y de futuro que es la AFE.

Desde la redacción de la revista tratamos de aportar nuestro granito de arena y os animamos a todos a seguir colaborando con nosotros, enviando artículos, reflexiones o cualquier otra propuesta que os parezca interesante compartir con nuestra ya amplia comunidad flautística, aportaciones que puedan contribuir a enriquecer los contenidos de esta herramienta de contacto entre los flautistas españoles, que es TODOFLAUTA.

Una vez más agradecemos sinceramente su valiosa contribución a todos los articulistas y colaboradores de este número que con su generosa aportación hacen que esta revista sea posible. Podéis contactar para enviar vuestras sugerencias con la dirección de la revista en afetodoflauta@gmail.com

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,
la tercera convención de Abril en Sevilla, está ya muy avanzada. Caerá entre semana santa y la feria, ¡¡que más se puede pedir!!., será un acontecimiento que marcará la vida musical de la primavera del 2014. Ya sabréis, por medio de Facebook, los artistas y las actividades que se realizarán, habrá más...no hemos terminado.

Como anunciamos, queremos dar un énfasis especial a varias actividades y temas que nos parecen cruciales. Hemos creado ciclos que ofrecen una visibilidad clara de las actividades que se realizarán, que serán muchas:

Ciclos flamenco, clásico, didáctico, orquesta de flautas, solistas de orquesta, histórico, espolvorizados serán los que ritmarán estos tres días.

Hemos organizado conciertos con la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla y Orquesta Bética. Hemos contado con la colaboración de profesores, y solistas andaluces que se han movilizado para participar con sus ideas y sus alumnos. Hemos invitado a reputados profesores a nivel nacional e internacional. Pedagogos para hacer masters clases o presentar sus estudios, libros y métodos. Espectáculos destinados a niños, conciertos de conjuntos, animaciones etc.

Sin olvidar a las estrellas y solistas de primerísima fila que aman este país y lo demuestran regresando cuando pueden. Muchas gracias a todos!

A nivel de asociación se han hecho avances considerables en la gestión de las reservas de hotel, gestión y administración de cuotas. Todo está al día y las cuentas están sanas. Hemos agrandado el equipo con colaboradores que no escatiman esfuerzos, sin ellos la convención no sería posible.

Suponemos que aún habrá más invitados, eso deseamos: dar cabida al máximo de artistas para que la convección sea un reflejo de lo que tenemos.

En la Convención de Barcelona sobrepasamos los 1000 asistentes. Queremos que Sevilla sea mejor.

Os esperamos a todos y más!!!

Vicenç Prats



VERNE Q. POWELL® FLUTES, INC

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
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
www.sanganxa.com

De cerca

CON:



Harry Van Ekert
de Eloy Flutes

Por **José Ramón Rico Rubio**

Desde que se dio a conocer al mercado internacional en la convención de Flautas de la BFS (British Flute Society) en verano de 2008 Eloy Flutes ya ha recorrido un amplio camino en el siempre competitivo y evolutivo mundo de la construcción de flautas. Regentada por Harry Van Ekert y Cilia Van Uffelen, Eloy Flutes supone un encuentro entre tradición e innovación. La combinación de la herencia de un oficio bien aprendido con una marcada vocación tecnológica e investigadora al servicio de la flauta, son las señas de identidad de esta ya reputada compañía. Conversamos con su director Harry Van Ekert, que nos invita a conocer su trabajo más de cerca.

+ *¿Cómo y cuando surge vuestro taller de construcción de flautas? ¿De dónde viene el nombre de Eloy flutes? y ¿Cuál es el equipo de personas que trabajan en vuestra compañía?*

Flautas Eloy es una aventura en común entre Cilia Van Uffelen y yo. Juntos creamos la compañía. Yo me encargo de los tubos, crear el mecanismo y construir las embocaduras, Cilia por su parte se encarga de pulir y enzapatillar las flautas. Dimos el nombre de Eloy a nuestras flautas en honor al Santo San Eloy, patrón de los artesanos que trabajan el oro y la plata, lo que representa el trabajo realizado

a mano y la artesanía que ponemos en todas nuestras flautas. Cilia y yo llevamos trabajando juntos desde hace 23 años en nuestro taller de construcción y reparación, H&C Dwarsfluiten en Someren, The Netherlands. Tras muchos años construyendo flautas para otras compañías, finalmente en 2008 decidimos lanzar nuestra propia flauta profesional. Nosotros queríamos que fuera algo realmente especial – ya habían disponibles en el mercado un gran número de flautas de plata y oro de alta gama- por lo que “inventamos” el Mokumeum©.



Proceso de montaje de la pata de Si

2 Imagino que muchas veces el surgimiento de una nueva compañía de construcción de instrumentos se debe a que la persona o personas fundadoras sienten que tienen algo nuevo que aportar al amplio mercado ya existente. Según tu parecer ¿Cuáles son las principales aportaciones de las flautas Eloy que las diferencian del resto de las marcas del mercado?

Yo buscaba un sonido nuevo, algo un tanto diferente. Tras encontrar el método Mokume Gane cuando era un joven ingeniero metalúrgico de oro hace 26 años desarrollé el Mokumeum© (el material patentado con el que construyo los tubos y embocaduras de las flautas Eloy). ¡Realmente me entusiasmaron los resultados! Este material jamás había sido usado antes en la construcción de flautas! También realizamos algunos cambios en el mecanismo tradicional de la flauta. Nuestras flautas llevan todas el sistema pinless (sin alfileres). Los alfileres (pins) hacen a los ejes de acero más débiles por eso nosotros usamos puentes en lugar de alfileres. Esto se traduce en que las llaves trabajan perfectamente equilibradas rindiendo una ejecución suave de un mecanismo que no produce errores. Hemos añadido también un pequeño muelle a las llaves de trinos (llaves Re y Re#), que mejora significativamente su rendimiento, evitando el desajuste que inevitablemente se suele producir en estas llaves con el uso continuado.

3 Muchas veces en algunas tertulias o conversaciones con otros flautistas he escuchado una especie de teoría que dice que en el fondo el material del cual esté construida la flauta no es tan

importante. Argumentan que las paredes de la flauta son tan solo el recipiente que contiene la masa de aire que vibra y que lo realmente importante e influyente en el tipo de sonido resultante es la forma de ese recipiente o sea la forma en cómo está construido el tubo y no tanto el material del que está hecho. ¿Qué opinas sobre este asunto?

No estoy en absoluto de acuerdo con esa teoría. Conozco pruebas realizadas en las que se tocaron instrumentos de diferentes marcas y materiales comparándose unos con otros. El resultado fue que un instrumento plateado de gama media resultó ser seleccionado como uno de los mejores. Un mismo flautista tocaba con todas las flautas, una a continuación de la otra. Si el flautista hubiera tocado en una misma marca, con una misma embocadura como un factor de control o referencia, alternando entre los diferentes materiales y combinaciones entre ellos, estoy seguro de que habría sido capaz de identificar las diferentes características de cada metal. Mis flautas de plata producen un sonido diferente al de mis flautas de oro. Así mismo, el Mokumeum© produce un espectro diferente. Mis flautas de plata se construyen con un tubo soldado (seamed tube), como los antiguos instrumentos de Louis Lot, porque creo que eso realmente cambia el sonido. Creedme; Una flauta Louis Lot no es solo un recipiente. Su tubo es único y posee ciertas características que son difíciles de encontrar en otras flautas de plata. El plateado del tubo influye en el sonido, la incorporación de una corona de oro en una determinada embocadura, o una embocadura de oro frente a una de plata etc... todas estas cosas producen variaciones en el sonido de la flauta.

4- ¿Qué diferentes materiales o aleaciones utilizáis en la construcción de las flautas Eloy?

Para la construcción de nuestros instrumentos (flautas y embocaduras), nosotros utilizamos diferentes aleaciones. Usamos “plata Noble” (85% de plata, 15% de oro. Sin cobre añadido); Oro rojo de 14 Kilates, y dos tipos de Mokumeum©

5- Una de vuestras más innovadores aportaciones al mundo de la flauta es sin duda el Mokumeum. Tengo entendido que se basa en una antigua técnica metalúrgica japonesa ¿podrías hablarnos un poco en qué consiste este material, qué principales características acústicas posee y que aporta de excepcional al sonido de la flauta?

Sobre este último material me gustaría añadir alguna cosa más. Mokume Gane es una antigua técnica artesana Japonesa de la cual siempre he sido un auténtico entusiasta, simplemente por su belleza y porque cada una de sus piezas terminadas tiene su propio y único patrón. Sentía curiosidad por ver el efecto que este material heterogéneo tendría en la resonancia del cuerpo de la flauta. Por supuesto, tuve que modificar la técnica de construcción de los tubos. Me llevó un par de años encontrar la mezcla perfecta. El material se construye apilando finas capas de oro y plata alternativamente una sobre la otra. Luego son fusionadas juntas usando calor y presión. La fusión se produce por difusión atómica, no por soldadura.

En esta pila de metal laminado se perforan agujeros cónicos en un patrón específico, y luego se extienden formando una lámina delgada por lo que las capas subyacentes salen a la superficie, apareciendo así el típico aspecto del Mokumeum©

Para nuestros dos tipos de Mokumeum© utilizamos plata combinada con oro rojo de 14 K para uno y plata combinada con oro blanco 14 K y paladio para el otro. La palabra japonesa Mokume Gane significa grano de madera.

6- ¿Una flauta de Mokumeum se acopla bien con otras embocaduras construidas por otros constructores en otros materiales, como oro o plata?

Si así es, pero el flautista que toca con esta combinación se tiene que “adaptar” también! Una embocadura de plata con un cuerpo Mokumeum© potenciará el sonido de la plata del mismo modo que una embocadura de oro otorgará el típico timbre del oro al instrumento. Prescindiendo de la embocadura de Mokumeum© se diezman los especiales aspectos de color que este material proporciona. Pero ¿es esto lo que el flautista busca.....?

7- La embocadura constituye un elemento muy importante con un alto grado de responsabilidad en la sonoridad de una flauta ¿Cuáles son las principales características de las embocaduras Eloy y que diferentes modelos construís?

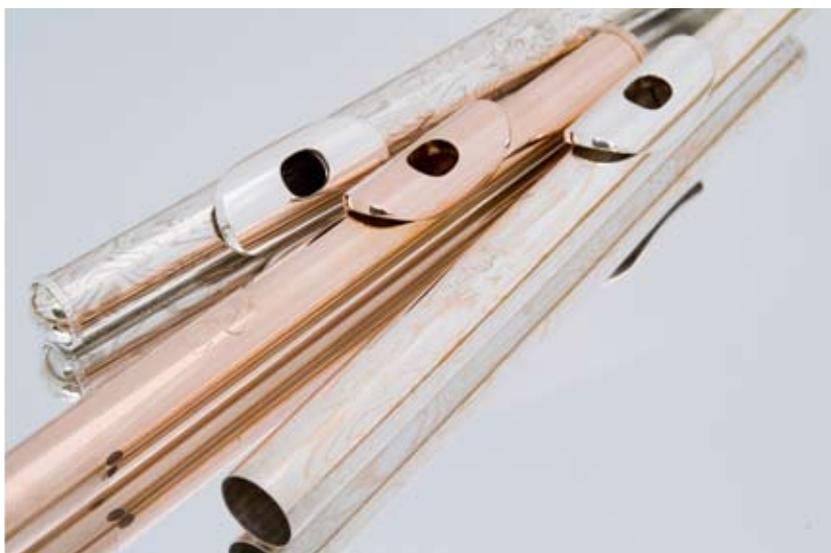
Sí, ¡aquí es donde la construcción de

flautas se hace realmente intrincada! Estoy seguro de que mis embocaduras ofrecen lo máximo al intérprete. Para mí, versatilidad, respuesta, y un amplio rango de dinámicas, son vitales. Los flautistas que las prueban descubren riqueza en armónicos, agilidad y potencia en el registro grave. El tipo de agujero de embocadura que prefiere el flautista es en definitiva una cuestión de gusto personal. Actualmente ofrecemos 2 estilos de embocadura. Precisamente ahora estoy empezando a trabajar con diferentes formas de placas de embocadura; creo que el peso de la placa ejerce alguna influencia en la interpretación. Consigo la precisión necesaria precortando el agujero de la embocadura con una máquina CNC. Ahí es donde realmente comienza el trabajo en la embocadura. Luego completo a mano el proceso de corte y pulido. Cada embocadura es rigurosamente testada y, si no supera los estándares de Eloy flutes, es cortada y pulida de nuevo.

8- ¿Qué principales innovaciones de mecanismo podemos encontrar en vuestras flautas?

Bueno sin duda, el mecanismo pinless, el cual proporciona al mecanismo una capacidad de acción muy ligera y segura. Los ejes sobre el que van colocadas las dos llavecitas de trino Re y Re # llevan incorporado un muelle que les otorga una gran seguridad de funcionamiento. Yo soy de la opinión de que la ergonomía se debe aplicar siempre que sea posible, por eso he dispuesto los rodillos y espátulas de la pata de la flauta con un ligero ángulo, para que el dedo meñique de la mano derecha pueda alcanzarlas fácilmente. Por la misma razón también he extendido ligeramente la espátula del Sol#; más fácil de alcanzar ahora con el dedo meñique de la mano izquierda.

9- Recuerdo que desde la Asociación de flautistas de España os invitamos a exponer vuestras flautas en nuestra primera convención de flauta allá por el 2010 en Madrid. ¿Qué recuerdas de esa experiencia y de la comunidad de flautistas españoles? ¿Cuándo podremos disponer de un distribuidor oficial de flautas Eloy en España?



Embocaduras Eloy en Plata, Oro y Mokumeum

Lo que yo recuerdo es el deseo de los flautistas de probar todos los instrumentos expuestos y especialmente su mente abierta por conocer las nuevas marcas de flautas, como lo eran mis flautas. A menudo veo en las convenciones que los flautistas circulan juntos en bandadas alrededor de los stands de las marcas ya establecidas y más conocidas, probando flautas que ya conocen o que incluso poseen. Eso no pasó en Madrid. Estuve encantado con el halago y reconocimiento que recibí. Una cosa que me chocó en particular fue que en España parece haber un número similar de hombres y mujeres que tocan la flauta. Aquí en Los Países Bajos, por alguna razón, predomina una mayoría de mujeres que tocan el instrumento. Respecto a lo de tener un representante en España. Si, realmente me gustará expandirnos y tener un representante en España que tenga nuestros instrumentos. Pasado este año, comenzaré a buscar un punto de venta con buena reputación. Si alguien piensa que podría llevar a cabo esta tarea será muy bien recibido si se pone en contacto conmigo!

10- *¿Crees que todavía hay nuevas posibilidades por descubrir en cuanto a los materiales para construir flautas? ¿Continúas investigando con nuevas aleaciones?*

Si, yo sigo pensando que la flauta todavía puede seguir siendo mejorada. Mecánicamente, pero también con el uso de diferentes materiales. También creo que los materiales preciosos poseen muchas más ventajas o cualidades sonoras comparadas con flautas construidas con otros materiales no preciosos. Por eso, mi investigación personal de cara al futuro me llevará por añadir o disminuir la cantidad de Paladio o oro rojo en los tubos de Mokumeum© . De esta manera, teóricamente, seré capaz de “reconducir” las características del sonido de la flauta en una cierta dirección....Estos experimentos son muy caros ya que el tubo de un instrumento de Mokumeum cuesta más que uno de oro de 14Kilates, pero, iseguro que será muy interesante! ●

José Ramón Rico Rubio, Profesor
Superior de Flauta Travesera.



Flautas Eloy - Flautas y embocaduras profesionales hechas a mano en Plata, Oro y Mokumeum©.

Descubre un sonido verdaderamente único en cada flauta Mokumeum©. Cada instrumento posee su propio y distintivo carácter.

www.eloyflutes.com

Las Flautas Eloy te presentan un nuevo sonido

Eloy Flutes . Hoevenstraat 8 . 5712 GW Someren . +31 - 493 - 471290 .
www.EloyFlutes.com . info@EloyFlute.com

aportación sevillana al arte del

la BEL CANTO:

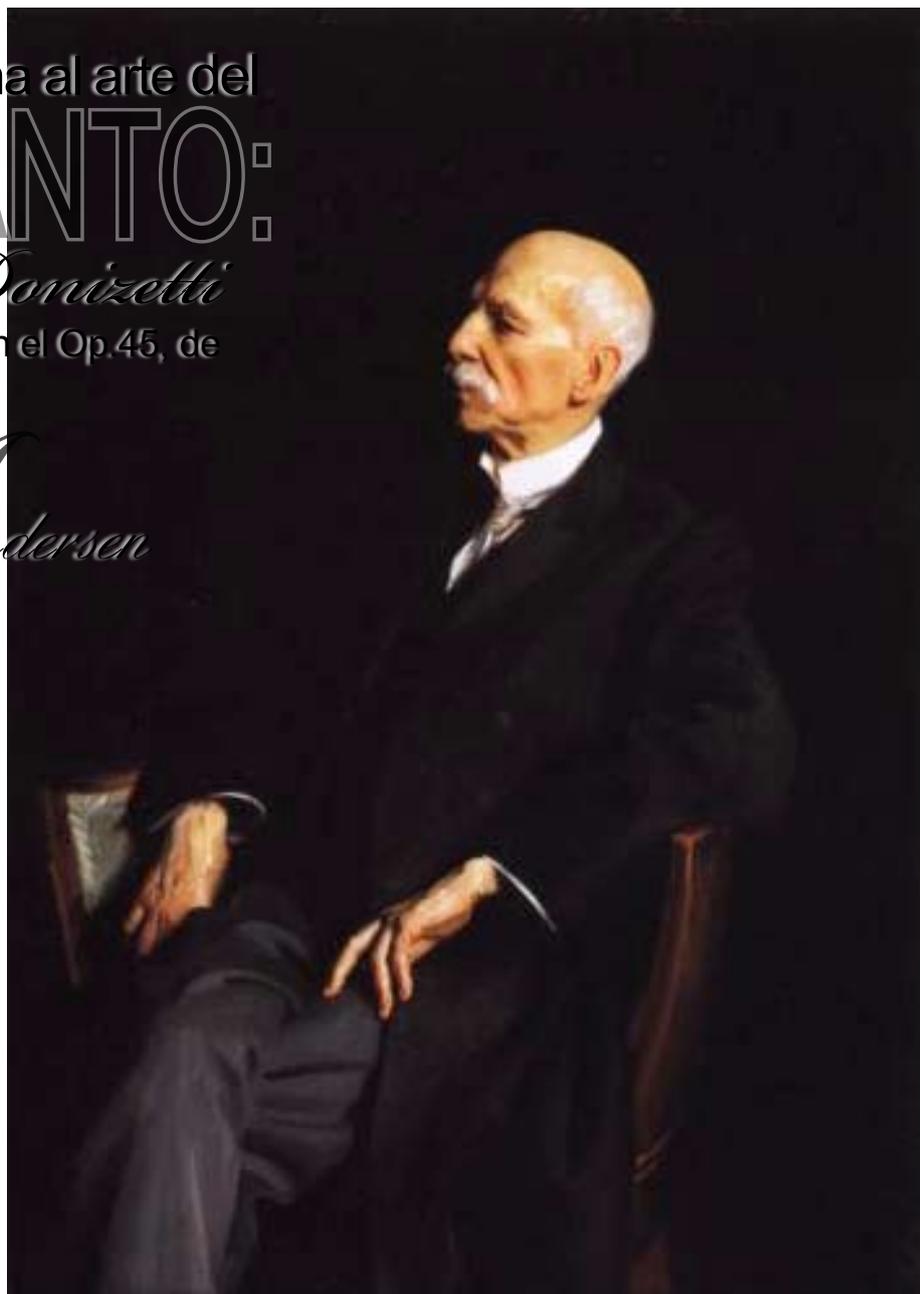
Bellini y Donizetti
en el Op.45, de
Joachim Andersen

Sevilla, ciudad elegida para la próxima Convención, es de nuevo el punto de partida de este breve análisis sobre dos piezas/transcripciones incluidas por Joachim Andersen en su Op. 45.

Por **Enrique Sánchez Vidal**

Tanto *Norma* como *Lucia de Lammermoor* son dos óperas que encumbraron a sus autores, Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti, compositores junto a Gioachino Rossini catalogados por los musicólogos como los máximos exponentes de la época del *bel canto*, la cual acotan desde 1805 hasta 1840, por el estilo claramente definido de sus obras, aún conservando muchos valores musicales del Barroco (capacidad de improvisación, ornamentación variada, agilidades, cadencias brillantes, etc), ofreciendo de esta manera a los cantantes de la época la posibilidad de mostrar sus habilidades técnicas con el único propósito de embellecer la parte vocal escrita.

Uno de los personajes más influyentes a nivel operístico del si-



Manuel García, retrato de John Singer Sargent 1905.

glo XIX, y más concretamente en esos años acotados, es *Manuel García*, también conocido como *Manuel del Pópulo Vicente García*, cantante, compositor, y productor de ópera, nacido en Sevilla un 22 de Enero de 1775. Bautizado en la parroquia de Santa Magdalena, y siendo el origen de su segundo nombre el convento agustino de Santa María del Pópulo, situado cerca del lugar de su nacimiento, fue el tenor predilecto de Rossini, elegido por él mismo para el estreno de *El Barbero de Sevilla (Almaviva, o la precaución inútil)*, rol escrito a medida de su prestancia como cantante, y seguramente también *el de Otello*, aunque su influencia no acaba aquí, sino que se agranda al ejercer la docencia y ser el padre biológico de la dinastía más importante de cantantes y profesores de canto de todo el S. XIX, formado por sus hijos María Felicia García Siches (María Malibrán, 1808

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!

