

Todo Flauta

Revista Oficial de la Asociación de Flautistas de España

Octubre 2014

e s p e c i a l

10

**Articulación del Sonido
en la Flauta Travesera
A solas con un solista;
SILVIA CAREDDU**

**SEVILLA 2014
JORGE PARDO
Mi Admirado Flautista;
JOAQUÍN VALVERDE**

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

S U M A R I O

13

La Articulación del Sonido en la Flauta Travesera
Por **Helder Teixeira, Clara Martínez**

33

CONVENCIÓN SEVILLA 2014
Por **Juanje Silguero, Simón Fernández, Sara Escudero, Cristina Montes.**

45

A Solas Con Un Solista; SILVIA CAREDDU
Por **Juanjo Hernández**

48

JORGE PARDO
Por **Iván García**

53

Mi Admirado Flautista; JOAQUÍN VALVERDE
Por **Joaquín Gericó**

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

7 **DE CERCA CON: CHRIS ABELL**
Por **José Ramón Rico**

23 **THEOBALD BÖHM**
Por **Vicente Martínez López**

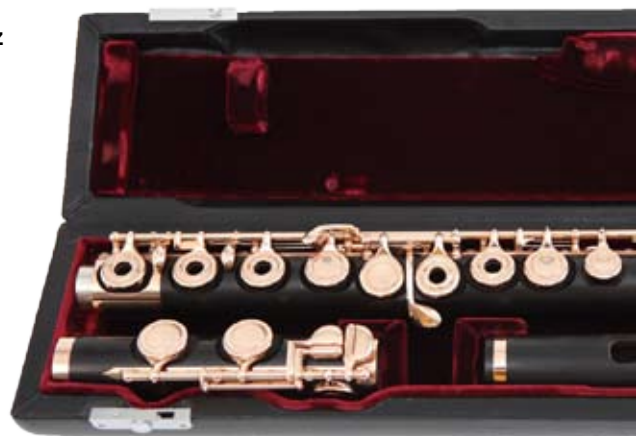
26 **Joyas Infrecuentes**
Por **Enrique Sánchez Vidal**

28 **Curiosidades Pedagógicas**
Por **Antonio Arias**

59 **Ser Docente**
Por **Francisco Javier López**

64 **GABRIEL CASTELLANO**
Por **Carlos González**

69 **NOVEDADES**



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

Dépósito 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
Helder Teixeira
Clara Martínez Lomas
Vicente Martínez López
Enrique Sánchez Vidal

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

Antonio Arias
Juanje Silguero
Simón Fernández
Sara Escudero
Cristina Montes
Juanjo Hernández
Iván García
Joaquín Gericó
Francisco Javier López
Piccolo Producciones
Carlos Pérez

Editorial

e s p e c i a l

Tras los sonados ecos de la III Convención de la AFE en Sevilla a la cual dedicamos un amplio reportaje en las páginas centrales, afrontamos ya el número 10 de nuestra revista TODOFLAUTA a la que esta vez queremos darle una connotación de aniversario. 10 números cargados de artículos y reportajes que han marcado los primeros 5 años de vida de nuestra Asociación.

Primeramente, pues de bien nacidos es ser agradecido, quisiera dedicar un especial recuerdo y agradecimiento a Manuel Guerrero estimado amigo y flautista que tras varios años dándole vueltas a una idea por la que sé que sentía una especial ilusión, prendió la mecha para crear oficialmente la AFE allá por agosto de 2009, con el apoyo de Antonio Pérez Jiménez, Alicia Gómez Hidalgo y un servidor como primera Junta directiva. Así mismo, el nombre de TODOFLAUTA surgió también de Manuel. Gracias a los tres por aquellos entrañables años de amistad y fructífero trabajo que siempre perdurarán en mi recuerdo.

De todos estos años de revista destacaría la variada y desinteresada participación de todos nuestros articulistas y colaboradores. Personas de los más variados perfiles han contribuido decisivamente en este proyecto. Desde los numerosos flautistas profesionales que se han prestado a ser entrevistados y a compartir con nosotros sus experiencias y fotografías más personales en nuestra sección de “A solas con un solista”, pasando por las interesantes revelaciones contadas en primera persona por un buen número de los más relevantes constructores internacionales de flauta en nuestra sección “De cerca con...” o los numerosos e interesantes artículos de investigación enviados por flautistas y no flautistas desde todos los rincones de España. Especialmente interesante nuestra sección “Mi admirado flautista” que ha puesto en su merecido lugar de reconocimiento a los buenísimos flautistas españoles de nuestro pasado más reciente o los relatos sobre vivencias personales de jóvenes estudiantes que han asistido a los cursos AFE que la Asociación ha venido realizando por diferentes ciudades de nuestro país. Un cúmulo de datos contenidos en forma de estudios acústicos, novedades editoriales, curiosidades pedagógicas, detallados estudio sobre obras del repertorio flautístico, nuevos accesorios para el instrumento, recursos informáticos, experiencias personales y un largo etcétera de los más variados temas relacionados con el inabarcable universo de la flauta travesera que hemos ido recopilando a lo largo de nuestros ya 10 números de TODOFLAUTA. También destacar que con motivo de este número especial de la revista el sello discográfico Piccolo se ha querido sumar a nuestro aniversario regalándonos un CD que incluye algunas de sus últimas grabaciones de flauta.

Como director de la Revista desde sus inicios me siento afortunado de haber podido vivir todo esto en primera persona y de poder constatar que está claro que la evolución de todo el proceso desde sus inicios está yendo cada vez a más. Resulta excitante ver como en una Revista joven e ilusionada como la nuestra, todavía quedan muchas más cosas interesantes por hacer. Una vez más recalcar que la participación y colaboración de todos los amantes de la flauta resulta imprescindible para poder seguir creciendo y que este deseo de compartir y construir es el combustible que permite que nuestra revista siga funcionando. Os animo a todos a colaborar en todo aquello que podáis considerar interesante y oportuno enviando vuestras propuestas al correo de la revista afetodoflauta@gmail.com.

Un saludo
José Ramón Rico



La AFE no se responsabiliza de las opiniones reflejadas en los textos de los artículos publicados, cuya responsabilidad solo pertenece a sus autores. El envío de los artículos implica el acuerdo por parte de sus autores para su libre publicación. La revista TODOFLAUTA se reserva junto con sus autores, los derechos de reproducción y traducción de los artículos publicados.

n ú m e r o 1 0

Editorial

No podemos olvidarnos de ninguna de las personas que han colaborado con nosotros a lo largo de estos números por lo que a continuación ofrecemos una lista detallada de los principales colaboradores en cada uno de los 10 números de TODOFLAUTA. Disculpas de antemano si se nos escapa alguna persona:

Colaboradores directos en cada uno de los números de todoflauta:



TODOFLAUTA 1
Manuel Guerrero, Rainer Lafin, Manuel Morales, Wendela C. van Swol, Jack Moore y esposa, Eugenia Moliner, José Ramón Rico, James Galway.



TODOFLAUTA 2
Martin Wenner, Manuel Morales, José Ramón Rico, Julián Elvira, Rubén Rodríguez, Vicens Prats, Francisco Javier López, Beneharo Déniz, Wendela C. van Swol.



TODOFLAUTA 3
Leonard Lopatin, Manuel Morales, Yurena Zumajo, Juana Guillem, Alicia Gómez, Raúl Pérez, Antonio Pérez, Boninie blanchard.



TODOFLAUTA 4
Geoffrey Guo, Omar Acosta, Manuel Morales, Alberto Sánchez Olaso †, Montserrat Gascón, Mó-

nica Raga, Clara Yepes, Rachel Brown.



TODOFLAUTA 5
Dana Sheridan, Manuel Morales, Emanuel Arista, Manuel Guerrero, Mario Caroli, Alessandra Rombolà, Helen Spielman, Wendela C. van Swol, Gloria Solera, Vicens Prats.



TODOFLAUTA 6
Juan Arista, José Ramón Rico, Manuel Morales, Antonio Arias, Montserrat Gascón, José Carlos Hernández, Laura Oya, Gloria Oya, Eduard Sánchez, Ruth Gallo, Vincent Lucas, Vicens Prats, Jesús Nava, Joaquín Gericó, Emmanuel Pahud, Enrique Vicente Sánchez, Alumnado de flauta travesera del CPM Javier Perianes de Huelva y Profesores. Fedra Borrás.



TODOFLAUTA 7
Ian Mclauchlan, José Ramón Rico, Francisco Javier López, Antonio Arias, Montserrat Gascón, Clara Andrada, Vicens Prats, Vicent Morelló, Fuming Wang Guo, Jaume Martí, Joaquín Gericó, Antonio Pérez, Laura Oya, Rafael Adobas, Lucía Herrera.



TODOFLAUTA 8
Manuel Morales, Robert Bigio, Antonio Arias, Enrique Sánchez, Aldo Baerten, Antonio J. Berdonés,

Begoña Aguirre, Roberto Casado, Joaquín Gericó, Cristina Montes, Antonio Pérez, Sara Bondi, Montserrat López, Antia Otero, Irene Parada, Carlos Cano, Jorge Rodríguez, Josep María Vilar.



TODOFLAUTA 9
Harry Van Ekert, José Ramón Rico, Enrique Sánchez, Antonio Arias, Laura Lambán, Vicens Prats, David Formisano, Alain Polak, Antonio J. Berdonés, Carles Serra, Joaquín Gericó, Familia Garijo, Jaume Martí, María Serna, Beatriz Cañadas, Joana Moragues, S. Castiñeira-Ibañez, C. Rubio, J.V. Sánchez-Pérez, Raúl Pérez.



TODOFLAUTA 10
Chris Abell, José Ramón Rico, Vicens Prats, Helder Teixeira, Clara Martínez Lomas, Vicente Martínez, Enrique Sánchez Vidal, Antonio Arias, Juanje Silguero, Simón Fernández, Sara Escudero, Cristina Montes, Roberto Casado, Violeta Gil, Juanjo Hernández, Silvia Careddu, Iván García, Jorge Pardo, Joaquín Gericó, Francisco Javier López, Gabriel Castellano, Carlos González, S. Castiñeira-Ibañez, C. Rubio, J.V. Sánchez-Pérez, R. Pérez Hernández, Jaume Cortadellas, Manuel J. Lucas, Jesús González.



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



Asociación de Flautistas
de España

www.afeflauta.com

Asociación de Flautistas de España

Presidente
Vicenç Prats Paris
afepresidente@gmail.com

Vicepresidenta
Wéndela Claire Van Swol Batchelor
afevicepresidente@gmail.com

Secretaria
Ruth Gallo Lavilla
afesecretario@gmail.com

Secretaria Adjunta
Èlia Casals Alsina

Tesorero
Juan José Hernández Muñoz
afeflautatesorero@gmail.com

Vocal
Roberto Casado Aguado

Atención al socio
Roberto Casado Aguado
Ernesto López Talavera
afeinscripciones@gmail.com

Lista de Anunciantes

orden alfabético

Abell Flute Company	... 11
Alfred Verhoef	... 16
Burkart Flutes	...PID
Daniel Paul	... 52
Dasi/Bulgheroni	... 32
Euromúsica Garijo	..PET
GUO Musical Instrument 4
Juan Arista	... 51
Resona	... 52
Mancke Flutes	... 12
Martin Wenner	... 52
Sanganxa	...6,52
Trevor James	... 32
Vents du Midi	... 44
Yamaha	...PIT

Desde la AFE



Queridos amigos socios,

Me complace poder presentaros el número **10** de la revista TodoFlauta que esperemos sea de vuestro agrado. Hemos intentado en este número, hacernos eco de lo que fue la convención de Sevilla, a través de testimonios directos, gente que asistió y que nos ha enviado espontáneamente su sentimiento y gente a la que hemos pedido que nos escriban sus impresiones.

La junta directiva de la AFE, sus vocales y todos los colaboradores os queremos dar las gracias por vuestra asistencia y vuestras aportaciones, ayudas, críticas, etc vuestra pasión es nuestra energía. Gracias.

El balance de la Convención de Sevilla fue positivo, tanto a nivel económico como a nivel artístico y humano.

En el próximo número de marzo, ya hechos los balances del año, publicaremos las cuentas, tal y como hicimos ya el año pasado para que veáis como se utiliza el dinero del que disponemos. La transparencia es importante.

Evidentemente que todo se puede mejorar. Hubo dificultades, como en todo y se intentó hacerlo lo mejor que se pudo. Continuaremos así.

Hemos empezado ya a preparar la próxima Convención que deseamos que se haga en Bilbao. Ahora toca el norte.

A parte de la Convención también queremos seguir con nuestra política de ayuda a cursos que se desarrollen dentro de nuestra geografía. vuestras ideas y sugerencias son siempre bienvenidas. El dinero del que disponemos tiene que ser invertido y repartido de manera que en todas las comunidades se puedan hacer cosas.

¡Gracias a todos de nuevo! ¡Seguimos hablando!

Vicens 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:

Chris Abell



Por **José Ramón Rico**

Nos acercamos en esta ocasión a Chris Abell un reputado constructor de flautas de madera americano primera línea en el mercado mundial de instrumentos de alta gama. Además de flautas construye también embocaduras de madera para flautas de metal o flautas de sistema simple y whistles.

En la presentación de la página web de Chris Abell podemos leer estas palabras que a mi entender definen muy bien el sentido y la inspiración que guían a Chris Abell en su trabajo: “Mientras que la brillantez del sonido que producen las flautas de metal es exquisita, existe una cualidad sonora, una rica y vibrante plenitud en los instrumentos de madera a la que las flautas de metal tan solo pueden aproximarse; y es precisamente este “sonido de madera” el que ha inspirado mi trabajo”¹.

1 *¿Cómo fueron tus inicios en la construcción de flautas? ¿Cuándo comenzaste a construir tus propias flautas y por qué te inclinaste por construir flautas de madera?*

Comencé a construir flautas en mi ciudad natal de Asheville, NC en 1981 con la idea de construir una flauta que estuviera en el rango de las flautas de precio medio. Este proyecto no funcionó, así que cogí una de mis flautas y la llevé a Boston donde la compañía

Brannen Brothers Flutemakers me ofreció un puesto como técnico del mecanismo de sus flautas. En 1983 comencé a tiempo completo en esta compañía y continué trabajando para ellos hasta 1995. En esta época en que comencé a trabajar para Brannen yo tocaba mucha música Celta con mi flauta de madera de sistema antiguo, de modo que siempre me sentí intrigado por la calidad de sonido que esta flauta de madera producía. Este interés por profundizar en el



Chris Abell en su taller. Derecha perfilado manual del agujero de la embocadura.

conocimiento de la diferencia de sonido entre las flautas de madera y metal me llevó a experimentar con embocaduras de madera para flautas modernas de sistema Böhm, lo cual posteriormente me condujo finalmente a crear mi primera flauta de madera con sistema Böhm en 1988.

2- *Háblanos ahora un poco de tus flautas. ¿Están basadas en algún modelo concreto de flauta del siglo XIX o es un nuevo modelo de tu propia creación?*

Cuando pensaba en construir una nueva flauta de madera, no quería tomar como modelo el diseño o las características tonales de flautas de madera antiguas, aunque muchas de ellas eran magníficos instrumentos de excelentes constructores dignos de estudio. Decidí sin embargo comenzar con el conocimiento de la columna de aire dentro de la flauta e ir progresando en mi propio diseño. Como punto de partida para la afinación utilicé un modelo de escala Brannen Cooper que me proporcionó las posiciones y tamaños adecuados para los agujeros y para el agujero de la embocadura. Yo quería una altura específica en la pared del punto central del agujero de la embocadura para situarlo en un punto específico dentro de la curva parabólica de la embocadura. Una vez que tuve esta medida, decidí construir el exterior de la flauta con forma cilíndrica y de paredes gruesas, al contrario de adelgazar las paredes como algunos antiguos (y nuevos) constructores hacen. Tenía la convicción de que una pared del tubo más gruesa propiciaría una columna de aire más estable proporcionando un espectro tonal más complejo al sonido de la flauta. Una vez que las dimensiones del cuerpo estuvieron fijadas, comencé con las partes del mecanismo de manera que estas se ajustaran perfectamente mecánica y estéticamente con el cuerpo.

Por ejemplo, una decisión que tomé en este sentido fue la de hacer todas las llaves sin brazo (Y-arms²) en lugar de con puente francés (Pointed-arms) como tienen las flautas antiguas. Vi que las llaves sin brazo resultaban estéticamente más agradables en un tubo de flauta más grueso, proporcionando al conjunto un acabado más “redondo”. Por lo tanto mi flauta es un diseño único de mi propia creación usando una escala y un ajuste tonal³ (voicing) de la embocadura modernas.

3- *Cuáles son los tipos de maderas con las que trabajas y qué principales diferencias de sonoridad y respuesta sonora podemos encontrar en cada una de ellas?*

Actualmente construyo flautas de dos tipos de maderas diferentes: Grenadilla (*Dalbergia melanoxylon*) y Mopane (*Colophospermum mopane*), ambas proceden de África: La Grenadilla viene de Tanzania y Mozambique, el Mopane viene de Sudáfrica; ambas maderas son muy duras, maderas estables adecuadas para flautas y otros instrumentos de viento madera. Solo existe una pequeña diferencia en las características tonales entre estas dos maderas; ambas tienen una rica y compleja cualidad tonal, pero el Mopane tiene un “algo más” extra...

4- *Yo soy uno de esos flautistas que en un momento de su vida no ha podido resistirse a tener una flauta de madera y aunque por ahora tan solo tengo algún traveso barroco y una flauta de sistema simple de Mopane para música tradicional celta, cada vez que pruebo tus flautas en una exposición me encantaría comprarme una. Personalmente creo que la especial sonoridad, la calidez, el tacto, el peso, incluso el especial olor de una flauta de madera es algo que ningún flautista debería perderse. Según tu opinión que*



poco de donde viene las maderas que tú usas y que tratamiento tienen para resultar idóneas para utilizarse en la construcción de un instrumento musical?
 Como dije anteriormente yo obtengo la madera de Grenadilla de Tanzania y la Mopane de Sudafrica. Compro la madera en forma de molduras de diferentes tamaños adecuadas para los (cuerpos de la flauta, las embocaduras y los whistles) y las almaceno apiladas durante un tiempo para su correcto secado. Mantengo la madera apilada durante un mínimo de 10 años antes de hacer ningún proceso de manipulación en la madera.

cualidades de una flauta de madera difícilmente pueden reproducirse con una de metal?

Esta es quizás una de las preguntas más difíciles de contestar pues tanto flautistas como constructores de todas las épocas han estado durante siglos tratando de establecer conclusiones definitivas acerca de qué cualidades pueden oír o producir con una flauta. Por eso, añadiré mis ideas teniendo esto en mente. Desde que empecé a tocar con ellas alrededor de 1970 siempre he estado intrigado con las cualidades tonales de las flautas de madera, ambas sistema antiguo y sistema Böhm. Lo que yo escucho como primera diferencia entre las flautas de madera y de metal es la capacidad de algunas flautas de madera de incluir más cantidad de los principales armónicos graves de la nota en lugar de los típicos armónicos agudos y duros que producen las flautas de metal. Esto produce un sonido más complejo y redondo conteniendo más de las cualidades tonales del clarinete, el oboe o el fagot.

Las flautas de metal, por el contrario, tienen una mayor “brillante presencia de armónicos agudos” en la cualidad de su sonido, que las flautas de madera. Por supuesto, hay flautistas que son capaces de sacar un sonido complejo y “redondo” a una flauta de metal, pero no hasta el punto que se puede llegar con una flauta de madera. Yo pienso que la densidad y el peso del instrumento influyen mucho en la capacidad de un intérprete para conseguir un sonido complejo, pero el ajuste tonal de la embocadura también afecta mucho. El mundo de la flauta (Flautistas, compositores, directores, público) ha estado casi universalmente tocando y escuchando flautas de metal durante décadas y, excepto en algunas pequeñas zonas, realmente no se ha tenido la oportunidad de tocar o escuchar las flautas de madera.

5 Desde que ahora los flautistas siempre tenemos metal entre nuestras manos la mayoría de nosotros no sabemos nada de la madera, imagino que un flautista del siglo XVIII o principios del XIX seguramente estaría mucho más familiarizado con el material con el que su flauta estaba construida. ¿Podrías contarnos un

Esto permite a la madera liberar lentamente cualquier humedad y aliviar cualquier posible stress de la madera (grietas, retorcimiento, abombado), antes de que yo empiece a manufacturar cualquier instrumento. Yo asumo que la madera que recibo ha tenido poco tiempo para liberar la humedad por lo que necesito al menos 10 años para su secado y liberación de stress y no hay ninguna otra manera más rápida de hacerlo que dejarlo secar al aire. Debido a los aceites que contiene la madera, no es nada recomendable tratar de secar la madera usando otros procedimientos como el horno o el microondas. Una vez que estoy listo para trabajar con un lote de instrumentos, torneo la madera, hago el taladro inicial, retorno las piezas hasta sus dimensiones finales y continuo trabajando en sesiones muy cortas de tiempo en el taladro central del tubo hasta sus dimensiones finales. Entonces dejo cada pieza de madera en un soporte para que se asiente al menos durante varios meses y asegurarme así de su estabilidad. Este momento justo después del torneado y el taladro, es el primer momento en que una pieza de madera libera su stress, si todavía no estaba realmente estable es descartada si es necesario. Una vez que un lote de tubos estables está listo, monto las arandelas de plata de las partes de fuera y adentro para estabilizar los tenons⁴ de metal con metal. Se establece la escala en las piezas y los cuerpos se vuelven a colocar en soportes para estabilizarse durante varios meses. Suelo hacer lotes de 12-15 cuerpos a la vez, pero una vez que empiezo a montar las costillas y postes (ribs y posts⁵) y el mecanismo, ya solo trabajo sobre un solo instrumento cada vez hasta que éste está definitivamente terminado y listo para ser despachado al cliente.

6 Hemos visto que también construyes embocaduras de madera para acoplar a una flauta Böhm de metal e incluso para flauta alto. ¿Cómo son los diferentes tipos de embocaduras de madera que construyes y que crees que pueden aportar a un flautista acostumbrado a tocar siempre con su flauta toda de metal?

Construyo embocaduras con dos diferentes tipos de configuración del agujero: Una forma más “rectangular” similar a las más moder-

nas embocaduras de flautas de metal, y otra de forma más “Oval” similar a las antiguas flautas de madera de la época barroca o clásica utilizadas hasta que la flauta de metal se hizo más popular. Ofrezco estas dos opciones, no por ser fiel a un determinado periodo de la historia de la flauta, sino porque producen claras diferencias en la calidad del sonido. La de forma más rectangular tiene un sonido ligeramente más “focalizado y rico” (por supuesto, esto dependerá de cada flautista, forma de la boca, labios, estilo de interpretación musical, nivel de entrenamiento etc...). Las embocaduras de madera que yo construyo son responsables de alrededor del 80% de las cualidades tonales de una de mis flautas entera, proporcionando al flautista la posibilidad de aumentar sus opciones para ampliar su paleta sonora usando mis embocaduras en su propio instrumento.

7- *¿En qué consiste tu embocadura para flautas de Sistema simple?*

Las embocaduras que hago para flautas Sistema-simple⁶ son de madera de grenadilla o mopane y tienen cualidades tonales similares a las de mis embocaduras para flautas de sistema Böhm. Debido a que no hay medidas estandarizadas en relación a las dimensiones de la embocadura entre los constructores de flautas de sistema-simple, cada embocadura de sistema-simple que construyo está hecha a medida para cada flauta. A veces para que una de mis embocaduras funcione con la flauta original es necesario construir un barrilete para la embocadura, por lo que el tiempo y el coste se ven afectados. Mi experiencia en la construcción de embocaduras sistema Böhm me ha permitido ofrecer unas características similares de complejidad tonal y una articulación nítida y firme para embocaduras de Sistema-simple.

8- *Tuve la ocasión de conocer a tu esposa Kate Steinbeck, una excelente persona y fantástica flautista que toca con tus flautas.*

Como flautista y gran conocedora del instrumento ¿ella te aconseja y asesora ayudándote a optimizar los resultados de tu trabajo?

Kate Steinbeck ha sido una de las más fervientes partidarias y defensoras de mis instrumentos desde que nos conocimos en 1995. Construí una flauta para ella como regalo de Navidad en 1997 y ella inmediatamente comenzó a utilizarla exclusivamente para toda su música (música de cámara, grabaciones y orquesta) Ella ha significado una gran ayuda en la dirección de mis experimentos y refinamiento de las correcciones que he ido realizando sobre mis flautas y embocaduras y respeto sus opiniones y sugerencias. Desde el principio de nuestra relación Kate comprendió lo que yo estaba tratando de hacer con mis instrumentos respecto al sonido y articulación, a saber, sacar más armónicos fundamentales de las notas como una parte importante del sonido inherente del instrumento. La forma natural de tocar de Kate tiende a desarrollar de una forma importante los aspectos de la paleta sonora, por eso, fue fácil que mi flauta resultara una buena elección para ella.

9- *Siempre que he pasado por tu stand en las convenciones de flauta veo que también fabricas whistles. Háblanos un poco de sus características, sin duda tienen un aspecto muy elegante y sofisticado en preciosas maderas combinadas con plata, todo un lujo para una sesión de música irlandesa en un pub*

Comencé a construir whistles de Madera en 1985 en parte para hacerme uno bueno para mí mismo y en parte para utilizar el proceso para explorar y refinar las herramientas y maquinaria necesarias que necesitaría para construir flautas y embocaduras de madera sistema Böhm. Mostré mi primer whistle a mi gran amigo y colega musical, Brad Hurley, que inmediatamente me encargó uno; en la siguiente semana tenía encargados 10 más. No he dejado de recibir encargos de whistles desde entonces. Los whistles Abell se

Panorámica del interior del taller con una muestra de flautas.



tocan por muchos países alrededor del mundo y han contribuido a crear una industria de manufacturación de whistles de alta calidad. Músicos profesionales y amateurs usan mis whistles en sesiones de música tradicional, grabaciones, cortes sonoros de películas y por placer tocando solos o con un grupo de amigos. Construyo un rango de tonos cromático desde Sol grave al Sol agudo usando una amplia variedad de maderas duras tropicales.

10- *Me gustaría poderme salir del especial formato de esta sección de la revista que consiste en tan solo 10 preguntas para hacerte muchas más, pero no quisiera terminar la entrevista sin preguntarte ¿Cuáles son los planes de futuro de las flautas Abell?*

Yo estoy constantemente refinando mis instrumentos y testando otros nuevos. Por el momento, estoy concentrado en el ajuste tonal (voicing) de mis embocaduras, pues creo que esta es la parte más importante del instrumento. Sin un sonido eficiente y bonito la flauta carece de vida y presencia. Con un precioso sonido el instrumento adquiere el potencial de transformar a intérprete y audiencia.

Mientras continuo construyendo instrumentos, me doy cuenta de lo importantes que fueron mis antiguos profesores dándome una sólida base de habilidades y conocimientos. Bickford Brannen, Conrad Marvin o Dana Sheridan son algunos de mis maestros más directos a los que gracias a su temprana paciencia y ayuda debo la mayor parte de mis éxitos. Sus instrumentos fueron (y continúan siéndolo) fuentes de inspiración; Me siento encantado y honrado de poder continuar con su tradición. ●

José Ramón Rico Rubio, Profesor Superior de Flauta Travesera.

José Ramón Rico



NOTAS

1. Con el fin de aclarar el significado de algunos términos técnicos flautísticos ingleses empleados por el autor y de difícil traducción al español, he considerado útil crear unas cuantas notas a pie de página, esperando que estas aclaraciones contribuyan a una mejor comprensión del texto.
2. Y-arms frente a Pointed arms: Pointed-arms se suele traducir a veces por puente francés y es un tipo de configuración de las llaves de la flauta en la que la cazoleta está soldada por medio de un brazo, o puente, al eje móvil. Este tipo de construcción es característica de modelos de gama alta, aunque también algunos modelos de estudio lo incorporan. Por el contrario Y-arms son las llaves que no llevan ningún brazo o puente sobre la llave, como por ejemplo ocurre en la primera pequeña llave que presiona el dedo índice de la mano izquierda y que tapa el agujero de do#.
3. Voicing: El autor se refiere a este ajuste tonal de la embocadura con el término "voicing" que significa que el constructor cuando construye la embocadura trata de ajustar todos los parámetros dimensionales de la parábola interior del taladro de la embocadura para alcanzar el estado más óptimo de sonoridad de la embocadura, refinando al máximo "la voz" de la embocadura y por consiguiente mejorando la sonoridad general de la flauta completa. Según el mismo autor menciona, para él sus embocaduras son responsables del 80% de la calidad del sonido de la flauta completa y por eso actualmente focaliza gran parte de su trabajo en el "voicing" de sus embocaduras.
4. Tenons: Es el término inglés que se refiere a las partes de metal salientes que permiten ensamblar entre sí las piezas de la flauta para que encajen una dentro de la otra (macho/hembra) (tenon/socket). Por ejemplo el cuerpo principal con la pata. Por el contrario el socket es la parte hueca en cuyo interior entra el tenon.
5. Ribs: son las costillas o láminas de metal que se sueldan al tubo de la flauta y sobre las que a su vez se sueldan los postes. Posts: Postes o pilares verticales que soportan los ejes y varillas del mecanismo de la flauta y que van soldados a las costillas.
6. Flautas de sistema simple: Son flautas de madera sin llaves, como las usadas para tocar la música tradicional Celta

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





MANCKE



Germany
mancke.com

Distribuidor exclusivo para España:

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

Lo ARTICULACIÓN del *Sonido* en la Flauta Travesera



F.P.

El presente artículo es una síntesis de la tesis de master concluída en 1998, por el mismo autor de este artículo, HelderTeixeira, en la Universidad Federal de Rio de Janeiro , bajo la orientación del Prof. Dr. Antônio Jardim, con el título: El Legado del Verbo en el Imperio de Chrónos.

Por **Helder Teixeira**

Clara Martínez Lomas Traducción

La manera más sencilla de emitir un sonido en un instrumento de viento es a través de la utilización de un medio articulador que obstruya y libere el flujo de aire de forma controlada y direccionada, de la misma forma que al pronunciar una sílaba al hablar. Hipotéticamente el ataque de la lengua en varias partes de la cavidad bucal, produce ataques de diferentes tipos en un instrumento de viento, de la misma forma que la articulación de las sílabas en el acto de la fonación.

Según la fonética, "Ciencia que estudia los sonidos del lenguaje desde el punto de vista de su articulación o de su recepción auditiva" (Lovisoló, 1993), el trabajo que los órganos del aparato fonador realizan, resulta en fones: o menor fragmento lingüístico, unidad de la fonética, el sonido del habla. (Callou & Leite, 1995) Las diversas posibilidades articulatorias capaces de ser emitidas se deben al movimiento de los llamados articuladores móviles (lengua, velo del paladar y labios) en dirección a los puntos de

articulación fijos (dientes, paladar), en diferentes posiciones. Sólo por esa razón somos capaces de identificar los fones o pequeñas alteraciones sonoras, suficientes para alterar el sentido y el significado de una palabra.

La actividad de los órganos del aparato fonador se resume a la modificación de la corriente de aire, bien obstruyendo, o bien liberando o interrumpiendo parcialmente el flujo del aire.

