

# Todo Flauta

Revista Oficial de la Asociación de Flautistas de España

Nº 13

Marzo 2016

Año VII

**4<sup>a</sup> BILBAO AFE**  
Convención  
**DÍAS 29, 30 DE ABRIL Y 1 DE MAYO 2016**

**ROBERTO FELICIANO**

El pensamiento profundo de  
**J.S. BACH**

**VIRGINIA MARTÍNEZ-PEÑUELA**

Mi Admirado Flautista;

**LUIS MISÓN**

Familia y Docentes



# Burkart

FLUTES & PICCOLOS



Simplemente  
los mejores.

*En España:* James Lyman • Lyman Flutes, España • 656.668.106  
casadelasminas@gmail.com • jimlyman@burkart.com

14.03.16



17

**El pensamiento profundo de J.S. Bach en la aleman-  
de de la partita en la menor bwv 1013**

Por **José Ramón Rico**

32

**IV Convención de la AFE. BILBAO 2016**

Por **AFE**

37

**Sientan Cátedra; VIRGINIA MARTINEZ-PEÑUELA**

Por **Roberto Casado**

43

**Mi Admirado Flautista; LUIS MISÓN**

Por **Joaquín Gericó**

S U M A R I O



5

**DESDE LA AFE**

Por **AFE**

6

**Claude Lefebvre**

Por **Ángela Irañeta Iglesias**

11

**DE CERCA CON: ROBERTO FELICIANO**

Por **José Ramón Rico**

53

**Familia y Docentes**

Por **Eva García**

57

**Coaching Musical**

Por **Amparo Trigueros**

60

**Paquito D` Rivera**

Por **Carlos Cano**

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

**Imagen Portada**

Arte y Vinilo

**Colaboradores en este número:**

Ángela Irañeta Iglesias  
José Ramón Rico  
Roberto Casado  
Joaquín Gericó  
Eva García  
Amparo Trigueros  
Carlos Cano

**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](mailto:info@flautasguo.com)  
Web: [www.flautasguo.com](http://www.flautasguo.com)





## Editorial

Bienvenidos a esta nueva entrega de TODOFLAUTA. Una vez más hemos podido seleccionar un buen número de artículos interesantes sobre los más variados aspectos del panorama nacional e internacional del mundo de la flauta. Cada vez son más los socios de la AFE que se animan a compartir sus experiencias profesionales o sus trabajos de investigación con toda la comunidad flautística, y eso es siempre un motivo de celebración y agradecimiento.

Comenzamos un nuevo año con la excitación de tener en pocos meses una nueva convención de la AFE en nuestra agenda. ¡Ya la IV!. Esta vez nos vamos a Bilbao, donde un amplio equipo de profesores y profesionales locales está trabajando codo con codo con la AFE para organizar un evento que seguro que nos aportará enriquecedoras experiencias a todos los que nos animemos a asistir y que nos ayudara a rematar este curso con la maleta llena de nuevas ideas, novedades y nuevos puntos de vista para transmitir a todos nuestros alumnos. Este tipo de congregaciones contribuyen a desarrollar el entramado flautístico de todo un país.

Desde la redacción de TODOFLAUTA agradecemos sinceramente la desinteresada colaboración de todos los articulistas de este número su yos animamos a todos a enviarnos vuestras reflexiones y opiniones sobre aquello que consideréis oportuno.

Al cierre de esta edición nos ha sorprendido la triste noticia de la muerte de Aurèle Nicolet el 29 de enero. Enviamos un sentido abrazo a sus familiares y a todos aquellos que tuvieron la suerte de conocer a este genio de la flauta y magnífico ser humano. Se nos va uno de los grandes.

José Ramón Rico



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



VERNE Q. POWELL® FLUTES, INC



96 292 81 43  
[www.sanganxa.com](http://www.sanganxa.com)  
[info@sanganxa.com](mailto:info@sanganxa.com)

C/Jaume I, 69  
Llanera de Ranes  
(Valencia)





## 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*

Tesorería

**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	... 52
Arista Flutes	...46
Artis Store	...46
Alfred Verhoef	... 14
Burkart Flutes	...PID
Daniel Paul	... 52
Dasí	... 10
Euromúsica Garijo	..PET
FluteMotion	... 52
GUO Musical Instrument	.... 2
Juan Arista	... 31
Mancke Flutes	... 6
Resona	...52
Sanganxa	...4,15
Vents du Midi	... 36
Yamaha	...PIT

## Desde la AFE

Estimados socios y amigos:

Bienvenidos a ésta nueva edición de Todo Flauta. La portada de éste número es la imagen gráfica de nuestra tan esperada 4ª Convención Nacional de Bilbao y que está llenando todos nuestros objetivos a corto plazo. Creemos que será un encuentro flautístico especial y cómo todas sus predecesoras, tendrá una personalidad propia que recordaremos por sus artistas, clases magistrales, expositores, recitales, talleres y encuentros personales con aquellos colegas que nos acompañarán durante tres días en el magnífico centro educativo “ Juan Crisóstomo Arriaga” y en el Teatro Campos Eliseos de dicha ciudad.



Desde la Junta Directiva de nuestra asociación, os queremos hacer partícipes de todas aquellas ideas que puedan contribuir a generar actividades o información para nuestra comunidad por lo que os pedimos que nos las hagáis llegar a: *afesecretario@gmail.com*

Recibid un fuerte abrazo y nos vemos en Bilbao!



# MANCKE



Germany  
mancke.com

Distribuidor exclusivo para Espana:

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

# Cursos de la AFE



Participantes en las clases posan en el Aula Guelbenzu del Conservatorio Superior de Navarra

## Claude Lefebvre

BREF ÉCOLE FRANÇAISE

*La flautista parisina Claude Lefebvre impartió un curso de tres días en Pamplona a comienzos de noviembre, organizado por la AFE, el Conservatorio Profesional Pablo Sarasate y el Conservatorio Superior de Música de Navarra*



Texto y Fotografía **Ángela Irañeta Iglesias**

**L**a mañana del cinco de noviembre, doce alumnas sujetan su instrumento y se miran entre ellas, nerviosas. Están colocadas en semicírculo en el escenario de una de las aulas para recitales del conservatorio y tienen un público más experto del que acostumbran: Claude Lefebvre les sonríe desde abajo. La primera clase del curso es un calentamiento grupal, cada flautista toca una escala y Claude les da indicaciones a la par que lleva el tempo del ejercicio como si se tratara de una directora de orquesta. Una de las chicas se atasca en un pasaje con re sobreagudo y la profesora le recuerda que piense en la escala, no en lo que tiene alrededor. Le permite repetirlo, pero sigue sin salir bien. Claude sonríe y dice: “Para mañana, la quiero perfecta”. La escuela francesa ha llegado a Pamplona.

Virginia Martínez-Peñuela, profesora de flauta del Con-

servatorio Superior de Música de Navarra (CSMN), hace de traductora en todas las lecciones, ya que la francesa se niega a abandonar su lengua materna, aunque hace algunos de los comentarios en inglés. Fiel a su método y a uno de sus antiguos maestros, Claude pide trabajar las escalas de Michel Debost, indica que las articulaciones son más parecidas a las que se encuentran normalmente en las obras, más musicales. Recomienda trabajarlas diariamente todo un año, como si se tratara de una prescripción médica y garantiza que dan resultado. “Las escalas sintetizan la rítmica, la respiración, la coordinación entre los dedos y la cantidad de aire que usamos y la continuidad sonora”, deja claro que tienen que formar parte de la dieta habitual del instrumentista. Otro de los consejos de la solista de la Orquesta de la Ópera de París es el hacer un trabajo colectivo “breve, activo, concentrado y perfecto”. En las clases grupales no deja que las alumnas relajen la



Arriba a la izquierda Claude insiste en que hay que tener un buen apoyo de la barbilla para tocar. Derecha Lucía Ferrer, alumna del Liceu, interpretando un solo orquestal.

postura, les hace soplar en el tubo durante toda la rueda de ejercicios aunque no sea su turno.

Durante los tres días que dura el curso, del cinco al siete de noviembre, cada mañana el grupo trabaja técnica y repertorio orquestal. La que también fuera solista de la Orquesta de Lyon les advierte que “quien no sabe esperar, no vale para la orquesta, puede dedicarse a hacer churros o a enseñar, pero no a la orquesta. Para eso hay que tener muchos reflejos, estar preparado para tocar perfecto en cualquier momento y contar muchísimos compases de espera”. Para el trabajo de los solos, las alumnas se sientan en la zona del público y Claude selecciona a unas cuantas cada día para tocar el solo y la reducción orquestal para acompañar. Marta Femenía, estudiante de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, es la primera en subir. Toca el solo de la Pasión Según San Mateo (*J.S. Bach*). “En los solos siempre nos indican pianísimo”, le advierte Claude, “pero eso no es real, piensa en quien ha pagado tarifa de estudiante, tienes que llegar hasta allí, tocar en espacios grandes no significa que el sonido se disperse”.

A cada momento pone ejemplos para ilustrar sus propuestas y no duda al rescatar cualquier pasaje de cualquier obra. Se levanta sobre las puntas de sus botines de tacón grueso al compás de lo que toca. Claude es una mujer elegante, lleva el pelo corto, viste con colores crema y negros. Lleva reloj, collar y unos pendientes pequeños pero tiene un broche espectacular que no le permite pasar desapercibida: su flauta de oro, una *Brannen* con cabeza *Lafin*. Cada vez que Claude comienza a tocar no parece que esté dando clase, sino un concierto en un gran auditorio. Todas las alumnas la miran embelesadas, hay alguna que casi deja resbalar la flauta. La potencia de su sonido impresiona, crea una atmósfera cálida y se adueña de la sala.

En tres días de trabajo continuo con clases grupales y dos lecciones individuales de casi una hora a cada estudiante, la francesa demuestra no solo un gran talento para la interpretación, sino también para la enseñanza. Una de las chicas, Irene Gil, trabaja sobre el Concierto para Flauta de

*Mozart* en Sol Mayor, una constante en las pruebas orquestales. Esa obra da pie para hablar de algo imprescindible para el músico: la actitud. “Hay que creerse a uno mismo, esforzarse por una buena presencia, tocar con amor para el público. Lo peor que puede pasar es que aburras a quien te escucha. Los errores no importan si comunicas algo, así que arriesga. Si no lo haces, no dices nada”. Claude se hace dueña del segundo movimiento del concierto y lo interpreta como si llevase una gran orquesta detrás, pero en el escenario solo hay un piano sin pianista y el resto de la sala no hay un auditorio repleto, sino una decena de personas embelesadas, a una de las alumnas se le ha quedado una cara de sorpresa que recuerda a cuando un niño se ve por primera vez en un espejo.

Recalca la importancia de confianza, actitud y, por supuesto, trabajo duro para llegar a tener un nivel alto. Para eso, Claude da unas clases intensas, aunque sin perder la sonrisa. No para de dar indicaciones en todo el curso, solo en unas algunas ocasiones dice que no tiene queja alguna de lo que ha escuchado. A pesar de la disciplina que destila, es una persona muy divertida. La alumna del CSMN Haizea Marigómez le lleva la obra *La flûte de Pan*. Hace una nota falsa y tiene una reacción muy graciosa ante ella, así que Claude se desternilla. De hecho, le propone explotar esa vis cómica como salida laboral, “el mundo de la flauta está complicado”, bromea. El tema de encontrar la propia personalidad tocando también se toca al hilo de la *Sonata 1020* de Bach, ocasión que aprovecha para aclarar que, aunque el estilo histórico de cada pieza es importante, cada flautista ha de ser capaz de encontrar su identidad interpretando piezas de cualquier período.