*Prueba las flautas de Alfred Verhoef en la
convención de la AFE en abril.*

Showcase con Vicent Morello.

*Quieres escucharlas y verlas ahora,
pincha en 'look and listen' en mi página web.*

*Alkmaar
Holanda*

*+31 72 5206545
www.verhoef-flutes.com*

– 1836), Paulina García Sitches (Pauline Viardot – García, 1821 – 1910) y Manuel Patricio Rodríguez García (1805 - 1906).

Su faceta como profesor se concentra en París entre 1830 y 1832, año de su óbito, ciudad en la que en su momento cosechó grandes éxitos como tenor y como compositor al final de la primera década de 1800, años en los que inició una serie de viajes por diferentes países que le reportaron fama, reputación, e ingresos múltiples y diversos...

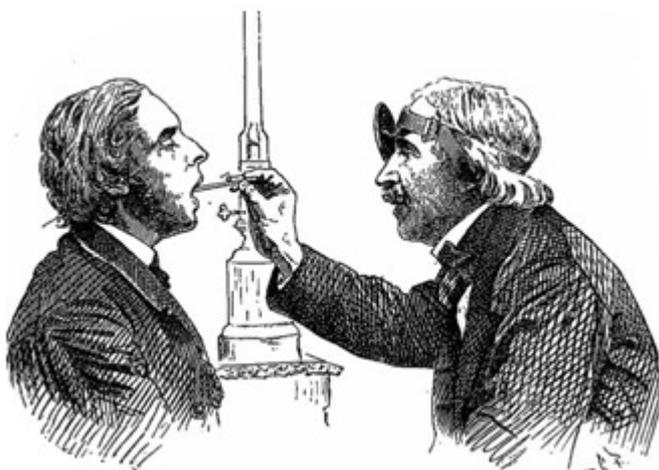
Su hijo, Manuel García, gracias a su longevidad (vivió 101 años), se le considera como el mediador/enlace directo entre la época de su padre y de sus hermanas con el S. XX, además de portador de las bases y conocimiento pleno del arte del *bel canto*, pasando por su tutela cantantes que desarrollaron su carrera hasta después de la Segunda Guerra Mundial, o que tomaron el relevo a su vez como docentes de enorme influencia pedagógica, como Mathilde Marchessi, a la cual no se le recuerda por su carrera en los escenarios, pero sí como la maestra de una enorme cantidad de “voces” que han sido portadores de la técnica e ideas belcantistas hasta la actualidad.

De las dos Óperas transcritas por J. Andersen, *Norma* y *Lucia de Lammermoor*, es la primera de estas la que encierra una historia paralela a la grandeza y fama de la familia García, concretamente con María Felicia, véase, *María Malibrán*, apellido por la que se la conocerá a nivel artístico, obtenido después de su primer matrimonio con el banquero francés Eugene Malibrán, el cual supuestamente aportó 100.000 francos como dote “compensatoria” para conseguir la autorización paterna para el enlace matrimonial, el cual, no obstante fue mal visto desde un principio por el Sr. García, y el tiempo le dio la razón...

Mucho se habló en su momento también de un posible romance entre ella, la Malibrán, y Bellini, pero ambos lo negaron, (muy a pesar de Bellini, al parecer...), pero no obstante su debut en la Scala de Milán fue con *Norma*, título que le había reportado un enorme éxito en los meses precedentes, tanto en Nápoles como en Londres. Esta última ciudad fue donde se conocieron, ya que el compositor fue a supervisar personalmente una nueva puesta en escena de su ópera *La Sonnambula*, producción hacia la que mostró cierto recelo en un principio, pues la parte vocal había sido traducida al inglés...

La decisión de Malibrán de debutar con *Norma* fue poco menos que una gran temeridad, o incluso un acto de vanidad según algunos, pues La Scala era “territorio” de otra gran soprano del momento y primera intérprete de dicha tragedia lírica, Giuditta Pasta, pero finalmente el éxito de aquella apuesta personal fue tan clamoroso que a día de hoy no se tiene constancia de ninguna crónica que relate un debut de similares dimensiones y repercusión mediática. Una de las enormes muestras del entusiasmo desbordado de aquella velada son las palabras escritas por Bellini a la Malibrán:

...”a partir de ahora quiero escribirle de tanto en cuanto, y de



Izquierda, María Malabran retrato de Henri Decaisne. Junto a estas líneas, el laringoscopio de Manuel García.

seo que me responda, pues ansío que nuestra amistad sea fraternal, llena de querer y de interés, basada en la más sincera estima, convirtiéndose en algo precioso... Por tanto, aquello que desde ahora ordene la Malibrán, Bellini lo cumplirá!"...

Norma, basada en la novela de Alexandre Soumet, *L'infanticidio*, es considerada como uno de los iconos dentro de la tradición belcantista, y el rol protagonista es considerado como uno de los más difíciles del repertorio para soprano. La trama, inspirada en una leyenda Celta (temática literaria muy recurrente de la época romántica), describe el amor imposible (aunque ya consumado, pues hay dos hijos de por medio) entre una suma sacerdotisa Druida, Norma, y un procónsul romano, Pollione, el cual a su vez es amante de una sacerdotisa más joven, Adalgisa.

La ópera desarrollada en dos actos es musicalmente sintetizada por Bellini en la introducción orquestal; en la transcripción, Andersen consigue reducir dicha introducción a 14 compases, más una transición que concluye en una cadencia que puede entenderse como un breve esbozo belcantista, visto desde su perspectiva. El final de la cadencia enlaza con la música del dúo *Oh remembranza, (Oh, recuerdo)*, en la que Adalgisa confiesa a Norma su remordimiento y el debate interno en el que se encuentra, haciendo que nazca en el interior de la suma sacerdotisa una enorme empatía, recuerdos y sentimientos afines, súbitamente transformados cuando se entera quién es el amado de la joven, consagrada como ella al Dios Irminsul... El acompañamiento orquestal, cuyo peso recae sobre el clarinete, es transcrito íntegramente para la mano izquierda del piano, creando un halo de intimidad entre éste y la flauta, (que lleva la línea melódica vocal del duetto), de similar intimidad al instante teatral de la obra, prolongándose esta situación un poco más gracias a la propuesta de Andersen, pues mediante una transición de 5 compases nos hace dar un salto escénico llevándonos a otro dúo, *Deh! Con te li prendi (Ah!, Llévalos contigo)*, desarrollado al inicio del 2º Acto, donde Adalgisa, habiendo renunciado previamente a su amor por el romano, promete a Norma hacer lo imposible para

que éste vuelva con ella y con los niños, fruto de aquel romance primigenio. Andersen, mediante la línea melódica de la flauta, diferencia muy bien los personajes y plasma el diálogo entre las dos mujeres, calcando casi cada giro melódico y agilidades propuestas por Bellini.

Llegados este punto Andersen nos propone un momento coral, sito en el 1º acto, en el que Druidas y Galos ansían recibir la orden de Norma para atacar a los Romanos, pero ella pide paz, pues su amor por Pollione pesa más que el instinto de lucha o venganza, y aunque sabe que el procónsul romano se ha cansado de ella y ama a otra mujer, no duda en proclamar su voluntad salvadora.

Norma viene, entonado por el coro Druida, junto con el final orquestal de la *cabaletta Ah! Bello a me ritorna (Ah, vuelve a mi)*, quedan entrelazados de forma que el peso melódico recae íntegramente en la flauta, quedándose el piano como mero sustento rítmico y armónico, y sólo un breve reposo cadencial separa este momento plural de una de las arias cumbres del repertorio del bel canto: *Casta Diva, che inargenti* (Casta Diosa, que con tu esplendor de plata...), canto elevado por Norma hacia la luna, en la que una rama de muérdago es entregada como señal de ofrenda pacificadora. Andersen una vez más plasma fielmente el ambiente, y musicalmente respeta y transcribe a la flauta la responsabilidad que atañe a la soprano, y el piano pasa a ejercer tanto la labor de la sección de cuerdas como la parte coral que acompaña y apoya a Norma en su plegaria, añadiendo o alternando compases en los que la flauta continúa con la línea melódica orquestal, y el piano refuerza esos efímeros instantes.

Para concluir la transcripción, Andersen no duda en utilizar, esta vez, la melodía principal de la *cabaletta Ah! Bello me ritorna*, siendo fiel a la idea de Bellini de concluir así el 1º Acto de la ópera. Su rúbrica personal, no obstante, queda patente en los últimos ocho compases de la partitura, escritos con el propósito de aportar un final virtuoso, siempre dentro del estilo.



MANCKE



Germany
mancke.com

Distribuidor exclusivo para España:

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

El imprevisto y súbito final de *María Malibrán* impidió a Donizetti poder trabajar más con “ese ser mimado por la Naturaleza”, en palabras de Rossini, y sólo compuso a la medida de su voz *María Stuarda*, ópera estrenada en *La Scala de Milán* nueve meses antes de su muerte, y en la que compositor, y por ende, soprano y demás elenco protagonista sufrieron los devaneos de la censura, algo muy diferente a lo ocurrido desde el primer instante con *Lucia di Lammermoor*, un drama trágico dividido en tres actos, cuya trama desarrollada en Escocia, lugar muy recurrente desde el punto de vista romántico, por sus guerras e enemistades, mitología y folclore, y muy del gusto de la crítica y audiencia de la época.

La obra, inspirada en hechos reales ocurridos en S. XVII entre dos familias políticamente enfrentadas y cuya protagonista es una joven cuyos deseos y sensibilidad se ven pisoteados por la ambición y la venganza de sus allegados, pasó de tener un éxito espectacular, interpretándose repetidamente por todo el ámbito operístico internacional a, con el paso del tiempo, quedar como mera pieza “sólo” para el lucimiento de sopranos coloratura muy capaces y preparadas, debido a los constantes cortes aleatorios que iba sufriendo la partitura.

Andersen inicia la pieza con la introducción orquestal de una de las últimas arias de la ópera, *Tombe degli avi miei* (*Tumbas de mis antepasados*), diez compases que nos sitúan en el contexto hostil en el que se desarrolla la ópera, trasladándonos directamente a la segunda parte de la famosa “Aria de la Locura”, (*Il dolce sonno*), concretamente cuando Lucía pronuncia la frase *Ohimè! sorge il tremendo fantasma* (*Ay de mí! Aparece el terrible fantasma*). Originalmente la soprano era acompañada en esta escena por una Glass Harmonica, pero Donizetti transcribió el papel de este instrumento para la flauta, ya en 1835, supuestamente por algún problema contractual ajeno a su voluntad ... Andersen consigue aunar en la parte de flauta la línea melódica vocal y orquestal, añadiendo sólo al final y de forma paralela a la melodía el apoyo en terceras del piano, concluyendo la escena con una cadencia breve y sencilla, lejos de la “súper cadencia” o “tour de force” que Mathilde Marchesi escribió en 1888, 40 años después de la muerte de Donizetti, para su alumna Nellie Melba. De una u otra forma, el momento y la belleza de la música, si no es locura, lo que produce es una enorme adicción, (palabra de flautista, y oyente)...

Una célula cromática de 18 compases adaptada al estilo es utilizada de puente por Andersen entre este gran momento dramático y el dúo final del primer acto *Qui di sposa eterna...* (*Aquí, ante el anillo jurarme fidelidad...*) entre Lucía y Edgardo, en el cual los dos amantes se juran amor eterno pese a las rencillas familiares. La flauta enuncia la melodía, quedando el piano en un segundo plano casi hasta el final donde reexpone el tema brevemente para dar paso, casi sin solución de continuidad al aria final de Edgardo *Tu che a Dio spiegasti l'ali* (*Tu que has dirigido las alas hacia Dios*), al término de la cual se autolesiona llamando a la muerte, llevado por el deseo de unirse a Lucía, la cual momentos antes ha fallecido... El papel del tenor es escrito



Manuel García como Otello

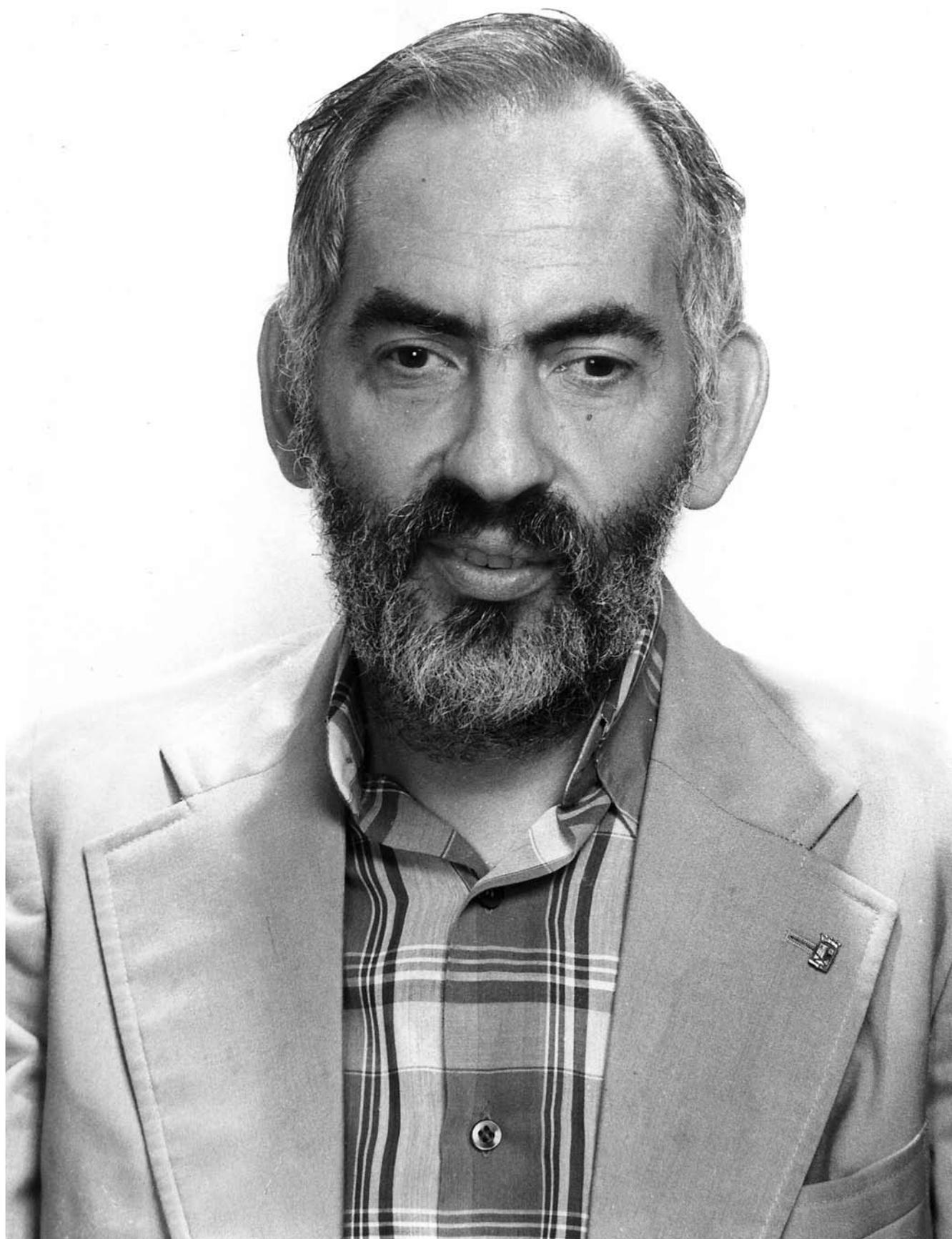
por Andersen para la flauta, cuya melodía encierra el mismo dramatismo expresivo que tiene el Aria de la Locura interpretada por Lucía, aunque de escritura mucho más simplificada, por supuesto, pero con la misma carga emocional.

Para finalizar la transcripción, y quizás buscando terminar brillante la pieza, Andersen nos expone el final del 2º acto. Nos lleva al momento en el que Edgardo muestra su rabia y amargura al sentirse engañado y traicionado por Lucía, la cual ya está fuera de sus cabales: *Maledetto sia l'istante Che di te mi rese amante*, (*Maldito sea el instante en el que te entregué mi amor*).

Realmente la música transcribe el diálogo múltiple entre los personajes: Lucía, Edgardo Enrico, Raimondo, Normanno, Alisa y Arturo, y una vez más nos demuestra un magistral oficio de síntesis musical, finalizando su transcripción con la misma intensidad y virtuosismo del final original

Aunque nacido en 1847, Andersen no vivió plenamente la etapa dorada belcantista por excelencia, pero seguramente si convivió y escucho a los herederos de aquella generación de voces, portadores de una tradición y una forma de cantar, los cuales seguramente no pasarían ajenos a su interés y admiración. ●

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



HISTORIAS DE LA FLAUTA

GURBINDO, José Fermín

(1935-1985)

Por **Antonio Arias**

C Nacido en Ábalos (La Rioja) el 5 de febrero de 1935. Se trata de uno de los compositores españoles del siglo XX que han recibido más premios y reconocimientos allende nuestras fronteras que en nuestro país. Además de compositor fue gran acordeonista y fruto de tal doble condición fueron las obras que dedicó a su instrumento. En 1954 gana en Barcelona el concurso de composición para acordeón con su obra *Caravana perdida*. En 1955 logra el Primer Premio Nacional de Acordeón en Zaragoza y el 2º Premio de Piano en el Concurso de Vitoria. Premio de Honor y Premio “Matrimonio Luque” en Contrapunto y Fuga (1967), y Premio de Honor (1971) de Composición del Real Conservatorio de Madrid. 2º Premio de Composición en el VIII Concurso Internacional de Música para Órgano de Ávila, con su *Tiempo de Sinfonía* (1974). 2º Premio de Música de Cámara del I Concurso Internacional de Composición Praga con su *Quinteto de Viento* (1978). Primer Premio de Composición en el Concurso Internacional de Laudes Clásicos Españoles en Logroño (1981). 2º Premio de Composición en el II Concurso Internacional de Música de Cámara de Praga (1981) con sus *Diálogos para flauta sola*. En 1985 obtiene el 2º Premio en el Concurso Internacional de Acordeón de Ancona (Italia) con su obra *Fantasia*, que será obra obligada del Certamen Mundial de acordeón de Caldas de Rainha (Portugal). Nuevamente en el III Concurso de Composición de Praga, consigue el Primer Premio con su 2º *Quinteto*.

Fue autor de la banda sonora de 8 películas, amén de obras vocales, orquestales, para piano y de cámara.

Falleció en Madrid en desgraciado accidente el 4 de marzo de 1985.

La Asociación Pro-Música Fermín Gurbindo <http://fermingurbindo.org/> perpetúa su memoria, difunde su obra y organiza un Certamen musical.

Aquejado de una dolencia renal, recibió un trasplante. Su sensibilización con esta problemática le llevó a fundar ALCER (Asociaciones para la Lucha Contra las Enfermedades del Riñón).

Su *Sonatina para flauta y piano*, compuesta en 1970, cuando aún era alumno de composición en el Conservatorio de Madrid, abre una serie de obras camerísticas, varias de las cuales destinó a la flauta sola o junto a otros instrumentos. A lo largo de sus trabajos se percibe una inspiración basada en el jazz y de la música popular que, a través de una cuidada elaboración muy rica en recursos contrapuntísticos, conduce a un resultado transparente, elegante y de escucha siempre atractiva.

Sonatina para Flauta y Piano de J.F. Gurbindo (1970)

Por **Antonio Arias**

En el segundo número de la revista *Flauta y Música* de la por entonces joven Asociación de Flautistas de Andalucía, publiqué un artículo sobre la Sonatina para flauta y piano de Fermín Gurbindo. Me ha parecido oportuno volver a proponer datos y comentarios sobre esta joya de nuestra literatura, con un análisis del propio compositor y con una fe de erratas aplicables a la partitura. Como veremos, la Sonatina fue publicada por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Creo poder afirmar que la obra está actualmente agotada. Pero, buena noticia, la viuda del compositor, Doña Laura Lambán posee todavía algunos ejemplares que regalará a quien se lo solicite. Su teléfono es: 91 650 43 67. Aprovecho para lanzar a las casas editoriales la idea de una reedición de la obra.

Desde que empecé a enseñar a mis alumnos esta obra tan querida de los flautistas, me vi obligado a corregir un buen número de errores impresos, que el propio autor rectificó. Me hizo algunas correcciones sobre la partitura ya antes de comenzar a trabajar la obra, pues se trataba de errores de imprenta; después de escucharme, añadió algunos detalles. No mucho antes de dejarnos, quiso hacer una edición de la particella de flauta, que hasta entonces era fotocopia de un manuscrito. Habló entonces con quienes habíamos tocado la obra, para recoger nuestras sugerencias. De este modo, publicó la particella que actualmente conocemos. Por desgracia,... sigue conteniendo errores.