Los diferentes tipos de fones son clasificados por la fonética en dos grupos distintos:

a) Según el Modo de Articulación La forma en que los sonidos son articulados. Los sonidos pueden ser:

Oclusivos - cuando ocurre una interrupción total de la corriente del aire;

Fricativos - cuando la interrupción del flujo del aire es apenas parcial.

b) Según el Punto de Articulación - Se trata de la zona o punto donde un determinado articulador móvil toca en otro articulador, fijo o móvil, para alterar la corriente de aire. Tales puntos pueden ser clasificados como:

Bilabial - producida por dos articuladores móviles (lábios). Ejemplos /p/, /b/;

Labiodental - articulador móvil (labios) + articulador fijo (dientes). Ejemplos /f/, /v/;

Linguodental - articulador móvil (lengua) + articulador fijo (dientes). Ejemplos /t/, /d/;

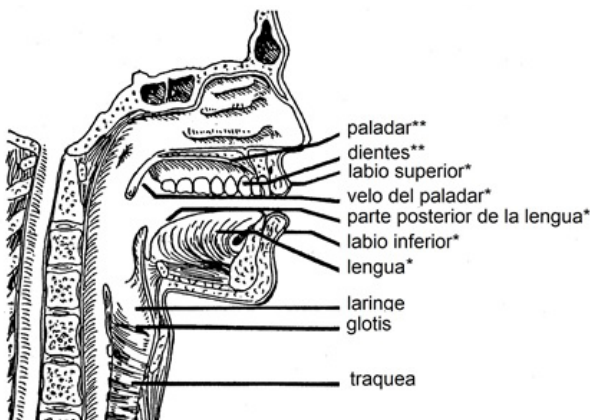
Alveolar - articulador móvil (lengua) + articulador fijo (alveolos dentarios superiores). Ejemplos /s/, /l/, /r/;

Palatal - articulador móvil (lengua) + articulador fijo (paladar). Ejemplos /j/ (ch), /ɲ/ (ll);

Velar - producida por dos articuladores móviles (parte posterior de la lengua + velo del paladar). Ejemplos [k], [g]. (Laborinho, 2013).

Las vocales son fonemas producidos por el aire que hace vibrar el aparato fonador sin encontrar obstáculo oclusivo o semi-oclusivo en su pasaje por el aparato fonador (Faraco & Moura, 1992). El aire sale libremente sin bloqueo de ningún articulador en la cavidad oral. Las vocales pueden ser clasificadas por:

- Intensidad - tónica o átona
- Papel de las cavidades - oral y nasal
- Zona de articulación - posición de la lengua (media, anterior, posterior)
- Timbre - abiertas o cerradas



Aparato fonador¹.

Los músicos que tocan instrumentos de paleta simple o doble necesitan de mayor elaboración sobre la cuestión de los articuladores fijos y de los puntos y modos de articulación. Tales instrumentos poseen una paleta, o boquilla que actúa como un articulador fijo interno que altera toda la definición de los puntos y modos de articulación. Para estos especialistas el presente artículo servirá de reflexión y de estímulo hacia la investigación,

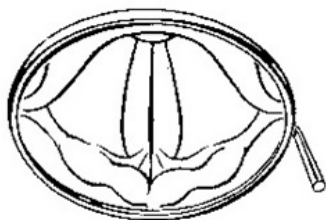
donde la adaptación de la técnica aquí tratada deberá ser experimentada en el contexto del propio instrumento, al aplicar un tratamiento metodológico adecuado para la adaptación de la técnica de emisión de los sonidos aquí expuesta, principalmente en el que se refiere al doble picado.

Se puede definir articulación como la forma por la cual un sonido comienza y se acaba, y el espacio de tiempo existente entre el sonido que termina y el siguiente, que se inicia. De esta forma, un sonido es definido en los primeros instantes de su formación y, la articulación de las notas, puede ser medida a través de la conexión entre los sonidos. (Teixeira, 2000)

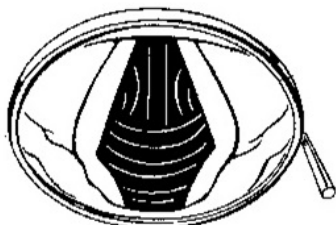
El aspecto de los armónicos transientes², presentes en los primeros instantes de cada modo de articulación, deberá determinar la claridad de las articulaciones.

El sonido producido por el fonema oclusivo velar [k], por ejemplo, deberá presentar un espectro armónico inicial diferente del espectro de la vocal [e]³, y del fonema linguodental [t] y estas supuestas diferencias deberán ser observadas en los primeros instantes de la formación del sonido. Es decir, las articulaciones en la flauta deben comportarse de forma análoga a las articulaciones de la fonación. Se espera, a través de la observación de los transientes en los diferentes tipos de articulación del sonido en la flauta, un patrón articulatorio cualitativo semejante a las articulaciones fonatorias.

Si por lo tanto, alteramos el modo de articulación, hipotéticamente una nota se vuelve distinta de otra, aunque se trate de notas de frecuencias iguales. Investigar esta hipótesis es uno de los objetivos de este trabajo. Los órganos del aparato fonador funcionan de modo que al modificar la columna de aire, obstruyéndola total o parcialmente, se produce lo que llamamos "articulación". La articulación podrá ser sonora, si la laringe está en la posición fonadora, o muda, si está en la posición respiratoria. Para articulaciones mudas, los mismos órganos son accionados, con excepción de los pliegues vocales⁴. La diferencia, por lo tanto, entre los sonidos articulados oralmente y aquellos producidos por medio de un instrumento de viento, es básicamente la localización del instrumento vibrador que funciona como transformador de energía eólica en energía sonora. En el caso de la voz, el instrumento vibrador son los órganos de la fonación, que vibran antes de que la columna de aire sea articulada y seccionada, en cuanto a los instrumentos de viento, la columna de aire es antes articulada para después producir el sonido al excitar el elemento vibrador del instrumento – sea la paleta, el aire o los labios. A pesar de que los resultados articulados esperados fuesen hipotéticamente semejantes a los de la articulación del habla, depende del intérprete trabajar las articulaciones musicales de forma que al producir una relación de semejanza entre los puntos de articulación(no de diferencias como ocurre en el habla) influirá directamente en la cualidad de la emisión del doble picado.



Representación gráfica de la glotis⁵ vista desde encima en el aparato laríngeo⁶. Completamente cerrada. Los pliegues vocales se encuentran totalmente aproximados. Músculo tiro-cricóideo tensionado. Posición fonatoria. (Gärtner, 1981)



La glotis en su apertura máxima. La cuerdas vocales se encuentran alejadas. Músculo tiro-cricóideo relajado. Posición respiratoria. (Gärtner, 1981)

Las articulaciones pueden ser más oclusivas, produciendo sonidos con fuertes acentuaciones; o menos oclusivas evitando acentos indeseados y suavizando los ataques. Todavía, algunos autores de métodos de instrumentos de viento afirman que las articulaciones pueden ser suavizadas al alterar el área del toque de la lengua, dentro de la misma zona de articulación cambiando, por ejemplo, el punto de articulación de 'te' para 'de', o de 'ke' para 'gue'. No importa si en la lengua hablada una sílaba es más sonora que la otra (como la diferencia entre las sílabas 'te' y 'de'), tal diferencia es el resultado de la glotis en la posición fonatoria (músculo tiro-cricóideo tensionado). Para los instrumentos de viento lo que realmente importa es el punto de articulación de las consonantes con la glotis en la posición respiratoria (músculo tiro-cricóideo relajado), no existiendo ninguna diferencia entre la 't' y la 'd', ya que ambas son realizadas en el punto linguodental; y el punto linguodental, así como el velar y el bilabial, etc, son puntos únicos.

Siendo así, no hay ninguna diferencia entre las sílabas 'te' y 'de', o 'ke' y 'gue' a no ser la sonoridad de la sílaba, que es provocada por la laringe en la posición fonatoria.

El punto de articulación de tales consonantes es único en todas las zonas (Callou & Leite, 1995), cabiendo al instrumentista apenas suavizar la oclusión cuando desee una articulación más blanda.

Las principales articulaciones utilizadas por los flautistas son las linguodentales [t]. Las articulaciones producidas por sílabas repetidas son llamadas de picado simple. Esta técnica permite un excelente control sobre la intensidad sonora del ataque, al ser realizado siempre en un mismo punto de articulación, lo que facilita una igualdad entre las notas articuladas. Así mismo, la velocidad es limitada por la fatiga causada por el movimiento muscular repetitivo. La adhesión del fonema velar alternando el linguodental es llamado de doble picado: te, ke, te, ke, etc. La agilidad de esta técnica se debe al descanso de los músculos en la alternancia de los articuladores móviles. Entre tanto, el nivel

sonoro entre uno y otro tipo de articulación, además de diferente aspecto característico de cada tipo de articulación, deja el staccato doble, irregular y lejos de un patrón de excelencia. Es difícil de obtener una articulación homogénea con la utilización del doble linguodental-velar, pues cada tipo de articulación posee una característica impar en la oclusión. El trabajo del músico precisa ser constante para que el doble picado se vuelva aceptable, ya que es perceptible la diferencia entre las articulaciones linguodentales y velares por el diferente principio oclusivo que presentan. Mientras que la linguodental es totalmente oclusiva, la velar, a pesar de ser también oclusiva, posee un indeseable aspecto fricativo.

Los fonemas utilizados para articular un sonido en un instrumento de viento son oclusivos; es decir, linguodentales, velares y hasta bilabiales. Entre tanto, hay otras formas de articulación: el non-attack. Este tipo de articulación no utiliza la lengua ni otro órgano del aparato fonador para obstruir el flujo de la corriente de aire, sino la propia musculatura de la respiración. Por esta razón se entiende que esta forma de articulación no es fonatoriamente oclusiva. De entre todas las técnicas de articulación, este ataque se destaca de los demás por la diferente forma de producción. El non-attack es una técnica de control de emisión e interrupción de la columna de aire, siendo efectuado gracias a los músculos abdominales que se tensionan en cuanto el diafragma se relaja provocando así una resistencia muscular y, consecuentemente la interrupción del flujo del aire. El diafragma, que es uno de los músculos implicados en la respiración, se contrae en la inspiración y se relaja en la expiración. No es, por lo tanto, el responsable directo por la obstrucción del flujo de aire que caracteriza el ataque. (Gärtner, 1981). Se trata de un ataque preciso, siendo limitado apenas cuando hay velocidad en el contexto repetitivo del picado simple, por tratarse de una articulación cuyo control exige músculos grandes y consecuentemente más lentos.

Al añadir el non-attack entre las articulaciones linguodentales, podemos obtener otro tipo de articulación doble, es decir, un tipo de doble picado diferenciado del común linguodental-velar.

El presente artículo pretende enfocar tres de los principales tipos de articulación en los instrumentos de viento: linguodental [t], velar [k], y non-attack, o exalado, que de ahora en adelante, será representado por el símbolo [Ø] – observándolos con las singulares características presentes en cada uno de ellos con el fin de verificar exactamente lo que ocurre entre el instante en que la corriente de aire roza el instrumento y la formación del sonido en cada tipo de ataque arriba mencionado. Así mismo, comparándolos entre sí, en diferentes registros del instrumento, con el fin de comprobar, o no, si los puntos y los modos de articulación interfieren en la forma espectral del sonido en cada tipo de ataque. Comparar los sonidos articulados musicales con la misma articulación sonora hablada, es experimentar un

Alfred Verhoef

Octubre 2014

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*

doble picado teniendo el non-atack como sustituto de la sílaba velar(k) en las partes pares del doble picado, observando además el efecto variable causal procedente de esta hipótesis, y compararla con el doble picado linguodental-velar.

El presente artículo es una síntesis de la tesis de master concluída en 1998, por el mismo autor de este artículo, Helder Teixeira, en la Universidad Federal de Rio de Janeiro , bajo la orientación del Prof. Dr. Antônio Jardim, con el título: El Legado del Verbo en el Imperio de Chrónos. Con el fin de controlar posibles factores variables interferentes, la recopilación de datos de la investigación fue realizada en el laboratório de fonética da Facultad de Letras de la UFRJ en el período entre 1996 y 1997, y contó con la participación de tres flautistas profesionales que actúan en las orquestas profesionales de Rio de Janeiro (Teixeira, 1998).

Utilizando el programa "SoundScope1.27 f" en un equipo Macintosh Quadra 700, con placa Audiomidia II, frecuencia de muestre de 44.1 KHz, y micrófono Shure Unidyne B, fue observado algunos de los sonidos del habla, buscando establecer la diferencia de la formación del sonido en el instante inicial de las tres articulaciones: la linguodental [t], la velar [k] y el non-atack o exalado [Ø], representado en la forma fonatoria por el fonema vocálico [e]. Es importante recordar que cuando la glotis se mantiene en la posición fonadora, los órganos de la fonación vibran produciendo sonidos antes de la articulación. Ya en el caso de la glotis en la posición respiratoria, el aire es primeramente articulado para transformarse después en sonido.

Algunas consideraciones se vuelven necesarias para una mejor comprensión de los gráficos presentados a continuación:

Con excepción de los sonidos del habla, todas las grabaciones fueron ejecutadas en la flauta, aunque los demás instrumentos de viento pueden utilizarse en esta investigación aplicando las técnicas aquí mencionadas con algunas alteraciones. Los metales, por ejemplo, son instrumentos en los que se pueden aplicar perfectamente los tres tipos de articulación aquí abordados. Ya en los instrumentos de paleta simple y doble (clarinete, oboe, fagot, etc), los puntos de articulación cambian al haber una paleta o boquilla como articulador fijo, para estos instrumentos será necesario una adaptación de la técnica.

Los fonogramas⁷ y los sonogramas⁸ representan la formación de los sonidos expresos en una función de tiempo, en milisegundos (horizontal) X frecuencia, en Hertz (vertical).

La parte inferior del cuadro muestra la forma de la onda sonora en una variación de energía de 0-10, expresada en Volt.

El gráfico en la esquina superior derecha (kHz X dB) corresponde al nivel sonoro de cada parcial en el momento en que una línea blanca vertical corta la serie armónica en el cuadro principal. Los niveles sonoros así como las frecuencias son calculadas inmediatamente abajo, en el cuadro de notas.

Parte I – Sonidos del habla

Las primeras grabaciones realizadas presentan fonogramas⁹ bastante reveladores. Para el presente artículo, las muestras de los datos a continuación fueron seleccionadas con el fin de volver la observación más dinámica. Como en esta etapa lo que importa es el momento de la articulación, las imágenes exhibidas están ampliadas para observar con más claridad los eventos que ocurren a pequeña escala.

La figura 1, – Fonograma de la sílaba linguodental [t] – es una representación gráfica en una escala de tiempo con seguimientos en 10ms. La flecha verde de la izquierda representa el inicio de la articulación de la consonante linguodental mientras que la segunda flecha representa el final de la consonante y el inicio del sonido vocal [e]. Los sonidos existentes en el intervalo entre las flechas, manchas de colores situadas arriba, son armónico transientes presentes en el acto de la articulación. Se puede observar una oscilación de los armónicos transientes característica de la articulación de la consonante oclusiva [t] – linguodental – que se presenta antes del inicio del sonido de la vocal, con un tiempo de cerca de de 15 ms. (Ver flecha verde)

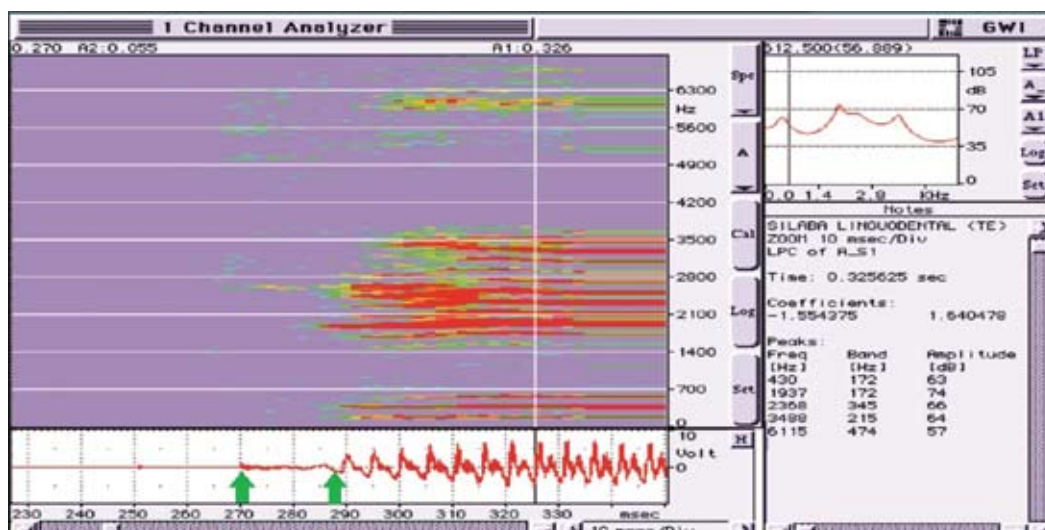


Figura 1

En la figura 2, - sonido de la sílaba velar 'ke'. Se percibe un tiempo de aproximadamente 50 ms hasta el surgimiento de la vocal sonora [e] periodo marcado entre las flechas verdes (poco antes de la marca de '100' ms, donde de hecho comienza el sonido). La inestabilidad armónica de los sonidos transientes presentes en la articulación oclusiva velar, utiliza más tiempo para realizarse; y resulta en una gran concentración de armónicos durante la oclusión del fonema [k]. En la figura 3 (página siguiente), - el zoom aplicado al inicio del sonido de la vocal [e] revela con claridad la pureza de la articulación del sonido de la vocal [e]. Con la ausencia de la articulación de una consonante oclusiva el sonido presenta casi inmediatamente la sinusoide con armónicos definitivos (< 10ms).

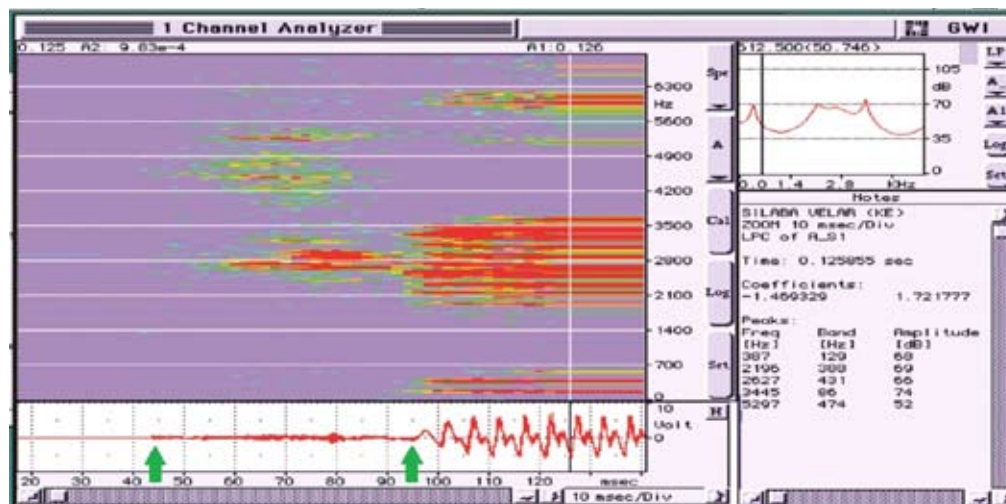


Figura 2

En la figura 2, - sonido de la sílaba velar 'ke'. Se percibe un tiempo de aproximadamente 50 ms hasta el surgimiento de la vocal sonora [e] periodo marcado entre las flechas verdes (poco antes de la marca de '100' ms, donde de hecho comienza el sonido). La inestabilidad armónica de los sonidos transientes presentes en la articulación oclusiva velar, utiliza más tiempo para realizarse; y resulta en una gran concentración de armónicos durante la oclusión del fonema [k]. En la figura 3 (página siguiente), - el zoom aplicado al inicio del sonido de la vocal [e] revela con claridad la pureza de la articulación del sonido de la vocal [e]. Con la ausencia de la articulación de una consonante oclusiva el sonido presenta casi inmediatamente la sinusoide con armónicos definitivos (< 10ms).

Conclusión I

Es nítida la diferencia entre el punto linguodental [t] y el velar [k] en las articulaciones del habla. Además de la cantidad de transientes que es mucho mayor en la sílaba velar, tenemos el tiempo de realización de la consonante, que en la linguodental llegó en torno de 15ms, en cuanto que en la velar, ceca de los 50 ms. La articulación linguodental es comprobadamente más veloz que la velar, perdiendo apenas 5 ms respecto a la articulación de la vocal [e], que de entre todas fue la más inmediata: < 10 ms. En la próxima etapa verificaremos si tales observaciones son mantenidas cuando se introduzcan en un contexto flautístico.

Figura 3

Parte II - Sonidos de la flauta

Manteniendo el mismo método de presentación de las hipótesis de la sección anterior, las próximas imágenes muestran las mismas articulaciones, ahora ejecutadas en la flauta. Con el pretexto de esta síntesis, para este artículo fueron seleccionadas muestras del registro grave y medio de la flauta, regiones donde los resultados se perciben con más intensidad.

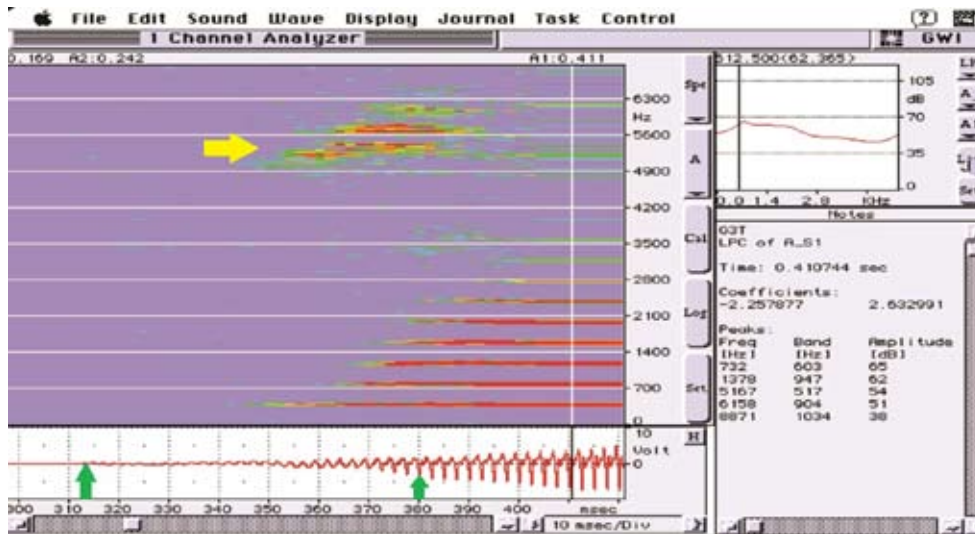
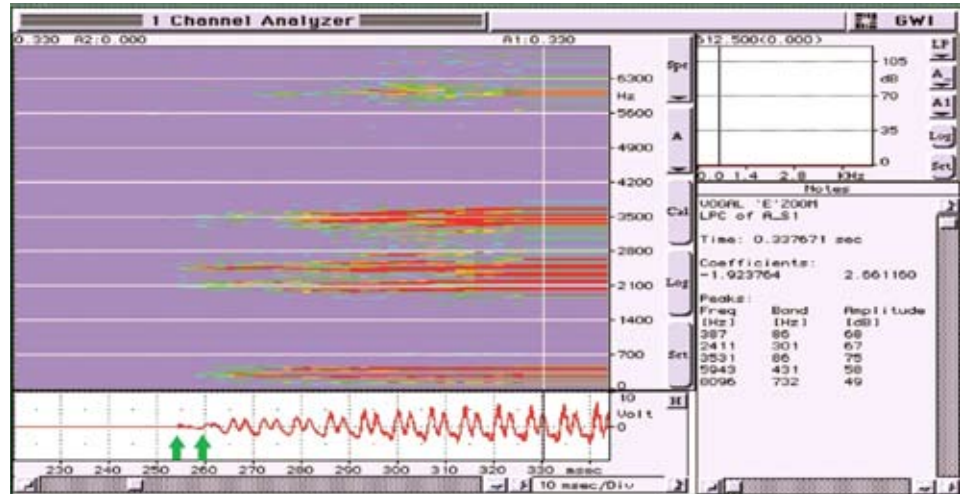


Figura 4

La Figura 4 representa el sonido de la nota G3 (Sol3) con articulación linguodental. En el momento del ataque se percibe una gran presencia de armónicos transientes concentrados encima de la línea de 5 kHz. (flecha amarilla). La serie armónica aparece poco a poco en medio de la articulación, delimitada por las flechas verdes.

La figura 5 es G3 con la articulación velar. En el gráfico, se observa una oscilación característica de la consonante velar; cerca de 30 ms antes del inicio de la sinusoide. Una gran masa de armónicos dispersos en toda la serie armónica aparece en un espacio de tiempo mayor de 70 ms. El modo velar parece ser una forma de articulación bastante más lenta que la linguodental además de mostrar una masa indeseada de armónicos transientes.

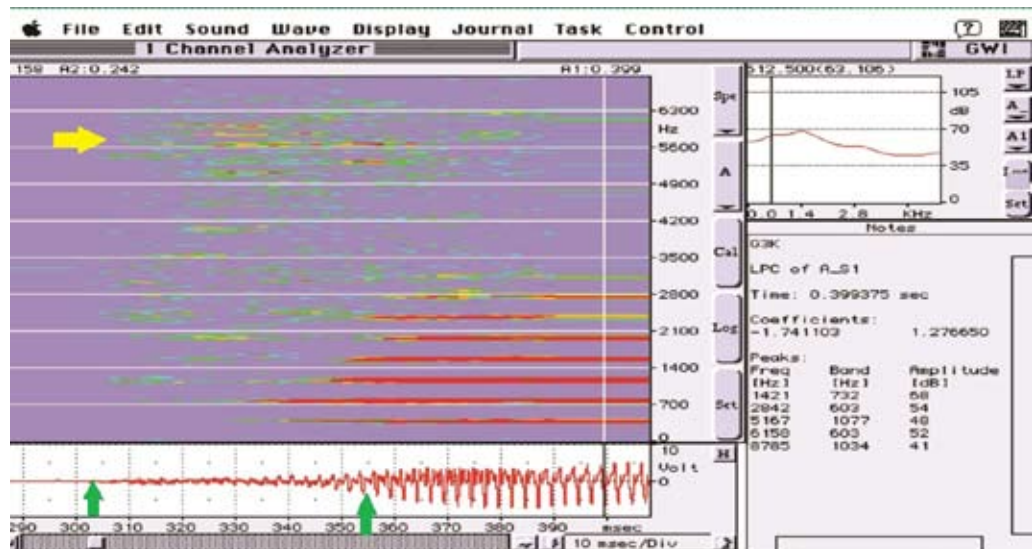


Figura 5

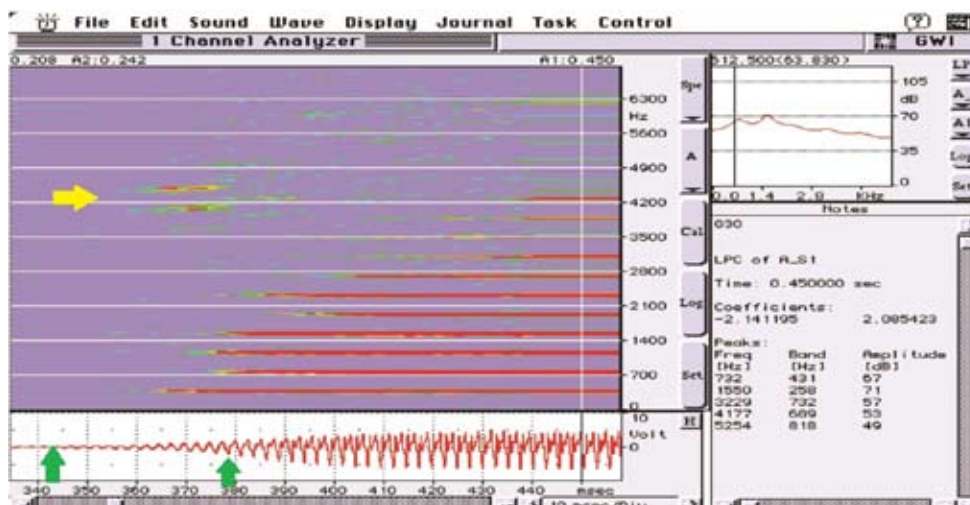


Figura 6

La figura 6, – G3 non-attack, nos muestra pocos armónicos anteriores al sonido. De los tres ataques en esta frecuencia, esta forma de articulación fue la que definió un sonido más rico en armónicos, la menor cantidad de transientes y la formación del timbre de forma más inmediata.

Conclusión II

Comparando los fonogramas de las articulaciones del habla con los sonogramas tocados en la flauta, percibimos que el hecho de que las articulaciones en la flauta ocurran antes de la formación del sonido, – lo que en el habla ocurre después – altera significativamente los resultados. Las consonantes del habla poseen oclusiones más claras, ya que articulan un sonido ya formado.

Aire + órganos de la fonación + articulación = sonido del habla
Aire + articulación + instrumento = sonido de un instrumento de viento.

Además de esto, las articulaciones del habla tienen la obligación de ser bien diferenciadas bajo la pena de mala dicción y consecuentemente mala articulación de las palabras. Ya en las articulaciones realizadas en los instrumentos de viento, no existe el mismo compromiso en la claridad de la articulación. Antes, los músicos trabajan para suavizar las articulaciones y dejarlas más homogéneas entre sí, provocando menores diferencias entre los puntos y modos de articulación en comparación con los sonidos del habla, que se ve en las imágenes. De esta forma, las diferentes articulaciones no son tan divergentes como en las articulaciones del habla, como al principio se supuso. Todavía, en las articulaciones realizadas en la flauta, se perciben diferencias sutiles entre los tres puntos de articulación. En los sonidos seleccionados arriba, la gran diferencia entre los puntos de articulación está en el tiempo de formación del timbre, que se mostró más inmediato y completo en el non-attack que en las otras formas de articulación. En este punto es bueno resaltar que la formación más inmediata del timbre representa una mejor articulación.

Como ya se explicó anteriormente, en este artículo fueron seleccionados solamente algunos de los sonidos que formaron parte

de esta investigación; de esta forma es importante saber que hay ataques velares con respuesta más rápida, y ataques linguodentales y non-attack más lentos, dependiendo de la nota y registro de la flauta que se elija. En definitiva... siempre habrá buenas y malas articulaciones. Este artículo busca mostrar el comportamiento medio de las articulaciones en cuestión a través de la selección de datos recopilados durante la realización de la investigación. También es importante destacar que en otros registros de la flauta estas relaciones entre los puntos y modos de articulación sufren alteraciones, necesitando, por lo tanto, trabajo por parte del intérprete para desarrollar y establecer su propia técnica de articulación en el instrumento. Los sonidos fueron grabados evitando acentos y buscando esconder los tipos de articulación, porque nos importa saber cómo se comportan los diferentes tipos de emisión dentro de una normalidad en la interpretación buscando una articulación igualada en cada tipo de ataque. El problema es que la oclusión de los fones no son tan controlables como se pueda suponer, variando bastante la relación: puntos de articulación X región de la flauta.

