

Todo Flauta

Revista Oficial de la Asociación de Flautistas de España

Nº 12

Octubre 2015

Año VI

FERNANDO
GÓMEZ
AGUADO

Las fantasías de **TELEMANN**
El piccolo en las sinfonías de
SHOSTAKÓVICH
Sientan Cátedra
Mi Admirado Flautista;
JESÚS CAMPOS



Burkart

FLUTES & PICCOLOS



Simply
the best.

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

17.10.15

13

Las Fantasías de TELEMANN: una proeza de ingenio e inspiración

Por **Rachel Brown**

Traducción e Introducción **José Ramón Rico**

24

El piccolo en las sinfonías de SHOSTAKÓVICH, historia viva del siglo XX

Por **Jaume Martí Ros**

33

Sientan Cátedra; FERNANDO GÓMEZ AGUADO

Por **Roberto Casado**

39

Mi Admirado Flautista; JESÚS CAMPOS

Por **Joaquín Gericó**

44

¡FichA2 para el concierto!

Por **Mariana Fernández Astaburuaga**



S U M A R I O

5

DESDE LA AFE

Por Ruth Gallo

6

IV Encuentro De Flautas Traveseras

Por Montserrat Vidal Ribas y Joan Romeu Puy

9

DE CERCA CON: DANIEL PAUL

Por José Ramón Rico

29

Curiosidades Pedagógicas

Por Antonio Arias

48

La Flauta Como Metáfora En El Tao

Por Isabel Serra Bargalló

51

Grábate Con El Móvil

Por José Ramón Rico

63

NOVEDADES

Edita:

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

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

Dirección:

José Ramón Rico Rubio

Diseño Gráfico y Maquetación:

Fernando Pernas Selgas

Colaboradores en este número:

Ruth Gallo
Montserrat Vidal Ribas
Joan Romeu Puy
José Ramón Rico
Rachel Brown
Jaume Martí Ros
Antonio Arias
Roberto Casado

Joaquín Gericó
Mariana Fernández Astaburuaga
Isabel Serra Bargalló
Bonnie Blanchard
Carlos Cano
Hernán Milla
Trío Rigoletto
Simón Fernández

Imprenta:

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



GUO

GUO MUSICAL INSTRUMENT CO
SINCE 1988
TAIWAN



Omar Acosta

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





Editorial

Os presentamos el nuevo número de nuestra revista TODOFLAUTA 12. Una vez más gracias al esfuerzo e ilusión de todos nuestros colaboradores, nuevos y habituales, hemos recopilado un buen número de interesantes artículos e información relacionada con el mundo de la flauta en nuestro país y otros entornos flautísticos.

Por iniciativa de nuestra actual y renovada Junta Directiva, especialmente por parte de Roberto Casado, comenzamos una nueva serie de artículos de entrevistas llamada SIEN-TAN CÁTEDRA. En ella los diferentes entrevistados harán reflexiones sobre cómo trabajan y desarrollan cada uno la enseñanza de la flauta en su centro; una iniciativa que promete ser muy interesante y que iremos presentando en los números sucesivos esperando que sea del agrado y provecho de todos. En esta ocasión incluimos la primera de estas entregas en la que Roberto Casado entrevista a Fernando Gómez Aguado, Catedrático de Flauta del Conservatorio Superior de Aragón. Aprovecho desde esta editorial para agradecer a Fernando y a todos los futuros colaboradores de esta serie su amable y desinteresada colaboración, sin la cual esta nueva novedad editorial no sería posible. Nuestro requerimiento para que nos enviéis vuestras propuestas de artículos ha tenido muy buena acogida y muchos de vosotros os habéis animado a enviarnos vuestros artículos y reseñas sobre actividades flautísticas celebradas este año en distintas partes de España. La mayoría de los escritos recibidos en plazo los hemos incluido en este número pero inevitablemente, dada la limitación de espacio de una revista como la nuestra, otros deben quedar en espera para futuras ediciones. Os seguimos animando a que nos enviéis vuestras propuestas para ser evaluadas y publicadas lo más pronto posible.

Concedor del rico ambiente flautístico y musical del que gozamos en nuestro país estoy seguro de que poco a poco iremos sacando a la luz interesantes trabajos y reflexiones de profesionales y amateurs de la flauta para el disfrute de todos los socios de la AFE. Con esta excitante ilusión espero ansioso nuevas sorpresas para nuestro próximo número.

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.



MANCKE



Germany
mancke.com

Distribuidor exclusivo para España:

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



Asociación de Flautistas de España

Presidente

Vicens Prats Paris
afepresidente@gmail.com

Vicepresidenta

Ruth Gallo Lavilla
afevicepresidente@gmail.com

Secretaria

Èlia Casals Alsina
afesecretario@gmail.com

Tesorero

Juan José Hernández Muñoz
afeflautatesorero@gmail.com

Vocal

Roberto Casado Aguado

Vocal Web Master

Jaume Castells Ascaso

Atención al socio

Alejandro Ortuño Gelardo
afeinscripciones@gmail.com

Lista de Anunciantes

orden alfabético

Abell Flute Company	... 38
Alfred Verhoef	... 14
Burkart Flutes	...PID
Daniel Paul	... 38
Dasí	... 28
Euromúsica Garijo	..PET
GUO Musical Instrument 2
Juan Arista	... 31
Mancke Flutes	... 4
FluteMotion	... 38
Sanganxa	...8,38
Vents du Midi	... 32
Yamaha	...PIT

Desde la AFE

Queridos socios y amigos

Hace unos meses la nueva Junta Directiva fue elegida con el objetivo de seguir trabajando por nuestro panorama flautístico español. Éste nuevo equipo, dinámico y activo continuará con la línea de organizar actividades para alumnos, profesores y artistas de primer nivel y para todo aquel interesado en nuestro instrumento.



Conciertos, concursos, ponencias y nuestra próxima convención serán nuestros objetivos, y con el fin de que dicha convención se ubique en todo el territorio español, la próxima será en Bilbao.

¡Os mantendremos informados!

Ruth Gallo
Vice-presidenta AFE

Cursos de la AFE



Concierto de los alumnos con la directora Núria Ortoneda, derecha cartel del curso.

IV ENCUENTRO de FLAUTAS TRAVESERAS

Por **Montserrat Vidal Ribas** y **Joan Romeu Puy**



El encuentro de flautas traveseras ha llegado a su cuarta edición. Una vez más, escuelas de música de las comarcas de Tarragona se reúnen con la voluntad de promover este instrumento y crear un marco de colaboración y aprendizaje entre los alumnos y los diferentes docentes de estos centros.

El encuentro, en el que participaron las Escuelas Municipales de Música de Altafulla, Tarragona, Vandellòs i l’Hospitalet, Pau Casals del Vendrell y Robert Gerhard de Valls, tuvo lugar el pasado 21 de febrero en la EMM de Vandellòs i l’Hospitalet de l’Infant con un total de sesenta flautistas entre ocho y veinticinco años, seis profesores de flauta travesera y dos colaboradores puntales para esta edición: Cecília Serra (emusicarte.es/ceciliak622) y Xavi Lozano (xavibufa.com).

La jornada constó de tres sesiones matinales dónde los alumnos, que se repartieron en cuatro grupos por edades y nivel, trabajaron un repertorio de cámara, compartieron soluciones a sus dificultades, recibieron clase de profesores que habitualmente no tienen y comprobaron que la práctica de este instrumento es mucho más amplia de lo que probablemente piensan.

Al mismo tiempo, la clarinetista tarraconense residente en Madrid Cecília Serra, ofreció un taller de respiración a cada grupo (*Enterarse y jugar, Juegos de aire, Estirarse y Fisiología aplicada*) dónde los alumnos, desde los más pequeños hasta los mayores, tomaron conciencia de su anatomía de forma divertida y a la vez conocieron los rincones más insospechables de su cuerpo que intervienen en el mecanismo de la respiración.

Después de comer, disfrutamos del espectáculo “Bufa sons” con Xavi Lozano, que obsequió a los alumnos con un concierto tocando un sinfín de artilugios contruidos por el mismo: palos de escoba, muletas, escaleras, vallas, un sinfín de tubos de diferentes medidas y materiales, sillas que simulaban instrumentos de viento metal y un largo etcétera que despertaron la curiosidad e imaginación del público asistente. Ver este espectáculo cuyos instrumentos respetan una afinación universal para poder interpretar obras de cámara, provocaron reflexiones sobre la calidad de los materiales de nuestras flautas, siempre preocupados por la plata, el oro, el platino, la pata de si o la llave de trino. La belleza de las melodías que interpretó reafirmó la importancia del instrumentista por encima de su instrumento.

La participación de estos dos profesionales no hubiera sido posible sin la aportación económica que la Asociación de Flautistas de España hizo con la voluntad de dar apoyo a las iniciativas que contribuyen a la formación de jóvenes flautistas.

La jornada acabó con un concierto de los alumnos al Teatre-Auditori de l'Hospitalet, donde se escuchó una muestra de todo el repertorio trabajado durante el día.

El objetivo de esta jornada es motivar y dotar de sentido la práctica instrumental de los alumnos participantes. A la vez, se pretende potenciar un trabajo en red entre los diferentes centros públicos de la zona con el fin de compartir recursos y conocimientos con la voluntad de ir juntos hacia la normalización de la música en los espacios públicos.

Año tras año, este proyecto se ha consolidado y ya forma parte de las escuelas y también de la vida musical de los alumnos y los profesores que reservan parte de su programación anual para participar con las obras bien trabajadas, dotando de valor

la jornada en su conjunto, no se trata de pasar un día juntos solo con la excusa de formar parte de un grupo de flautistas sino de que esta jornada sea interesante para todos los participantes y alcance las expectativas que se han marcado los programadores.

En estos momentos las escuela municipales de música catalanas están pasando unos momentos delicados dado que ya no reciben aportación de la administración autonómica, eso significa que su sustento depende exclusivamente de las familias y los entes municipales. Es pues motivo de orgullo ver como las familias de los alumnos apoyan iniciativas como las que estamos presentando y trasladan sus opiniones, comentarios y voluntades a sus conciudadanos para crear una opinión pública que haga de la practica de la música una actividad normalizada en sus entornos. ●

Grupo con los profesores Paco Xurado y Pepa Aloguín



Foto de grupo con la profesora Montserrat Vida



Profesora Cecília Serra realizando el taller de respiración



Alumnos realizando taller de respiración

Foto de grupo con la profesora Irina Miralvés



"Bufa sons" con Xavi Lozano



Ruby Aurumite

*Siente la
elegancia del
sonido*



VERNE Q. POWELL® FLUTES, INC



96 292 81 43
www.sanganxa.com
info@sanganxa.com

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



De cerca

con:

Daniel PAUL



Por **José Ramón Rico**

Establecido cerca de Cahors en el Suroeste de Francia, Daniel Paul acumula ya más de 20 años de experiencia como técnico especialista en el mantenimiento y reparación de flautas y piccolos. Su experto conocimiento del instrumento y su amplia relación con un gran número de flautistas profesionales de todos los estilos musicales, le han conducido de manera natural a dedicarse en los últimos años a la construcción de un nuevo diseño de embocaduras de madera, material con el que se siente especialmente identificado por las grandes posibilidades que puede ofrecer al sonido de la flauta.

1- *Tras tus más de 20 años de experiencia en el mantenimiento y reparación de flautas y piccolos ¿Cómo comenzaste con este trabajo ya como técnico profesional de reparación de flautas?*

Gracias por darme la oportunidad para tener esta conversación.

Hace cerca de 30 años... en 1987 comencé como reparador de flautas. Trabajé en Londres durante 20 años y durante gran parte de este tiempo establecí mi taller en una activa tienda

especializada de flauta. En 2004, me trasladé al suroeste de Francia donde continué reparando flautas y piccolos, esta vez en mi propio taller. Siempre traté de ofrecer el mejor servicio posible y quería estar seguro de que cada cliente quedara satisfecho con mi trabajo. Para conseguir esto yo tengo una filosofía muy simple – debo de superar las expectativas del cliente asegurándome de que la flauta funcione mejor de lo que ellos puedan imaginar. Si los clientes más exigentes están felices, entonces siento que he hecho un buen trabajo.



Paul en su taller torneando una embocadura.

2- *Tras todos estos años como técnico, ¿por qué decidiste comenzar como constructor de embocaduras? Y ¿por qué solo embocaduras de madera y no también de metal?*

Me siento muy afortunado de haber podido tener una larga experiencia reparando y revisando flautas y embocaduras de los más reputados y profesionales constructores de instrumentos. Esto me ha proporcionado una profunda visión de los diferentes estilos y tipos de flautas disponibles en el mercado. Conocer a grandes intérpretes también me ha ayudado a comprender que cualidades están buscando en un instrumento. La variedad y calidad de las modernas embocaduras actuales es increíble. No escasean los constructores de bonitas y eficientes embocaduras de plata y oro, pero la madera ha estado en cierta manera, bastante olvidada. Siempre me ha encantado trabajar la madera, inspirado por otros constructores como Chris Abell, yo quería construir embocaduras de madera que pudieran ofrecer a los flautistas tanto como ofrecen las mejores embocaduras de metal. La madera proporciona una diferente y rica cualidad al sonido que me encanta.

3- *Trabajas con una amplia variedad de maderas diferentes para construir tus embocaduras. ¿Podrías comentarnos un poco sobre las principales características (color del sonido,*

resistencia, respuesta etc...) de las maderas con las que trabajas?

Para mí el sonido de una embocadura está gobernado por la forma del taladro interior y por la forma del agujero de la embocadura. Esto es lo que le da todo su carácter – cómo responde a lo largo de todos los registros de la flauta. Yo trato de encontrar el equilibrio entre una rápida articulación y riqueza del sonido, potencia y pureza. Una buena cabeza deber permitir ser tocada de muy diversas maneras. La elección del material también tiene influencia en el sonido, aproximadamente entre un 10 y un 20 %. Cada tipo de madera aporta una particular cualidad al sonido – algo así como el aroma en una receta- del mismo modo a como lo hacen la plata, el oro o el platino. Existe una principal diferencia en la construcción de una cabeza de madera en comparación con construir una de metal. Como en la escultura, cada pieza se crea a partir de una pieza sólida de madera. Cada pieza de madera es diferente, haciendo que cada cabeza sea única. Esto hace que para mí siempre sea una agradable sorpresa descubrir el resultado final.

En general las maderas más duras y densas como el Grenadilla producen un sonido más focalizado frente a las maderas más ligeras que producen un sonido más cálido. Cada persona tiene una idea sobre esto y aunque no es fácil de describir, aquí

van algunas ideas sobre las maderas que yo uso:

El Grenadilla es precisa y pura.

El Mopane es rico y generoso.

El Kingwood es abierto y nervioso.

El Boj es sencillo y libre.

Estas cualidades vienen determinadas, no solo por la densidad de la madera, sino por el acabado final de la madera- estructura del grano etc.

4- *Diferentes flautistas que tocan diferentes estilos musicales suelen precisar de diferentes requerimientos para sus embocaduras. ¿Podrías hablarnos de los diferentes estilos de embocaduras que tú construyes para cubrir toda esta gama de necesidades que los diferentes flautistas buscan?*

Encuentro que cada intérprete tiene su propia individualidad, por eso yo trato de ofrecer embocaduras en una buena selección de maderas, en sus dos versiones de paredes finas y paredes gruesas.

Construyo tres estilos diferentes de embocaduras:

1/ Cabeza de estilo plenamente moderno, normalmente de paredes finas- muy adaptable a la mayoría de los tipos de música.

2/ Un segundo estilo moderno, pero esta vez con una placa de embocadura más elevada que proporciona mayor capacidad

para controlar matices del sonido.

3/ Y en tercer lugar una embocadura de forma oval (normalmente de paredes gruesas) que aporta un color más rico e íntimo.

5- Imagino que a lo largo de tu amplia experiencia trabajando con flautas y embocaduras, habrás tenido entre tus manos un buen y variado número de flautas y embocaduras, incluso, muchas de ellas magníficos ejemplares de flautas antiguas del siglo XIX, flautas y embocaduras de famosos constructores como Louis Lot o miembros de la prestigiosa familia Godfroy. Todas estas experiencias ¿te han ayudado o influenciado para idear en tu mente el diseño actual de las embocaduras que ahora construyes? ¿Cuáles son los principales constructores de flautas que más te han inspirado en tus diseños?

He tenido el privilegio de restaurar un buen número de excelentes flautas construidas por “antiguos constructores”; las flautas francesas de Louis Lot y Godfroy y flautas inglesas de Rudall Carte me han inspirado enormemente en el diseño de mis propios diseños de embocaduras.

Yo trato de conseguir una combinación de la pureza de sonido de las cabezas de los antiguos maestros franceses y la rápida articulación y agilidad propia de las cabezas de muchos de los actuales constructores de flautas, de los cuales también admiro su trabajo.

6- Según tu opinión ¿Qué ha cambiado en la construcción de flautas en las últimas décadas? ¿Cuáles son las principales diferencias entre las flautas de primeros del siglo XX y las flautas y embocaduras actuales?

Yo creo que en la segunda mitad del siglo XX ha habido principalmente dos importantes desarrollos: En primer lugar, la fiabilidad del instrumento ha sido claramente mejorada en comparación con las flautas más antiguas. Esto ha sido posible gracias a un mejor y más eficiente mecanismo y sistemas de enzapatillado- conducido principalmente por los constructores de flauta japoneses. Esto es fantástico para los intérpretes. Incluso la calidad de los instrumentos de estudio ha mejorado también de una manera increíble, comparado con las flautas de hace 50 años. Para los principiantes existe una gran oferta de flautas de calidad para elegir, que les ayudan en el desarrollo de un buen sonido.

El segundo cambio ha estado en la calidad del diseño de las embocaduras. Desde los experimentos en los años 60 de Albert Cooper, ha habido una explosión en la oferta de embocaduras que mejoran la respuesta y el volumen del sonido. Aunque esto es siempre bienvenido, yo pienso que este deseo por un sonido poderoso, en ocasiones resulta en embocaduras muy potentes pero también de sonido hueco y vacío. Personalmente, yo trato de construir embocaduras que tengan una gran respuesta pero también que proporcionen un sonido rico y pleno.

7- En una ocasión pude leer que para Theobald Böhm la flauta ideal estaba en la combinación de embocadura de madera con cuerpo de metal, más que toda la flauta de metal; pero que el principal inconveniente que encontraba en esta combinación, era que la madera precisa de un dedicado mantenimiento y cuidado ya que las grietas

aparecen con frecuencia cuando uno tiene que tocar en muy variadas condiciones medio ambientales. Actualmente, tras comprar una embocadura de madera nueva ¿es necesario cumplir con un mantenimiento básico para prevenir posibles problemas con la madera?

Sí, parece que esa era la combinación preferida de Theobald Böhm. Tengo una gran admiración por todos los constructores modernos de flautas de madera. Me encanta ver, tocar y mantener en buen funcionamiento bonitos instrumentos construidos en madera. Producir un buen tubo, las juntas de unión y el mecanismo es una operación altamente especializada, mucho más que construir solo la embocadura. También creo que es cierto que los instrumentos con el tubo de metal son más estables a largo plazo. El metal no reacciona a los cambios del medio ambiente de la misma manera que lo hace la madera. Las flautas y embocaduras de madera necesitan más atención para mantenerse en óptimas condiciones. Pero existe una cierta cualidad del instrumento que proviene del material del cual está hecho, que según mi opinión, hace que el esfuerzo extra realizado merezca la pena. Por ello, para mí creo que la preferencia de Böhm era un buen compromiso entre fiabilidad y rendimiento del sonido. Incluso aunque nosotros podemos tratar y preparar la madera antes y durante su manufactura para limitar sus posibles cambios, la madera siempre trata de adaptarse a los cambios de humedad que la rodean. Por eso debemos tratar de evitar cambios bruscos en la humedad de alrededor, especialmente impidiendo que el aire sea demasiado seco, ya que principalmente es esto lo que hace que la madera de retraiga un poco. Podemos añadir un poco de humedad al estuche si es necesario, del mismo modo a como lo hacen los sabios violinistas, por ejemplo.

Principalmente es un asunto de sentido común – no dejes la embocadura/estuche en una zona caliente, en frente de una ventana soleada o sobre el asiento del coche etc.

8- ¿Podrías dar a nuestros lectores más jóvenes algunos sencillos trucos para mantener su flauta siempre en las mejores condiciones?

Cosas muy sencillas pueden ayudar a mantener un instrumento siempre en buenas condiciones:

Asegúrate de que retiras el exceso de humedad del interior del instrumento después de cada uso. Si es posible y no hay riesgo, deja que la flauta se seque adecuadamente durante unos 10 minutos antes de volverla a guardar en su estuche.

Guarda siempre la flauta en su estuche- está ahí para protegerla. Lleva un mantenimiento regular con un técnico de confianza. No uses papel de fumar para tratar de solucionar un problema de zapatillas que se pegan- la mayoría de las veces esta operación produce daños en las zapatillas y normalmente arrastra aceite del mecanismo hacia las zapatillas; se muy cuidadoso de no meter el papelillo muy adentro y tampoco tires hacia fuera del papel mientras presionas la llave hacia abajo. Esto desgasta las zapatillas muy rápido. Las zapatillas deberían limpiarse de un modo adecuado para eliminar cualquier residuo adherido. Esto se hace mejor con la flauta desmontada. Esta es una tarea rápida para cualquier buen reparador.

9 *¿Podrías darnos una idea de lo populares que son las actuales embocaduras/flautas de madera entre los flautistas profesionales en Europa? ¿Ellos las utilizan como una segunda opción complementaria para tocar principalmente música barroca o clásica, o existen ya muchos profesionales que tocan siempre con madera indistintamente para todo tipo de repertorio?*

Todavía hay una minoría de flautistas que tocan con madera pero a medida que la calidad de los instrumentos y embocaduras de madera va mejorando, más y más intérpretes están descubriendo las posibilidades de utilizarlos para todas las situaciones. He notado que una vez que los flautistas las prueban, muchos quedan altamente sorprendidos de la potencia y la gran respuesta que las embocaduras de madera pueden tener. Esta combinación de un buen diseño moderno y la riqueza del sonido de la madera, está comenzando a ser descubierta. Muchos intérpretes también encuentran que los instrumentos y las embocaduras de madera empastan muy bien con otros instrumentos de viento madera. Cada vez vemos más y más flautas y cabezas de madera en ciertas orquestas europeas.

10 *Finalmente, me comentaste que tenías pensado asistir a la próxima convención de la AFE en Bilbao en 2016. Estaremos encantados de que puedas estar allí exhibiendo tus embocaduras de madera ¿Cuáles son los futuros proyectos de tu compañía?*

Siempre estoy haciendo pequeñas mejoras en el diseño de mis embocaduras de modo que mi investigación y conocimientos

continúan desarrollándose. Trato siempre de aprender del intercambio de ideas y conversaciones con flautistas – qué es lo que a ellos les gusta o les disgusta, qué aspectos del sonido y la respuesta pueden ser mejorados. Yo no soy flautista. Como dijo Albert Cooper: yo solo sopló la flauta. Siempre me siento muy honrado cada vez que escucho a un flautista probando mis embocaduras.

Existe algo mágico en crear un instrumento y escuchar como cobra vida en las manos de un buen músico. Estoy deseando ir a Bilbao para encontrarme con muchos de mis amigos flautistas españoles y espero que sea también una oportunidad para conocer a otros nuevos flautistas. Por supuesto, tendré disponible una buena selección de embocaduras para exponer y espero con excitación poder escuchar la reacción de los flautistas españoles. Echando un vistazo a las anteriores actividades de la AFE, estoy seguro de que este evento será un gran éxito para todos los asistentes.

¡Nos vemos allí! ●

José Ramón Rico Rubio,
Profesor Superior de Flauta Travesera.



Colección de embocaduras

las
Fantasías
de
Telemann
una
proeza
de ingenio e inspiración



Georg Philipp Telemann.

Por **Rachel Brown**

Traducción e Introducción José Ramón Rico

INTRODUCCIÓN

La lectura del presente artículo sobre las 12 Fantasías para flauta sola de Telemann escrito por la eminente y reputada flautista, investigadora y pedagoga inglesa Rachel Brown publicado en septiembre 2008 en la revista de Flauta de la British Flute Society, Pan, vol. 27 nº 3, marcó para mí, ya hace unos años, un antes y un después en mi idea y concepción de esta magistral composición de Telemann. Aunque todos conocemos esta importante pieza del repertorio flautístico, de gran valor pedagógico e indispensable en los programas de estudio del grado profesional del instrumento, la obra encierra en su interior un buen número de elementos y aspectos compositivos y estilísticos, que sin una mirada experta son fáciles de pasar desapercibidos. Rachel Brown nos desvela la verdadera complejidad e ingenio compositivo de esta obra, mostrándonos la gran cantidad de información y sorpresas que alberga en su interior, que bajo una visión atenta, esperan a ser descubiertas una tras una.