A la vista de las continuas y apasionadas polémicas suscitadas en torno a las obras del pasado (que son tanto mayores cuanto más lejanas en el tiempo se sitúan las obras) y mezcladas con la irrefutabilidad de que son ob-



Andrés Carreres

jeto no los autores sino sus partituras, me he decidido a escribir estas líneas para mis colegas con el fin de que, en el futuro, queden disipadas las dudas sobre las erratas que el propio Fermín Gurbindo me corrigió a mí mismo. Aunque mi postura pueda parecer pretenciosa, nada está más lejos de mi intención. Estos comentarios desean ser un homenaje más a Fermín. Me siento modestamente responsable de transmitir en detalle las erratas presentes en la obra por mi condición de amigo personal de su autor, de haber interpretado su obra en bastantes ocasiones y como pedagogo empeñado en la búsqueda de una interpretación correcta.

Breve Historia De La Obra

El día 30 de abril de 1971, se estrenaba en el Real Conservatorio de Madrid la Sonatina. Fueron sus intérpretes Andrés Carreres¹ y Carmen García Deleito². Yo era alumno de 4º Cur-



Gurbindo toca el por entonces célebre órgano Hammond

so de flauta y tuve la suerte de contarme entre los espectadores. Puedo decir muy sinceramente que la obra me encantó, especialmente el segundo movimiento. Volví a escucharla por los mismos intérpretes en el desaparecido Círculo Medina madrileño. Andrés Carreres me presentó a Fermín Gurbindo, que me dedicó enseguida un ejemplar de la obra. Cuando fui capaz de estudiarla, lo hice. La toqué en diversas ocasiones, y en especial en el homenaje que se le rindió en vida (cosa extraña) el conservatorio de Logroño el 13 de diciembre de 1979. Recuerdo bien el viaje en coche Madrid-Logroño-Madrid, en compañía de Fermín, la pianista Ana María Gorostiaga y mi mujer Ghislaine. Pasamos el viaje de ida oyendo y comentando cassettes con versiones diferentes de la Sonatina.

Con el paso de los años, es lamentable hacer el balance de los pocos estímulos que Fermín recibió en España y los muchos premios internacionales de composición que ganó en la “tierra prometida del españolito”, el extranjero. Por el contrario, después de habernos dejado prematuramente (toda muerte de un gran amigo es siempre prematura), he participado en

tantos homenajes y honores póstumos a Fermín que sentiría vergüenza si no me hubiera quedado la satisfacción de haber tocado su Sonatina por propia iniciativa en París y en La Haya (aparte de España) durante la vida de su autor.

Nuestra amistad se acrecentó al tener como alumna en el Conservatorio a su hija Nieves.

En febrero de 1985, telefoneé a Fermín para pedirle el material de su Quinteto de Viento (premiado en el Concurso de Praga). A los pocos días, me llamó para decirme que tenía hechas las fotocopias. Nunca hubiera podido imaginar que ya no podría dármelas ni que las veces que habríamos de tocar la obra iban a tener un carácter de homenaje póstumo. Precisamente el día en que habría de encontrarse en Praga para recibir un nuevo premio internacional, por su quinteto para flauta y cuerda, se encontró en Madrid con un final tan absurdo como literalmente fatídico. Bastantes años después, aún tengo viva la sensación de incredulidad que sentí al conocer la noticia.

Pido perdón a mis amigos lectores si pa-

rezco demasiado sentimental, pero soy sincero si digo lo mucho que le quería y le admiraba. Y vayamos ya a la Sonatina, una de las obras por las que Fermín seguirá vivo entre nosotros.

Análisis De La Obra

Escribe Fermín Gurbindo:

“Fue escrita en Alicante, en el verano de 1970, en el breve plazo de tres semanas, cuando el autor era alumno de tercer curso de Composición en el Conservatorio de Madrid, para participar en el concurso convocado por la Dirección.

Estéticamente, puede considerarse esta obra como «neo-clásica», con una estructura muy definida, con armonías de influencia impresionista y de «Jazz». En tonalidad de Do Mayor, consta de tres movimientos, y está construida por el procedimiento cíclico ya que, no solo los diferentes temas y diseños, sino hasta la armonía, están sacados de los dos primeros compases”.

I. Allegro. Forma Sonata. El primer tema, formado por dos intervalos de 4a en el primer compás, uno de 5a aumen-

tada (con dos sonidos intermedios) y otra 4a, en el 2, es la base de toda la obra. Sigue un desarrollo que, a modo de puente, va a parar a Fa Mayor, en que se expone el 2º tema, que, sin concluir, continúa con un desarrollo más largo: primero, en forma de secuencias; después, tras una conducción, con un canon, y luego, con una imitación sobre una pedal que, por medio de otra conducción llega a la re-exposición, en la que el 2º tema, siempre presentado por la flauta, aparece completo y con carácter conclusivo, haciendo el Piano un contrapunto libre. Termina con una Coda, a base del primer tema, a cuyo final se contraponen los dos.

II. Negro Spiritual. En Fa Mayor, con ritmo y armonía de «Blues». Está formado por una frase de ocho compases, basada en la escala pentátona, cuyo comienzo está tomado del tema inicial, pero por movimiento retrógrado contrario, expuesta por la flauta, en su registro grave. Tras un breve episodio, a base de las notas que inician la frase principal, y en la misma forma, pero con todas las notas del tema inicial, repite el Piano la frase, haciendo la flauta un contrapunto de acuerdo con el espíritu «Blues». Un nuevo episodio, que incluye una breve «Cadenza», prepara una nueva repetición de la frase principal, con variaciones, tanto en la melodía como en el ritmo. Termina con el diseño del primer episodio, rematado por la superposición arpegiada de las siete notas naturales.

III. Scherzo (en movimiento muy vivo). Una breve introducción, sacada del 2º compás del tema inicial, precede al primer tema, sacado éste del primer compás, con un fondo como arremolinado, completando la 1a sección un episodio y la repetición de este tema. Sigue una 2a sección, a modo de Trío, formada por una sola frase, que empieza exponiendo el Piano, y que continúa la flauta, en forma de variación. El diseño, basado en la introducción, prepara la 3a sección, que aparece abreviada, tras la cual hay una pequeña «Coda», en la que aparece una vez más el tema inicial, seguido del diseño de la introducción, con lo que concluye la obra”.

Es, como vemos, un análisis completo y a la vez conciso, como corresponde a un programa de mano.

Como la edición del Conservatorio no incluía una parte de flauta, Fermín me dio una fotocopia de un manuscrito hecho por un copista (al que ya hemos aludido al comienzo), que he utilizado siempre. Paradójicamente, cuando el propio Fermín publicó (con las oportunas correcciones) la parte de flauta que desde entonces se utiliza, aparecieron nuevos errores!

Volviendo al principio de este artículo, es fácil comprender mi deseo de aportar unas correcciones definitivas a la obra, manteniendo la mayor fidelidad a las intenciones de su autor.

Y, después de estos preámbulos, vamos a detallar los pasajes en los que persisten errores de imprenta. Es necesario comenzar por numerar los compases y señalar que se debe repasar tanto la partitura (flauta y piano juntos) como la particella (parte separada de flauta), pues los errores aparecen a veces en una sola de ellas. Creo que no hará falta advertir que no se confundan los términos “partitura” y “particella”.

I. ALLEGRO

- compás 12: cambiar un LA por un DO en la parte de piano.
- c. 13: cerrar el ángulo de frase ¬ del piano.
- c. 19: falta un regulador crescendo en la particella de flauta.
- c. 21: falta un regulador disminuyendo en la particella de flauta.
- c. 25: cerrar el ángulo de frase ¬ del piano.
- c. 30: falta un becuadro en nota SI de la flauta.
- c. 33: falta un becuadro en nota LA del piano.
- c. 34: quitar el ángulo ¬ del piano.
- c. 36: falta un ángulo ¬ en la parte del piano.
- c. 44: falta un becuadro en nota RE de la flauta.
- c. 44-45: falta una ligadura y dos rayas

horizontales (en las notas LA y RE bemol del c. 45) en la parte de flauta.

- c. 47: faltan becuadros en las notas RE y FA del piano.
- c. 48: falta un signo de comienzo temático en el piano.
- c. 54: falta un becuadro en nota SI del piano.
- c. 55: en la parte de Piano: SI bemol y RE natural.
- c. 57: faltan dos acentos en la parte de flauta.
- c. 61: falta matiz mp en la parte de flauta.
- c. 66: falta un regulador crescendo en la particella de flauta.
- c. 83-84: faltan varios becuadros en la parte de piano que, en realidad, no eran necesarios, pero que el autor corrigió para mayor seguridad. Ambos compases son iguales.

II. NEGRO SPIRITUAL

- c. 8: Falta un becuadro en la nota RE de la mano izquierda del piano.
- c. 11: Falta un bemol sobre el trino de RE bemol en la particella de flauta.
- c. 12: Falta un silencio de corchea en la parte de flauta.
- c. 14: En la flauta, los cuatro trinos son de semitono; faltan por lo tanto un bemol sobre el trino de RE y un becuadro sobre el trino de MI.
- c. 15: Falta una ligadura de la flauta, que figura en la partitura pero no en la particella.
- c. 16: Faltan dos signos [en la parte de piano.
- c. 17: Falta un bemol sobre el MI de la mano izquierda del piano.
- c. 19: Falta un bemol en la nota SI, última del compás, en la parte de flauta.
- c. 21: Faltan los silencios de la voz grave del piano.
- c. 21-22: Falta una ligadura en la particella de flauta, uniendo la última nota del c. 21 (SI) a la primera del c. 22 (LA).
- c. 22: Faltan 2 ligaduras de las voces intermedias del piano. Además, también en la parte de piano, el LA negra de la tercera parte (en la mano izquierda) debe ser corchea y añadirse el correspondiente silencio de corchea.

-c. 24: En la mano derecha del piano falta un becuadro en la nota FA. Una sugerencia personal: comenzar las dos últimas corcheas del compás (anacrusa del c. 25) no pp sino mf, como lo hizo la flauta en el c. 22. En la flauta, hay una discrepancia en la ligadura entre la partitura y ambas particellas. Personalmente, me inclino por la que indico, que figuraba en la primera particella. Así lo he tocado siempre y nunca Fermín me comentó nada.
 -c. 26: Falta un bemol en la nota LA (mano izquierda del piano).

-c. 27: Falta el bemol de la nota DO en la parte de flauta de la partitura.
 -c. 28: Quitar en la mano derecha del piano la nota más grave(FA).

III. SCHERZO.

-c. 26: Aunque Gurbindo no lo corrigió, es obvio que el matiz f comienza en la segunda corchea en la parte de piano.
 -c. 48: La quinta semicorchea de la flauta es un SOL#, como aparece corregido en la particella.

-c. 58: Falta el matiz f y el dim en la particella de flauta.

Estas son, creo, todas las correcciones que deben hacerse sobre la edición impresa, con un máximo de garantía de autenticidad. Y acabo con un utópico deseo: no haber olvidado nada y no haber cometido nuevas erratas. ●

Antonio ARIAS © 2013

Extraído del libro HISTORIAS DE LA FLAUTA, inédito.

Antonio Arias



NOTAS

1. Parece ocioso presentar a uno de los más prestigiosos flautistas españoles del siglo XX, flauta solista de la Orquesta Nacional de España y flauta del Quinteto de viento Cardinal (junto a Salvador Tudela, oboe; Vicente Peñarrocha, clarinete; Francisco Vialcanet, fagot; y Francisco Burguera, trompa). Como profesor, sus enseñanzas fueron decisivas para numerosos flautistas españoles entre los que tengo el honor de encontrarme. Al final de su carrera alternó sus actividades de intérprete y de pedagogo con la composición y la poesía.
2. Profesora del Conservatorio de Amaniel (Madrid). Como solista en recitales o formando dúo de pianos con Josep Colom, actúa en los ciclos de los principales auditorios y salas de conciertos tanto en España como en el extranjero (Francia, Suiza, Alemania, Polonia, El Cairo, etc.).

Comentarios de Fermín Gurbindo sobre su obra Diálogos para flauta sola de 1980

“Descripción y datos técnicos y circunstanciales. Ciclo de cuatro piezas —Introducción y Allegro, Scherzo, Intermedio y Final—, en las que se establece un verdadero “diálogo” (de ahí el título) entre los registros grave y agudo (sin rigor de límites de ámbito) de la flauta. Tales diálogos contienen múltiples y diseños de muy diversa expresión, que pueden dar lugar a muy diferentes interpretaciones por parte del oyente. La obra podría muy bien clasificarse como una Sonata, pero

se ha omitido tal nombre al no existir una idea preconcebida en cuanto a dicha forma. No está sujeta a una tonalidad concreta y determinada; carece de indicación de compás así como de líneas divisorias: tan solo se han señalado unas unidades rítmicas, aproximadas, que establecen la relación entre las distintas figuras. Las anotaciones dinámicas y agógicas son muy escasas, dándose con ello plena facultad a los instrumentistas para hacer una interpretación personal, pudiendo, incluso, modificar la duración de los sonidos largos o de los silencios. La duración de la obra es de alrededor de 18 minutos.



Al dorso de esta foto, Gurbindo escribió: “Praga 27-8-81. Recogiendo el Premio de composición en la Casa de los Artistas, de manos de Dvoracek, Presidente de la Unión de Compositores Checos y Director del Conservatorio de Praga”.

En principio, fue escrito el primer movimiento o “diálogo”, como una pieza única, y fue compuesto en enero de 1980, en no más de tres días; los otros tres surgieron entre el 25 y el 28 de diciembre del mismo año, ante la necesidad imperiosa de participar en el II Concurso Internacional de Música de Cámara de Checoslovaquia (en el I Concurso había obtenido el 2º Premio con “Quinteto de Viento”), cuyo plazo expiraba el día 31 de dicho mes. La obra fue galardonada con el 2º Premio, cuya proclamación y estreno tuvo lugar el 27 de agosto de 1981, en la Sala del Órgano de la Casa de los Artistas de Praga, por Jirí Marsálek, flautista del Quinteto Academia[1] de la capital checa, que también había dado la primera audición de la obra premiada anteriormente.”

[1] Formado por Jiri Marsalek (flute), Zdenek Rys (oboe), Petr Donek (clarinete), Frantisek Pok (trompa) y Josef Janda (fagot).

C U R I O S I D A D E S

Por **Antonio Arias**

Michel Pignolet de Montéclair (4 de diciembre de 1667-22 de septiembre de 1737) fue un compositor barroco francés. Poco se conoce de su vida. Tocó el bajo de viola en la ópera de París y en la Académie royale de musique.

Compuso, aparte de cantatas y motetes, varias obras para la flauta. Las principales son:
 Concerts à deux flûtes traversières sans basse (1723)
 Concerts pour la flûte traversière avec la basse (1724)
 Fue un destacado pedagogo y autor de tratados didácticos.

Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737)

10e Leçon. Principes de Musique (1736)

Légerement

P E D A G Ó G I C A S

Entre sus alumnos se cuenta Marguerite-Antoinette Couperin (1705-c.1778), una de las dos hijas de François Couperin).

De su libro Principes de Musique (1936) dedicado al Príncipe de Carignan (protector de Michel

Blavet), he sacado esta pieza que se puede tocar a dos flautas, oboes, violines, etc. De tocarse con 2 travesos, en el compás 25 el Do# de la primera flauta se cambiaría por un Mi.

Musical notation for measures 42-50. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of two sharps. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Musical notation for measures 51-59. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of two sharps. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Musical notation for measures 60-67. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of two sharps. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Musical notation for measures 68-75. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of two sharps. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Musical notation for measures 76-83. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of two sharps. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Musical notation for measures 84-91. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of two sharps. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

3^a CONVENCIÓN de la Asociación de Flautistas de España.

SEVILLA

Días 25,26 y 27 de Abril de 2014



“Sevilla: una convención para escoger libremente y en cualquier momento aquello que quieres.”

Por **Vicenç Prats**

La mejor convención es siempre, con seguridad, la próxima. No nos engañemos, siempre es un desafío, un gran riesgo y una responsabilidad muy grande, satisfacer a más 400 socios (y van creciendo...) satisfacer a todo el mundo, llamar a nuevos artistas, organizar, programar, repartir, prever todos los imprevistos...que todo el mundo se quede contento, ser originales, no olvidar a nadie, etc, etc, etc. Es arriesgado y difícil. Pero lo hemos hecho, lo estamos haciendo y lo vamos a hacer.

Será una convención llena de acontecimientos...a veces demasiado llena, porque no decirlo, pero después del éxito de las ediciones precedentes tenemos que arriesgarnos y proponer « demasiadas » cosas para que toda la gente tenga cabida y pueda

escoger continuamente la actividad que más le apetezca en cualquier momento durante los tres días de la convención, varios temas, varios lenguajes, varias opciones que sean de su interés. La mayoría de las actividades ya están anunciadas en nuestra página web y en nuestros facebook's podeis consultarlas en estos enlaces:

<https://www.facebook.com/TerceraConvencionAfeSevilla2014>

<http://www.afeflauta.com/>

<https://www.facebook.com/afeflauta?fref=ts>

Tendremos los ciclos que nos habíamos propuesto, a saber:

Ciclo para niños y estudiantes jóvenes, didácticos.

El flamenco.

Solistas de orquesta.

Ciclo flautistas extranjeros de notoriedad contrastada.

3 SEDES

1



CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
MANUEL CASTILLO
SEVILLA



Ciclo de flautistas portugueses.

2

Auditorio
Centro Cultural
Cajasol

Cajasol



Ciclo de flautistas portugueses.
Orquestas de flautas.
Tercer concurso de estudiantes de grado profesional.

Hemos tomado la iniciativa para esta convención de no invitar a los que ya habían venido en ediciones anteriores, a menos que vinieran con otros solistas o esponsorizados. Pedimos disculpas a los que hemos tenido que decir no, a pesar de sus interesantes proposiciones. Entendemos que hay que dar cabida al máximo de artistas e ir haciendo rotaciones para que todos tengáis la oportunidad de participar.

Prácticamente: la Convención se desarrollará entre los Conservatorios Superior, Profesional y el Auditorio de Cajasol. Los tres edificios están muy cerca. Contaremos con seis espacios para dar

cabida a todos los proyectos. Aulas 5, 6 y 14 del Conservatorio Superior, Sala Manuel de Falla del Conservatorio Profesional y las dos Salas del auditorio de Cajasol. Les agradecemos su colaboración.

La orquesta de Sevilla ROSS y la Orquesta de CBética se unirán a la fiesta acompañando a E. Pahud en el concierto de Carter y a Enrique Vicente Sánchez, piccolo solista de la orquesta sinfónica de las Baleares, que interpretará en primicia mundial el concierto de piccolo de Salvador Brotons con los comentarios y presentación del compositor.

El aula 14 estará dedicada a albergar las master clases que tendrán lugar durante todos los días de manera continuada. Prácticamente podréis asistir pues a master clases en cualquier momento del día. Silvia Careddu, Alexa Still, William Bennett, Marc Hantai, Rien de Reed, Davide Formisano, Christine Erlander,



3

Concierto de Emmanuel Pahud con la orquesta ROSS

Jodé Sotorres, Andrea Lieberknecht, Emanuel Pahud, Mario Caroli, Juan Ronda, Ignacio de Nicolas, Nuno Inacio, Vincent Cortvrint, Sophie Cherrier, Laurent Blaiteau, Juan Carlos Chornet, Laura Llorca, etc...

Paralelamente se desarrollarán en las otras aulas, talleres, presentaciones de libros, conferencias, showcases, etc. El travesero y la flauta clásica, estarán representados por Rachel Brown, Marc Hantai, Rafael Rubériz y Hernando Leal. El flamenco por Jorge Pardo, Juan Parrilla y Oscar de Manuel. En la parte clásica estarán Emmanuel Pahud, Davide Formisano, Jacques Zoon, Mario Caroli, Sophie Cherrier, Andrea Lieberknecht, Vincent Cortvrint, Wil Offermans y un largo etcétera. Una mención especial al ciclo Portugués que contará con las figuras emergentes y consagradas del panorama luso: Adriana

Ferreira, Ana María Ribeiro, Paulo Barros, Nuno Inacio y Luis Meireles. Solistas de Orquesta: Claudia Walker, Dianne Winsor, Jose Sotorres, Vicent Morello, Juan Ronda, Laura Llorca, Amparo Trigueros, Laurent Blaiteau, Ignacio de Nicolas.

En la parte pedagógica de gran envergadura tendremos las presentaciones de libros de Vicent Cintero, Oscar de Manuel, Rien de Reede, y conferencias sobre los temas que nos interesan: docencia, miedo escénico, aprender a estudiar, taller de movimiento, sonido, Alexander, improvisación contemporánea, improvisación jazz, estudios de flamenco, etc...Música de cámara con Carlos Cano, Joan Pons, Juan Carlos Chornet, Omar Acosta, etc.

II CONCURSO AFE 2014

El concurso que se desarrollará durante la convención, con su responsable y organizador Roberto Casado, vocal de la junta directiva, ha comunicado que ya hay 25 inscripciones. Gran éxito pues a esta segunda convocatoria. Recordamos que el primer ganador, en la edición de Barcelona fue Rafael Adobas. Agradecemos especialmente la valiosa aportación de Santiago Báez con su excelente composición "Sonatina arabesca" como obra comisionada para esta segunda edición de nuestro Concurso. La Afe siempre incitará y promoverá iniciativas que permitan a los jóvenes flautistas expresarse y motivarse para asumir nuevos retos. Recordamos que en España este tipo de iniciativas son aún muy escasas. Gracias a todos por vuestro interés y gracias Roberto por tu eficacia.

DIRECTIVA AFE



Flauta Histórica

Didáctica

y muchos más..



www.afeflauta.com

Dance with me de Will Offermann.

Hasta 30 flautistas participarán activamente en el ensayo/taller público y en la función posterior.