Los sonidos transientes no ayudan a una buena articulación, pero estos armónicos aparecen en todo tipo de articulación y de forma aleatoria, y esta casualidad e incerteza nos impide establecer un patrón que caracterice cada tipo de ataque como se puede observar en los sonidos del habla.

El non-attack es nítidamente más sonoro que los demás, una vez que los parciales del sonido fundamental surgen más rápidamente que en los demás ataques, formando el timbre deseado antes que cualquier otro punto de articulación.

Considerando esto, comenzamos a enfocarnos en el punto central de la cuestión: las articulaciones en el contexto del picado doble.

Parte III– Picado doble

Los sonogramas presentados a partir de ahora corresponden al picado doble realizado en la misma región de la flauta: la primera octava. B3 (Si3) (negra = 126). El sonido entero presentado entre los otros dos cortados representa el ataque en observación.

La figura 7 es un detalle del picado doble ‘[t], [k]’. Zoom con seguimientos en 20 ms del sonido B3 articulado en el punto velar [k], seguido y precedido de otro sonido homónimo de la misma frecuencia con articulación linguodental. Se observan interrupciones en el sonido fundamental (primera línea horizontal - flecha verde). lo que representa pausas entre los sonidos linguodentales y velares, – principal característica del staccato – y algunos armónicos transientes con frecuencia arriba de 5 kHz, flecha amarilla.

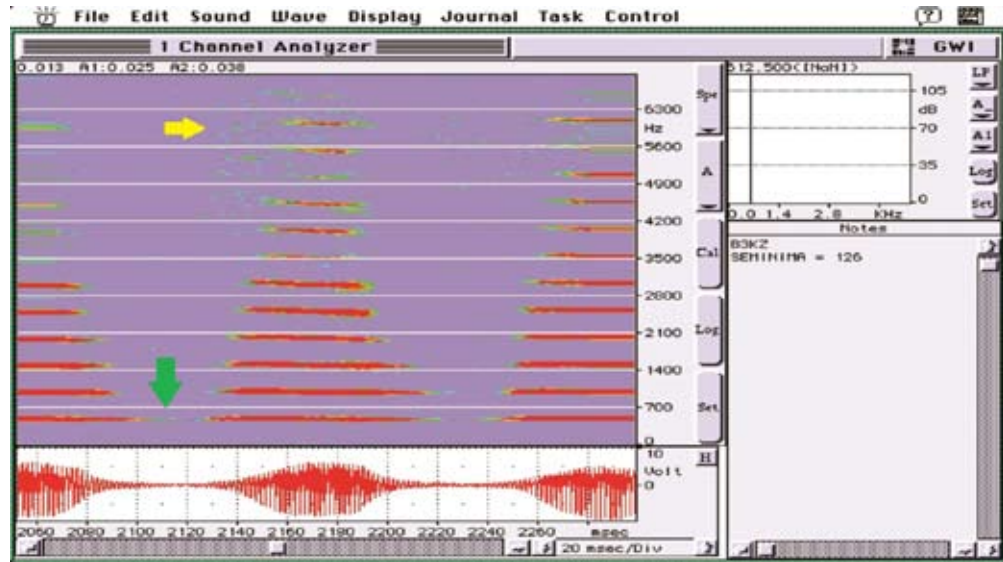


Figura 7

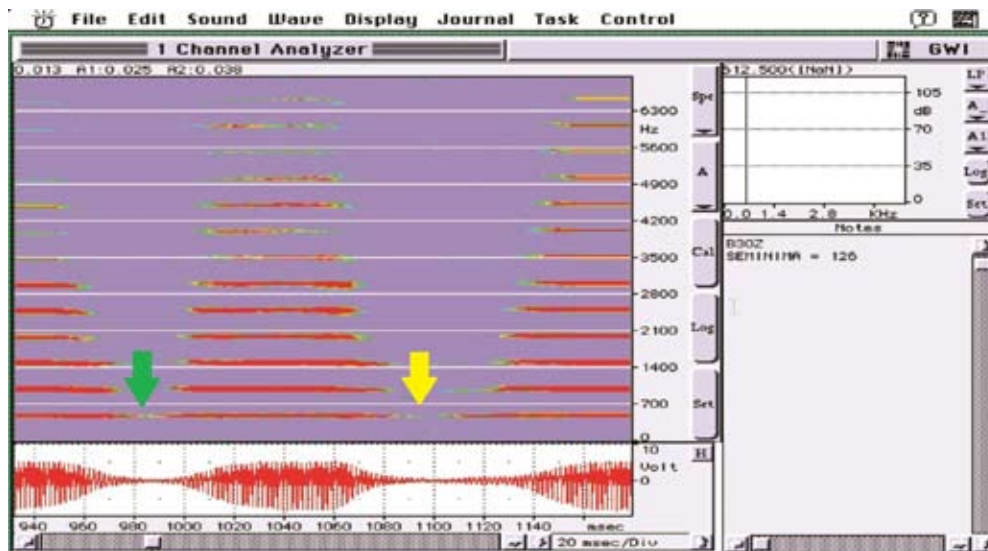


Figura 8

En la figura 8 se observa detalle del picado doble ‘[t],[Ø]’. Zoom en 20 ms del sonido B4 con non-attack seguido y precedido de sonido homónimo de igual frecuencia con articulación linguodental. Se observa en este gráfico que la interrupción del sonido fundamental entre el primer sonido, linguodental, y el non-attack, es casi inexistente – característica del detaché. (Flecha verde); en este ejemplo de picado doble se observa que no aparecen armónicos transientes. El reataque linguodental muestra una interrupción mayor entre los sonidos, una irregularidad en la ejecución del picado doble. (flecha amarilla).

Conclusión III

La igualdad en la intensidad de los sonidos, por ser de similar frecuencia, se asemejan, y la comparación de los sonogramas revela propiedades distintas entre uno y otro tipo de articulación. Primeramente, como ya se observó, el tiempo de separación entre el sonido linguodental y el non-attack tiende a ser menor que el espacio de pausa entre el linguodental y el velar. Aquí se encuentra la mayor diferencia entre una y otra forma de articulación, pues ciertamente el resultado sonoro aparece diferenciado. También se observa que la presencia de transientes en el sonido en el instante del ataque es mayor en la articulación velar que en el ‘non-atack’, sugiriendo que el punto velar dentro del picado doble posee una tendencia oclusiva exagerada, de difícil control, lo que no ocurre con la misma intensidad cuando el picado doble es realizado con el non-attack.

Parte IV – la Comparación

Procurando una articulación detaché homogénea, y evitando la interrupción sonora entre una y otra nota en el picado doble – donde parece ser mayor la diferencia entre uno y otro tipo de articulación doble –, las dos técnicas fueron enfrentadas y puestas a prueba, de esta vez una al lado de la otra, para una mejor comparación. Inicialmente con la misma nota; después con grados conjuntos y disjuntos.

La figura 9 muestra el sonido de la nota B4 en picado doble.

Primeramente a la izquierda, picado doble articulado en el punto velar (T,K); y a la derecha, picado doble con non-attack en vez del velar (T,O). Velocidad de negra = 126. El sonograma muestra los dos tipos de picado doble dentro de un mismo periodo de tiempo. Se verifica que en el conjunto de sonidos de la derecha, los sonidos poseen una forma de onda más encorpada que los de la izquierda (flechas amarillas), esta diferencia puede ser constatada a través de la representación del sonido de las fundamentales, primera línea horizontal intermitente, que en el picado doble de la derecha posee una separación menor que el de la izquierda. (flechas verdes).



Figura 9

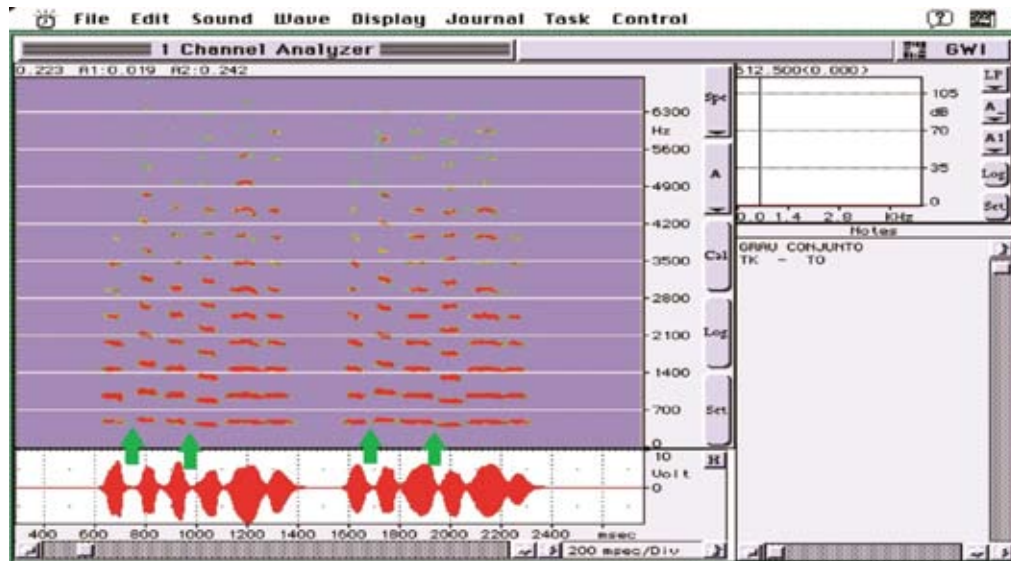


Figura 10

La figura 10 representa la gráfica de los dos tipos de picado doble en la primera octava del instrumento con grados conjuntos: B3, C4, B3, A#3, B3. Se percibe también en esta situación que el picado doble con el non-attack como sustituto de la sílaba velar deja el picado doble un poco más homogéneo que el primero, representado en el lado izquierdo del gráfico. Observe la diferencia del espacio existente entre las fundamentales en la primera

línea horizontal intermitente en los dos tipos de ataque.

Por último la figura 11 muestra una representación gráfica de los dos tipos de picado doble en la región grave de la flauta en grados disjuntos: B3, G3, B3, G3, B3. En la forma de las ondas sonoras se nota que el segundo y el cuarto sonido del picado doble con el non-attack (a la derecha) es más encorpado que en el picado doble de la izquierda con articulación velar (flechas amarillas); lo que también aparece en las parciales del sonido cuando los sonidos armónicos son más extensos en el picado doble de la derecha (flechas verdes). También se percibe que el non-attack muestra una serie armónica más completa que en los ataques velares.

Figura 11



Conclusiones generales

En todos los gráficos presentados del picado doble— sea con notas repetidas, en grado conjunto o disjunto, en toda la extensión del registro de la flauta – se observa que cuando la segunda sílaba del picado doble es velar, los sonidos son distintamente más separados, hecho que ocurre en menor grado con el non-attack. Mediante esta observación, concluimos que el picado doble con el non-attack deja las notas bien próximas unas de las otras, existiendo apenas una pequeña separación que define el sonido intermitente del picado doble. Entre los dos tipos de articulación doble, cada una de ellas posee cualidades individuales.

El picado doble con las articulaciones pares siendo producidas con el non-attack, posee cualidades y características diferentes del picado doble tradicional. Los límites de velocidad impuestos a este tipo de articulación doble, convierte al picado doble tradicional como principal medio de emisión de las notas rápidas, ya que fue testado en la interpretación del picado doble con el non-attack. En lo que se refiere a la velocidad de emisión de las notas, este no superó la marca de 528 ataques por minuto (negra= 132), lo que significa que la articulación funciona muy bien dentro de un tiempo cómodo, no siendo posible su utilización en un tempo muy rápido, aunque, a pesar de presentar notas un poco más separadas y cortas, el doble picado tradicional es mucho más rápido, ya que los músculos menores que son utilizados para este fin descansan el tiempo suficiente durante el cambio de los articuladores.

Para concluir, la articulación es una técnica que precisa ser trabajada diariamente para poder tener buenos resultados. Así, este artículo quiere promover el estímulo de la práctica interpretativa, no solo en el universo de la flauta, sino también, con las debidas adaptaciones, a todos los instrumentistas de viento. ●

Helder Teixeira, es flautista de la Orquesta Sinfônica Nacional - Universidad Federal Fluminense (Rio de Janeiro) y profesor del Curso Superior de Música de la Universidade Candido Mendes.

Clara Martínez Lomas, flautista y piccolista freelance.

Bibliografía

- Callou, D., & Leite, Y. (1995). Iniciação à Fonética e a Fonologia (4th ed., p. 125). Rio de Janeiro: Zahar.
- Einsenlohr, B. (1938). A respiração no canto. Revista Brasileira de Música, v.5 n.4, 32 – 36.
- Faraco, C. E., & Moura, F. M. (1992). Gramática (6th ed.). São Paulo: Ática.
- Gärtner, J. (1981). The Vibrato: with particular consideration given to the situation of the flutist. (G. Bosse, Ed.) (p.172). Regensburg: Bosse Music Paperback.
- Houaiss, A. (2009). Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Laborinho, A. P. (2013). Fonética e Fonologia: Que Diferença? Retrieved October 31, 2013, from http://cvc.instituto-camoes.pt/cpp/acessibilidade/capitulo3_1.html
- Lovisol, E. (Ed.). (1993). Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Nova Cultural.
- Marafioti, P. M. (1981). Caruso's Method of Voice Production: the scientific Culture of the voice (p. 308). New York: Dover.
- Teixeira, H. da C. (1998). O Legado do Verbo no Império de Chrónos: estudo sobre a articulação do golpe duplo na flauta. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Teixeira, H. da C. (2000). O DELÍRIO DE BABEL: ESTUDO SOBRE A ARTICULAÇÃO DO GOLPE DUPLO NA FLAUTA. Anais Do ISNPPM - I Simpósio Nacional de Pesquisa Em Performance Musical, pp. 175–198. Belo Horizonte. Retrieved from http://www.anppom.com.br/anais_banco.php

NOTAS

1. (Marafioti, 1981) * articulador fijo; ** articulador móvil
* articulador fijo; ** articulador móvil
2. Armónicos transientes son sonidos parciales que aparecen en el momento de la articulación del sonido, y cuya frecuencia no pertenece efectivamente a la serie armónica del sonido fundamental.
3. La vocal [e], – se pronuncia [ê] – posee una forma de articulación diferente de las articulaciones de las consonantes por no presentar ningún tipo de oclusión en el aparato fonador. Ella está producida directamente por el aire que hace vibrar las cuerdas vocales. Aún así, esta vocal está presente en las articulaciones en cuestión, una vez que es responsable por la sonoridad de las sílabas 'te' y 'ke'. La inclusión de la vocal [e] en la recopilación de datos es debido a su representación como articulación muda sin la utilización de los articuladores fijos o móviles para la producción del sonido en la flauta.
4. Se denominan 'pliegues vocales' al músculo 'tíreo-cricóide' que tiene la forma de labios. En una extremidad está unido a los cartílagos aritenóides, y en otra al tiroide. En su posición de relajamiento, los pliegues vocales, se encuentran alejados sin ofrecer resistencia al paso del aire (posición respiratoria); cuando están tensionados resisten al flujo de la columna de aire y vibran produciendo sonido (posición fonatoria). (Callou & Leite, 1995); (Einsenlohr, 1938).
5. Se denomina glotis, a la abertura triangular en la parte más estrecha de la laringe, circunscrita por las dos pliegues vocales inferiores, con cerca de 16 mm de altura y abertura máxima de cerca de 12 mm. (Houaiss, 2009)
6. La laringe es un órgano de la fonación situado en el trayecto de las vías respiratorias. "Cavidad con paredes membranosas y cartilagosas, situada entre la faringe y la tráquea, que contiene las cuerdas vocales". (Houaiss, 2009)
7. Sonidos del habla.
8. Sonidos tocados en la flauta.
9. La líneas horizontales en el recuadro principal representan la serie armónica que caracteriza el timbre de la voz. En rojo, frecuencias más intensas y en amarillo, verde y azul frecuencias menos intensas sobre un recuadro morado, para una mejor visualización de los contrastes. A la derecha del recuadro principal, una escala de referencia sitúa la frecuencia de los sonidos armónicos en el espectro vocal. El recuadro rectangular blanco de abajo, exhibe la forma de una onda en una escala de tiempo con zoom de 10ms. La línea blanca vertical que corta todo el gráfico es un marcador para el recuadro contiguo de la derecha, donde se pueden observar datos como las frecuencias predominantes.
10. De igual forma, el inicio y el final de las articulaciones están señalados por las flechas verdes. Se considera el inicio, los primeros sonidos en el recuadro principal, y el final de la articulación cuando el timbre se forma completamente.

THEOBALD BÖHM



Theobald Böhm en 1827. Miniatura de Michael Brandmüller (1793–1852)
Original 7,6 x 7,9 cm, óleo sobre marfil.
Theobald-Böhm-Archiv, Munich

Un admirable compositor para flauta

Al igual que ha sucedido en los instrumentos de cuerda, el sistema Böhm ha fundamentado una manera de concebir la flauta que permanece y permanecerá mucho tiempo.

Por **Vicente Martínez López**

Fotografías cedidas por Ludwig Böhm

Conocemos la faceta de Theobald Böhm como constructor de flautas. Sabemos que su sistema de digitación supuso un salto enorme para la técnica flautística. Un salto tan grande que, pese a haber transcurrido casi doscientos años, las premisas acústicas y de digitación permanecen casi inalteradas en las flautas actuales. Su sistema, tan racional, ha resistido la aparición de la informática, de los avances en ingeniería, etc. Al igual que ha sucedido en los instrumentos de cuerda, que siguen siendo casi iguales a los de hace cuatrocientos años, el sistema Böhm ha fundamentado una manera de concebir la flauta que permanece y permanecerá mucho tiempo.

Pero, además de constructor de instrumentos, Böhm fue uno de los mejores flautistas de su tiempo. Su interés por el instrumento no surge de su profesión de orfebre, heredada de su familia, sino que su condición de flautista le llevó a buscar nuevos caminos que permitieran un mayor desarrollo del instrumento.

A principios de siglo XIX, la flauta vivía un mal momento. Los estilos musicales del siglo XVIII, en los que la flauta había tenido un papel muy importante, estaban en crisis. El desarrollo de los instrumentos de teclado, que permitían tocar con igualdad en todas las tonalidades y conseguir volúmenes fuertes, perjudicó a la flauta, que tenía poco sonido, y desafinaba en muchas tonalidades. El Siglo del Piano perjudicó a los instrumentos de viento, que tenían características que no se adaptaban al nuevo estilo. De ahí que la literatura generada para la flauta a principios del siglo XIX sea muy limitada. Los grandes compositores de principios de siglo XIX, Beethoven, Schubert, Schumann, etc. no dedicaron obras significativas a la flauta.

En esa situación, y siendo Böhm un gran instrumentista, además de un hombre de extraordinaria inventiva, se aprestó a remediar el problema. En primer lugar, tenía que corregir los problemas de afinación que lastraban el desarrollo del viejo instrumento. Después, ofrecer a los compositores ejemplos de lo que se podía hacer gracias a las innovaciones que introducía.

Theobald Böhm (1794–1881) con su familia en 1863. Fotografía de Franz Neumann, 10,7 x 13 cm.

De izquierda a derecha; hijos Max, Theobald, Otto, Wilhelm, Ludwig, August, Karl. Hijas Marie, y su esposa Anna. Theobald aparece sentado.

Theobald-Böhm-Archiv, Munich



Además, era necesario popularizar su invento. Para eso, debía dedicar obras a los mejores flautistas, de manera que el nombre de Böhm se asociara con la vanguardia de los flautistas, preferiblemente con aquellos que adoptaban su sistema.

Por eso, Böhm compuso una gran cantidad de obras. Siendo un hombre de una capacidad tan extraordinaria, no es de extrañar que la calidad de su música sea muy alta. Une a la dificultad técnica unas características expresivas, que sitúan a Böhm como un compositor de cierto relieve en el panorama musical de mediados del siglo XIX. Su estilo no pretende ser novedoso, pero aporta un elemento virtuoso que convierte a sus piezas en algo que en su tiempo debía ser impactante. Comparado con los modelos de flauta más comunes durante el siglo XIX (flautas de cinco llaves, siete, etc.), la flauta Böhm ofrecía unas posibilidades técnicas radicalmente superiores. La agilidad, sonido, posibilidades de picado, un mayor registro y, sobre todo, la igualdad en todas las tonalidades que encontramos como requisito de interpretación en las obras de Böhm, las hace únicas en su tiempo.

La historia de la música se tiende a explicar desde el punto de vista de los compositores que han aportado novedades. Admiramos a Beethoven, Stravinsky o Berio porque han abierto nuevos caminos en el tratamiento de los ritmos, melodías o armonías. Sin embargo, se tiende a dejar de lado a aquellos compositores que, no aportando novedades en esos elementos musicales, son esenciales para el avance de la música. En el caso de Böhm, una agilidad casi sin límites, facilidad en los saltos de más de una octava, poder tocar con igualdad en todas las tonalidades, etc., suponen elementos nuevos tan importantes como los

que aportan otros compositores. Sin las obras de Böhm, los autores no podrían haber conocido estas nuevas capacidades y, lógicamente, la literatura de la flauta no se habría desarrollado como lo ha hecho. Si fueron posibles las obras del siglo XX para flauta, fue gracias al trabajo compositivo de Böhm y los compositores de música de salón como la familia Doppler, Demerseman, etc. No se podría haber compuesto el gran repertorio impresionista del que gozamos si no hubiera sido por el nuevo sistema Böhm. Otros instrumentos no corrieron la misma suerte. El oboe contaba con una literatura parecida en calidad y en cantidad a la de la flauta durante el siglo XVIII. Sin embargo, quedó relegado a un segundo plano durante el siglo XIX. Por desgracia para el oboe, la revolución de Böhm no se produjo para él. El resultado está a la vista. El repertorio para flauta ha crecido enormemente, mientras que se escriben muy pocas obras para oboe.

De esta forma, aunque parezca un poco contra corriente del pensamiento de la musicología actual, debemos reivindicar las obras de Böhm como valiosas aportaciones a la historia de la música, no en el plano melódico, rítmico o armónico, sino en otro esencial, el técnico.

La música de Theobald Böhm pertenece al estilo romántico. Es música de salón, compuesta para entretener y mostrar el virtuosismo del intérprete. Sus melodías son siempre diáfanas, pegadizas y agradables, sin estridencias. Los acompañamientos son deliberadamente sencillos, y realizados para subrayar la ejecución solista, sin que cobren protagonismo en ningún momento. Utiliza la forma musical del tema con variaciones en

más de la mitad de su obra compositiva. Böhm se siente muy cómodo con esta forma, porque le permite dividir de manera lógica la música y realzar los aspectos que pretende poner en primer plano en cada momento. Unas variaciones son de picado, otras de saltos, otras expresivas, etc. Sus obras tienden a la espectacularidad. Cada vez que tocas o escuchas una obra de Böhm, sientes optimismo y felicidad. El público aplaude muchísimo mientras esboza una sonrisa.

Además de los temas con variaciones, Böhm recurre a las danzas de moda en su época para componer sus piezas, de ahí que podamos encontrar en su catálogo vals, polonesas, sicilianas, etc. Además de la Gran Polonesa, que casi todos los flautistas conocen, Böhm escribió otras cuatro, tan espectaculares como la más conocida de ellas.

También es de reseñar la dedicación de Böhm a los arreglos. Casi cuarenta obras fueron versionadas por él para distintas combinaciones. Flauta y piano; dos flautas y piano; flauta en sol y piano; flauta en do, en sol y piano; y hasta para dos flautas y flauta en sol sobre un Trio de Beethoven. Dentro de este catálogo de arreglos cabe hacer una mención especial a las obras para flauta en sol y piano. Al final de su vida, Böhm tomó mucho cariño a la flauta en sol, e intentó promocionar el instrumento introduciéndolo en sus apariciones públicas. Böhm vivió casi noventa años, y continuó tocando hasta una edad muy avanzada. Es posible que las necesidades del uso del aire de la flauta en sol, que requiere menos presión, le permitieran tocar más cómodamente cuando sus fuerzas mermaran. De ahí que sus últimos opus estén dedicados a la flauta en sol específicamente.

Es muy de agradecer que el tataranieta de Theobald Böhm, Ludwig Böhm, haya realizado una labor tan meritoria al recuperar y editar, con criterios modernos, las obras de su tatarabuelo. La edición es muy cuidada, elaborada con los criterios musicológicos más avanzados. Cada una de las obras nos ofrece una introducción sobre la fecha y las circunstancias de su composición. Normalmente, Böhm dedicaba las obras a grandes flautistas de su tiempo, a sus colegas, y a personas de su entorno. Conocer las dedicatorias nos permite también hacernos una idea de la destreza instrumental de algunos de ellos. Las obras virtuosas están dedicadas incluso a rivales en el terreno de la fabricación de instrumentos. Hay obras dedicadas a Tulou y Fürstenau, que competían con Böhm para tratar de imponer sus propios instrumentos. Este hecho nos muestra a un Böhm entusiasta, admirador de los buenos intérpretes, aunque después fueran sus enemigos en el terreno comercial.

La edición de las obras de Theobald Böhm supone un acontecimiento editorial de primera magnitud para los flautistas. De las ochenta obras que componen el catálogo completo, solo existían diez en ediciones asequibles. Las otras setenta obras fueron publicadas en el siglo XIX y nunca más reeditadas. En algunas

bibliotecas podían encontrarse ejemplares, las mas de las veces en muy mal estado, lo que no permitía que pudiéramos hacernos una idea acertada de la importancia de la obra de Böhm en su conjunto. Gracias a esta nueva edición, podemos agrandar el conocimiento de esta música maravillosa y ponerlo en los atriles.

En la página web del Theobald-Böhm-Archiv se puede encontrar una gran cantidad de información, con grabaciones de fragmentos de las obras, referencia de cada título, etc. En un futuro próximo, se podrán encontrar fichas de cada obra en español.

Estoy seguro que cada flautista que conozca la obra de Böhm, no dejará nunca de tocar más y más. Cada una de las piezas supone un nuevo reto del que siempre se saca algo positivo. Y, además, terminará de tocar y se sentirá con el optimismo y la fuerza que da el convencimiento de que está ante algo realmente bueno. ●

<http://www.theobald-böhm-archiv-und-wettbewerb.de/>

Vicente Martínez López, es Profesor de flauta en el Real Conservatorio de Música de Madrid.



Fachada principal del edificio donde vivió Theobald, en Munich. Izquierda, detalle de la placa conmemorativa fijada en Septiembre de 1964.

3er y último acto: 3 JOYAS infrecuentes bajo la mirada de Joachim Andersen

Las épocas y las modas pasan, y muchas veces lo que hoy nos parece fantástico, quizás mañana, o a la semana que viene, quede fuera de toda nuestra atención....



Falstaff en el bosque de Windsor, escena de Las alegres Comadres de Windsor. Derecha Portada del libreto de a Ópera "La Dama Blanca", 1825 .

Por **Enrique Sánchez Vidal**

Esta última "entrega" sobre el Op. 45 de J. Andersen agrupa tres transcripciones de tres Óperas que en su momento causaron furor... A día de hoy, dando un vistazo rápido a las programaciones de los principales Teatros de Ópera del mundo, no tanto...

"Die lustigen Weiber von Windsor" (Las alegres Comadres de Windsor), de Carl Otto Nicolai, y catalogada como ópera cómica o Singspiel, basada en la obra homónima de William Shakespeare, es una de las piezas que Andersen utiliza para crear su personal transcripción.

Estrenada en Berlín en 1849, seguramente es en Alemania donde más veces se ha visto representada desde su estreno. Quizás, de las 8 piezas que forman el corpus del Op.45, sea esta en la que Andersen emplee menos material para recrear su particular versión de la obra, pues sólo utiliza 2 motivos de toda la ópera: el Coro final del 3º Acto, "Fasst ihn, Geister, nach der Reih, para recrear el inicio y el final de la pieza, precediendo dicho final la última parte de la escena para Soprano del 1º Acto "Nun eilt herbei..."

Dando una ojeada rápida al patrón o manera de "orientarse" de Andersen para hacer sus transcripciones, en esta pieza se observa una aguda "anarquía", quizás proyectando de esta manera la comicidad que encierra la propia Ópera, sin descuidar su maestría para, en la parte central, sintetizar para la flauta la melodía y contrapunto entre Soprano y Mezzo del dúo "Herein, herein..." del Acto 1º, manteniendo en la parte del piano el acompañamiento orquestal, y al igual que en la ópera, el dúo nos lleva hasta un Andante (indicación que el propio Andersen respeta), donde la Soprano se queda a solas cantando "Ach ernst in jenen Tagen", incluida en el propia escena/cuadro.

La flauta calca la parte vocal con los típicos "aderezos y variaciones" que el autor de la transcripción propone, y aún siendo la pieza más brillante del Op. 45, quizás sea la que mejor mantenga la esencia de la partitura, pese a la dificultad que entraña encontrar las frases o escenas que Andersen utiliza para inspirarse y recrear la obra mediante su transcripción. "Der Freischütz" (El cazador furtivo), de Carl María von Weber está considerada como la primera ópera romántica alemana

importante. Su argumento, basado en una leyenda del folclore alemán, se estrenó en Berlín 28 años antes que la anterior arriba mencionada, en 1821, y pese a las primeras críticas se convirtió rápidamente en un éxito internacional, realizándose adaptaciones para ser estrenada en otros países, como la que Berlioz hizo para su estreno en París.

Andersen utiliza los primeros compases de la Overture de la Ópera para recrear y presentar su transcripción, y mediante el uso de una célula melódica vocal que aparece a lo largo de toda la ópera nos introduce en 1er Acto, concretamente en el aria para tenor “Nein lagner...”, enlazando dicha aria con el Lied “Hier im irdschen Jammertal...”.

Es de destacar cómo prepara el momento en la transcripción, y el desarrollo que el propio Andersen hace del Lied para conducirnos al breve “Walzer” que Weber escribe y que este calca para su recreación, y que de manera magistral nos lleva hasta el aria de Soprano “Trübe augen...” del 3er Acto, con la que finaliza la pieza aportando el propio Andersen, como es natural, una variación final, que si bien es una de las menos virtuosísticas que surgen de su mano, el constante crescendo que escribe a nivel dinámico, como la figuración musical empleada si lo convierten en un final espectacularmente cadencial y conclusivo. Finalmente, de todas las óperas transcritas y comentadas en estos tres artículos, “Die Weisse Dame” (La dama blanca) quizás sea la más desconocida y menos interpretada de todas ellas.

Al igual que sus coetáneos anteriores, su autor, François-Andrien Boieldieu, desarrolla la obra en 3 Actos, basados en episodios escritos por Sir. Walter Scott, al igual que “Lucia de Lammermoor”, con la que también guarda ciertos paralelismos, como por ejemplo, los elementos gótico-románticos que encierran los ambientes típicos escoceses, tan recurrentes para los escritores y músicos de finales del S.XVIII, y principios del XIX.

Estrenada en París en 1825, es junto a Der Freischütz una de las óperas pioneras en introducir el concepto “fantástico” en su argumento, elemento éste que, visto el éxito obtenido, Donizetti no dudó en incorporar a su obra.