Alfred Verhoef

Octubre 2015

Flautas de concierto de madera

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

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

¡Flautas que cantan!

*Alkmaar
Holanda*

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

En estas fantasías se contemplan en miniatura casi la totalidad de las formas musicales instrumentales de la época: La sonata da chiesa, sonata en forma stretta, la obertura a la francesa, elementos del concierto italiano, formas libres tipo prelude o toccata, la fuga y una gran variedad de movimientos de danza (gavotta, passpied, jiga, canarie, sara-babde, Corrente, allemande, ländler, menuet ...) que aparecen al final de cada fantasía. Todo ello combinado con gran equilibrio y armonía, y sobre todo con un increíble derroche de ingenio, libertad e imaginación en la elección y tratamiento de los recursos compositivos empleados. Tal grado de conocimiento solo estaba a la altura de unos pocos compositores del momento, y sin duda Telemann era uno de ellos. Formado con un sólido conocimiento de la tradición armónica y polifónica alemana, conocedor de la ópera italiana y de la música francesa y entusiasta admirador de la música y los músicos tradicionales de su entorno, Telemann disponía de todas las herramientas necesarias para idear y construir esta magnífica obra.

Las composiciones bajo el título de "fantasía" suelen ser muy apreciadas entre los intérpretes por la flexibilidad formal que este tipo de composiciones nos ofrecen y que nos permiten liberarnos de algunas de las reglas que otro tipo de composiciones más estrictas como la sonata o el concierto, nos exigen. El término "fantasía" para referirse a una composición musical ha tenido una gran variedad de connotaciones a lo largo de la historia de la música y la noción que cada uno adopte para guiar su concepción de la obra, marcará en gran medida el resultado final de su interpretación. En el siglo XVIII las composiciones de tipo fantasía ciertamente estaban concebidas con una gran libertad formal, compositiva e interpretativa y existen un buen número de ejemplos de ello. Por otro lado en el siglo XIX florecieron un buen número de composiciones musicales así tituladas que otorgaban al intérprete una gran libertad en su interpretación, composiciones que muy frecuentemente abusaban de recurrentes pasajes de escalas y arpeggios desplegados tocados a gran velocidad, ideadas para resaltar las nuevas posibilidades virtuosísticas y de amplitud sonora de los nuevos/mejorados instrumentos y el lucimiento del propio intérprete, más con la finalidad de impresionar que de conmover al auditorio.

Para nosotros, herederos del romanticismo, a la hora de afrontar una pieza de este tipo en la que la fantasía, personalidad y originalidad del intérprete tiene mucho que aportar, quizás nos resulte más cercana la anterior imagen del virtuosismo romántico, pero para el caso que ahora nos ocupa, la fantasía reside más bien en la especial singularidad de la obra, en la que nos encontramos a un Telemann altamente inventivo, profundo conocedor de la armonía, el contrapunto y la ornamentación ideando y desarrollando ingeniosamente a lo largo de las 12 fantasías

un buen número de elementos temáticos magistralmente tratados a través de las más variadas técnicas compositivas del momento.

Sin duda esta libertad expresiva pueda resultar muy tentadora y liberadora para el intérprete actual, y estas 12 fantasías de Telemann sin duda se prestan a ello, pero uno no debe perder nunca de vista el estilo musical del periodo en el que se encuentra enmarcada esta obra: El conocimiento de los recursos compositivos empleados (polifonía, notas pedales, suspensiones, acordes desplegados), el correcto estilo interpretativo (jerarquía entre las notas “buenas” y “malas”, la correcta correlación en la acentuación de los pulsos del compás (sobre todo en las danzas) o el respeto de la armonía en las ornamentaciones improvisadas), son elementos fundamentales a

tener en cuenta para mantenerse coherente con las reglas y elementos propios de la composición e interpretación con las que estas fantasías están concebidas.

Por otro lado, la elección del instrumento con el que se vaya a interpretar la pieza (traverso barroco o flauta moderna), también debe hacer reflexionar al intérprete para valorar adecuadamente los recursos interpretativos empleados.

Rachel Brown en este artículo nos descubre las claves necesarias para comprender íntimamente esta joya del repertorio flautístico, y nos ayuda a concebir y construir nuestra propia interpretación de la obra, de una forma coherente y fundamentada en los principios propios del estilo del barroco tardío.

1	La Mayor	"Fantasía" con movimientos de danza	Vivace		Adagio-		Allegro Minuetto
			allegro improvisación (Toccata)	fugato	improvisación (estilo cadencial)		
2	La menor	Sonata da chiesa	Grave (patético, libre)		Vivace fugato	Adagio (cantabile, libre)	
3	Si menor	"Fantasía" con movimientos de danza	Largo A	Vivace B	Largo A'	Vivace B'	Allegro Giga
4	Sib Mayor	Forma stretta	Andante		Allegro		Presto Gavotta
5	Do Mayor	Sucesión de Movimientos de danza	Presto-Largo (Toccata-Sarabande)		Allegro Giga		Allegro Canarie
6	Re menor	Forma stretta	Dolce		Allegro Fuga		Spirituoso Rondó francés

7	Re Mayor	Obertura a la francesa con movimientos de danza	Alla francesa			Presto Rondó (Bourrée)	
			Largo	Allegro fugato	Largo		
8	Mi menor	Sucesión de movimientos de danza (forma stretta)	Largo Allemanda		Spirituoso Giga (Fugato)		
9	Mi Mayor	Sucesión de movimientos de danza (Obertura francesa)	Affettuoso Sarabanda	Allegro Giga-Minuetto Fugato	Grave Sarabanda	Vivace Bourrée	
10	Fa# menor	Forma Sonata solística (sucesión de danzas)	A tempo giusto Corrente		Presto Fugato	Moderato Minuetto	
11	Sol Mayor	Fantasía con elementos de la forma de concierto italiano	Allegro Toccata		Adagio (Cadencia)	Vivace Fugato	
12	Sol menor	Fantasía con movimientos de danza	Grave	Allegro	Grave	Allegro	Dolce
						Allegro	Presto/Bourrée
							Mén Mén Mén

Tabla resumen de las formas musicales empleadas en cada Fantasía. Extraído de Le 12 Fantasie di Telemann per flauto solo de Sigrid Eppinger.

LAS FANTASÍAS DE TELEMANN

una proeza de ingenio e inspiración

En el siglo XVIII había una extendida creencia, incluso entre los eruditos y músicos más reputados, de que los instrumentos de viento no podían ni deberían tocar solos, debido a su incapacidad para crear una armonía sostenida. Incluso las cadencias, la más corta de las incursiones a solo, eran consideradas mejores cuando se limitaban a una sola respiración! Sin embargo, tres de los más grandes compositores barrocos, J. S. Bach, C. P. E. Bach y G. P. Telemann, tuvieron un punto de vista más imaginativo, creando sustanciales obras en cuyo transcurso no hay ni un momento en el que la armonía no esté claramente implicada.

Telemann publicó sus 12 *Fantasías* alrededor de 1727 ó 1728; perfectamente pudo ser él quien preparó las plantillas de impresión y esta habría sido una de sus primeras incursiones en el campo de la impresión. Sin duda estas son las fantasías para flauta mencionadas en su autobiografía, aunque extrañamente, la única copia que existe de la primera edición está erróneamente titulada *Fantasie per il Violino, senza Basso* y el nombre de Telemann aparece solamente añadido a lápiz. De hecho Telemann publicó un set genuino para violín en 1735.

Siendo bastante improbable que Telemann escribiera algo más para el instrumento, este primer set está claramente concebido para la flauta; el registro nunca desciende por debajo de Re encima del Do medio, (la nota más grave de la flauta barroca), por tanto no se utilizaría nunca la cuerda más grave del violín. Sorprendentemente, a pesar de que nada en las fantasías es impracticable en el violín, algunas de las figuras aparentemente violinísticas, como ciertos acordes desplegados son un tanto inidiomáticas. Con múltiples paradas cada nota normalmente caería

en una cuerda diferente; allí donde las notas tienen que ser tocadas en la misma cuerda, estas no pueden tocarse juntas (ej. 1). En contraste, las fantasías para violín contienen muchas dobles cuerdas sostenidas (ej. 2).



Ejemplo 1. Fantasía en Do mayor, Largo, compases 5-8



Ejemplo 2. Fantasía para violín en Sol mayor, Largo, compases 1-13

No se sabe si esta temprana colección fue dedicada a un flautista en concreto, pero por esta época Telemann compuso varias sonatas para flauta o violín, incluyendo el segundo set de *Sonatas Metódicas* para los hermanos Burmester, Rudolf y Hieronymus de Hamburgo, que habían mostrado un gran aprecio por sus trabajos.

Cada fantasía es completa en sí misma, pero la colección en su conjunto constituye un todo monumental. Telemann estableció cada fantasía en una tonalidad diferente, ascendiendo desde La mayor pasando por La menor, Si menor, Si b mayor, Do mayor, Re menor, Re mayor, Mi menor, Mi mayor, Fa # menor y Sol mayor hasta Sol menor. Esta presentación cíclica, casi enciclopédica, era un modo de composición muy popular en la época; junto a los famosos *48 Preludios y Fugas* y las *Invenções a dos y tres partes* de J.S. Bach existen ejemplos para flauta menos conocidos como *L'Alphabet de la Musique* de Schickhardt, 24 sonatas en todas las tonalidades mayores y menores, publicadas en Londres en 1735.

Compositores y teóricos de la época (como Rousseau, Charpentier, Matheson y Rameau) creían firmemente que cada tonalidad podía asumir un carácter propio y producir ciertos *Affekts* (afectos). Telemann, que creció

tocando la flauta, comprendía claramente como jugar con estos poderosos elementos de la Retórica. De este modo, estados de ánimo contrastantes como alegría, brillantez, diversión, pasión, orgullo, seriedad, frialdad, afectuosidad, serenidad, ternura, delicadeza y encanto, así como danzas rústicas y cortesanas, quedan reflejadas no solo con la elección y juxtaposición de tonalidades, sino también con los registros y motivos elegidos, como audaces arpeggios, ritmos característicos y líneas más líricas en legato.

El set abre en La mayor con un brillante y a veces juguetón talante reflejando la naturaleza improvisatoria de este fragmentario prelude. Las más pastorales y

melancólicas cualidades de La mayor, aparecen en la danza final, un *Passepied*. El contraste con La menor es total; los arpeggios iniciales y suspensiones de séptima implicados, establecen un tono serio y lastimero. (ej. 3).



Ejemplo 3. Fantasía en la menor, Largo, compases 1-4

Si menor continúa con una vena solitaria y melancólica con elementos inusuales como las insinuaciones hacia un glissando cromático en el gesto inicial. (ej.4).



Ejemplo 4. Fantasía en si menor, Largo, compases 1-2

Hacer un glissando deslizando los dedos a través de los agujeros fue descrito por Tromlitz en 1791 y se convirtió en una práctica más habitual en el siglo XIX al ser empleado por intérpretes como Charles Nicholson. Si b Mayor es inherentemente una tonalidad más luminosa que, según ocasiones, puede ser orgullosa o delicada, cualidades muy íntimamente asociadas con la danza *Polonaise* del *allegro*.

Do Mayor nos trae una música plena de júbilo. Las secciones alternantes *Presto-Largo* nos preparan para el descarado *Allegro* canónico y la sincera danza de cierre, una *Canarie*.

Re menor difícilmente podría ser más seria, pero también dulce y tierna y devota.

Re Mayor estaba tradicionalmente asociada con un tipo de música entusiasta, animada incluso guerrera.

Telemann escribe una gran Obertura en estilo francés (aunque con título en italiano) con los característicos y atrevidos ritmos puntillados en las secciones de inicio y cierre. La sección central más rápida tiene una concepción orquestal; uno puede imaginar los primeros violines introduciendo el tema, seguidos por los segundos violines (desde el tercer pulso del compás 19, y finalmente la entrada de los bajos en el tercer pulso del compás 23). Siguiendo con esta imaginaria visión, el pasaje desde el compás 29 podría ser orquestado con parejas de instrumentos, incluso trompas y después oboes!

En la fantasía en Mi menor Telemann vuelve a un ánimo triste, casi agraviado. La aseveración de Rameau de que Mi menor nunca es jubiloso, incluso en un *allegro*, es ciertamente apropiada aquí; el *Spiritoso* central es determinado, incluso demasiado agitado para ser alegre.

Con el tierno *affetuoso* en Mi mayor aparece una luz translúcida, amorosa pero melancólica, frágil con tintes de tristeza. Fa # menor asume una cualidad lángida mientras que Sol Mayor vuelve a una disposición de regocijo y Sol menor cierra con una imprevisible exposición de solemnidad y poder, aunque los momentos más íntimos revelan reflexión y beatitud. Muchos de los términos descriptivos empleados aquí han sido cogidos directamente de los teóricos, incluso podrían haberse utilizado expresamente para estas piezas.

La Flauta barroca de una llave, con su taladro cónico y sus 8 agujeros de desigual tamaño y separación produce una escala cromática con una heterogeneidad inherente que favorece todos estos contrastes de una manera particular. La mayoría de las notas fuera de la tonalidad principal de Re mayor, producen un sonido meloso, de una tonalidad pastel, aunque las tonalidades con sostenidos normalmente tienen notas fuertes y resonantes para sus tónicas, dominantes y subdominantes, sin embargo en las tonalidades con bemoles estas notas principales recaen en los sonidos más débiles. Telemann dispuso estas fantasías principalmente en tonalidades con sostenidos incluso las piezas orientadas hacia bemoles en Re y Sol menor, tienen tónicas y dominantes fuertes, al mismo tiempo las modulaciones son muy frecuentes, produciendo un siempre variado despliegue de colores.

Incluso la introducción de una nueva alteración accidental

puede variar sutilmente el balance entre luz y sombra, felicidad y tristeza, esperanza y desesperación. La breve alusión a la introvertida tonalidad de Fa mayor en la última fantasía, hace al salvaje final en Sol menor todavía más poderoso. Aquí podemos vislumbrar un claro guiño hacia la música polaca “con toda su barbárica belleza” que tanto cautivó la imaginación de Telemann:

“Uno apenas podría imaginar la cantidad de fantásticas y brillantes ideas que aquellos gaiteros y violinistas (*fiddlers*²) eran capaces de crear cuando se ponían a improvisar, ideas que serían suficientes para toda una vida”.



Músico tocando el fiddler.

Hasta Telemann podría esperar que los intérpretes improvisaran ornamentos dentro del estilo; la ornamentación barroca está generalmente asociada con el adagio, y sorprendentemente dentro de las fantasías hay pocos movimientos verdaderamente lentos, (el *Andante* de la fantasía en Sib mayor, el *Dolce* de la de Re menor, el *Largo* en la de Mi menor y el *Affetuoso* en la de Mi mayor) y ninguno de estos tiempos está exactamente desnudo de ornamentación. Cualquier ornamentación debería potenciar el estilo y el carácter de la pieza.

La *Overture* en Re mayor podría distinguirse quizás por los *battements* en estilo francés (después de los saltos) *ports de voix* (apoyaturas después de pasajes ascendentes), trinos más elaborados y *roulades* extras (ej.5); mientras que algunos de los cortos fragmentos improvisados se deberían prestar más al tipo de melismas del estilo italiano con un número irregular de notas bajo la ligadura.

El estilo alemán de ornamentación está gobernado por la armonía: cualquier nota de la misma armonía

Alla Francese

puede ser añadida (o ser eliminada) y cualquier nota de paso introducida debe ser adecuadamente preparada y resuelta. Las figuras ornamentales alemanas están caracterizadas por una detallada articulación (las notas de la armonía pueden

Ejemplo 5. Fantasia nº 7 en Re mayor, Alla Francese, compases 1-6

rítmica (tresillos, fusas, ritmos lombardos y síncopas) y matices (Quantz indicó que las notas ornamentales a menudo deben ser tocadas más suaves que las notas principales).

ser picadas o ligadas mientras que las notas de paso deben ser ligadas desde o sobre notas de la armonía), la variedad

El *Adagio* de la fantasía en La menor es un movimiento plenamente ornamentado en el estilo alemán y, en este sentido, no necesita ornamentos adicionales; La música de Telemann es preciosa tal y como está, no obstante, si alguien quiere aportar algún ornamento aquí, sería mas bien un caso de intercambio (sustituir un ornamento por otro), reduciendo la música a su línea básica antes de añadir nuevas ideas. El Ej.6 sugiere otras posibilidades incorporando algunas de las herramientas (ornamentos en las sonatas metódicas por ej.³) de Telemann; una figura de giro melódico sobre la primera nota (doble apoyatura desde abajo), más notas de la armonía, notas de paso ligadas, una disonancia ocasional sin preparar, una multitud de ritmos y entradas anticipadas de la siguiente anacrusa.

Ornamentos en el estilo de las Sonatas metódicas de Telemann

El comienzo de este movimiento tiene un sorprendente parecido a la *Sonata Metódica* en Do Mayor de Telemann (publicada solo unos pocos años más tarde) y ésta ha sido incluida aquí para su comparación. Cuando se añaden nuevas notas uno nunca debe perder de vista el carácter!

Sonata Metódica de Telemann en Do mayor

Andante

Ejemplo 6. Fantasia en La menor, Adagio, compase 1-2 y Sonata Metódica en Do Mayor. Andante, compases 1-2.

Varios de los movimientos ornamentados de las *Sonatas Metódicas* de Telemann están en un tempo más bien fluido: andante o cantabile. Hay ciertos ejemplos de ornamentación en movimientos rápidos, por ejemplo el segundo movimiento de la *Sonata en Mi mayor* de J.S Bach (ej.7) y, en la época de Mozart, la ornamentación era también común en los allegros. (ej.8).



Ejemplo 7. J.S.Bach: Sonata en Mi mayor BWV 1035, Allegro, compases 1-8



Ejemplo 8. W.A.Mozart: Concerto en Sol mayor KV 313, Allegro maestoso, compases 149-150 y 153-154

Quizás por eso los numerosos movimientos de danza presentes en las fantasías, con repeticiones binarias son susceptibles de decoración. Quantz y Telemann dejaron ejemplos fuertemente ornamentados desde el principio hasta el final, no obstante Quantz añadió que: *“nunca se debe hacer en exceso, para que las notas principales no queden oscuras, y el aire o idea fundamental quede irreconocible. Se debe tocar el sujeto principal la primera vez tal y como está escrito. Si se repite con frecuencia, se pueden añadir unas pocas notas la primera vez, y más aun la segunda, formando tanto pasajes con líneas melódicas, como pasajes con saltos con notas de la armonía. La tercera vez debes desistir y añadir apenas nada, para mantener la atención constante del público”*. Estas ornamentaciones deberían ser improvisadas o al menos sonar como si hubieran surgido de una forma fresca y ensoñadora.

El tema de la articulación en estas fantasías es fascinante. Las ligaduras son escasas, sorprendentemente. Algunos movimientos no incluyen ninguna ligadura en absoluto. Esto puede ser debido en parte a la relativa inexperiencia de Telemann en las tareas de impresión; Sus *Sonatas Metódicas* y posteriores



Ejemplo 10. Fantasía en Do mayor, Allegro, compases 1-10

publicaciones, contienen muchas más. Sin embargo, es también cierto que los compositores barrocos anotaban menos ligaduras de las que algunos editores modernos nos han hecho creer, y los intérpretes hacían uso de una amplia variedad de sílabas articulatorias en su lugar.

Convencionalmente, se deberían usar varios grados de ti y di para diferenciar entre notas repetidas destacadas o saltos y suaves líneas melódicas. Las parejas de notas se deberían articular con di-ri y extenderse a di-ri-di-ri o di-Ri-di-Ri dependiendo de cómo estén agrupadas las notas o como tu quieras agruparlas.

El Ej.9 muestra como los tipos de patrones de articulación sugeridos por Quantz y Hotteterre pueden ofrecer variedad en el fraseo. La articulación puede jugar también un papel vital a la hora de destacar una voz en primer término y colocar otras en segundo plano.



Ejemplo 9. Fantasía en la mayor, Allegro, compases 1-2

Una buena manera de practicar esto es tocar las notas del tema exactamente con la forma, ataque, dinámica y jerarquía con las que las quieras. Después toca todas las notas solo digitándolas con los dedos pero soplando solamente en las notas del tema (mostrado en el Ej.10 en rojo), reten todos los detalles! Finalmente añade las notas antes silenciadas (en negro) pero *pianissimo*, y más gentilmente articuladas.

Los pasajes muy rápidos deberían tocarse con di-d'l-di-d'l (ver Ej.5) pero potenciados a Ti-d'l para momentos más enfáticos y entremezclados con ti-ri allí donde

el patrón salta. Al igual que con la ornamentación, la elección de la articulación debería resaltar el talante y el carácter. Ciertamente, en ciertos contextos (notas muy rápidas o notas de paso) las ligaduras son perfectamente apropiadas y es muy probable que fueran añadidas por los intérpretes de la época. El Ej.5 muestra algunas articulaciones opcionales.

La *Overture* en Re Mayor arroja también cuestiones sobre el doble puntillado, asunto sobre el que había algunas discrepancias incluso en el siglo XVIII. Las corcheas de los compases 13, 86, 88 y 93 puede que fueran pensadas para ser tocadas como están escritas o como semicorcheas que siguen a una negra con doble puntillo (pues la notación de doble puntillo no había sido

adoptada todavía). La notación de los grupos de 3 notas rápidas en los compases 7 y 8 y también al final de los compases 85 y 87 es imprecisa. Las ediciones modernas normalmente imprimen estas notas como tresillos (fusas en los compases 7 y 8 pero semicorcheas en los compases 85 y 87). Telemann simplemente anotó una nota con puntillo (corchea o negra) seguida de tres notas rápidas (semicorcheas, tocadas después) y con toda probabilidad todas fueron concebidas de la misma forma. Es también posible que hubiera pensado en una nota con puntillo ligada! Quantz no solo propugnaba exagerar los ritmos con puntillo sino que pedía dejar un hueco, en el que los intérpretes de cuerda pudieran retomar el arco (Ej 11).

notación de Telemann

ediciones modernas 3

otra posibilidad

como lo describe Quantz

compás 85

notación de Telemann

ediciones modernas

otra posibilidad

como lo describe Quantz

Ejemplo 11. Fantasía en Re mayor, Alla Francese, compases 7-8 y 85-86

Telemann es sumamente inventivo en las muy variadas formas en como crea o implica a la armonía, la disonancia y el contrapunto. Al mismo tiempo que los diseños de arpegiado normales, anota acordes desplegados (poco común en la música para flauta, Ej.1) o emplea dobles o triples despliegues del acorde con el uso frecuente de

ritmos lombárdicos, en los que las notas suenan muy seguidas (Ej.12).

Se crean líneas de soprano y bajo entremezclando notas agudas y graves y escuchar notas pedales (Ej.13) y suspensiones (Ej.3) a través del inteligente desarrollo de las dos partes.

The musical score is presented in six systems, each with a melody line and a bass line. The bass line includes several specific markings: 'Sujeto' (measures 1-2, 6-7, 11-12, 15-16, 22-23), 'Contrasujeto' (measures 3-5, 8-10, 17-18, 24-25), 'Suj.' (measures 11-12, 15-16, 22-23), 'stretto: Sujeto' (measures 15-16, 22-23), 'inv.' (measures 6-7, 8-9), and 'sujeto retrogrado' (measures 28-29). The score is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

Ejemplo 14. Fantasía nº 6 en Re menor, Allegro



Ejemplo 12. Fantasía en Mi mayor, Allegro, compases 43-50 y Fantasía en si bemol mayor, Andante, compás 10.



Ejemplo 13. Fantasía en Sol menor, Allegro, compases 16-18

Telemann incluso construye ambiciosos movimientos de contrapunto imitativo como un canon (*Allegro* de la fantasía en Do Mayor, Ej.10), muchos pasajes fugados y una fuga estricta en el *Allegro* de la fantasía nº 6 en Re menor, donde se escuchan perfectamente un sujeto, contrasujeto, modulación, desarrollo de los motivos, alusiones de inversión, y stretto (entradas antes de lo esperado), concluyendo con las notas del tema principal en forma retrograda (hacia atrás) (Ej.14).

Aunque ninguno está etiquetado como tal, muchos de los movimientos están compuestos en varias formas de danzas de la suite, tan popular en aquellos tiempos, y tan fácilmente reconocibles para el público del siglo XVIII. Las indicaciones de tempo, por lo tanto, pueden ser vistas como confirmación, matización o modificación de la norma. El *A tempo giusto* en F # menor es una *Corrente* italiana, que se debe tocar a la “velocidad convencional” con un movimiento fluido de corcheas en compás ternario con su típico gesto de apertura, mientras que el *Presto* que sigue es notablemente más rápido que una *Gavotta* normal, con movimiento de negras comenzando en la mitad del compás. Según Quantz una *gavotta* tradicionalmente debería tocarse un poco mas lenta que un *Rigaudon* o un *Bourée* que sería compás a (h) = 80.