Gozaremos de un gran momento que será el Concierto de 100 flautas compuesto a propósito para esta Convención por Eduardo Costa, con montaje dirigido y organizado por María Barrio, profesora en el conservatorio de Huelva.

La Banda Municipal de Sevilla también se unirá interpretando la versión para banda del concierto de Kachaturian, un reto para cualquier flautista. Esta vez será el señor Montanana quien defenderá esta obra maestra.

No os vamos a hacer un catalogo ahora mismo de todo lo que habrá pero os podéis imaginar que será denso y múltiple.

Como hemos indicado antes, la idea de esta Convención no es tanto la de ofrecer momentos únicos, sino dar opciones a escoger múltiples actividades en cualquier momento del día; que puedas escoger entre varias opciones y decidas tú lo que quieres ver o escuchar.

Movilizaremos a más de 50 voluntarios para que hagan que todo sea posible desde el punto de vista de la organización.

Más de veinte fabricantes y distribuidores asistirán como cada año para exponer sus últimas novedades.

Total: una pasada de Convención. Solo faltáis vosotros. Vendréis y os lo pasareis en grande, en una ciudad que reúne todos los requisitos para que os divirtáis y veáis su arquitectura, museos, vestigios históricas y una red de bares de tapas que "pa qué"

Por favor, no os lo perdáis, la AFE os necesita. Trabajamos para vosotros y con vosotros.

¡Buena Convención! Un abrazo a todos. ●

Vicenç Prats, Presidente de la AFE.

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.



solos un solista:

ENTREVISTA



DAVIDE FORMISANO

Por **Vicenç Prats**

En la próxima convención en Sevilla nos visitará, Davide Formisano (1974 Milán). Ha sido uno de los más jóvenes solistas de Orquesta de la Scala de Milán, profesor en el conservatorio de Stuttgart y ha colaborado con numerosas orquestas a lo largo y ancho del continente. Repasamos con él parte

de su dilatada experiencia como primer flautista, impresiones sobre la próxima convención en Sevilla y sus planes de futuro.

¿Qué importancia tiene una Convención del estilo de la de Sevilla ? ¿Para qué sirve?

La convención de Sevilla es, será un perfecto modelo de las convenciones europeas que se están haciendo : con flautistas internacionales pero también con la mirada puesta, como tiene que ser, en los mejores flautistas españoles que trabajan en el territorio nacional o/y en el extranjero. Para mí personalmente una convención internacional tiene muchas ventajas y valores. Seguramente es una manera de ponerme constantemente a prueba y poder así perfeccionar las piezas que voy a tocar delante de un público especial que conoce bien el repertorio.

En segundo lugar una convención es una óptima vitrina que atrae a jóvenes y brillantes alumnos, y dado que una parte muy importante de mi trabajo, como sabéis es la enseñanza es para mí casi una obligación participar en este tipo de manifestaciones.

Finalmente el intercambio de informaciones que transitan, sean orales o sonoras es siempre fascinante y cuando vuelvo a casa es siempre con la cabeza llena de ideas nuevas.

...y después de todo es un momento único para encontrarse con colegas y amigos y poder estar juntos.

...si entramos en un tono un poco polémico, no me gustan las convenciones del tipo americano en donde pasan demasiadas cosas al mismo tiempo y no se puede ver a nadie...pero su-



Andrea Griminelli, Davide Formisiano y Emanuel Paud

pongo que lo hacen debido a la gran demanda que un país tan grande puede aportar. Sevilla es un buen equilibrio entre los dos tipos de convención. Hay una buena propuesta que mezcla estilos y en donde se podrán ver muchas cosas si se organiza bien la visita.

Tu personalmente, como flautista italiano que trabaja en Alemania, ¿qué piensas de las distintas escuelas de flauta?

Como italiano, habiendo tocado tantas óperas italianas de Verdi, Bellini, Puccini etc. (Davide Formisano fue solista en la Orquesta de la Scala de Milán. Ndlr) no sigo las modas flautísticas. Intento siempre soplar en la flauta pensando en las voces de los grandes cantantes a los que he tenido el privilegio de escuchar de cerca. Se deduce así que el legato es fundamental y cosas tan sencillas como tocar una anacrusa correctamente o empezar las notas con el aire adecuado son conceptos que deben formar parte de cualquier escuela de cualquier instrumento...pero que a menudo se olvida, y la consecuencia es que se oye a jóvenes súper virtuosos que no tienen ni idea de como « cubrir » los sonidos para afinar con un clarinete o un oboe por ejemplo. En Alemania he encontrado muchos puntos afines con mi manera de pensar...aunque soy italiano...iiiiI-T-A-L-I-A-N-O- !!!!

Se deduce así que el legato es fundamental y cosas tan sencillas como tocar una anacrusa correctamente o empezar las notas con el aire adecuado son conceptos que deben formar parte de cualquier escuela de cualquier instrumento...pero que a menudo se olvida, y la consecuencia es que se oye a jóvenes súper virtuosos que no tienen ni idea de como « cubrir » los sonidos para afinar con un clarinete o un oboe por ejemplo. En Alemania he encontrado muchos puntos afines con mi manera de pensar...aunque soy italiano...iiiiI-T-A-L-I-A-N-O- !!!!

Vienes regularmente a dar clases y cursos a nuestro país. ¿Cómo ves el nivel de flauta en España?

Desde mi experiencia podría decir que el ni-





Davide Formisiano con Phillip Moll. Debajo , en el curso de la AFE, en Madrid 2013

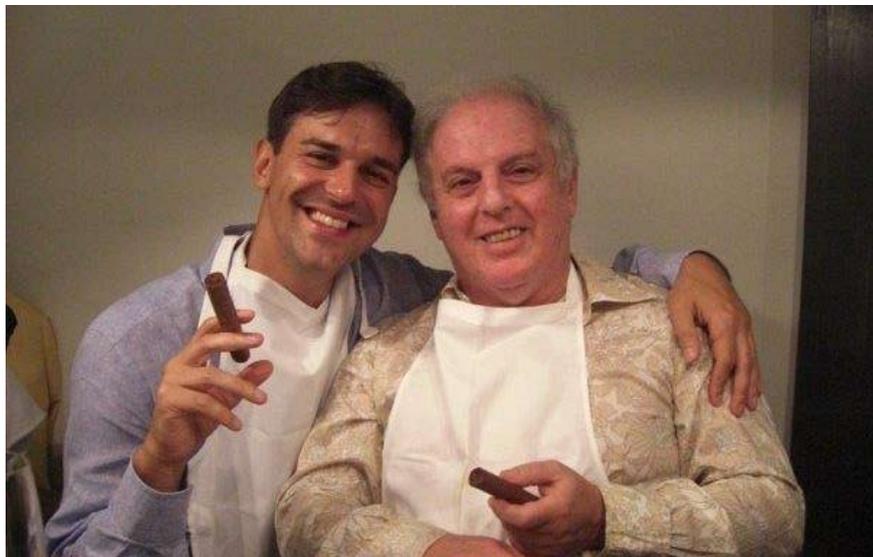
vel de flauta en España es un poco como el de Italia. Me explico : en general el nivel ha subido muchísimo pero aún falta método y constancia, eso no impide que de repente, como por encanto, cada 5 ó 10 años aparece un fenómeno que está diez veces por encima de los otros el cual acabará seguramente en una orquesta de buen nivel en España o en el extranjero.

¿Cuál es tu repertorio preferido?

En estos momentos estoy estudiando el concierto de Jacques Ibert que tocaré próximamente en Italia. Es un concierto que me apasiona por el hecho de que se le tiene que sacar un carácter irónico a todas esas notas...eso lo hace aún más excitante.

En general pienso que si hoy al día en las programaciones importantes de las orquestas o asociaciones musicales se oye poca flauta es, en parte, culpa nuestra, de los flautistas que tene-





Davide Formisiano con Daniel Barenboim

mos demasiadas pretensiones con el repertorio y lo que sucede es que acabamos aburriendo a los organizadores. Al menos en Italia es así.

Detesto también a los profesores que imponen repertorio a los estudiantes sin dejarles espacio a su personalidad para que puedan escoger el repertorio que quieran, al menos en los últimos años de estudio. En este sentido siempre intento no preguntarme qué obra me gustaría tocar, sino qué obra puedo hacer que suene mejor, sea cual sea.

¿Sirve para algo tocar con una flauta de 24 kilates?

Está claro que se necesita una buena flauta para tocar bien. Entiendo con eso que se necesita una buena cabeza, una mecánica que funcione y una escala de afinación correcta. Estas tres características se encuentran en las flautas de plata que suenan muy bien y con las cuales se puede hacer una carrera profesional. No soy un fan del oro porque es amarillo y brilla, no me gusta. Empecé a tocar con oro a los treinta y después de casi diez años de experiencia en la orquesta y tocando de solista. Lo que aconsejaría a los jóvenes es de no tocar flautas demasiado pesadas de oro porque a menudo la embocadura no está formada al cien por cien y adquieren malas costumbres difíciles de superar. En este sentido una

flauta de 24 kilates no cambia la vida.

¿Por qué dejaste la Scala?

Dejé la orquesta de la Scala a finales del 2012 después de 18 años. Durante los últimos seis años también ejercí de profesor en el conservatorio de Stuttgart. Fueron seis años de viajes constantes y una cantidad de trabajo que era insostenible. Después de esos seis años estaba exhausto. No tenía otra salida que la de dejar la Scala. Además de eso, en los últimos años la orquesta no era la misma que durante el período del maestro Muti, con el que trabajé hasta el 2005. Fueron años inolvidables. Muchos colegas se fueron o se retiraron, y los nuevos no estaban al mismo nivel, seguramente después de algunos años si, pero no

tenía ganas de esperar. Me tomé ocho meses sabáticos y volví, pero mi cabeza ya estaba en otros proyectos. Tengo muchos recuerdos maravillosos de esos años en la Scala pero el sentimiento de que tenía que tomar en mano mi vida era demasiado fuerte. iii Después de 18 años uno se va haciendo viejo !!!!

Podéis ver todas mis actividades y proyectos en mi web : www.davideformisano.it

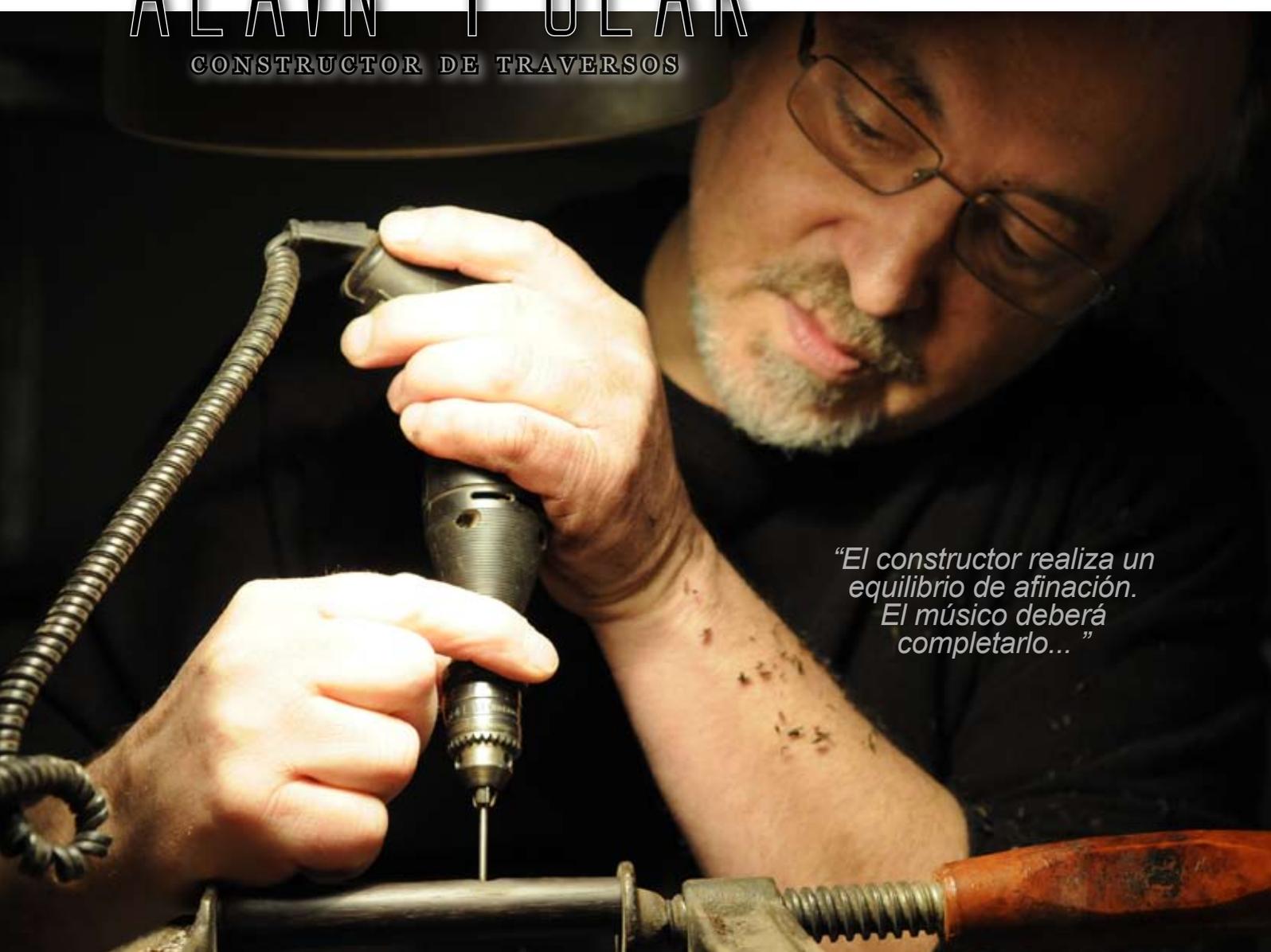
Gracias a la AFE !!! nos vemos en Sevilla !!! ●

Vicenç Prats, Flauta Solista de la Orchestre de Paris.



ALAIN POLAK

CONSTRUCTOR DE TRAVERSOS



“El constructor realiza un equilibrio de afinación. El músico deberá completarlo...”

Alain Polak

Por **Antonio J. Berdonés**

Fotografía Carles Serra

Alain Polak es constructor de flautas traveseras barrocas, clásicas y medievales ("fluthier", según el término acuñado por Antonio Arias) además de flautista profesional. Abrió su taller en Barcelona a principios de la década de 1990, siendo probablemente el profesional pionero en España en su especialidad. Expone y vende sus instrumentos por todo el mundo, como por ejemplo Brujas, Utrecht, Londres, Frankfurt, Berlín, París.

Pudimos visitar a Alain Polak y sus flautas en la pasada Convención de AFE en Barcelona, 2012. Artistas internacionales, como Wilbert Hazelzet, tocan y graban con instrumentos de Polak. Yo conocí en Barcelona a Alain, hace muchos años, en su taller, cuando fui a recoger mi primer traveso. Yo entonces me estaba iniciando en el camino de la música antigua "con instrumentos

de época", y fue en uno de los cursos de Música Antigua de Daroca, en los años 90, cuando me llegó la voz de que "por fin hay en España un constructor de travesos -y está en Barcelona". Debo muy buenos momentos musicales a la G. A. Rottenburgh que construyó para mí, tanto tocando a solo como en grupos de cámara, y esta flauta sigue conmigo; y además he encargado re-



cientemente otro modelo a Alain, con quien tengo muy buena relación. Por todo eso, es para mí una satisfacción hacerle una entrevista para *Todo Flauta*.

Hola, Alain. Tú eres flautista profesional y profesor de traveso (de hecho, he recibido clases tuyas), pero tu proyección profesional es la de constructor. Me gustaría que nos contases qué te llevó a especializarte en este oficio; por qué viniste a Barcelona desde Francia, y cómo fueron los comienzos de tu taller.

Efectivamente, tengo formación de concertista y de profesor, adquirida en la École Normale de Musique de París, y, posteriormente, en el traveso, en el Conservatorio Real de La Haya, con Barthold Kuijken.

Cuando llegué a Barcelona (la elección por Barcelona se debió únicamente a motivos familiares), empecé a fabricar flautas para mí mismo, que gustaron a mis alumnos. La construcción de instrumentos me apasiona, así que este trabajo reemplazó poco a poco a mi primera actividad.

Los comienzos fueron complicados, ya que soy totalmente autodidacta. ¡Podrás imaginarte cuántas piezas debí desechar antes de llegar a construir un traveso digno de ese nombre! Pero también es cierto que cada cosa que aprendía, quedaba verdaderamente aprendida. Tengo que añadir que es una gran ventaja saber tocar el instrumento: durante la fabricación, me baso en medidas, pero también en lo que escucho.

“Los comienzos fueron complicados, ya que soy totalmente autodidacta. ¡Podrás imaginarte cuántas piezas debí desechar antes de llegar a construir un traveso digno de ese nombre!”

¿Qué modelos de flauta construías en tus comienzos, y cuáles has ido incorporando a tu catálogo, con el tiempo?

Mi primera réplica fue una G. A. Rottenburgh en boj. Era el instrumento que mejor conocía y con el cual yo había aprendido a tocar. Me encantan las cualidades de este modelo: muy homogéneo; brillante o íntimo, dependiendo del repertorio.

Los siguientes modelos han sido, por orden (si recuerdo bien): F.G.A. Kirst, J.H. Rottenburgh en diapason grave, C.A. Grenser, Quantz, Hotteterre, Denner, flautín Rottenburgh; y Palanca. Todos estos instrumentos siguen figurando en mi lista.

En tu catálogo tienes unas buenas flautas clásicas con seis llaves, pero me has comentado que prefieres trabajar los modelos de una sola llave. ¿Cuál es el motivo?

En mi catálogo figura una flauta modelo F. G. A. Kirst de seis llaves. Esta flauta puede construirse también con dos llaves (re sostenido y sol sostenido), cuatro llaves, y hasta ocho llaves. Los originales de estas flautas se pueden cotejar en Berlín y también en Washington.

Pero cuando se conoce que en 1800 aún podían prescindir de todas esas llaves, hay que admitir que la flauta de llaves habrá tenido una existencia útil muy corta. Para mí, representa un instrumento de transición entre la flauta de una llave y la flauta Boehm de 1832.

A veces el flautista toca con clavecinistas que tocan en temperamento igual, moderno; otras, en Werckmeister; en Kirnberger III; otras, en Vallotti; otras veces se toca con guitarra barroca, con laúd... ... y el flautista tiene que adaptarse a la afinación del continuo. ¿Cómo se puede construir una flauta que pueda adaptarse a varios temperamentos diferentes?

Los temperamentos utilizados en el período barroco pueden ser muy variados. Es evidente que el flautista debe adaptarse al temperamento del clave, pero de hecho esto no es muy difícil. (El clavecinista también deberá tener en cuenta el hecho de que los bemoles y los sostenidos del traveso no son enarmónicos.)



Alain Polak en su taller.

El traveso, por naturaleza, no es un instrumento afinado. Ya en sus "Principes de la flûte", Hotteterre explicaba cómo entonar cada nota mediante la embocadura. La posibilidad que tenemos de modificar la afinación con la embocadura es muy grande. En acústica se llama a esto el "campo de libertad".

El constructor realiza un equilibrio de afinación. El músico deberá completarlo...

Me has contado que el modelo F. G. A. Kirst que haces es una replica de un original en Frankfurt, "un instrumento maravilloso que suena optimum en diapason bajo, idoneo para toda la música de la segunda parte del siglo XVIII". Me parece un hecho apasionante acercarse a una flauta original con 250 o 300 años de edad y construir una copia hoy día. Me gustaría que nos hablastes de cómo decides construir un nuevo modelo de flauta, cómo consigues llegar al original, y cómo reali-

zas a partir de ese original una flauta para el siglo XXI.

Yo construyo copias de instrumentos que en general pertenecen a museos o a coleccionistas.

En lo que respecta a la F.G.A. Kirst de una llave, no he tenido mayor dificultad en hacer las mediciones, ya que su propietario es un amigo mío residente en Alemania. Su original Kirst es muy bueno, muy homogéneo en los tres registros. Curiosamente, de los "cuerpos de recambio" le faltaba el de 415, por lo que he fabricado uno para completarle la serie.

Esta es la flauta que construyo en la actualidad. El original tiene muy pocos defectos de afinación, fáciles de corregir en el momento de la reconstrucción. He elegido el granadillo como material para restituir el peso del original. Con este instrumento se podrá tocar Mozart, C. Ph. E. Bach, Haydn, isin necesidad de llaves suplementarias!

¿Qué influencia tienen las distintas maderas en el timbre, en el sonido? (Boj, granadillo, ébano, arce, mopane [madera dura procedente de la mitad Sur de África]...)? Cada uno tenemos nuestra opinión sobre este tema, pero nos interesa mucho saber la tuya.

Yo trabajo boj, granadillo, mopane y violeta. La pregunta que me haces es difícil, porque hay que escuchar para hacerse una opinión.

En pocas palabras: la densidad de la madera tiene una influencia innegable sobre el sonido: en eso se diferencia el boj (densidad 0,8) de las otras tres maderas que trabajo (densidad 1,2). Pero el sonido varía también entre las tres últimas que he mencionado, por razones de textura, al ser el poro de la madera más o menos abierto...

¿Cuánto tiempo dura aproximadamente el proceso de fabricación de un traveso?