Andersen comienza su transcripción con la música coral de la primera escena del 1er Acto, “Sonnez, sonnez cors et mussete”, llevándonos sin solución de continuidad a otra escena del 2º Acto. “Chut!, chut! Écoutons...”, donde la flauta encarna la voz de la Soprano en la “Ballade”, y que Andersen nos presenta en

su totalidad, al igual que la siguiente Aria “Pauvre dame Marguerite”, donde adquiere el rol de “Mezzo”.

Expuesta casi en su totalidad, Andersen con su oficio habitual y realizando giros melódicos propios, escribe un tema a modo de enlace que ya aparece en la Overture, pero también en el final de la escena “Quel aimable caratère”, del 1er Acto, donde la flauta adquiere el rol de Tenor, igual que en la escena empleada por Andersen para finalizar su transcripción “Ah, quel plaisir d’être soldat”.

Como consumidor activo y pasivo de Ópera, ya sea aportando mi labor como flautista desde “el foso”, y a su vez, disfrutando y aprendiendo del enfoque interpretativo de los cantantes y directores especializados en el género, ha sido para mi un enorme placer “diseccionar” desde un enfoque meramente informativo, a la par que indagatorio, las transcripciones de J.Andersen.



Me gustaría haber provocado cierta curiosidad intelectual, pedagógica, lectora o interpretativa en aquellos que hayan dedicado unos minutos de su valioso tiempo a leer estas líneas, escritas con la única pretensión de, parafraseo a un erudito, “romper una lanza a favor de un repertorio romántico de la flauta que se ha vituperado sin justificación (...), en el que el virtuosismo sirve siempre a una inspiración eminentemente musical” (Antonio Arias: “Historias de la Flauta” Ed. Tiento).

Las fuentes consultadas han sido muchas y variadas: directores, críticos especializados, etc., aunque me gustaría agradecer especialmente el asesoramiento de la soprano Rosana Delgado Rivas, cuyo conocimiento y memoria argumental operística me han resultado tremendamente útiles.

Ruego no se me tome a mal la inmensidad de factores que he tenido que obviar por cuestión de espacio y monotonía argumental. Todas aquellas carencias que se observen sugiero vayan siendo cubiertas hasta dónde la curiosidad de cada uno le empuje, pero “advierto” que, partituras como “La Dame Blanche” pueden llegar a convertirse en verdaderas sorpresas enormemente enriquecedoras... ●

Enrique Sánchez Vidal, es flauta-pícolo de la Orquesta Sinfónica de Baleares.

Estudio nº9 de Jean-Louis TULOU

Por **Antonio Arias**

Tulou (1786-1865) fue uno de los principales flautistas franceses del periodo romántico. Alumno de Johann Georg Wunderlich, ganó el primer premio del Conservatorio de París en 1801, fue flauta solista de la Ópera Italiana y de la Ópera de París. Profesor a su vez del Conservatorio de París (1829-1859), entre sus alumnos se encuentran Henry Altès, Jules Demersseman, William Gordon, Eugène Walkiers, Victor Coche, Louis Brunot, Jean Rémusat, Vincent Joseph Dorus, etc.

Desarrolló su propio sistema de flauta, siendo el último profesor del citado conservatorio en no utilizar la flauta Böhm. Fue autor de numerosas obras para nuestro instrumento y autor del tratado *Méthode de flûte progressive et raisonnée* del cual

está tomado el estudio que hoy proponemos. Se trata de un arreglo de una pieza de Joseph Haydn seguida de dos variaciones. La parte anecdótica es que el tema de Haydn fue compuesto en 1797 con letra de Hoffmann von Fallersleben y con el título de *Gotterhwalte Franz den Kaiser* como himno para el emperador romano-germánico Francisco II. El compositor lo utilizó como tema del magnífico 2º movimiento de su cuarteto de cuerda Op. 76, nº 3, Hob III 77-II, apodado por ello *El Emperador*. Después de numerosas peripecias, la melodía fue adaptada desde 1922 como himno nacional alemán.



<http://www.spanien.diplo.de/contentblob/874458/Daten/28438/geschichte.pdf>
<http://www.youtube.com/watch?v=xéalFIVUNog>

Haydn. 9e ÉTUDE

Jean-Louis TULOU

Andante

2

19 19 *p legato* 1re Var.

23 23

28 28 *cresc.*

33 33 *mf p mf*

38 38 *p p p staccato* 3

42 42 2e Var.

43

43

Musical score system 1, measures 43-45. The system consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many slurs and accents. The lower staff contains a bass line with a triplet of eighth notes in measure 45.

46

46

f

f

Musical score system 2, measures 46-48. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with slurs. Dynamics of *f* (forte) are indicated in measures 47 and 48.

49

49

Musical score system 3, measures 49-51. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with a triplet of eighth notes in measure 49 and rests in measures 50 and 51.

52

52

f

p

p

Musical score system 4, measures 52-55. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with slurs and accents. Dynamics of *f* (forte) and *p* (piano) are indicated.

56

56

f

p

3

Musical score system 5, measures 56-57. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with slurs and accents. Dynamics of *f* (forte) and *p* (piano) are indicated. A triplet of eighth notes is marked in measure 57.

58

58

p

f

3

f

Musical score system 6, measures 58-60. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with slurs and accents. Dynamics of *p* (piano) and *f* (forte) are indicated. A triplet of eighth notes is marked in measure 58.

HISTORIAS

de la *Flauta*
autores y obras

ANTONIO ARIAS

Se presentó en Sevilla, durante la pasada Convención, un Libro que me atrevo a calificar como Magna Obra, la cual le ha llevado a su autor más de 20 años de trabajo, y que desde el prólogo inspira conocimiento y experiencia, junto a un aliento constante hacia el descubrimiento y el aprendizaje de todo aquel que se deje impregnar por su contenido e hilo conductor.

El Volumen, de 707 páginas, debe entenderse como un *Vademecum* en constante evolución, y de cuyo desarrollo y ampliación todos deberíamos ser partícipes, desde el melómano más o menos cómplice con el mundo flautístico, al estudiante, profesor, musicólogo o historiador cuya inquietud le haga relacionar hechos y acontecimientos pretéritos y presentes con la música escrita/dedicada/pensada para nuestro ancestral y pluricultural instrumento.

Todos tenemos en nuestra biblioteca privada, o llevamos en la mochila, métodos de ejercicios, estudios, partituras mil, incluso algún *Tratado* al que acudir en caso de dudas sobre interpretación, ya sea en formato libro, o en formato Pdf...pero poseer un ejemplar de **Historias de la Flauta, de Antonio Arias**, es ir adquiriendo poco a poco conciencia y responsabilidad humanística, musical e interpretativa como quizás hasta ahora nunca antes habíamos sido conscientes, a no ser por una innata inquietud personal, como la que él tiene y continúa transmitiendo, como Solista y Pedagogo, a la hora de afrontar una pieza, elaborar un programa para un recital, o animando incesantemente a conocer el Opus de un autor, con el único objetivo de recabar toda la información posible acerca de su estilo, contexto histórico en el que desarrolla su vida y su obra, o cualquier pequeño detalle que nos ayude a contextualizar y entender mejor la partitura a la que vamos a dedicar nuestro trabajo.

Advierto de la “posible frustración” en el que cae uno mismo cuando empieza a ser consciente de la importante cantidad de autores y de obras que “le resultan desconocidas”, y que por otra parte, gracias al libro, van a salir del ostracismo más absoluto, por lo que una enorme esperanza emana de forma paralela, pues estoy seguro que la lectura y “estudio” del mismo van a significar una revolución en el repertorio habitual, tanto a nivel académico, privado, o de cara a un público al que nos une el compromiso de seguir ofrendando con joyas “dormidas” de nuestro repertorio.

Realmente estamos ante un libro/catálogo que va más allá de la mera consulta puntual, pues, tomándome la libertad de parafrasear el nombre de su *Editorial*, **Tiento Ediciones**, (sin otro remedio, creada para la ocasión por iniciativa del propio autor y su esposa), su lectura es, tal cual, una constante “tentación”, pues el abanico de ideas e información que aporta en cada línea, dinamita y desborda la curiosidad y el deseo de hacerse con las obras que allí se mencionan, algo que el propio Arias “intuye”, por lo que, en un gesto que define su inmensa generosidad hacia TODO Y A TODOS, facilita un índice completo de Editoriales y Cronología (en un CD-Rom adjunto), donde es posible encontrar las obras mencionadas en el libro y el correspondiente nombre la edición crítica o empresa editorial.

Desde aquí invito a todos a la constante e inevitable actualización de esta *Magna, Maratoniana, e Interminable Obra*, pues animo a investigar, buscar en Bibliotecas y Archivos, y proteger mediante su

ejecución y difusión, aquellas partituras que puedan estar descatalogadas, y de ser así, animar en la medida de lo posible a su reedición.

Todo ello va a depender, y mucho, de nuestra implicación e inquietud como músicos, mucho más allá de nuestro sano “espíritu flautístico”, algo que así hacerse, sería una hermosa forma de continuar y agradecer la labor emprendida por A.Arias.

Por Enrique Sánchez Vidal

historias de la
flauta
autores y obras



Editorial: **Tiento**

Siempre es motivo de alegría entre la comunidad de flautistas la publicación de un nuevo libro que hable de nuestro instrumento. Si a ello le sumamos que el autor es uno de los flautistas más carismáticos de nuestro país, el valor es añadido y tenemos la garantía de que nos encontramos ante un texto importante. Antonio Arias emana la sencillez de los grandes.

“Historias de la flauta, autores y obras” de Antonio Arias es el resultado de dos décadas de trabajo, un libro que comenzó a gestarse el siglo pasado y que ha visto la luz hace escasos días.

Para mí es muy difícil escribir algo sobre una persona que admiro, que ha sido mi maestro durante unos años, que además quiero y que considero está en mi círculo de amistades. Antonio Arias es la primera persona, después el primer músico y finalmente el primer flautista que me ha hecho pensar sobre mi instrumento, que me ha hecho cuestionar mis interpretaciones, que me ha dado la opción de elegir y que ha puesto en tela de juicio muchas cosas, teniendo yo que esforzarme en optar por un camino que más tarde me llevaría a formarme como músico que toma sus propias decisiones a la hora de interpretar una obra.

La humildad de su persona honra al propio Antonio y en palabras del mismo autor, el libro habla en sus primeras páginas de agradecimientos, de homenajes, de admiración, de respeto, de talentos perdidos por el camino, de deudas para con los demás y de momentos de desaliento.

Es una frase muy manida pero siempre se ha dicho que detrás de un gran hombre hay una gran mujer, hasta en eso es diferente Antonio Arias, ya que ha tenido la suerte de tener detrás suyo no una, sino dos grandes mujeres que le han mostrado, la una, comprensión, paciencia y un apoyo incondicional hacia su obra y la otra le ha devuelto la felicidad, el entusiasmo y la alegría de estar nuevamente vivo. Vaya desde aquí el agradecimiento de todos los flautistas del mundo a esas dos grandes mujeres que han hecho posible que este libro vea la luz, aportando su tiempo, amor, vitalidad, aliento decisivo en los momentos difíciles y savia nueva plasmada en esta obra sin precedentes.

Por Juanje Silguero



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 €



La elección de Sevilla como sede para la III convención de la AFE fue ciertamente una gran decisión. Más bien pronto que tarde Sevilla era una de las más serias candidatas para ser el marco más adecuado en el que poder citar a todos los socios de la AFE, y a todo aquel que estuviera interesado, con un importante y heterogéneo número de artistas de primerísima línea para vivir 4 días cargados de experiencias

irrepetibles rodeados de colegas de estudios o trabajo y buenos amigos. Una ciudad llena de luz y de perfumes en el aire que cada mañana te invitaba, todavía con un agradable frescor mañanero que las fechas en que estuvimos allí todavía permitían, a desayunar relajadamente en una fresca terraza y dar un pequeño paseo por sus estrechas calles que esconden una nueva sorpresa allí donde posas tu mirada. Una ciudad con una riqueza artística y una infinita oferta cultural que en tantas ocasiones ha inspirado a músicos de todas las épocas a fijar allí la ambientación de muchas sus creaciones Rossini (El barbero de Sevilla), Turina, Mozart (Don Juan) etc...

La expectación desde los primeros momentos en que fuimos conociendo el programa de la convención y la variedad y altísimo nivel de los flautistas nacionales e internacionales invitados fue poco a poco in crescendo hasta completar una oferta de actividades tan amplia que invitaba a uno a plantarse el dedicar unos minutos cada noche antes de acostarse a planear bien la ruta a seguir al día siguiente para no perderse aquello que más pudiera interesarnos. Hay dos tipos de convenciones: aquellas que velan por la salud mental de sus ávidos participantes y plantean actividades bien separadas en el tiempo con espacios libres para comer, despejarse, probar instrumentos o simplemente no hacer nada y aquellas otras en las que la oferta es muy grande, con a veces varias actividades solapadas en lugares distintos y que obligan al participante a planearse bien el planning del día seleccionando aquello que más le interese. Tampoco se trata de ver todo, sino de seleccionar lo que más te guste, te interese o apetezca. Sevilla a mi entender estuvo en un punto intermedio, aunque quizás la distancia y el tiempo necesario para ir de una sede a otra (Conservatorio Superior Manuel Castillo, Conservatorio Profesional Cristóbal de Morales y Auditorio Cajasol) era importante y a veces cansado de realizar a ciertas horas del día, creo que era inevitable para tan variada oferta. Por otro lado la calidad de las instalaciones era muy buena ¿qué decir del precioso y agradable entorno de trabajo que propicia el Conservatorio superior Manuel Castillo? uno de los conservatorios más bonitos en los que he estado.

Ciclo clásico, Ciclo música de cámara, Ciclo flautistas de nuestras Orquestas, Ciclo flamenco, Ciclo Portugal, Clases Magistrales, Ciclo Orquestas de flautas, Ciclo didáctico, Ciclo flauta histórica y algunas facetas más permitieron desarrollar actividades de lo más variadas adaptadas para todos los gustos. Citar también el emocionante II concurso AFE 2014 representado por unos participantes de muy alto nivel. No tengo espacio para poder referirme a todas las actividades que allí se dieron, pero sin duda destacaría el concierto de Gala del sábado 26 de abril por ser de lo más comentado. La verdad es que no podría haber sido de otra forma, citar a la misma hora y en el mismo sitio a Emanuel Pahud, Davide formisano, Pedro Eustache, Jorge Pardo, Juan Parrilla, Vicens Prats, Omar Acosta acompañados del Quinteto SoleaX no podía tener otro resultado que el de una increíble fiesta de la flauta que llegó a su apoteosis con las memorables improvisaciones a estilo flamenco de Pahud y Vicens que tanto nos cautivaron a todos los allí presentes. El público era uno más que por no poder estar en el escenario vibraba igualmente desde sus asientos.

El feed back de comentarios tras la convención ha sido importante y por ello queremos ofrecer una selección de algunos de estos comentarios que nos han ido llegando durante estos meses tras la convención. Esperamos que estos relatos y comentarios os regeneren las sensaciones vividas a aquellos que tuvisteis la suerte de estar allí presentes y animar a aquellos que no pudieron estar, a no perderse la próxima convención de la AFE que sin duda nos ofrecerá magníficos momentos igualmente irrepetibles.

Quisiera expresar un sincero agradecimiento a todos los colaboradores y miembros de la Junta directiva de la AFE que hicieron que esta convención fuera posible: Vicens Prats, Wendela-Claire van Swol, Juan José Hernández, Roberto Casado, Ruth Gallo, Èlia Casals y Ernesto López.

José Ramón Rico



Fragmento del cartel promocional de Sangaxxa



De lo que allí aconteció, mi buen amigo...

Fecha en Babilis, en las postrimerías del mes quinto del dos mil catorce de la era de Nuestro Señor Jesucristo.



Luan triste estoy amigo mío por no haber acudido a tamaño acontecimiento. Mis ojos se nublan con tanto llanto, pues mi cuerpo frágil ya no se aguanta en pie y mis cansados ojos apenas ven más allá de mi mano extendida. Pero decidme, mi

buen amigo, ¿es cierto todo lo que he oído?, ¿es

cierto lo que pregona la gente a los cuatro vientos en referencia a lo ocurrido en Hispali?, ¿es verdad que esa ciudad se al a Alfonso el Sabio ha sido invadida por hordas de infieles armados con extraños artificios que producen sonidos que embrujan a la plebe?

Contadme mi fiel Arturo, contadme sin dilación lo allí acontecido,

dejad que mi alma sane con vuestros relatos y juradme por vuestro honor que no mentiréis ni difamaréis el buen nombre de los valientes que por allí pasaron...

Fecha en Hispali, en una regia habitación de la Posada del Lucero, a escasos metros de la Iglesia de San Pedro...

Cosas veredes han ocurrido querido amigo, cosas que perplejo me han dejado y no salgo de mi asombro con lo aquí acontecido...

Quiso la fortuna que diese por casualidad con la fortaleza de Manuel Castillo y allí me aproximé con disimulo para intentar averiguar lo que pasaba. Bien parece que no estoy cursado en esto de las aventuras pero con paso firme me dirigí a la entrada fingiendo gallardía y nobleza de linaje. Gente a mares por la puerta pasaba, gente venida de todos los rincones del mundo, gente que hablaba extraños idiomas y todos portaban artificios parecidos.

-¡ Válame Dios...!, me dije, yo me acuerdo haber visto que un Caballero español del condado de Palamós y exiliado en la Galia facia de dueño y señor de la fortaleza de Manuel Castillo, fechando escritos, haciendo de apoderado y guiando a los grandes señores que por allí pasaban. Caballeros venidos de todo el mundo veo, Formisano, Caroli, Bennett, Offermans, Wiese, el Caballero Arquero, Ronda, Blaitau, Morelló, Pons, el Caballero de las Tinieblas, Parrilla y de Manuel, Meireles o Brotóns, todos con sus armas preparadas.

Damas de valor y belleza inigualables, Alesa Still, Shopie Cherrier, Christine Erlander, Silvia Careddu, Walker, Diane Winsor o Adriana Ferreira, todas ellas engalanadas para la ocasión.

Veo las calles inundadas de gente que toca y baila por todas las esquinas. Veo las tabernas llenas de barriles de cerveza para saciar la sed de cuantos foráneos visitan la ciudad.

Que pierdo la razón os digo, y juro por mi honor que he visto a un Caballero venido de la capital del Estado de Brandeburgo, Berlin, a quien todos llaman Pafud, sacando fuego de su flauta, hechizando con sus melodías a la plebe y enamorando a las doncellas que no dejan de acosarle. En la fe del buen acogimiento y honra que este buen mozo emana, bien podría tratarse de un adinerado y justo miembro de una noble agrupación.

Avergonzome de mi ignorancia por no haber reconocido al Caballero Jorge, de la casa de los Pardo, con esa manera tan suya de hipnotizar al vulgo,

que danzaba y sentía sus melodías como si de un gran brujo de la flauta se tratara, anunciando sin hablar un mundo de fantasía que solo nuestras mentes podían imaginar. Qué batalla sin precedentes libraron en el escenario los Caballeros de Berlin, del condado de Palamós, el gallo de adopción de la casa de los Prats, chacineros de oficio y Juan Parrilla, que junto con varios más, hicieron las delicias del pueblo llano, que los aplaudían y jalaban con vitores delirantes... Excelencia en mi buen deseo, fio que no desdenará la cortedad de tan humilde relato, querido amigo...

Veo mercaderes venidos del lejano Oriente, de los nobles de Muramatsu, Sankyo, Miyazawa, GWO, Altus, Abell flutes, Eloy flutes, Alain Polak, Yamasha, Adams, Burkart, Kingma-Strannen, Bulgheroni o Azumi. En la fe del buen acogimiento y honra que entre esta comunidad de eruditos del Traverso se ha de tener, ilustres escribanos presentaron sus libros, compendios de sabiduría destinados a enriquecer su noble profesión. Sara Bondi con "El buen estudio", "Metodología de flamenco" de Oscar de Manuel, "100 estudios para ser un gran flautista" de Rien de Reede o "Historias de la flauta" del caballero Antonio Arias.

Decidme qué he de hacer más querido amigo, el llanto aflora a mis ojos y voy presto por mi corcel, que a la hacienda de Cristóbal de Morales he de ir y contaros lo que allí sucedió.

No deja de asombarme tanta algarabía, me place el buen hacer de la organización y no doy crédito, y así os paso a relatar, el buen acogimiento de tamaño evento, mas, me apena sobremanera que la gente llana y vulgar que me rodea solo quiera arrimarse a los grandes Caballeros y obvien el buen hacer de otros de menor linaje, mas igual de duchos e interesantes que ellos. He oído decir que esta que llaman por ahí Wendela, es dama de buen carácter, hacendosa y menesterosa, descendiente directa del conde Florencio IV, en el lejano condado de Den Haag. Voto a Dios que me espanta esta grandeza y que diera un doblón por describirla: porque ¿a quién no sorprende y maravilla esta mugier que a todos deslumbra?

Sesudo y convincente estuvo Don Pedro Eustache, que defendió su enseña con maestría y diligencia, llevándose una calurosa ovación de los allí presentes.

-¡ Pardiez, querido amigo...! Cuan hubierais disfrutado con sus extraños artificios recopilados por todo el mundo, qué derroche de sabiduría en tan poco espacio...! Todos los vicios, querido Guillermo, traen un no se qué de deleite consigo, y créeme si te digo que es cierto lo que cuento...

Los Caballeros venidos del reyno de Lusitania tañeron sus instrumentos con honor y bravura. Tres músicos del linaje de los Meireles, Inácio y Barros y dos bellas damas de la dinastía Ferreira y Ribeiro dieron buena cuenta de su arte. Nuestro vecino Condado Portucalense hizo honor a su escuela tan antigua y certera."

**Juan Jesús Silguero
Caballero Escribano**



3^a CONVENCION DE LA AFE *Sevilla* VIVENCIAS

Me gustaría dedicar unas líneas al evento que tuvo lugar en Sevilla del 25 al 27 de Abril del presente año, la III Convención Nacional de Flautistas, meses y meses de duro trabajo por parte de Wéndela Van Swol, Vicents Prats, Roberto Casado y mucha gente más, para coordinar semejante cantidad de actividades, conciertos, talleres y masterclases.

Todo ese trabajo voló en tres días y de qué manera... el resultado fue excepcional. Desde unos meses antes de la convención ya se intuía que la cosa sería seria y me mantuvo muy entretenido planificar el viaje y escoger las actividades del planing que no me quería perder, es como esa sensación cuando tenías quince años y te preparabas la maleta para ir de campamentos. Y ahí me planté con unas ganas locas de empezar la maratón.

Voy a intentar contar mis sensaciones personales y las cosas que vi y descubrí durante estos días, mi primera impresión fue de sumo agrado al comprobar que la Flauta Flamenca por fin tenía su merecido reconocimiento, fue una ocasión, yo diría que histórica, de juntar a los grandes maestros actuales de esta nueva vertiente como Jorge Pardo, Pedro Eustache, Omar Acosta o mi gran amigo y maestro Juan Parrilla. Hacía seis años que no les veía, aunque manteníamos contacto por internet, y encontrarnos en Sevilla fue una maravilla (chiste fácil, lo siento...). Otra cosa que me gustó especialmente fue el ambiente, con tanto flautista fenómeno por metro cuadrado me sorprendió la humildad y los gestos de respeto y caras sonrientes que predominaron durante el evento.

Como anécdota escogeré una de las muchas que me pasaron en el stand que montó GUO Flutes, como endorser de esta marca de flautas hechas en grenaditte tuve la oportunidad de intercambiar ideas y opiniones con flautistas que probaban con interés y cierto asombro estas flautas hasta que llegó ese iluminado que me dijo: Oye, estas flautas no las tocaría Emmanuel Pahud ¿no?... menos mal que de este tipo de gente van quedando menos, con todo el respeto y lo digo porque después del concierto de gala que tuvo lugar el Sábado con Emmanuel tocando por fandangos o Vicens improvisando por bulerías o Pedro Eustache, Juan Parrilla y Jorge Pardo dando fe de su arte.

La alegría que nos invadió a todos esos días es evidente, reencontrarse con viejos compañeros amigos de carrera y de toda la vida y ser uno más en un mundo flautístico cada día más duro y competitivo es un lujo que tenemos que saber valorar. También me sorprendió mucho la calidad del sonido y la técnica de muchos chicos y chicas bien jóvenes preluando en los stands, yo con su edad no tocaba ni la mitad... hay que ser conscientes de los medios de que disponen hoy las nuevas generaciones de flautistas, internet, videos, acceso a partituras, masterclases, cursos de verano, postgrados y yo cuando estudiaba los teléfonos no tenían prefijo.... por lo menos está asegurada la supervivencia de esta rara y desconocida especie de la fauna española: los flautistas.

Simón Fernández
Flamenco-Jazz

Fotografía Manuel J. Lucas



Emmanuel Pahud



Omar Acosta



Jorge Pardo



Alexa Still



Pedro Eustache



Davide Formisano



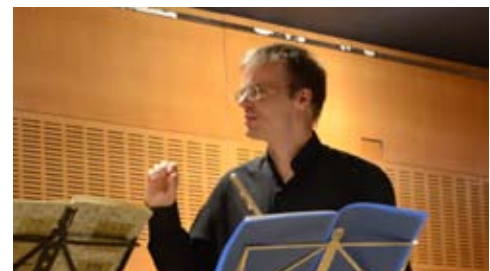
Un momento del final del concierto de Gala. De izquierda a derecha; Omar Acosta, José Juarros, José Miguel Molina, Pedro Eustache, Gloria Solera, Cristina Fernández, Emmanuel Pahud, Jorge Pardo, Vicens Prats y Juan Parrilla. Fotografía Manuel J. Lucas

Fotografía **Manuel J. Lucas**



Rachel Brown

Conocí a la AFE en la convención Barcelona 2012. Por aquel entonces, nunca antes había salido de mi pequeño círculo ni había tenido ocasión de participar en nada tan grande como aquello. Aunque solo entrara en la convención un día, todo lo que vi, viví, y la gente a la que conocí, me marcaron profundamente y despertaron en mí algo que hasta entonces había ignorado. Fue mi “despertar flautístico”. Es por eso que durante los años venideros esperé ansiosamente la siguiente convención.



Henrik Wiese

Finalmente, y gracias a mis maravillosos padres me vi en la carretera a las cinco de la mañana (partiendo de Granollers, Barcelona hasta Sevilla), con mucho sueño, las maletas llenas y la flauta en el regazo. Por fin había llegado el día. Y lo mejor era que, además de asistir como socia, iba a ser voluntaria durante el Concierto de Gala!



Vicent Morelló

Unas semanas antes de la convención, mi buen amigo Jaume Castells, un gran flautista, me sugirió participar como voluntaria, aunque no fue hasta la víspera del acontecimiento y después de hablar con Ruth Gallo, la secretaria de la asociación, que mi compañera y yo nos inscribimos formalmente. Sólo el pensarlo ya emocionaba. Íbamos a verlo todo desde dentro. Si cualquier persona, artista o asistente necesitaba algo, nosotras íbamos a estar allí para ayudar. Pero como suele suceder, no todo fue tan bonito como nos imaginábamos en un principio.



Christian Le Délézir



Silvia Careddu

Sábado por la tarde, Concierto de Gala con Emmanuel Pahud, Davide Formisano, Pedro Eustache, Jorge Pardo y Juan Parrilla en la Sala Joaquín Turina. Meri, mi compañera, y yo, estábamos esperando nuestro turno cuando nuestro responsable de área, nos llamó muy agobiado pidiéndonos que fuéramos inmediatamente a ayudarle. Dos horas antes del concierto la cola ya ocupa-



Marc Hantai

Fotografía **Jesús González**



William Bennett



Joan Pons



Laurent Blaiteau

ba dos manzanas y el ajeteo era estresante. Meri tuvo que quedarse en la puerta principal atendiendo y vendiendo camisetas, CD's y pósters. Yo en cambio tuve que ir a la puerta lateral a vender entradas para otro concierto que tendría lugar en el mismo centro.

A medida que se acercaba la hora del Concierto de Gala, los nervios y el estrés se incrementaban. La sala estaba llena y muchísima gente se había quedado fuera. Tuvimos que lidiar con un público dolido, a menudo enfadado y a veces presionador. En esos momentos tuvimos que tomar muchas decisiones y ser firmes, aunque lo que sucediera a menudo escapara a nuestro control. Teníamos que estar pendientes de muchas cosas; la comodidad de los artistas, los camerinos, los espectadores, que todo marchara según lo previsto... Y hacerlo de la forma más cordial y profesional posible.

No fue fácil satisfacer los deseos e intereses de todos. Aún así, después de la tormenta siempre viene la calma. A modo de agradable sorpresa, tuvimos la oportunidad y el enorme placer de ayudar a los voluntarios que trabajaban en el escenario y quedó bajo nuestra responsabilidad preparar y entregar los obsequios a los artistas del concierto. Fue un momento único e irreplicable en el que pudimos ver a nuestros ídolos de cerca y agradecerles todo lo que nos habían enseñado y ofrecido.

Es cierto que ser voluntaria había implicado sacrificio, trabajo, momentos duros y perderse muchas cosas, pero había valido la pena y sin duda lo repetiría una y otra vez. Es muy gratificante ser consciente de que gracias a ti y a todos los otros voluntarios, entre mucha otra gente, la convención resultó ser un éxito. Además, tuve ocasión de hacer nuevas amistades y compartir vivencias y experiencias enriquecedoras que me acompañarán siempre. ¡Gracias AFE!

*Sara Escudero
Voluntaria en la organización de la III convención AFE 2014*



Nora Lee



Mario Caroli



Nuno Inácio



Emmanuel Pahud
durante su
multitudinaria
master
class
(M.J.L.)

**William Bennett
y Sophie Cherrier**
al final
de su
concierto
(J.G.)



Vicens Prats
(M.J.L.)



AFE

ECOS DE LA CONVENCION



Dear AFE!

A huge thanks for the great 3rd Convention, for the invitation and all my sincerest compliments for your perfect organisation!

It was fantastic!!! Bravissimi tutti!!!

Wishing you other great conventions in the future and, for today, an happy closing day!

Best greetings from Berlin... Silvia Careddu.



Querría dar mi más sincera enhorabuena a Vicens Prats Paris, a Wéndela van Swol, a Ruth, Èlia y a todos aquellos que han hecho posible la III Convención de flautas en Sevilla. Ha sido épico, emocionante, inspirador, legendario, glorioso, grandioso, proverbial, mítico...A pesar de que no soy muy fanática de la idea de reunir a tantos

flautistas en un pequeño espacio al mismo tiempo, siento que el fin de semana pasado se trascendió al instrumento para dar más gloria a la música.

No sólo es mi sensación la que lo corrobora, al día siguiente escuché comentarios como "No he oído nada mejor en años", o "No volveré a escuchar tantos monstruos de la música juntos". Parece que se haya trascendido la línea del tiempo...

Pero no sólo eso: Como profesora de flauta en Enseñanzas Profesionales, pienso que lo más difícil es motivar a los adolescentes con la flauta. Bueno, pues cuando te llegan y te dicen "Lo pasamos genial", "Qué día tan maravilloso", "Fue fantástico", o lo que es mejor... "Me enamoré..." Y no sólo de Pahud, no os vayáis a creer!!!! Ah!!! Y encima se han estudiado las escalas o deciden que prefieren repetir curso, porque... "después de este fin de semana... yo también quiero comunicarme con mi flauta".