En su libro, *Versuch eiener Anweisung die Flöte traversiere spielen* (Berlín 1752), Quantz dejó establecidas unas directrices para varios tempos, medidos (antes de la invención del metrónomo) a partir del pulso de una persona sana, itomado después de comer! Lo calculó a 80 pulsos por minuto, aunque él admitió “no pretendo que toda una pieza sea medida de acuerdo con el pulso establecido, esto sería absurdo e imposible”. Una velocidad de (h)= 80 para las piezas en el estilo del *Rigaudon* o el *Bourée*, como el *Allegro* de la fantasía en La menor o el *Vivace* de la de Mi mayor sería ambicioso! Quantz sugiere que deben ser tocadas alegremente, usando un golpe de

arco ligero. La indicación de *Vivace* sugiere una velocidad viva pero no apresurada.

En su introducción a la edición de Música Rara, Barthold Kuijken hace una lista de las danzas que aparecen en estas Fantasías, incluyendo una *Allemande* lenta (*Largo* de Mi menor), una tierna *Sarabande* (*Affettuoso* de Mi mayor), varios *Bourées* y *Rondeaus*, un *Minuet* (*Moderato* de F # menor) un *Passepied* ligeramente más rápido (*Allegro* de La mayor), una *Gigue* (*Allegro* de Si menor) y una *Canarie* (segundo *Allegro* de Do Mayor). A esta lista yo añadiría una especie de *Hornpipe* en el *Spirituoso* de la de Re menor y dos *Polonesas* (*Allegro* de Sib mayor y *Allegro* de Mi menor).

Un intérprete del siglo XVIII estaría bien familiarizado con el carácter de cada danza. Ayuda a tener un sentido del pulso, saber donde recaen los pulsos fuertes y ser conscientes de que mientras unos pocos de estos pulsos pueden ser pesados, como los robustos saltos en una *Canarie*, marcados por cortos y punzantes golpes de arco (en los compases 8, 10, 30 y 32), muchos pulsos importantes en la música se traducen en pasos de equilibrio apoyados en la rodilla (no en simples pesados acentos hacia abajo).

El contraste entre las tensiones y caracteres de las danzas en tiempo ternario es particularmente interesante. Tres pulsos por compás producen un típico patrón de fuerte-flojo-flojo en un *Minuet*, o un *Passepied*. En una *Sarabande*, que es una danza más estática y lenta (*Affettuoso* de Mi mayor), el interés a veces recae en el segundo pulso del compás, con una nota más larga o mas aguda (una blanca o una negra con puntillo) ejemplo fuerte-Fuerte--. La *Polonesa* es una danza impactante de ver; orgullosa, vigorosa y estimulante, marcada por movimientos de barrido con las piernas, pero con contrastantes secciones con gracia, más delicadas e íntimas. Típicamente, las frases son de 4 compases de duración, que no resuelven hasta el segundo o tercer pulso del cuarto compás. En este punto en la danza puede haber un pesado salto característico (segundo pulso) y un taconeo del talón (tercer pulso).

Aparte de estas estructuras más formales, Telemann a veces adopta un estilo más vocal, por ejemplo en el arioso *Andante* de Sib Mayor, los *Largos* de la fantasía en Do Mayor que tienen un aire de canción popular, el final quasi –recitativo del *Adagio* en la de La menor, y en los arrebatos retóricos, ya sean preguntas (*Largos* de Si menor), o exclamaciones (*Graves* de Sol menor). El *Adagio* anterior al *Vivace* en la Fantasía en Sol Mayor (Ej.15) es tan corto (1 compás y cuarto) que muchos

editores modernos se sienten obligados a completar el compás ellos mismos! No hay nada erróneo en esta repentina interrupción, que incluso puede resultar más efectiva. Estos pequeños fragmentos improvisatorios que condimentan (ponen un toque de pimienta) a estas piezas, añaden un toque final de fantasía.

Tal grado de originalidad e invención es incluso raro. Los “Music Tyrants⁴” que por un momento persuadieron a la madre de Telemann para restringirle todas las actividades musicales, tenían mucha razón en estar celosos, prediciendo que Telemann se convertiría en un delirante trovador, un charlatán, un agarrotado bailarín o un entrenador de marmotas!



Ejemplo 15. Fantasía en Sol menor, Adagio

Las *Fantasías* para flauta de Telemann fueron únicas en su día, y así permanecen, usando la flauta de una manera heterodoxa para crear un tour de force⁵ de la composición.



Artículo escrito por Rachel Brown originalmente para la revista de Flauta, Pan, vol. 27 nº 3 (septiembre 2008) pp 25-34. <http://www.rachelbrownflute.com>

Bibliografía

J.J. Quantz / Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière.

Mattheson's Ehren-Pforte, Hamburg, 1740. Traducción al inglés de Thomas Braatz, 2009.

Le 12 Fantasies de Telemann per flauto solo de Sigrid Eppinger publicado en la antología de 1992 de la revista Il Flauto Traverso.

Les 12 Fantaisies de G.P. Telemann en el número especial Nº 30 del 2º semestre de 2012 de la revista Tempo Flûte

Rachel Brown, es profesora en el Royal College of Music en Londres.



NOTAS

1. Con este término se refiere Telemann a la fuerte impresión que le causó la extraordinaria fuerza y belleza de la música polaca y mora cuando estuvo en Cracovia alrededor de 1704.
2. fiddlers. Aquí Telemann se refiere a los músicos populares que tocaban el fiddle, una denominación que se da al violín cuando éste es tocado en la música tradicional con una actitud y una técnica diferentes, más libre y autodidacta que la técnica más sofisticada y refinada que normalmente se emplea en la música clásica.
3. Las Sonatas Metódicas de Telemann son una colección de 12 sonatas en 2 sets en las que Telemann de su propio puño y letra escribe una versión ornamentada de cada uno de los tiempos

lentos. Constituyen una magnífica referencia de como ornamentar en el llamado estilo alemán.

4. El propio Telemann en su autobiografía se refiere con este término a un círculo de personas próximas a su familia que aborrecían la música y que trataron de persuadir a su madre para que convenciera a su hijo para abandonar la música, cuando éste comenzó a tener algún éxito en sus primeras incursiones en la música.
5. Expresión francesa que significa demostración de la habilidad y la fuerza de una persona para conseguir un logro de especial creatividad. Demostración de fuerza, poder o destreza.

Biografía

Rachel Brown utiliza para sus interpretaciones una amplia variedad de flautas traveseras y de pico. Tras su formación en flauta moderna en la Universidad de Manchester y en el Royal Northern College of Music con Trevor Wye, ganó el concurso de Jóvenes Artistas de la Asociación de flautistas Americana. Estudió traveso barroco con Lisa Beznosiuk y Stephen Preston explorando al mismo tiempo diversos modelos de flautas clásicas y del siglo XIX. Como solista ha grabado y realizado numerosas giras por Europa, Japón y USA. Sus grabaciones de los conciertos de Quantz y C.P.E. Bach, las Fantasías de Telemann y las sonatas de Quantz y Handel han sido internacionalmente aclamadas. Con el grupo London Handel Players

ha grabado 3 discos de la música de cámara de Handel. Al mismo tiempo ha desarrollado una larga y exitosa carrera como flauta solista con eminentes orquestas como la Kent Opera, Academy of Ancient Music, the Hanover Band, The Kings Consort, Collegium Musicum 90, Ex cathedra y el Brandenburg Consort. Como profesora imparte masterclasses y cursos a lo largo de todo el mundo. Es autora del libro *The Early Flute* publicado con la Cambridge University Press, de las cadencias para los conciertos de flauta de Mozart publicados por la editorial de Bärenreiter y de 2 volúmenes de sus sonatas favoritas de J.J. Quantz.

El *Piccolo* en las sinfonías de *Shostakóvich* historia viva del siglo XX



Shostakóvich con el uniforme de bombero en la azotea del conservatorio de Leningrado, donde fue destinado durante el ataque nazi.

Las presiones políticas del régimen soviético, principalmente encarnadas en el dictador Stalin, se dejan sentir en gran parte de la obra de uno de los mejores sinfonistas del siglo pasado.

Por **Jaume Martí Ros**

El día 26 de enero de 1935 Josef Stalin acudió al Teatro Bolshoi de Moscú a una representación de “Lady Macbeth del distrito de Mensk”, ópera compuesta por Dimitri Shostakóvich, que era en aquellos tiempos la principal figura emergente dentro de la música soviética. El dictador tenía mucho interés en escuchar esta obra, la cual llevaba un año representándose en teatros de Leningrado y Moscú con gran éxito de crítica y público.

Dos días después apareció un editorial en el *Pravda* (sin firma pero claramente instigado por Stalin) titulado “Caos en vez de música”, en el cual se atacaba duramente a la ópera en estos términos:

“Desde el primer minuto, el oyente queda desconcertado por una corriente confusa, deliberadamente disonante de sonidos. Aparecen fragmentos de melodía y frases embrionarias sólo para perderse nuevamente en el ruido, los rechinos y los gritos. [...] Estos juegos incomprensibles pueden terminar muy mal”¹.

Esta última frase, entendida en el contexto de la represión estalinista, hizo ver a Shostakóvich que su vida corría grave peligro. Se estima que entre 1921 y 1953 fueron fusiladas por razones políticas en la Unión Soviética unas 800.000 personas y al menos 20 millones pasaron por el sistema penal de campos de trabajos forzados conocido como Gulag. La música de Shostakóvich fue acusada de

“formalismo” y “tendencias modernistas burguesas”; dejó de interpretarse al tiempo que el compositor se convirtió en un “enemigo del pueblo”. Ejemplo de ello es la cancelación del estreno de la Cuarta Sinfonía tras varios ensayos debido a presiones y amenazas. Esta obra no se estrenaría hasta 1961, ocho años después de la muerte de Stalin.

Por todos estos motivos la expectación ante el estreno de la Quinta Sinfonía (noviembre de 1937) fue mayúscula. Pues bien, Shostakóvich consiguió un éxito total: los oficialistas quedaron satisfechos con su final apoteósico y en tono mayor (la obra fue catalogada como “respuesta de un compositor a unas justas críticas”²) al mismo tiempo que los críticos con el régimen soviético encontraron en la obra muchas referencias al drama interior que estaba viviendo el artista. En este final supuestamente triunfal (el piccolo toca 236 LA sobreagudo seguidos) algunos oyentes captaron una intención de protesta. En palabras de la

conocida soprano rusa Galina Vishnévskaja, amiga del compositor y esposa de Rostropóvich:

*“Bajo el estruendo triunfante de las trompetas, bajo la nota LA repetida una y otra vez, oímos a una Rusia profanada, violada por sus propios hijos, gimiendo y retorciéndose en agonía, clavada a la Cruz pero que renacerá tras su deshonra”*³.

Ésta es la sinfonía de Shostakóvich que más se interpreta en la actualidad aunque en su día fue modelo del “realismo socialista”.

La Segunda Guerra Mundial (Gran Guerra Patriótica para los rusos) hizo que se relajara la atmósfera de terror estalinista. El ejército nazi invade Rusia y llega hasta las puertas de Leningrado (actual San Petersburgo) bloqueando la ciudad. El famoso “Sitio de Leningrado” durará 900 días y provocará más de un millón de muertos, la mayoría por hambre y frío. Shostakóvich fue destinado en principio a una brigada antiincendios situada en la azotea del conservatorio, pero fue evacuado a Kuibyshev (actual Samara) dos meses después. Estaba componiendo su Séptima Sinfonía, “dedicada a la ciudad de Leningrado”, la cual iba a cumplir una importante misión propagandística en tiempos de guerra.

Shostakóvich se convierte de nuevo en un “artista del pueblo” y además es un compositor muy apreciado por los aliados británicos y norteamericanos (incluso fue portada de la revista Time). Una vez terminada, la sinfonía traspasó de nuevo el cerco en un avión militar para ser interpretada por la Orquesta de la Radio de Leningrado en una emotiva retransmisión radiofónica como símbolo de resistencia de la ciudad. La orquesta contaba por entonces con solamente 15 integrantes, los demás habían muerto o estaban en el frente de batalla, por lo que hubo de ser completada con músicos reclutados con el incentivo de ración doble de comida. Aun así al menos 3 de ellos murieron de hambre durante el periodo de ensayos. Una versión en microfilm de la sinfonía (para evitar a los espías) viajó a través de Irán, Egipto y Marruecos consiguiendo llegar en un barco de guerra a EEUU, donde Toscanini la interpretó también para la radio.

En el primer movimiento de esta sinfonía podemos escuchar dos importantes solos de piccolo. El primero es el



Fachada del Teatro Bolshoi de Moscú en 1937 con los retratos de Marx, Engels, Lenin y Stalin

tema *cantabile* que representa “la vida alegre y feliz de un pueblo que confía en sí mismo y en su futuro”⁴. El segundo es la marcha que simboliza la llegada de los nazis. El motivo descendente de este tema está posiblemente extraído de “La Viuda Alegre” de Lehar, opereta muy del agrado de Hitler. Esta marcha aparentemente banal (aunque con el larguísimo *crescendo* a la manera del Bolero de Ravel acabará revelando su naturaleza destructora) fue parodiada por Bartok en el cuarto movimiento de su Concierto para Orquesta.

En la actualidad existen dos versiones sobre esta mofa tan evidente del compositor húngaro; puede ser entendida como una crítica a la vulgaridad del “tema de la invasión” (Bartok estaría molesto por el éxito fulgurante de esta sinfonía gracias a intereses políticos), y del mismo modo se puede entender como una crítica directa a Hitler a través de su música favorita. El crítico Wolfgang Dömling comentó sobre la Sinfonía “Leningrado”:

*“Debido a su aura histórica y a la inmensa estatura moral de la obra, las discusiones sobre su valor estético parecen de importancia secundaria”*⁵.

La Octava Sinfonía es también una sinfonía de guerra, aunque en este caso más sombría. Para Shostakóvich recrea “el clima interior de un ser humano aturdido por el gigantesco martillo de la guerra”⁶. En la triste *passacaglia* del cuarto movimiento podemos escuchar una variación para piccolo.

Tras la victoria en la Segunda Guerra Mundial el ambiente en la U.R.S.S. es de euforia. En estas circunstan-



Solo de piccolo que representa “la vida alegre y feliz de un pueblo que confía en sí mismo y en su futuro” y tema de marcha que simboliza la llegada del ejército nazi (compás 192)

Sinfonie Nr. 8 c-moll

Dmitri Shostakowitsch
op. 65

IV



Variación para piccolo en el movimiento lento de la 8ª Sinfonía

Shostakóvich va a estrenar su 9ª Sinfonía y todos allí esperan una obra de exaltación patriótica y de gran formato, a la altura de otras “novenas” grandiosas (Beethoven, Schubert, Bruckner, Mahler...). La sorpresa fue mayúscula al descubrir una pieza relativamente corta y con un carácter ligero, en el estilo de la Sinfonía Clásica de Prokófiev. Incluso se podría afirmar que es una obra un tanto irreverente y provocadora después de una guerra que causó a la Unión Soviética cerca de 30 millones de muertos. Los solos de piccolo del primer movimiento son deliberadamente chabacanos y el *Scherzo* es de una ligereza *quasi* circense. Los dirigentes políticos y el público en general quedaron desconcertados.

En 1948 las autoridades soviéticas emprendieron una nueva campaña contra la música de Shostakóvich y de otros compositores como Prokófiev y Jachaturián. Esta campaña fue liderada por Zhdánov, secretario del Comité Central. Según este comité:

*“Esta música tiene el mismo hedor que la música contemporánea, modernista y burguesa de Europa y América, la cual refleja la decadencia de la cultura burguesa, la negación total y el callejón sin salida del arte musical”*⁷.

El compositor fue nuevamente acusado de formalismo y su obra volvió a ser censurada. Las sinfonías 8ª y 9ª fueron directamente prohibidas.

No obstante, en marzo de 1949 fue enviado a Nueva York (a instancias de Stalin) como miembro de la delegación soviética en el Congreso Cultural y Científico en pro de la Paz. Allí tuvo que leer un discurso lamentable, obviamente escrito por funcionarios del partido, dando una penosa imagen de hombre superado por las circunstancias. Incluso se vio obligado a criticar a compositores a los que apreciaba, como Ígor Stravinsky.

Stalin muere a principios de 1953; en diciembre de este mismo año Shostakóvich estrena su Décima Sinfonía, que será una de sus obras más personales. Tras un primer movimiento sombrío, el segundo es de una gran violencia. El compositor reconoció años más tarde que su intención era hacer un retrato musical de Stalin y su brutalidad (a partir de 1961 comenzaron a salir a la luz sus crímenes

debido al “deshielo” político en la URSS). En apenas cuatro minutos muy intensos podemos oír una impactante muestra de lo que significó el totalitarismo en el siglo XX. El piccolo tiene un papel muy destacado en estos pasajes de furia orquestal.

En cambio el tercer y cuarto movimiento son una autoafirmación personal del compositor. Éste se reivindica a sí mismo tras años de sometimiento al terror político. El motivo RE MI B DO SI (D S C H en notación alemana, representando a Dimitri Shostakowitsch) suena constantemente y acaba imponiéndose en un brillante final. El piccolo lo interpreta en un vals con carácter sarcástico y en el final del tercer movimiento en *pianissimo* y *staccato*.

Después de haber sido nuevamente presionado por las autoridades soviéticas Shostakóvich se afilia al Partido Comunista en 1960. Esta decisión fue duramente

criticada por los disidentes del régimen y por gran parte de sus amigos. El compositor la justificó alegando que era condición necesaria para ser nombrado secretario de la Unión de Compositores de la Federación Rusa.

Al año siguiente el cuerpo embalsamado de Stalin es retirado del mausoleo de Lenin situado en la Plaza Roja de Moscú; el Partido Comunista denunció eufemísticamen-

Sinfonie Nr. 9 Es-dur

Dmitri Shostakowitsch
op. 70



Solos de piccolo de la 9ª Sinfonía. El primer movimiento está plagado de “bromas musicales” mientras que el *Scherzo* se toca a una velocidad endiablada

te el excesivo “culto a la personalidad” en su gestión política. Este mismo año Shostakovich estrena dos importantes sinfonías totalmente contradictorias, prueba de la insólita dualidad de su vida artística: Una muy vulgar 12ª Sinfonía dedicada a la memoria de Lenin y una originalísima Cuarta Sinfonía escrita 26 años antes y guardada en un cajón por miedo a represalias. Ésta es una obra de índole muy personal, compuesta sin concesiones y que causa una profunda impresión (contiene algunos extraordinarios pasajes para dos piccolos). Escuchando esta música comprendemos cuan diferente hubiera sido gran parte de su producción artística de no haber existido las presiones políticas.

En mi opinión, lo que hace tan emocionante la escucha de la música de Shostakóvich es que a través de sus notas sentimos la historia viva del siglo pasado, y esto se puede apreciar también en sus obras más doblegadas ante el poder. Según Galina Vishnévskaja: *“Shostakóvich nos convocó a todos a protestar contra el aplastamiento del individuo. Su música es el alma del pueblo ruso del siglo XX”*⁸.

En 1971, cuando ya se encontraba gravemente enfermo, compuso su última sinfonía (la número 15). Esta obra contiene muchas referencias a la infancia y la muerte. La última melodía que podemos oír en la misma es un solo de piccolo, que suena como su último guiño a la vida. Tras el solo, un inquietante repiqueteo de la percusión. En palabras del compositor: *“La muerte es terrorífica; no hay nada más allá de ella. Yo no creo en la vida más allá de la sepultura”*⁹. ●

Algunas de las ideas de este artículo están inspiradas en la película documental *“The War Symphonies: Shostakovich against Stalin”* dirigida por Larry Weinstein en 1997 y publicada en DVD por Philips.

Jaume Martí Ros,
Piccolo solista de la
Orquesta Sinfónica
de Madrid.



Sinfonie Nr. 10 c-moll
III
Dmitri Shostakowitsch

Pasajes de piccolo de la 10ª Sinfonía en los que toca el motivo RE Mib DO SI
(D S C H: Dimitri SCHOstakowitsch en notación alemana)

Sinfonie Nr. 15 A-dur
bei Ziffer 5 Allegretto ♩=100

La última melodía de la última sinfonía de Shostakóvich es un solo de piccolo, como un guiño de despedida

Bibliografía

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

F.R. Tranchefort: Guía de la música sinfónica, versión española de Eduardo Rincón (Alianza Editorial 1989, 1991).

Carlos Prieto: Dimitri Shostakóvich. Genio y Drama (Fondo de Cultura Económica, Méjico 2013).
William T. Vollmann: Europa Central (Mondadori 2007)

NOTAS

1. Citado en el libro de Carlos Prieto “Dimitri Shostakóvich. Genio y Drama”, página 61. Cita original del Pravda del 28-1-1936.
2. Citado en la Guía de la música sinfónica (F. R. Tranchefort), página 1025.
3. Citado en el libro de Carlos Prieto, página 75. Cita original del libro de Galina Vishnévskaja “A Russian Story” (Harcourt Brace Jovanovich Publishers 1984), página 213.
4. Citado en la novela de Vollmann “Europa Central”, página 210. Cita original del libro de Víctor Ilyich Seroff “Dimitri Shostakovich: The Life and Background of a Soviet Composer” (Alfred A. Knopf, Nueva York 1943), página 237.
5. ECitado en la novela de Vollmann, página 242. Cita original de las

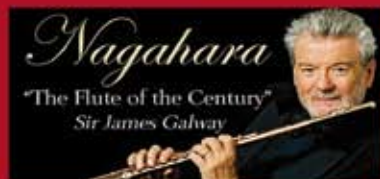
6. notas de Liner en el CD de Sony Classical, 7ª de Shostakóvich con la New York Philharmonic dirigida por Bernstein en 1962.
6. Citado en la Guía de la música sinfónica, página 1030
7. Citado en el libro de Carlos Prieto, página 103. Cita original de la revista “Sovietskaya Muzyka” nº 1 (1948), páginas 3-8.
8. Citado en el libro de Claudio Prieto, página 270. Cita original del libro de Galina Vishnévskaja “A Russian Story” (Harcourt Brace Jovanovich Publishers 1984), página 399.
9. Citado en el libro de Vollmann, página 761. Cita original del libro de Elizabeth Wilson “Shostakovich: A Life Remembered” (Faber and Faber, Londres 1995) basado en unas memorias inéditas de Mark Lubotsky.



www.dasi-flautas.com
flautas@dasi-flautas.com

c./ José Aguirre, 21, bajo izq.
46011 Valencia
963 675 173

**AGENTE EN EXCLUSIVA
PARA ESPAÑA
DE LAS MARCAS**



El mayor stock de España.
Disponemos de un taller de más
de 70 m², especializado en la
reparación de flautas y piccolos,
equipado con la última maquinaria
y herramienta del mercado.
Confía sólo en profesionales.



**OTRAS MARCAS
DISPONIBLES EN STOCK**



Métodos para PIFANO

Por **Antonio Arias**

En el nº 9 de nuestra revista, una estupenda entrevista de Jaume Martí a Vicente Felipe Manresa nos acercaba al mundo del pífano militar.

A su vez, Alfonso Rubio Marco publicó un magnífico artículo sobre este instrumento en la revista *Flauta y Música* nº 16 (junio de 2003). Puede consultarse en su blog: <http://arubiomarco.blogspot.com.es/2011/09/el-pifano-un-antecedente->

Ambos textos me han sugerido la inclusión de unas piezas muy fáciles para dos pífanos en la sección de *Curiosidades pedagógicas*, que se podrán tocar perfectamente en dos flautines.

Proceden del método *The Compleat Tutor for the Fife*, de autor anónimo, publicado en Londres por C & S. Thomson en Londres (1760).

La editorial fue fundada por Peter Thomson en 1746, además de una tienda de instrumentos. Desde 1750 la casa se convierte en Thomson and sons, continuando más tarde a su frente sus nietos. A partir de 1808 fue heredada por Button & Whittaker. No se le debe confundir con el editor escocés George Thomson, que publicó obras de Beethoven, Weber, Haydn, etc.

Para los curiosos, una lista impresionante de obras acerca del pífano aparece en la página: <http://www.colonialmusic.org/resources/bibliographies/37-cronological-list-of-fife-and-drum-sources>

Puede ser oportuno recordar que Yamaha fabrica unas pequeñas flautas de plástico, llamadas FIFE, sin llaves, del tamaño de un flautín y con unas digitaciones que se acercan bastante de la flauta Böhm. Son una buena opción para iniciar a niños.

Es una buena ocasión para recordar que para este curioso instrumento hay un precioso método, obra del flautista y compositor Eduardo Costa, autor igualmente de excelentes obras para nuestro instrumento. Tuve el placer de ensalzar su trabajo en la citada revista *Flauta y Música*, casualmente en el mismo número arriba citado.