Escucha cada clase con atención, con sus gafas de cerca sobre la cabeza y una concentración palpable. Solo tiene tres días pero los exprime al máximo para sacar el mayor partido posible a las cualidades de cada una de las chicas, porque todas las que pasan bajo la mirada de Claude son féminas. Pocos hombres asisten al curso, entre ellos sí lo hacen Julio Escauriaza, director del Conservatorio, así



Izquierda Ángela Palomares, en primer plano, observa atenta una de las clases. Derecha las alumnas calientan antes de comenzar la rueda de técnica

como Antonio Arias y Roberto Casado. Además de las doce alumnas, tres de ellas de otros centros superiores españoles, acuden a las clases antiguas estudiantes de flauta del centro. Todo el mundo toma nota, en sentido literal, de lo que dice Claude. Para ella, el pilar del flautista es el sonido. “Sin un sonido homogéneo no se puede trabajar bien la interpretación, el sonido ha de ser un bloque de granito sólido y firme sobre el que se pueda esculpir”. Asimismo, insiste en que es vital controlar el registro grave, para lo que recomienda los *Études et Exercices Techniques* de Marcel Moyse. “Hay que mantenerse en forma hasta muy mayores, el gobierno cada vez quiere que trabajemos más”, se ríe, “de joven todo funciona bien, pero luego las cosas van fallando, por eso es importante hacer base ahora”. Claude deja tras de sí cientos de consejos y recursos e infinidad de ganas de seguir trabajando. Anima a las alumnas a estudiar todo lo que puedan de forma efectiva y les recuerda que tienen que centrarse en aquello que no dominan: “Siempre hay que proponerse retos y dificultades para avanzar”. Les ha insuflado un poquito de *école française*.

#### Entrevista:

#### En España, la música cada vez tiene una importancia menor en cuanto a recursos y subvenciones. ¿Qué piensas sobre este tema?

Efectivamente, en todos los países, los medios son cada vez menores. Los cachés de los conciertos disminuyen; los profesores cada vez dan más horas de clase recibiendo por ello la misma remuneración, o bien cada vez tienen más alumnos en menos tiempo. Hay que buscar soluciones innovadoras para que los fondos privados mantengan los públicos a través del mecenazgo de las empresas, por ejemplo. De todas formas, todos los servicios públicos se están viendo afectados por esta situación (hospitales, policía...).

#### ¿Consideras que la flauta travesera está bien situada en todos los estilos musicales?

El período barroco es particularmente rico en cuanto a repertorio se refiere, también el clásico, un poco menos el romántico. Sin embargo, los compositores contemporáneos se volvieron de nuevo a interesar enormemente por la flauta travesera, especialmente a partir de Jolivet, Varèse o Fukushima, entre otros, quienes propusieron innovaciones técnicas en la utilización de la flauta travesera.

#### ¿Cuál sería el fragmento musical para flauta que elegirías del repertorio?

El *Syrinx* de Debussy. Una obra maestra, que en principio fue concebida solamente como música de escena.

#### ¿Cuáles dirías que son los pilares del músico? Pasión, perseverancia y curiosidad.

#### ¿Qué es para ti un buen profesor? ¿Y un buen alumno?

Un buen profesor es para mí el que hace que sus alumnos tengan ilusión por trabajar bien, incluso más allá de terminar sus estudios. Incluso aunque uno tenga varios profesores a lo largo de su vida, siempre hay alguno que nos marca de una forma más profunda. Es aquél en quien pensamos cuando nos encontramos ante alguna dificultad, tanto técnica como musicalmente hablando. Cuanto más envejecemos, más nos acordamos de este profesor. Por otra parte, un buen alumno debe estar lo suficientemente abierto como para probar todo aquello que de nuevo le propone su profesor, pero ha de tener al mismo tiempo el sentido crítico suficiente para no dar un valor exagerado a los nuevos caminos que se le sugieren.

#### A tu modo de ver, ¿cuándo podemos decir que un músico ya no necesita un profesor?

Tanto en la música de orquesta, como en la música de cámara, nunca dejamos de evolucionar ni de progresar, gracias a lo que los demás nos dicen, o a las sugerencias que nos hacen en los ensayos. Esto constituye ya en sí mismo una enseñanza diaria.



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



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



### TREVOR JAMES RECITAL ST3 HEAVY

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

~~6.990 €~~

Oferta: 4.280 €

# De cerca

CON:



José R. Rico con Roberto Feliciano en su stand en la 43ª Convención de la NFA

## Roberto Feliciano

Creador del Rhino Resonador

Por **José Ramón Rico**

**F**ue todo un descubrimiento conocer en persona a Roberto Feliciano este verano pasado en la 43ª Convención de la NFA en Washington D.C y con él, su revolucionario diseño de tapón/resonador el Rhino Resonador. Este innovador diseño que puede instalarse fácilmente en cualquier flauta sustituyéndolo por el tapón de corcho de la embocadura, nos ofrece nuevas posibilidades sonoras de resonancia y respuesta en diferentes registros de la flauta. En este momento dulce de difusión y aceptación de su diseño, conversamos con Roberto para que nos cuente algo sobre su trayectoria profesional y nos explique sobre las características de su Rhino Resonador.

**+** Antes que nada nos gustaría conocerte un poco más en persona ¿De dónde viene tu relación con el mundo de la música? Y Cuéntanos un poco como te surgió la idea de construir el Rhino resonador.

Desde niño la música ha estado en mi familia tanto por parte de Padre, él era tenor y la gustaba la música clásica y las románticas como las de Rafael y Nino Bravo. Por parte de Madre todos mis tíos eran músicos y tenían su grupo musical. Pero más corría en mi sangre el deseo de crear o repara

y así todo lo que alcanzaba con mis manos, ya sea un carrito, una radio no más lo quería desarmar para ver su funcionamiento. Así que resumiendo ya de adulto estuve 10 años y medio como mecánico industrial, trabajando para una Farmacéutica a cargo de las utilidades en el departamento de Ingeniería. Ya para el 2000 un lamentable accidente de trabajo me deja incapacitado y fuera de trabajo. Es entonces que durante mi recuperación mi suegro Señor Lemuel N. Casillas, quien era Lutier de vientos me invito a conocer y descubrir



tan maravillosa profesión. Él se convierte en mi tutor y yo en su mano derecha, pues mi experiencia en la mecánica industrial cayó como anillo al dedo junto con sus conocimientos como Lutier, permitiéndome desarrollar una técnica efectiva para la reparación de instrumentos de viento. Estuve 3 años de aprendizaje directo con él cuando me sorprendió con su partida de este mundo. Fue como si por cosas del destino, cumplió su objetivo en este mundo y fue llamado tal vez para reparar los instrumentos en el plano celestial. Así que mi conexión directa con las reparaciones se lo debo al Señor Lemuel N. Casillas.

Bueno creo que como a otros inventores, las ideas llegan cuando se presentan algunas necesidades y claman por una solución. Así llegó la idea de la abrazadera para saxo y clarinete Rhino Evo HD. A mi taller llegaban los Saxofonistas y mientras les haces el trabajo comienza el dialogo, y entre varios temas estaba el de las abrazaderas que no duran mucho, así que tenían que comprar muy frecuentemente. Decían que era mucha inversión ya que tenían varios instrumentos. Así comencé a trabajar la abrazadera Rhino. Ya luego que logro la patente. Comienzan mis clientes a preguntar si estaba trabajando en algo nuevo como para trompetas o para las flautas. Fue cuando en una visita de un amigo saxofonista que dobla con la flauta, vino para que le instalara un Tapón o “stopper”. La verdad es que muy pocos cambian el tapón

de la flauta y este estaba en total deterioro y parecía de una película de terror. (Humedad, hongo, etc...) Así que le instale el tapón que él había comprado y notamos una mejoría leve en el sonido. Dado que el tapón de corcho estaba tan dañado, de haber estado en buenas condiciones, entonces la mejoría hubiera sido menos notable. Y en buena onda, es cuando el Saxofonista y amigo me hace el reto, ya que él es usuario de mi abrazadera Rhino, la cual a él le gusta tanto. Me dice: “Yo sé que tú puedes hacer algo mejor.” Así que acepté el reto y comencé a sacar mi versión de Tapón o Stopper para las Flautas.

**🔧 ¿Qué es el Rhino stopper o mejor dicho el Rhino resonador como tú prefieres llamarlo?**

Sí, al principio era un Tapón o Stopper de Flauta y consistía en sellar y eliminar solo el corcho y permanecer con el tornillo y la corona original. Con cada nueva generación lográbamos mejorar su diseño y siempre con resultados cada vez más positivos. Ya después de la segunda generación es cuando de tapón comienza a actuar como un resonador dando una mayor proyección del sonido, así que para la cuarta generación con la integración de los anillos aumentamos la resonancia y la proyección y logramos un mejor balance con el peso extra. Y desde entonces se convirtió en el Rhino Flute Resonator. Es como tener dos en uno, tienes un Tapón y un Resonador en una misma pieza.



Izquierda y derecha imágenes del taller.  
Sobre estas líneas detalle del rhino resonador



**3-** ¿Cuándo lo sacaste al mercado? Y ¿Qué acogida está teniendo?

Para el 2013 las primeras versiones estaban ya entre mis clientes, con muy buena aceptación entre ellos. Ya para el Mayo del 2014, logre la patente. Y es cuando comienza a tener mejor respaldo con mis amistades internacionales en la red de Facebook. Realmente es ahora en la Convención de la NFA del 2015 en Washington D.C donde formalmente me he lanzado a promover el Rhino Resonador con una muy buena aceptación.

**4-** ¿De qué partes consta este dispositivo? Y ¿cuáles son los pasos para su correcto montaje?

Pues es una pieza de latón hecha en un torno y es meticulosamente terminada a mano, el sello se logra con un O-ring o banda de silicona o de goma y tiene un anillo desmontable para variar el peso del Resonador Rhino. Realmente no requiere de mucha destreza para instalarlo y tenemos un video en YouTube de cómo hacerlo. "How to instal the Rhino flute Stopper".

**5-** Resulta curioso que durante 700 años se haya estado utilizando sistemáticamente el corcho, que en realidad es un amortiguador del sonido, como único material para realizar los stopper (tapones) en las cabezas de las flautas. En los últimos años en los que los que se buscan flautas cada vez más resonantes han surgido algunas innovadoras propuestas como las de Robert Biggio, R.Lafin, Seidman o la tuya del Rhino resonador, entre otras. Según tu opinión ¿por qué el tradicional corcho no resulta conveniente como tapón para la cabeza de la flauta y cuáles son las principales mejoras que tu dispositivo aporta a la sonoridad de la flauta?

Primero, el corcho es un supresor de sonido natural el cual es utilizado en las habitaciones acústicas para absorber el sonido. Segundo, en un material que se degrada con el

tiempo, así que la flauta irá perdiendo a paso lento su calidad sonora aún más a medida que el corcho se deteriora. Tercero el corcho absorbe humedad y por su porosidad es una superficie ideal o más propensa para el desarrollo de hongos y bacterias.

Las mejoras que te ofrece el Rhino Resonador: puedes eliminar el corcho y ya eso es positivo para la sonoridad de la flauta sin tener que cambiar el tornillo y la corona original de tu flauta. Por su diseño de ajuste universal se adapta a los diferentes diámetros de los tubos y también a las diferentes variedades de tamaños de rosca de tornillo sin importar que sea medida métrica o inglesa permitiendo ajustarse a la mayoría de todas las flautas en el mercado, lograr hacer el sello con una mínima resistencia y esto permite que toda la flauta este libre y te da rápida respuesta en todas las notas. Y con el anillo puedes lograr el balance deseado en todo el instrumento además que te ayuda a amplificar más la proyección y la resonancia de tu flauta con menos esfuerzo.

**6-** ¿Cuál es el material empleado para su construcción? Tras instalar el Rhino resonador, aparte de los aspectos acústicos, ¿observa un notable aumento en el peso de la cabeza. ¿Forma ésta parte de la idea original de mejora?