Querría resaltar el buen talante de Vicens durante la Convención. Me encantó su charla tras el concierto de Mario Caroli para explicar que muy probablemente no todo el mundo podría escuchar el concierto de gala. Me hubiera gustado ayudarles más y mejor a evitar este tipo de problemas, me temo que me faltan contactos de los buenos.

Muchísimas gracias de corazón!!! Sobran los motivos!!!!

Toni Molina.



PRIVILEGIO estar ahí. Historia de la flauta, del flamenco: ¡Pahud tocando fandangos!

Sonido, estilo, arrojo, humildad. Menudo solo escribió Omar Acosta para él (gracias por el regalo que nos hiciste, Omar). Genial empastado el quinteto SoleaX de Juan Parrilla (el arreglo del fandango para ensemble de flautas era suyo), el sentimiento de Pedro Eustache soleando, la honestidad de Vicens Prats y el solazo flamenco que se marcó. Y cómo no, el maestro Jorge Pardo abriéndonos camino a tantos con un lenguaje suyo, que a día de hoy sigue evolucionando con mil matices más.

Como decía, PRIVILEGIO el mío, el de todos los que estuvimos allí en la Tercera Convención AFE - Sevilla 2014

Trinidad



Querido Vicens,

Mis más sinceras felicitaciones, a ti (especialmente) a todo tu equipo, por todo el esfuerzo realizado, pues habéis conseguido una cosa única en la historia de éste país. Habéis logrado unir y conectar, tanto un elenco de artistas invitados representativos de los estilos más importantes como profesorado, alumnado, fabricantes, editores y sobre todo ilusión por nuestro instrumento.

Enhorabuena, Vicens, me hubiera gustado transmitirte personalmente, pero espero que este e-mail sirva para suplirlo. No podía pasar sin que lo supieras. Descansa que te lo has ganado.

Un fuerte abrazo.

Hernando Vera Ramos.



Thanks a lot for the invitation to Sevilla. I enjoyed the time in Andalucía and met friends I haven't seen for a long time. Unfortunately my stay was a little bit too short to talk to everybody.

Best wishes

Henrik Wiese.



Una vez recuperado de esta vorágine que fue la convención te transmito mi felicitación por liderar al eficaz equipo que supo estar en todo momento a un nivel más que profesional.

Empezando desde Wéndela, ¡mucho temperamento en ocasiones! y a la altura de las circunstancias atendiendo a todo todo. Juanjo, solucionador de mil contratiempos y contemporizador de circunstancias. Roberto, coordinador siempre al quite y Ruth y Elia, dinámicas como nadie.

En tu caso, se resumen todas las virtudes anteriores y ese carácter tan singular que haces a todos sentirnos a gusto.

Solo deseo que lo que aquí hemos puesto; edificio, trabajo y coordinación, a disposición de todos, haya cumplido con las expectativas que pusisteis al elegir Sevilla como sede de la III Convención.

Un fuerte abrazo y espero que nos veamos muy pronto

Francisco Javier López.



Vicens Prats Paris, Juanjo Hernández, Wendela e toda la Asociación De Flautistas Afe, muchas gracias pelo imenso privilégio e grandíssima honor em ter participado na Convenção de Sevilha! Foram três dias do melhor que seria possível imaginar no mundo da flauta! Absoluto privilégio! Um agradecimento muito especial à imensamente querida e enorme pianista Isolda Crespi Rubio pelo desempenho absolutamente extraordinário e generosidade infindável! Obrigado.

Nuno Inácio.



Vicens Prats Paris, Wéndela van Swol, Asociación De Flautistas Afe, gostaria de manifestar o meu agradecimento e honra de ter participado desta vez, de uma forma mais ativa, aos 3 dias magníficos que proporcionaram a tantos flautistas, uma verdadeira festa da flauta!

Parabéns a toda a organização, um muito obrigada à amiga pianista Isolda Crespi Rubio, grande profissional.

Um evento que enriqueceu cada um dos que lá estiveram.

Ana Maria Ribeiro.



Gracias a la Asociación De Flautistas Afe y especialmente a Wéndela van Swol por el esfuerzo dedicado en organizar una convención tan completa con artistas de primera línea y estilos flautísticos de todos los colores, porque hay muchas formas de entender este instrumento y se ha dado cabida a todas, felicidades! Pero sobre todo por darme la oportunidad de conocer tan de cerca al maestro E.Pahud en un concierto que fue un exitazo y guardaré siempre en mi memoria. Han sido días muy intensos y que he disfrutado muchísimo. Mil gracias y desde luego nos vemos en la próxima.

Ana Teresa Muela Mora



Lo primero, quiero daros las gracias de todo corazón por haberme dado la oportunidad de participar en la convención: a Vicens por el ofrecimiento de un espacio para compartir mi trabajo y por todas las ganas que le pones y por todo lo bueno que generas; y a Wéndela por toda la organización y la energía depositada, increíble. Me he sentido muy afortunada de estar allí estos días, compartiendo tantas cosas con tanta gente... Y de haber podido vivir tantas actividades y conciertos de una calidad increíble. He aprendido, me he reído, he llorado... Ha sido muy emocionante y me ha puesto las pilas para continuar trabajando por y para la música, que, como decía Juan Parrilla el otro día, ¡"es lo mejor que hay"!

Os felicito, y a todo el resto de organizadores, colaboradores, etc., por el trabajazo tan increíble que habéis hecho. Os tenéis que sentir muy orgullosos. Muchísimas gracias por hacerlo posible.

Una última cosa: lo del concierto de Gala fue una de las mejores cosas que he vivido hasta el día de hoy. ¡Sin palabras!

Cristina





100 Aires de Cuento

Historia de un proyecto educativo ambicioso que nació con la idea de hacer una macro-orquesta de flautistas

Por **Cristina Montes**

Pensemos por un instante en aquellos años de nuestra infancia cuando tuvimos los primeros contactos con la flauta. Esos estudios de Gariboldi y Köhler, la mítica Meditación de Thais o los difíciles pasajes con nuestro iniciado doble picado en el concierto de Stamitz. Esos recuerdos de la escuela de música o conservatorio de tu ciudad, de tu primer profe que tanto te enseñó o de los grandes pasos, y pequeños retos, que se establecieron como el comienzo de lo que hoy somos: flautistas. Imagina que en ese momento, con trece o catorce años, te dicen que vas a estrenar una composición de un autor reconocido y que en ese concierto tocarás para flautistas profesionales, que vendrán expresamente a escucharte. Si, quizás sea más fácil imaginarte ganando la lotería, pero haz un esfuerzo... Visualiza todo acompañado de una convivencia inolvidable con tus amistades del conservatorio y nuevos colegas, con viajes y ensayos llenos de alegría; obsérvate como cada día coges la flauta con más ganas y te pones a estudiar las escalas, efectos contemporáneos, estudios y obras con una sonrisa, como si nada...

Ahora vuelve a tu estado actual, ¿te hubiera gustado tener esa experiencia, verdad?

Eso mismo pensamos 8 profesoras de 5 conservatorios de Andalucía que nos animamos a crear nuestra gran "Orquesta de 100 flautas". Un proyecto educativo ambicioso que nació con los En-

sembles de flauta del CPM Javier Perianes de Huelva, con María Barrio, y en el CPM Ángel Barrios de Granada, con María Dolores Sánchez. Ambas pensaron en llevar sus pequeñas orquestas a la AFE paralelamente, y a partir de ahí, María Barrio ideó la posibilidad de unir las y buscar otros ensembles para hacer una macro-orquesta de flautistas. Para ello se unieron sus compañeras de Huelva, Inés Musso y M^a Carmen Flores, y profesoras de otros centros, que iban desde Sevilla: con Cristina Montes e Inmaculada Perea del CPM Francisco Guerrero y Antonia Molina del CPM Cristóbal de Morales, hasta Jerez de la Frontera, con Sara Martín del CPM Joaquín Villatoro.

Vicens Prats y Wéndela van Swol apoyaron desde el principio el proyecto y dieron el visto bueno a la idea de encargar una obra para que fuera estrenada en la III Convención en Sevilla. Se pusieron en contacto con Eduardo Costa, reconocido flautista, profesor y compositor, con el fin de que crease una obra para una plantilla de unas 100 flautas, adecuada al nivel de los primeros cursos de las enseñanzas profesionales. Eduardo tenía un amplio catálogo de arreglos y obras estrenadas, muchas de ellas destinadas a la agrupación de flautas decana de nuestro país: la "Orquesta de flautas de Madrid" creada y dirigida por Salvador Espasa desde 1990. La nueva obra a la que, posteriormente, tituló "Aires de Cuento" se le planteó en sus comienzos como un reto,

ya que la formación era muy numerosa y con limitaciones técnicas por el nivel del alumnado. Por eso mismo ideó una estructura compositiva basada en dos grupos separados que ofrecían ciertos contrastes y texturas, mientras otro bloque de solistas creaba un ambiente íntimo, capaz de atraer la atención del oyente de una forma exquisita.

Una vez que las profesoras tuvimos “Aires de Cuento” en nuestras manos, comenzamos a organizarnos: establecimos funciones, analizamos la pieza, repartimos voces según los recursos y edades de cada ensemble, establecimos pautas para el montaje de la obra, dinámicas, tempos, etc. Fue una labor complicada por la distancia y por el hecho de que ninguna de las profesoras tenía un ensemble tan grande como para contar con todas las voces. Nos preocupaba especialmente el tema de las técnicas contemporáneas y por ello, María Barrio decidió recurrir a las TICS para grabar y difundir por YouTube un video educativo, donde se explicaba con detalle, cómo se iban a estudiar los efectos y la manera de enfocar el estudio autónomo de la pieza. Esto sirvió para que los alumnos y alumnas aprendiesen conjuntamente desde su casa, en sus vacaciones navideñas, y se fueran familiarizando con la profesora que los iba a dirigir el día del concierto.

En Enero comenzamos los ensayos, y aquellos efectos contemporáneos que tanto nos habían preocupado, fueron los que nos dieron los momentos más divertidos del montaje. Fue muy gratificante ver como: aprendían en conjunto ayudándose entre iguales a mejorar sus destrezas técnicas, se forjaban las relaciones entre el alumnado y aparecía ese buen clima y espíritu de grupo que ya querían tener muchas orquestas sinfónicas. Las profesoras estábamos en contacto constante y sabíamos que la obra funcionaba muy bien en cada uno de los grupos pero ¿sería capaz de marchar con 100 flautas que se iban a encontrar, por primera vez, unas horas antes del concierto? Esta pregunta nos llevó a planear dos estrategias: la primera, fue organizar un encuentro-convivencia entre Huelva y los dos conservatorios de Sevilla, lo cual nos serviría tanto de primera puesta en escena y un mayor conocimiento de la sonoridad de la obra, como de experiencia para la previsión de problemas que pudieran ocurrir el día del concierto. Como segunda estrategia, planteé la creación de un video publicitario donde: por un lado, podríamos conocer al resto de compañeros, compañeras y profesoras a través de videos de sus ensayos, y por el otro, dábamos publicidad a nuestra actividad dentro del gran abanico de eventos que planteaba la Convención, lo cual hacía más visible la repercusión que suponía su propio trabajo. La base sonora del video no podía ser la obra que estábamos montando así que hice un arreglo para cuatro flautas de un ragtime y lo grabamos entre varios profesores. Al ir acercándose la Convención, y con la promoción de la misma y nuestros vídeos, me llamaron de una radio de Sevilla proponiéndonos una entrevista sobre nuestra actividad. Detrás de ello vino otra entrevista, de la misma radio, a la vicepresidenta Wendela Claire V. Swol, ya que los oyentes querían saber más de esa gran Convención de flautas, aquel evento que impulsaba a tantos alumnos y alumnas y del que todas las profesoras hablábamos. Sin querer habíamos

logrado que un público, paralelo al perfil del flautista, se interesase por la Convención de la AFE.

Y llegó ese tan esperado 25 de Abril de 2014. Después de integrar al alumnado en varias actividades de interés en la Convención, iniciamos nuestro primer ensayo. Estábamos nerviosas porque temíamos que algo saliese mal después del enorme esfuerzo. Tuvimos algunos problemas con el espacio en el escenario pero nada pareció importar cuando los niños y niñas empezaron a tocar. Era la primera vez que escuchábamos la obra en todo su esplendor, con la plantilla al completo, y el resultado era espectacular. Poco a poco el murmullo de las melodías surgía de la garganta de las profesoras y ahí fue donde me di cuenta del lazo que nos unía a la enseñanza, a nuestro instrumento, y a los “aires de cuento” que emanaban de cada flauta, de cada alumno y alumna. Habíamos puesto el alma en aquella actividad.

Así que al llegar el momento del concierto, el nivel de concentración, las ganas, la energía y el ambiente que se respiraba, eran insuperables. Vicens Prats vino a presentarlo, y preparó al público para escuchar a la fantástica Orquesta de Flautas de M^a Dolores García, con Vicent Morelló como solista. Tras esa primera parte, empezamos a tocar Aires de Cuento con una sensación mágica de principio a fin. La sala estaba prácticamente llena y se entreveían luces de móviles y cámaras grabando cada instante. Los alumnos y alumnas nos sorprendieron por su profesionalidad temprana, templanza, musicalidad e interpretación. También resaltaron miradas cómplices entre la directora, el resto de profesoras y el grupo al completo, mientras nuestra marioneta, sujeta por 100 hilos, caminaba como si de uno solo se tratase y por ese cuento que Eduardo Costa nos había legado meses atrás. Tras dar la última nota, nos vimos envueltos en una explosión de aplausos y bravos. Sin embargo, aún fue más evidente cómo la sonrisa radiante de 100 flautas iluminaba la sala desde el escenario. Cien aires de cuento, alumnos y alumnas que algún día formarán parte del futuro, siendo músicos o tal vez: ingenieras, políticas, peluqueros... De cualquier forma, sean lo que sean, estamos seguras de que recordarán esta experiencia como una de las mejores de su vida, donde los protagonistas fueron la flauta y la música.

Os invito a que reflexionéis sobre este último aspecto y la moraleja que brota del relato. Como docentes podemos construir el futuro que deseamos y quizás, con estos proyectos, algún día logremos que la música y la educación estén en el lugar donde se merecen estar, con una sociedad que valore realmente lo que significan ambas artes. Una vez más, nuestro agradecimiento a la AFE por contribuir a ensalzar el tesoro, que creemos, representan las modestas actividades de “simples” docentes. ●

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



Cristina Montes

II CONCURSO AFE 2014

En la convención de Sevilla se celebró el II Concurso de Flauta de la AFE (tercer concurso de flauta que se celebra desde la fundación de nuestra asociación, aunque el primero llevó el nombre de Manuel Garijo). Cada edición lleva aparejada un gran éxito de participación, ya que en esta última edición se ha aumentado con creces el número de solicitudes para poder participar. Sin embargo, por problemas de espacio y tiempo, por desgracia solo se pudieron atender 20 solicitudes de los 33 jóvenes flautistas inscritos, provenientes de todas las partes de España y de Portugal. Esta fue una novedad introducida en la presente edición respecto a las anteriores. Los flautistas lusos podían participar por primera vez en el concurso de la AFE.

Esta edición volvió a estar dirigido a jóvenes estudiantes de grado profesional. Ese era el requisito exigido, estar matriculado en un conservatorio profesional o en una escuela de música, sin haber iniciado estudios superiores. Como he comentado, el poder de convocatoria fue notable. Tanto la ciudad donde se celebraba la convención, el jurado, los premios y el programa hicieron el resto. Sevilla, probablemente, por su encanto, atrajo a un gran número de flautistas. El programa de la propia convención no lo era para menos. Y quizás también el programa impuesto para participar, con obras típicas de las programaciones de la mayoría de conservatorios profesionales de España. Este programa estaba formado por una obra barroca a escoger entre las Partitas de J. S. Bach y de C. Ph. E. Bach, así como una Fantasía de G. Ph. Telemann. El resto del programa de la primera ronda eliminatoria lo formaba otra obra a escoger entre el Tango-Estudio Nº 3 de A. Piazzolla, la Danza de la Cabra de A. Honegger y la Pieza de J. Ibert. La ronda final, a la que solo podían acceder 5 finalistas, constaba de dos piezas para flauta y piano a escoger de la lista formada por autores como G. Fauré, P. Taffanel, P. Hindemith, W. A. Mozart, C. Chaminade, F. Doppler, C. Reinecke y G. Enesco. La gran novedad en el repertorio era la obra comisionada por la AFE a un compositor para ser interpretada por todos los participantes como obligada en las dos rondas. En esta ocasión, se le encargó al compositor y pianista acompañante del propio concurso, Santiago Báez. En mi opinión, compuso una obra estupenda, la cual se adaptaba perfectamente a las exigencias tanto técnicas como musicales requeridas a



Finalistas, Miembros del tribunal y Patrocinadores del II Concurso AFE Sevilla 2014. Fila Superior de izquierda a derecha: Taciana Gómez, Francisco J. Toral, Gemma Medina, Violeta de los Ángeles Gil, Antonio Arias, Ana Luisa Dos Santos Silva, Alejandro Manito, Wendela C. Van Swol, Peter Swinkels (ADAMS European flute centre), Geoffrey Guo (GUO Flutes). Fila inferior de izquierda a derecha: Santiago Báez, Luis Orden, Manuel Morales y Omar Acosta.

flautistas de un nivel de grado profesional. Partes melódicas combinadas con partes virtuosas, adornadas por algunos efectos flautísticos contemporáneos al servicio de la música. Tenemos que agradecer también, no solo al propio compositor, Santiago Báez, por la realización de la obra, sino también a la editorial Brotons&Mercadal por su pronta edición para que todos los flautistas tuvieran el tiempo necesario de prepararla para las fechas del concurso.

No me puedo olvidar del gran jurado con el que contamos en esta ocasión, formado por Antonio Arias de la ONE, en calidad de presidente, Taciana Gómez del Conservatorio Profesional de Zaragoza, Luis Orden del Conservatorio Superior de Sevilla, Manuel Morales del Conservatorio Superior de Vigo y como he dicho anteriormente, el propio compositor de la obra obligada y pianista acompañante en el concurso, Santiago Báez. Los premios en esta edición fueron aportados por las prestigiosas marcas Haynes, Guo Flautas y Adams European Flute Centre. Consistían en:

Primer Premio. Una embocadura de plata con bisel de 14k donada por la compañía Wm. S. Haynes, recibir una Masterclass de Emmanuel Pahud el sábado 26 de abril en la Convención y la participación en un concierto en la próxima convención de la AFE de 2016.

Segundo Premio. Una flauta Tocco, donada por Flautas Guo.

Premio a la mejor interpretación de la obra

comisionada escrita especialmente para este concurso. Un vale por valor de 500 euros, donado por Adams European Flute Centre

Los resultados fueron los siguientes:

Los 5 finalistas seleccionados fueron Violeta de los Ángeles Gil García, Alejandro Manito Domínguez, Francisco Javier Toral Zamorano, Gemma Medina García y Ana Luisa Dos Santos Silva Ribeiro.

El primer premio recayó en Violeta de los Ángeles Gil García.

El segundo premio fue para Gemma Medina García.

El premio a la mejor obra comisionada de la AFE fue asignado también por unanimidad a Violeta de los Ángeles Gil García.

Hubo asimismo un accésit por la gran interpretación o intervención realizada en el concurso, que fue designado a Francisco Javier Toral Zamorano.

El jurado destacó en la entrega de premios el gran nivel demostrado por todos los participantes en esta edición del concurso y les animó a volver a prepararse para las próximas ediciones.

Al cargo de toda la organización respecto al concurso estuvo un servidor, Roberto Casado.



Patrocinadores del II Concurso de la AFE

VIOLETA GIL GARCÍA

Primer Premio del II Concurso AFE 2014

ueno... Es hora de contar lo que siento tras una de las mejores experiencias (si no la mejor) de mi vida. Todo empezó con un manojito de nervios, el manojito de nervios más grande de mi vida! Primera noche nerviosa por la semifinal del concurso, por la mañana igual, al medio día nerviosa por el fallo del jurado, por la noche nerviosa por la final, al día siguiente por la final, al medio día por el fallo del jurado y a la hora de comer por la Masterclass con Pahud!! Días de risas y anécdotas, días que nunca podré olvidar. Y me gustaría dar las gracias a las personas que lo han hecho posible.

En primer lugar a Wéndela van Swol, por el magnífico trabajo que ha hecho organizando todo este evento tan difícil que ha sido más que perfecto, por muchas cosas que digan! Gracias a Vicens Prats Paris por ser el presidente con más salero, por sus presentaciones, por sus comentarios agradecidos durante el concierto de gala del sábado, por su flamenqueo junto al gran Emmanuel Pahud...

Gracias a Emmanuel Pahud, porque gracias a él he cumplido mi sueño, he aprendido y he tenido una oportunidad que todo flautista desearía tener, mis oídos han disfrutado con su delicioso talento y ha marcado un antes y un después en mi vida como flautista.

Gracias también a Santiago Baez, compositor de la obra obligada del Concurso AFE, a quien debo agradecer ese premio y esa confianza en mí, además de haberme acompañado en la final y permitirme tocar con libertad.

Gracias a Alberto Acuña Almela, por ofrecerme su casa, ayudar-

me con el repertorio el día antes del concurso y confiar siempre en mí, y por juntarnos a 3 ganadores en la misma casa, junto a Darío Portillo Gavarre a quien debo también darle las gracias, por compartir su talento, por hacernos disfrutar, por servir de ejemplo para todo flautista, por hacerme fotos en la clase con Pahud, por esa anécdota en el taxi buscando la casa de Alberto... Gracias a Eduardo Gaspar Polo Baader, por estar ahí cada día, madrugar por mi culpa, reírse conmigo de los comentarios del Eustache xDDDDDDDDDDDDDDDDDDDDDDDDDDDDDD Eres el mejor!

Gracias a mis Malagueños por acogerme en la cena en el chino, por hacerme pasar esos ratos tan divertidos...

Gracias a mi Clemente Cepero Muñoz por sus abrazos y por dejarse ver una vez al año, que no hace daño xDDDDDD

Gracias a la pareja de cuajaos Guillermo González y Ángel Pareja Francisco por aguantarme en la final del concurso, por pasarme los estudios, por no saber a qué me refiero con el número cinco...

En fin, mucha gente para nombrar y poco tiempo... En definitiva, gracias a los organizadores y voluntarios de la Tercera Convención AFE - Sevilla 2014 por haber hecho de este evento algo tan especial y único, y gracias a todos los flautistas que han venido y han creado el mejor ambiente existente en el mundo.

Pero sobre todo, gracias a la música por unirnos! Esperando ya la Convención de 2016 con más ganas que nunca... Ahora, vuelta a la realidad!

Violeta Gil



Violeta Gil durante su actuación en el II Concurso de la AFE, Sevilla.

B

AMPLIA GAMA DE FLAUTAS
BRANNEN BROTHERS EN GINEBRA

FLAUTISSIMO : VENTS DU MIDI



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

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



ENTREVISTA

A solas con un solista:

SILVIA CAREDDU

Por **Juanjo Hernández**

Esta mujer italiana nacida en Cerdeña (1977) es uno de los máximos exponentes de la nueva generación de flautistas de hoy en día. Es ganadora del Primer Premio de Ginebra y su formación académica es realizada en Italia y Francia con mentores como Riccardo Ghiani, Florence Souchart y Aurele Nicolet entre otros. Ha trabajado en orquestas de primer nivel mundial y ha actuado y grabado junto a directores y solistas de primera talla. Como docente es profesora de la afamada HochschuleTuvimos la suerte de recibir su visita en la III Convención de Sevilla donde pudimos ver sus clases magistrales y escuchar un recital con un repertorio de lo más exquisito e interpretado de manera magistral.



Silvia Careddu en la convención de Sevilla 2014. Fotografía Jesús González

¿Silvia que te parece una Convención cómo ésta?

Me ha impresionado la organización y el nivel tan altísimo de los participantes. Es una muy buena oportunidad para gente con mucho talento y es un evento fantástico no sólo como punto de encuentro de flautistas, sino también para volver a ver a colegas y amigos que hacía mucho tiempo que no había visto como Sophie Cherrier o Vicens Prats... Una situación muy bella... Personas que ves en Berlín en situaciones muy distintas, estudiantes de Badajoz y Zaragoza... incluso a ti mismo!! buen mix de todo!! Organización perfecta!! Es cómo un milagro poner a toda ésta gente en el mismo sitio!!!

Nos gustó mucho tu concierto donde pudimos escuchar Widor y Franck ¿Que repertorio te resulta más atrayente?

Hace años hubiese dicho me gusta esto o lo otro pero con la

edad y la experiencia la música si es buena no importa de qué periodo sea. Moderna... barroco... si es interesante y bien construida me gustará.

En tu etapa formativa tuviste la suerte de estudiar en Francia. ¿Cómo fueron tus años en París?

En París, estudié con Florence Souchard, asistente de la clase de Pierre Yves Artaud en el Conservatorio de París y segunda flauta de la Orquesta de París. Recibí mucho apoyo a nivel musical, técnico y psicológico con gran energía y mucho entusiasmo. En sus clases aprendí a estar atenta a todos los detalles técnicos y a cómo resolver los problemas de la flauta (sonido, articulación, virtuosismo ...). Durante esos años de "estudio intensísimo", P.Y. Artaud y F. Souchard tuvieron grandes papeles complementarios en mi educación: nos exigían cada semana nuevas piezas, estudios, ejercicios, escalas y arpeggios en todas

las tonalidades, programas diferentes, concursos, todo para preparar en muy poco tiempo. Con Maurice Bourgue, profesor de música de cámara, aprendimos a encontrar una educación auditiva increíble. Él nos enseñó la interpretación en equipo a un nivel sublime, a tocar juntos de verdad... escuchar... como acompañar una melodía, etc. siempre súper enérgico y espontáneo!! Estábamos muy alerta!!... con él que había que estar completamente listo y ultra preciso. Las clases comenzaron con una base ya muy elevada a la que luego añadió su valioso asesoramiento y su inmenso conocimiento. Lecciones inolvidables, en todos los aspectos. Tuve la gran fortuna de conocer al gran Aurèle Nicolet. Estudiar con él fue el momento donde me hice músico. Con él, la música es inseparable de la vida, me enseñó a poner mi vida en la música. Él me enseñó a tocar la música en primer lugar.

A nivel personal fue una prueba de vida para mí. Muy joven, fuera de casa, dificultades no conocidas hasta entonces... Un apartamento... 19 años... Nueva escuela... interrelación con otros estudiantes donde el nivel es muy alto...En fin!! Toda una experiencia.

¿Aconsejarías a los flautistas jóvenes a que tengan esa experiencia?

No se puede generalizar porque se debe ver la personalidad del alumno y tiene que ser una decisión muy calibrada; ver posibles dificultades y es una experiencia muy determinante y se debe ver con quien vas a estudiar. Salir por salir puede ser peor que estudiar con alguien interesante en tu país. Es un gran riesgo pero siempre hay que seguir estudiando y aprendiendo y cuando eres joven es casi obligatorio.

En todas tus facetas de intérprete, ¿cómo es tu contacto con la Música de cámara?

La música de cámara es lo que más me apasiona!! me gusta compartir la música con ensembles pequeños. Es una gran oportunidad para conocer a nuevos músicos en festivales o estudios de grabación.

¿Con que flauta tocas?

Mi flauta es una Brannen de 14 k con embocadura de R. Laffin de 18 k. Me gusta mucho su voz y durante el último año he cambiado muchísimo de instrumento. Compraba y vendía y la constancia de buscar y tener un ideal hizo que encontrase lo que quería. Hay mucha gente que piensa que la flauta no es tan importante pero un instrumento de gama más alta tiene propiedades que puede aportar cómo un margen de dinámica más grande, mejores posibilidades de cambios de color, etc.

Que nos puedes contar de tu vida musical en Alemania...

Cuando hablamos de Alemania parece que es todo más exquisito pero en todos los sitios y lugares se pide calidad no solo en Alemania. Tienes que estar igual de preparado, ser cordial con



Silvia Careddu en una clase magistral, Sevilla 2014. Fotografía Manuel J. Lucas

los colegas no importa en qué país suceda! Es posible que cambie un poco la disciplina... pero el nivel de autoexigencia debe de ser igual en todas las circunstancias, lugares y países.

¿Vienes a España con regularidad?

Dentro de lo que me permite mi agenda. He trabajado en los Postgrados de los Centros Superiores de Badajoz y Zaragoza y he asistido a diversos cursos como el de Salceda y Anento y he tocado en numerosas ocasiones. Espero poder seguir teniendo este contacto.

Muchas gracias Silvia y hasta pronto!! ●

www.silviacareddu.net

Juanjo Hernández



Juanjo Hernández, es profesor Conservatorio Superior de Extremadura (Junta Directiva de la AFE).

JORGE PARDO

Premio Al Mejor Músico De Jazz Europeo De La Académie Du Jazz Francesa

'Aprender es una cuestión de actitud en la vida'

Por Iván García

Fotografía Manuel J. Lucas

En primer lugar he de decir que es para mí un placer poder entrevistar a una figura de la música instrumental española y un referente para muchos músicos como yo, que siempre han gustado de disfrutar de la música de otra manera que no sea solamente clásica. Creo que es una alegría poder descubrir música como la que tu haces y espero que esta entrevista sirva para que aquellos que no te conocen todavía, puedan disfrutar escuchando la flauta flamenca y jazzera de Jorge Pardo.

Por cierto, es de destacar que acabas de recibir un premio al mejor músico de jazz de toda Europa de la Académie du jazz francesa, siendo además de la importancia de este premio en sí mismo, el primer español al que se le entrega este galardón.

Agradecido, honrado y poco más. Que ha sido fruto un poco de la casualidad y del camino recorrido, aunque también hay muchos músicos que se lo merecen y no lo tienen, así que nuevamente he de mostrar mi agradecimiento.

¿Qué músicos te han marcado? ¿Algún compositor preferido?

Bueno, la lista sería interminable. Porque soy poco mitómano en este sentido, me gustan muchos músicos conocidos y la mayoría poco conocidos, me es muy difícil decir nombres. Básicamente me quedaría con la gente con la que he colaborado, con los que mantengo una relación musical directa. Paco de Lucía, Rubén Dantas, Tino di Geraldo, Enriquito, Pablo Báez o Camarón de la Isla... la gente que he tenido más cercana.

¿Qué flautistas te han valido de inspiración al comienzo de tu carrera? ¿Y que flautistas destacarías del panorama actual?

Es una pregunta comprometida ya que soy un poco pudoroso en este tema, no soy un flautista muy curioso de mis colegas, oigo la música que tengo a mano sin realizar distinciones. Me han influenciado mucho los grandes tocadores de Ney, Shakuhachi o de Bansuri en la India, por supuesto representados por el maestro Pandit Hari Prasad Chaurasia. Música egipcia y oriental. Y los maestros del jazz indiscutibles como John Coltrane, Wayne Shorter son gente que me han marcado. Y flautistas de jazz como Harold McNair de origen jamaicano, que murió joven y aunque solo grabó un par de discos, en su momento fueron decisivos en el desarrollo de mi carrera.