Antonio Arias
www.antonioariasflauta.com



Captain Reed's or the 3rd Regt. of Guards March

Coldstream or 2d Regt. of Guards March

The image displays a musical score for the piece "Coldstream or 2d Regt. of Guards March". The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a treble clef and a 4/4 time signature, followed by a key signature of one sharp (F#). The first measure of the treble staff contains a triplet of eighth notes. The second system features several trills (tr) in the treble staff. The third system includes a repeat sign with first and second endings. The fourth system ends with a triplet of eighth notes in the treble staff. The fifth and sixth systems continue the melodic and harmonic development, with trills appearing in both staves. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

The Dorsetshire March

The musical score for 'The Dorsetshire March' is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system includes a triplet of eighth notes in the treble staff. The second system features trills (tr) in both staves. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system concludes with trills and repeat signs.

A large, high-quality photograph of a silver flute is the background for the advertisement. A large, stylized blue letter 'A' is overlaid on the left side of the flute. The text 'Arista Flutes Boston' is printed in a bold, dark red font on the right side. Below this, the text 'BOQUILLAS Y FLAUTAS Imponente en Color y Elegancia' is written in a smaller, dark red font. At the bottom right, the contact information is listed: 'www.aristaflutes.com', 'info@aristaflutes.com', and 'phone 781-275-8821'.

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.



Fernando Gómez Aguado

CATEDRÁTICO DE FLAUTA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE ARAGÓN



“Es el momento de reorganizar los cuerpos de enseñanza artística.”

Por **Roberto Casado**

Comenzamos desde la AFE con la entrega de una nueva sección dedicada a conocer el estado de nuestra docencia musical, una estructura con vida propia en la que conviven enseñantes y enseñados, en un intrincado ecosistema de medios y talento, donde se da forma a la cultura flautística del país. El esquema de cada entrega será uniforme, con una serie de preguntas realizadas a catedráticos, profesores, alumnos, becarios, etc. con el fin de dar una imagen comparada de esta fábrica de músicos que es nuestra red de Conservatorios Musicales. Esperamos que este conjunto de entregas sirva como elemento enriquecedor y nos haga reflexionar acerca del valor de enseñar y transmitir, de la sensibilidad musical y de como se forjan los valores culturales de una sociedad.

Fernando Gómez Aguado, nace en Quart de Poblet (Valencia), trasladándose posteriormente a Madrid donde comienza sus estudios de flauta travesera en el Real Conservatorio Superior de Música de ésta ciudad. En éste centro recibe clases de los profesores Francisco Maganto, José Domínguez y Vicente Martínez, obteniendo Mención de Honor Fin de carrera. Al margen de la enseñanza oficial amplia estudios con Andrés Carreres, Antonio Arias (solistas de la Orquesta Nacional de España) y

Jorge Caryevschi (Profesor en Holanda). Realiza diversos cursos de perfeccionamiento con Alain Marion (Profesor del Conservatorio de París), Dieter Flury (Solista de la Orquesta Filarmónica de Viena). Colabora formado parte de diversas agrupaciones: Banda Municipal de Madrid, Orquesta “Villa de Madrid”, Banda de S.M. El Rey, Orquesta de Zaragoza-Pau (Francia), Orquesta “Ciudad de Málaga”, “Orquesta de Córdoba”.



Fernando Gomez con compañeros y alumnos

En el año 1986 desempeña la función de profesor Especial en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y desde 1987 pasa a Zaragoza donde en la actualidad es Catedrático del Conservatorio Superior de Música de Aragón. A su vez, interviene en el trabajo de investigación acerca de la Música Contemporánea y su inclusión y normalización en los planes de estudios. También contribuye en la elaboración del libro “Conciertos en el Aula(1)” editado por el Ministerio de Educación y Ciencia, y autor del prólogo en su traducción al castellano del libro “Posibilidades técnicas de la flauta” escrito por Carin Levine y Christina Mitropoulos-Bott.

Desde 1995 es profesor titular y organizador del Curso de flauta travesera de “Anento”, además participa como docente en el “Curso de Orquesta de Graus”, “Curso de verano de Balaguer”, “Curso de Composición Musical de Veruela”, “Jornadas de música de Cámara y práctica Orquestal” en Huesca y Teruel. Durante el curso 1998-99 fue coordinador del I curso de Postgraduado para flauta travesera “Liceo Musical” contando con grandes flautistas como: Jorge Caryevski, Jaime Martín, Magdalena Martínez y Salvador Martínez.

En el terreno interpretativo interviene en distintas grabaciones y recitales con diferentes grupos de cámara y orquestas: Dúo “Sèrene” (flauta y percusión), Quinteto de Viento “Zaragoza”, Trío “Medina Albaida”, Trío “Árflas” (2 flautas y arpa) y Trío “Pastorale” (flauta, viola y arpa). Su inquietud y especial interés por la Música Contemporánea le lleva a fundar en el año 1988 junto a varios profesores del Conservatorio Superior de Zaragoza, el “Grupo Enigma”, pasando a denominarse desde el año 1995

“Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza-Grupo Enigma-“. Además de mantener con este grupo sus actuaciones estables en su sede del Auditorio de Zaragoza, participa en ciclos y festivales que se suceden en diferentes ciudades. Muchos de estos conciertos han sido emitidos por RNE Radio Clásica y Catalunya Ràdio.

En su faceta de solista ha interpretado obras como el Concierto en Sol M. de K. Stamitz, (Orquesta de La Laguna), la Serenata para flauta y 13 instrumentos de L. Berio (OCAZGrupo Enigma) o el Concierto de Cámara para flauta, corno inglés y orquesta (OCAZGrupo Enigma) de A. Honegger, con grandes elogios por parte de la crítica. flauta travesera del Conservatorio Superior de Navarra.

1. ¿A qué edad comenzaste a tocar la flauta y por qué escogiste este instrumento? ¿Cómo fueron tus principios y dónde?

Como si fuera un juego, desde muy pequeño, empecé a tocar el flautín ya que mi padre era flautista profesional y siempre había algún instrumento por casa. A los 12 años empecé mis estudios en el Real Conservatorio Superior de Madrid. (por aquellos entonces, todos los niveles se impartían en el Conservatorio Superior).

2. ¿Qué flautistas te han marcado a lo largo de tu carrera?

A finales de los años setenta y principio de los ochenta tuve la ocasión de escuchar a los flautistas más importantes de la época James Galway, J. P. Rampal, K. B. Sebon, etc, ya que pasaban por el Teatro Real. De cada uno admiraba aspectos diferentes, de Galway su sonoridad, de Rampal su musicalidad y virtuosismo, de Sebon su poder

de innovación con los “Sebon trinos” (trinos de tres notas”, pero si a alguien he admirado ha sido al que fue mi profesor Andrés Carreres. Recuerdo sus clases como si fuera hoy, llenas de vida, de motivación, de pasión por la música, la verdad es que ha sido mi inspiración para mi labor profesional tanto flautística como pedagógica.

3. ¿Por qué te has dedicado al mundo de la pedagogía? ¿Qué te atrae de ese mundo? ¿Qué niveles impartes y dónde?

Claramente vocacional, desde siempre mi familia me ha transmitido una sensibilidad especial por la enseñanza, de hecho, siempre tuve claro que si no finalizaba mis estudios de música hubiera cursado la carrera de Magisterio. En la actualidad y desde hace 28 años soy Catedrático de flauta del Conservatorio Superior de Música de Aragón..

4. ¿Qué consideras importante a la hora de escoger tus alumnos? ¿Cuál es el procedimiento? ¿En qué te fijas a la hora de las pruebas de ingreso? ¿Qué cualidades deben de tener los alumnos?

El procedimiento para entrar en el Conservatorio Superior de Aragón, como en todos los Conservatorios españoles, es superar una serie de pruebas, teóricas y prácticas. Aunque la prueba interpretativa porcentualmente supone una gran parte de la nota final, en ocasiones este orden puede verse modificado por las notas de las otras pruebas.

La prueba interpretativa es siempre un momento duro y complicado, ya que en el poco tiempo que dura dicha prueba debes tomar decisiones que podrían influir en su futuro musical y profesional. Al ser plazas limitadas, todos los años hay alumnos que no logran plaza y seguramente muchos de ellos son tan validos como los que entran, la prueba supone poco tiempo para saber como va a evolucionar el alumno en el futuro y si se van a lograr las expectativas que tengo para ellos, por lo que siempre te llevas sorpresas tanto en sentido positivo como en negativo.

Hay aspectos que valoro especialmente, como son observar un dominio técnico correcto, sentir que existe una intención musical y que además logra transmitirla hacia el público. No suelo entrar en juicios de valor sobre la versión de la obra que hace el aspirante.

5. ¿Qué es importante que hagan o estudien los alumnos para que mejoren su nivel? ¿Qué trabajas con ellos? ¿Qué les recomiendas estudiar y

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

La verdad es que es muy difícil generalizar, en nuestro centro vienen alumnos de toda España y cada uno con unas características muy especiales. De hecho los dos primeros años son un poco “a la carta” y a partir del tercer curso ya se homogeneiza más el plan de estudios. Un aspecto en el que hago especial hincapié es en el estudio con un fin, se puede mejorar el rendimiento en el estudio si en todo momento sabemos lo que estamos trabajando y para qué. También dedico especial atención a que el alumno consiga un dominio técnico para que le permita plasmar, más cómodamente, las ideas musicales.



Fernando Gómez con el grupo Enigma

6. ¿Cómo ves en España el nivel flautístico y pedagógico? ¿Por qué?

Estamos al primer nivel en ambos aspectos. Los flautistas españoles son muy apreciados en el extranjero por su calidad técnica y su musicalidad y tanto los alumnos que recientemente han acabado su carrera como los flautistas profesionales de mas edad están cosechando continuamente éxitos a nivel mundial. Quizás, como pasa con el carácter español, debemos de ser más confiados en nosotros mismos y presumir más de ello.

7. ¿Qué opinas de los planes de estudio y los diferentes planes educativos de los últimos años? ¿Qué echas en falta y que cambiarías?

Si nos referimos a la enseñanza superior, los dos últimos planes educativos han supuesto una mejora muy grande para la enseñanza musical. Por una parte la LOGSE diseñó unos planes de estudio mucho más acordes a lo que una enseñanza superior supone (en comparación con el plan 66 que hasta entonces estaba vigente) con una formación muchísimo más completa. Con la LOE y los estudios según el Plan de Bolonia se homogeneizaron y se avanzó mucho para que los alumnos puedan realizar parte de sus estudios en otros conservatorios extranjeros al igual que en la universidad. Los actuales planes de estudios vienen dados por los currículos que cada comunidad autónoma elabora. En este sentido lo que se echa en falta es que éstos currículos no se revisen más a menudo y así adaptarse a las necesidades que los conservatorio van reclamando.

8. ¿Cuáles son las características del conservatorio de la región donde impartes clases? ¿Qué



Trio de flauta, viola y arpa. Fernando Gómez en la flauta con su hija Sara Gómez a la viola y Gloria Martínez al arpa

particularidades tiene? ¿Cómo funciona? ¿Cómo es su plan de estudios? ¿Son clases individuales o colectivas? ¿Qué te gustaría cambiar o mejorar?

Dentro de la clase de flauta del Conservatorio Superior de Música de Aragón (también se da en otros instrumentos) hay una característica que nos diferencia con el resto de centros y es que los alumnos reciben clases en un mismo curso con los distintos profesores de flauta. Es decir el alumno no "pertenece" a un solo profesor sino a la clase de flauta. Esto implica que los profesores tenemos que estar en constante comunicación para trabajar de manera conjunta.

Llevamos más de 10 años trabajando de esta manera y pensamos que los resultados han sido muy buenos. Además el Conservatorio Superior de Música de Aragón en un centro donde se le da especial atención a la práctica del instrumento tanto en solitario como de conjunto. Para ello contamos con asignaturas que otros centros no tienen. Por ejemplo además de las asignaturas de Orquesta y Quinteto de Viento (para los flautistas) se imparten clases de Proyectos Instrumentales (Conjunto barroco, Ensemble contemporáneo, Orquesta de flautas, otras agrupaciones...) y Práctica Artística (seguimiento artístico del alumno) todas ellas enfocadas y organizadas para que su formación resulte lo más parecido a lo que va a suponer su futuro profesional. Para ello, se organizan encuentros que finalizan en conciertos que se realizan tanto en nuestro auditorio como en diferentes salas de Zaragoza por ejemplo las Sala Mozart y Luis Galve del Auditorio de Zaragoza quizás unas de las mejores a nivel nacional e internacional. Aprovecho para invitaros a que visitéis la página web de mi conservatorio www.csma.es así como el canal "csma" en youtube donde se puede comprobar estos aspectos específicos de nuestro Centro.

9. ¿Trabajas todos los estilos musicales? ¿Qué importancia le das a la música contemporánea dentro del aula? ¿Cómo la trabajas? ¿Y el repertorio orquestal y de banda? ¿Y la primera vista?

Respecto a los diferentes estilos que trabajamos incluimos todos los estilos. El repertorio contemporáneo se trabaja tanto en agrupaciones instrumentales como en nuestras clases. Pensamos que un alumno de grado superior no debe finalizar sus estudios sin el conocimiento básico del repertorio contemporáneo. *Sequenza* de Berio, *Debla* de Halfter, *Stardrift* de Roxburgh...son obras ya casi clásicas del siglo XX. Además, gracias a la fuerte cátedra de composición de nuestro Conservatorio, es muy común que los alumnos escriban piezas para que sean interpretadas por sus propios compañeros. El repertorio

orquestal por ser una asignatura diferente a la de flauta la imparte un profesor especializado, en este caso mi compañero D. Antonio Nuez. En cuanto al trabajo de la primera vista se suele realizar lectura de la partes de flauta de las principales sinfonías y obras orquestales, así como dúos, tríos y cuartetos, haciendo hincapié en el control de la afinación, empaste y capacidad de reacción.

10. ¿Contáis en tu centro con un buen equipamiento? ¿Disponéis de flauta en sol, baja, contrabajo, piccolo, etc? Si es así, ¿qué aspectos trabajas con tus alumnos? ¿Qué recomendas?

Por suerte tenemos un buen equipamiento contando con todos los instrumentos de la familia. De manera específica no solemos trabajar cada instrumento. El caso del Piccolo es aparte ya que sí que pensamos que hay que dedicarle un tiempo importante para poder controlarlo, además si el alumno cuenta con un buen dominio del Piccolo puede ayudarle en sus salidas profesionales. De ahí que anteriormente contábamos con una asignatura solo para trabajar Piccolo. Por desgracia en la actualidad no la tenemos aunque está previsto se vuelva a incluir en un futuro.

11. ¿Tenéis alguna orquesta de flautas en el centro donde das clase? ¿Que actividades realizas en el centro, que tipo de audiciones, intercambios, concursos, etc?

Como he dicho anteriormente en su formación instrumental de conjunto cuentan con la asignatura de Proyectos instrumentales, donde uno de los encuentros lo realizan con la orquesta de flautas. Solemos realizar conciertos en salas tanto de Aragón como fuera de nuestra comunidad. Por ejemplo en el pasado mes de marzo la Orquesta de flautas del CSMA tocó en el palacio Euskalduna de Bilbao.

12. Cuando un alumno termina el grado superior, ¿qué le recomendáis?

Como en todo en la vida es cuestión de ir pasando fases. No hay que hacerse planes a larga distancia. Según pasas

de un grado a otro ver lo que vas sintiendo y por lo tanto ir eligiendo tú camino. Es una pena que no haya más formaciones orquestales (o bandas) que sirvan para conciliar las inquietudes de todos los aficionados a la música que no quieren dedicarse a ella de una manera profesional. Y si has llegado a finalizar el grado superior, ten paciencia. No todos podéis acabar en la orquesta que os gustaría, nuestro país cuenta con muy pocas orquestas profesionales, pero siempre hay alternativas...

13. Por último, según tu opinión, ¿qué se puede hacer para que el nivel de los flautistas españoles sea cada vez mejor? ¿Están al nivel de otros países?

Pienso que el nivel flautístico es realmente bueno. He estado en convenciones en otros países de Europa y no considero que tengan un nivel mejor. Pienso que lo que de verdad hace falta en España es que se apueste por una fuerte educación cultural. Si en otros países hay muchas más orquestas es porque lo demanda la sociedad. Enseñemos a la sociedad a apreciar la música

14. Dinos tu opinión sobre las cátedras de flauta en España, ya que quedáis muy pocos catedráticos y los conservatorios españoles están llenos de profesores en comisión de servicios. ¿Deberían convocarse oposiciones? Si es así, ¿cómo crees que debiera ser el procedimiento?

Es un tema candente en la actualidad. El que durante tantos años no se hayan convocado oposiciones a catedrático ha generado una situación muy irregular. En mi opinión los conservatorios elementales deberían contar con profesores del cuerpo de “profesores”. Los conservatorios profesionales del cuerpo de “profesores” y de “catedráticos de conservatorio profesional” creando para ello este nuevo cuerpo (de forma similar a los profesores de instituto). Por otro lado los conservatorios superiores deberían contar con profesores del cuerpo de “profesores de conservatorio superior” (creando un nuevo cuerpo) y que con el tiempo pudieran pasar al de “catedrático de conservatorio superior” de forma parecida a las universidades.

Es el momento de reorganizar los cuerpos de enseñanza artística. No tiene sentido que si durante más de 25 años no ha habido oposiciones ahora se quieran llenar todas las plazas con el mismo sistema que hace años cuando todo el sistema ha cambiado. En cuanto a las comisiones de servicio pienso que debe ser una situación excepcional y que para acceder a esas comisiones se deberían hacer unas pruebas que habiliten esa situación (en nuestro conservatorio todas las comisiones se han concedido tras una prueba selectiva). En cuanto al acceso mediante oposición restringida que últimamente han proliferado en algunas comunidades autónomas, en mi opinión, el que un profesor lleve muchos años impartiendo clases en un conservatorio profesional y haya realizado másteres universitarios incluso sea doctor, no le habilita para ser

profesor en un grado superior...

Si queremos competir con los centros europeos o los privados que están naciendo en los últimos años hay que hacer un estudio en profundidad de cómo reorganizar todo el sistema del profesorado.

15. Cuéntanos algo divertido que te haya ocurrido en tu etapa como flautista y/o pedagogo.

Voy a contar una anécdota relacionada con la flauta que me pasó cuando era pequeño. Resulta que mi padre siempre me decía que para que me apeteciera tocar y practicar más la flauta, dejara el instrumento después de tocar, sin guardar en el estuche, solo envuelta con una bayeta. De esta manera si yo estaba en casa y veía la flauta ya montada sería más fácil ponerme a estudiar. Pues bien, un día que mi hermano y yo estábamos peleando (cosa normal para nuestra edad) se le ocurrió a él coger la flauta que estaba es ese momento por allí, intentó darme con la flauta en la cabeza y yo me aparté. Consecuencia.... golpe de la flauta contra la puerta con la consiguiente abolladura en la embocadura. Cuando llegó mi padre, la “bronca” fue monumental, menos mal que a mi madre se le ocurrió decir, “si le hubieras enseñado a guardar la flauta después de tocar, esto no hubiera pasado”. Moraleja, si quieres evitar accidentes...guarda la flauta después de estudiar.

Lo que voy a comentar a continuación no sé si es divertido pero al menos me resultó curioso, ya que no estaba habituado a esto. El año que comencé en el Conservatorio de Zaragoza (1987) tenía asignados 56 alumnos de flauta. Eso significaba que a cada alumno le correspondía poco más de 10 minutos de clase. ¡Qué barbaridad! El día que por cualquier motivo me entretenía un poco (que eran casi todos) se empezaba a formar unas filas en la puerta de mi clase que parecía la caja de un supermercado. ¡Qué estrés! Lo peor de todo es que los padres me miraban con mala cara si iba con mucho retraso, cuando en realidad lo que hacía es dedicarles más tiempo de clase a sus hijos. Bueno, menos mal que ahora esto ya no ocurre, ahora en los conservatorios los alumnos cuentan con mucho tiempo de clase para cada uno..

16. ¿Qué añadirías a esta entrevista?

Bueno, más que añadir lo que pienso es que muchas de las preguntas que aquí se plantean son merecedoras de un debate a nivel nacional, en la música siempre hemos sido muy individualistas y, si queremos que los políticos nos hagan caso y escuchen nuestras necesidades tenemos que conseguir unirnos. ●

Roberto Casado, Profesor del Conservatorio Profesional Pablo Sarasate de Pamplona.





VERNE Q. POWELL • FLUTES, INC.

96 292 81 41 www.sanganxa.com info@sanganxa.com C/Jaume I, 57 Llanera de Ranes (Valencia)

sanganxa

Daniel PAUL

LUTHIER

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

Embouchures en bois faites à la main



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

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



Flutemotion:



- ♪ Pneumo Pro, te ayuda a dirigir el aire para obtener un bonito sonido de flauta; ¡Esencial para tu flauta!
- ♪ Con soporte material original y educativo para la enseñanza de la flauta. Creativo y divertido.



Annemieke de Bruijn Surprise Your Sound

T : +31-53-4614257 W : www.flutemotion.nl
M : +31-6-29406092 E : Annemieke.debruijn@kpnmail.nl

Mi admirado flautista...

Jesús
Campos



*En pleno s. XX, entre 1944 y 1983, la flauta
tuvo nombre propio en Valencia: Jesús
Campos Navarro*

Por **Joaquín Gericó**

Con la colaboración especial de M. Dolores Tomás

De todos es conocida la gran eclosión que las bandas de música protagonizaron en Valencia desde principios del s. XIX, cuando, a imagen y semejanza de las militares, empezaron a desempeñar el papel que ejercían estas, actuando en las fiestas de todos los pueblos¹. De esta manera, la alegría que trasmitían a la gente con sus pasodobles, marchas e himnos, hizo que “Apuntarse a la Música”, fuera una de las prioridades entre los jóvenes de todos los pueblos, amén de la poca actividad sociocultural que, al margen de la música y el teatro, se ofrecía en ellos.

Es así, como estas agrupaciones se van nutriendo cada vez de más músicos y para ello, las propias bandas -organizadas en asociaciones o sociedades musicales- crearon sus correspondientes escuelas de música, en donde instruían a los jóvenes estudiantes en el arte de los sonidos y en el difícil mundo del manejo de los instrumentos, eso sí, de viento, que es lo que se necesitaba. Con el tiempo, serán miles y miles los valencianos que aprendan a soplar por un tubo (nunca mejor dicho).

En mitad de este panorama, en 1879 se funda el Conservatorio de Valencia, siendo su primer profesor de flauta **José Rodríguez**, que permanecerá en el cargo hasta 1910, siendo después relevado por **Narciso Montagud**, quien imparte la asignatura hasta 1918, año en que el Conservatorio pierde las especialidades de instrumentos de viento. Incorporadas de nuevo por decreto de 1942, en el curso 1944-45 se reanudan estas disciplinas nombrando en dicho puesto a nuestro biografiado de hoy **Jesús**

Campos. Aquel primer año solo hubo dos alumnos de flauta. Ni se imaginaba D. Jesús, la que le iba a caer en los años sucesivos².

Jesús Campos Navarro nació en Montserrat (Valencia) el 28 de enero de 1914 y como casi todos los niños, a los siete años empezó sus estudios musicales en su pueblo, de la mano de su tío Emilio Campos, siendo su primer instrumento el saxofón³. Vistas sus aptitudes favorables, pronto su familia lo traslada a Valencia en donde inicia su formación en el coro de niños de las Escuelas Pías.

Más tarde conoce a José Domínguez Guerrido, gran flautista de Benaguacil (Valencia), que resulta determinante en su carrera, ya que empieza a interesarse por la flauta, instrumento del cual ya no se separaría nunca. Estudiaba principalmente de forma autodidacta, aunque solía ir de vez en cuando a Benaguacil para recibir consejos de su buen amigo Domínguez, llegando a convertirse en poco tiempo en la referencia valenciana de la flauta.

En 1943 se funda la Orquesta Municipal de Valencia y Jesús Campos concurre a las oposiciones de dicha orquesta, ganando la plaza de flauta solista a los 29 años de edad. Presentó su solicitud en los siguientes términos:

“Muy Señor mío y de mi mayor consideración: Enterado de que el Excmo. Ayuntamiento tiene en proyecto la formación de una Orquesta Municipal, y creyéndome en condiciones para desempeñar una plaza en la misma, le agradecería se dignara disponer que sean probadas mis aptitudes para ingresar en la misma como instrumentista de Flauta. Esperando que se digne atender mi solicitud.../... Obras que presenta:

*DIVERTISSEMENT sobre un tema de DONIZETI (sic)
SEXTO SOLO de J. DEMERSEMAN” (sic)
SCHERZO del Sueño de una noche de verano de MENDELSSOHN*

Realmente fue un gran músico de atril, con un sentido del ritmo y afinación admirables y un gran control del momento escénico. En este sentido, a veces le he comparado con Rafael López del Cid, siempre controlando todo lo que sucedía a su alrededor⁴. Por ello, los comentarios de las reseñas críticas hacia su desempeño en la orquesta, siempre fueron favorables. Al año siguiente, en 1944, es solicitado para desempeñar el cargo de profesor de flauta en el Conservatorio de Valencia, compaginando ambas actividades durante toda su carrera, aunque en el Conservatorio nunca cobró por su trabajo, hasta el curso 1971-1972⁵ (cosas de la época).