El Rhino Resonador es de latón. Entre las mejoras el peso es una de ellas, pero lo más innovador de este peso, es que es ajustable. Lo puede aumentar o reducir y colocarlo en diferente posición en el Resonador Rhino y la respuesta de la flauta será diferente, para que puedas conseguir la mejor configuración de acuerdo con tu flauta.

**7-** Por propia experiencia y de algunos colegas flautistas la corona de la cabeza también tiene algunos efectos acústicos que modifican las cualidades del sonido producido y puede ayudar a mejorar un puntito deficiencias que el flautista nota en algunos registros de su flauta, principalmente en los registros extremos (agudo y grave). ¿Consideras que la corona afecta también de manera importante al sonido de



Panorámica de la mesa de trabajo

*una cabeza? y ¿Has considerado en alguna ocasión realizar también tu propio diseño de corona que se complemente perfectamente con tu Rhino resonador?*

Es muy interesante poder evaluar y ver durante el desarrollo del producto como los materiales que se utilizan y le colocas a la flauta, hacen que la misma responda de diferente manera. Por ejemplo, no todas las flautas responden igual a un mismo peso. Unas responderán con mayor resonancia y en otras sentirás que se apagan o no muestran ningún cambio significativo. Por tal razón, el peso en el Resonador Rhino es variable y ajustable en su posición. Cuando diseñaron y comenzaron a probar con mayor peso en la corona y descubrieron mejorías, es muy probable que durante esas pruebas las flautas utilizaban tapón de corcho, y sabemos que el corcho es un supresor y que absorbe el sonido. Yo continuo mi búsqueda para seguir mejorando lo que ya existe y eso me coloca a competir conmigo mismo. Ya tengo un prototipo de corona que está dando de qué hablar y ya los que la probaron están en la lista de espera para comprarla. Ésta es para complementar el Resonador Rhino y también para usarse individualmente.

**8-** *¿Existe algún estudio científico de laboratorio con pruebas acústicas que respalde los resultados de mejora acústica que proporciona el Rhino resonador?*

Si, es correcto y lo realizamos en Solo Hits, Costa Rica. Que es un estudio de grabación. Hasta estamos editando un pe-

queño video de cómo se realizó el estudio. Así que pronto lo estaré subiendo a mi canal "RFROLON" en YouTube.

**9-** *¿Cómo ha sido la experiencia de la presentación del Rhino resonador en la 43ª convención de la NFA en Washington DC?*

Para mí fue un éxito, ya que al ser un nuevo producto y la primera vez que se presenta formalmente al público flautista, tuvimos buena aceptación y mucho interés por saber más del producto. Así educamos sobre ¿cómo se instala? , ¿De qué material es?, ¿cómo se coloca en la flauta? Y para nuestra sorpresa tuvimos la visita de Marco Granados y éste nos pidió una especificación a la medida, David Straubinger que nos compró dos y los coloco en sus Cabezas de Flauta de las cuales vendió una en el momento. Nina Perlove nos visitó y lo probó notando rápido la diferencia y se llevó uno para probarlo más detalladamente. Podemos sumar a esto, el acercamiento e interés de las tiendas para tener disponible el Rhino Resonador para la venta. Esto trajo un aumento en las ventas y en las solicitudes de amistad en mi página de FB.

**10-** *¿Podría decirse que el Rhino resonador es el tapón del siglo XXI para la flauta del siglo XXI?*

Definitivamente te diría que Sí. El Rhino resonador es UNIVERSAL, ajustable para todas las medidas de tornillos de la corona, sin importar que sea medida métrica o inglesa. También es ajustable al diámetro del tubo de la flauta. Puedes



configurar el sonido de tu flauta para un sonido un poco más agudo o un poco grave. Su peso es variable y también la forma en que lo puedes colocar en el mismo resonador e inclusive lo puedes eliminar para hacerlo más liviano. Está diseñado para no tener que alterar la flauta teniendo que cambiar la corona o el tornillo original de tu flauta. Solo eliminas el corcho y listo. Trabaja efectivamente en una flauta profesional de miles de euros y/o dólares como en una de estudiante económica. Les ahorrara miles a los flautistas que sientan que necesitan una cabeza de flauta mejor y con tan solo colocar el Rhino Resonador descubrirán que no es necesario hacer esa inversión para mejorar tu flauta.

Les reto a que lo prueben, sé que les va a encantar y que luego que lo tengan y lo vayan conociendo, descubrirán sonidos de resonancias que ahora son más audibles gracias al Rhino Resonador. Y cuando lo hayan probado, los invito a ustedes a expresar sus experiencias en mi Página de FB o en los Foros.

Estoy muy agradecido por la oportunidad de hacer esta entrevista. Son 15 años sirviendo al flautista como luthier y dándole cariño a sus preciadas flautas. El Rhino Resonador lo hice con el más profundo y genuino deseo de que solo fuera para su beneficio. Tengo muchos amigos y clientes flautistas que me expresaron sus necesidades y que estuvieron disponibles para probar los primeros prototipos. Así que fueron los flautistas la pieza clave para que hoy el Rhino Resonador, funcione, que sea adaptable, accesible y que no requiera mantenimiento. Para los ojos del flautista es como un sueño hecho realidad.

Éxito a todos y a los que ya lo probaron y lo tienen. Gracias por el respaldo y que lo disfruten al máximo. ●

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



A la izquierda el Rhino resonador. Sobre estas líneas despiece del Rhino resonador



*“La felicidad está en el interior... o no.”*  
Antonio Perez, bricoflauta



Distribuidor exclusivo para España [www.sanganxa.com](http://www.sanganxa.com)

Solo

...urc enve... par B. Bach

Allemande

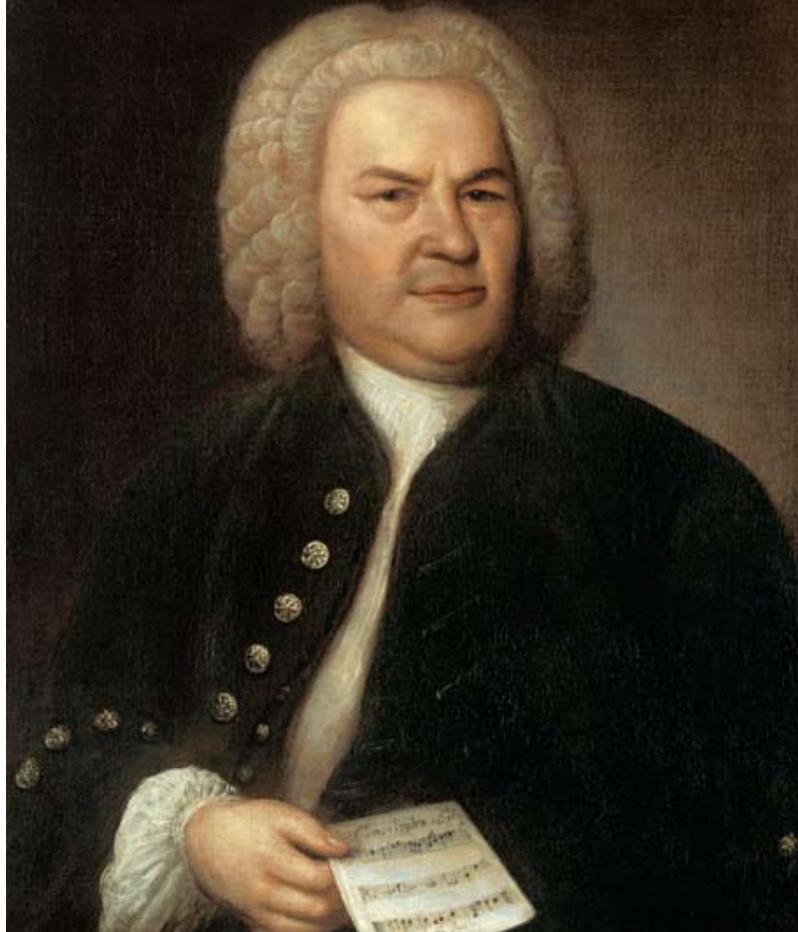
# El pensamiento profundo de J.S. Bach en la allemande de la partita en la menor bwv 1013

Por **José Ramón Rico**

**L**

a música de Johann Sebastian Bach respira siempre un aire de profunda espiritualidad. Incluso su música instrumental que carece de cualquier letra religiosa, Bach la consideró como una forma de alabar a Dios que muchos investigadores coinciden en asociar a su profunda devoción religiosa y a su firme convicción de que su obra en la tierra estaba encomendada al servicio de la gloria de Dios.

Entre los estudios sobre la partita en La menor para flauta sola BWV 1013 de J.S. Bach que he tenido ocasión de leer, sin duda el más extenso y profundo es el realizado por Betty Bang Mather y Elizabeth A. Sadilek publicado por Falls House Press en 2004<sup>1</sup>, en el cual analizan muy detalladamente esta pieza de Bach. La allemande inicial en particular, es meticulosamente analizada desde todos los puntos de vista posibles. En el tercer bloque de estudio titulado imágenes poéticas y énfasis, los autores establecen una curiosa analogía retórica que relaciona el primer tiempo de la obra ( la allemande) con los Salmos 19 y 27 de la Biblia alemana. Otros interesantes estudios precedentes como los realizados sobre la Biblia de Calov que Bach poseía y sobre la que realizó numerosas anotaciones de su puño y letra junto a otras investigaciones sobre los enigmas que esconde la música de Bach en relación con textos religiosos cuando se aplican antiguos métodos numéricos como la gematría que Bach conocía, apuntan a que no es del todo descabellado establecer este tipo de relaciones. Con la cautela que toda hipótesis no fehacientemente demostrada exige, analizamos algunos de estos aspectos relacionados con la música de Bach y la allemande de la partita para flauta en La m BWV 1013 de J.S.Bach, cuyo estudio puede aportar al flautista interesantes argumentos cuando se estudia bajo nuevas perspectivas.



Retrato de J.S. Bach por Elias Gottlob Haussmann en 1746

## La Biblia de Calov

En 1961 con ocasión de una mudanza de los archivos de la antigua biblioteca Ludwig Fuerbringer del Seminario de Concordia, principal centro de la Iglesia Luterana en St. Louis, Missouri hacia un nuevo edificio más moderno, se identificaron entre los libros trasladados los 3 Tomos de la Biblia de Calov, que habían pertenecido a J.S. Bach en cuyas páginas aparecen citas manuscritas, comentarios marginales, subrayados y correcciones ortográficas efectuadas por el propio Bach en más de 250 de sus páginas a los comentarios realizados por el teólogo alemán Johann Abraham Calov (1612-1686) el cual a su vez, bebió de los textos religiosos de Lutero. Tan insólito hallazgo tuvo una gran repercusión entre los expertos e investigadores de la vida y obra del gran compositor alemán. La sucesión de acontecimientos que se producen desde que Bach muere en 1750 y sus bienes pasan a sus herederos, hasta que estos 3 volúmenes aparecen a mediados del siglo XX en una antigua biblioteca de Missouri, son curiosos e interesantes de conocer. Paso a relatar estos acontecimientos:

Poco después de la muerte de Bach en 1750 sus bienes son inventariados y pasan a ser propiedad de sus herederos, su esposa Ana Magdalena Wülcken y sus 9 hijos vivos. Entre los bienes inventariados se incluye una biblioteca teológica con más de ochenta volúmenes, entre

# Alfred Verhoef

Marzo 2016

## 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*

los cuales y encabezando la lista se destaca el título: Calovii Schrifften 3. Bände ("Escritos de Calov, 3 Volúmenes"). Su viuda, concedora del gran apego afectivo que su marido tenía por esos tomos, decidió quedarse con ellos conservándolos hasta su muerte en 1760. Los libros permanecieron en la familia Bach hasta 1809, año en el que se les pierde la pista hasta que a mediados del siglo XIX, aparecen en una tienda de libros de segunda mano de Filadelfia, Pensilvania.