¿Que flautas te han acompañado en tu carrera y cual te acompaña hoy?

No soy muy caprichoso en cuanto al instrumento, puedo hablar de pocos amores en este tema. Recuerdo que la primera flauta que tuve me costó mucho trabajo conseguirla ya que cuando tenía 14 años trabajé durante tres meses en verano vendiendo jabones de puerta en puerta, hasta que reuní el dinero necesario, unas 10,000 pesetas para comprarme una flauta Lignatone, fabricadas en Checoslovaquia y con un precio como habréis podido comprobar muy asequible, aunque para mí era un gran presupuesto. Posteriormente tuve una flauta Yamaha que me robaron en un aeropuerto. Tuve la suerte de que un amigo al ver mi situación me regaló una flauta Mateki, a la que sometí a una serie de mejoras: le puse una cabeza nueva con embocadura de ébano de Françoise Luy un constructor de Bruselas, montada so-





Página anterior, Jorge Pardo durante su actuación en la Convención de Sevilla 2014. sobre estas líneas en la gala final de esa misma convención junto a Emmanuel Pahud y Cristina Fernández entre otros.

bre un tubo de plata Miyazawa, con un sonido que me encantaba y todavía conservo. Le cambié la pata original de Do por una de Si fabricada en oro de la marca Jupiter. Esta flauta ha recibido el cariñoso apelativo de Frankenstein. Actualmente toco con una flauta Yamaha de madera.

He leído en el libro cd, 10 de Paco editado por El País, que con 14 años comenzaste tus estudios de flauta en Madrid, ¿hasta donde llegaste con ellos?

Mis estudios reglados en el Conservatorio fueron cortos. Aprender es una cuestión de actitud en la vida y en lo referente a los estudios instrumentales lo más importante es una práctica diaria y atenta, siendo conscientes de todos los aspectos relativos a la interpretación instrumental.

Tocas la flauta travesera y el saxo, ¿no tienes el corazón partido? O eres más del tipo Diego el Cigala, que dice en su canción que se pueden tener dos amores a la vez y no estar loco.

Bueno, algo de eso hay, de hecho los saxos que toco son dos: el saxo tenor y el soprano. En realidad cada vez que abordo un nue-

vo tema hay tres direcciones en las que puedo mirar: saxo tenor, soprano o flauta. Hay ocasiones en las que es un poco complicado decidir qué instrumento es más adecuado, aunque otras veces el propio tema pide un timbre en concreto. Siempre es difícil la convivencia entre tres amores como tú has dicho, aunque he aprendido a llevarlo bien.

Supongo que conoces o has escuchado la noticia de que por vez primera un flautista ha ganado el “Filón” del Festival Internacional del Cante de Las Minas en su edición de 2012 en La Unión, Murcia, en concreto Oscar de Manuel. Tú que has sido uno de los que ha abierto camino al introducir la flauta en el flamenco de mano de Paco de Lucía y con colaboraciones, como en el legendario disco La leyenda del tiempo, de Camarón de la Isla. ¿Qué futuro auguras a la flauta en el flamenco?

Por supuesto, Oscar de Manuel es un buen colega mío. Está bien claro que la flauta ya se ha establecido en ese lenguaje por derecho propio. No solamente en el caso de Oscar o el mío, sino que hay multitud de colegas en excelentes compañías de flamenco.

¿Conoces alguna partitura que refleje bien una música flamenca, ya sea para flauta, otro instrumento o para alguna agrupación camerística?

Es un mundo apasionado y difícil, ya que no está documentado. En el mundo de la guitarra se encuentran muchas transcripciones, pero del canto no existen transcripciones fidedignas, yo he tenido que realizar la mías propias. En el mundo del flamenco la enseñanza siempre ha sido de transmisión oral.

Una ultima reflexión sobre el estado de la industria musical y de la composición contemporánea.

Veo que hay un montón de artistas nuevos y jóvenes, con mucha valía y muy bien formados e informados, con ganas de hacer cosas pero también veo que hay bastante dificultad en sacar adelante proyectos, ya no tanto en lo referente al apartado económico sino en que tu obra sea escuchada, muchas veces un músico tiene que lanzar sus proyectos aún a sabiendas de que van a ser escuchados por poca gente o por un círculo reducido. El panorama en el mundo del arte siempre ha sido dificultoso pero la situación actual lo es un poco más. Nuestro deber es hacer música pase lo que pase.

No puedo dar por finalizada esta entrevista, sin agradecer tu paciencia, tus respuestas y los buenos ratos que nos has hecho pasar y estoy seguro que pasaremos con tu música. ●

Iván García, es titulado por el Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada y licenciado en Historia y Ciencias de la Música.

Discografía

Jorge Pardo (1982), El canto de los Guerreros (1983), A mi aire (1987), Las cigarras son quizás sordas (1991), Veloz hacia su sino (1993), Vida en Catedrales (1993), El Concierto de Sevilla (1999), Diez de Paco (1995), De dos en dos (1995), 2332 (1997), Mira (2001), Directo (2001), Quid pro Quo (2003), 3dd3 (2006), Sobre la marcha (2012), Sin precedentes (2008), Entre (2008), Desvaríos (2007), Vientos flamencos (2005), Vientos flamencos 2 (2009), Huellas (2012)...



**Arista Flutes
Boston**

*BOQUILLAS Y FLAUTAS
Imponente en Color y Elegancia*

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



UNIQUE FLUTE

wenner FLÖTEN www.uniqueflute.com

lefreQue[®]
dutch original sound solution



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

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

sanganxa
Distribuidor Exclusivo para España

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 Nuzéjous, France
05 65 23 82 19 danny@dpflutes.fr www.dpflutes.fr

Mi admirado flautista...

Joaquín Valverde Durán

Joaquín
Valverde



Por **Joaquín Gericó**

Hoy me apetece hablar de un personaje que, aún no dedicándose finalmente a nuestro instrumento en su vida profesional, ha pasado a la historia de la flauta en España por ofrendarle diversos trabajos, amén de ser protagonista del episodio en donde se forjó el cambio a la flauta Bohem en nuestro país. Se trata, de Joaquín Valverde Durán.

Que sorpresa tan grande me llevé –con la cantidad de veces que había tocado yo *La Gran Vía*, de Chueca y Valverde–, cuando junto a Fco. Javier López descubrimos que el tal Joaquín Valverde era el Valverde que había formado la fructífera y exitosa pareja creadora junto a su inseparable amigo Federico Chueca, llegando a componer hasta 33 zarzuelas en colaboración. Eso sí, Valverde era el serio, el que armonizaba las innumerables melodías que surgían como churros de la imaginación de Chueca¹. ¡Qué tiempos aquellos! Unos buenos chatos de vino, unas palmas y...a componer. A veces, cuando visito el Mesón del Champiñón, la Tortilla o las Cuevas de Luis Candelas, pienso en ellos.

Precisamente la magnífica fotografía de la celebración del éxito del estreno de *La Gran Vía* (Madrid 1886), nos sirvió de carátula para el disco “Música Española para flauta del Siglo XIX”. En ella, encontramos a Valverde sentado en el centro con una copa en la mano mirando a su amigo Chueca, mientras éste se marca unos pasos de baile.

Pacense de nacimiento y madrileño de adopción, el flautista, compositor y director Joaquín Valverde Durán, nació en Badajoz el 27 de febrero de 1846, en donde a temprana edad tomó contacto con la música iniciándose con el flautín. Una vez familiarizado con este instrumento y a la edad de seis años, ya formaba parte de la banda militar del regimiento Valencia de Madrid en 1851.

En 1859 trabajó contratado en la orquesta del Teatro del Príncipe. Cuando uno mira los datos fríamente, parecen tan normales, pero solo tenemos que pararnos a pensar un poco, ya que Valverde contaba con 13 años y además aún tardaría cuatro años en empezar a cursar la carrera de flauta en el Conservatorio. Qué cosas, así era esta vida antes.

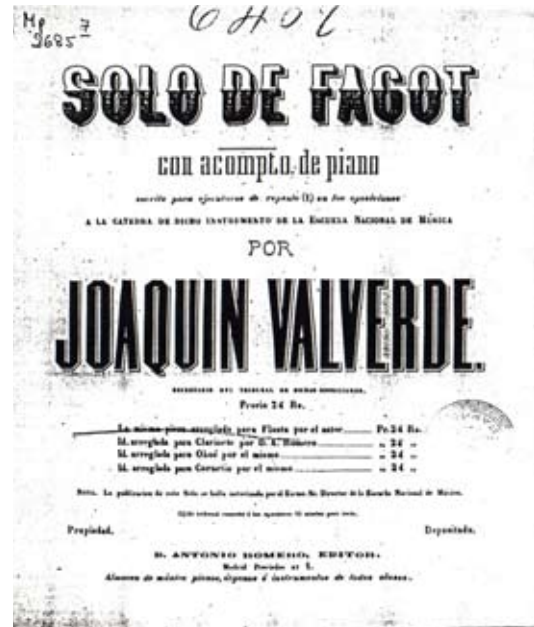
Celebrando el éxito de la *Gran Vía*. Madrid 1886 (Valverde sentado en el centro con una copa y Chueca a la derecha)



En 1863 ingresó en el Conservatorio de Madrid estudiando la flauta con el eminente catedrático Pedro Sarmiento, obteniendo el primer premio de flauta en 1867 y el primer premio de composición en 1870. Al año siguiente consiguió un premio de la sociedad Fomento de las Bellas Artes por su sinfonía *Batilo*, y fue nombrado director de orquesta del Teatro Español (del Príncipe), más tarde del Teatro de la Comedia y luego en el de Lara, dirigiendo diferentes orquestas hasta 1889. En 1872 comenzó su relación de amistad con Federico Chueca, que tan fructíferos resultados dio.

En 1874 salieron a la luz los *Estudios Melódicos para solo flauta*, que dedicados a su maestro Pedro Sarmiento y editados por la casa Romero, estuvieron en el programa de estudios del Conservatorio (denominado en ese momento Escuela Nacional de Música²) como texto oficial. Componen este cuaderno un total de ocho estudios, los cuales abordan diferentes aspectos del instrumento como son articulación, expresividad, matices, etc., que sin ser de una dificultad extrema, son idóneos para los cursos finales de grado medio y además, con el añadido de haber sido escritos por un buen flautista y músico español.

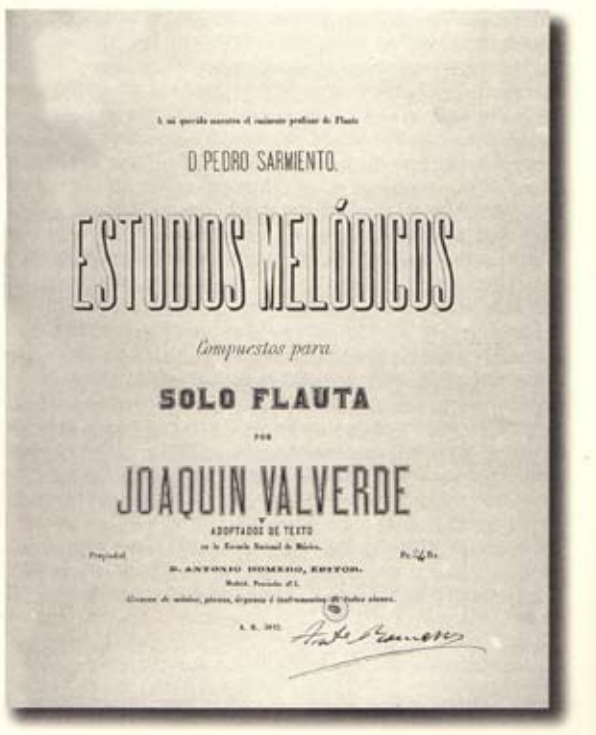
Dentro de esta serie de estudios, se destaca el Núm. 7, que se constituye como una obra con entidad propia. Se trata de su *Aire variado para flauta sola*³, que bien hubiera podido presentarnos como un Opus diferente. Esta pieza es un tema con variaciones que van aumentando gradualmente su dificultad, muy al estilo europeo y para la que elige la flautística tonalidad de ReM.



Vio también la luz este año (1874), su *Solo de Fagot* (arreglado para flauta con acompañamiento de piano⁴), obra que había compuesto *ad hoc* el año anterior como pieza obligada de repente, en la oposición a la cátedra de fagot del Conservatorio, en la cual había formado parte como secretario del tribunal. Sin duda, contaba ya a los 27 años con una magnífica reputación. La obra consta de dos tiempos *Andante* y *Allegro Animato*, lo típico para este tipo de pruebas. Como casi todo, fue editada por Antonio Romero⁵, con el número de plancha A. R. 3052, encontrándose a la venta en su almacén de la calle Preciados, de Madrid, al precio de 20 reales. En la actualidad hemos revisado y editado la pieza en *Sonata Ediciones* como *Solo para Flauta y Piano*.

En 1875 nació su hijo, Joaquín Valverde Sanjuán, a quien todo el mundo llamaba “Quinito” para distinguirlo de su padre. Llegó a ser muy famoso por el género chico y sobre todo por las canciones que componía de diversa índole como *Clavelitos*, canción a la que tanto provecho han sacado nuestras famosas tunas universitarias.

También en este año y continuando con su propósito de concretar un “Curso de perfeccionamiento”, como él denominaba a los tres libros que tenía en mente publicar para cumplimentar los estudios de la carrera de flauta, Antonio Romero le edita los *Preludios ad Libitum* (sobre los acordes de tónica y dominante, segundo libro de la serie prevista), dedicados a Gonzalo Saavedra y Cueto, marqués de Bogaraya. En ellos y al igual que en los *Estudios Melódicos*, Valverde deja entrever su particular pluma “zarzuelera”, con melodías y giros característicos del tipo de música en boga y al que se dedicaba por completo. Los 30 preludios de que consta el libro, nacieron con la finali-



Estudios Melódicos. Volumen original

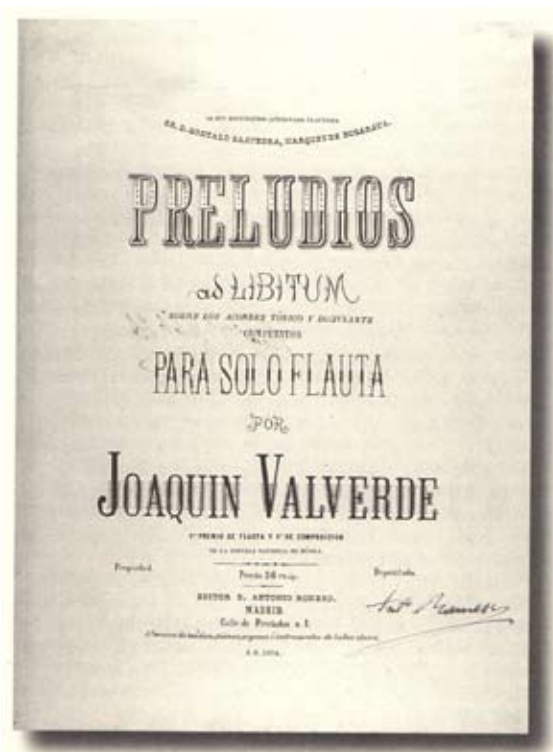
dad de que el alumno trabajara la expresividad y musicalidad por medio de cadencias, toda vez que recomienda en los mismos la práctica del transporte en una serie de tonalidades predeterminadas. La importancia que siempre se le dio a la lectura a primera vista y a la repentización en los planes de estudios, estuvo en función directa con el hábil manejo y la destreza para con el instrumento que siempre tuvieron nuestros antepasados flautistas españoles, lo cual contrastaba con la delicada calidad del sonido y sobre todo, con la eterna complejidad de una buena articulación.

Por todo ello, también es recomendable su práctica, tanto en los últimos cursos de grado medio como en los primeros de superior. Estas dos creaciones de Valverde, fueron reeditadas en facsímil en 1998 por el tándem Gericó-López, con la “excitante” intención de que toda la comunidad flautística pudiera disfrutar de ambos libros en un solo volumen, con la curiosidad e interés que el detalle aportaba, el consecuente ahorro económico y la cómoda manejabilidad que ello suponía⁶.

Pero volviendo a mi tocayo, en 1879 obtuvo en un concurso de composición que tuvo lugar en el Ferrol, una mención por su sinfonía *Todo es Paz y Dulzura*. Al año siguiente fue nombrado director de orquesta del teatro de Lara en 1880 y en 1882 opusió a la cátedra de flauta del Conservatorio de Madrid (denominado Escuela Nacional de Música en aquella época), oposición que marcaría un antes y un después, en la enseñanza de la Flauta en España.

Todo comenzó con el fallecimiento de Pedro Sarmiento, acaecido el 5 de febrero de 1882. Quedó entonces vacante dicha plaza y por sugerencia de algunos amigos, Valverde se presentó a la oposición que se desarrolló entre octubre y noviembre de aquel año. Eran cuatro los aspirantes que se presentaban a las pruebas⁷ y sobre el papel, Valverde era el más completo⁸, el mejor valorado y además, no hay que olvidar que el programa de estudios que estaba vigente en la asignatura de flauta contenía sus *8 Estudios*. Pero todo apuntaba a que algunos miembros del tribunal⁹ habían adquirido algún tipo de compromiso con dos de los otros candidatos, en concreto Arrieta con Joaquín Ramos (que con grandes padrinos en el Consejo de Instrucción Pública, era el que ocupaba la plaza como interino -desde el 11 de febrero hasta el 30 de noviembre- y el Marqués de Bogaraya con su buen amigo Eusebio González, quien finalmente ganó la plaza).

Pero no quiero recordar aquí demasiados detalles de la oposición, para ello se encargó el propio Valverde de publicar un librito -bastante sorprendente por cierto-, donde la lectura se hace muy amena, incluso pasando al grado de divertida (por lo que no os la podéis perder), pormenorizando con precisión todos los asuntos relacionados con este tema. El libro se intitulaba “La Flauta. Su Historia, Su Estudio”, lo dedicó a su gran amigo Federico Chueca y fue editado por el establecimiento tipográfico *Sucesores de Rivadeneyra*, en 1886. Por el interés

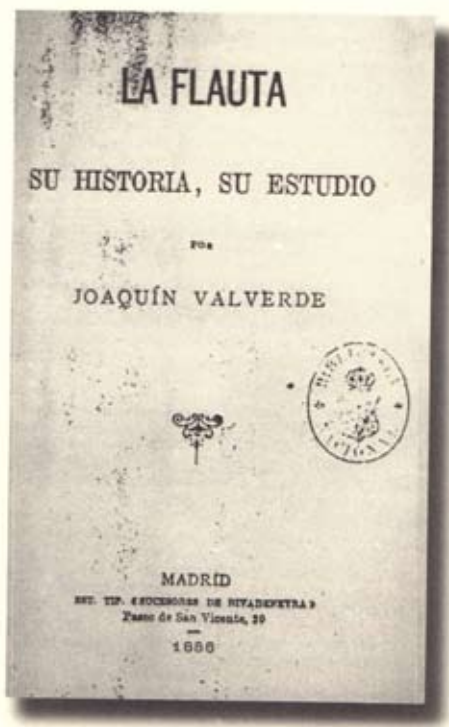


Preludios. Volumen original

intrínseco del mismo, amén de la poca información al respecto que nos había llegado hasta nuestros días, el librito fue reeditado por el mismo tándem (GL)¹⁰, por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y el Conservatorio Superior de Música de Sevilla, en 1997¹¹.

Este evento fue decisivo para la adopción en nuestro país de la flauta Boehm (a la que ellos denominaban de anillas), ya que, aunque en las bases de las pruebas simplemente decía que había que concurrir a ellas con un instrumento afinado al diapasón normal y hasta esa fecha se tocaba la flauta Tulou -sistema antiguo, que era el que enseñaba Sarmiento-, el Marqués de Bogaraya (gran flautista aficionado) que frecuentaba los ambientes flautísticos parisinos del momento y era un enamorado de la Boehm, había dejado caer en sus círculos que el que no participara con ese instrumento tendría pocas posibilidades de ganar la plaza, opinión que al parecer también compartía Arrieta, que era el presidente del tribunal. Por aquella época, el Conservatorio tenía dos flautas Boehm y las cedieron para las pruebas a Valverde y otro opositor (supuestamente Eusebio González).

Como si de una telenovela se tratara, la publicación periódica *La Correspondencia Musical* siguió el curso de las oposiciones con interés al tiempo que se desarrollaban las pruebas, ofreciendo en una crónica al más puro estilo novelesco decimonónico los resultados de la misma, los días 1, 8 y 15 de noviembre de 1882. Asimismo José Vicente Pérez Martínez¹², en su libro



La Flauta, su historia, su estudio. Volumen original

*Anales del Teatro y de la Música*¹³, hizo una biografía, donde incluyó algunos comentarios sobre la oposición de 1882:

“... En los primeros meses de 1882, pasó a mejor vida el músico D. Pedro Sarmiento. Con este motivo, salió a oposición la cátedra de flauta del Conservatorio, y por consejo de sus amigos se presentó el Sr. Valverde al certamen. A la solicitud en que lo pretendía, no acompañó más re-

laciones de méritos que los necesarios para exceder a sus coautores. Había, según se aseguraba, gran empeño en favorecer a dos de los opositores y de deslucir los ejercicios de los otros; más, parece que se hallaba dividido en dos bandos el interés de los jueces. Era muy difícil la lucha, pero el Sr. Valverde abrigaba la fundada esperanza de salir triunfante en el ejercicio oral si en el sorteo le tocaba ser contrincante de uno de los protegidos. Eran solo cuatro los opositores; formáronse parejas, y al Sr. Valverde le tocó luchar con uno de los recomendados, quien comenzó su ejercicio con un elogio entusiasta a todas las obras de su contendiente. Puso esto en un aprieto al Sr. Valverde, porque es caballero en carta cabal; pero aquella no era ocasión propicia para andar en galanterías, y no sin dar las gracias a su compañero, combatió con elocuencia el plan de estudiar que aquel expusiera, y las palabras con que manifestó el único medio de hacer útiles y progresivos los estudios, fueron acogidas por los jueces con inequívocas muestras de aprobación, sucediendo lo propio con sus teorías sobre los puntos principales de la enseñanza de la flauta. Sin embargo, la votación no fue unánime y favorable al Sr. Valverde. Tres días duró la lucha contra los individuos del tribunal. Ni uno ni otro bando se conformaba con las razones expuestas por una y otra parte. ¿Qué pasaría extra-junta, cuando se dejó sin efecto la acordada consulta al Consejo de Instrucción Pública, y se sacrificó al Sr. Valverde, que, habiendo resultado empate en la votación, era, según la ley, el verdadero acreedor a la cátedra; se sacrificó al Sr. Valverde, digo, pretextando una votación unipersonal?

Cuestión es ésta que el interesado tratará con la extensión que merece en un libro próximo a publicarse. Pero mientras que la Escuela Nacional de Música se resiste a aprovechar la indiscutible suficiencia del Sr. Valverde para explicar una signatura [sic] cuya obra de texto es original suya, el instituto filarmónico, que dirige el Sr. Conde de Morphy¹⁴, supo hacer justicia al distinguido maestro, nombrándole profesor de literatura musical, de dicho establecimiento...

El día 15 de noviembre, *La Correspondencia Musical* señalaba el resultado de las pruebas:

“...Previos los consiguientes ejercicios de oposición de que ya tienen conocimiento nuestros lectores, se ha concedido la plaza de flauta vacante en el Conservatorio, al distinguido profesor D. Eusebio González”.

A partir de estos momentos, el sistema de flauta que se estudiará en el Conservatorio de la capital y por ende en toda España, será el Boehm. Habíamos tardado casi cuarenta años, desde que fue patentada esta flauta en 1847, en aceptarla firmemente como mejor instrumento. La tardanza y confusión al respecto, podemos encontrarla en el hecho de que algunos libros del momento como *El Moderno Anfión*, de Rossetti, todavía afirmaban que la Tulou era la mejor flauta que existía y que la Boehm no la mejoraba. Esto sumado a que los flautistas importantes del momento se encontraban cómodos con el sistema que conocían, hicieron que no se presentara este dilema hasta la renovación de la susodicha cátedra.

La tercera edición de *El Moderno Anfión*, conservada en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, fue donada por el editor Casimiro Martín en 1872 a la entonces Escuela Nacional de Música y Declamación. El libro estaba dividido en dos partes que podían adquirirse por separado al precio de 40 Rs. cada una. Su título explica que es para flauta de 5, 10 y 13 llaves de la flauta perfeccionada por Tulou. Incluye el agradecimiento de Sarmiento a quien fue dedicado y el dictamen favorable de la Comisión del Conservatorio (no hay más que hablar).

Así las cosas, Valverde ya nunca más se preocupó por la flauta y naturalmente, no concluyó su anhelado “Curso de Perfeccionamiento” con el tercer libro anunciado. Su relieve principal estuvo en el cultivo de la música de teatro, escribiendo dieciséis zarzuelas en solitario y colaborando con otros compositores como Bretón, Serrano y sobre todo con Chueca en la creación de otras. Realizó además incursiones en el campo literario, publicando series de artículos y una colección de poesías (a esto se le llama ser un personaje completo). En 1896 compartió con Chueca la cruz de segunda clase del mérito militar que les fueron concedidas por el gobierno por la *Marcha de Cádiz*.

En 1885 compone *Fragmento Elegíaco*, para flauta y piano con el siguiente pretexto: El 23 de enero de 1886, con motivo de los funerales del rey Alfonso XII, la Asociación de Profesores de Música y Aficionados que presidía Antonio Romero y Andía,

regaló a la reina María Cristina de Ausburgo-Lorena, un libro con 52 pequeñas piezas escritas expresamente por los compositores más representativos de la época y entre ellos, como no, se encontraba Joaquín Valverde. Firmaban como representantes de los compositores, Antonio Romero y Andía, Justo Blasco, Tomás Bretón, Antonio Oliveres, Dámaso Zabalza, Mariano Martín Salazar, Juan Cantó y Antonio López Almagro.

Falleció en Madrid el 17 de marzo de 1910, siendo enterrado en el cementerio de San Lorenzo.

Su obra la podemos clasificar en varios géneros:

Didácticas.- *Estudios Melódicos* (1874), dedicados a Pedro Sarmiento y editados por Antonio Romero; *Preludios ad Libitum* (1875) sobre los acordes tónico y dominante, dedicados a Gonzalo Saavedra, Marqués de Bogaraya y editados también por Romero. Ambos cuadernos se distribuyeron en el almacén Casa Dotesio (posteriormente denominado Unión Musical Española);

Flauta Dúos.- *El Recreo*, album de seis piezas de baile arregladas para dos flautas: 1. *Reincidencia*. (Vals); 2. *Proemio* (Polka); 3. *En el Redil* (Polka-Mazurka); 4. *Inés* (Chotis) 5. *Por el Talle* (Jota de Cuba: habanera); 6. *A Escape* (Galop). Esta pieza está escrita a modo de suite de breves piezas del tipo de música de baile y de salón muy populares en España y los nombres de las mismas poseen un añadido descriptivo. Todas fueron editadas por Romero y Marzo en 1878 con el número de plancha 5180, estando en disposición a la venta para dos flautas al precio de 24 reales, y para flauta sola a 12 reales; *Mazurka sobre motivos de El capitán Grant*, editada por Casa Dotesio; *Premio para una o dos flautas*; y *Reincidencia para una o dos flautas*.

Flauta y Piano: *Fragmento Elegiaco* (1885); *Solo de Fagot*, arreglado para flauta.

Zarzuelas.- Fueron muy numerosas, contando las propias y las de colaboración. A destacar: *La Gran Vía*; *Agua*; *azucarillos y aguardiente*; *La alegría de la huerta*; *El año pasado por agua*; y *De Madrid a París*.

Zarzuelas propias 16:

La baraja francesa (1890); *La batalla de Tetuán*; *La bella Tejada*; *La boda de mi criada*; *Buenas noches-buenas noches*; *La caleta de los panaderos*; *Entre dos amores*; *El género ínfimo*; *El iluso Cañizares*; *La casa de bailes*; *Mimosa bayadera de las grandes cortesanas*; *Salón Eslava*; *El director* (1891); *El novio de su señora* (1892); *El candidato* (1895); y *La isla de los suspiros* (1910).



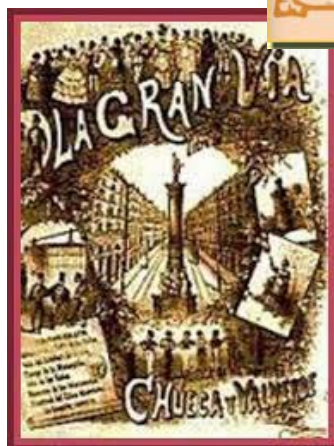
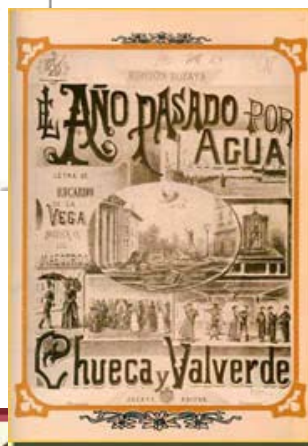
En colaboración con Federico Chueca 33:

¡ *A la exposición!*; *La abuela*; *Agua y cuernos*; *El sobrino del difunto* (1875); ¡ *A los toros!* (1877); *Bonito país* (También colaboró Tomás Bretón) (1877); *La función de mi pueblo* (1878); *Los barrios bajos* (1878); *R.R.* (1880); *La canción de la Lola* (1880); *Luces y sombras* (1882); *La plaza de Antón Martín* (1882); *De la noche a la mañana* (1883); *Vivitos y coleando* (1884); *Caramelo* (1884); *En la tierra como en el cielo* (1885); *Cádiz* (1886); *La Gran Vía* (1886); *De Madrid a Barcelona* (1888); *El año pasado por agua* (1889); *De Madrid a París* (1889); *Conchita en el muelle de la Habana*; *Un crimen misterioso*; *Las ferias*; *Fiesta Nacional*; *Lección conyugal*; *Las locuras madrileñas*; *Medidas sanitarias*; *Do-Re-Mi-Fa*; *Los sobrinos del difunto*; *Un domingo en el rastro*; *Un maestro de obra prima*; i por último y por último *La venta del pillo*.

Composiciones diversas: *Danza de la banana*; *Danza del paraguay*;

El Matrarro; *Marcha florida*; *Polichinela*; *Toledana*; y *Los tres gorriones*.

Composiciones diversas en colaboración con Julián Romea Parra: *Los dominigueros* (1888); *Grandes potencias* (1890); *Niña Pancha* (1886); *Segunda tiple* (1890); y *Chocolate y mojiçón* (1885).



Composición en colaboración con Ángel Rubio: *Las buenas formas* (1899);

Composiciones diversas en colaboración con su hijo Quinito: *La noche de San Juan* (1894); *El cocinero de S.M.* (1897); *La primera vara* (1897); *Los tres millones* (1898); *Los bárbaros del norte* (también colaboró Ruperto Chapí) (1907); *El gallo de la pasión* (1907); y *Sangre Moza* (1907).

Composición en colaboración con José Serrano: *La suerte loca* (1907).