Necesito cuatro meses para realizar un instrumento. La madera debe adaptarse poco a poco a su nueva forma.

Por eso, en mi taller siempre hay varios instrumentos en proceso de fabricación.

Expones y vendes flautas no sólo en Europa, sino también en Argentina, según he visto... ¿El mundo de la música antigua en Hispanoamérica genera mucha demanda de instrumentos? ¿Hay muchos intérpretes de traveso allí?

Participo en exposiciones y vendo en varios países de Europa, en Asia (Japón), en los Estados Unidos y en Iberoamérica.

En el caso de Argentina, muchos músicos han venido a estudiar con maestros europeos de música antigua. Y ahora que ya han adquirido el dominio de este difícil instrumento, tienen sus propias escuelas y sus propios maestros. Y hay que decir que el nivel es excelente.

Ya, dos décadas de taller..., ¿qué experiencias artísticas o humanas te han influido, en tu evolución como constructor?

Dos décadas ya!... ¡Cuántas virutas! Y también muchas exposiciones, conferencias, amistades surgidas con colegas... Todo eso ha marcado mi evolución.

Con toda tu experiencia, ¿cómo es tu momento actual? ¿Buscas ampliar tu catálogo con modelos nuevos, introducir modificaciones en tus modelos "de siempre", buscas un ideal de sonido?

Naturalmente, sigo trabajando con un ideal de sonido, pero al mismo tiempo mi experiencia me ha enseñado que nunca se alcanza ese ideal, y que es importante saber cuándo finalizar un instrumento.

En la actualidad fabrico los instrumentos "de siempre", como has dicho. Puede que encuentre mejoras, y entonces intento aplicarlas. Mientras tanto, ya que toda la fabricación es un equilibrio,



Alain Polak y Antonio J. Berdonés. Fotografía del autor.

hay que tener cuidado también de no estorbar ese equilibrio. También me interesa mucho la investigación, y desde hace algunos meses dedico una parte de mi tiempo a la recreación de una flauta medieval. Es un trabajo apasionante, ya que no existe ningún original conocido: sólo se pueden hacer suposiciones a partir de una iconografía muy limitada.

En fin, muchas gracias por tu tiempo y por esta charla, y te deseo otros veinte años (por lo menos) de carrera y éxitos. ●

-Antonio J. Berdonés-
anjobergo@yahoo.es

Post Scriptum: Podéis ver las flautas que fabrica A. Polak en su web: <http://www.ctv.es/alainpolak/> y en su blog: <http://www.alainpolak.blogspot.com.es/>

Antonio J. Berdonés



Antonio J. Berdonés, es profesor Superior de Flauta Travesera.

Mi admirado flautista...

Fotografía de Jean Pierre Rampal dedicada a Manuel Garijo. Madrid 23-11-1952

Manuel Garijo

“...¿Y qué diremos de esa Suite en Si menor, de Bach?. La escuché varias veces tocada por González; ahora, Manuel Garijo, otro gran flautista, nos emocionó nuevamente. Si se me permitiera un elogio, señor don Manuel, le llamaría Manolete...”

(Reseña del crítico y compositor Joaquín Turina, Madrid 1945)

Por **Joaquín Gericó**

A menudo piensa uno que, por lo general, cuanto más lejos está en el tiempo el personaje que presenta en estas líneas, más interés o curiosidad puede suscitar. Es así, que hasta la fecha los flautistas que han aparecido bajo este epígrafe lo fueron todos del siglo XIX. Sin embargo, grandes artistas de la flauta engrandecieron nuestro noble instrumento con sus magníficas interpretaciones y su buen hacer desde los destacados puestos que ocuparon a mediados del pasado

siglo XX y que por desgracia, tan solo quedan vagamente en el recuerdo de los que les conocieron en vida y por supuesto, muy poco o nada saben de él las nuevas generaciones de flautistas. Personalmente me encuentro en mitad de estas dos posibilidades de conocimiento. Por una parte, recuerdo con cierta nostalgia todas las interesantes conversaciones que acerca de este gran flautista y otros, mantenía con mi querido colega Vicente Martínez (padre), en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Vicente había estudiado con Manuel Garijo y a menudo solía comentar cosas suyas, de sus enseñanzas y sobre todo –que es de lo que más orgullosa puede estar su familia–, de lo buenísima persona que era. Solía decir de él mi compañero:

“Cuando Garijo veía que a un alumno le hacía falta una flauta no se lo pensaba dos veces, le daba una de su tienda y le decía: tranquilo, ya la pagarás cuando puedas. Además, no solía cobrar las clases particulares”

Desde luego estas y otras muchas cosas son las que hacen grandes a las personas. Don Manuel había montado en 1921 una tienda de música junto con el clarinetista de la Banda Municipal de Madrid Julián Menéndez². Más tarde quedó solo en el negocio y ha llegado a través de su hijo, hasta sus nietos, por lo que la marca *Garijo* aunque desdoblada, persiste en la actualidad.

Pero no va a ser este un artículo en el que plasmemos su perfil biográfico general. Este aspecto quedó meritoriamente plasmado por Andrea, Deborah y Pedro Juan, en el corolario de la colección “La flauta travesera desde la barrera”³, que le dedicaron a nuestro insigne flautista el 13 de diciembre de 2009. Lo que pretende este artículo es, de alguna manera, contribuir a su ensalzamiento desde el punto de vista de su actividad concertística, que de esta forma complementa todo lo anteriormente mencionado.

No obstante, es conveniente recordar que Manuel Garijo Moreno nació el 13 de abril de 1881 en Murcia, en donde comenzó sus estudios musicales. En 1905 de trasladó a Madrid, estudiando en el Real Conservatorio Superior de Música y Declamación con Francisco González Maestre, con quien le unió una gran afectividad a lo largo de toda su vida.



Francisco González Maestre, izquierda, con Manuel Garijo.

Al año siguiente, el 6 de Marzo de 1916, gana por oposición la plaza de Flauta Solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid⁴, y el 1 de abril de 1918 ingresa como solista en la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos⁵. Tras la Guerra Civil, en 1943 se forma la Orquesta Nacional de España y por oposición gana la plaza de solista, además de obtener asimismo la cátedra del Real Conservatorio Superior de Música y Declamación en donde había estudiado. Los últimos años de su vida los consagró por completo a la enseñanza, creando Escuela, en la que se formaron un gran número de alumnos que más tarde se convertirían en eminentes flautistas, ocupando los primeros puestos en orquestas y bandas civiles y militares. Alumnos como: Vicente Espiteri; Rafael López del Cid; José Domínguez; Vicente Martínez; Bisbal Flor de Lis, etc. Escribió un libro titulado “Ejercicios para Flauta”. Falleció en Madrid el 18 de diciembre de 1959.

El indagar en las obras y autores que interpretaba Manuel Garijo, a través del prisma de los diferentes grupos y orquestas a que perteneció y las críticas de los mismos, será fuente más que suficiente para el acercamiento artístico a su figura. Válganos recordar, que antaño los conciertos se programaban en tres partes, tradición heredada del s. XIX y que perduró hasta la llegada de la Guerra Civil Española.

PALMARÉS ARTÍSTICO DE MANUEL GARIJO

QUINTETO ESPAÑA

El Quinteto España fue fundado en Madrid en 1920, por los solistas de la Banda de Alabarderos. Lo formaban: Manuel Garijo Moreno, **Flauta**; Emilio González Sánchez, **Oboe**; Aurelio Fernández Gómez, **Clarinete**; Francisco Quintana de Viulas, **Fagot** y Álvaro Mont Cañamas, **Trompa**. Normalmente ampliaban el grupo con la inclusión de un pianista, para poder abordar un repertorio más amplio y sobre todo para interpretar piezas a solo con piano, de uno o dos instrumentos generalmente. Actuaron dos pianistas con el grupo, Daniel Montorio Fojó y Juan Quintero.

El repertorio que solían interpretar, era por lo habitual, una combinación de las siguientes piezas:

- *Quinteto*, de Charles Lefèvre.
- *Tarantela* (para flauta, clarinete y piano), de Saint-Saëns.
- *Aires Valaques* (flauta y piano), de Franz Doppler
- *Pequeña Serenata*, de Julio Francés.
- *Serenade* (flauta, trompa y piano), de Titl.
- *La Cigarra*, Scherzo de Abelardo Albisi.
- *Caprice* (aires daneses y rusos para flauta, oboe, clarinete y piano), de Saint-Saëns.
- *Fantasia de Concierto* (flauta, oboe y piano), de Demerseman.
- *Pastoral* (quinteto de viento), de Pierné



Quinteto España, con su pianista.

- *Quinteto en Mi bemol Mayor Op. 4*, de Beethoven.
- *Bolero* (quinteto de viento y piano), de Tomás Bretón.
- *La Montañesa*, de Manuel Palau.
- *Tríos humorísticos (El Asno, la Gallina y el Cuco)*, para flauta, clarinete y fagot, de Huguenin

Garijo, en ocasiones también solía ofrecer una propina al final del concierto acompañado de piano. Normalmente, la *Fantasia Pastoral Húngara*, de Franz Doppler, con la que finalmente se metía a todo el público en el bolsillo, como ocurrió en Alcoy en diciembre de 1924:

“...La concurrencia, ansiosa de prolongar un poco más unos momentos deliciosos, obligó con sus aplausos, a que el flautista, acompañado de piano, tocara una Fantasia Húngara, que se aplaudió frenéticamente...”

En aquella época los precios (incluidos los impuestos), para escuchar los conciertos que daba el Quinteto España solían ser: Plateas con 6 entradas 13 ptas.; Palcos con 6 entradas 8 ptas.; Butaca 2 ptas.; Delantera de Anfiteatro 1'50 ptas.; Anfiteatro 1'25 ptas.; Delantera de General 1'25 ptas.⁶

Cosa típica era por aquellos años cuando iban a actuar a provincias, quedarse durante unos días en la ciudad que visitaban y ofrecer varios conciertos. Tocaron, entre otras ciudades: en **Jaén; Oviedo; Ciudad Real**, en donde el 1 de octubre de 1924 la Revista Semanal Ilustrada *Vida Manchega*, decía de él:

“El señor Garijo, ya en el primer concierto nos demostró ser un artista; nos impresionó profundamente; nos parecía que había subido a la mayor altura; nos reservó un exceso de sublimidad, sentimiento y delicadeza para el segundo concierto, a quien el público le ovacionó con delirio”

En **Jerez; Albacete; Sevilla**, en donde a raíz de su actuación en la Sociedad Sevillana de Conciertos, la prensa decía a propósito de la interpretación de *Noche de Alboradas*, de Demerse-mann:

“Un triunfo clamoroso alcanzó el señor Garijo haciendo un verdadero alarde de sus extraordinarias facultades”

En **Málaga; Guadalajara; Avila, Avilés** (Asturias); **Alcoy (Alicante)**, en donde el diario *El Comercio* publicaba acerca de la interpretación de *La Cicala*⁷, de Albisi, en diciembre de 1924:

“En la Cicala, la flauta estuvo colosal, ejecutando irreprochablemente, sin perder sonido en el doble picado, de difícilísima dicción”

Y por supuesto en **Madrid**, en donde también se destacó la intervención de Garijo en la misma pieza, *La Cicala*, de Albisi, el 27 de enero de 1925 en el periódico *El Sol*:

“extremadamente hábil en el tratamiento de la flauta, el ejecutante, Sr. Garijo, que lo tocó primorosamente, obtuvo un éxito personal”.

TRÍO DE CÁMARA

Entre 1932 y 1933 estuvo activo el Trío de Cámara que formaron tres eminentes músicos, **Flauta:** Manuel Garijo Moreno; **Violoncello:** Santos Gandía; y **Arpa:** Nicanor Zabaleta.

La escasez de literatura para este tipo de agrupación, hacía que la mayor parte del repertorio del Trío de Cámara, fueran transcripciones para otros instrumentos. Tenemos noticia de algunos de los magníficos conciertos que ofrecieron estos artistas. Sirva de ejemplo el realizado en la Asociación de Cultura Musical, en Madrid, el lunes 25 de abril de 1932. O el que tuvo lugar el viernes 18 de noviembre del mismo año en la Sociedad Filarmónica



Agrupación de Solistas Españoles

Segoviana, en donde el rotativo *El Pueblo Segoviano* publicaba a cerca del flautista:

“...el flauta señor Garijo, tiene un sonido suavísimo y dulce como nosotros los mortales nos figuramos del cantar de los propios ángeles...”

También destacaremos los conciertos que se pudieron escuchar en Bilbao en noviembre de ese mismo año, y en donde interpretaron el miércoles 23 en el Teatro Campos Eliseos el siguiente programa:

- *Sonata para clave, violín o flauta y violoncello*, de Leclair
- *Cinco piezas*, de Rameau
- *Sonata para flauta, arpa y viola*, de Debussy
- *Sonata en trío*, de Bacarise
- *Tres piezas*, de José María Franco

Y al día siguiente en la Sociedad Filarmónica de la misma ciudad:

- *Suite en duo* (para flauta y arpa), de J. Cras
- *Concierto*, de J. Mantecón
- *Dos piezas*, de E. Goossens

Finalmente citaremos el ofrecido en la Sociedad de Conciertos de Gijón, el sábado 28 de octubre de 1933, en el que el diario *La Prensa* publicaba a los pocos días:

“...Garijo destaca la cualidad de solista de la Orquesta Sinfónica por mérito propio. Consigue un tenso sonido que es más de estimar en las octavaciones y así es posible que alcance a interpretar admirablemente páginas difíciles y delicadas...”

Y como Colofón, plasmaremos a modo de sinopsis, las intervenciones más destacadas de Manuel Garijo en las distintas orquestas con las que intervino exitosamente, acompañadas en su mayoría por la crítica pertinente.

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

- 1927 en la Sociedad Filarmónica. Director: maestro Arbós (Enrique Arbós); Obra: “*Scherzo*”, del **Sueño de una noche de verano**, de Mendelssohn. Crítica:

“...el formidable profesor de flauta, señor Garijo, cuya intervención en la obra que nos ocupa, fue un prodigio de mecanismo, unida a un sonido purísimo, como jamás hemos oído a flautista alguno, dio lugar a una ovación grande y merecida, que el público entusiasmadísimo tributó al señor Garijo por

su incomparable actuación artística. Garijo, emocionado, puesto en pie y en medio de un entusiasmo indescriptible, fue objeto del homenaje que el público le tributaba. El Scherzo se tuvo que repetir...”

- 1-2-1933 en el Teatro Monumental de Madrid. Director: maestro Arbós; Obra: **Concierto para flauta y orquesta en ReM, de Mozart**. Crítica:

“...Música para el placer y regalo del oído, máxime si el solista es un flautista como Manuel Garijo, cuya técnica y calidad aceptan difícilmente comparación alguna. El triunfo personal del señor Garijo fue rotundo. Pocos aplausos han sido tributados con mayor efusividad y justicia...”

- Director: Eduardo Toldrá en su despedida; Obra: Fragmentos de **Una noche de verano**, de Mendelssohn. Crítica:

“...el Scherzo puso a Garijo en pie como digno seguidor de Puck en las volutas veloces de sonoridad de una flauta magistral...”

- Director: maestro Arbós; Obra: **Dafnis y Cloe**, de Ravel. Crítica:

“...¡bravo por el flauta!...”

- Director: Conrado del Campo. Obra **Minuetto, de Gluck**. Crítica:

“...el solista de flauta señor Garijo fue aclamado por el sonido y forma en que cantó el expresivo Minuetto, de Gluck...”

- Director: maestro Arbós; Obra **El Vuelo del Moscardón**, de Rimsky-Korsakov. Crítica:

“...la Orquesta hubo de repetir El vuelo del moscardón, de Rimsky-Korsakov, en el que lució sus destreza de siempre el flauta señor Garijo...”

.- Director: José María Franco; Obra **El Vuelo del Moscardón**, de Rimsky-Korsakov. Crítica:

“...que por el acierto de la ejecución por parte del flauta señor Garijo se hizo preciso repetir para satisfacer los deseos del auditorio, insistente y efusivo en sus aplausos...”

.- Director: maestro Arbós; Obra **Suite en Si menor para flauta y orquesta**, de J. S. Bach. Crítica:

“...tanto la orquesta como el señor Garijo oyeron grandes aplausos por su interpretación...”

.- Director: Enrique Jordá; Obra **Suite en Si menor para flauta y orquesta**, de J. S. Bach. Crítica:

“...servían al lucimiento del primer flauta, señor Garijo...”

.- 1-2-1942. Garijo interpreta junto al clarinetista Julián Menéndez la *Tarantela*, de Saint-Saëns, con la Orquesta Sinfónica de Madrid en el Teatro Monumental.

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

.- Febrero de 1945. Director: Bartolomé Pérez Casas. Obra **Suite en Si menor para flauta y orquesta**, de J. S. Bach. Crítica:

“Garijo lució en ella su sonido encantador y una maestría que no pasó inadvertida para el público”

.- Octubre de 1947. Director Ataulfo Argenta. Obra **Sinfonietta, de Halffter**. (Se destaca su intervención junto con otros solistas de la obra)

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MADRID

.- Director: Bartolomé Pérez Casas; Obra **Sueño de una noche de verano, de Mendelssohn**. Crítica:

“...Donde merece mención especial el notabilísimo flautista señor Garijo, instrumentista admirable y artista de primer orden...”

El crítico de la época Carlos Bosch, escribía a cerca de esta orquesta:

“...En dicha producción destacaron sus excelentes calidades el flautista Sr. Garijo y el concertino Rafael Martínez...”

ORQUESTA DE CÁMARA DE MADRID

.- **Concierto en Sol Mayor de Brandemburgo, de J. S.**



Manuel Garijo en formación de trio de Cámara Feliz Navidad.

Bach. Intérpretes: Jesús Fernández (violín) y Manuel Garijo y Francisco Maganto (flautas)

ORQUESTA “SANTA CECILIA” DE PAMPLONA

.- Teatro Gayarre de Pamplona (16-10-1942). Director: Enrique Jordá; Obra **Concierto para flauta; y Concierto para flauta y arpa, ambos de Mozart**, junto a la arpista María Lola Higuera. Crítica:

“...De Manuel Garijo, verdadero virtuoso, que interpretó con sumo acierto uno de los dos conciertos para flauta de Mozart⁸, obra que pocas veces puede ser escuchada, y en la que el solista se mostró como artista de técnica cuidadísima...”

AGRUPACIÓN DE SOLISTAS ESPAÑOLES

.- Teatro Emperador de León (7-4-1952). Obra **Suite en Si menor para flauta y orquesta, de J. S. Bach**

OTRAS INTERVENCIONES

.- Fiesta Musical en el Colegio Alemán. Obra: **Concierto para flauta, de Federico el Grande**. Crítica:

“...cuya versión del Concierto de Federico el Grande constituyó un primoroso ejemplo de buen estilo y soberbia ejecución...”

Incluso se atrevió Manuel Garijo, a escribir alguna composición sinfónica de orden menor. Es así que la Banda Municipal de Madrid le tocó el domingo 16 de diciembre de 1945, su pasodoble *Cielo de Abril*. ●



Manuel Garijo con su hijo Alberto, frente al Palacio de la Música, en la Gran vía Madrileña, a la salida de un concierto.

Joaquín Gericó, es Doctor por la Universidad de Valencia, Académico de la Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana y Catedrático de Flauta Travesera en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia.

Joaquín Gericó



NOTAS

1. Francisco González Maestre
2. A medida que creció el interés por los instrumentos musicales en España, sobre todo a raíz de las múltiples formaciones de bandas de música, fueron los propios instrumentistas profesionales de viento quienes no dudaron en organizar este tipo de negocios, que ya era típico fundar en el siglo anterior. Así tuvimos el ejemplo a mitad del s. XIX de los socios clarinetistas Antonio Romero y Enrique Marzo. Más tarde, a finales del citado siglo estaba muy activo en este tipo de negocio el trombonista de la Banda de Alabarderos Manuel Parra. Mismamente en la actualidad es el caso de Rivera (en Valencia), tienda que organizó el músico militar Eusebio Rivera a mediados del s. XX y que mantienen hoy en día sus nietos Eusebio y Enrique.
3. <http://laflautatraveseradesdelabarrera.blogspot.com.es/2009/12/gigante.html> / El interés que siempre suscitó este gran flautista entre nosotros, hizo que en el Boletín Núm. 1, de mayo de 1991, de la Asociación Española de Flautistas, se publicara una breve biografía titulada "Algo sobre... Manuel Garijo Moreno".
4. Conocida a través de los años como Orquesta Arbós y Orquesta de la Zarzuela, siendo en la actualidad la orquesta residente del teatro de la Ópera de Madrid (Teatro Real).
5. Actual Unidad de Música de la Guardia Real, más conocida por Banda del Rey.
6. Precios en el teatro de Lugo, en 1926.
7. La Cicala, título original en italiano de La Cigarra
8. Se trata del Concierto en Re Mayor.

Bibliografía

- ALBUM FAMILIAR DE LA FAMILIA GARIJO.
- GERICÓ-LÓPEZ: *La Flauta en España en el s. XIX*. Ed. Real Musical. Madrid 2001.