Flauta de plata de Jesús Campos y detalle del constructor

La etapa de José Iturbi como director de la Orquesta Municipal de Valencia, fue una de las épocas más brillantes de la agrupación, en la cual nuestro célebre flautista destacó como pieza clave en sus proyectos. Fue mucho el respeto, la admiración y la amistad que se profesaron, lo que les unió durante todo este tiempo en que sus intervenciones como solista se sucedían brillantemente, sobre todo en las largas giras que con motivo de recaudar fondos para subsanar la desastrosa riada de Valencia en 1957, efectuó la Orquesta por distintas ciudades españolas y europeas⁶. Fue entonces cuando Campos le pidió a Iturbi que le trajera una buena flauta de plata de EEUU, país en el que triunfaba este reputado pianista y director, incluso actuando en diversas películas realizadas en Hollywood. A la vuelta de uno de sus viajes, hizo realidad su deseo y le trajo su ansiado instrumento, una flauta Haynes, de gran fama en el mundo por aquel entonces. La admiración con la que sus alumnos mirábamos su flauta en clase, es cosa poco más que indescriptible. Prácticamente la misma que cuando vimos por primera vez la flauta de oro de Jean Pierre Rampal.



Pero en 1963 decide dar un giro a su vida y animado por el director de la orquesta, en aquel entonces José Ferriz, marcha con este y otros destacados músicos de la misma a Egipto, para formar parte de la Orquesta Nacional de El Cairo como flauta solista y profesor de su Conservatorio. Evidentemente, mucho tuvo que ver en esa decisión, la diferencia de sueldo que iba a percibir, bastante mayor, por supuesto. Permaneció allí por espacio de dos años y a la vuelta, se incorporó de nuevo a la Orquesta Municipal de Valencia.

La experiencia, afianzamiento y bagaje que iba acumulando Jesús Campos en toda esta época, se hacía cada vez más notoria, tanto en sus intervenciones a solo dentro de la orquesta, como en la función de solista fuera de ella. En este sentido, a raíz de su interpretación en el *Concierto para flauta y arpa en Do M.*, de W. A. Mozart”, en *Las Provincias* de 2 de julio de 1944 se podía leer:

“...El flautista señor Campos mostró asimismo ser un maestro”

(Eduardo López Chavarri)

Años más tarde y con directores de primera talla mundial, seguía impresionando con sus solos. Así, *Las Provincias* de 17 de diciembre de 1965, destacaba con respecto a su intervención en el *Preludio a la siesta de un fauno*, de C. Debussy.

“El maestro Celibidache.../...ha preparado nuestra orquesta para este concierto sin escatimar ensayos.../...En efecto, la orquesta sonó ayer bellísimamente. Tuvo una superación.../...vaya en la cita del flauta Sr. Campos cuyo cometido en Debussy alcanzó caracteres admirables...” (Eduardo López Chavarri)

En 1971, se jubiló el profesor que había sustituido a Jesús campos en el Conservatorio de Valencia por su marcha a El Cairo. Se trataba de **Rafael Murgui Alepuz**, que había permanecido en el Centro un total de ocho años. Por este motivo, Campos vuelve al Conservatorio, como Catedrático Interino del mismo y además, debido a los compromisos que le van surgiendo, imparte clases privadas en su domicilio a todo el que requiere de su ayuda. Bien sabemos todos los que pasamos alguna vez por su casa, que el dinero era lo que menos le importaba de nosotros. Era una persona y profesor muy responsable, muy comprometido con su profesión, por cierto, impecable en el ritmo⁷ y preocupado por nuestro futuro.

Su labor docente fue fundamental para la evolución del estudio de la flauta en Valencia. Marcó una época, revolucionando los principios que se habían aplicado en el instrumento, puesto que su formación fue “la orquesta” y era el primer profesor de este instrumento que venía precedido de toda esa inmensa experiencia de obras y directores acumulada a lo largo de toda la vida. Por ello, sus planteamientos respecto a la precisión solfística, a la afinación, al sonido, al fraseo y la interpretación –fundamentadas en la práctica-, supusieron un cambio de mentalidad que renovó absolutamente el mundo flautístico valenciano. Su actitud abierta, inconformista con sus propios resultados con el instrumento, abrieron nuevos caminos a la investigación en la técnica de la interpretación y del instrumento; quizá no aportando soluciones, pero sí transmitiendo la necesidad de una incesante búsqueda de la perfección o la mejora personal.

Su pedagogía no estaba orientada desde ninguna metodología concreta, sino en su propia experiencia, adaptando el ritmo del aprendizaje a las especiales particularidades de cada alumno. El carácter autodidacta de su formación hizo que el seguimiento del proceso formativo de cada alumno fuera individual, especial y único. Todo ello, sin la utilización ni el conocimiento de los últimos avances en



Jesús Campos tocando

la interpretación flautística en el resto de Europa. Pero no por ello dejó de llegar a las mismas soluciones técnicas, sino al contrario, su propia inquietud y búsqueda le llevaron a desarrollar un sistema propio con el que trabajar los aspectos técnicos del instrumento, tan válido como cualquier otro método apoyado en las teorías o sistemas pedagógicos más avanzados del momento. Se jubiló el 1 de octubre de 1983, cuando empezaba el curso en que cumpliría los 70 años de edad.

El 27 de diciembre de 1982, una gran parte de sus alumnos, capitaneados por José Domínguez Peñarrocha, le organizaron un merecido homenaje en el *Teatro Cine Musical* de su pueblo natal, Montserrat, a las 19h. En el programa de mano, José Domínguez había escrito referente a D. Jesús:

“Creemos sinceramente que pocos homenajes tienen tan poca razón de ser como el que nos ocupa hoy.

Don JESÚS CAMPOS NAVARRO, profesional único, amante de su profesión, desinteresado y, sobre todo, “GRAN PROFESOR”.

Aunque una persona de tal valía merece mucho más de lo que hoy se le ofrece, quede por lo menos ese pequeño granito de arena de nuestro reconocimiento y gratitud.

En nombre de todos GRACIAS MAESTRO”

El concierto que se programó para la ocasión, estaba formado por dúos, tríos y cuartetos originales para flautas en la primera parte y dos arreglos para orquesta de flautas que preparó Domínguez para la ocasión, en la segunda. Así, se pudo escuchar en la 1ª Parte:

- *Duetto a dos flautas*.....W. F. Bach
(Juana Guillem y Andrés Carreres)

- *Dúo en Do Mayor*.....J. Quantz
(Vicente Balaguer y Ramón Caveró)

- *Trío para flautas Op. 13*.....F. Kuhlau
(Cinta Varea, Asunción Badía y M. Angeles Grau)

- *Sonata para tres flautas*.....James Hook
(Angel Marzal, J. M. Sáez y Rafael Perelló)

- *Sinfónico para cuatro flautas*.....A. Reicha
(Salvador Espasa, Eduardo Pausá, J. A. Cabedo y José Sotres)

- *Concierto para cinco flautas*.....J. B. Boismortier
(José Montañés, Manuel Guerrero, José Oliver, Rafael Revert y José Domínguez)

Y en la 2ª Parte:

- *Andante Cantabile*.....P. Tchaikowski
(Todos los adheridos)

- *Divertimento 136*.....W. A. Mozart
(Todos los adheridos)

Muchos fueron los flautistas que pasaron por sus clases (y por su casa). Tantos que sería muy difícil confeccionar una lista fidedigna, sin cometer injustas e involuntarias omisiones. Pero por la significativa relevancia del hecho en cuestión, me atreveré a concretar una amplia nómina de distinguidos flautistas, que con mayor o menor influencia de Jesús Campos, hicieron de la flauta su profesión y su vida.

En este sentido – y por orden más o menos cronológico-, hemos de mencionar a:

Andrés Carreres, Joaquín Constancio, José Domínguez, Enrique Forés, Rafael Revert, Francisco Cabrelles, Antonio Alapont, Vicente Balaguer, Francisco Carreño, José Oliver, Manuel Guerrero, José Alberto Botet, Ramón Cavero, Salvador Espasa, Eduardo Pausá, José Sotres, Raúl Pérez, M. Dolores Tomás, Magdalena Martínez, Juana Guillem, Joaquín Gericó, Francisco Cintero, José Antonio Cabedo, Angel Marzal, Carolina Lluch, Vicente Montañana, M. Angeles Grau, Cinta Varea, M. Dolores Llucián, Salvador Martínez o Pilar Constancio, entre muchos otros.

A lo largo de su vida también dirigió varias bandas de música como la de Montserrat, Catadau, Benifaió, Xàtiva, Cullera, o Buñol.

JESÚS CAMPOS CONCERTISTA

Jesús Campos perteneció a varios grupos de cámara, entre ellos al quinteto de Viento del Conservatorio o al Sexteto Clásico. Todos ellos estaban formados por los mejores músicos del momento. Así, en el citado sexteto podíamos encontrar artistas de la talla del pianista Daniel de Nueda, José Ferriz como primer violín, como segundo Bernardo Valero, Antonio Peinado como viola, el chelista era Rafael Sorní, y con ellos alternaban los instrumentistas de viento Jesús Campos con la flauta, Vicente Martí con el oboe e Ignacio Campos con el clarinete.

Pero además de su actividad camerística, actuó en multitud de ocasiones como solista a lo largo de su etapa como

4-7-50
5-7-50

MUSICA

Carmen Timor y Jesús Campos

"Amigos de la Música" confió ayer tarde el concierto final de su curso a una intable profesora de piano y al flautista solista de la Orquesta Municipal y profesor del Conservatorio, con una obra pianística del maestro Vicente Peñalvo, "Capricho en forma de estudio", donde virtuosismo y elegancia brillan contenidos en fórmula perfecta, y la "Sonata en mi menor", op 7 de Grieg, cuya interpretación aporta algún breve lirismo, sin cae acrierizar aun plenamente la interesante personalidad del músico noruego. Carmen Timor se hizo aplaudir hasta el punto de tener que volverse de nuevo al piano para regalarnos un "Van", de Chopin. Luego, acompañó a Jesús Campos el "Concierto en re mayor" núm. 2. de Mozart: música deliciosa, cuya emotividad se confía al dulce y acorciopelado timbre de la flauta.

El profesor Campos es figura entre lo más distinguido de nuestros músicos. Su clase, evidenciada en tantas ocasiones, se mostró ayer una vez más. El éxito, pues, de su realización mozartiana, se produjo con absoluta naturalidad. Y ¿qué dice de la pianista? Actúa frecuentemente en las audiciones de "Amigos de la Música", demostrando siempre su correcta musicalidad, sentimiento y técnica eficaz, alabanzas muy merecidas. La devoción puesta en el ejercicio de su arte representa

realización musical bien categorizada. Esta colaboración, de acento recaptado y sugerente, sobria, libre de todo énfasis excesivo, nos gana la adhesión por producir, como para el mismo y para una presencia

Jesús Campos

instable. Fuerza e intención ilusionada. La prestan espontaneidad. Con la que se ganan Carmen Timor y Jesús Campos al momento, apreciación de reunión amistosa, cita casera, pero fervorosa, de los que amian la voz íntima y sincera de la música, cuando deliberadamente renuncia a convertirse en espectáculo aunque no desiste el hacerse aplaudir del corazón.

FEDERICO

Exposición conmemorativa del centenario del selo de Correos español

Han comunicado oficialmente su participación en este certamen las Administraciones Postales de Suiza, Venezuela, Portugal, Honduras, Ecuador, Luxemburgo y Bélgica.

Se han hecho seis ediciones diferentes en español, francés, inglés, alemán, portugués e italiano, en cumplimiento de la Exposición, que está siendo distribuida por todo el mundo con verdadera profusión.

Ha sido nombrado un comité de honor de la Exposición, que está integrado por las siguientes personalidades: El presidente de la Federación Internacional de Filatelia, señor Emile Friederich; señora viuda de Zuluaga, don Miguel Abriat, don Antonio Castellón, don Antonio Cortés, don Clemente González, don Cayetano de Merquina, don Francisco de Samaranch y don Arturo Tort.

Carmen Timor

En un momento, hoy en día tan modesto como aún de hacer las cosas bien.

Un artista inteligente y sensible, de gran expresividad y hermoso sonido, fiel al estilo de lo interpretado, como Jesús Campos, en acompañamientos desahogados y precisos como los de Carmen Timor, encuentra el complemento adecuado, el feliz soporte para el logro de una

Recorte de prensa de la época

flauta solista de la Orquesta de Valencia. Especialmente hubo dos obras orquestales que marcaron su trayectoria, debido a la gran cantidad de veces que las interpretó. Se trata de la *Suite en re menor*, de J. S. Bach y *Sueño de una noche de verano*, de F. Mendelssohn. Así, encontramos sus actuaciones, reflejadas en los programas de mano de la Orquesta en cada época, realizadas principalmente en el Teatro Principal, de Valencia, con la siguiente información: (ver tabla)

Precisamente con este último programa, dirigido por Enrique García Asensio, se jubiló de la Orquesta a los 65 años, permaneciendo durante cuatro años más, al frente de la cátedra del Conservatorio. Todavía recuerdo, como

si fuera ayer, este programa de despedida a las 11:30h de la mañana en el Teatro Principal. Presencí el concierto desde el "Gallinero" y la entrada me costó 5 duros⁸ (que tiempos).

D. Jesús Campos falleció en Valencia el 3 de noviembre de 1984. ●

Joaquín Gericó, 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.



M. Dolores Tomás, es Catedrática de Flauta del Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia.

FECHA	DIRECTOR	OBRA
Miércoles 7 de julio de 1943	Lamote de Grignon	<i>Suite en si menor</i> , de J. S. Bach
Sábado 10 de julio de 1943	Lamote de Grignon	<i>Sueño de una noche de verano</i> , de F. Mendelssohn
Domingo 21 de Noviembre de 1943	Lamote de Grignon	<i>Suite en si menor</i> , de J. S. Bach
Domingo 5 de Diciembre de 1943	Lamote de Grignon	<i>Sueño de una noche de verano</i> , de F. Mendelssohn
Sábado 1 de julio de 1944	Lamote de Grignon	<i>Concierto en Do Mayor para Flauta y Arpa</i> , de W. A. Mozart
Domingo 4 de Febrero de 1945	Lamote de Grignon	<i>Suite en si menor</i> , de J. S. Bach
Domingo 25 de Febrero de 1945	Lamote de Grignon	<i>Sueño de una noche de verano</i> , de F. Mendelssohn
Miércoles 28 de Marzo de 1945	Lamote de Grignon	<i>Suite en si menor</i> , de J. S. Bach
Sábado 30 de junio de 1945	Lamote de Grignon	<i>Sueño de una noche de verano</i> , de F. Mendelssohn
Sábado 14 de julio de 1945	Lamote de Grignon	<i>Suite en si menor</i> , de J. S. Bach
Viernes 19 de Octubre de 1945	Lamote de Grignon	<i>Suite en si menor</i> , de J. S. Bach
Lunes 22 de Octubre de 1945 (en Zaragoza)	Lamote de Grignon	<i>Suite en si menor</i> , de J. S. Bach
Martes 23 de Octubre de 1945 (en Zaragoza)	Lamote de Grignon	<i>Sueño de una noche de verano</i> , de F. Mendelssohn
Domingo 4 de Noviembre de 1945	Lamote de Grignon	<i>Sueño de una noche de verano</i> , de F. Mendelssohn
Domingo 25 de Noviembre de 1945	Lamote de Grignon	<i>Sueño de una noche de verano</i> , de F. Mendelssohn
Domingo 26 de Mayo de 1946	Lamote de Grignon	<i>Sueño de una noche de verano</i> , de F. Mendelssohn
Martes 10 de Septiembre de 1946	Lamote de Grignon	<i>Sueño de una noche de verano</i> , de F. Mendelssohn
Domingo 18 de Diciembre de 1949	Hans von Benda	<i>El Carnaval de los animales</i> , de Saint-Saëns
Domingo 8 de Febrero de 1953	José Ferriz	<i>Sueño de una noche de verano</i> , de F. Mendelssohn
Viernes 12 de Junio de 1953	José Ferriz	<i>Orfeo y Euridice</i> , de C. W. Gluck
Sábado 20 de Junio de 1953	José Ferriz	<i>Orfeo y Euridice</i> , de C. W. Gluck
Domingo 27 de Septiembre de 1953	José Ferriz	<i>Orfeo y Euridice</i> , de C. W. Gluck
Sábado 31 de Octubre de 1953	José Ferriz	<i>Orfeo y Euridice</i> , de C. W. Gluck
Jueves 27 de Mayo de 1954	José Ferriz	<i>Sueño de una noche de verano</i> , de F. Mendelssohn
Domingo 2 de Febrero de 1958	José Ferriz	<i>Orfeo y Euridice</i> , de C. W. Gluck
Martes 21 de Marzo de 1967	Eduardo Cifre	<i>Orfeo y Euridice</i> , de C. W. Gluck
Jueves 8 de Febrero de 1979	Enrique García Asensio	<i>Concierto No 2 en Re mayor, Kv 314, para flauta y orquesta</i> , de W. A. Mozart
Sábado 10 de Febrero de 1979	Enrique García Asensio	<i>Concierto No 2 en Re mayor, Kv 314, para flauta y orquesta</i> , de W. A. Mozart

Tabla realizada con los programas de mano de la época.

NOTAS

1. En este sentido, se les copió todo: instrumentos, vestimenta (gorra incluida), repertorio, formación, nomenclatura para definir su actividad (ensayo: academia; tocar por la calle: desfile), etc.
2. En 1972 tenía 22 Alumnos; en 1973, 33; en 1974, 45; en 1975, 56; en 1976, 62; en 1977, 79; y en 1978, 91 alumnos, por lo que tuvieron que crear una plaza de profesor auxiliar, plaza que obtuvo Enrique Forés (Flautín de la Banda Municipal de Valencia). ¡79 alumnos para él solo! y compaginando el Conservatorio con la Orquesta. Otro dato curioso es que la primera alumna flautista del Conservatorio aparece en 1968, cosa curiosa entonces. Hoy en día prácticamente la flauta es cosa de mujeres.
3. Instrumento con el que llegó a actuar en su juventud formando parte de algunas orquestas de música ligera.
4. Incluso llegó a dirigir la orquesta en una ocasión, por enfermedad del director, en 1966.
5. Hasta 1971, perteneció al Conservatorio como "Profesor Especial interino y gratuito de flauta y flautín".
6. Llegando a recaudar un millón de pesetas para la causa.
7. Solía llevarnos el ritmo con la varilla de limpiar la flauta dando golpes en la mesa, con una precisión eléctrica. Por supuesto, la mesa de la clase de flauta estaba totalmente picada en su parte central. Característica singular que distinguía nuestra clase de las otras.
8. 25 pesetas / 41'5 céntimos de €.

Bibliografía

LIBROS y FUENTES CONSULTADAS

- Archivo del Conservatorio Superior de Música de Valencia.
- Archivo del Palau de la Música de Valencia.
- Archivo particular de Inmaculada Campos (hija de Jesús Campos).
- Tomás Calatayud, M. Dolores: *La Flauta Travesera en el Conservatorio de Música de Valencia: ciento un años desde la implantación de su estudio (1882-1983)*. Valencia, 2000, sin publicar.

¡Ficha2!

para el concierto

Compartimos, valoramos e ilustramos nuestras percepciones ante los conciertos.

“Es imprescindible sentir que los conciertos son algo emocionante, algo que se puede conseguir y a su vez algo que se puede disfrutar”

Por **Mariana Fernández Astaburuaga**

En estas líneas quiero mostrar parte del trabajo que realizo como docente, a través de las dos fichas que uso para analizar junto al alumno todo lo que pasa antes y después del concierto. A la vista de la legislación que desarrolla el currículo de las Enseñanzas Básicas y Profesionales en España, habitualmente se descubre que hay objetivos y contenidos interesantísimos, pero que resulta difícil ubicarlos en el horario habitual del aula generalmente por falta de tiempo.

Por ello, con la preocupación de estar dejando de lado aspectos importantes de la formación, intenté buscar un método para poder desarrollar la capacidad autocrítica y de autoevaluación dentro del calendario, que fuera “rápido” en su forma de realizar, pero diera pie a abordar determinados aspectos de manera continuada (al menos, mes a mes). El concierto no lo constituyen exclusivamente los instantes que se pasan en el escenario, son muchas más cosas. Consiste igualmente en ser conscientes de la importancia de la constancia del trabajo y del esfuerzo para conseguir lo que se propongan, así como tomar un segundo para disfrutar de las sensaciones positivas que experimenten tras una experiencia musical en público, o transformar las negativas en oportunidades de mejora.

La denominada *ficha-pre*, es la fórmula que utilizo para que los alumnos se detengan unos minutos en los que pensar cómo llegamos a este momento, con qué objetivos, qué preparación o si existe algún problema que podamos anticipar y resolver. Después de las audiciones, la ficha será un espacio para que reflexionemos sobre cómo nos hemos sentido, si las cosas han ido bien o si son mejorables, buscar si hemos tenido algún problema y podemos evitar que nos vuelva a suceder, o por el contrario sentir nuestros puntos fuertes y saber de su importancia. Es por así decirlo, un análisis para relativizar la frustración que

puedan sentir y también premiar, a través de sus propias sensaciones, la consciencia de estar avanzando en su formación. Es imprescindible que sientan que los conciertos son algo emocionante, algo que pueden conseguir y a su vez algo que pueden disfrutar, y esto es aplicable a los alumnos de todas las asignaturas: desde su instrumento, hasta en Música de Cámara, Agrupaciones Instrumentales, Banda, Lenguaje Musical y todas las que lleven su actividad al escenario.

Analizando todas las circunstancias que rodean al momento de actuar en un concierto, me pregunté cómo hacer desaparecer esas sensaciones parasitarias que a menudo bloquean a los alumnos, (generalmente muy perfeccionistas, con un nivel de autocrítica que normalmente no es propia de su edad). Y sobre todo, qué método es más efectivo y les ayuda a entender que algunos “fracasos” son en realidad puntos de partida para conseguir cosas.

¿Quién no ha experimentado en alguna ocasión la frustración que se siente cuando después de mucho trabajo se sufre un ataque de pánico y uno se desmonta en el escenario? A través de experiencias cercanas y propias fui consciente de que al proponerse un objetivo concreto y concentrarse en él durante toda la interpretación el nivel de satisfacción, de concentración y de disfrute aumenta-

ban considerablemente, lo que generalmente se traducía en mejores resultados. De esta forma, aunque se descon-trolen pasajes o notas, sigue habiendo algo sobre lo que mantener la concentraci3n y poder, a pesar de todo, sentir que se ha alcanzado alguna meta: “Bueno, no ha ido muy bien, pero el fraseo ha tenido más contrastes y las respiraciones las he realizado donde quería... Perfecto, ia por lo siguiente!”.

Además, como docente, el empleo de materiales visual-mente atractivos siempre me ha funcionado muy bien como elemento de motivaci3n, siendo algo que intento cuidar también a través de los cuadernos-calendarios, el diccionario de clase, los programas y carteles de los con-ciertos, etc.

Antes de explicar el contenido de las fichas, he de destacar que esta herramienta se inserta en una programaci3n en la que cada alumno pueda disfrutar de unos 8 3 9 con-ciertos al año (2 3 cada trimestre). Con ello se pretende que puedan sentir múltiples resultados y que el escenario no sea un punto de encuentro de sensaciones negativas, sino parte de la actividad cotidiana de un instrumentista. Además, esto crea una relaci3n estupenda de confianza, camaradería y ayuda mutua entre los alumnos de distintos cursos (por el alto nivel de actividades conjuntas), de ma-nera que se viven y se disfrutan los conciertos con otra predisposici3n por parte de todos.