Obras Instrumentales: *Gran solo*, original para cornetín y piano (Casa Dotesio); *Solo de fagot con acompañamiento de piano* (Casa Dotesio); *Sinfonía Batilo* (1871); y *Sinfonía Todo es paz y dulzura* (1879). ●

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

Joaquín Gericó



Bibliografía

- Gericó-López: *La Flauta en España en el s.XIX* (Grupo Real Musical, Madrid 2001).
- Pérez Martínez, J. V.: *Anales del teatro y de la Música* (Ed. Ricardo Fe, Madrid, 1884).
- Ruíz Tarazona, Andrés: *En el Centenario de su muerte Cien años sin Federico Chueca y una eternidad con él.* (programa de mano de La Gran Vía, en el teatro Villamarta, de Jerez, temporada 2008-2009).
- Valverde Durán, J.: *La flauta. Su historia, su estudio* (prólogo a la edición por Gericó-López. Ed. Conservatorios Superiores de Madrid y Sevilla, 1997).

REVISTAS Y PERIÓDICOS

- **La España Musical** (año I, nº 4. Madrid, 28 de diciembre de 1886).
- **La Correspondencia Musical** (año II, nº 96, 1 de noviembre de 1882/ nº 97, 8 de noviembre de 1882/ nº 98, 15 de noviembre de 1882)

WEBGRAFÍA

- http://www.errenteria.net/es/ficheros/40_12551es.pdf (en línea 4-6-2014).

NOTAS

1. "...Chueca trabajaba por aquel entonces con el maestro extremeño Joaquín Valverde (1846-1910) y como solía escribir sobre el piano, Valverde orquestaba, con la maestría de un buen discípulo de Arrieta, sus inspiradísimas zarzuelas..." (Andrés Ruíz Tarazona)
2. El cambio de nombre de "Real Conservatorio..." a "Escuela Nacional de Música", se produjo al instaurarse la 1ª República en España, que duró desde el 11 de febrero de 1873 hasta el 29 de diciembre de 1974.
3. Grabado por Joaquín Gericó en el disco "Música Romántica Española para Flauta" (Sello *Piccolo*. Madrid 2001).
4. Grabado por Joaquín Gericó en el disco "Música Española para Flauta del siglo XIX" (Sello *Piccolo*. Madrid 1999).
5. Antonio Romero y Andía era catedrático de clarinete del Conservatorio Madrileño, constructor de un modelo de clarinete que obtuvo medalla de plata en la Exposición Universal de París de 1967 (y en otras convocatorias en España y París en 1878) y Académico de Bellas Artes de San Fernando. Se convirtió en el mayor editor de música en la época.
6. Este librito está disponible en algunas tiendas de música e incluso se puede adquirir pidiéndolo a la Asociación de Flautistas de Andalucía: www.flautaandalucia.org
7. Joaquín Valverde, Eusebio González, Gregorio Torres y Joaquín Ramos (Joaquín González Chausa Ramos).
8. Recordaremos aquí no obstante, que Valverde confiesa que hacía once años que no tocaba la flauta.
9. Formaban el tribunal: Emilio Arrieta, el Marqués de Bogaraya, Valentín Zubiaurre, Antonio Romero, José Aranguren, Enrique Ficher y Emilio Serrano.
10. Gericó-López.
11. Este librito también está disponible en algunas tiendas de música e incluso se puede adquirir pidiéndolo a la Asociación de Flautistas de Andalucía: www.flautaandalucia.org
12. Escritor, crítico teatral y musical nacido en Ribadeo. Entre sus obras destacan: *Anales del Teatro y de la Música*; *Crítica dramática y musical*; *Biografías de autores, compositores y artistas*. Además cuenta con un estudio sobre realismo en la ciencia, en el arte en general y en la literatura, publicado por Gutenberg en 1884. Fue gobernador civil de la provincia de Isabela de Luzón en Filipinas.
13. Editado por Ricardo Fe. Madrid, 1884.
14. El conde Guillermo Morphy y Ferris, compositor y crítico español de origen irlandés, fue una importante y destacada personalidad de su época. Abandonó España cuando se produjo el destronamiento de Isabel II, a la que acompañó a París. Fue preceptor y luego secretario, de Alfonso XII, con el cual volvió a Madrid. Realizó trabajos de investigación musical y compuso sonatas, fugas y obras de música sacra.

Ser docente

“Invertir en desarrollo socio-cultural es la base de cualquier relanzamiento de orden económico”

Por **Francisco Javier López R.**

El momento presente de la expectativa laboral de los titulados superiores en música de nuestro país, se encuentra condicionado por un conjunto de factores no menos favorables que los que pudieran afectar al conjunto de otras carreras de perfil superior.

Si bien hace un par de décadas, la situación socioeconómica pintaba de modo portentoso el desarrollo de los diferentes sectores musicales; orquestas, bandas, centros de estudios privados y conservatorios, en los que la demanda de personal para atender sus diferentes actividades no cesaba de aumentar, con una proporción jamás conocida hasta aquél momento, esta situación fue diluyéndose de forma progresiva.

Paulatinamente ha ido decreciendo la expansión de todos los sectores musicales en relación con la orientación a la baja que el mercado laboral va determinando. Aún así no se ha llegado a una precipitación brusca hacia mínimos por la sencilla razón de que la música, especialmente la que denominamos “Clásica” y su industria complementaria, de forma mayoritaria responde a un modelo de protección oficial.

Nuestro país, así como otros de nuestro entorno e incluso más alejados, han encomendado en términos generales, el devenir de las artes al patronazgo del Estado. Las grandes multinacionales y otras empresas también prósperas no obtienen los beneficios que pudieran esperar por invertir en cultura y formación artística, y aunque sí bien es cierto que numerosas de ellas aportan cuantiosas sumas en promocionar actividades culturales relacionadas con la música, a todas luces, no son ni continuas ni suficientes para que este mecenazgo, que en otro tiempo fue ejercido principalmente por sectores de orden privado como los ateneos y sociedades económicas de amigos del país, satisfagan la necesidad planteada por la sociedad actual.

El concepto de rentabilidad económica no siempre puede aplicarse a esta cuestión porque más allá del simple rédito se encuentra la democratización de la cultura, sin que, a su modo, deje de ser una cuestión de intereses socio-políticos.

Mi experiencia reciente en El Salvador como colaborador en la puesta en marcha de un conservatorio nacional, me ha demostrado que una actuación y patrocinio de instituciones privadas

en este campo, no sólo representa una inversión destinada a la rehabilitación de los jóvenes pandilleros y por ende a propiciar una muy necesaria paz social a medio plazo, sino que más allá de desarrollar programas conducentes a generar empleo, constituye un medio eficaz de encauzar la solidaridad de cara a un futuro esperanzador y generar conciencia de no violencia.

Es por ello que invertir en desarrollo socio-cultural es a todas luces la base de cualquier relanzamiento de orden económico.

Las circunstancias diversas de cada época condicionan, en cierto modo, el pensamiento y conducta de la sociedad, tanto en su conjunto como desde el punto de vista individual. En esta segunda década del siglo, para el alumnado próximo a finalizar sus estudios, obtener un trabajo, sea cual sea, se está convirtiendo asombrosamente en uno de los principales objetivos de sus esfuerzos. Bien es cierto que cuando la situación personal o familiar lo permite, se opta también y es lo más acertado, por incrementar la formación recibida y acumular de paso nuevos certificados que podrán favorecerle en las inevitables baremaciones de méritos con que habrá de enfrentarse en un futuro próximo, cuando se aplique a una u otra actividad que requiera un concurso.

En relación con el mercado laboral, vemos que existe, al menos, una veintena de profesiones relacionadas con el ejercicio de la actividad musical y podrían agruparse en tres grandes módulos:

- Educación
- Interpretación
- Técnico-comercial

El grado de conocimiento sobre la actividad que desarrollan y la información que sobre ellas se dispone queda reflejado en el estudio de 2009 por Luis Ponce de León¹ (figura 1), en donde puede verse el grado de conocimiento que se tiene de las mismas. En la siguiente relación de medias, 4 es el máximo conocimiento y 0 el mínimo.

Observando cómo se plantean oficialmente las enseñanzas profesionales de música, encontramos los siguientes requisitos Oficiales:

REAL DECRETO 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música.

“Las enseñanzas artísticas reguladas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, tienen por finalidad proporcionar al alumnado una formación artística de calidad, así como garantizar la cualificación de los futuros profesionales de la música...”

	Media
Afinador / Constructor / Repar. de instr.	1,02
Arreglista	0,72
Bibliotecario de mús. / Archivero / Documentalista	0,98
Compositor	2,10
Crítico musical	1,10
Director de coro / orquesta	1,90
Disc Jockey	0,96
Editor	0,52
Intérprete solista	3,08
Locutor de programas musicales	1,12
Miembro de una orqu / coro / agrup cámara	2,96
Músico de estudio	1,42
Musicólogo / Investigador / Histdor de la música	1,62
Musicoterapeuta	0,86
Productor musical	0,72
Profesor de conservat / escuela de música	3,02
Profesor de música en un colegio / instituto	3,02
Profesor particular	3,02
Representante artístico	0,60
Técnico de sonido	1,08
Terapeuta especializado en problemas del músico	0,52

Artículo 1. Finalidad y organización

“2. La finalidad de las enseñanzas profesionales de música se ordena en tres funciones básicas: formativa, orientadora y preparatoria para estudios posteriores.”

Apreciamos que no se encuentra entre los objetivos específicos ninguna “capacidad” que se acerque ligeramente al perfil de un profesional docente:

En la actividad docente y aunque sea obvio referirse a ello, lo más importante es el alumnado, como futuro sujeto profesional y también, como no debería ser de otro modo, depositario de conocimientos, valores humanos y artísticos, a quien hay que proveer de toda la sensibilidad posible para que ejerza el arte de la música.

Alcanzar un perfil adecuado para la actividad docente, pasa por un proceso singular de capacitación práctica y teórica.

En las Enseñanzas Profesionales (EEPP) de Música -flauta y otros instrumentos- no suele proponerse en las programaciones, suficientes lecturas y escuchas relacionadas, en primer lugar con la propia historiografía del instrumento y tampoco con aspectos sobre acústica y análisis a través de ensayos y revistas especializadas, por no mencionar la organización de talleres, conferencias y debates sobre la propia enseñanza. En su lugar la actividad

más recurrente es el cursillo técnico instrumental, que en la mayoría de los casos es una duplicación del trabajo que se realiza habitualmente en el aula.

La reflexión y el debate durante sesiones presenciales con el alumnado, contribuye a crear hábitos de conciliación entre la lógica, la razón y lo artístico.

La docencia es el área profesional de la música que acoge a un mayor número de flautistas egresados de los conservatorios de modo que las oposiciones suponen en la mayoría de los casos el final del recorrido hacia el ejercicio de la profesión, en donde se exigen aspectos transversales de la carrera como:

- Metodología del aprendizaje.
- Organización y elaboración de materiales didácticos, para lo que se necesita haber adquirido conocimientos sobre informática general y especializada en música (procesadores y secuenciadores).
- Análisis técnicos, de estilo e históricos.
- Exposiciones orales en público.
- Conocimientos básicos sobre legislación.

Quedando sobreentendido el adecuado nivel técnico que se ha de tener del instrumento, las competencias anteriores son un requisito para que sea valorada la capacitación docente. El proceso se inicia, o debería hacerse desde las EEPP de Música.

Se revela deficitaria una óptima transmisión de las competencias durante el paso desde las EEPP a las Enseñanzas Superiores (EES), y en la realidad se produce una desconexión entre ambos niveles. Habitualmente, el objetivo de etapa de las EEPP es acceder a las EES, per se, y no se extiende más allá, entendido como un segmento de la educación orientado hacia un único fin, sea este la interpretación solista o la pedagogía. En el primer caso queda bien definida la relación e identificación de las capacidades que han de obtener futuros solistas intérpretes y solistas de orquesta pero en el segundo, visiblemente no lo está.

Si bien el nombre de la etapa citada indica una preparación para la “profesión”, en cualquiera de las especialidades no comprende entre sus objetivos generales y específicos sino los relacionados con el dominio del instrumento y aquellos aspectos musicales necesarios para comprender el fenómeno musical. Es evidente que aún siendo absolutamente coherentes con todos los objetivos, apuesta en su conjunto por músicos exclusivamente instrumentistas.

Nuestra área de conocimientos y destrezas resulta en muchos casos difícil de perfilar adecuadamente al modo “artístico”, donde la lógica, la razón, la teoría y lo exacto, colisiona con un cierto relativismo que alcanza y sobrepasa en numerosas ocasiones el límite de lo subjetivo. Esta situación se vuelve especialmente delicada si existe inexperiencia y cierta escasez de criterio bien argumentado; decidir la articulación o el modo de ornamentar



más adecuadamente un pasaje de una obra del siglo XVIII no siempre es fácil de determinar, incluso teniendo ante nuestra vista la teoría y los documentos de la época, o comprender cómo se balancea una frase en una obra romántica y determinar el grado de protagonismo del ritmo sobre la melodía y la atmósfera armónica, en un fragmento de música serial. Los conocimientos no técnico-instrumentales resultan en este punto de significativa importancia.

Los resultados mediocres, por no decir funestos, que emanan de la realización de diversos cuestionarios por alumnado de nuevo ingreso en EES, son esclarecedores al respecto y vaya por delante que no debe entenderse como una censura o reproche al personal docente de las EES y EEPP, a quien otorgo la máxima consideración.

El estudio fue realizado durante 10 años y entre las preguntas que se hicieron cabe destacar:

1- Cita tres flautistas europeos por cada siglo:

Siglo XVIII - Siglo XIX - Siglo XX.

Sólo españoles, siglo XVIII - Siglo XIX - Siglo XX nacidos hasta 1950

2- Cita dos métodos o tratados de flauta por cada siglo:

Siglo XVIII - Siglo XIX - España siglo XIX

“Se revela deficitaria una óptima transmisión de las competencias durante el paso desde las Enseñanzas Profesionales a las Enseñanzas Superiores, y en la realidad se produce una desconexión entre ambos niveles.”

3- Cita dos constructores de flautas:

Siglo XVIII - Siglo XIX - Siglo XX

4.- Cita dos obras para flauta sola de cada siglo:

Siglo XVIII - Siglo XIX- Siglo XX:

5.- Cita dos obras para flauta de compositores españoles editadas o inéditas: Siglo XIX y XX

En cuanto a nociones sobre acústica y organología:

1.- La flauta barroca ¿está construida con taladro cilíndrico o cónico?

2.- Cita dos modos de producir sonidos parciales en la flauta.

3.- Escribe la serie armónica del sonido fundamental Mi b en la flauta.

4.- ¿En qué tono se encuentra la flauta contralto?

Resultados semejantes se pudieron observar en relación a las formas musicales.

Otras especialidades no específicamente instrumentales se articulan convenientemente en el marco de las Enseñanzas Superiores y las características del mundo profesional deberían hacernos reflexionar y tratar de revelar al alumnado todos los caminos posibles que podrán seguir durante el proceso general de su aprendizaje y gracias a la formación que están recibiendo, guiarles estratégicamente para que las decisiones que tomen en este sentido se produzcan de una forma natural. Esto no es parte de la realidad actual de los centros oficiales de educación musical y sería de una gran ayuda para el personal docente contar con esta formación complementaria y con la presencia, no necesariamente residente en los conservatorios, de orientadores especializados.

Cuestiones que debieran plantearse por parte del alumnado y tratadas con un tutor como ¿De qué soy capaz?, ¿En qué actividad musical disfruto más?, y ¿Qué espero de un determinado trabajo? deberían estar presentes a lo largo de los últimos cursos de las EEPP y seguir planteándose, aunque de un modo más pragmático durante las EESS.

La situación y perfil de la figura del docente en el plano académico actual se han transformado considerablemente. Los diferentes planes educativos que han sido implantados durante los últimos 20 años se han sucedido más de un modo coyuntural y por planteamientos de índole político que por necesidad estructural del propio sistema, y mientras tanto la anhelada aspiración para

Orquestas Sinfónicas de España

- **ANDALUCÍA**
Orquesta Ciudad de Granada
Orquesta Filarmónica de Málaga
Orquesta de Córdoba
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
- **ASTURIAS**
Oviedo Filarmónica
Orquesta Sinfónica del Principado de A.
- **BALEARES**
Orquesta Sinfónica de Baleares "C. de P."
- **CANARIAS**
Orquesta Sinfónica de Tenerife
Orquesta Filarmónica de Gran Canaria
- **CASTILLA Y LEÓN**
Orquesta Sinfónica de Castilla y León
- **CATALUÑA**
Jove Orquesta Nacional de Catalunya (N. P.)
Orquesta de Cadaqués
Orquesta Sinfónica de Barcelona i N. de C.
Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del L.
Orquesta Sinfónica del Valles
- **EUSKADI**
Bilbao Orkestra Sinfonikoa
Euskadiko Orkestra Sinfonikoa
- **EXTREMADURA**
Orquesta de Extremadura
- **GALICIA**
Orquesta Sinfónica de Galicia
Orquesta Real Filarmónica de Galicia
- **MADRID**
Joven Orquesta Nacional de España (N.P.)
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid
Orquesta y Coro Nacionales de España
Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE
Orquesta Sinfónica de Madrid
- **MURCIA**
Fundación Orquesta Sinfónica de la Reg. de M.
- **NAVARRA**
Orquesta Sinfónica de Navarra, P. Sarasate
- **VALENCIA**
Orquesta de Valencia
Orquesta de la Comunidad Valenciana

27 orquestas profesionales ± 110 flautistas

A.E.O.S. Asociación Española de Orquestas Sinfónicas

acceder al mundo universitario no acaba de llegar. Sí es cierto que a través del ISEA (Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas) se han perfilado objetivos que sitúan nuestras enseñanzas en un plano de nivel superior.

La enseñanza de la música en Educ. Primaria y Secundaria, desde hace décadas ha abierto nuevas puertas al docente que procede de los conservatorios y su perfil formativo desde el punto de vista académico de un conservatorio superior no parece, hoy más que nunca, el más adecuado al tipo de trabajo que se realiza allí (Historia de la música por lo general). La formación de estos docentes no alcanza un perfil pedagógico porque su preparación ha sido mayoritariamente relacionada con la técnica instrumental y/o musicológica y es que la especialización en pedagogía no todos los centros la tienen incorporada en su oferta educativa y aun, tanto si se ha estudiado en un centro con la especialidad como si no, en ambos casos se obvia frecuentemente determinadas actitudes que como docente se deben adoptar:

Aspectos personales:

- Franqueza, naturalidad, claridad
- Interés, determinación, entusiasmo
- Autoridad, rectitud, disciplina,
- Equidad, serenidad, entrega, accesibilidad
- Animosidad, comunicación, humildad, saber estar
- Eficiencia y eficacia.

Aspectos profesionales:

- Óptima formación



MÚSICA el Departamento de orientación, formación, evaluación e innovación educativa².

Dotar al alumnado de una mayor y detallada información acerca del mercado laboral y orientar la formación impartida en los centros educativos en función de las inclinaciones e inquietudes profesionales del alumnado.

Contribuir a un modelo menos especializado, aunque nunca insuficiente, en la categoría de interpretación (técnica instrumental) y desarrollar mayores contextos culturales que confluyan en una mayor comprensión del fenómeno musical.

Fomentar la capacidad de instruir, observar, valorar, organizar y todos aquéllos aspectos que conducen al perfil del docente actual en el marco normativo y socio económico.

- Predisposición a nuevos aprendizajes
- Idoneidad para investigar
- Organización, sistematización y planificación
- Consejero
- Observador
- Criterio para valoraciones de evaluación
- Competencia y responsabilidad
- Dinamizador de actividades

En la relación siguiente, tomada como base la documentación estadística de 2011, puede verse el número de profesionales flautistas que estaban integrados en cada uno de los sectores.

Orquestas:	110
Bandas municipales:	150
Bandas Militares:	32
Centros docentes:	730 (+ 300)*
Total	1.022 (1.322)

*(enseñanza privada)

A la vista de las cifras que revelan la amplia oferta de trabajos relacionados con la docencia frente a otras actividades musicales, podríamos suponer una mayor dedicación a sus competencias por parte del alumnado de los conservatorios, sin embargo son las que generalmente más se descuidan en la formación.

En conclusión, el sistema y los centros educativos deben asumir con un mayor sentido de la realidad, la formación y el asesoramiento profesional. Hoy no se hace aunque en el nuevo sistema de EESSMM del ISEA, está previsto en EL REGLAMENTO ORGÁNICO DE LOS CONSERVATORIOS SUPERIORES DE

Finalmente citaré un fragmento del profesor Antonio Narejos, pianista y catedrático del CSM de Murcia en cuyo blog sobre Educación afirma³:

“El modelo de estudiante de música que únicamente aspiraba a tocar muy bien un instrumento, con la esperanza de que eso fuera suficiente para conseguir un desarrollo musical y profesional con garantías, ha perdido su vigencia. Hoy es necesaria la adquisición de competencias mucho más ricas y diversas, una actitud abierta y desprejuiciada, además de una conciencia lo más ajustada posible a las aptitudes reales de cada uno...”

Francisco Javier López R.

Francisco Javier López R. es
Catedrático de Música y Artes Escénicas Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla.



Notas

1. PONCE DE LEÓN, L. (2009). La orientación para el desarrollo de la carrera en los conservatorios profesionales de música de Madrid. El uso de las TIC como herramientas innovadoras en el diseño de un servicio de orientación profesional en el campo de la música. Tesis doctoral inédita, Directora: Pilar Lago, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
2. El artículo 72 incluye la siguiente función: asesorar al alumnado sobre las opciones que le ofrece el sistema educativo. Cuando optara por finalizar sus estudios, se garantizará la orientación profesional.
3. <http://narejos.es/blog/>



Gabriel Castellano
 productor y flautista en piccolo

Por Carlos González

“**P**ronomos”, “Música española para flauta del siglo XIX”, “Música Romántica Española para Flauta”, “Música Española para Flauta y piano del siglo XX”, “Piezas para flauta y piano” son algunos títulos discográficos que ha producido Gabriel Castellano; en algunos de ellos, además, en su polifacética faceta de intérprete. Después de finalizar sus estudios superiores de flauta travesera en el Conservatorio Superior de Música de Madrid fundó, en 1997, la productora discográfica Piccolo, que, entre otras cosas, se ha encargado de sacar a la luz y divulgar una buena parte del patrimonio histórico, así como música contemporánea y pedagógica.

¿Cómo surgió la idea de poner en marcha una productora discográfica que dedicara un especial interés a la flauta?

Siempre he tenido un interés especial por el mundo de la producción musical. Mi participación en multitud de sesiones de estudio, tanto en calidad de músico de sesión como compositor, arreglista e intérprete, amplió mi experiencia en este campo. También he participado en varios proyectos en la música de cine y comercial, eso siempre abre la mente a cualquier músico clásico. Consideré, hace ya algunos años, que era el momento de hacer una aportación al instrumento que estudié y al que he dedicado gran parte de mi vida.

¿Qué flautistas de nuestro país han trabajado con Piccolo?

Hemos trabajado con muchos, por ejemplo con Joaquín Gericó, Eduardo Pausá, Manuel Guerrero, Vicente Martínez (padre) y Francisco Javier López Rodríguez.

Uno de los últimos trabajos que ha producido Piccolo ha sido el disco “Pronomos” del excepcional Julián Elvira, donde presenta su flauta “Prónimo”. ¿Qué trascendencia tiene este trabajo en el panorama actual de la flauta?

Julián es uno de los flautistas más extraordinarios del mundo y además un buen amigo. Escuché hablar de su prototipo de flauta “Prónimo”, y que podía hacer cosas que nunca antes habían sido posibles con la flauta Boehm. A partir de la teoría complex de Istvan Matuz y más de diez años de investigación llegó a fabricar ese instrumento con Stephen Wessel. Cuando fui a escuchar en concierto lo que hacía con su flauta “Prónimo” me quedé asombrado. No dudé en que esto debía convertirse en un disco que sería historia. Unos meses después este Cd ha visto la luz con el título “Pronomos”.

Lo que ha conseguido hacer con la expresión de una flauta es muy ambicioso, *glissandi* perfectos en cualquier ámbito, una variedad de ataques casi infinita, veintitrés millones de digitaciones, innumerables cambios de timbre y color. Julián puede hacer que su flauta se transforme en un *shakuhachi* japonés o en un *bansuri* de la India. Ha indagado en los lenguajes de esas culturas mientras los fusiona con la música actual. También son espectaculares sus versiones de “Syrinx” de Debussy o “Las Folias” de Marais, donde por fin puede un flautista puede recrearse tocando esta pieza con acordes, como si se tratara de una viola de gamba. Lo que Julián ha conseguido marca un antes y un después, y seguro que está abriendo las puertas a una nueva forma de entender la música a intérpretes, compositores

y a cualquier oyente. No hay que ser un melómano especializado para escuchar lo maravilloso y original que hay en la flauta "Prónimo".

¿Podrías comentarnos algo sobre el repertorio de música española que has grabado?

Hemos grabado bastante material y aún no está todo editado. Obras de compositores españoles del siglo XX como Moreno Torroba, Joaquín Rodrigo, J. Fermín Gurbindo, A. Oliver Pina, Jose M^a Sánchez-Verdú o del siglo XIX, como Joaquín Valverde, Ramón Carnicer, Valentín Zubiaurre y muchos otros.

¿En qué otros proyectos relacionados con la flauta se encuentra Piccolo en este momento?

Acabamos de grabar un disco con el flautista Antonio Campillo, un auténtico especialista en el campo de la música antigua, que en este disco interpreta las Fantasías de Telemann para flauta sola. También tenemos otros proyectos de obras pedagógicas en marcha.

Has puesto en funcionamiento una empresa que tiene un trato muy especial con los músicos. Los intérpretes que graban en Piccolo siempre trabajan con un estupendo asesoramiento en todo momento, y con productores y técnicos de sonido que además son músicos. ¿Qué pasa cuando un intérprete termina una grabación?

A pesar de que el mercado discográfico está en una situación muy difícil un disco es algo muy importante, es la tarjeta de presentación del músico, su legado y una herramienta de promoción muy importante. En Piccolo cuidamos muchísimo el sonido final, la masterización; intentamos que el resultado sea lo más parecido a la realidad. Siempre recomendamos el disco físico, el Cd permite que cualquiera que esté interesado en el intérprete pueda recibir la información en mano, la grabación, los datos y una información detallada de la producción. Los discos físicos se suelen vender en los conciertos aunque nosotros también ofrecemos el servicio para colocarlo en tiendas a través de nuestro distribuidor. El disco forma parte de nuestro catálogo, que creemos que es un referente para la flauta en nuestro país. Otra cosa que es fundamental son las plataformas digitales, aunque los beneficios por ventas son muy pobres siempre está bien tener el disco en i-tunes, Amazon, Spotify, etc. para que cualquiera pueda tener un contacto inmediato con su música y desde cualquier lugar del mundo. ●

Carlos González Martínez,
compositor, pianista, crítico musical y profesor especializado en armonía e improvisación.



Música Romántica Española para Flauta
Intérpretes: Joaquín Gericó, David Hurtado,
Cuarteto Art de Cambra



Música Española para Flauta del siglo XIX
Intérpretes: Joaquín Gericó,
Francisco Javier López, David Hurtado



Piezas para Flauta y Piano
Intérpretes:
Gabriel Castellano, David Hurtado

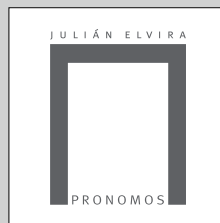


Música Española para Flauta y Piano - siglo XX
Intérpretes:
Eduardo Pausá, Gonzalo Manzanares

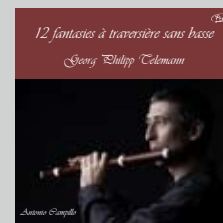


Música Española para Flauta, Clarinete y Piano
Intérprete: Trio Contemporáneo
Gabriel Castellano, Ramón Ceballos, David Hurtado

Novedades



Pronomos
Intérprete: Julián Elvira



Fantasías de Telemann
Intérprete: Antonio Campillo

Piccolo, como siempre, está abierto a todo tipo de propuestas en lo que se refiere a la edición de nuevos proyectos.

Piccolo S.C. Producciones discográficas
Estudio de grabación - 91 859 5374
www.piccolo.es - info@piccolo.es



DISEÑO

de un *Tapón de Corcho* de

Flauta Travesera

para la mejora de su calidad tímbrica

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

En la producción de sonido en la flauta travesera la parte denominada tapón de corcho juega un papel importante en la afinación de la misma. El corcho colocado correctamente, compensa los efectos dependientes de las frecuencias que intentan desajustar tonalmente la flauta. Así esta pieza, que se localiza justo al lado de la embocadura, mantiene los registros en sintonía con los demás. En este trabajo se realiza un estudio comparativo de la eficiencia de diferentes diseños de tapones de corcho para flauta travesera moderna de metal. Se han analizado varias notas pertenecientes a diferentes registros y se ha comprobado físicamente la razón de la mejora que produce la utilización de un tapón u otro con respecto a la calidad tímbrica.

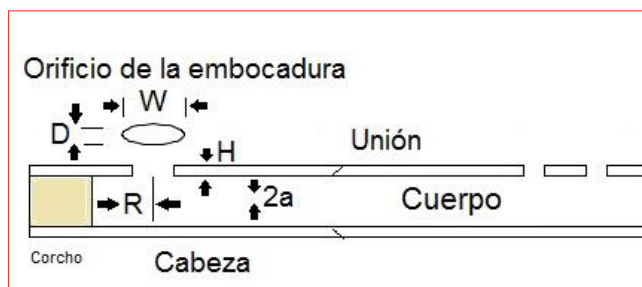
La flauta tiene sus orígenes en la Prehistoria cuando el ser humano descubrió que soplando en el interior de un simple hueso hueco o una caña se producía sonido. La evolución de la flauta se corresponde casi literalmente con la de la humanidad, y hoy en día su uso está extendido en todo el mundo. Fue el flautista e inventor alemán T. Böhm (1794-1881), quien modificó los procedimientos de fabricación del instrumento. Realizó estudios acústicos de la flauta travesera: analizó las vibraciones del aire en el tubo y estableció la relación entre el diámetro del mismo y la disposición de los agujeros. Además, incorporó mecanismos que permitían con un solo dedo cerrar más de un agujero. Hoy en día la flauta se fabrica generalmente de metal, pudiendo ser metal precioso como el oro y platino. Otros materiales que se utilizan para su fabricación son la madera y determinados tipos de plásticos.

La flauta travesera actual está dividida en tres secciones: cabeza, cuerpo, y pie. La cabeza tiene forma parabólica, mientras que el cuerpo y pie tienen forma cilíndrica. La cabeza se cierra con el tornillo de afinación, que está colocado en la parte superior de la cabeza y directamente ligado al tapón de corcho. Este elemento condiciona la afinación general del instrumento. Su distancia con relación a los orificios de la flauta determina una afinación más o menos homogénea. Así se puede calcular la distancia óptima entre el corcho y la entrada central de la embocadura, a partir de la expresión:

$$C_{emb} = \left(\frac{4a^2}{DW} \right) H_e$$

donde a es el radio de la columna de aire, D y W son las dimensiones de la embocadura y H_e la altura efectiva de la corona cilíndrica de la cabeza, aumentada por la proximidad de los labios del intérprete (Figura 1).