Al parecer los Tomos habrían llegado hasta allí desde Sajonia, en alguna de las numerosas corrientes de emigrantes que viajaban desde Europa a Estados Unidos entre 1830 y 1840. En junio de 1934, con ocasión de una reunión del Sínodo de la Iglesia Luterana de Missouri, celebrado en la pequeña ciudad de Frankenmuth, un delegado de distrito, el pastor Christian Riedel de Detroit, se aloja en casa de un anciano granjero de Michigan, primo suyo, llamado Leonard Reichle. Durante la visita, éste le muestra una Biblia que según dijo, su padre, emigrante alemán de la ciudad de Württemberg, había comprado en Filadelfia algún tiempo atrás, alrededor de 1847. Riedel identificó el libro como el Volumen III de la Biblia de Calov, llamándole la atención, en el ángulo inferior derecho de la página del título, un monograma con las letras J.S.Bach y la inscripción del año 1733. En las innumerables ocasiones que sus anteriores propietarios habrían leído la Biblia ninguno había reparado en aquella inscripción. Pocos meses después, los dos volúmenes restantes fueron también encontrados en una caja perdida en el desván del granjero Reichle y al igual que el anterior volumen, estos dos nuevos tomos tenían el mismo monograma de J.S. Bach, con la fecha 1733 en la página del título. Tras comunicar su hallazgo y pedir opinión a varios expertos de la época, que no le despejaron demasiadas dudas, Riedel junto a su colega Sauer escribió en 1935, año del 250º aniversario del nacimiento de Bach, un artículo que apareció en la revista alemana Der Lutheraner Vol. 91. A sus 79 años de edad el todavía propietario de la Biblia, el granjero Leonard Riechle donó los tres Tomos a la Biblioteca Ludwig Fuerbringer de St Louis, Missouri donde permanecieron ignorados y dados por perdidos por los propios bibliotecarios durante los siguientes 30 años en los que volvemos de nuevo a nuestro punto de partida del año 1961 en que, con motivo de un traslado de los fondos de la biblioteca a otro edificio, los 3 Tomos aparecieron de nuevo.

Un estudio posterior en 1969 del estudioso alemán Christoph Trautmann de Berlín despertó por primera la atención por la Biblia de Calov a los investigadores de todo el mundo. No obstante, tal estudio no fue lo suficientemente exhaustivo como para despejar las numerosas dudas que surgieron sobre la au-

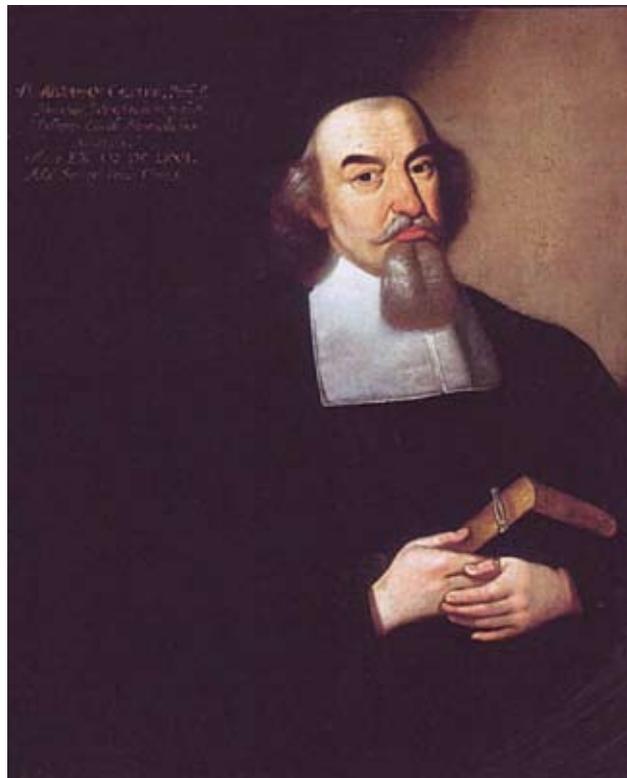
tenticidad de todas las anotaciones manuscritas estudiadas. Poco después, la Filial Norteamericana de la Neue Bach-Gesellschaft, recientemente formada, encomendó a Howard Cox, Profesor emérito de Antiguo Testamento en el Seminario Teológico Moraviano de Bethlehem, Pensilvania a realizar un nuevo estudio del material, que había sido ahora microfilmado. Con gran acierto Howard Cox se dio cuenta de que la única manera de despejar todas las dudas sobre la autenticidad del material y demostrar que las anotaciones procedían de la propia mano e Bach, era realizando un análisis químico de la tinta con la que tales anotaciones fueron hechas. Pero de nuevo Cox se encontró con el nuevo problema de que un análisis de ese tipo todavía no se había realizado hasta la época, la mayoría de los laboratorios habían realizado estudios de tinta en libros impresos en imprenta, pero nadie todavía había obtenido buenos resultados en análisis con anotaciones realizadas con tinta manuscrita. Tras varios contactos infructuosos con diferentes instituciones y laboratorios especializados en este tipo de análisis finalmente el Laboratorio Nuclear Crocker, California le propuso a Cox un innovador procedimiento de análisis espectrográfico de la tinta, que era antidestructivo. Las anotaciones que se encuentran sobre las páginas de la Biblia pertenecían a tres categorías: anotaciones manuscritas en los márgenes, subrayados y entrecomillados de los comentarios de Calov. Tras los análisis del laboratorio y numerosas verificaciones caligráficas realizadas por reputados expertos en la caligrafía de J.S. Bach, los resultados concluyeron que todas las anotaciones analizadas estaban hechas con el mismo tipo de tinta y que la caligrafía también se correspondía con la caligrafía de Bach, por lo que se podía concluir con un alto grado de probabilidad, que todo el material escrito en la Biblia de Calov de Bach provino de la mano del compositor.

### Contenido de las anotaciones de Bach en la Biblia

El estudio ni tan siquiera la descripción del contenido de todas las anotaciones manuscritas, subrayados y entrecomillados escritos por Bach sobre los comentarios bíblicos de Calov resultaría demasiado extenso y se escaparía a las pretensiones de este artículo. No obstante, sí que haré una ligera mención a algunas de estas anotaciones de los Tomos, aunque sea solo por satisfacer la curiosidad antes despertada. De todos los comentarios analizados se puede establecer que hay tres aspectos principales que captaron el interés de Bach y sobre los que realizaba anotaciones, que son: (1) el orden providencial de Dios; (2) la vocación de Bach como un llamado divino; y (3) el origen de la música eclesiástica.

En relación a este último punto (3) el origen de la música eclesiástica, podemos referirnos a tres anotaciones al margen escritas por Bach:

En Crónicas I, 25, se enumera el nombramiento de

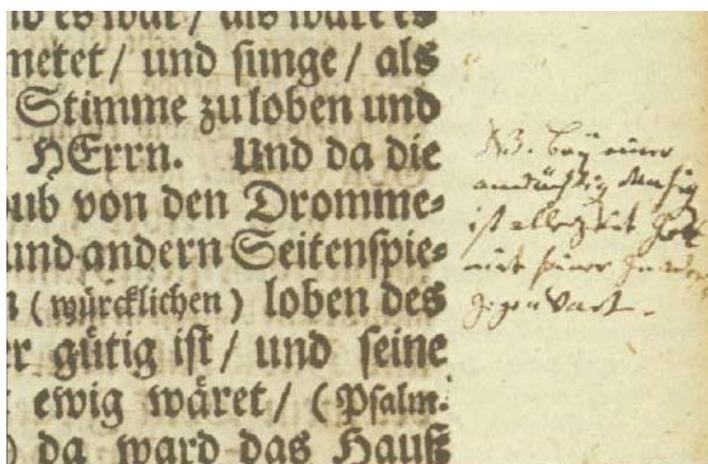


Abraham calovius

veinticuatro representantes de las tres hermandades de músicos para los servicios continuos del culto en el Templo. No sólo eran estos músicos entrenados como instrumentistas y cantantes, sino que cada uno de ellos se convertía a su vez en director de un coro de doce cantantes. La suposición es que esa música se ejecutaba en el Templo durante todas las horas del día. En el margen Bach escribió este comentario: *“Nota de Bach: Este capítulo es el verdadero fundamento de toda música de iglesia que agrade al Señor.”*

Al final del Capítulo 28 hay una declaración sumaria en la que David entrega los planos del Templo a Salomón y dice: *“Ahí tienes las clases de los sacerdotes y de los levitas para todo el servicio de la Casa de Dios.”* Calov empezó su comentario a este verso con las palabras: *“Está claro, sin embargo, de este modelo divino...”*, palabras que Bach subrayó. Relacionado con esto, escribió en el margen: *“NB. Un ejemplo espléndido de que además de otras formas de veneración, la música, también, fue especialmente indicada por el espíritu de Dios a través de David”*.

La culminación de este cuadro es la descripción de Salomón después de transportar el Arca al Templo recientemente terminado (Crónicas II, 5). Para esta ocasión, los músicos Levitas tocaron esplendorosamente. Los tres grandes directores, Asaf, Hemán y Jedutún, estaban allí junto con un gran coro y orquesta, y con ellos 120 sacerdotes que tocaban las trompetas. En la culminación de



[Nota de Bach en 1 Crónicas 28.21] Imagen de la página de la Biblia de Calov en la que aparece la anotación de Bach al margen. Cortesía de la Librería del Seminario de la Concordia, St. Louis.

esa ceremonia, el Templo se llenó de una nube con la gloria del Señor. Bach subrayó estos versos, escribiendo en el margen:

*“NB. En la música devocional Dios está siempre presente con Su misericordia”.*

### J.S. Bach y la Gematría

Existen un buen número de estudios que ponen de manifiesto la fascinación que J.S. Bach sentía por los números y en concreto por la Gematría, que es un antiguo método procedente de los griegos y ampliamente utilizado para el estudio de los textos judíos, especialmente en el estudio cabalístico de los textos bíblicos. Este método consiste en reemplazar las letras de una palabra por sus correspondientes valores numéricos. De este modo A=1, B=2, C=3, D=4, E=5, F=6, G=7, H=8, a la I/J se les asigna el mismo número 9, K=10 etc... Z=24. Del mismo modo también se puede aplicar a las notas musicales escritas según el sistema de nomenclatura anglosajón, en el que las notas musicales se representan por letras. Así la nota La es A, Sib es B etc.. (La,Sib,Do,Re,Mi, Fa,Sol equivalen a A,B,C,D,E,F,G). Utilizando este método y aplicándolo a muchas obras de Bach y a conocidas facetas de su vida se llegan a un buen número de curiosas conclusiones. He aquí unos cuantos ejemplos:

Se sabe que Bach retrasó 2 años su ingreso en la Sociedad de las Ciencias Musicales para poder conseguir el nº de socio 14. Si sumamos los números que representan su apellido BACH; B=1, A=2, C=3, H=8 el resultado es 14. Este número 14 parece querer seguir estando íntimamente asociado a J.S. Bach, quizás por voluntad propia. Por otro lado, el número 41 no sólo cambia de lugar al 1 y al 4, sino que además corresponde a J. S. Bach. (I,J=9 y S=18) suman 27 que sumados al 14 de BACH nos da 41 ; además 41-14=27 que es el símbolo de la Trinidad;

pero es que además si sumamos el valor de las letras de su nombre escrito completo “Johann Sebastian Bach” le corresponde la suma de 158 y (1+5+8=14). ¡Nuevamente 14! Este número puede encontrarse de nuevo a modo de firma en el último compás de la Fuga de su sonata Nº 1 BWV 1001 para violín solo en Sol menor.