REVISTAS Y PERIÓDICOS

- ABC. Madrid, 27 de enero de 1925 / 17 de febrero de 1945.
- DIARIO DE JEREZ. Jerez de la Frontera, octubre de 1924
- DIARIO NAVARRO. Pamplona, 16 DE OCTUBRE DE 1943
- EL COMERCIO. Alcoy, diciembre de 1924
- EL DEBATE. Madrid, 25 de enero de 1925
- EL DEFENSOR DE ALBACETE. Albacete, 1 de octubre de 1924
- EL DIARIO. Oviedo, 20 junio 1923
- EL DIARIO DE AVILA. Avila, 17 de diciembre de 1925
- EL GUADALETE. Jerez de la Frontera, 28 de octubre de 1924
- EL IMPARCIAL. Madrid, junio de 1923 / 25 de enero de 1925
- EL LIBERAL. Sevilla, octubre de 1924
- EL MERCANTIL. Málaga, octubre de 1924
- EL PUEBLO MANCHEGO. Ciudad Real, octubre 1924
- EL PUEBLO SEGOVIANO. 20 de noviembre de 1932
- EL PUEBLO VASCO. Bilbao, 8 de abril de 1952
- EL PROGRESO. Lugo, 19 de octubre de 1926.
- EL SOL. Madrid, 27 de enero de 1925
- FLORES NY ABEJAS. Revista Festiva Semanal. Guadalajara, 1 de noviembre de 1924
- INFORMACIONES. Madrid, 28 de enero de 1925
- LA GACETA DE LEVANTE. Alcoy, diciembre de 1924
- LA LIBERTAD. Madrid, junio de 1923
- LA PRENSA. Gijón. 28 de octubre de 1933.
- LA VOZ. Madrid, 7 de noviembre de 1924
- LA VOZ DE AVILES. Avilés (Asturias), 23 de abril de 1925
- PÍFANO. Boletín de la Asociación Española de Flautistas (Núm. 1, Madrid, mayo de 1991).
- VIDA MANCHEGA. Revista Semanal Ilustrada. Ciudad Real, 1 de octubre de 1924



Conversando *con un* Pífano



Pífanos y tambores del Real Cuerpo de Alabarderos de S.M. el Rey Alfonso XIII/XIII (www.guardiareal.org). Los pífanos (en los extremos) parecen de metal.

“Banda de Guerra. Así se denomina la banda de cornetas, tambores y pífanos”

Por **Jaume Martí**

Según el diccionario de la RAE, la expresión “pífano” sirve para denominar tanto el instrumento (“flautín de tono muy agudo, usado en las bandas militares”) como la persona que lo toca. Pues bien, aunque parezca extraño, en nuestro país existen músicos que se ganan la vida tocando este instrumento. En concreto los miembros de la Sección de Pífanos de la Unidad de Música de la Guardia Real, con sede en el Palacio de Oriente. Esta Unidad de Música es heredera de la antigua Banda de Alabarderos.

Para mí fue una gran novedad, a la salida de un ensayo en el Teatro Real (situado en el otro extremo de la Plaza de Oriente) escuchar el sonido de los pífanos desfilando frente al palacio. Este interés me ha llevado a contactar a través de un amigo común con Felipe Vicente Manresa, uno de los miembros de esta sección, con el que mantuve una interesante conversación. Esta charla podría titularse: “diálogo entre un piccolo y un pífano”.

¿Cuántos pífanos sois en la Guardia Real?

Actualmente somos seis personas.

Una curiosidad, ¿tenéis formación flautística?

Yo en concreto, sí. Tengo el título de profesor superior. Pero mis compañeros tocan otros instrumentos. Hay una trompista, un clarinetista... Algunos de nosotros tocamos también en la Banda Sinfónica nuestros respectivos instrumentos, aunque nuestro des-

tino oficial está en la “Banda de Guerra”. Así se denomina la banda de cornetas, tambores y pífanos.

¿Os resultó fácil aprender a tocarlo?

A mí, como flautista, no me costó demasiado. A mis compañeros en general, tampoco. Se puede decir que somos autodidactas. Al ingresar en la sección nos dieron una tabla de posiciones y fuimos practicando hasta dominar el instrumento.

En ese sentido, la mayoría de los piccolos también somos autodidactas. Yo nunca lo toqué en el conservatorio. Lo habitual es aprender a base de equivocarse.

En realidad, los más antiguos en la sección ayudan a los nuevos a formarse. Un suboficial supervisa el proceso y decide cuando están capacitados para desfilan.

¿Me describes vuestro instrumento?

Actualmente estamos tocando con unos pifanos que encargó la Guardia Real a un taller gallego especializado en gaitas. Su nombre es Seivane. Los instrumentos son de madera de granadillo como la mayoría de piccolos. En otras épocas hemos tenido de materiales plásticos pero eran de menor calidad.

¿Son de una pieza?

No, de dos como los piccolos. Y con el tapón de corcho en el extremo de la cabeza. De este modo podemos corregir la afinación, que siempre ha sido muy problemática cuando tocamos con la banda sinfónica.

¿Tienen llaves?

No, pero antiguamente hemos tenido pifanos con una llave hacia el final del tubo que nos facilitaba las notas agudas.

¿En qué tono están afinados?

En la bemol. Por lo tanto son un tono y medio más graves que los piccolos. Y también les falta la nota fundamental. La nota más grave que podemos tocar suena si bemol.

Ahora Braun fabrica piccolos que pueden tocar hasta el do grave. Hay varios pasajes en las óperas de Strauss, incluso solos, donde

hay que tocar do sostenido. Lo habitual es que la flauta nos eche una mano para que suenen todas las notas. ¿Me puedes comentar qué tipo de actuaciones hacéis?

Nuestra tarea principal es tocar en el relevo de guardia que se efectúa frente a la Puerta del Príncipe del Palacio Real (la que da a la Plaza de Oriente). Este acto se lleva a cabo los miércoles por la mañana, a excepción de cuando tiene lugar el relevo solemne (que suele ser el primer miércoles del mes); en agosto y septiembre tampoco lo hacemos. Cada media hora, entre las 11 y las 2, salimos desfilando por la puerta para hacer el relevo de los puestos de centinela a pie.

“La mayoría de los pifanos de la Guardia Real no tienen estudios de flauta, sino de otros instrumentos.”



Pifano de la Guardia Real

¿Qué música tocáis?

En este acto tocamos una versión para dos pifanos y tambor de la “Marcha de los Paracaidistas Belgas”. También desfilamos en otros actos con la “Marcha de Alabarderos”.

En el foso de Teatro Real tocamos algunas marchas de pifanos que están incluidas en las óperas. La más conocida es la de “Carmen” de Bizet, que curiosamente representa un cambio de la guardia como el vuestro. En “La Boheme” de Puccini hay un desfile militar en el Barrio Latino de París y, en este caso, los músicos desfilan por el escenario. El conocido cuadro de Manet sobre el pifano es un referente para las puestas en escena. En la música sinfónica también hay ejemplos. Me viene a la memoria una marcha de pifanos (tocada con piccolos, naturalmente) en el poema sinfónico de Joaquín Rodrigo “Per la Flor del Lliri Blau”.

Nuestros trabajos están más conectados de lo que parece.

De hecho, cuando no estaba tan bien pagado el oficio de músico era habitual el pluriempleo, y eran muchos los que por la mañana eran alabarderos en el Palacio de Oriente y por la tarde cruzaban la

plaza para tocar en el foso del Teatro Real. Ahí tenemos el caso de Manuel Garijo, que durante los años veinte del pasado siglo era flauta solista del Real y miembro de la Banda de Alabarderos. Además pertenecía a un conocido quinteto de viento denominado “Variedad de Música de Cámara del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos” con el que recorrió todo el país dando conciertos.

Volviendo al tema principal ¿tocáis el pifano en actos que no sean militares?

En Viernes Santo acompañamos la procesión del Cristo de los Alabarderos. Es una tradición del siglo XVII que se había perdido y se ha recuperado desde el 2003.

Mi compañero de la Unidad de Música el Brigada Antonio Santodomingo publicó un interesante artículo sobre los diferentes usos del pifano que se pueden apreciar en la iconografía musical a través de la historia. Por ejemplo, en el Prado hay un cuadro de Francisco Rizi titulado “Auto de Fe en la Plaza Mayor” (1683) que demuestra el uso de los pifanos en actos judiciales-religiosos. También lo po-

demos encontrar acompañando danzas junto al tamboril como se ve en el "Liber Chronicarum" impreso en Alemania en el siglo XV.

Yo he encontrado en internet otro fenomenal artículo sobre el pífano. Lo publicó Alfonso Rubio en 2003 en la revista "Flauta y Música" en 2003, pero se puede encontrar en su blog. Cuenta que el pífano como instrumento militar tiene su origen en Suiza y se introdujo en España por el trasiego de las tropas de Carlos V por toda Europa. Al parecer, una hermana del emperador poseía seis pifanos de marfil. En el siglo XVIII se crearon diversos regimientos suizos dentro del ejército español que contaban con tambores y pifanos. Manuel de Espinosa, músico de la Capilla Real de Carlos III, realizó en 1761 un compendio de toques de pífano uno de los cuales, la Marcha de Granaderos, se convirtió posteriormente en el actual Himno Nacional.

Qué curioso que el Himno Nacional sea en origen un toque de pifanos.

Pues aún hay otra curiosidad mayor. Durante el siglo XVIII se difundió el mito de que dicho toque había sido compuesto por Federico II de Prusia, el conocido rey flautista. Al parecer el rey regaló esta melodía a un militar español desplazado a Prusia por orden de Carlos III con objeto de aprender tácticas militares. Aunque hay que decir que esta teoría ha sido ampliamente discutida.

La historia del pífano en España está llena de curiosidades.

Pues sí. Me ha encantado hablar contigo sobre tu instrumento.

Lo mismo digo. Espero que a los lectores de la revista Todo Flauta les haya interesado el tema.



"Bailarines en la Noche de Navidad castigados por su impiedad y condenados a bailar un año entero", grabado del Liber Chronicarum de Schedel (Nuremberg, 1493). Debajo, el autor de este artículo con Felipe Vicente Manresa en los jardines del Palacio Real.

Seguro que sí. Y el que quiera escuchar el sonido de los pifanos, ya sabe: los miércoles por la mañana frente al palacio Real.

¡Nos vemos en la Plaza de Oriente! ●



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

Artículos relacionados

- <http://www.focaldystonia.net/sp/coment-s.html>
- SANTODOMINGO, Antonio. El pífano a través de la iconografía musical. Revista "Alabarda" nº20, 2010.
- RUBIO, Alfonso. El pífano: un antecedente musical del flautín. Revista "Flauta y Música" nº XVI, Junio 2003. Disponible en: <http://arubiomarco.blogspot.com.es/>
- Video del Relevé de guardia:
- <http://www.youtube.com/watch?v=dQkvzZ6J8xQ>

Marcha Granadera (antecedente del actual Himno Nacional) en su versión original para dos pifanos tal como aparece en el "Libro de la Ordenanza de los toques de pifanos y tambores" de Manuel de Espinosa (1761)





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



K E E F E
P I C C O L O S



**Distribuidor exclusivo para España
de las marcas Keeffe, 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
- Muelles de oro blanco

~~6.990 €~~

Oferta: 4.280 €



"Drei musizierende Mädchen", óleo de principios del siglo XVI

LA PRESENCIA de la FLAUTA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XV y XVI

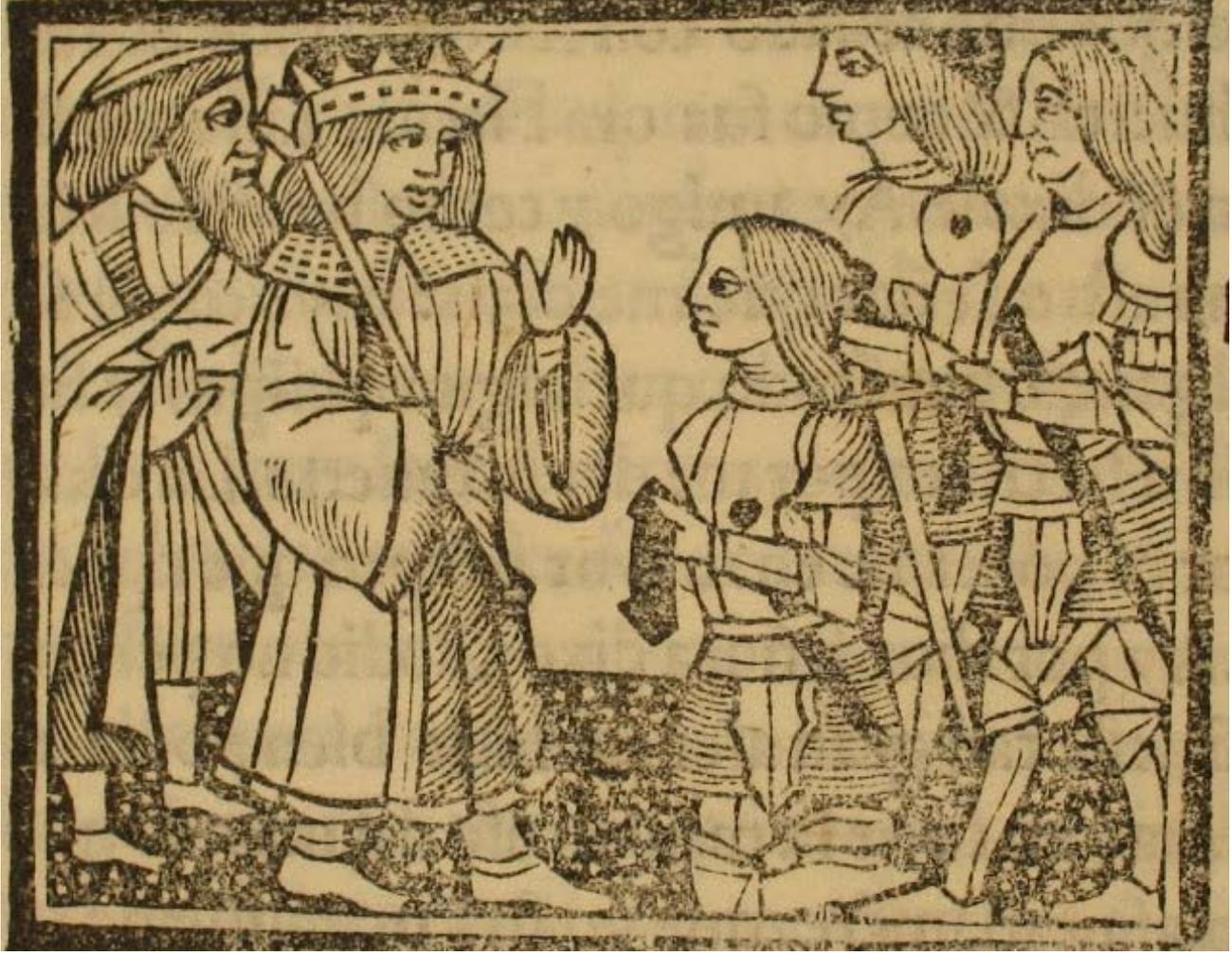
Alusiones sobre la flauta en la literatura española de los siglos XV y XVI y la función de este instrumento en dicha época.

Por **María Serna García**

Si nos situamos en la España del siglo XV, el reinado de los Reyes Católicos supuso el paso de la Edad Media a la Edad Moderna, destacando entre sus actos la unión territorial como Estado soberano así como la unidad religiosa por obra de la Inquisición. La conquista del Nuevo Mundo, además, proporcionaría a España la hegemonía sobre Europa durante casi dos siglos. Con su sucesor, Carlos I de España y V de Alemania, renace la idea del Imperio universal, pero la costosa política del monarca y el hecho de que se rodeara, en un principio, de funcionarios extranjeros suscitaron levantamientos en Castilla y Valencia, esencialmente.

María Serna García





Grabado del libro "Tirant lo Blanc" del escritor valenciano Joanot Martorell (1413 – 1468).

Ésta es también la época del Humanismo, importante movimiento cultural, intelectual y filosófico relacionado con el Renacimiento, que nació y se desarrolló en Italia. Sin embargo, sus ideales se difundieron gradualmente y, a finales del siglo XV, sus preceptos ya se habían introducido en otras partes de Europa. Al ocupar el papado de la Iglesia Católica dos valencianos, Calixto III y Alejandro VI, el intercambio cultural entre España e Italia fue constante, con lo que las obras literarias más prestigiosas de un país pasaban a ser editadas y traducidas en el otro.

Quizá la literatura ha sido la fuente de información escrita que menos se ha tenido en cuenta en el estudio musical. Sin embargo, la literatura nos puede aportar una cantidad de detalles sobre los instrumentos, el modo de tañerlos o sobre cualquier actividad musical porque, aunque se trate de un cuento, una fábula o una novela imaginaria, éstas suelen ser un reflejo de la realidad en la que se produce.

Centrándonos en el instrumento que nos atañe, el término *flauta* se ha utilizado para

designar a cualquier instrumento aerófono con bisel cuya columna de aire pasa por un tubo cilíndrico. Derivado, probablemente, del término latino *flatulare*, este vocablo quedó totalmente asentado en el siglo XV, como se muestra en *La Comedieta de Ponça* de Íñigo López de Mendoza (1398 – 1458), marqués de Santillana.

“El quarto firmalle mostraua persona (XCII) de varón mançebo, muy claro y lumbroso; de tres pies tenía preçiosa corona y alto esturmente templava curoso; era en el quinto de gesto amoroso, ferosa donzella en el mar nadante; el sexto adormía con flauta sonante al pastor de lo de suenyo enganyoso.”

Aquí se habla de la flauta como un instrumento de origen pastoril y con un sonido agradable, ya que con su música se durmió el pastor. Fernán Pérez de Guzmán (1370 – 1460), en sus *Coplas de Vicios e Virtudes*, vuelve a relacionar el sonido de la flauta con el sueño:

“Ni por flauta ni museta

aquel deve ser loado.”

En 1490 se publica la primera edición de *Tirant lo Blanch*, la famosa novela de caballerías del escritor valenciano Joanot Martorell (1413 – 1468) que, aunque escasas, también nos deja referencias musicales bastante realistas:

“En les sues tendes, los uns lluiten, los altres salten, e juguen los uns a taules, los altres a escacs; los uns se fan folls, los altres asenats; los uns parlen de guerra, los altres d’amors; los uns sonen llaüt, los altres arpa, una mitja viola, altres flautes e cantar a tres veus per art de música.” (Capítulo 154)

“En les cambres i retrets, simbols, flautes, mitges viules e concordades veus humanes que angelicals s’estimaven. En les grans sales, llaüts, arpes e altres esturments, qui donaven sentiment e mesura a les danses que graciosament per les dames i cortesans se ballaven.”

(Capítulo 452)

En el primer ejemplo, la flauta, junto con otros instrumentos, sirve de entretenimiento para los caballeros mientras descansan en sus tiendas. Y en el segundo, la música ocupa un lugar destacado en los festejos de la boda del Emperador y vemos que la flauta, como instrumento melódico, refuerza las voces mientras éstas se acompañan con vihuelas.

Escrita antes de 1497 y publicada en la edición de 1509 de su *Cancionero*, la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* de Juan del Enzina (1497 – 1509) nos muestra otro ejemplo, donde la flauta es utilizada para cortejar a una mujer, con lo que deducimos de aquí que es un instrumento con un sonido muy dulce.

“Oye, Zambardo, que gozes el sayo (145)
ametelado que ayer te vestiste,
que gozes la flauta que antaño heziste
quando a Zefira pusimos el mayo;
que gozes las mangas del tu jubón vayo,
que gozes el cinto que tiene tachones, (150)
que escuches despierto mis muchas passiones,
y toma de mí, si quiés, quanto trayo.”

Ya entrados en el siglo XVI, la obra más importante del escritor portugués Jorge de Montemayor (1520 – 1561), *Los siete libros de la Diana*, fue impresa en Valencia en 1559. Es la primera novela pastoril de la literatura castellana y en ella podemos observar como la flauta es un instrumento

muy apreciado, ya que se da como premio al ganador de los retos de una fiesta que organizan los pastores y se vuelve a recalcar la función principal de este instrumento melódico, acompañar el canto.

“... y los pastores con desafíos de correr, saltar, luchar y tirar la barra, poniendo por premio para el que victorioso saliere, cuales una guirnalda de verde yedra, cuales una dulce çampoña o flauta o un cayado de ñudoso fresno y otras cosas de que los pastores se precian.”

(Libro primero)

“Y tú, Silvano, toma tu flauta y templemos mi rabel con ella y cantaremos algunos versos, aunque corazón tan libre como el mío ¿qué podrá cantar que dé contento a quien no le tiene?”

(Libro sexto)

Dos años más tarde, también en la ciudad de Valencia, se publicó *El cortesano* de Luis de Milán (¿1507? – 1559), una obra que describe con todo lujo de detalles las fiestas y otros entretenimientos aristocráticos que tenían lugar en la corte del duque de Calabria. En esta obra queda reflejado como la nobleza no concibe ninguna actividad de distracción en la que no intervenga la música, ya sea un banquete, un torneo o, incluso, un paseo en barca. Y, como no podía ser de otra manera, la flauta es uno de los instrumentos que están presentes en

la corte del duque de Calabria.

“Dijo don Luis Milán: Órganos hacen de mí, que mis flautas han tañido como les ha parescido.” (308)

Para terminar, tenemos la *Comedia llamada Aurelia* de Juan de Timoneda (¿1518? – 1583), que forma parte de la colección de obras escénicas profanas titulada *Turiana*, publicada en 1563. En ella, se requiere el sonido de la flauta para ayudar en el canto.

“Yo también ayudar quieres, flauta señor buena eres.”