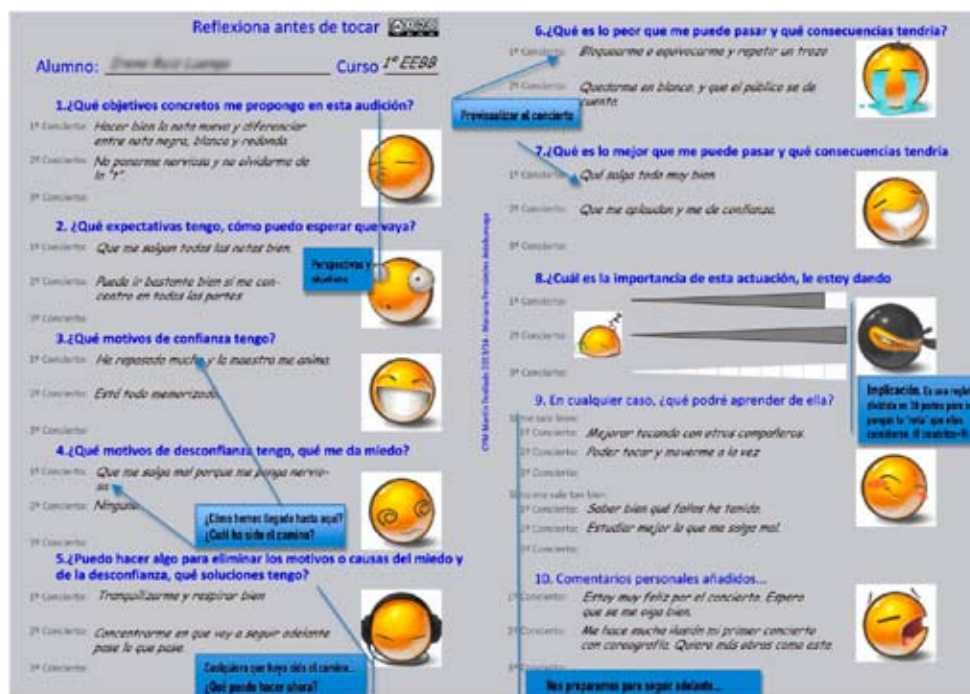
El hecho de tener tantas actuaciones individuales hace que se pueden tocar diferentes tipos de repertorios, unos más complejos y con un reto técnico mayor y otros más atractivos y cercanos al alumno. Cada trimes-tre tiene una temática musical principal que varía de unos a otros y que comparten todos los alumnos, desde 1  de EEBB hasta los cursos más elevados de enseñanzas profesio-nales (por ejemplo: “el trimestre de los solos orquestales”, “de las técnicas contemporáneas”, “de los tríos y cuarte-tos”, etc). Cada uno tie-ne una obra de reper-torio de su nivel, según lo que puedan necesitar para completar su for-maci3n estilística. Ellos mismos se encargan de elegirla de entre las dos o tres que les propon-go, para que mediante

sus gustos y la investigaci3n/escucha del repertorio se cree un marco de compromiso personal. Esto se comple-menta con “obras menores”, tipo solos orquestales, pie-zas para mejorar algún aspecto técnico concreto (como el sonido, el legato, el fraseo...) e incluso composiciones de los propios alumnos. Las obras grupales cierran la te-m tica trimestral: dúos, tríos, cuartetos o agrupaciones camerísticas que puedan desarrollar también con amigos y compañeros de otros instrumentos, así como cuentos musicales, obras coreografiadas y otros materiales que permitan desarrollar la creatividad escénica. Así conse-guimos alcanzar alrededor de tres conciertos por trimes-tre, sin sobrecargarnos de trabajo pero añadiendo puntos de motivaci3n y diversidad.

La Ficha Pre-Concierto

Una semana antes del concierto se rellena la *ficha-Pre*, tal y como está programado y explicado en el cuaderno-calendario¹ que preparamos cada trimestre. Como profe-sora, esta herramienta me ofrece la posibilidad de que los alumnos puedan expresar lo que sienten ante una audi-ci3n, creando un espacio de confianza entre ambos, para dar cabida en el aula a elementos que habitualmente no se suelen verbalizar. Los elementos principales que se ex-ponen en ella son los siguientes:

1. En qué me voy a concentrar específicamente. Mi obje-tivo particular (pudiendo ser alguno de ellos el control de un tiempo estable, no bloquear la cadera, procurar no usar el “pietr3nomo”, etc.).



Ejemplo comentado de Ficha-Pre Concierto. Este es el modelo de ficha para los alumnos de EEBB en el que est n reflejados los 3 conciertos del trimestre.

2. Analizamos qué partes de la preparación y del estudio que han realizado han funcionado y cuáles no. De esta forma, de cara al próximo concierto tenemos en cuenta que hay parte del proceso previo que influye en el concierto y que se podía haber hecho de otra manera.

3. Hay una tercera parte que es previsualizar que es lo mejor que podría pasar y también “qué cosas terribles podrían suceder”, y si esto ocurriera, qué sentirías.

Por un lado, verbalizamos los miedos y los relativizamos como fórmula de minimizar aquellas cosas que puedan sentir como terroríficas. Y por otro, buscamos soluciones si sus temores fueran fundados.

En la sesión anterior a la audición preparamos lo que en clase denominamos *salvavidas*: puntos de seguridad en la obra por si nos falla la memoria, pasajes de encuentro con el acompañamiento en los momentos de posibles lapsus o digitaciones y ejecuciones alternativas ante las frases que no hemos podido solventar con el estudio previo.

4. Finalmente, hay un apartado abierto para que los alumnos puedan expresarse al margen de las pautas dadas mediante comentarios personales, sugerencias, etc.

A pesar de la insistencia en la preparación de los conciertos no quiero transmitir la idea de preocupación por el resultado de la actuación en sí, ni mucho menos. Esto pretende ser un recurso para potenciar la concentración y la serenidad y donde los alumnos muestren y descubran su nivel de implicación en el trabajo de las obras. Además, al realizar esta actividad una semana antes del concierto, existe un pequeño margen de reacción para trabajar con intensidad y estudio inteligente y efectivo.

La Ficha Post-Concierto

Ya he mencionado la importancia de reflexionar sobre los resultados (especialmente anímicos) que se obtienen. En esta ficha, como en la anterior, recorro a emoticonos² que son algo cercano a ellos y con los que pueden identificar e ilustrar sus sensaciones. Además, en la *ficha post concierto* se incluyen unas regletas divididas en 10 segmentos (unas al derecho y otras al revés) para cuantificar sus percepciones: calidad técnica, calidad musical, comodidad escénica, afinación, sonido, nervios, sudor, temblores... Estos trocitos representan una evaluación del 1 al 10, pero los emoticonos les ayudan a entender el grado de consecución del ítem en sí. Ellos deben colorear hasta el punto que crean haber alcanzado.

Gracias a este material los alumnos ganan confianza a la hora de hablar del concierto con algo más de objetividad, equilibrando la balanza entre quienes se sienten muy felices pase lo que pase en el escenario, y aquellos que suelen ser muy pesimistas y que les cuesta identificar todos los aspectos positivos que han alcanzado. Los apartados principales son:

1. Calidad musical: es el apartado donde valoran si han sido expresivos, si han estado afinados, si les ha gustado su sonido y si han conseguido sus objetivos. Es una apreciación global, sin que sea una pregunta muy dirigida, ya que para eso están los siguientes puntos.

2. Control psicológico: sirve para analizar a posteriori aspectos como los nervios, el temblor o el sudor, de los que hablamos en este momento para descubrir si nos han dado algún problema y pensar en las posibles soluciones (recuerdo que las barras están al revés porque hablamos

de cantidades, el 10 en nervios, es poca cantidad de nervios, como indica la barrita, y como indica la sonrisa).

3. Calidad técnica: aquí cada uno a su nivel analiza cómo se ha escuchado. La mayoría de las veces procuramos grabarlo en audio y vídeo para complementar las sensaciones vividas y escucharlo con unos días de distancia.

4. Comodidad escénica: este es un punto importante, porque generalmente los músicos relegamos la importan-

Teniendo en cuenta que normalmente hacen 3 conciertos al trimestre, en el cuaderno-calendario de clase recorro las fichas para todas las actuaciones previas en este formato que me permita consumir menos papel. Dependiendo del curso en el que se encuentren suelen necesitar más espacio para responder, por lo que existen varios modelos diferentes.

Alumno: *[Nombre]* Curso: *3º EEPP* Fecha: *27 de noviembre 2015* Obra: *Meditation de Saint Saens*

Alumno: *[Nombre]* Curso: *3º EEPP* Fecha: *[Fecha]* Obra: *[Obra]*

Alumno: *[Nombre]* Curso: *3º EEPP* Fecha: *18 de diciembre 2015* Obra: *Sonata III de Telemann*

Otros comentarios: *La obra que más me ha gustado ha sido L'Union de A.B. Furstenau.*

Otros comentarios: *Aquí deben escribir cuál es la obra que más les ha gustado del concierto y todas las sugerencias que se les ocurran para leer en cuenta en el próximo.*

Otros comentarios: *Me ha gustado mucho tocar esta obra porque pienso que me ha salido muy bien y ha servido para controlar el público.*

cia de lo que nuestro lenguaje corporal es capaz de transmitir desde el escenario y también, porque al no haber tenido esa formación expresa se nos olvida la importancia del saber estar sobre las tablas. Además, nos sirve para a hablar del protocolo en escena: cómo saludar, cómo se afina, cómo se habla en público (todo el mundo tiene que presentar la obra que interpreta y contar algo interesante de la misma para que tanto alumnos como público aprendan algo en cada concierto), y también el protocolo si se toca en grupo o solo, cómo marcar los finales absolutos, los de los movimientos, etc.

5. Opinión: tanto la de los demás como sí mismos, que en algunos casos resulta llamativamente dispar. No se trata de que se obsesionen con lo que piensan los demás, sino de que sea precisamente la otra visión la que equilibre su propia percepción, que no sean tremendistas. Del mismo modo, aquellos que no son nada autocríticos, pueden descubrir cosas que han pasado por alto. Además, los comentarios de personas ajenas a la formación musical en ocasiones comparten detalles que pueden ser relevantes para lo que intentamos transmitir al tocar.

6. Por último, en el apartado de *otros comentarios* pretendo que me cuenten qué obra les ha gustado más, (con la intención de averiguar sus gustos y conocerles mejor musicalmente), recibir ideas para otros conciertos y escuchar las opiniones del resultado de sus compañeros.

En realidad, se podría ser muy exhaustivo en cada sección, pero es una fórmula para que si no lo han hecho antes, en 5 minutos podamos hablar y comentar objetivamente lo que han experimentado. Es un momento para pararse a pensar en cómo se está haciendo el trabajo musical.

Resultados del trabajo con el material

Al comienzo del curso escolar les entrego un documento para rellenen sus datos personales, conocer su biografía musical, sus gustos y lo que ellos consideran sus carencias y virtudes. Resulta llamativo que por lo general estos dos últimos apartados suelen estar en blanco, sea por falta de autocrítica o por no saber expresar explícitamente su nivel.

Al terminar el periodo lectivo, hay una mejoría sustancial en el alumnado³ en todos los aspectos detallados anteriormente. Se enfrentan a los conciertos con mayor tranquilidad. El estudio va siendo paulatinamente más eficaz y reconocen sus puntos fuertes y débiles. Se plantean retos cada vez más realistas y también son conscientes de cuándo les supera el objetivo y son capaces de verbalizarlo y pedir ayuda.



Ejemplos de algunos de los emoticonos más utilizados

Además esto se convierte en un diario de sus audiciones. Al final del curso, pueden ver su evolución más allá de las notas y los comentarios finales del profesor.

Los más pequeños, como complemento a su valoración obtienen unas pegatinas para ilustrar sus fichas en función de sus resultados y de sus sensaciones. Compartimos y comentamos la ficha entre ambos y traducimos todas esas impresiones de una forma que les motiva a mejorar en su trabajo. Con los de cursos más avanzados, creamos un momento de evaluación que tiene consecuencias muy positivas: ver los progresos de su propia valoración, recibir el análisis y la opinión de sus compañeros y profesora es algo que generalmente les reconforta (aunque el resultado no haya sido el deseado), y les va dando criterio y capacidad de observación. También les permite relativizar los “malos” resultados y transformar esas percepciones para que no se conviertan en algo negativo, sino en búsqueda de soluciones. ●

marianafast@hotmail.com.

Si estás interesad@ en el material, estoy encantada de divulgarlo y que compartas tu opinión conmigo.

*www.cuandopitosflautas.blogspot.com.es/
www.facebook.com/cuandopitosflautas/*

Mariana Fernández Astaburuaga es profesora de Flauta Travesera en el Conservatorio Profesional de Música “Gonzalo Martín Tenllado” de Málaga y es autora del blog “Cuando Pitos Flautas”.

NOTAS

1. Cuaderno personalizado donde aparecen los materiales a trabajar semanalmente, el calendario de conciertos, los objetivos del trimestre y los mínimos exigibles, el repertorio y un sistema para apuntar el estudio semanal y la calidad del mismo.
2. Estas imágenes han sido cedidas por el dibujante Mehdi Annassi (<http://bad-blood.deviantart.com>).
3. Agradecer a todos los compañeros y alumnos que han sido cobayas e impulsores de este material. Desde el primer word en que balbuceé la idea, hasta esta ficha un poco más elaborada que supongo seguiré cambiando. Aquí mi reconocimiento a todos los que me habéis mostrado el camino.

la *Flauta*
como
metáfora *en*
el



TAO

*“Soplar es insuflar
un aire cargado de
luminosidad espiritual
superior”*

-Pierre-Yves Artaud-

Por **Isabel Serra Bargalló**

Según el mito cosmogónico del taoísmo, de un primer elemento llamado Tao, que se identifica con el vacío o el “no-ser”, surgen el *yin* y el *yang*, elementos contrarios que gracias a un tercer elemento que los armonizará, el “aliento intermedio”, darán lugar al resto del mundo y de la creación, el resto de la Naturaleza.

*“El Tao engendra el Uno.
Uno engendra Dos.
Dos engendra Tres.
Tres engendra todos los seres del mundo.
Todo ser lleva en su espalda la oscuridad.
Y estrecha en sus brazos la luz:
el hálito indiferenciado constituye su armonía.”[1]*

Al principio fue el Tao, del cual no se puede decir nada y tampoco es posible llegar a él. No tiene nombre, es un principio único, origen y fin. Existe un segundo Tao al que ya se puede dar nombre y al que se llama “Uno”. El “Dos” se refiere a las polaridades antitéticas y complementarias del *yin* y el *yang*. El *yin* es femenino, húmedo, oscuro; el *yang* es masculino, seco, luminoso. No son energías estáticas, sino que necesitan un tercer elemento que las dinamice. Contrariamente existiría la dualidad, que es impensable cuando hablamos de culturas orientales. Este tercer elemento dinamizador se llama “aliento intermedio” y colabora a provocar la armonía entre el *yin* y el *yang*. Estamos pues delante de una cosmogonía terciaria, dinámica y no excluyente. El Uno, el Dos y el Tres se materializan en el mundo y dan lugar a la multiplicidad infinita de seres manifestados. La “realidad” occidental para

el taoísmo es “aquello manifestado”. Pero lo no manifestado es más importante y origen de aquello manifestado. La realidad plural es lo último en la cadena cosmogónica. Conociendo el universo es posible reconocerse a uno mismo a través de constantes metáforas entre la naturaleza y la conducta humana, ya que el ser humano lleva en su interior el universo entero. Paralelamente, la realidad manifestada en el fenómeno musical sería el sonido y su diversidad; diversidad de notas, ritmos, alturas, volúmenes y dinámicas para producir, en el caso de un instrumento de viento, una melodía. Pero antes de esta manifestación física (acústica) habría toda una serie de elementos que por sí mismos serían incapaces de manifestar música. Así como según el taoísmo cada elemento que forma la realidad manifestada tiene un sentido, la música contemplada desde la perspectiva del Tao ha de tener también una función, un motivo de ser, un porqué. Para encontrar la justificación de la música y del hecho de interpretar un instrumento según el Tao, hay que reflexionar primero sobre estos elementos previos necesarios para producir el sonido en una flauta, a partir de los cuales comenzaría la metáfora:

- El vacío contenido dentro del tubo de la flauta.
- El bambú (madera, metal u otro) como elemento material que rodea el vacío.
- El aire contenido dentro del vacío que forma el bambú.
- El aliento del intérprete.

El vacío simboliza la “nada” originaria

Los filósofos que hicieron del vacío el elemento central de su sistema son por excelencia los de la escuela taoísta. [2]

Así pues, el vacío tiene una gran importancia dentro de este sistema de pensamiento. Una casa no la forman las paredes, el techo o el tejado, sino el vacío de las puertas, las ventanas y los espacios interiores que permiten habitarla y darle su uso. Una jarra no es el barro o la porcelana, sino el vacío interior que permite que se deposite un contenido.

*“Treinta radios convergen en el medio
Pero es el vacío mediano
Quien hace marchar el carro.
Se trabaja para hacer vasijas,
Pero es el vacío interno
Del que depende su uso.
Una casa está agujereada
De puertas y ventanas,
Pero sigue siendo el vacío
Quien permite que se habite.
El Ser da unas posibilidades
Y es por el no-ser que se las utiliza”[3]*

Contrariamente al pensamiento occidental, según el cual el vacío significa carencia, para el pensamiento taoísta el vacío es precisamente lo que posibilita el uso de las cosas. Así pues, la flauta contiene en su interior la “nada” originaria, y lo que posibilita el sonido es precisamente el vacío. El vacío no tiene forma, se adapta a todas las formas. El Tao es “vacío”, algo que “no es”, cavidad, receptividad que origina el ser. François Cheng afirma que “en la interpretación musical el vacío se traduce (...) ante todo por el silencio”[4] y que “(el vacío) está vinculado al aliento, que es espíritu y materia al mismo tiempo”[5]; “sin el vacío (...) no circularían los alientos, no operaría el yin-yang”[6]. Es decir, que el vacío por sí mismo es silencioso, pero gracias al aliento, ya sea en forma de energía (espíritu) o materializado en el soplo de aire (materia), es capaz de hacer que el *yin* y el *yang* interactúen, se pongan en acción recíproca para iniciar la creación y, en el caso de la flauta, el sonido.

El aire y el bambú son el *yin* y el *yang*

Alan Watts dice que “andar es *yang* y hacer una pausa es *yin*”. [7] *Yang* es masculino, sólido, resistente, tangible, diurno, claro, caliente, rápido, activo... *Yin* es femenino, fluido, flexible, evanescente, nocturno, oscuro, frío, lento, pausado... Forman las dos caras de una misma moneda, nunca dos polaridades opuestas como podría parecer a primera vista para un occidental. Se trata de la complementariedad de contrarios tan característica en las culturas orientales. Metafóricamente, el bambú con el que está fabricada la flauta sería el elemento material que representaría aquello tangible y concreto: el *yang*. No so-

lamente las flautas chinas están hechas de bambú, sino también la flauta bansouri hindú, el *du-gon* coreano, el *sakuhatchi* japonés y la mayoría de flautas tradicionales de Oriente. Por el contrario, el aire contenido en el interior del bambú es *yin*. *Yin* invisible, inmaterial y etéreo dentro del *yang* que lo acoge. Aire y bambú necesitan el uno del otro para ser activados por el aliento; el aire que ocupa libremente el espacio no podrá vibrar sin el tubo; el tubo es inerte sin el aire en su interior. Pero falta el tercer elemento para que la conjunción de *yin* y *yang* de algún fruto.

El aliento anima el sonido y da lugar a la diversidad manifestada

En la flauta, el aire vibra dentro del tubo, movido por el aliento del intérprete, y produce el sonido. El sonido es la base a partir de la cual se desarrollará toda la multiplicidad de notas musicales. El aliento vital lo mueve la energía interior, *chi* para los chinos o *prana* para los hindús. Tanto para el taoísmo como para el budismo todo es energía. El sonido lo anima la energía, que actúa como el aliento medio entre el *yin* y el *yang* y que permite el dinamismo entre ellos. La energía del soplo permite que el aire y el tubo, *yin* y *yang*, actúen en consonancia, y que el primero se mueva dentro del segundo provocando la vibración sonora. La gama de notas, su variedad y por tanto altura, color, timbre y dinámica, simbolizan a la vez la diversidad de todo lo que es manifestado. El aliento simbolizaría pues el tercer elemento dinámico de la cosmogonía del Tao. El aliento surge del control de la respiración, un factor vital conjuntamente con el ritmo cardíaco. Los dos responden a una alternancia, a un ritmo cíclico de expansión-contracción, de lleno-vacío. En la Naturaleza todo responde también a ciclos: el día y la noche, el paso de las estaciones, las épocas húmedas y las épocas de sequía...

El ser humano responde, según el taoísmo, pero también según el sentido común, a los mismos ciclos del resto del universo. Pierre-Yves Artaud, hablando de las flautas tradicionales de Tahití, piensa que el hecho de dirigir el aliento dentro de la flauta para producir melodías puede estar relacionado con la comunicación con la divinidad o con algo superior. Afirma que “soplar (...) es insuflar un aire cargado de luminosidad espiritual superior (...). Es, por tanto, emitir una oración, entrar directamente en conversación con Dios, sin obstáculos: sólo el sonido de la flauta es escuchado por Dios.”[8] François Cheng, refiriéndose a la pintura, dice a la vez que “la pincelada es realmente el vínculo entre el hombre y lo sobrenatural.”[9] En este caso la pincelada en la pintura sería el equivalente al aliento en la interpretación musical de un instrumento de viento.

“Contrariamente al pensamiento occidental, según el cual el vacío significa carencia, para el pensamiento taoísta el vacío es precisamente lo que posibilita el uso de las cosas”

CONCLUSIONES

El taoísta se retira del mundo y contempla. Para él, comprender el universo y comprenderse a sí mismo es la misma cosa. Una reflexión estética dentro del contexto del taoísmo permite interpretar la metáfora de la flauta: el ser humano tiene dentro de sí mismo un universo entero. Un cuento chino explica que un taoísta hacía su meditación cada día en su habitación y que a veces tocaba la flauta un rato:

*“Clear sound flows out of my heart,
True Gold shines in the evil secular world.
With suffering and resentment vanished beyond the
ninth heaven,
I leisurely observe the past and present.”* [10]

El sonido de la flauta se podía oír de lejos y de cerca, a veces potente y majestuoso, a veces profundo y refinado, a veces como miles de pájaros cantando, a veces como centenares de ríos deslizándose hacia el océano, a veces como centenares de miles de caballos galopando y a veces como pequeñas fuentes resbalando por la montaña. Alan Watts define el Tao como “el curso fluyente de la naturaleza y del universo (...), un ojo que ve pero que no puede verse a sí mismo (...), puede ser alcanzado pero no visto.” [11] El sonido de la flauta imita el sonido de la Naturaleza. El flautista toca pero no se ve a sí mismo tocar: la estrechez del tubo de la flauta y la posición le impiden ver el instrumento o verse a sí mismo mientras interpreta. El sonido fluye del interior del propio cuerpo hacia el instrumento, y del instrumento hacia el exterior, manifestándose, pero sin que pueda ser visto por el propio intérprete. Una experiencia única si la contemplamos desde el punto de vista espiritual del Tao. El occidental vive la vida con temor a la muerte o en la búsqueda constante de un mañana que nunca llega.

Bajo la perspectiva oriental tradicional, tocar la flauta (la interpretación musical en general) puede significar el momento de evasión que anula esta clase de pensamientos:

“Uno no puede anular la noche. Sólo el esclarecimiento, o la comprensión intuitiva, disiparán la oscuridad.” [12]

El acto de tocar la flauta puede significar “tomar conciencia de la vida sin pensar en ella, aplicándolo incluso mientras uno está pensando para impedir así que los pensamientos se confundan con la naturaleza.” [13]

El cuento chino al que me refería anteriormente acaba con una pequeña lección:

“What’s the use of playing the flute? (...) Whenever I had a (...) problem and had trouble improving myself, the sound of the flute would surely make me feel wide open at heart and not feel frustrated. (...) In fact, playing the flute is not a simple thing. Its realm is also unlimited. The tune played depends on the realm the person is in, and it

is inseparably related to one’s realm in cultivation.” [14]

La recomendación de la tradición mística de deshacerse del “yo” para identificarse con la divinidad (hinduismo) o con el vacío (budismo o taoísmo) se puede lograr a través de la interpretación de una melodía con una flauta. Según el Tao todo lo que sucede tiene un sentido; este sería el sentido de la acción de hacer música. Se intuye que el tipo de música a interpretar para lograr este estado místico debe radicar en la simplicidad, y una melodía sencilla interpretada por el instrumento más natural y primitivo de todos como es la flauta es una buena opción.

Decía Lao Tse, en referencia a la simplicidad:
“Los cinco colores ciegan los ojos del hombre; los cinco tonos ensordecen los oídos; los cinco sabores arruinan el paladar.”

O Rabindranath Tagore, el poeta hindú:
“Que solamente haga de mi vida algo simple y recto, como una flauta de caña que tú puedas llenar de música.” ●

Isabel Serra Bargalló, flautista y licenciada en Historia del Arte por la Universidad Rovira i Virgili, Tarragona .

Bibliografía

- ARTAUD, P. Y., La flauta, Barcelona, Labor, 1991.
CHENG, F., Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china, Madrid, Siruela, 2004.
GALWAY, J., Flute, Londres, Macdonald, 1982).
LAO TSE, Tao te King, Barcelona, Alfaguara, 1995.
LIAN, X., True Stories of Reincarnation: Where did the sound of the flute come from?, <http://www.pureinsight.org/node/4128>.
SENZAKI, N., STROUT MACCANDLESS, R., La flauta de hierro. Antología de 100 koans zen, Madrid, EDAF, 2001.
WATTS, A., El camino del Tao, Barcelona, Kairós, 2000. <http://www.chinese-flute.com>.