J	O	H	A	N	S	E	B	A	S	T	I	A	N	B	A	C	H	
9	14	8	1	13	13	18	5	2	1	18	19	9	1	13	2	1	3	8
				58				86				14				=	158	



Equivalencia numérica del nombre completo de Johann Sebastian Bach con el número 158. Debajo último compás a modo de firma de la Fuga de la Sonata nº 1 BWV 1001 para violín solo de J.S.Bach y su equivalencia con el número 158.

En el prelude BWV 668 “Vor deinen Thron tret’ich hiermit” (“Ante su trono ahora aparezco”), la primera frase del coral consta de 14 notas; y las entradas del sujeto son 41. Como sabemos 14 es el número asociado a Bach. De esa manera sería el propio Bach quien “se presenta ante el trono de Dios”.

Entre las anotaciones de su propio puño que aparecen escritas en Biblia de Calov que poseía J.S. Bach, aparece una en el ángulo inferior derecho de la página del título, que es un monograma con las letras J S Bach y la inscripción del año 1733. Al parecer este podría ser el año en que Bach adquirió este ejemplar de la Biblia. Las 6 letras de su nombre aparecen separadas en dos grupos de 3 letras cada uno (3+3). Ver imagen ampliada pga 21.

Las 3 primeras letras J S B aparecen escritas formando un primer grupo según la forma cabalística de ligar 3 letras en una, y las otras 3 letras A C H aparecen separadas formando el segundo grupo. Las tres letras que se han unido en una unidad (J S B) están relacionadas con la cifra bíblica 9 que es 3 x 3. J es 9 (1 x 9) y S es 18 (2 x 9) que sumados (9 + 18) dan la cifra significativa de 27, que se forma de 3 x 3 x 3. El Nuevo Testamento está compuesto por 27 libros, y el 27, último libro de la Biblia, es el Apocalipsis de San Juan (Johann). En J S B está contenido el 2 de la letra B que da un nuevo testimonio de cifras. J S B es igual a 9 + 18 + 2 = 29 que es el mismo valor numérico de S D G “Soli Deo Gloria” ( 18 + 4 + 7), que son las siglas

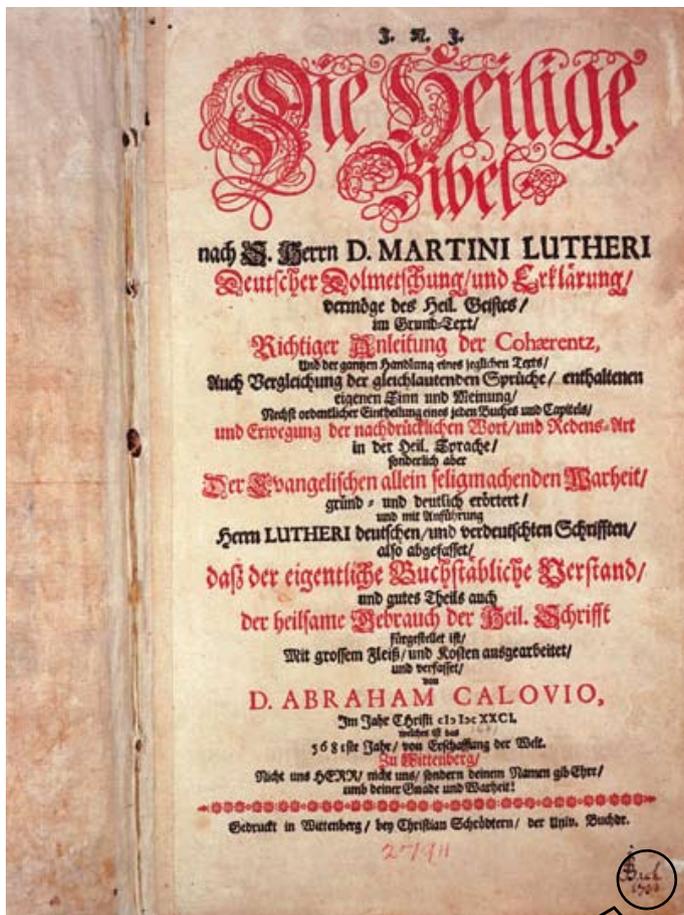
que el compositor escribía al final de la mayoría de sus partituras. Con esta indicación y con la coincidencia con la cifra 29, Bach seguramente quiere demostrar que sus obras las dedica “únicamente a la gloria de Dios”.

El otro grupo de tres letras que siguen a las que están escritas agrupadas según la forma cabalística, o sea A C H, suman el valor de  $1 + 3 + 8 = 12$  que es otra cifra bíblica. Entre otros significados, el 12 es el símbolo de la Iglesia de Cristo. La multiplicación de estas cifras  $1 \times 3 \times 8 = 24$ , que es la cifra de los 2 x 12 representantes de la iglesia en el Antiguo y el Nuevo Testamento. Los 12 patriarcas y los 12 Apóstoles. Respecto a la fecha 1733 que aparece escrita junto al nombre de JSB ACH, si sumamos sus cifras ( $1+7+3+3$ ) el resultado es de nuevo 14.

En la alemande de la partita también encontramos una nueva sorprendente relación numérica con los números 14 y 10 que relaciona las arsis y tesis<sup>2</sup> del tema inicial (compás 1) y final (compás 47) de la alemande con el hecho de que la primera parte de la alemande (Parte A) y la segunda mitad (Parte B) se asocien a 10 y 14 versículos respectivamente. El Tema 1 con el que comienza la obra se compone de un arsis con las notas (Mi-La-Sol#-La), que según el sistema anglosajón de nomenclatura de las notas musicales sería (E-A-G#-A) y una tesis con las notas (C-A-E-A). Al final de la obra el último arsis en el primer pulso del compás 47, contiene las notas (E-A-C-E) y la última tesis tiene las notas (A-C-E-A). Pues bien, la suma del valor numérico de la primera arsis en el compás 1 (E-A-G#-A) es 14, igualmente la segunda arsis (E-A-C-E) suma también 14. Otra vez el número de BACH. Además el valor numérico de la primera tesis (C-A-E-A) es 10, al igual que el de la segunda tesis (A-C-E-A) que también suma 10.

**Estudios precedentes en otras obras de Bach y argumentos**

Me inclino a pensar que algunos de los numerosos estudios precedentes realizados sobre la música de Bach y su relación con textos religiosos, movieron a Betty Bang Mather y Elizabeth A. Sadlilek a investigar y postular



Detalle de la firma de Bach en uno de los tomos de la biblia de Calov



la hipótesis que plantean en su libro y que discutimos en este artículo.

A continuación apunto 3 de estos precedentes y argumentos que animan a investigar sobre esta hipótesis:

1-En 1994 la profesora alemana Helga Thoene, especializada en simbología y numerología, realizó un profundo y revelador estudio sobre una de las piezas más importantes del repertorio para violín Solo de J.S. Bach: la Partita para violín solo n°2 en Re menor BWV 1004

y en especial su último movimiento, la Chacona. Esta obra de Bach siempre ha estado considerada como una pieza misteriosa y singular, de características muy particulares que la hacen destacar entre todo

el repertorio violinístico de Bach. Esta pieza ha generado un buen número de debates entre los estudiosos y violinistas en los últimos 50 años. Su extensa duración, dura más que todo el resto de la partita, su marcada dificultad técnica y la naturaleza y perfecta imbricación entre las notas de los temas que la integran, contribuyen claramente a ello. El propio J. Brahms se mostró profundamente impresionado por esta enigmática pieza de la que realizó una transcripción pianística para mano izquierda que dedicó a Clara Schumann en un periodo en el que ésta tenía una lesión en la mano derecha. Acompañando a la partitura Brahms escribió:

*“La chacona BWV 1004 es en mi opinión una de las más maravillosas y misteriosas obras de la historia de la música. Adaptando la técnica a un pequeño instrumento, un hombre describe un completo mundo con los pensamientos más profundos y los sentimientos más poderosos. Si yo pudiese imaginarme a mí mismo escribiendo, o incluso concibiendo tal*

*obra, estoy seguro de que la excitación extrema y la tensión emocional me volverían loco.”*

Asignando valores numéricos a la duración de las notas, al número de compases, y al cifrado musical alemán de la Chacona, Helga Thoene afirma haber descubierto al menos 11 referencias al texto completo de varios corales luteranos y claves numerológicas codificados entre las notas. Concretamente en la Chacona final de la partita, H.Thoene sugiere que esta parte fue añadida con posterioridad a la partita como un tombeau (lamento) en memoria de su primera esposa María Bárbara Bach, muerta repentinamente el 17 de julio de 1720 en ausencia del compositor mientras éste se encontraba de viaje. Según esta autora la pieza contendría multitud de mensajes crípticos para la fallecida. El estudio desvela que la Chacona esconde en su inicio la melodía del coral *Den Tod kann niemand zwingen (La muerte no puede nadie conquistar)*, perfilada en el bajo de la composición. Le sigue un coral esencial de la liturgia protestante: *Christ lag in Todesbanden (Cristo estaba atado a la muerte, pero a través de su muerte rompió esa atadura)*, coral que finaliza con la palabra *Aleluia*. También se incluye el coral *Vom Himmel hoch da komm ich her (De las alturas del cielo, de allí vengo)* para simbolizar la esperanza.

El profundo estudio de Helga Thoene provocó una gran conmoción en su momento entre los críticos y estudiosos de la música de Bach. Sus sorprendentes conclusiones fueron muy controvertidas y criticadas por considerarse que eran fruto de una interpretación interesada y retorcida de la realidad. No obstante, sus estudios dieron pie a otros trabajos posteriores, como la grabación de esta partita BWV 1004 en el CD Morimur, realizado por el violinista Christoph Poppen en colaboración con el Hilliard Ensemble en los coros, presentan estos textos escondidos superpuestos sobre la música original de Bach. La audición del CD resulta asombrosa y cautivadora por las notorias coincidencias que pueden escucharse.

Os recomiendo no perderos esta singular experiencia sensitiva y escuchar este link de Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=Z5D23cmVVo4> en el que se puede escuchar la Chacona de la partita BWV 1004 de J.S. Bach acompañada por fragmentos de varios Corales a los que la pieza hace referencia, en esta interesante interpretación del violinista Christoph Poppen y el Hilliard Ensemble en los coros. Forma parte del CD Morimur de la casa ECM.

2- Numerosos estudios desvelan que J.S. Bach era muy dado a incluir enigmas en sus obras así como mensajes cifrados, que con el transcurso del tiempo han ido siendo descubiertos. También se sabe que los textos bíblicos interesaban a J.S. Bach no sólo como fuente de inspiración para su música, como aparece claramente reflejado en sus pasiones, sino que también en muchas de sus cantatas se encuentran referencias a melodías y textos de corales y salmos.