Figura 1



En la figura 2 se pueden observar varios tipos de tapones de corcho. El tapón de corcho 1, tiene forma totalmente cilíndrica y es el que se utiliza habitualmente. El tapón de corcho 2, consiste básicamente en un tapón cilíndrico, pero con un vaciado a dos extremos en forma cónica y diseñado con el propósito de mejorar la calidad tímbrica. El tapón de corcho 3, se va a utilizar realmente sin el corcho y se sujeta en el interior de la cavidad gracias a una goma de agarre (arandela roja) que hace tope con la pared.



Figura 2. Tapón de corcho 1, habitual para flauta travesera, 2, diseño particular realizado por D. R. Pérez Hernández y 3 tapón donde se ha utilizado sólo el tope, sin corcho.

Metodología y Resultados

Las medidas experimentales de este trabajo se han realizado en condiciones controladas, en una cámara anecoica perteneciente al Centro de Tecnologías Físicas de la 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. 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,

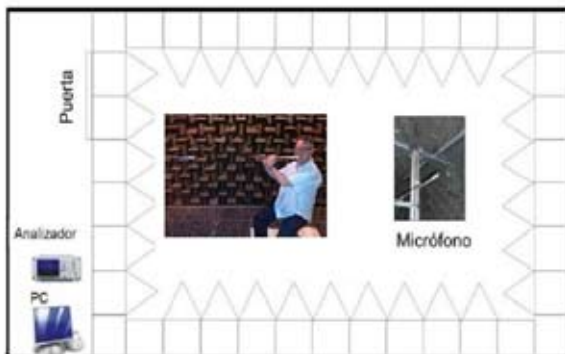


Figura 3. Set-up experimental utilizado para las medidas y posición relativa flauta-micrófono en el momento de la medida. A la derecha el músico D. R. Pérez Hernández.

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. 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 de ésta, se realiza mediante un analizador FFT que permite obtener la respuesta en frecuencia y los 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. En este trabajo hemos analizado el rango de 0 Hz a 5000 Hz.

Las medidas se realizaron en tres fases, una por cada tapón de corcho. En todos los casos la posición del corcho en la flauta fue la misma, para no influir en los resultados, debido al cambio de longitud del tubo. La emisión del sonido también se cuidó por el mismo motivo. 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 de la flauta travesera. En los tres casos los resultados fueron análogos. Como ejemplo, en la Figura 4 se representa el espectro de nivel de presión sonora, para los tres tipos de taponetes, para la nota *La* del registro medio de la flauta (*La 2* representa el segundo *La* de la flauta, es decir, el *La* del registro medio).



En la Figura 4 se puede observar cómo se han desplazado los armónicos hacia altas frecuencias cuando se utiliza el tapón 2 y 3, lo que provoca un cambio de timbre en el sonido.

Como se observa en la tabla de la Figura 5, para el caso de la nota *La* del registro medio con tapón 1, el centroide se localiza a $f_c = 2100$ Hz, con tapón 2, el centroide se localiza a $f_c = 2177$ Hz y para el tapón 3 resulta ser $f_c = 2109$ Hz. La calidad tímbrica o brillantez del sonido ha mejorado debido al desplazamiento de la posición del centroide espectral, f_c , hacia altas frecuencias, tal y como predice la teoría [4],[5]. Esta mejora es más acusada para el tapón 2, que es el que ha sido diseñado con esta finalidad.

Conclusiones

Las sensaciones de mejor sonoridad que el instrumentista nota cuando utiliza diferentes taponetes de corcho no son infundadas y se resumen en una posible mejora de la calidad tímbrica. Físicamente se ha comprobado que el espectro armónico cambia con la utilización de un tapón u otro. La utilización del tapón diseñado desplaza el centroide espectral hacia altas frecuencias y por lo tanto provoca una mejora de la calidad tímbrica del sonido, tal y como predice la teoría.

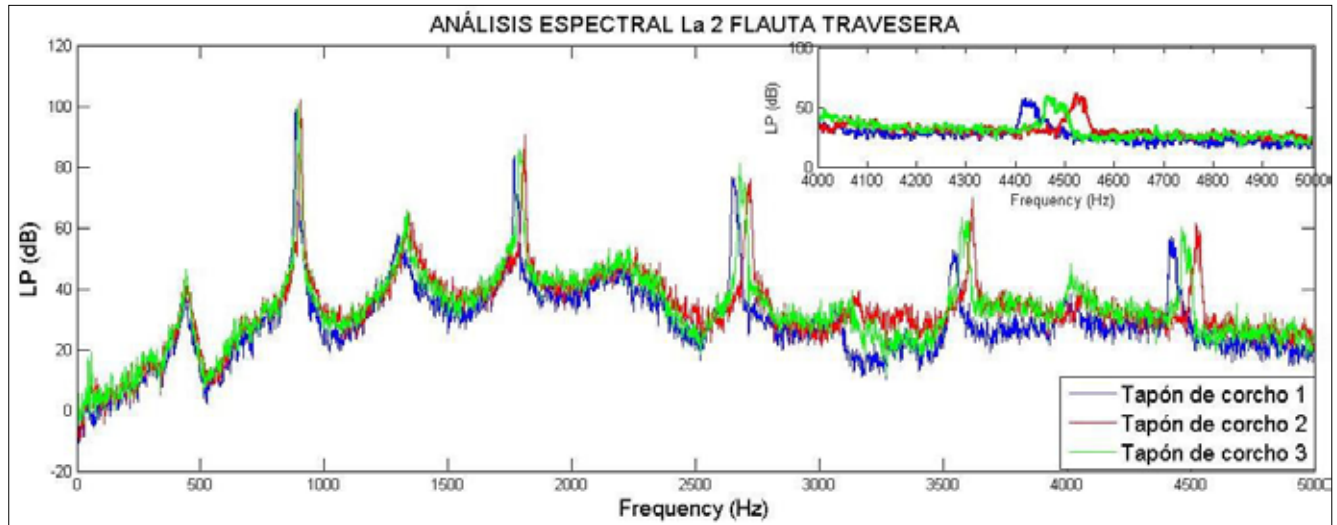


Figura 4. Espectro de nivel de presión en decibelios, de 0 a 5000 Hz para los tres tipos de tapón utilizados. Se ha obtenido para la nota La del registro medio de la flauta travesera.

Comentarios

Magdalena Martínez Marco. Solista de Flauta de la Orquesta de Les Arts de Valencia y Concertista Internacional

“ Mi impresión es que con este diseño de Tapón, la emisión es más espontánea y se aprecia mayor riqueza armónica, aunque hay que vigilar la afinación de la tercera octava ya que tiende a subir.”

Lola Lluçian Sanz. Profesora de flauta de la Banda Municipal de Madrid

“ No pensaba que algo oculto e “insignificante” dentro de la

embocadura tuviera tanta repercusión en el timbre del sonido de mi flauta. La primera sensación que tuve fue como si hubiera más armónicos en mi sonido. Me ha facilitado enormemente el trabajo de empaste dentro de mi agrupación y noto más estabilidad en la afinación en general. Es curioso que ahora saco un poco más la embocadura para no quedarme alta cuando antes mi tendencia era quedarme baja y con toda la embocadura metida. Llevo 25 años tocando con una embocadura Lafin de oro de 14k y siempre he sido fiel a ella, a partir de ahora seré infiel al corcho, aunque a mi nuevo amor “Clessidra”, le he prometido amor eterno.”

Referencias

- I.A. H. Benade and J. V. French, Analysis of the Flute Head Joint, J. Acoust. Soc. Am. (37), 679-91 (1965)
- A. H. Benade, Fundamentals of Musical Acoustics, Oxford Univ. Press, NY (1976)
- S. Castiñeira-Ibáñez, C. Rubio, J.V. Sánchez-Pérez, R. Pérez Hernández, Análisis espectral del comportamiento de un puente acústico aplicado a un flautín, Do-Re-CIM (1), (2013)

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.

La 2 Flauta	Tapón 1		Tapón 2		Tapón 3	
	f(Hz)	LP (dB)	f(Hz)	LP (dB)	f(Hz)	LP (dB)
	440	34,12	440	38,04	440	45,07
	884	99,07	904	102,1	893	100,5
	1306	56,26	1337	64,55	1336	65,81
	1767	83,75	1809	90,59	1789	85,97
	2648	76,84	2722	76,09	2678	80,79
	3539	52,46	3618	69,61	3576	63,42
	4420	56,99	4523	60,56	4478	57,75
f _c (Hz)		2100		2177		2109

Figura 5. Tabla de resultados para los diferentes armónicos para la nota La del registro medio de la flauta travesera y para los tres tapones utilizados. Se muestra el resultado del centroide (Hz) para cada caso.

Novedades

Cd's



A PLEASING AGREEABLE STYLE

Dúos para 2 flautas de Joan Pla: 6 Sonatas
Y Carles Baguer: 8 dúos
Intérpretes: Marco Brolli y Joan Bosch
Sello: TRITO
Ref: TDO099

Hacia 1770 el editor Richard Bride publicaba en Londres una colección de 6 sonatas a dúo compuestas por el "Sr Pla". En la propia publicación se describían como "compuestas en un estilo placentero y agradable" seguramente para fomentar un mayor interés entre los potenciales compradores.

En muchas de las composiciones de los hermanos Pla que figuran firmadas sin especificar el nombre de pila, tan solo como "Sr Pla", resulta difícil atribuir con plena certeza a quien de los tres hermanos, Juan, Manuel o José, destacados instrumentistas de origen catalán de oboe y otros instrumentos, corresponde la verdadera autoría de muchas de sus composiciones. Al parecer Manuel permaneció todo su vida en España, mientras que Juan y José resultaron ser muchos más viajeros y constituyeron un exitoso dúo que viajó profusamente por las principales sedes musicales de Europa.

Está registrado que a finales de 1751 los hermanos Pla Juan y José actuaron en los *Concerts Spirituels* de París, unos ciclos de conciertos populares donde solían tocar los mejores virtuosos del momento, lo cual constata el reconocimiento y popularidad del que gozaban estos dos músicos, así como sus originales composiciones. En Marzo de 1753 ambos hermanos se encontraban en Londres realizando numerosos conciertos siempre acompañados de un gran éxito. Lamentablemente este exitoso dúo de hermanos se disuelve forzosamente con el fallecimiento de José en Stuttgart en 1762, hecho que afecta enormemente a su hermano Juan, que desaparece durante un tiempo de la escena musical, volviendo a parecen reseñas de su vuelta a la actividad concertística a finales de 1763 en París.

Los 6 dúos brillantemente registrados en este Cd por los flautistas Marco Brolli y Joan Bosch con instrumentos históricos plenos de elegancia y encanto, constituyen una buena muestra de la música que se escribía e interpretaba en una época a medio camino entre el Barroco y el Clasicismo, en lo que con frecuencia se describe como estilo "galante", una época en la que en muchas ocasiones un público erudito no satisfecho con escuchar sus interpretaciones en conciertos públicos, reclamaba la edición de estas partituras para interpretarlas de forma amateur por ellos mismos de forma más o menos privada. La documentada interpretación por parte de los intérpretes del presente Cd saca a la luz toda la frescura y sutileza presentes en estos interesante dúos de Joan Pla, que junto a una elegancia en el tratamiento de los materiales temáticos intercalan con frecuencia ingeniosas originalidades rítmicas que marcan la diferencia con otras composiciones similares de la misma época, quizás eso fuera lo que les hizo tan populares y valorados en su momento.

Carles Baguer (1768-1808) es el principal exponente del Clasicismo instrumental vienés en la Cataluña de finales del siglo XVIII. A difer-

encia de los hermanos Pla, Carles Baguer no viajó mucho y trabajó como organista en la catedral de Barcelona la mayor parte de su vida. Sus 8 duetos, presentados en este CD en su primera edición mundial, tuvieron una difusión muy limitada en su época, afortunadamente esta grabación viene a suplir esta tan frecuente injusticia que condena al anonimato, incluso para nosotros sus propios compatriotas, a un buen número de interesantes composiciones de buenos autores de nuestro país, como es el caso de estos dos emblemáticos compositores catalanes.

José Ramón Rico



Sigfrid Karg-Elert.
Complete Works for Flute.
Intérpretes: Thies Roorda,
flauta & Nata Tsvereli,
piano.
Sello: Naxos. Núm.cat.
8.573269-70

Aquí presentamos otro disco del flautista holandés Thies Roorda (anteriormente flautista de la

Orquesta Filarmónica de la Radio Holandesa y actualmente profesor en el Real Conservatorio de La Haya), una vez más acompañado al piano por Nata Tsvereli. Seguimos con obras postrománticas, pero esta vez de la mano de un monográfico alrededor de la obra completa para flauta de Sigfrid Karg-Elert.

Nos alegra poder presentaros este disco centrado en un compositor tan prolífico como a menudo desconocido para los flautistas, salvando sus 30 Caprichos y la Sonata Apasionata. Podemos disfrutar por primera vez de todas sus obras para flauta con la garantía que un flautista como Thies Roorda nos proporciona, tanto a nivel musical como estilístico.

Encontraremos en este doble CD los clásicos de Karg-Elert para flauta pero también sus obras más desconocidas, aunque no por eso menos significativas, como por ejemplo una Sonata para flauta y piano. Gracias a este disco-homenaje a la figura de Karg-Elert esperamos que se recupere el reconocimiento a su obra, considerada muy tradicional y carente de interés ya por sus contemporáneos en las primeras décadas del siglo XX. Siempre es interesante acercarnos a obras más desconocidas para ir ampliando el *opus* más comúnmente interpretado.

AFE



Paganini: 24 Caprices (arr. Piccinini)
Intérprete: Marina Piccinini:
flauta
Sello: Avie Records
AV2284

Los caprichos de Paganini han sido adaptados e interpretados por numerosos flautistas a lo largo de las décadas. En este caso, Marina Piccinini nos presenta su propia visión de los caprichos; no se limita a ofrecer su interpretación, sino que se atreve a presentar una nueva transcripción firmada por ella.

Este doble CD, pues, nos permite conocer una versión más de los archiconocidos caprichos, dándoles un aire fresco y muy flautístico, cosa que a menudo no es sencilla cuando se trata de obras originales para otro instrumento.

Pese a no ser muy conocida en nuestro país, Piccinini tiene una formación muy sólida y ha tocado con algunas de las orquestas más prestigiosas del mundo. Su talento resulta evidente al escuchar estos 24 estudios. Con una técnica impoluta consigue que los pasajes de extrema dificultad fluyan sin problemas y parezcan incluso sencillos para oídos inexpertos. Piccinini no olvida tampoco el fraseo; pese a recurrir a menudo a unos recursos expresivos similares, consigue dotar estas piezas tan virtuosas de una bella musicalidad.

AFE



Beyond Late Romanticism
“Más allá del Romanticismo Tardío”
Thies Roorda
Sello: DRC Dutch Record Company
DRC 101009/01

El flautista holandés **Thies Roorda**, profesor del Real Conservatorio de La Haya (Países Bajos) y ex-segunda flauta de la Orquesta Filarmónica de la Radio holandesa es el intérprete de flauta del cd **“Beyond Late Romanticism”** (“Más allá del Romanticismo Tardío”) del sello DRC junto a la pianista georgiana Nata Tsvireli.

Este disco será sin duda de gran interés para los flautistas y músicos en general y en particular para muchos de sus exalumnos en el citado Conservatorio Superior que dieron clases complementarias con el profesor Roorda cuando era el asistente del profesor y flautista de Real Orquesta del Concertgebouw, Rien de Reede o teniéndole como su profesor principal.

Este disco, producido en el año 2011, presenta, como se ha dicho, obras posteriores al romanticismo tardío que se escuchan con poca frecuencia en los recitales habituales, y será por lo tanto recomendable para ampliar el conocimiento del repertorio flautístico.

El disco contiene las siguientes obras:

- S. Karg Elert: Canzona Sinfónica op.114 para flauta y piano (1917)
- E. Von Dohnányi: Passacaglia op.18.nº 2 para flauta sola (1959)
- M. Reger: Burlesca, Minueto y Giga op.103ª para flauta y piano (1908)
- V. Andrae: Divertimento para flauta y trío de cuerda op.43 (1942)
- F. Martin: Segundo Balada para flauta y piano (1938)

Lo más llamativo sin duda es el primer registro sonoro en formato cd de la segunda Balada de Frank Martin. Las notas adjuntas nos cuentan que la obra es un arreglo del propio compositor de la balada para saxofón alto, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión que fue descubierta por su viuda en el año 2008 y se titula *“Deuxième Ballade pour flûte et piano ou flûte, Orchestre à cordes, piano et batterie”*.

Los textos de las citadas notas con información interesante sobre los compositores y las obras, han sido redactados por Rien de Reede en holandés, y traducidos al inglés y al alemán.

Otros intérpretes:
 Emi Ohi Resnick, violín
 Edith van Moergastel, viola
 Johan van Lersel, violonchelo

AFE



François Devienne. Six Concertant Duos, Op.5
Aldo Baerten, Flauta
Diederik Suys, Viola
Sello: UT3.RECORDS 2014
UT3-024

Los 6 Dúos para Flauta y viola Op. 5 de François Devienne, (Joinville, 31 de Enero de 1759 – Charenton, 6 de Septiembre de 1806) son indudablemente una de las contribuciones más inusuales a la par que valiosas y encantadoras que el autor aporta al enorme repertorio que compone su legado.

Dedicados “A Monsieur Le Chevalier de Choisy, Capitaine de Cavallerie” durante su etapa como “Musicien de la Chambre de S.A.S. et Monseigneur, Le Cardinal de Rohan”, vieron su primera edición en la actual Zweibrücken (Deux Ponts), alrededor de 1780, realizada por Sanson, y otra reedición cercana en el tiempo, hecha por Le Duc, en París.

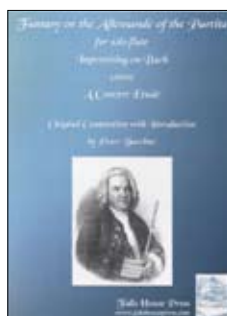
El éxito de estos 6 Dúos es tal que son varias las reediciones efectuadas de forma casi paralela en el tiempo, ya fuesen para 2 flautas, o para clarinete y viola, aunque estas mencionadas como el Op.26.

Aldo Baerten, Flauta Solista de la Real Filarmónica de Flandes , y profesor de Flauta de los Conservatorio de Amberes, Utrechts y Sidney, es el encargado de dar vida a la parte de Flauta, que junto a la Viola, abordada magistralmente por **Diederik Suys** nos ofrecen una versión fresca, viva, llena de matices en el fraseo muy a tener en cuenta, pero siempre manteniendo la fidelidad a la partitura, tanto en articulación como en estilo. Ambos músicos entablan un diálogo en el que, pese a poseer aparentemente la flauta un grado mayor de protagonismo, la versión que ofrece Suys de la parte de Viola es tan brillante e impecable que el virtuosismo, articulación y fraseo que plasma Baerten “nace” y es producto de la inspiración que le provoca su compañero.

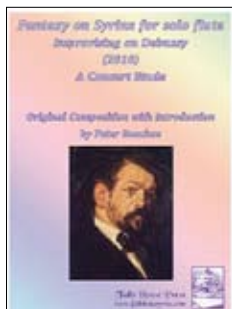
Disco muy recomendable, no sólo para escuchar y disfrutar del maridaje sonoro entre estos dos instrumentos, sino como un buen ejemplo para tener en cuenta a la hora incluir en recitales de música de cámara.

Enrique Sánchez Vidal

Partituras



Fantasy on the Allemande of the Partita for solo flute improvising on Bach. A concert Etude.
Autor: Peter Bacchus
Editorial: Fall House Press



Fantasy on Syrinx for solo flute improvising on Debussy. A concert Etude.

Autor: Peter Bacchus

Editorial: Fall House Press

Del compositor y flautista Peter Bacchus nos llega la publicación de dos interesantes obras para flauta sola con las que este autor estadounidense afincado en Barcelona rinde homenaje a dos piezas de referencia del repertorio

para flauta: la Partita BWV 1013 en la menor de J.S.Bach y Syrinx de C.Debussy.

Las partituras, editadas por Falls House Press, llevan por título "Fantasy on the Allemande of the Partita for solo flute" y "Fantasy on Syrinx", encabezamientos que nos ofrecen una orientación sobre el tratamiento dado por el autor a unos textos que, perviviendo en un tronco central, dan pie a ramificaciones que evolucionan en forma de fluida improvisación para abandonar y reencontrar la estructura original. El compositor describe su intención afirmando que trata de "crear una nueva composición o pieza improvisada derivada del material original".

El tributo de Peter John Bacchus a los compositores mencionados debe situarse dentro de una larga tradición de homenajes que diversos autores, a lo largo de la historia de la música, han rendido a aquellos compositores que, precediéndoles, dejaron en ellos una influencia merecedora de reconocimiento. En este caso las obras de C.Debussy y J.S.Bach dan pie a unos interesantísimos textos que, con una duración de 6 o 7 minutos cada uno, muestran de una manera muy imaginativa el mosaico de facetas creativas de Peter Bacchus, un experto músico que en su rica y dilatada trayectoria ha transitado por campos tan contrastados como la música contemporánea, la música antigua o el jazz.

De esta última faceta, Bacchus incorpora una actitud que le permite incidir en un desarrollo imaginativo próximo a la improvisación, un territorio en el cual el autor se adentra exento de prejuicios y sin concesiones, invitando al intérprete a compartir una aventura cual improvisación sobre un tema de jazz, y abriendo paso a un terreno expedito para que el intérprete pueda aportar su creatividad aplicada a los tempi, las articulaciones o el fraseo.

La experiencia del autor en la interpretación de la música de nuestro tiempo se manifiesta también en el tratamiento de "Fantasy on Syrinx", obra en la que aplica alguna de las técnicas ampliadas del instrumento de las que Peter Bacchus es un experto conocedor. Cabe destacar también que en la página web del editor y del compositor-intérprete se puede acceder a unos textos muy clarificadores, con un trabajo de análisis de ambas obras. El interesado también puede complementar esta información con la interpretación de las mismas por el autor, material disponible en el su canal Youtube.

Hablamos, pues, de dos obras de gran interés para todo amante del repertorio de la flauta, dos piezas especialmente recomendables para los músicos (entre los que me incluyo) que consideramos la Partita de J.S.Bach o Syrinx de C.Debussy un espacio de referencia y de conexión íntima con nuestro instrumento, un repertorio que nos acompaña a lo largo de nuestra trayectoria como intérpretes y que siempre nos reserva novedades en su constante revisión. Para ellos

este regalo que invita a redimensionar estas estupendas obras con una iluminación nueva y original que las transforma en un nuevo reto para el intérprete.

Jaume Cortadellas



Duetto concertante Nr.2 para dos flautas

Saverio Mercadante

Editorial: Edition Kossack

Ref: 20097

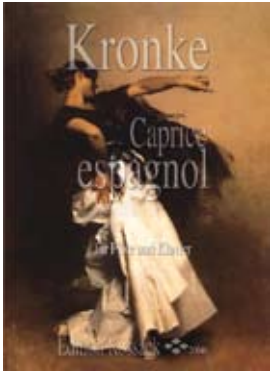
Saverio Mercadante nació en 1795 en Altamura cerca de Bari (Italia) y recibió su formación artística en el Collegio

della Pietà dei Turchini en Nápoles bajo Niccolò Antonio Zingarelli. Tras sus primeras composiciones exitosas alrededor de 1818 pronto volcó la mayor parte de su actividad de compositor casi exclusivamente a la ópera, escribiendo solo en los siguientes cinco años, 21 óperas. Desde 1827 hasta 1830 trabajó en Madrid y otras ciudades españolas como compositor y director de orquesta del teatro de la ópera italiana.

A su regreso a Italia, fue nombrado como sucesor de Pietro Generali Kapellmeister de la catedral de Novara en 1833. En 1840, sucede como director a N. A.Zingarelli en el Real Conservatorio de Nápoles, donde en 1861 se queda ciego, murió en 1870. Gozó de un gran éxito en vida, sus óperas se interpretaban frecuentemente en Italia y en el extranjero y a menudo durante años después de su estreno. Aunque tras su muerte su obra fue algo olvidada Mercadante junto a Bellini y Donizetti es ahora reconocido como uno de los más importantes compositores de ópera italiana de la época entre Rossini y Verdi. Además, Mercadante también fue muy activo como compositor de conciertos instrumentales. Sus conciertos para flauta, sus " 3 serenatas para tres flautas " y los tres dúos concertantes son fruto de su estancia en Nápoles.

El Duetto concertante Nr.2 presenta tres movimientos *Allegro affetuoso*, *Larghetto cantabile* y *Allegro agitato*. Haciendo justicia a su nombre de dúo concertante y lejos de relegar a la flauta 2 a una mera función de soporte armónico o simple acompañamiento, las melodías se van sucediendo pasándose alternativamente con gran originalidad de una flauta a otra, de manera que no todo el peso de la melodía principal recae siempre en la flauta 1. Las melodías son muy cantábiles, como arias de óperas, algo que resulta siempre muy característico de la música instrumental de Mercadante. Tras un danzable primer movimiento en $\frac{3}{4}$ *Allegro affetuoso*, el segundo tiempo *Larghetto cantabile*, de carácter lírico, se estructura en dos delicados temas elegantemente ornamentados y separados entre sí por una fermata a piacere, tras quedar suspendido en la dominante, nos conduce al brillante *Allegro agitato* final, de carácter movido, en el que se produce un divertido y animado diálogo entre las dos flautas que alternativamente presentan los elementos temáticos al mismo tiempo intercalados con brillantes pasajes a distancia de tercera entre ambas flautas que aportan equilibrio a la estructura del movimiento.

José Ramón Rico



Caprice espagnol Op.113/2 para flauta y piano
Autor: Emil Kronke
Editorial: Edition Kossack
Ref:20046

Emil Kronke nacido en Danzig en 1865 fue alumno de Carl Reinecke en Leipzig y de Theodor Kirchner en Dresden, donde se estableció y permaneció como un activo concertista de piano y compositor hasta su muerte en Dresden en 1938. Estilísticamente podemos enmarcar a Emil

Kronke como perteneciente al Romanticismo tardío alemán después de Schumann. Compuso numerosas piezas para flauta, pues Dresden en esta época era un importante centro flautístico dentro de Alemania. Con algunas pocas excepciones desafortunadamente gran parte de sus composiciones se perdieron durante el siglo XX.

“*Caprice espagnol Op.113/2*” para flauta y piano es una pieza de salón tan frecuentes durante el periodo romántico en donde la actividad musical de la época reunía a gentes de las clases mejor posicionadas socialmente en animadas tertulias musicales donde se interpretaban numerosas piezas de este estilo. Escrita en La Mayor en compás de 6/8 y con estructura ternaria, presenta un acompañamiento *tipo guitarra* basado en acordes arpegiados y marcados acentos sobre el cual se desenvuelve una melodía coloreada con frecuentes trinos en el agudo y ribeteada con mordentes que intercalan numerosos acentos sobre los pasajes melódicos creando ritmos de marcado sabor español, de modo que ambos ingredientes, aportan al conjunto un delicado carácter español que seguramente resultaría algo pintoresco para la Alemania de aquella época.

Podemos encontrar numerosos ejemplos de este tipo de composiciones dentro del repertorio de nuestro instrumento como las “*Tres danzas españolas*” de Moszkowski o “*Valse Espagnole*” de Ernesto Köhler entre otras muchas.

Edition Kossack ha hecho un importante esfuerzo de recuperación para sacar a la luz un buen número de composiciones para flauta de numerosos compositores del periodo Romántico, entre ellos Emil Kronke, publicando muchas de sus composiciones para flauta, piezas escritas para muy variadas formaciones como flauta sola, flauta y piano, dos flautas y piano, flauta arpa y chello y cuarteto de flautas.

Algunas de estas piezas pueden ser escuchadas online en su página web: <http://www.editionkossack.de/>

José Ramón Rico



FLY TO BRAZIL
Compositor: Andreas Knoblich
4 arreglos de Bossa Nova para flauta y guitarra
Editorial: Boosey & Hawkes/Bote & Bock
BB2327

Andreas Knoblich es uno de los más renombrados guitarristas de Bossa Nova en Alemania y promotor del Salón de Guitarra Internacional “La Guitare” en Nuremberg. Tras sus estudios de composición realiza

frecuentes viajes a Brasil donde concentra su actividad musical de compositor y arreglista en la música brasileña, especialmente con la Bossa Nova.

En esta reciente publicación nos presenta 4 de sus composiciones arregladas para flauta y guitarra que resultan adecuadas para un nivel de dificultad fácil-intermedio.

Entre los títulos se incluye “Fly to Brazil” que ha sido un gran éxito en las salas de concierto de europeas en su versión para 5 guitarras por el Ensemble Gitarissima. Los otros 3 títulos son “Copacabana blue”, una pieza con un marcado aire nostálgico “Rio Negro” y “Tempos do amor” una balada de amor con suaves y sentimentales líneas melódicas.

La parte de guitarra aparece no solo en notación musical tradicional sino que también se presenta con cifrado de guitarra lo cual resultará muy adecuado para todo tipo de músicos.

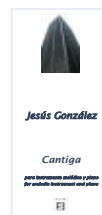
Las 4 piezas están muy bien escritas para la flauta travesera moviéndose en registros cómodos que resultan muy adecuados para intérpretes de un nivel intermedio. Al mismo tiempo estas piezas resultarán sin duda un buen acicate para el desarrollo rítmico de los menos iniciados en este estilo musical con sus constantes melodías sincopadas y cambios de ritmo, por otro lado tan propios de la música brasileña.

Una nueva y refrescante aportación al repertorio de la flauta que sin duda será bienvenida en todos los ambientes flautísticos.

José Ramón Rico



Por la Paz (2004), para flauta y piano.
Cantiga (2011), para instrumento melódico y piano.
Encantación (2007), para flauta y arpa.
Autor: Jesús González
Editorial: Brotons & Mercadal



La música de González es un flujo de transformaciones mínimas. Una música que requiere una escucha atenta en la que el oyente que se aventure podrá encontrar un remanso de paz y de espiritualidad. A modo de referentes de esta obra -y aún tratándose de dos polos opuestos- tal vez se podrían situar compositores como Feldman o Scelsi. El primero, a través del vacío, el segundo a través de lo lleno; ambos encontrados en ese centro místico, espiritual que cada uno puede encontrar a su modo, desde su propia escucha.



Aunque ese silencio, suerte de espacio vacío o lleno, sea una abstracción como en la obra *Por la Paz*, la música de González también es permeable a otras voces; voces o cantos arcaicos, a veces procedentes del acervo cultural gallego como en la obra *Cantiga*, o insinuadores susurros de los instrumentos como en la

obra (*recuerdo una*) *Encantación*.

Son obras, en suma, muy recomendables también para el flautista que quiera adentrarse en la técnica extendida, utilizando tongueram; percusión de llaves; bisbigliandi, sonido de aire, etc.

La edición de dichas obras ha sido presentada este año en concierto por los flautistas Albert Mora en la ESMUC de Barcelona y Joan Pons en la reciente convención de la AFE en Sevilla.

Manuel Rodeiro (compositor y profesor de la ESMUC)



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



©uamag

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

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