Aunque estas referencias literarias no nos aportan ninguna información acerca de la morfología de la flauta, sí que podemos deducir de ellas que este instrumento era muy popular entre las distintas clases sociales, ya que era tocado tanto por pastores como por guerreros o miembros de la nobleza. Además, se trataba de un instrumento con un sonido dulce y agradable y con una destacada función melódica, ya que servía para doblar las voces en el canto y para formar pequeñas agrupaciones musicales junto con otros instrumentos. ●

María Serna, es musicóloga y flautista y posee el Máster en Música por la Universidad Politécnica de Valencia.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉS, Ramón. (2009) *Diccionario de instrumentos musicales desde la Antigüedad a J. S. Bach*. Barcelona: Ediciones Península.
ENZIMA, Juan del. (2006) “Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio” [en línea]. *Biblioteca virtual universal* [Consulta: 11 noviembre 2013]. Disponible en: www.biblioteca.org.ar/libros/130562.pdf
GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. (2001) *La música medieval en España*. Kassel: Edition Reichenberger.
GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. (2009) *Historia de la música en España e Hispanoamérica. De los orígenes hasta c. 1470*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. (2010) “El papel de la música en Tirant lo Blanc (Valencia, 1490). *Tirant*, 13, Valencia, pp. 27 – 38.
LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo. (1832) *Obras de Don Íñigo López de Mendoza*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez.

MARTORELL, Joanot. (2005) *Tirant lo Blanc*. Valencia: Bromera.
MILÀ, Lluís del. (2010) *El Cortesano*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
MONTEMAYOR, Jorge de. (1561) *Los siete libros de la Diana*. Barcelona: Casa de Jayme Cortey.
PORRAS ROBLES, Faustino. (2008) “Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval. Enumeración y descripción organológica” [en línea]. *Revista electrónica LEMIR*, 12 [Consulta: 21 mayo 2013]. Disponible en: <http://pamaseo.uv.es/Lemir/revista.html>
RUBIO, Samuel. (1983) *Historia de la música española. Desde el “Ars Nova” hasta 1600*. Madrid: Alianza Música.
SERNA GARCÍA, María. (2013) *Iconografía musical de la Lonja de Valencia*. Tesis de Máster: Universidad Politécnica de Valencia.
TIMONEDA, Juan de. (1563) *Turiana*. Valencia: Casa de Joan Mey.

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

**AQUÍ
EMPIEZA
LA SIGUIENTE
NOTA**

Resona
by Burkart

La Resona
200, 300, y el flautín.
Burkart calidad
a un precio sorprendente.

Resona
by Burkart

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

**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

USO ^{*} TIC en el aula de Flauta

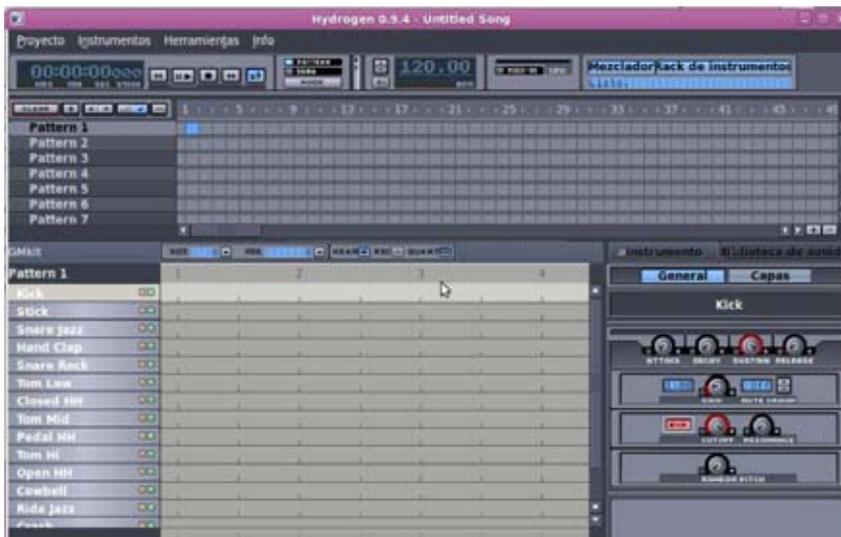
de las mediante software libre

Por **Beatriz Cañadas Lizano**

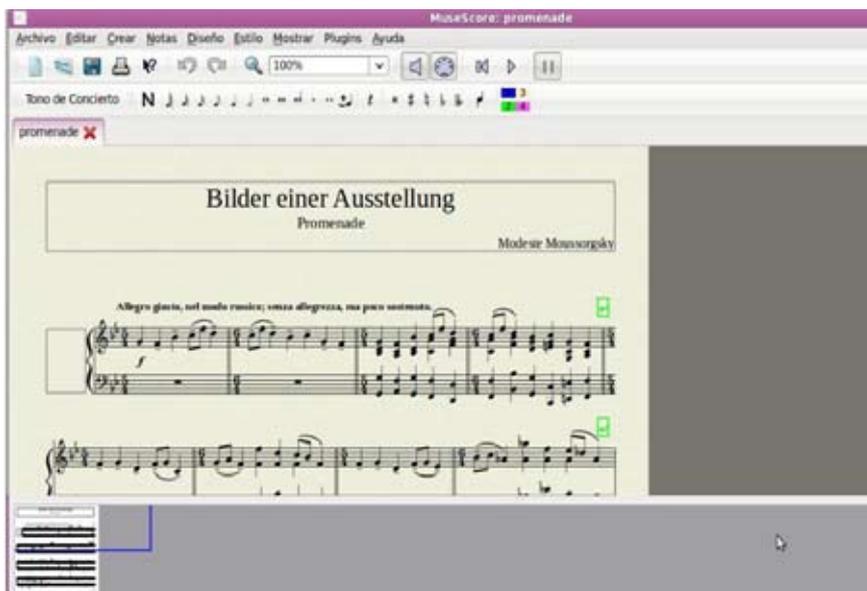
* Tecnología de la Información y la comunicación

Gracias a las nuevas tecnologías podemos poner en práctica las ideas y actividades para nuestros alumnos flautistas, sin necesidad de adquirir programas específicos con un alto coste, tanto para el centro, como para los docentes y los alumnos, y que quedan obsoletos en un corto período de tiempo

Con Linux Musical, un software libre y gratuito podremos llevar a cabo las actividades que nos propongamos. Tanto si tienes Windows o Mac como sistema operativo, disponemos de dichas alternativas gratuitas a los programas comerciales más conocidos.



Hydrogen



Musescore

Estas herramientas, al ser gratuitas, pueden ser muy útiles para la clase y el aula virtual, así como también para que nuestros alumnos puedan utilizarlos en cualquier momento desde cualquier ordenador. En este artículo introduciré algunos de los programas que podemos utilizar y qué podemos hacer con cada uno de ellos, y profundizaré en la utilización de uno de estos programas para la edición de audio. Una alternativa eficaz a programas profesionales como Sibelius o Finale es MUSESORE¹, un programa gratuito, en castellano, que permite crear partituras desde una plantilla o desde de cero, abrir midis, transportarlos, modificarlos, arreglarlos para diferentes agrupaciones y guardarlos en archivos PDF, MIDI, BMP o MSCR.

Rosegarden



Con HYDROGEN², la caja de ritmos virtual, podemos crear loops, o incluso canciones completas, a partir de patrones rítmicos generados por nosotros mismos, o incluso utilizar los ritmos que están creados ya dentro del propio programa. Además, tiene la opción de poder exportarlo todo como wav, para su posterior utilización en otros programas, como por ejemplo AUDACITY (que a continuación detallo).

También disponemos del programa ROSEGARDEN³ que permite transportar un archivo Midi a la tonalidad que queramos para acompañar con la flauta, además de poner o quitar las voces a nuestro antojo, para que nuestros alumnos toquen con el acompañamiento, sin la voz principal (en nuestro caso la flauta) o con todas

las voces, incluida la melodía principal.

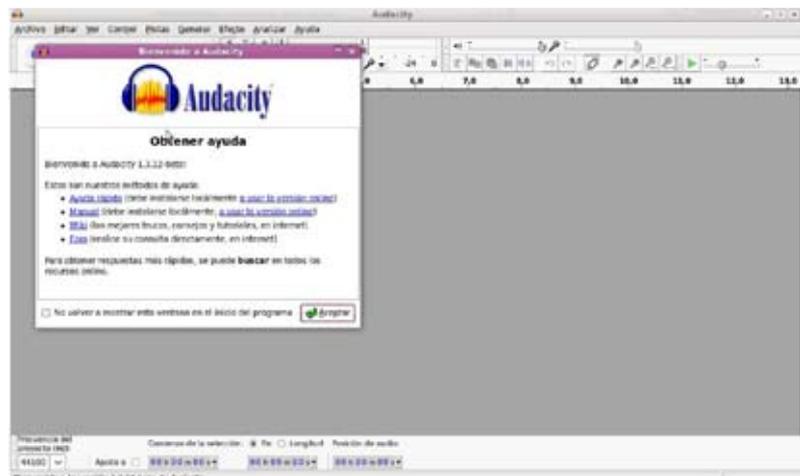
Todos los trabajos de clase y las audiciones los podemos finalizar grabando con el programa K3B de CDs y DVDs. Este programa extrae, ripea y graba, extrayendo datos, CDs y DVDs al disco duro. No sólo extrae música o datos sino que también ripea archivos, además de grabar distintos formatos de CD y DVD (como audio, vídeo, iso...).

Para la edición de audio, recomiendo el programa AUDACITY⁴. Es un programa que modifica las ondas de audio digital al antojo del usuario, sin que otros parámetros musicales se vean afectados. A continuación voy a explicar unos ejemplos sencillos de utilización de dicho programa en nuestra aula.

Con Audacity podemos realizar grabaciones, tanto en clase como en audiciones, y después modificarlas, limpiarlas, amplificarlas etc...

Evidentemente, para poder aplicar cualquiera de las opciones que a continuación detallo, hay que seleccionar la onda que queremos editar.

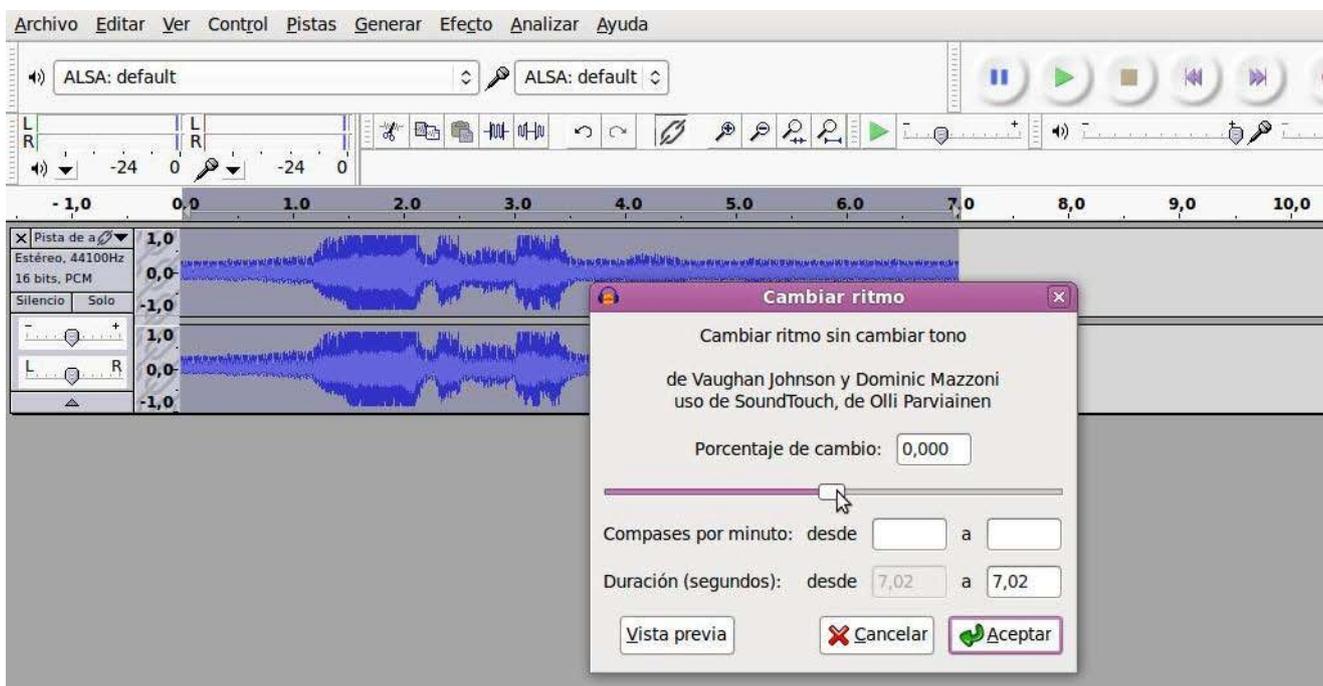
Audacity



Por ejemplo, para “Amplificar” (para dar más volumen o disminuir el volumen de la onda), desde el menú “Efecto” podemos deslizar el botón hacia la derecha o izquierda, y seleccionando “Vista previa” se puede previsualizar el resultado antes de aceptar y guardar



Amplificar

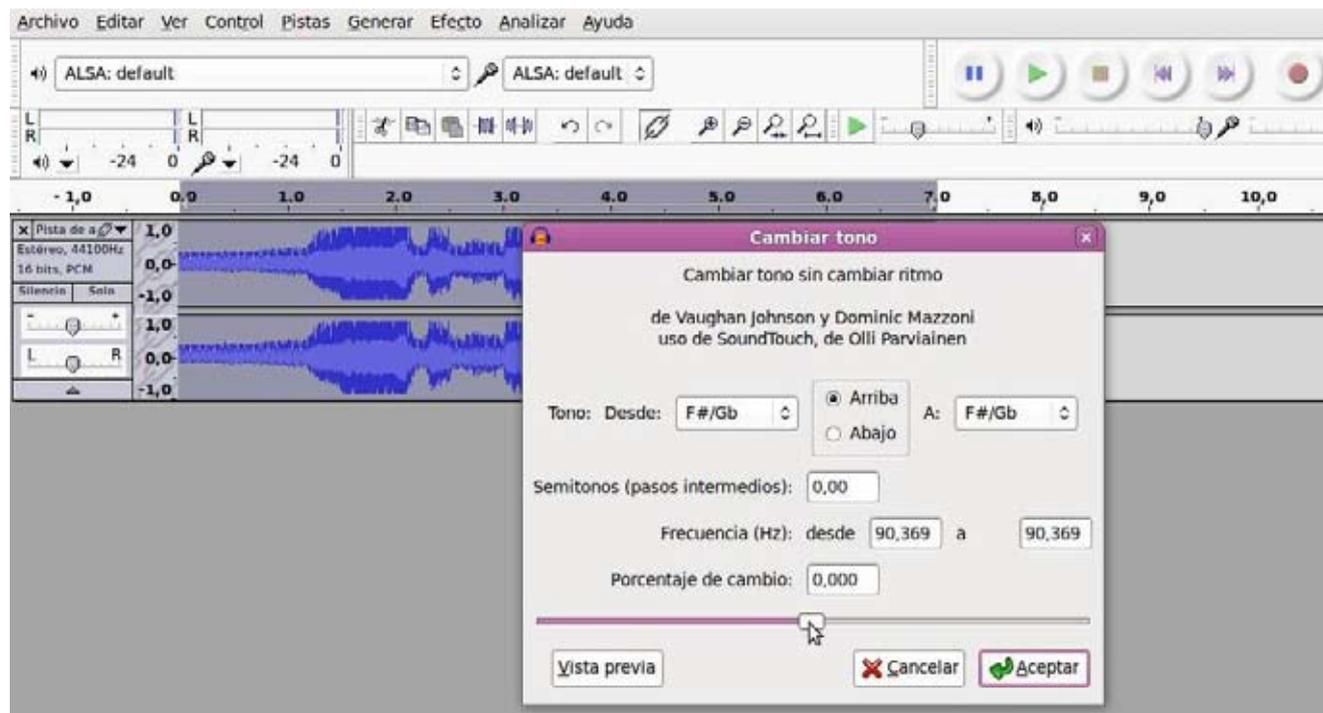


Cambio de ritmo

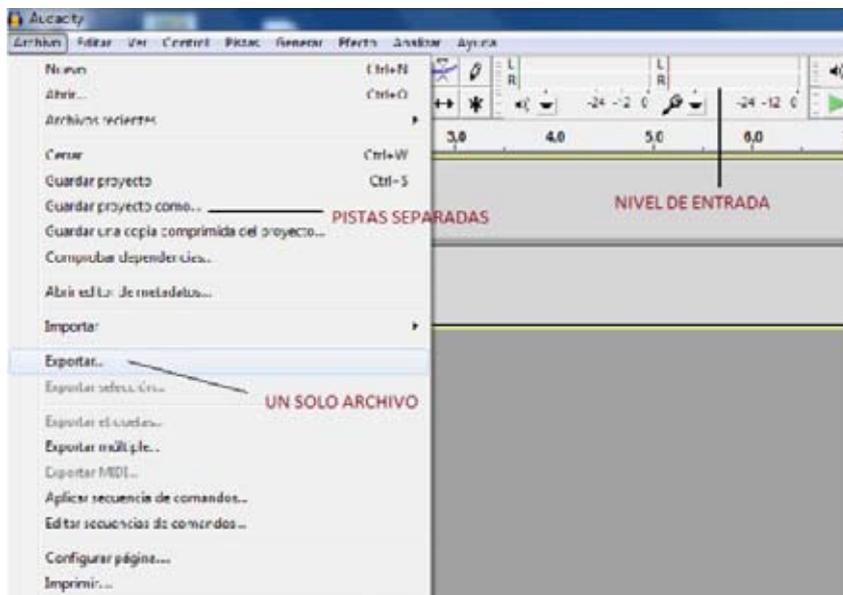
los cambios. (Imagen Amplificar).

Otra de las opciones del programa es la de “Cambiar Ritmo”, desde donde podemos dar más velocidad o menos a la ejecución y reproducción de una canción, sin que otros parámetros musicales, como la altura (sin variar el tono o la afinación), se vean afectados. La diferencia principal con la opción “Cambio de velocidad” es que esta sí que afecta al tono. (Imagen Cambio de ritmo).

Para Transportar el audio, desde el menú “Efecto”, mediante la opción “Cambiar tono” lo podemos hacer de diferentes maneras: si sabemos la tonalidad inicial y la final, podremos hacer un transporte armónico; pero si lo queremos hacer por semitonos o porcentual, sin que la altura de nuestros archivo se vea afectada, disponemos también de una barra de deslizamiento para cambiarlo hacia arriba o hacia abajo. (Imagen Cambio de tono). Para eliminar o limpiar ruido de una onda; seleccionamos la



Cambio de tono



Exportar.

onda que queremos modificar, vamos al menú “Efecto” “Eliminación de ruido”: y así obtenemos el perfil de ruido. Después seleccionamos entera la onda y desde menú “Efecto” “Eliminación de Ruido” y Aceptamos, para guardar los cambios.

También podemos “Silenciar” desde el cuadro visual de la onda “Solo”. Igualmente en este cuadro podemos definir si será stereo o por el contrario sólo se reproducirá por el canal izquierdo o derecho (desplazando el nivel L/N)

Para acercar y alejar la onda grabada, utilizaremos el “Zoom” (lupa + lupa -) y así ir a un sitio concreto de la onda y poder editar.

La diferencia entre “borrar” y “silencio” (borrar suprime el trozo seleccionado desplazando la música hacia delante y silencio sólo se enmudece la parte seleccionada sin que haya desplazamientos de la música)

Por último, a la hora de guardar nuestro trabajo tenemos dos formas y ambas son muy recomendables; menú “Archivo” “Exportar canción” (donde todo lo guarda en una sola pista) como WAV” y lo guardamos. O por pistas separadas. (Imagen Exportar).

En artículos posteriores explicaré la manera de utilizar estos programas fácilmente y lo que nos pueden ofrecer para mejorar nuestra práctica docente y la motivación de nuestro alumnado. ●

Beatriz Cañadas Lizano, es profesora de Lenguaje Musical y Flauta Travesera de Conservatorio Superior, Profesional y Elemental de Andalucía.

Beatriz Cañadas Lizano



NOTAS

1. <http://musescore.org/es>
2. <http://www.hydrogen-music.org>.
3. <http://www.rosegardenmusic.com/>
4. <http://audacity.sourceforge.net/>

Arista Flutes Boston

BOQUILLAS Y FLAUTAS
Imponente en Color y Elegancia

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

Cursos de la AFE



Curso con Rafael Ruibérriz

Realizado en el
Conservatorio
de Ibiza y
Formentera
durante los días
14, 15 y 16 de
junio.

Por
Joana Moragues
Cantallops

Cuando después de un largo verano se retoman las clases y lo primero que te preguntan los alumnos es que para cuando será el próximo curso y te insisten en que les gustaría repetir con el mismo profesor y mientras que los mayores se repasan los carteles de la clase de flauta de arriba a abajo en busca de nuevas propuestas, los pequeños te reclaman que cuelgues los retratos de los compositores que trabajaron durante el curso y que un alumno recién empezado 2º de elemental te pregunte cómo podría conseguir una flauta del estilo clásico, los objetivos principales del curso se dan por sobradamente cumplidos.

Gracias a la esponsorización de la AFE fue posible la organización de un curso de flauta en el Conservatorio de Ibiza y Formentera, que se llevó a cabo durante los días 14, 15 y 16 de junio a cargo de Rafael Ruibérriz de Torres Fernández.