3- No se tiene una fecha exacta para la composición de la Partita en la menor BWV 1013 de J.S. Bach pero todo apunta a que Bach debió componer esta obra durante su estancia en Cöthen donde sirvió como maestro de capilla en la corte del príncipe Leopoldo entre 1717 y 1723. De esta época 1720, en la que Bach pudo dedicarse a componer más música instrumental que música sacra, datan también sus sonatas y partitas para violín solo y sus suites para violonchelo solo. La partitura de la Partita que nos ha llegado no es un manuscrito autógrafo de Bach sino una copia realizada alrededor de 1722-23 por 2 copistas anónimos. Como apunta Antonio Arias en su libro *Historias de la Flauta*, el conocimiento de estas obras homólogas de violín y cello resulta un medio excelente para abordar el estudio de la partita para flauta con un máximo de garantías, extrapolando soluciones que Bach aporta en dichas obras. A diferencia de los otros 3 movimientos de la partita, la corrente, la sarabande y el bourrée anglaise que tienen un claro carácter de danzas, la allemande presenta rasgos un tanto atípicos para una danza y muestra un marcado afecto serio y espiritual. Por otro lado, su estructura se asemeja mucho a la de un Salmo. Las contrastantes arsis y tesis que con sus emotivas y variadas secuencias melodías se van sucediendo a lo largo de toda la obra, bien podrían asimilarse al diálogo entre el salmista y Dios. Desde el punto de vista formal la allemande tiene estructura binaria. Se compone de dos partes (parte A y Parte B). La parte A contiene 19 compases y la Parte B 27. Curiosamente los Salmos nº 19 y 27 de la Biblia alemana que poseía BACH presentan 14 versículos cada uno, como el número que parece estar asociado a su apellido. Nos surgen varios interrogantes: ¿es posible que Bach eligiera estos 2 salmos para ajustarles la música contenida en la allemande por tener 14 versículos cada uno? Pero para ajustar estos 2 salmos a 19 y 27 compases, se requiere que haya menos versículos en la primera mitad (Parte A). ¿Es posible que Bach redujera el primer salmo a 10 versículos para establecer una relación con los números 14 y 10 de las arsis y tesis de las frases inicial y final de la allemande, como se explicó anteriormente?

Todas estas preguntas difícilmente tienen respuesta a no ser que aparezcan nuevas evidencias. Christoph Wolff en su libro titulado *Johann Sebastian Bach el músico sabio*<sup>3</sup>, destaca el hecho de que en el inventario que se hizo de la biblioteca de Bach tras su muerte en 1750, se detallan sobretodo libros de Teología. Tan solo se detalla un libro de música. Según él sospecha, es muy probable que una buena parte de sus libros más antiguos de teología y la mayor parte de de sus partituras, anotaciones y libros de música fueran repartidos previamente entre sus numerosos hijos. Todos estos libros y partituras que pasaron a ser posesión de sus herederos sufrieron muy diferentes destinos. Muchos de los que pasaron a ser propiedad de Carl Philipp Emanuel Bach se han conser-

vado, pero otros muchos pasaron a otras manos, quizás no tan cuidadosas, y se dispersaron o se perdieron. Wilhelm Friedemann Bach segundo hijo de J.S. Bach, acuciado por las deudas malvendió una buena cantidad de partituras manuscritas heredadas de su padre casi como papel pautado para ser reutilizado. Quizás nuevos hallazgos y evidencias puedan en un futuro arrojar un poco más de luz sobre la allemande y las cuestiones que aquí se están debatiendo.

**A Cerca de los Salmos**

Los Salmos de la Sagrada Biblia son una colección de himnos y canciones sagradas con los cuales la antigua Iglesia del pueblo de Dios acostumbraba a cantar las alabanzas del Señor, tributarle gracias por los beneficios recibidos, implorar su misericordia en las necesidades, ensalzar la santidad de la Ley de Dios o hacer memoria de las grandes obras del Señor y en particular de los prodigios de su amorosa y paternal providencia hacia el pueblo de Israel. Cubren todo el campo de las emociones humanas: desde la alegría hasta la furia, de la esperanza a la desesperación. Era costumbre entre los pueblos hebreos transmitir a la posteridad la memoria de grandes acontecimientos pasados por medio de cantares que con la dulce armonía del verso y el aliciente del estilo poético eran más fácilmente retenidos. En muchas ocasiones eran acompañados con instrumentos musicales y de este modo se aprendían fácilmente desde la más tierna infancia.

A mediados del siglo XVI durante la Reforma fueron ampliamente utilizados por la iglesia Calvinista en forma de traducciones métricas rimadas aplicadas a melodías de nueva composición o en muchos casos a melodías populares adaptadas para el canto llano durante los servicios religiosos, es el llamado Salterio. De los 150 Salmos se piensa que al menos 71 fueron escritos por David, Rey de Israel. La mayoría de los Salmos contiene un encabezado a modo de título. En los títulos se ofrecen también datos sobre los instrumentos musicales empleados o de acompañamiento o incluso del uso de melodías conocidas. La lectura de los Salmos de la Biblia no es tarea fácil pues son un tipo especial de literatura que requiere de un cuidado especial, tanto en su lectura como en su interpretación. También se debe considerar que los Salmos son poemas musicales. Estos no se leen de la misma manera que una epístola, una narración o una ley. Estos poemas suscitan emociones y evocan sentimientos, antes que ideas, y estimulan en el individuo una reacción que va más allá de la comprensión cognoscitiva de ciertos hechos. Para leer con fruto los Salmos, según dice el Santo Padre, es necesario procurar revestirse de los sentimientos y afectos del real profeta. Si el Salmo gime, gime tú también con él; si el Salmo entona las alabanzas de Dios, cántalas tú también. Así como el que se acerca a un gran fuego no puede dejar de sentir el ardor, así el

que aplica seriamente su atención a estos divinos cánticos llenos de un celestial fuego, es imposible que deje de abrasarse su corazón en santos y piadosos afectos. Esto bien podía aplicarse a nuestra interpretación musical de la allemande de la partita.

*EL SALMO 19.* Yahvé, Sol de justicia. Salmo de David. También es conocido como “el Salmo de la creación”. Según el mensaje de cada uno de los 14 versículos que lo componen se puede dividir en 3 partes: Se inicia con la creación del Cosmos mostrándonos la Gloria de Dios (versículos 1 a 7); continúa con los Mandamientos (un himno a la Ley) que expresa la palabra de Dios (versículos 8 a 11), y finaliza con la idea de la comunicación de Dios con el hombre y de que a través de la oración podemos conocer su misericordia. (Versículos 12 a 14).

*EL SALMO 27.* Junto a Dios no hay temor. Salmo de David Este Salmo tiene como fondo el Templo de Sion, por las explícitas alusiones que el salmista hace a “la casa del Señor”, “santuario, refugio y casa” la “roca” parece ser la roca de Sion, lugar de refugio y seguridad. Puede dividirse en dos partes: La primera parte está marcada por una gran serenidad, fundada en la confianza en Dios en el día tenebroso del asalto de los malvados. (Versículos 1 a 6). La segunda parte es una oración solicitando ayuda y sustento. (Versículos 7 a 14).

**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 (AFE) quiere agradecer por ofrecer la mejor a nuestros socios y la colaboración de todos con los mejores luthiers y servicios de reparación de España. Podéis contactar directamente dando vuestro nombre de socio.

**Luthiers asociados:**  
 Oscar Contreras, Madrid: [www.contreras.com](http://www.contreras.com)  
 Labor de reparaciones Dasi, Valencia: [www.dasi-flautas.com](http://www.dasi-flautas.com)  
 Sergio Jerez, Málaga: [www.sergiojerez.com](http://www.sergiojerez.com)  
 Enrique Perin, León: [www.luthierperin.com](http://www.luthierperin.com)  
 Raúl Pérez, Valencia: [www.raulperez.com](http://www.raulperez.com)  
 Oscar Rodríguez, Madrid: [www.oscarrodriguez.com](http://www.oscarrodriguez.com)

**Contreras s.l.** Reparación Instrumentos musicales

**Dasi Flautas**

**CONDICIONES ESPECIALES Y DESCUENTOS DE 5% CON LOS MEJORES LUTHIERS**

**SCAR**

[www.cafiflauta.com](http://www.cafiflauta.com)  
[facebook.com/cafiflauta](https://facebook.com/cafiflauta)

# PARTITA BWV 1013

## Allemande

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

Transcrito por José R. Rico

19:1 (Tema 1) y el firmamento 19:2 (Tema 2)  
 Los cielos pregonan proclama (.....2 veces en música.....) Un día transmite al otro una noche a la siguiente  
 la gloria de Dios su obra la noticia // se lo hace

saber//..... Se repite 2 veces en Música .....19:3 No existe ni discurso ni es oída  
 lenguaje / Su voz /

19:4 Su mensaje llega a todas las tierras.....// y sus palabras hasta los confines del  
 mundo//19:5 Y en lo alto el Sol sale/como un esposo de su lecho/ y se regocija cual atleta para realizar su  
 carrera//19:6 (Tema 3) Se eleva desde un extremo de los cielos // y en su recorrido vuelve a alcanzar de nuevo el mismo  
 extremo// y nada permanece oculto a su calor// 19:7 La Ley del SEÑOR es inmutable y revive al  
 alma// El testimonio del SEÑOR es cierto  
 y convierte al sencillo en sabio// 19:11 A través de ellas (Leyes) es tu siervo recordado  
 y aquel que las cumple obtiene  
 una gran recompensa// 19:12 ¿Quién puede discernir cuán a menudo yerra? / ¡perdoname los errores que me son  
 ocultos!// 19:13 (Tema 4) Mantén a tu siervo libre del pecado de orgullo/ que no me domine // Para que permanezca  
 íntegro e  
 inocente de cometer fechoría. 19:14 El SEÑOR, mi refugio, mi redentor. 27:1 El SEÑOR es El SEÑOR es la fuerza  
 mi luz y mi salvación/ de mi vida¿Ante quién  
 //¿A quién podría temer?//

19 1. 2.  
 temblaré?// 27:2 Cuando los malvados desean devorar mi carne  
 se levantan pero tropiezan y caen // (..... 2 veces en Música.....)

22

.....) 23:3 Aunque un ejército me asedie/no temerá mi corazón// aunque una guerra se desate/ contra mi, aún así

24 //

confío 27:4 Una cosa le pido al SEÑOR/ esto es lo que deseo / que pueda permanecer toda / mi vida en la casa del

26 en Él//

SEÑOR / Para contemplar la maravillosa adoración del SEÑOR

28 // y visitarlo en su templo. (.....2 veces en Música.....)

30

.....)// 27:5 Porque Él me resguarda en su morada Él me oculta en secreto

32 // en los malos tiempos/ en su tabernáculo / y me eleva sobre una

roca.....// 27:6 Y ahora Él levanta mi Quiero ofrecerle mi alma iQuiero cantar y alabar

34 // cabeza sobre mis enemigos en su tabernáculo//

al SEÑOR// 27:7 Escucha SEÑOR Ten misericordia de mi 27:8 Cuando Tú dijiste: buscad mi rostro

36 // el clamor de mi voz, y respóndeme.

38 // Mi corazón te respondió: Tu rostro SEÑOR buscaré. 27:9 No escondas No apartes No me dejes y no retires DIOS mi

tu rostro de mí airado a tu siervo tu mano de mí

salvador// 27:10 Aunque mi padre y mi madre me abandonen 27:11 Muéstrame SEÑOR

40 // el SEÑOR me recogerá tu camino y gíame por senda de

27:12

rectitud// (TEMA 4) No me abandones a la voluntad de mis enemigos, porque han levantado falso testimonio contra

42 // mí / y me desean mal con crueldad // 23:13 Sin embargo todavía creo que veré la bondad del SEÑOR

44 //

en la tierra de la vida // 27:14 Confía Sé fuerte / y valiente / Y confía en el SEÑOR

46 // en el SEÑOR /

**RETORICA DE LA PARTITA DE J.S.BACH. Relación de la música de la allemande con los Salmos 19 y 27 de la Biblia alemana.**

*Aclaraciones previas:*

Referente a la Nomenclatura empleada:

Con la nomenclatura 19:X , (siendo X un número) nos referimos a cada uno de los versículos del Salmo 19. Así, 19:1 se refiere al texto del versículo 1 del Salmo 19. Lo mismo se aplica para 27:X en la segunda parte de la allemande (parte B) para el Salmo 27.