NOTAS

1. LAO TSE, Tao te King, XLII, Barcelona, Alfaguara, 1995.
2. CHENG, F., op. cit., p. 75.
3. LAO TSE, Tao te King, XI, Barcelona, Alfaguara, 1995.
4. CHENG, F., op. cit., p. 69.
5. CHENG, F., op. cit., p. 77.
6. CHENG, F., op. cit., p. 134.
7. WATTS, A., op. cit., p. 85.
8. ARTAUD, P. Y., op. cit., p. 16.
9. CHENG, F., op. cit., p. 134.
10. LIAN, X., True Stories of Reincarnation: Where did the sound of the flute come from?, <http://www.Pureinsight.org/node/4128>.
11. WATTS, A., op. cit., p. 97-98.
12. WATTS, A., op. cit., p. 136.
13. WATTS, A., op. cit., p. 139.
14. LIAN, X., op. cit.

HERRAMIENTAS DE ESTUDIO

Grábate con el *móvil*

Basado en una newsletter de Bonnie Blanchard



F.P.

Grabarte con tu móvil puede ser una buena herramienta para chequearse, al menos en algunas sesiones de nuestro estudio.

Por **José Ramón Rico**

Para el estudio diario de la flauta todos tenemos nuestras propias estrategias de trabajo con una batería personalizada de ejercicios favoritos con los que iniciar y organizar coherentemente nuestras sesiones de estudio para trabajar diariamente los principales aspectos técnicos del instrumento. Existen miles de recetas para esto, incluso libros enteros dedicados a ello según la manera en como lo recomienda hacer uno u otro profesor.

En otros países se emplea el término *Warm up* para referirse a lo que nosotros solemos llamar “calentar” como un conjunto de ejercicios preferidos secuenciados y ordenados coherentemente para iniciar cada día nuestras sesiones de estudio de un modo más eficaz y provechoso. Esta es una tarea muy recomendable que forma parte importante del tiempo que un estudiante debe dedicar al estudio de la flauta y que no le abandonará en toda su carrera, por lo que merece la pena establecer unas bases sólidas para su correcta aplicación ya desde el principio. Pero uno debería preguntarse ¿realmente realizas todos estos ejercicios correctamente? ¿Los tocas una y otra vez como una rutina diaria que se supone que en algún momento surtirá su efecto? ¿Prestas suficiente atención a lo que realmente está sonando y estás concentrado durante toda la sesión de estudio? Es importante ser consciente de que durante el estudio hay que estar plenamente concentrado y tener todos tus sentidos y atención despiertos al 100%, escuchando todo lo que sale de tu flauta, con tu cuerpo y tu mente trabajando en perfecta armonía con el instrumento para alcanzar los objetivos encerrados dentro de cada ejercicio. Las mejores sesiones

son aquellas en las que acabas sintiendo que has estudiado bien, que realmente has asimilado las cosas, que al finalizar esta sesión, algo ha cambiado en ti. En definitiva, que has aprendido e interiorizado los contenidos sólidamente; que has mejorado y que realmente has dado un paso más hacia delante en el largo camino que es formarse como un buen flautista. Más valen 15 o 20 minutos de trabajo con la mente plenamente concentrada en lo que estamos haciendo que una hora con la cabeza dispersa y pensando en otras cosas. De lo contrario, es posible que en nuestras sesiones de estudio estemos incidiendo siempre en los mismos errores, recalcándolos una y otra vez, reforzando día a día malos hábitos adquiridos que finalmente sin darnos cuenta acaban por formar parte íntima de nuestra manera de pensar y de tocar la flauta.

Yo abogo por el concepto de “rutina diaria”, en el sentido positivo de la expresión de reiterar persistentemente cada día en el estudio de ejercicios técnicos con el fin de entrenar y desarrollar nuestro cuerpo y mente para nuestro perfeccionamiento con el instrumento y rechazo “rutina diaria” en su sentido negativo de hacer todos los días lo

mismo sin prestarle demasiada atención, creyendo que solo por el hecho de hacerlo, nos va a resultar positivo.

Hay veces al principio de una sesión de estudio, en que el sonido es fantástico y otras en las que el sonido es horrible, los dedos y la lengua parecen no funcionar y todo parece estar descolocado. En palabras de Geoffrey Gilbert:

“Uno estudia y practica los warm ups con el propósito de colocar todas estas cosas en su perfecto estado, al principio te puede llevar 10 horas, después 9, después 8; y después finalmente 5 minutos. Este es nuestro objetivo.”

Como una herramienta para luchar contra esta conducta de descuido en el estudio o trabajo rutinario mal entendido al que antes me refería, puede resultar muy interesante, someternos de vez en cuando a un Text de observación, ya sea realizado por otras personas o por nosotros mismos, para vernos y escucharnos desde fuera y percibir lo que muchas veces desde dentro se nos escapa. Un compañero, tu profesor o como se propone en esta actividad, grabándote tu mismo con el móvil puedes tener la oportunidad de comprobar si lo que tu percibes desde tu interior, se está transmitiendo del mismo modo al exterior.

Recientemente en Enero de 2015 recibí una newsletter de Bonnie Blanchard (flautista y profesora americana) que me pareció interesante en este sentido, en la que propone utilizar nuestro móvil para grabarnos durante alguna de nuestras sesiones de estudio o en una audición y chequear luego los resultados.

Bonnie blanchard es una profesora y flautista americana freelance muy implicada en temas pedagógicos que a través de su web o su newsletter intercambia ideas con estudiantes y profesores de todas partes del mundo.

Como ella misma dice en la cabecera de su página web (www.bonnieblanchard.com):

“A través de mis 35 años de carrera, he descubierto que enseñar música y enriquecer la vida de nuestros estudiantes es tan gratificante como la experiencia musical en sí misma. He dedicado mi vida a transmitir este disfrute de la música a estudiantes y profesores trabajando para hacer que sus sueños musicales se hagan realidad.”

B.Blanchard nos propone grabarnos durante alguna de nuestras sesiones de estudio para luego responder a un escueto pero bastante completo AUTOTEST de preguntas relacionadas con un buen número de aspectos técnicos, estéticos y artísticos que influyen de manera importante en que nuestro trabajo sea más o menos provechoso y de mayor o menor calidad.

Esperando que a alguien le pueda resultar de interés esta actividad y le ayude a mejorar o complementar sus estrategias de estudio, transmito parte de la newsletter de B.Blanchard aquí en castellano con algunas aportaciones o aclaraciones personales extras, que a mi entender, ayudan a matizar y comprender un poco mejor su contenido.

Grábate con el móvil

Presta atención a esta conversación entre un profesor y su alumna Julia:

“Julia”, le dije “Estarás disfrutando tocando realmente rápido todas esos pasajes por grado conjunto y escalas, sintiéndote como una verdadera virtuosa... pero a los pasajes le faltan la mitad de las notas”

Julia me miró sin creer lo que le estaba diciendo, pues pensaba que estaba tocando todo correctamente--- hasta que tras grabar su interpretación y visualizarla juntos EN SU MÓVIL Julia exclamó: “¡Wow!, ¡no puedo creerlo, no se escuchan la mitad de las notas!”

“¡Sí, eso es lo que te he estado diciendo DURANTE LAS ÚLTIMAS TRES SEMANAS!”

Quizás tú, profesor o tú estudiante, te reconozcas a ti mismo pasando por una situación parecida a la de este gracioso relato. Muchas veces nos ensimismamos en nuestro estudio sin mantener la mente abierta, atenta y despierta a lo que está sonando, a lo que estamos haciendo o a lo que estaría viendo y escuchando alguien que estuviera a nuestro lado en la misma sala mientras tocamos. También muchas veces nuestro profesor nos repite las mismas correcciones una y otra vez y no le damos la suficiente importancia, con el desesperante resultado de seguir cometiendo siempre los mismos errores o vicios. Salir de ese “bucle” es muy importante para poder seguir madurando y avanzando más rápida y positivamente en nuestro perfeccionamiento con el instrumento.

Grabarte con tu móvil puede ser una buena herramienta para chequearse, al menos en algunas sesiones de nuestro estudio.

Un buen número de algunos de los aspectos más importantes de la técnica flautística se recogen en la lista de preguntas que Bonnie Blanchard nos propone y que reseña más abajo. Los profesores también pueden encontrar en esta experiencia una buena ocasión para visualizar junto con sus alumnos los videos que ellos mismos se graben en algunas de sus sesiones de estudio, revisarlos y analizarlos juntos, como una herramienta más de trabajo que afianza aún más la relación personal con el alumno/a.

Este es el listado de preguntas que b.Blanchard propone a sus alumnos para responderlas tras grabarse en video. Cada profesor puede añadir o complementar esta lista con otros aspectos que pueda considerar oportunos.

Aunque inmediatamente ya se me han ocurrido algunas preguntas más que yo podría hacer a mis alumnos, he preferido transmitir la propuesta original de preguntas de la autora sin modificarla, manteniendo su original

proporción en cuanto a los aspectos técnicos que ella considera que es importante chequear. Luego, cada uno será libre de personalizar su propia lista de preguntas.

Nota: las palabras en letra cursiva o entre paréntesis son aclaraciones personales, que a mi entender, ayudan a comprender mejor la traducción del texto de algunas de las preguntas.

- **Sonido:** ¿Estás tocando algunas notas “muertas”, sin buen sonido?
- **Dirección de la frase:** ¿Cada frase tiene su clímax? Presta especial atención a las apoyaturas.
- **Secciones:** ¿Se mueven cada una de las frases individuales hacia el clímax total de toda la sección? ¿Existe una correcta *conjunción/subordinación* y coherencia entre las frases?
- **Expresión corporal:** ¿Reflejan tus movimientos la dirección y carácter de la frase?
- **Expresión de la cara:** ¿La expresión de tu cara refleja el carácter de la frase que estás tocando?
- **Articulación:** ¿Estás tocando con una correcta y variada articulación (*variados golpes de lengua*), ligaduras y duración de las notas?
- **Color del sonido:** ¿Estás utilizando el color y cambios de color apropiados para el carácter de la pieza?
- **Emoción:** ¿Dónde (*en qué secciones de la pieza*) cambia el carácter? ¿Reconoces en la pieza un carácter predominante?
- **¿Se oyen todas las notas?**
- **¿Estás realmente diciendo/comunicando algo** o simplemente tocas las notas?
- **Respiración:** ¿Están las respiraciones colocadas correctamente y son suficientemente amplias/*profundas* para alcanzar el final de la frase con suficiente soporte de la columna de aire? ¿Tienes una columna de aire con suficiente velocidad y soporte para conseguir un sonido vibrante/*projectante* y afinado?
- **Finales de frase:** ¿Quedan bien mantenidos? ¿Tiene realmente la última nota de la frase el adecuado volumen final del *crescendo* o del *diminuendo* indicado, con su correcta duración y afinación?
- **Acentos:** ¿Utilizas los acentos como lo sueles hacer cotidianamente (*con naturalidad y expresión clara*) en el lenguaje hablado para **definir las notas más importantes** de tu discurso?
- **Matices:** Ve más allá de lo marcado en la partitura. Deja un poco mantenida (-) la primera nota en los pasajes tipo *escala/pasajes por grado conjunto*, refuerza la expresión con el vibrato en las notas importantes, atiende al piano súbito, refuerza bien el soporte en los *crescendo*....
- **Afinación:** ¿Estas atento a esos malditos Do# (*normalmente altos*) y a los cambios de dinámica?

- **Vibrato:** ¿Es regular? ¿Suenas como una cabra? ¿Varía según el carácter del fragmento? ¿Se te estrecha durante los *decreciendo*?
- **Ritmo:** ¿Está todo bien medido? Cuenta en voz alta usando palabras como *huckleberry* y destaca los batidos internos para obtener un ritmo más preciso. (*Las cuatro sílabas de la palabra huck-le-ber-ry, con la primera de ellas “huck” acentuada un poco más fuerte que las 3 restantes, se asemeja a cómo medir correctamente un grupo de 4 semicorcheas*). Una palabra equivalente a *huckleberry*, pero en castellano, sería “ágilmente”.
- **Tempo:** ¿Es estable y se ajusta a los cambios que se indican en la partitura? Utiliza el metrónomo para comprobar si te quedas lento en los pasajes más difíciles.
- **Presencia en el escenario:** ¿Estoy seguro de mi mismo cuando aparezco (*y permanezco*) en el escenario?
- **Postura:** ¿Estoy de pie o sentado bien erguido como en una postura de sentirse orgulloso o estoy totalmente encorvado en las notas graves o en los pasajes difíciles? ¿Estoy levantando los codos y hombros?
- **Posición:** ¿Están los **dedos** cerca de las llaves? ¿Están mis **manos** en una posición relajada?
- **Conexión:** ¿Existen (*estás dejando*) **espacios** (*innecesarios*) entre las notas? Conduce cada nota a la siguiente con naturalidad y **sin** repentinos y bruscos **empujones** en el sonido.
- **Tocando con el piano:** ¿Me **conozco** la parte del piano? ¿Sé cuándo llevo yo la melodía principal y cuándo voy de acompañante? ¿Estoy dando bien las entradas?
- **¿Me estoy divirtiendo? ●**

Para más información sobre el trabajo y estilo de enseñanza de Bonnie Blanchard puedes leer el artículo titulado “Amor por la música” publicado en Febrero de 2011 en el número 3 de nuestra revista TODOFLAUTA 3 o consultar su página web: www.bonnieblanchard.com



José Ramón Rico Rubio,
Profesor Superior de Flauta travesera.

Bonnie Blanchard,
Profesora de Flauta travesera.



20th



Con Cecilia Rodrigo en el domicilio del Maestro, depositando un ejemplar de este CD en el archivo de la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

Century Spanish Music for Flute and Piano

Tradición, nacionalismo o modernidad

20th Century Spanish Music for Flute and Piano es el fruto de la actividad de los últimos seis años en el aula de "Repertorio" para flauta del Conservatorio Profesional de Música "Marcos Redondo" de Ciudad Real, en España.

Refleja el resultado de un trabajo de investigación y recopilación que toma como punto de partida la figura de Rafael López del Cid (1921-2006), flautista de notorio prestigio y figura clave en el desarrollo del repertorio para flauta y piano del siglo XX en España.

López del Cid fue fundador de la *Orquesta Nacional de España* y de la *Orquesta de Radiotelevisión Española*. Desde esta posición llevó a cabo una importante actividad musical junto a destacados compositores del panorama nacional, promoviendo la creación de nuevas obras y su difusión a través de numerosos estrenos y grabaciones, colaborando con artistas como el compositor y pianista Gerardo Gombau o la ilustre clavicembalista Genoveva Gálvez.

Precisamente Rafael López del Cid es el destinatario de muchas de las obras contenidas en esta primera recopilación. Algunas de ellas son ya parte imprescindible del repertorio flautístico español, tales como como *Aria Antigua* de Joaquín Rodrigo, *Dedicatoria* de Federico Moreno Torroba o *Tirana, homenaje a Sarasate* de Jesús Guridi ("con toda admiración y afecto"); otras permanecen aún desconocidas, como *Ofrenda a Falla* de Jesús Arámbarri (en su versión de 1959), *Pastorales* de Ernesto Halffter, *Suite Breve* de Gerardo

Gombau, *Chants d'Antan* de Oscar Esplá o incluso la rara vez escuchada *Divertimento* de Victorino Echevarría, de altísima dificultad para la flauta.

Muchas de estas composiciones, quizá también por mediación de López del Cid, llegaron a ser editadas en 1973 por la extinta *Unión Musical Española*. Al mismo tiempo, López del Cid mantuvo una estrecha relación con *Radio Nacional de España*, institución con la que colaboró en numerosas ocasiones en compañía del eminente pianista Esteban Sánchez. Estos registros hoy en día representan verdaderas referencias históricas de un valor artístico excepcional. Desafortunadamente las grabaciones fruto de esta colaboración no llegaron a comercializarse, razón por la que quizá algunas de aquellas obras no fueron conocidas por el gran público, y permanecieron más ligadas a entornos académicos (gracias a las ediciones impresas) que a salas de concierto.

El empeño de López del Cid en la divulgación y consolidación de este repertorio quedó patente con la edición, que él mismo impulsó en sus últimos años de vida, de un trabajo discográfico en el que se incluyeron las citadas *Dedicatoria* y *Aria Antigua*.

Inspirados por la labor de difusión de Rafael López del Cid, incluimos en este álbum otras piezas olvidadas que se encuentran incluso fuera de catálogo, como *Tema y Variaciones, op. 57* de José María Franco o la ya habitual en las aulas de flauta de los conservatorios españoles, *Pequeña Suite al Estilo Antigo* de Ángel Oliver Pina.

EL CONTENIDO DEL CD

La *Suite Breve* de Gerardo Gombau

(compositor, intérprete y pedagogo comprometido con la difusión de la música contemporánea, nacido en Salamanca en 1906 y fallecido en Madrid en 1971), está escrita entre 1953 y mayo de 1959. En un principio compone el tercer movimiento, *Moto Perpetuo*, que estrenaría López del Cid junto a Miguel Zanetti el 13 de marzo de 1959 en Valencia. En ese mismo año incorpora a la suite la *Fuga* y la *Musetta* y el 10 de junio interpretan íntegramente esta obra en el *Círculo Cultural "Medina"* de Madrid, una vez más con Rafael López del Cid a la flauta. En aquel concierto tiene además lugar otro estreno, el de *Aria Antigua* de Joaquín Rodrigo. Dos meses después dedica un ejemplar a su amigo flautista con el siguiente texto:

"A Rafael con un abrazo y el afecto personal y artístico de su compañero. Madrid-VII-59".

La *Suite Breve* es la certificación, tan valorada en la época, del dominio y conocimiento de las destrezas técnicas que debía poseer un compositor entonces. Frente a una *Fuga* audaz y enigmática y un *Moto Perpetuo* ágil y jocos, sobresale una inspirada *Musetta* que parece mirar hacia el *pasado* con nostalgia y fragilidad. Fue una obra muy apreciada e interpretada, incluso después del fallecimiento de su autor. Resulta curioso el término *redoblillo*, con el que Gombau solicita al flautista la ejecución del *frullato* en el último movimiento. Coincide con esta expresión, hoy en desuso, en la manera de manifestarlo de otros compositores españoles del momento (así lo hace José María Franco en su *Tema y Variaciones, opus 57* y así, literalmente, lo transcribe la editorial

Alphonse Leduc al publicar esta obra).

La *Pequeña Suite al Estilo Antiguo* de Ángel Oliver Pina (nacido en Moyuela, Zaragoza en 1937, fallecido en Madrid en 2005 y ganador del *Premio de Roma* de 1966) consta de cuatro movimientos que datan de diferentes épocas y lugares. Trova fue compuesta en 1966 en Roma, *Romance* y *Cantiga* en 1971 en Madrid y *Danza* en 1974, durante uno de los tantos retiros de los que disfrutara Oliver Pina (según afirma su amigo personal y acompañante de estas escapadas, el pianista Guillermo González) en la Abadía de la Santa Cruz de San Lorenzo de El Escorial. El éxito de esta obra queda reflejado en las diferentes versiones que Oliver Pina realizó para agrupaciones diversas. En 1976 se edita la versión que nos ocupa, en una tirada reducida y en la cual, en primera instancia, es excluida la *Cantiga* (por decisión del propio compositor), para posteriormente ser añadida de forma manuscrita. De esta obra es llamativo el contraste entre las tres primeras danzas de la suite, como señalábamos anteriormente, de carácter modal, y la cuarta y última, un guiño al folklore del norte de España (muy apreciado por el autor) a través de recursos métricos, como la alternancia entre compases de 10/8 y 9/8 y cuya irregularidad rítmica es típica del País Vasco. La *Danza* es en definitiva una alegoría de la *ezpatadantza* (danza de las espadas) característica de Guipúzcoa y Álava, reforzada además por la utilización de una armonía disonante y dura en el registro agudo del piano y que busca así el efecto sonoro del choque metálico entre espadas. Esta obra fue estrenada en Zaragoza en 1976 en versión de Pedro González y el pianista Guillermo González. Resulta significativo que en 1974, Oliver Pina dedicara también a Rafael López del Cid la obra *Dúos* para piccolo, flauta, flauta baja y piano con un lenguaje radicalmente opuesto al de la presente obra y enmarcado en la vanguardia compositiva.

Aria Antigua de Joaquín Rodrigo, (Nacido en Sagunto, Valencia 1901 y fallecido en Madrid 1999, uno de los más internacionales compositores españoles) fue compuesta en 1959. Como ya hemos comentado anteriormente, fue estrenada el 10 de junio del mismo año en el *Círculo Cultural "Medina"* de Madrid, por Rafael López del Cid y Gerardo Gombau. Se

trata de una obra muy expresiva y que, acorde con el gusto personal del autor, se nutre de tradiciones musicales del pasado procedentes del renacimiento y barroco. En una primera audición, es fácil dejarse llevar por la invitación que propone el maestro, gracias a una melodía dulcemente expresiva y una armonía clara y cristalina impregnada de sutiles cambios modales. La pieza plantea una estructura en dos secciones, ambas mecidas por un elegante ritmo punteado, tan característico del barroco. En lo más mínimo este comienzo deja entrever el estallido virtuosístico de una flauta que, cual sorpresiva tromba, interfiere en el devenir plácido de esta escucha. La *sorpresita* como recurso es cultivada por Rodrigo en numerosas obras en las que quiebra la regularidad del discurso con una nueva energía musical. En ocasiones, como es el caso de la sección final de esta pieza, esta *sorpresita* exige al intérprete una importante destreza técnica; en otros casos requiere una gran flexibilidad interpretativa, como ocurre con los inesperados cambios en el discurso armónico (grado napolitano, cadencia rota, regionalización al relativo mayor) que cierra ambas secciones. De *Aria Antigua* existe también una versión para flauta y guitarra del propio autor. Así mismo se han realizado otras versiones en las que la flauta es acompañada por orquesta de cuerdas o clavicémbalo.

Tema y Variaciones, op. 57 de José María Franco - nacido en Irún en 1894 y fallecido en Madrid en 1971, polifacético músico al que no le fue ajena casi ninguna faceta artística, pues ejerció como intérprete de violín, viola y piano, así como director de orquesta, docente, compositor y crítico musical -es una obra exigente para ambos intérpretes. La rica textura pianística aporta identidad propia a cada una de las variaciones y es sustentada por un tratamiento armónico osado y sorprendente. La pieza, compuesta en 1959 inicialmente para flauta y orquesta, es publicada cuatro años más tarde, en 1963, por la casa Alphonse Leduc. Resulta paradójico que esta obra, a pesar de ser editada por una editora de referencia internacional y por ende debiendo iniciar una trayectoria de consolidación como parte del repertorio flautístico, cae posteriormente en el olvido más absoluto, tanto fuera como dentro de España. No es hasta el año 1979, cuando, entre otras tantas obras,

es escogida para formar parte del repertorio a interpretar en el *Concurso Internacional "Reina Sofía"* en la especialidad de flauta, concurso en el que, por cierto, forma parte del jurado el imprescindible Rafael López del Cid. En definitiva, parece caprichoso el devenir de los acontecimientos, donde un joven flautista cubano, Alberto Corrales, participa en el certamen y a raíz de éste conoce y graba el *Tema y Variaciones*, op. 57 (obviando la nuestra, la única grabación de la que tenemos referencia). Años más tarde, en 1986, uno de los autores de estas líneas pasa a formar parte de la clase de Alberto Corrales y es entonces cuando tiene lugar su primer acercamiento al repertorio español. Como decimos, es cuanto menos insólito el viaje antojadizo y extravagante que inician algunas obras después de ser concebidas.

"Al excelente flauta Rafael López del Cid, con admiración y afecto" (Arámbarri, 1959, p.1). Así reza la dedicatoria que de su puño y letra escribiera Jesús Arámbarri el 1 de mayo de 1959, en la portada de la partitura para piano de la *Ofrenda a Falla*. Arámbarri (Bilbao, 1902 - Madrid, 1960) destacó además como director, comprometido fundamentalmente con la difusión de la música sinfónica española. Compuso esta obra para orquesta en diciembre de 1946, a pocas semanas del fallecimiento de Manuel de Falla y con motivo de un concierto en homenaje a su figura.

De la propia obra habla en una misiva el autor:

"Fue concebida y realizada la "Ofrenda" en víspera del concierto. Me levanté con la irresistible obsesión de que mi actitud ante el homenaje al maestro no podía limitarse a ser un intérprete más o menos entrañable, y entonces, durante aquella semana, pensé, realicé y preparé los papeles para ensayarla por la tarde. Su valor artístico lo creo decoroso; pero su valor emotivo lo creo grande, porque me salió del alma". (Músicos que fueron nuestros amigos, Madrid, 1967, p.184).

En la portada antes referida, a pie de página, Arámbarri escribe además: *"sobre el ritmo obstinado de los dos primeros compases de la Farruca de El sombrero de tres picos, va desgranándose con acento doliente, una*

melodía inspirada en distintos temas de las obras del insigne Maestro". Con un simple cambio de modo sobre el original, el compositor transforma el sentido enérgico de la *Farruca* en una luctuosa marcha procesional.