Tres días intensos donde los objetivos principales fueron: aprender sobre la interpretación histórica de la flauta y ofrecer un espacio para que todos los alumnos pudiesen aprender, conocerse y divertirse juntos con la flauta. Sobra decir que estos objetivos se cumplieron con creces.

Asistió una gran diversidad de alumnado de todas las edades y niveles, lo que hizo que al principio pareciese imposible poder organizar las clases cualitativamente acorde al nivel y expectativas de cada uno. Pero Rafa, el profesor, consiguió organizar el horario y actividades adaptadas a cada uno.

El curso estuvo distribuido sobre tres sec-

ciones: conferencia sobre la interpretación histórica, clases individuales y clases colectivas.

Sobre la conferencia, decir que a día de hoy aún resuenan en mi cabeza (y seguro que en la de todos los alumnos) los nombres de Telemann, “el hijo gordo de J.S.Bach”: G.F. Bach, Federico el Grande de Prusia, Stamitz.... Con la ayuda de retratos de compositores que los mismos alumnos colorearon y de la maravillosa colección de flautas históricas que Rafa se trajo, los alumnos conocieron y comprendieron las distintas épocas y el papel que desempeñó la flauta en cada una de ellas y por qué. Pudieron escuchar, ver y tocar distintas flautas barrocas, una flauta renacentista, una flauta romántica, una flauta Boehm de 1913.....

Referente a las clases individuales, resultaron ser muy provechosas ya que se había acordado de antemano que el repertorio del curso debía ser de estilo barroco, así que se interpretaron obras imprescindibles del repertorio flautístico tales como: las Fantasías de Telemann, la Suite y Partita de J.S.Bach,....Al interpretarse un repertorio del mismo estilo, los alumnos, además de los consejos a nivel individual, escucharon reiteradamente y desde distintos puntos de vista la técnica interpretativa propia del barroco.

Respecto a las clases colectivas, se organizó una clase técnica de sonido y clases de conjuntos de flauta en las que se trabajó sobre el Concierto nº 1 en Sol M de J. Bodin de Boismortier op.15. Cada grupo (grupo de los alumnos de elemental, grupo de alumnos de primero a tercero de profesional y

grupo de los alumnos de cuarto a sexto de profesional) interpretó un movimiento del concierto.

El curso finalizó con la entrega de diplomas y un concierto a cargo de Rafael Ruibérriz junto con la colaboración del clavecinista Santiago Sampedro y de los propios alumnos.

En todas estas actividades Rafa demostró sus dotes como profesional de la interpretación histórica, como músico, director, profesor y sobretodo sacó a relucir su condición entusiasta, generosa y de bonhomía en todo momento. Cabe decir que los alumnos estuvieron a la altura de las circunstancias y me demostraron una vez más que vale la pena hacer pequeños esfuerzos y tener algún devaneo de cabeza organizando actividades nuevas y diferentes ya que todos estos esfuerzos se ven recompensados con creces. No me quiero olvidar de la gran labor de los padres, sobretodo de los de Formentera que tuvieron que estar pendiente de los horarios de los ferrys y de pasar prácticamente estos días en Ibiza así como también de la colaboración y predisposición de la Apima y del propio conservatorio que apoyaron esta iniciativa desde el primer momento.

Y cómo no, agradezco todo la ayuda y disposición de la AFE para que este curso fuera una realidad y desde aquí comunicarle que en Ibiza tiene las puertas abiertas para cualquier actividad y proyecto que quiera realizar. ●

Joana Moragues Cantallops, es profesora de flauta del Conservatori Professional de Música i Dansa d'Eivissa i Formentera.

ANÁLISIS

Espectral del
comportamiento de un puente acústico
aplicado a
un Flautín



Por **S. Castiñeira-Ibáñez**
C. Rubio
J.V. Sánchez-Pérez
R. Pérez Hernández

En este trabajo se analiza el espectro acústico producido por un flautín sin y con puente acústico. Se han analizado varias notas pertenecientes a diferentes registros y se ha comprobado físicamente la razón de la mejora que produce la utilización del puente acústico en la calidad sonora

Es un hecho bien conocido que el músico profesional no ceja en su empeño de mejorar la calidad sonora del instrumento que ejecuta. Además, éste desea que la ejecución musical sea lo más sencilla posible. La vibración sonora que se produce en la embocadura del flautín, no sólo viaja por el interior del tubo, a través del aire, sino que también se transmite a través de la estructura cilíndrico-cónica, de metal o madera, que conforma este instrumento. Las partes que forman el flautín, se unen y producen interrupciones a este camino que sigue la vibración. Un puente acústico situado en estos enlaces, haría que la vibración se transmitiera de forma diferente, contribuyendo a un cambio en el sonido final.

Una flauta piccolo (flautín), en particular, una flauta travesera piccolo de la familia de las "flautas Boehm", tiene dos partes: la parte superior o cabeza, con un agujero donde se sitúa la boca del intérprete, también llamado embocadura, que dispone de una tapa de cierre con un sello ajustable en su extremo libre frontal; la otra parte que se denominada cuerpo, tiene una serie de agujeros para los dedos y mecanismos de llave (Figura 1).

La cabeza del flautín es de forma cilíndrica, mientras que el cuerpo tiene forma cónica. La unión entre cabeza y cuerpo es la parte donde la vibración que se transmite por la estructura, encuentra una cierta desadaptación. Al igual que en electricidad donde un corto-



Figura 1 Flautín. Se observa en la parte superior el orificio (embocadura), la unión entre la cabeza y el cuerpo, y el cuerpo con las llaves que tapan los agujeros.



Figura 2 De izquierda a derecha: Puente acústico lefreque [1], detalle de la posición del puente acústico y vista general del flautín con el puente acústico situado en la unión cabeza-cuerpo. 2

circuito facilita el paso de la corriente eléctrica a su través, es decir, proporciona un camino fácil para los electrones, un puente acústico, aplicado a acústica de instrumentos, es un dispositivo que puesto en la unión de dos partes de un instrumento, facilita el paso de la vibración de una parte a otra. En la Figura 2 podemos ver la forma de un puente acústico [1].

El timbre de un sonido es la característica subjetiva que hace posible al oído distinguir entre dos sonidos, de igual frecuencia fundamental e intensidad, emitidos por fuentes de diferente naturaleza [2]. Así por ejemplo, nuestro oído es capaz de distinguir un La2 emitido por una flauta travesera de un La2 emitido por un oboe. Por lo tanto, cuando dos instrumentos emiten a la vez dos sonidos de la misma frecuencia e intensidad, se pueden distinguir perfectamente las notas emitidas por cada uno de ellos. El sonido emitido por un instrumento no es un tono puro sino que es una composición de varias frecuencias siendo una de ellas la fundamental y el resto múltiplos de esa frecuencia, denominados armónicos. Así la explicación del

significado del timbre radica en el conjunto de armónicos o frecuencias que acompañan a la frecuencia fundamental.

En el estado estacionario de un sonido el timbre depende de la distribución de potencia sonora en función de la frecuencia, es decir, de cómo se distribuye la potencia sonora entre el modo fundamental y sus armónicos. Para un espectro de potencias con componentes P_i (f_i), el centroide espectral f_c , es una frecuencia que se define como:

$$f_c = \frac{\sum f_i P_i}{\sum P_i}$$

La definición guarda analogía con la del centro de masas. Muchos investigadores sostienen que la calidad tímbrica o brillantez está correlacionada con el incremento de potencia de las altas frecuencias. La hipótesis es que la brillantez de dos tonos está simplemente correlacionada con el parámetro f_c [3] [4].

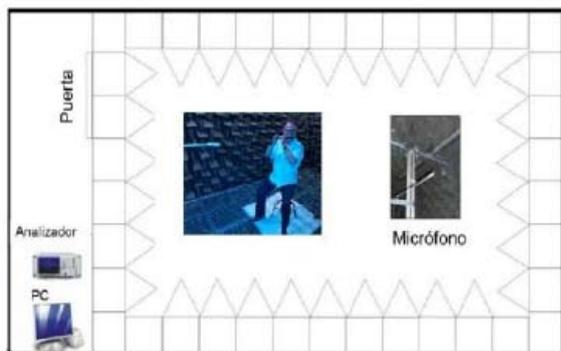


Figura 3 De izquierda a derecha: Set-up experimental utilizado para las medidas. Posición relativa flautín-micrófono en el momento de la medida. Músico D. R. Pérez Hernández.



METODOLOGÍA Y RESULTADOS

La obtención de resultados experimentales, tanto en campo libre como en condiciones controladas, constituye una fuente potente de validación de modelos teóricos. No obstante, el creciente interés del estudio de las ondas acústicas ha provocado la necesidad de obtener medidas experimentales en condiciones complicadas. El set-up experimental utilizado para llevar a cabo las medidas experimentales realizadas en este trabajo se han realizado en condiciones controladas, en una cámara anecoica perteneciente al Centro de Tecnologías Físicas de Universitat Politècnica de València.

Una cámara anecoica es una sala diseñada para absorber el sonido que incide sobre las paredes, el suelo y el techo de la misma, anulando los efectos de eco y reverberación del sonido. Debe estar también aislada del exterior, anulando de esta forma los posibles ruidos procedentes de fuentes externas a la cámara que podrían distorsionar los resultados. Todo esto hace que simule las condiciones acústicas que se dan en campo libre. El tamaño de los objetos y el rango de frecuencias que se pueden analizar dependen de las dimensiones de la cámara. En nuestro caso, la cámara que utilizamos tiene unas dimensiones de 8 x 6 x 3 m3.

En la Figura 3 se muestra un esquema de la cámara y la disposición de los distintos elementos utilizados para llevar a cabo las medidas. El micrófono se encuentra conectado a un analizador donde se registra la señal temporal y posteriormente se realiza la Transformada Rápida de Fourier (FFT). Este analizador está conectado a un ordenador (PC) donde se representan los resultados. Por otra parte se dispone de un sistema robotizado, tridimensional, de posicionamiento del micrófono y de movimiento de la muestra (3 DReAMS), sincronizado con el sistema de adquisición de datos.

Para la adquisición de datos se ha utilizado la tarjeta PCI-4474 de National Instruments. Esta tarjeta permite la adquisición dinámica de datos por 4 canales simultáneamente. Está diseñada para el análisis, tanto de señales de ruido aéreo como de vibración, consiguiendo poca distorsión y bajo ruido de fondo.

Las tarjetas de National Instruments, PCI-4474 y PCI-7334, se utilizan de manera conjunta con dos paquetes de LabVIEW para la adquisición de datos y control del movimiento del robot, respectivamente. Cuando el micrófono se encuentra en la posición de medida, los motores que mueven los ejes del robot se apagan para prevenir posibles distorsiones y acoplamiento con las medidas acústicas. A continuación, la fuente sonora y los micrófonos se activan, adquiriendo este último la señal temporal. El análisis hardware de ésta, mediante un analizador FFT, permite obtener espectros, respuesta en frecuencia y niveles sonoros. El tiempo que transcurre entre que comienza a emitir la fuente y empieza la toma de medidas, viene indicado por el usuario, variando en función de las características del ensayo.

Se han utilizado micrófonos pre-polarizados de 1/2" tipo 4189 B & K con una sensibilidad de 49.5 mV/Pa, que permiten analizar un amplio rango de frecuencias.

Las medidas se realizaron primero sin puente acústico y después con un puente acústico de plata de lefreque [1]. Las notas utilizadas para el análisis fueron tres, una por cada registro: La del registro grave, La del registro medio y Re del registro agudo del flautín. En los tres casos los resultados fueron análogos. Como ejemplo, en la figura 4 se representa el espectro de nivel de presión sonora, con y sin el puente acústico, para la nota La del registro medio del flautín. En la figura podemos observar el desplazamiento de los armónicos hacia altas frecuencias cuando se utiliza el puente de plata, lo que provoca un cambio de timbre en el sonido. Las flechas indican la posición de las

frecuencias centrales tanto del fundamental como de los armónicos. Sólo se ha tenido en cuenta la banda de frecuencias que va desde 0 hasta 5000 Hz. Para el caso de la nota La del registro medio sin puente, el centroide se localiza a $f_c = 2624,2$ Hz, mientras que para la misma nota pero con puente acústico de plata, el centroide se localiza a $f_c = 2672,2$ Hz. La calidad tímbrica o brillantez del sonido ha mejorado debido al cambio de posición del centroide espectral, f_c , hacia altas frecuencias, tal y como predice la teoría.

CONCLUSIONES

Las sensaciones que el instrumentista decía notar cuando utilizaba el puente acústico se resumen en una mejora de la calidad del sonido, con más brillo y una mayor facilidad al mantenimiento de la afinación. Estas mejoras no son infundadas ya que como hemos visto, físicamente se comprueba que la disposición del puente acústico en el flautín ha provocado que el espectro armónico cambie. Este cambio es hacia frecuencias superiores, desplazando el centroide espectral y por lo tanto mejorando la calidad del sonido. ●

S. Castiñeira-Ibáñez, Departamento de Física Aplicada, Universitat Politècnica de València.

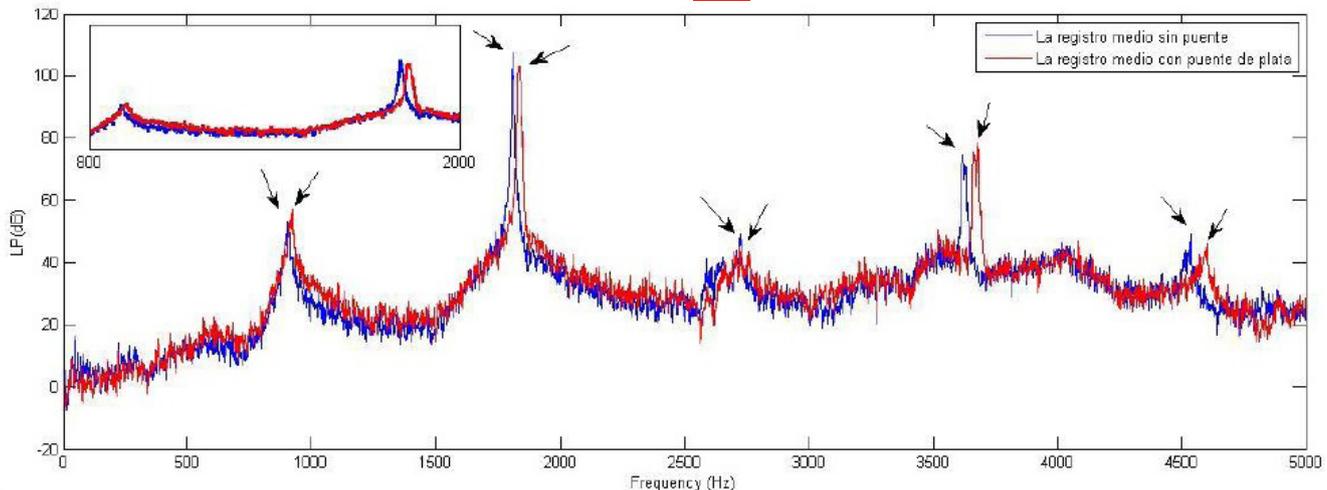
C. Rubio, Centro de Tecnologías Físicas: Acústica, Materiales y Astrofísica, Universitat Politècnica de València.

J.V. Sánchez-Pérez, Centro de Tecnologías Físicas: Acústica, Materiales y Astrofísica, Universitat Politècnica de València.

R. Pérez Hernández, Conservatorio Profesional de Música de Valencia.

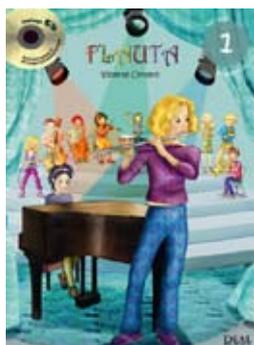
Referencias

- lefreQue, www.lefreque.com
- Llinares J. et al. Acústica, UPV 2008.70
- Agos A. et al. Estudio Acústico de instrumentos de viento del folklore vasco, Tecniacústica Gandia (2006)
- Benade A. H. Fundamentals of Musical Acoustics, Oxford Univ. Press, NY (1976)



Novedades

Libros



FLAUTA. MÉTODO 1. Grado elemental

Autora: Vicente Cintero

Editorial: Carisch

El primer curso elemental para flauta de Vicente Cintero pertenece a la colección Primeros Pasos de la editorial Carisch, donde se propone la iniciación a la práctica instrumental con-

juntamente con el aprendizaje del lenguaje musical necesario para ello.

El libro está dividido en bloques didácticos que contienen: Lenguaje Musical (necesario para abordar el estudio de los ejercicios y obras), Técnica y Repertorio acorde con los objetivos didácticos planteados y compuesto por canciones populares y piezas de autores clásicos y modernos, y un Espacio Cultural consistente en citas relacionadas con el instrumento - su origen, historia, compositores, curiosidades, etc.

El objetivo fundamental de la obra es sentar unas bases sólidas desde el punto de vista técnico, para que el alumno adquiriera autonomía a medida que progresa. Se alternan ejercicios y dúos de sencilla ejecución con estudios y piezas con piano más exigentes, además de ejercicios imitativos. El libro se acompaña de un CD donde están grabados los ejercicios imitativos, las melodías con acompañamiento de piano y los dúos.

Vicente Cintero es profesor de flauta desde 1989. Ha desarrollado su labor pedagógica en diversos conservatorios y escuelas de música. Colabora habitualmente con orquestas sinfónicas y grupos de cámara de toda España. En la actualidad es profesor en el Conservatorio "Teresa Berganza" de Madrid.

"Este método aporta al panorama editorial una amplia gama de recursos para que el alumno adquiera los fundamentos básicos del

instrumento de una manera progresiva y divertida"

Vicens Prats (Solista de la Orchestre de Paris. Profesor de la Escuela Superior de Música de Cataluña)

"Creo que el método de Vicente Cintero abarca todos los aspectos necesarios para una buena iniciación en el estudio de la flauta, afrontando sus dificultades de forma progresiva y variada, fruto de la larga experiencia pedagógica de su autor"

Riccardo Ghiani (Solista de la Orchestra del Teatro Lírico de Cagliari, Italia).

lefrequé[®]
dutch original sound solution

"The lefrique 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 lefrique is a major sound improvement!"

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

sanganxa
MUSIC STORE

Distribuidor Exclusivo para España

www.sanganxa.com

Partituras



THE IRISH FLUTE BOOK.20 Famous Tunes from Ireland

Arregladas para Flauta, Flauta de Pico o Tin Whistle

Autor: Patrick Steinbach

Editorial: SCHOTT ED 21646

Patrick Steinbach (guitarra) e Isabelle Bodenseh (flautas) nos ofrecen una interesante recopilación de 20 de las

más bellas y conocidas canciones irlandesas cuidadosamente arregladas para Flauta travesera, Flauta de pico o Tin Whistle. Polkas, jigas, hornpipes, reels y otras variadas danzas y aires tradicionales irlandeses componen esta colección. Lejos de hacer una presentación plana de las canciones tan solo con las simples notas de las melodías, los autores las proponen con interesantes ornamentos propios del estilo tradicional irlandés que sin duda otorgan mayor interés, carácter y motivación para la interpretación de estas deliciosas piezas.

El libro se presenta acompañado con un CD en el que podremos encontrar todas las canciones en dos versiones: Primero, en una interpretación de ensemble completa acompañadas de guitarra alternando en la melodía la Flauta, Flauta de pico o el Tin whistle, en la que podemos apreciar las diferentes cualidades de sonido y técnica interpretativa propias de cada una de estas 3 diferentes flautas. En la segunda versión se ha eliminado la pista de la melodía, lo cual nos ofrece la posibilidad de poder tocar sobre el acompañamiento ofreciendo nuestra propia versión de interpretación o aportando nuestros propios ornamentos.

Me parece un gran acierto por parte de los autores que con el fin de ofrecernos una presentación clara y visualmente bien estructurada de la melodía, tan solo aparecen escritos en la partitura unos pocos de los más esenciales e importantes ornamentos hábilmente repartidos entre las diversas piezas, evitando así una partitura atestada con indicaciones. No obstante, como resultado de la escucha del CD con las sugerentes y ajustadas a estilo interpretaciones de los autores, estoy seguro de que en nuestras interpretaciones aparecerán muchos más adornos de los que hay escritos en las partituras. Como los propios autores señalan en el prólogo del libro, el primer paso es aprender la melodía, después interpretarla ajustándola a nuestro gusto personal.

El objetivo no es imitar las interpretaciones propuestas en las grabaciones del CD, sino motivar a una interpretación variada y creativa, abierta a las numerosas posibilidades interpretativas que la creatividad del músico permita. En la parte final del libro como complemento podemos encontrar detallada información sobre el origen e historia de cada una de las canciones así como la letra de muchas de ellas. Desde el punto de vista pedagógico un buen material para fomentar la frescura y la libertad en la interpretación de los jóvenes flautistas.

José Ramón Rico



TODOFLAUTA es la revista oficial de la Asociación de Flautistas de España (AFE), que publica dos números al año. Si quieres recibirla en tu domicilio debes hacerte miembro de la AFE rellenando online el formulario que está disponible en nuestra pagina web: www.afeflauta.com 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



YAMAHA

*Flautas y Pícolos
Artesanales*



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

www.yamaha.es

altus
azumi
jupiter
miyazawa
muramatsu
sankyo



©uammag

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

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