Con la nomenclatura (AX y BX) se hace referencia a las explicaciones razonadas para los diferentes fragmentos musicales que aparece en el mencionado libro de Betty Bang Mather, en relación al tratamiento musical empleado por Bach para cada fragmento musical de la allemande y que reflejarían en música, el significado del mensaje contenido en cada uno de los versículos de los Salmos 19 y 27 respectivamente. Así, A1 es la explicación razonada del tratamiento musical empleado en la parte A para reflejar en música el mensaje del texto del versículo nº 1 del Salmo 19. Lo mismo se aplica a los comentarios musicales (BX) para el Salmo 27 en la segunda mitad de la allemande (Parte B).

Referente al ajuste de las frases musicales con las ideas de los versos en la partitura que incluyo en el artículo:

En el análisis de la allemande que aparece en el libro de Betty Bang Mather, los autores utilizan 4 páginas (Pags 50-53) para presentar en trozos y por separado cada uno de los fragmentos en los que se puede dividir la partitura asociados a los fragmentos de texto de los salmos y con las explicaciones musicales correspondientes a cada uno de estos fragmentos. Para este artículo yo he preferido presentar los datos de otra manera. El texto de los salmos y las explicaciones musicales correspondientes se presentan por separado para estudiarlas y analizarlas previamente con mayor detenimiento. Y por otro lado se presenta una partitura completa de la allemande en solo 2 hojas (que me hice para mi propio uso), en la que texto y música tratan de discurrir lo más simultáneamente posible, con la clara intención de facilitar su estudio en el atril o para usarla en concierto. El ajuste entre texto y música en la partitura se ha tratado de ajustar lo máximo posible. No obstante, podemos encontrar música a la que no le corresponde ningún texto. En alguna ocasión aparecen fragmentos de texto con un tamaño de letra más pequeño para que pueda coincidir con la música que transcurre por debajo. En ocasiones una línea de puntos suspensivos (.....) indica que un fragmento del texto se prolongaría hasta alcanzar el final de la música que le correspondería. Hay que tener en cuenta que en el presente análisis se tratan de ajustar frases musicales a versos; no notas musicales a letras.

Para un correcto seguimiento se indica también en la partitura el comienzo de cada uno de los versículos con su número correspondiente según la nomenclatura antes referida: (19:1, 19:2 etc....) para la parte A y (27:1, 27:2 etc....) para la parte B.

El paralelismo entre las frases musicales y los versos de los versículos no es del 100%. De hecho, algunos fragmentos musicales, que actúan a modo de enlaces entre frases o final de frases, no llevan ningún texto asociado, pero sí que existe una notoria e intrigante coincidencia entre música y texto que anima a pensar que quizás en la cabeza de Bach realmente si estuvieran estos dos salmos a la hora de componer esta Allemande.

Empleando una nomenclatura similar a la empleada por los autores, se incluyen en la partitura a modo de signos de puntuación, unas barras verticales simples (/) y otras dobles (//) (tanto en el texto como en la música) que sirven para marcar la separación entre los diferentes fragmentos musicales que se relacionan con sus correspondientes trozos de texto. La barra vertical sencilla (/) indica una separación o pausa más leve a modo de coma (,) y la barra vertical doble (//) indica una separación mucho más conclusiva a modo reposo como de punto y seguido o en ocasiones de punto y final (.), según cada uno quiera interpretar. El ajuste entre los fragmentos musicales y los textos que aquí se plantean está abierto a otras interpretaciones que el lector es libre de valorar según su propio criterio.

**Relación de los gestos musicales con el Texto de los Salmos.**

**PRIMERA MITAD DE LA ALLEMANDA. Parte A (19 compases)**

**SALMO 19. 14 Versículos de los que se eliminan 3. (19:8,19:9 y 19:10)**

19:1 (tema 1). Los cielos proclaman la gloria de Dios/ Y el firmamento proclama su obra.

A1 (tema 1). Un arco de notas de carácter ascendente por encima del pentagrama (*cielo*) diseña la primera célula del Tema 1 (mi-la´´-sol#´-la´) y una caída de notas descendente forma la 2ª célula del Tema 1 con las notas (do´´-la´-mi´-la), profundiza hacia dentro del pentagrama (*proclama su obra*) hacia el La grave (*tierra*). Se repite 2 veces en música reforzando la idea de *eternidad*.

19:2. (Tema 2). Un día transmite al otro la noticia// una noche a la siguiente se lo hace saber. (2 veces en música)

A2. (Tema 2). Dos diseños paralelos (*día y noche*). Se repiten: *Cada uno se lo dice al siguiente*.

19:3. No hay lenguaje ni discurso // ni es oída Su voz.

A3. 3 imitaciones descendentes (*lenguaje, discurso, voz*) y 3 negaciones No, ni, ni.

19:4. Su mensaje llega a todas las tierras // y sus palabras hasta los confines del mundo. Se suprime aquí un renglón del Salmo. *El ha construido un tabernáculo para el sol en el cielo.*

A4. La frase se expande en altura, anchura y ámbito tonal (a todas las tierras).

19:5. Y en lo alto (el sol) sale / como un novio desde su cámara // Se regocija cual atleta para realizar su carrera.

A5. 4 segmentos ascendentes se elevan progresivamente (el sol naciente).

19:6. (Tema 3). Se eleva desde un extremo de los cielos // y en su recorrido vuelve a alcanzar de nuevo el mismo extremo // y nada permanece oculto a su calor.

A6. (Tema 3). Diseño melódico circular repetitivo (*alcanza de nuevo el mismo extremo*), después desciende hacia el registro más grave de la flauta barroca (*nada permanece oculto a su calor*). El Sol llega a todas partes. La nota pedal do' también aporta una sensación de un Sol erigido en lo alto del cielo dominándolo todo.

19:7. La ley del SEÑOR es inmutable / y revive al alma // el testimonio del SEÑOR es cierto / y convierte al sencillo en sabio. Se suprimen aquí 3 párrafos del salmo que hacen referencia a las leyes de DIOS.

A7. Suaves medios círculos y melodías onduladas (las inmutables leyes de DIOS).

Se suprimen aquí 3 versículos del salmo recurrentes en su significado que hacen referencia a las leyes de DIOS. Estos tres versículos son muy similares en su estructura y mensaje. Los incluyo aquí por si pueden resultar de interés para matizar más el mensaje.

<sup>19:8</sup> *Los preceptos del SEÑOR son rectos: traen alegría al corazón. El mandamiento del SEÑOR es claro: da luz a los ojos.*

<sup>19:9</sup> *El temor del SEÑOR es puro: permanece para siempre. Las sentencias del SEÑOR son verdaderas: todas ellas son justas.*

<sup>19:10</sup> *Son más deseables que el oro, más que mucho oro refinado; son más dulces que la miel, la miel que destila del panal.*

19:11. También a través de ellas es tu siervo recordado // y aquel que las cumple / obtiene una gran recompensa.

A8. Progresión descendente de afables giros melódicos seguidos de arpeggios ascendentes, transmiten un sentimiento de sosiego, abrigo y amparo por la protección de Dios, que resuelven en una nueva sorprendente y tranquilizadora célula melódica (*obtiene una gran recompensa*).

19:12. ¿Quién puede discernir // cuan a menudo hierra? // ¡Perdóname los errores que me son ocultos!

A9. Diseños descendentes dentados<sup>4</sup> (*errores*) y suaves

líneas melódicas descendentes (*perdón*) repetidas 3 veces (*cuan a menudo*).

19:13. Mantén a tu siervo libre de pecado de orgullo / que no me dominen // para que yo permanezca íntegro e inocente de cometer fechoría.

A 10. (Tema 4). Múltiples imitaciones cromáticas descendentes (*pecado de orgullo*) resuelven en un fragmento de cierre no imitativo (*inocencia*).

19:14. EL SEÑOR, mi refugio, mi redentor.

A 10- Segundo Final. 3 gestos musicales de escapada (*SEÑOR, refugio, redentor*).

## SEGUNDA MITAD DE LA ALLEMANDA. Parte B (27 compases)

### SALMO 27. 14 versículos

27:1. El SEÑOR es mi luz y mi salvación / ¿a quién podría temer? // el SEÑOR es la fuerza de mi vida / ¿ante quién temblaré?

B1 (tema 1). Ascenso dentado (tema en mi menor) (*el SEÑOR es mi luz*) y suave descenso a la disonancia de Fa # (*temer*).

27:2. Cuando los malvados / ~~mis adversarios y enemigos~~ / desean / devorar mi carne // se levantan / pero tropiezan y caen. **2 veces en música**

B2. (Tema 2). Ascensos dentados (*malvados se levantan*) y suaves descensos (*caen*). Se repite (*tropiezan y vuelven a caer*).

27:3. Aunque un ejército me asedie / aun así mi corazón no temerá // aunque una guerra estalle contra mi / aún así confío en Él.

B3. Tres caídas dentadas (*guerra*) contrarrestadas por una caída suave (*confío en Él*).

27:4. Una cosa le pido al SEÑOR / esto es lo que deseo // que pueda permanecer toda mi vida en la casa del SEÑOR // para contemplar la maravillosa adoración del SEÑOR / y visitarlo en su Templo. 2 veces en música.

B4. (Tema 3). Arcos de notas repetidos (*la petición del que ora, la casa del SEÑOR, y la adoración*).

27:5. Porque Él me resguarda en su morada en los malos tiempos // Él me oculta secretamente en su tabernáculo, // y me levanta sobre una roca.

B5. Descensos (*resguarda, oculta*) y ascensos (*levanta*).

27:6. Y ahora Él levanta mi cabeza sobre mis enemigos / ~~que me hostigan~~ // por eso yo quiero ofrecerle mi alabanza en su tabernáculo // ¡Quiero cantar y alabar al SEÑOR!

B6. Arcos melódicos rotos (*levanta, alabar, cantar*)

27:7. Escucha SEÑOR el clamor de mi voz/ cuando le llamo // tiene misericordia de mi/ y concede mi petición.

B7. Descensos dentados en progresión ascendente (*invocación*).

27:8. Cuando Tú dijiste:/buscad mi rostro // mi corazón te respondió: Tu rostro SEÑOR buscaré.

B8. Largas escalas que descienden (*el mandato de Dios por buscar su rostro*) seguidas de largas escales que ascienden (*el salmista obedeciendo*).

27:9. No escondas tu rostro de mi/ no apartes airado a tu siervo/ ~~porque tú eres mi ayuda~~ // no me dejes/ y no retires tu mano de mi /Dios mi salvador.

B9. 4 ascensos dentados (*gritos angustiados*) que conducen a un descenso suave (*Dios mi salvador*).

27:10. Incluso si mi padre y mi madre me abandonan // el SEÑOR me acepta.

B10. Repetición del diseño (mi'-fa'-mi') en 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> semicorcheas de cada pulso como sinónimos musicales de (*padre, madre, Señor*) seguidos de un suave descenso (*aceptación*).

27:11. Muéstrame SEÑOR el camino // y guíame por senda de rectitud.

B11. Triadas ascendentes y descendentes (*muéstrame y condúceme*) llevan a escalas descendentes directas (*senda de rectitud*).

27:12. No me abandones a la voluntad de mis enemigos // porque ellos han levantado falso testimonio contra mi/ y me desean mal con crueldad.

B12. (Tema 4) Múltiples imitaciones en cascadas cromáticas descendentes (*voluntad de mis enemigos*) resuelven en un segmento de cierre no imitativo.

27:13. Sin embargo todavía creo // que veré la bondad del SEÑOR en la tierra de la vida.

B13. Grandes saltos interválicos grave -agudo (*tierra y cielo*) reflejan el entendimiento entre lo terrenal y lo divino que coexisten juntos (*en la tierra de la vida*).

27:14. Confía en el SEÑOR // Sé fuerte / y valiente // Y confía en el SEÑOR.

B 14. 4 arpeggios ascendentes (*confía en el SEÑOR*) desde mi' hasta la '''' (desde lo más profundo de la tierra a lo más alto en el cielo).