La delicada y evocadora *Chants d'Antan* de Óscar Esplá (una de las figuras más representativas de la creación musical española del siglo XX, nacido en Alicante en 1886 y fallecido en Madrid en 1976) toma su nombre de la colección de piezas para piano *Cantos de Antaño*, subtitulada *Bocetos sobre cadencias populares españolas* y, según algún otro manuscrito, *Suite infantil para piano nº 2*. La primera de esas piezas, titulada *Danza*, fue compuesta en 1930 y readaptada para flauta y piano por el autor en 1975.

Sobre esta versión Antonio Arias señala en su libro *Historias de la flauta, autores y obras* (Tiento, Madrid, 2014):

La obra tuvo como destinatario al insigne flautista Rafael López del Cid, que solicitó de diversos compositores españoles una serie de obras que fueron divulgadas en sus recitales. Cantos de Antaño (muy probablemente el título en francés obedezca a motivos editoriales, puesto que la obra fue publicada por Max Eschig en París) exhibe un espíritu neoclásico y, como siempre en la música de Esplá, está impregnada de color y sensibilidad mediterránea. Es particularmente interesante su utilización de los armónicos, recurso éste que Esplá utiliza en la parte de flauta de obras orquestales como Don Quijote velando las armas (p.232).

El *Divertimento* de Victorino Echevarría (nacido en Becerril de Campos, Palencia, en 1898 y fallecido en Madrid en 1965) es quizá una buena muestra del ideal creativo del compositor:

"Los problemas del compositor nunca se acaban. Yo considero ya pasada la estética de algunas obras más de solo hace unos años. Todos los compositores forman la raíz, el poso indeterminado que presta el influjo necesario. Quizás Bartók y Stravinsky me impresionan particularmente más que los típicamente nacionalistas, de concepto ya rebasado. Nada me asusta más que puedan tildarme con razón de quietismo. Incluso en las revisiones de obras propias, busco atemperarlas a gustos más del momento" (Ibid., 1967, p.168).

Alumno en Madrid de Conrado del Campo y posteriormente de Hindemith, sucedió a Arámbarri en el puesto de director de la *Banda Municipal de Madrid*. Al igual que este último, Franco, Gombau o Moreno Torroba, encuentra en el nacionalismo casticista de posguerra un punto de partida que evoluciona, si bien no llega a despojarse de un modelo neoclásico de concepción formal. El *Divertimento* fue originariamente escrito para flauta y orquesta, aunque es la versión para flauta y piano la editada póstumamente por *Unión Musical Española* en 1973. Un año más tarde Rafael López del Cid graba esta obra para *Radio Nacional de España* junto a Esteban Sánchez.

Pastorales, de Ernesto Halffter (*Premio Nacional de Música*, considerado único pupilo de Manuel de Falla, Madrid, 1905-1989), es una pieza "con entusiasmo juvenil [...]" y "[...] de ánimo alegre [...]" (ed. 1973, p.7-8), y quizá la obra de mayor entidad dentro de este álbum. Su sonoridad y colorida armonía se desenvuelven en la fantasía bucólica de lo campestre y lo pastoral. Fue compuesta con motivo del ingreso del compositor en la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* en 1973, y estrenada en ese mismo foro por Rafael López del Cid y Genoveva Gálvez al clave. Como discurso de ingreso el compositor presentó un documento titulado *El magisterio permanente de Manuel de Falla*. Recordemos aquí que fue precisamente Halffter quien revisó y finalizó la inconclusa *Atlántida* de Falla. La influencia del gaditano (recordemos su *Concierto para clave*, *El Sombrero de Tres Picos* o *El Amor Brujo*) en la obra *Pastorales* es más que notable. Con posterioridad al estreno, el compositor manifestó su deseo de realizar modificaciones a la obra antes de ser nuevamente interpretada (una autoexigencia que pareciera haber sido también heredada de Falla), aunque estas nunca llegaron a materializarse. La obra está articulada en cuatro secciones. La primera muestra una rica paleta tímbrica y armónica, de estética cercana al impresionismo y en la que podemos escuchar el canto del cuco. Esta recreación del sonido de los pájaros (compartiendo inspiración con O. Messiaen) toma protagonismo a través de la flauta en la segunda sección, con una exigente cadencia en solitario. Prosigue una tercera sección

que constituye un claro acercamiento a la herencia barroca, apoyado en la suave oscilación del ritmo de siciliana (ya introducido en el final de la cadencia) y un planteamiento melódico de carácter *scarlattiano*. La obra concluye con un luminoso y exultante coral que conduce a una alborotada coda.

Si Gombau o Echevarría plantean una continua revisión de su música nutriéndose de nuevas referencias, Federico Moreno Torroba (Madrid 1891-1982) no intenta en lo más mínimo evolucionar o experimentar. Considera que la experimentación compositiva lo aleja de su estética, muy centrada en transmitir el carácter nacional. Autoproclamándose "casticista", su amplio catálogo es un referente ineludible de la zarzuela, la música escénica o el repertorio para guitarra. La pieza está articulada en tres secciones contrastantes. Torroba se recrea caprichosamente en diversos aspectos característicos del idioma musical andalucista (López del Cid de hecho titula esta pieza *Capricho andaluz* en la grabación mencionada al comienzo de este artículo). El piano se viste de guitarra en un pequeño preludio inicial, cuyo ritmo nos recuerda inmediatamente *El Polo* de la *Iberia* de Isaac Albéniz. La flauta ejerce de *cantaor*, presentando una melodía de marcado carácter *jondo*. La aparición de un segundo tema en el piano, más ligero y danzado, sirve para que la flauta exhiba una vistosa colección de coloraturas que culminan el discurso al finalizar la sección. En el corazón de la obra encontramos el momento de más intimidad y lirismo en el que Torroba nos regala una referencia directa a su obra *Romance de los pinos*. El discurso despierta de este sueño poético con una danza festiva que recuerda a un *rigodón* y que sirve de conclusión a la pieza.

Jesús Guridi (quien además de su producción compositiva desarrolló una intensa actividad como organista, director de coro y profesor, nacido en Vitoria en 1886 y fallecido en Madrid en 1961) compuso una única pieza para flauta y piano, la *Tirana*, *Homenaje a Sarasate*. Fue publicada a título póstumo por *Unión Musical Española* en 1973. La pieza comienza con dos enigmáticos acordes en el piano que evocan la sonoridad de la guitarra seguidos de una melodía libre a cargo de la flauta en el registro grave,

profunda y de gran elocuencia. Esta atmósfera casi misteriosa se desvanece inesperadamente, dando paso a una danza estilizada, desenfadada y femenina, sirviéndose del suave balanceo producido por la amalgama 6/8 y 3/4. La danza es súbitamente ornamentada con velocísimas filigranas en la flauta, que recuerdan al virtuosismo del homenajeado Sarasate. Un segundo tema de carácter más sereno y dulce sirve de prelude a un nuevo despliegue técnico en el registro agudo de la flauta. La cabeza de este segundo tema construye la sección central de la obra que, a modo de desarrollo y en una textura imitativa, ambos instrumentos conducen a momentos de gran intensidad dramática, en los que vuelve también a aparecer la danza inicial. Como curiosidad, recordemos que la *tirana* es una canción danzada del siglo XVIII, y además el apodo artístico de una célebre actriz de comedia del mismo siglo retratada por Goya en dos ocasiones, sobre la que el dramaturgo Leandro Fernández de Moratín (*Obras sueltas*, Madrid, 1831, p.339) escribió “[...] un estilo fantástico, expresivo, rápido y armonioso, con el cual obligó al auditorio a que muchas veces aplaudiese lo que no es posible entender”. Encontramos en estas palabras la inspiración perfecta para la interpretación de esta pieza.

20th Century Spanish Music for Flute and Piano fue presentado en Sevilla en abril del 2014, en el marco de la *III Convención de la Asociación de Flautistas de España*. Con este trabajo se pretende continuar la labor de difusión del patrimonio musical español del siglo

Estreno de *Pastorales* el 12 de Junio de 1973. A la flauta Rafael López del Cid y al clave Genoveva Gálvez y el propio Ernesto Halffter. A petición de Genoveva Gálvez, el Maestro interpretó los compases iniciales de la obra (fotografía cortesía de Manuel Halffter).



Carlos Cano y Hernán Milla, en casa de su maestro Guillermo González, pianista predilecto de Ernesto Halffter y amigo personal de Ángel Oliver Pina

XX para flauta y piano iniciada en su día por López del Cid, reviviendo algunas de las obras que han permanecido olvidadas desde entonces.

Como apoyo didáctico a esta grabación existe una versión *play along* (únicamente con la parte de piano), de gran utilidad para el proceso de aprendizaje del repertorio. Puede obtenerse en formato digital a través de la web www.veletaroja.org. ●

Carlos Cano & Hernán Milla
Profesores del *Conservatorio Profesional de Música “Marcos Redondo”* de Ciudad Real, España.

Bibliografía

- ARIAS, A. (2014). *Historias de la flauta autores y obras*. Madrid: Tiento. Mattheson's Ehren-Pforte, Hamburg, 1740. Traducción al inglés de Thomas Braatz, 2009.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1831). *Obras sueltas*. Madrid: Aguado, impresor de cámara de S. M.
- Les 12 Fantaisies de G.P. Telemann en el número especial N° 30 del 2° semestre de 2012 de la revista *Tempo Flûte*
- FERNÁNDEZ-CID, A. (1967). *Músicos que fueron nuestros amigos*. Madrid: Editora Nacional.
- HALFFTER, E. (1973). *El magisterio permanente de Manuel de Falla*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- MARCO, T (1983). *Historia de la música española*. 6. Siglo XX. Madrid: Alianza Editorial-Alianza Música.

20TH CENTURY SPANISH MUSIC FOR FLUTE AND PIANO, Vol. I

- Gerardo Gombau: *Suite Breve* (5:55)
 Ángel Oliver Pina: *Pequeña Suite al Estilo Antiguo* (6:23)
 Joaquín Rodrigo: *Aria Antigua* (2:44)
 José María Franco: *Tema y Variaciones Op. 57* (6:44)
 Jesús Arámbarri: *Ofrenda a Falla* (2:27)
 Oscar Esplá: *Chants d'Antan* (2:53)
 Victorino Echevarría: *Divertimento* (4:29)
 Ernesto Halffter: *Pastorales* (9:57)
 Jesús Guridi: *Tirana (Homenaje a Sarasate)* (4:06)
 Federico Moreno Torroba: *Dedicatoria* (4:15)
 49:53 min

Carlos Cano, flauta
 Hernán Milla, piano

Recording: Javier Monteverde
 Editing, mixing and mastering: Ville Pulkkanen
 Artistic production and liner notes: Alicia Gómez
 Recorded at *Cezanne Producciones* studios in March 2014

Graphic design: Bernardo Ballesteros
 Buy this album on is (2014)



Luna en los Montes Torozos

una composición de Pablo Toribio Gil

De izquierda a derecha, el compositor Pablo Toribio Gil, "Luna en los Montes Torozos" imagen de Fernando Fradejas y el trío Rigoletto

Un año después del estreno de la composición "Rivera" del tríptico "La Princesa de la Media Luna" de Pablo Toribio Gil, los músicos del Trío Rigoletto (Katrina Penman & Sara Santirso - flautas y Beatriz Mier - piano) se preparan para estrenar la siguiente pieza, "Luna en los Montes Torozos". Se adjunta a este artículo la primera página de la parte de la primera flauta. Descarga la partitura entera en www.facebook.com/triorigoletto

Pablo Toribio nos cuenta:

"Luna en los Montes Torozos" hace referencia a la belleza de la aparición de la luna sobre los campos castellanos que llevan ese nombre y que corresponden al lugar en el que sucede la leyenda de la princesa. La composición presenta pequeñas unidades temáticas con su propio desarrollo de carácter tonal en las que prima el descriptivismo musical, en cuanto que cada tema melódico tiene sus simbolismos musicales. De este modo, el pasaje escalístico inicial sugiere el despejar de las nubes para dar paso a la luna sobre los Montes Torozos. El siguiente tema, delicato, simboliza a la luna, tema que, al hacer su aparición en el inicio, desarrollo y final de la obra, se convierte en el hilo conductor y luz que guía a la composición. El material melódico subsiguiente, cantabile, alude al canto de la Princesa de la Media Luna; posteriormente se desarrolla una melodía en trémolos para piano y glosada por flautas que metaforiza el tema del príncipe. Finalmente, un motivo agitado, forte y feroce, representa la

batalla del príncipe por su enamorada. Los temas de la luna y de la princesa, esencia de la pieza, son reexpuestos con mínimas variaciones.

Quisiera mostrar mi más sincero agradecimiento al Trío Rigoletto por su disposición al estreno de esta composición y, especialmente, a la Revista TODO FLAUTA, por dar lugar a que esta pieza, junto a la composición "Rivera", difundida desde este medio (edición de marzo, 2015) y estudiada en distintos conservatorios y escuelas gracias a ello, ocupe parte de sus páginas.

Pablo Toribio Gil

Trío Rigoletto y la música de Pablo Toribio.

Este año el Trío ha interpretado "Rivera" en sus programas de concierto en diferentes salas de España y Inglaterra, destacando su concierto en el Conservatorio de Jerez de la Frontera en abril 2015 en colaboración con Powell Flutes y Sanganxa Music Store. Este concierto fue muy especial, ya que "Rivera" fue inspirada en una yegua, con el mismo nombre, de la Real Escuela de Arte Ecuestre en Jerez. La yegua ha bailado en actuaciones con la grabación de la pieza tratada del disco "Trío Rigoletto" (disponible en www.sanganxa.com), pero fue para nosotras un auténtico placer poder interpretar la pieza en vivo en la ciudad inspiradora y disfrutar de la cálida recepción de su público. En abril el Trío presentó también un concierto didáctico para los niños de infantil y primaria del CEIP Reggio de Puerto Real, combinando las fantasías

operaticas sobre la música de Verdi con unas composiciones del siglo XX-XXI. Aprovechamos de los fuertes ritmos andaluces en "Rivera" para desarrollar actividades de rítmica con los niños. Tanto los miembros del Trío Rigoletto como el compositor Pablo Toribio tienen mucho interés en la didáctica, y por eso el compositor decidió compilar su tríptico para flautistas de diferentes niveles. La última pieza que será editada, "Danza del villano", estará dirigida a flautistas de un nivel medio, mientras

"Luna en los Montes Torozos" está dirigida a flautistas de un nivel medio-alto, y "Rivera" para los más avanzados. Esperamos que de esta forma la música de Toribio será accesible a un gran número de flautistas, tanto alumnos como profesionales, y que todos podrán disfrutar de las preciosas melodías y ritmos llamativos que describen la leyenda de la misteriosa Princesa de la Media Luna.

El compositor **Pablo Toribio Gil** es natural de Medina de Rioseco (Valladolid, España). Profesor de Música, Máster y Licenciado, Pianista y Doctor -mención Cum Laude- en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Salamanca, ha combinado su labor docente con la de pianista, editado distintos artículos relacionados con la música del siglo XVIII, impartido conferencias y compuesto varias decenas de obras de distintos géneros y estilos, interpretadas por prestigiosas formaciones como La Banda Inmemorial del Rey, la Unidad del Ejército de Acuartelamiento, Las Cigarreras de Sevilla o la Banda Sinfónica de Altea. ●

Flute 1

LUNA EN LOS MONTES TOROZOS

Pablo Toribio Gil

Vivace (M.M. ♩ = c. 152)

Allegretto (♩ = 104) *cantabile*

Piu Animato (♩ = c. 144) **Andantino** ♩ = 80

Allegretto (♩ = 104)

Allegretto (♩ = 104)

Frullato ♩ = 80

mf *f* *ff*

mp *cresc.*

dim. *mf dolce semplice*

p espressivo

f *mp* *mf* *cresc.*

rit. *f* *mp cantabile* *cresc.*

dim. *mf con fuoco*

mp luminoso

sffz *ff* *f feroce*

JORGE PARDO
TRANSCRIPCIONES FLAMENCAS PARA INSTRUMENTOS MELÓDICOS
FLAMENCAS. TRANSCRIPCIONES FOR MELÓDIC INSTRUMENTS

TRACCATTI
HE YENDO ETTENDU
VELAZ MACHA SU TIENDU
ALMORAINA
BOQUER DE RAYEL
A TU MARE ROSA
PASO POR EL DORADU
MARE MARMAN
CHAUO MIGUEL
KONJES TRACK
MAREANDO LA PEREZ
SEGUIRYAS FLAMENCAS
LA COMPARETA

TRANSCRIPCIONES PARA FLAUTA FLAMENCA / INSTRUMENTO MELÓDICO
POR SIMÓN FERNÁNDEZ SÁNCHEZ
TRANSCRIPCIONES FOR MELÓDIC INSTRUMENTS
BY SIMÓN FERNÁNDEZ SÁNCHEZ

LIBRO DE FLAMENCO PARA FLAUTA TRAVESERA
"JORGE PARDO, TRANSCRIPCIONES FLAMENCAS PARA INSTRUMENTOS MELÓDICOS" CUYA RESEÑA PODÉIS LEER EN NUESTRA SECCIÓN DE NOVEDADES.

De entre las sorpresas de este número os ofrecemos aquí la partitura de dos de los temas específicos para flauta flamenca (Veloz hacia su sino y Almoraina) amablemente cedidas por Simón Fernández para nuestra revista y que están incluidos en su reciente publicación Libro de Flamenco para Flauta travesera; "Jorge Pardo, Transcripciones Flamencas para Instrumentos Melódicos" cuya reseña podéis leer en nuestra sección de novedades.

C ALMORAIMA (Bulerias)

Autor Paco de Lucia adaptación de Jorge Pardo.
Transc. Simón Fernández.

Flute $\text{♩} = 240$.

Fl. $4/4$ $6/8$ $3/4$ $6/8$

Fl. $7/8$ $3/4$ $6/8$ $3/4$

Fl. $10/4$ $6/8$ $3/4$ $6/8$

Fl. 13 T K T T K T T K T $6/8$ $3/4$ $6/8$ $3/4$

Fl. 16 *gliss.* $3/4$ $6/8$ $3/4$ $6/8$

Fl. 19 *gliss.* $3/4$ $6/8$ $3/4$ $6/8$

Fl. 22 *gliss.* $3/4$ $6/8$ $3/4$ $6/8$

Fl. 25 3 3 3 3 $6/8$ $3/4$ $6/8$ $3/4$

C VELOZ HACIA SU SINO (Bulerias)

Autor Jorge Pardo.
Transc. Simón Fernández.

*Intro libre.

Flute

Fl.

*Compás de Buleria ♩ = 220.

Fl.

Fl.

Fl.

Fl.

Fl.

Fl.

Fl.

NUEVA OFERTA EXCLUSIVA PARA SOCIOS AFE!!!

Los mejores técnicos de flauta se unen a la propuesta de la AFE.

La Asociación de Flautistas de España sigue trabajando para ofrecer lo mejor a nuestros socios y ha establecido acuerdos con los mejores luthiers y técnicos de reparación de España. Podéis contactarlos directamente dando vuestro número de socio.

Luthiers asociados:

Óscar Contreras, Madrid: www.contrerasl.com

Taller de reparación Dasi, Valencia: www.dasi-flautas.com

Sergio Jerez, Málaga: www.sergiojerez.com

Enrique Pernía, León: www.luthierdeviento.com

Raul Pérez, Valencia: www.sanganxa.com

Óscar Rodríguez, Madrid: www.vientososcar.com



CONDICIONES ESPECIALES
Y DESCUENTOS DE
5 % CON LOS MEJORES
LUTHIERS



 www.afefflauta.com
facebook.com/afefflauta

Novedades

Cd`s



Cavatina at the Opera.

Eugenia Moliner, flauta
Denis Azabagic, guitarra
Sello: Bridge 9448

electrizantes.
Dejaron al oyente encantado. Una delicia”

Scene Magazine, UK

La música de salón del siglo XIX, se caracteriza por la combinación de melodías de operas famosas, con el virtuosismo instrumental.

Las obras presentadas en este disco, demuestran extraordinariamente este fenómeno, es un “Popurri” (Mezcla) de las melodías populares de la época.

Cavatina Duo, (Eugenia Moliner, flauta y Denis Azabagic, guitarra) interpretan esta música con virtuosidad, impecable técnica y gran sensibilidad musical, siendo así unos interpretes ideales de este repertorio.

Alan Thomas
Bridge Records, New York.

“Con una brillantez absoluta y una confianza que les permite tomar riesgos calculados y con calma, Cavatina Duo nos llevan por un itinerario encantado a través de las melodías operísticas mas exuberantes del siglo XIX”

Phil’s Classical Review, EEUU

“Impresionantemente brillante”

Atlanta Audio society, EEUU

“Las interpretaciones del Cavatina Duo son



12 FANTASÍAS PARA FLAUTA SOLA.

Georg Philipp Telemann
Traverso: **Antonio Campillo**
Sello: **Piccolo-Producciones Discográficas (2014)**

Profundo conocedor de las virtudes técnicas y expresivas de la flauta travesera, Georg Philipp Telemann publica en Hamburgo alrededor de los años 1727-28 las “12 Fantasies a traversière sans basse” en las que derrocha toda su inventiva melódica y rítmica utilizando estructuras libres así como las formas musicales más importantes de la primera mitad del siglo XVIII. En sus fantasías para flauta, Telemann mezcla magistralmente diferentes estilos como el italiano y el francés en lo que vendría a llamarse estilo mixto.

Tras años de formación y trabajo riguroso dirigido por grandes maestros como Wilbert Hazelzet, Marc Hantaï y Sandra Miller, el madrileño Antonio Campillo nos presenta su primera grabación en solitario siendo también el primer flautista español que aborda la grabación de éstas piezas consideradas como fundamentales en el repertorio de la flauta travesera..

Antonio resuelve con solvencia las dificultades técnicas tanto de dedos en los pasajes virtuosos como los de afinación y digitaciones en tonalidades tan complejas para el Traverso como las de Mi Mayor (Fantasía nº 9) y Fa # menor (Fantasía nº 10).

Su excelente y delicado sonido, el control exquisito de las dinámicas unido a una variada, rica y sutil articulación le permite conseguir una dicción precisa del texto, fundamental tanto para el fraseo como para poner de relieve los colores y calidades expresivas de cada tonalidad con la que nos permite disfrutar a través de su interpretación de afectos como la ternura, la alegría, la nostalgia, la pasión, el orgullo y la delicadeza.

En la grabación de Piccolo-Producciones Discográficas (2014) el sonido de la flauta resulta demasiado seco y directo para mi gusto. Un poco de reverb no habría estado de más.

Una versión pues, excelente a la altura de las más conocidas por los amantes de esta manera de entender la interpretación. Para los que gustan de las inevitables comparaciones, cito a D. Pedro Salinas: ¡Que gozo, que no sean nunca iguales las cosas que son las mismas!

Enhorabuena Antonio

José Fernández Vera.

pecíficos para la flauta flamenca y con este trabajo he querido rendir homenaje al maestro (y creador de esta vertiente musical con la flauta travesera) Jorge Pardo y transmitir de alguna manera al mundo este arte de tradición oral tan nuestro y tan especial.

Simón Fernández.

Para todos aquellos interesados en publicar artículos en la revista *Todo Flauta* el correo de la revista es:

afetodoflauta@gmail.com

Existe un documento explicativo en la sección *revista* de la pagina web de la afe.

www.afeflauta.org

Partituras



JORGE PARDO. Transcripciones Flamenca para Instrumentos Melódicos

Libro de Flamenco para Flauta travesera

El libro consta de 8 temas del maestro Jorge Pardo transcritos nota a nota y acordes más tres temas extra con composiciones de Domingo Patricio, Juan Parrilla y Simón Fernández.

Los temas del libro están escritos en C Bb Eb Y clave de Fa por lo que se pueden interpretar con cualquier instrumento melódico, de esta forma se pueden acercar al flamenco de una manera más directa.

Hoy en día hay varios métodos interesantes para la flauta flamenca como los de Juan Parrilla o Oscar de Manuel, lo que no existía hasta ahora es una recopilación de temas es-

TODOFLAUTA es la revista oficial de la Asociación de Flautistas de España (AFE), que publica dos números al año. Si quieres recibirla en tu domicilio debes hacerte miembro de la AFE rellenando online el formulario que está disponible en nuestra pagina web: www.afeflauta.org en la sección *Asóciate* y realizando posteriormente el ingreso de la Cuota anual de Socio según el tipo que te corresponda.

Tipos de Cuotas anual:

Mayores de 26 años..... 48 €
Menores de 26 años 24 €

Más información en: www.afeflauta.org





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



euromusica

Distribuye: euromusica fersan s.l.

www.euromusica.es

info@euromusica.es

Servicio Técnico Oficial: PuntoRep

www.puntorep.com

info@puntorep.com