### Énfasis Retórico entre los fragmentos musicales y los trozos de texto.

Lo fundamental de la Retórica musical en el Barroco consiste en expresar lo que dice un texto, a fin de “mover a afectos”. De este modo en las piezas musicales se reflejan estados de ánimo como la ira, el temor, la agitación, la

gracia, la grandeza divina, el heroísmo, la contemplación sublime, el asombro, la timidez o la exaltación mística. Así cuando un texto o una música hablan de aflicción o temor el compositor dispone de un conjunto de recursos con figuras musicales, que elegidas adecuadamente llevan al oyente a percibir esa pasión o sentimiento en la música. La música “representa” los afectos, pasiones o sentimientos, de la que ya Monteverdi escribía que debía “mover a afectos”.

Estas figuras retóricas que encierran un mensaje o afecto estaban relacionadas con un mismo giro melódico contenido en otra obra como un coral u otro canto religioso, cuya música lleva asociado un texto, por lo que el oyente de la época, acostumbrado a este giro melódico tantas veces escuchado en los servicios religiosos a los que asistía, podía identificar y sentir rápidamente el afecto que la música había recreado. Nikolaus Harnoncourt en su libro *La música como discurso sonoro*<sup>5</sup> hace una amplia disertación sobre este asunto y cómo, después del Romanticismo y los marcados cambios en el terreno musical que este periodo trajo consigo, el hombre actual ha perdido esta capacidad de reconocer estos afectos contenidos en la música del barroco y que cualquier campesino<sup>6</sup> de la época podía reconocer casi sin quererlo.

Según decía Carl Philipp Emanuel Bach:

*“las disonancias se deben tocar fuerte y las consonancias suaves, mientras que las primeras despiertan nuestras emociones, las segundas las tranquilizan”.*

Aún sin tener en mente como modelo estos 2 Salmos bíblicos, los flautistas pueden reconocer y resaltar los numerosos y variados afectos contenidos dentro de la allemande a través de los énfasis escritos dentro de la música. Un correcto análisis armónico<sup>7</sup> de la música contenida en esta allemande, resultará también de gran utilidad para descubrir donde las tensiones armónicas propician a tocar más fuerte y donde los pasajes más consonantes piden una interpretación más suave. Volviendo de nuevo al centro de interés de nuestro estudio en este artículo, la comparación del énfasis musical en fragmentos musicales de esta allemande con el de las ideas de algunos de los versículos de los Salmos 19 y 27 ofrece un buen número de posibles interrelaciones:

En A3 (compás 4) las 3 largas notas melódicas (Fa, Mi, Re) que conviene interpretar con *tenuto*, pueden corresponderse con las tres palabras claves de este versículo 19:3 *“lenguaje, discurso y voz”*. En A5 (c. 7 y 8) los 4 fragmentos que ascienden en progresión parecen imitar la imagen del Sol *“ascendiendo”* en 4 etapas. En A6 (c. 9 y 10) la imitación/modulación de los diseños melódicos en el compás 10 se corresponden con la palabra *“de nuevo”* en la segunda mitad del texto del versículo 19:6. En A9 (2<sup>a</sup> mitad del c. 15 y c. 16) la repetición de los 3 diseños melódicos están en relación a las palabras del texto *“cuan a menudo”* yerra. En A10 (c.17 y primera mitad

del c.18) múltiples imitaciones cromáticas descendentes se corresponden con la expresión “*mantén*” a tu siervo libre de los pecados de orgullo.

Otras veces las relaciones se producen en el ámbito de cambios en la armonía:

En A2 (c. 2) aparecen contrastes entre la 1ª y la 2ª mitad del compás a través del cambio de armonía en el diseño melódico en relación a las palabras “*día y noche*”. En A3 (c.4) en este pasaje se puede establecer un paralelismo con las 3 negaciones “*No, ni, ni*” (**No** hay lenguaje **ni** discurso, **ni** es oída su voz). En B1 (c.21) el énfasis en la nota fa# va en relación a la palabra del texto “*temer*”. En B3 (c.24 y c.25) los 3 airados diseños por saltos muestra relación con las palabras del texto “*asedie y guerra*”.

O por cambios de las áreas tonales:

En A4 (c.5) la escapada ascendente hacia el exterior del pentagrama (1ª mitad del compás) se relaciona con el texto “*el SEÑOR llega a todas las tierras*”. En A10 (c.17) aparece un mantenido descenso tonal hasta el sol de c.18 en relación a “*pecado de orgullo*”. Repetidos acordes de 7ª disminuida y 5ª disminuida luchan contra el “*pecado*” en A9 y A10, y contra los “*enemigos*” en B12.

### **Interpretación. Ajuste de los fragmentos musicales con el texto.**

Siguiendo con nuestro interés en relacionar música y texto en la alemane de la partita con los textos de los salmos 19 y 27 de la Biblia alemana, nuestro a continuación algunas líneas directrices de ajuste entre los fragmentos de texto y los fragmentos de música que en unas ocasiones se aplican a secciones grandes y en otras a detalles más puntuales de la partitura, que pueden servir de ayuda en la interpretación y estructuración del discurso musical. Lejos de pretender ser un análisis musical tradicional, las ideas que desarrollo a continuación emanan de manera intuitiva y natural de mis sensaciones personales al interpretar la alemane pensando en el texto. Tan solo pretenden ser una guía para aquellos que las compartan.

Como venimos diciendo a lo largo del artículo, la música contenida en la partes A y B de la alemane se adapta bien a los Salmos 19 y 27, respectivamente. El Salmo 19 (Parte A) que ocupa hasta la primera repetición, presenta 3 partes claras: (1) la creación del Cosmos mostrándonos la Gloria de Dios (versículos 1 a 7), (2) los Mandamientos que expresan la palabra de Dios (versículos 8 a 11), y (3) la idea de la comunicación de Dios con el hombre a través de la oración. (Versículos 12 a 14).

En la parte A (salmo 19) la música arranca con el Tema 1, claro, directo y bien definido, inapelable como la obra de Dios. La música se va desarrollando en un discurso

musical ordenado, bien planificado y perfectamente estructurado, que bien podríamos relacionar hasta el compás 11 (versículo 6) con las ideas que se reflejan en el texto sobre la creación del cosmos, en la que la Gloria de Dios se va desplegando mediante la presentación uno tras otro de los diferentes elementos de la creación, siguiendo un plan perfectamente trazado. Los elementos pilares de la creación los cielos, el firmamento, la tierra, el día y la noche se ven representados en la música desde el compás 1 al 4 en los apoyos que la música tiene en las primeras semicorcheas de cada grupo de 4 u 8 semicorcheas, hasta el inicio del compás 5. Sutiles inflexiones y giros del discurso melódico y armónico van articulando la aparición sucesiva de cada uno de estos elementos de la creación desde el principio de la pieza hasta el compás 7. En este punto el Sol, como elemento móvil, se eleva majestuoso hasta lo más alto dominándolo todo (c.7 y 8), representado en música mediante una progresión musical fluida ascendente. Y se erige estable y orgulloso desde un extremo a otro de la tierra dejando abrumado ante tal despliegue a todo aquel que lo contempla. Esto se representa en música con la insistencia en la repetición del tema 3 y la nota pedal do´ en el primero y tercer pulso de cada compás, durante los c. 9 a 11. En una segunda sección desde el compás 12 a la mitad del 15 (versículos 7 a 11), aparece en escena la mención a la palabra de Dios, que establece una comunicación del hombre con Dios, a través de la cual el hombre conoce Su misericordia.

En esta parte, el discurso de las semicorcheas se torna más dialogante y afectuoso gracias a las modulaciones, como también lo hace el texto que argumenta que *la palabra de Dios es sabia, revive el alma de quien la escucha y recompensa a aquel que la cumple*. Con los afables giros melódicos seguidos de arpeggios ascendentes del compás 14 nos invade un sentimiento de sosiego, abrigo y amparo por la protección de Dios; sentimiento que luego se torna en una creciente angustia y preocupación por la agitación que muestra el hombre al tomar consciencia de sus errores y tratar de obrar para mantenerse íntegro e inocente. Es mostrado en música con los 3 diseños descendentes dentados (*errores*) seguidos de suaves líneas melódicas descendentes (*perdón*) repetidos 3 veces (*cuan a menudo*) desde la segunda mitad del compás 15 al compás 16, (versículos 19:12 a 19:14). En el compás 17 con los múltiples descensos cromáticos en imitación (Tema 4), los cambios armónicos se van sucediendo más rápidamente que anteriormente, como queriendo reflejar la tensión que la confusión y las dudas generan en el hombre. Una articulación más acentuada e incisiva para esta serie de quintas en descenso cromático contribuirá a intensificar este sentimiento.

Finalmente esta tensión se relaja con el contrastante fragmento de cierre de las 7 últimas semicorcheas del compás 18 y su resolución en el c.19. Tras la repetición

de esta parte A el hombre tras sus dudas e inseguridades, finalmente se muestra fuerte y convencido reafirmando-se tres veces en el Señor, su refugio, su redentor, que tiene también su traducción en música con los 3 segmentos fragmentados de 4 semicorcheas cada uno en la casilla de 2ª repetición del compás 20.

En la parte B (salmo 27) el texto se estructura en 2 partes claras. Primero nos muestra a un hombre convencido de su fe en Dios que se siente fuerte y sin temor ante los ataques de sus enemigos (compases 21 a 35) y luego en una oración solicitando ayuda y sustento (compases 36 hasta el final). La reaparición del tema 1 al principio de esta segunda parte contribuye a general este sentimiento; y envalentonado después en el compás 24 ante las más terribles adversidades (*asedio o guerra*). Las primeras 4 semicorcheas del compás 24 que conducen al sí´ agudo del segundo pulso, pueden tocarse con mayor fuerza y decisión, pues inician un corto pasaje de agitación musical (compás 24). La caída en el fa´ del compás 26 desde las 3 últimas semicorcheas (sib´, la´ y sol´) del compás 25 muestran de nuevo una sincera convicción en el Señor. Una articulación más blanda y larga que otorgue todo su valor a cada una de estas 3 semicorcheas o incluso ligadas, acompañada de un disminuyendo, ayudará a reforzar este efecto. Al mismo tiempo, una respiración amplia y calmada después de esta primera semicorchea del compás 26 (fa´) contribuirá igualmente a aclarar el discurso, antes de empezar con la siguiente frase.

En el siguiente pasaje se reitera de nuevo la convicción del hombre en su proyecto de vida de entrega en el Señor, primero de forma calmada en los compases 26 a 28 con la nueva entrada del tema 1 en una tesitura media-grave y apoyo reiterado en el re del registro grave, y luego en los compases 29 a 31 con el espíritu reforzado de nuevo con el tema 1 pero ahora presentado en una tesitura más aguda y brillante del instrumento. Los compases 32 y 33 (versículo 27:5) presentan un diseño paralelo de melodía en descenso para los dos primeros pulsos y melodía en ascenso para el tercer y cuarto pulso que podría encontrar su equivalencia en el texto con las palabras *resguarda y oculta* para los descensos y *me levanta en una roca*, para los pasajes ascendentes. A partir del compás 36 (versículo 27:7) hasta el final de la pieza es una humilde oración de ruego por su misericordia y sustento, como reflejan los descensos dentados en progresión ascendente a modo de invocación en el compás 36 y que alcanzan el punto culminante del sí´ agudo en el segundo pulso del compás 37, el cual puede tocarse con más intensidad y algo de *tenuto* para reforzar el mensaje.

Tanto en el compás 39 como en el 40 (versículos 27:9 y 27:10) los diseños repetitivos del primero, segundo y tercer pulso de cada compás respectivamente, generan una sensación de insistencia: Primero en el compás 39,

un momento de angustia y preocupación, quizás por no ser admitido por Dios (*no te apartes, no me dejes, no retires tu mano de mi*) y luego en el compás 40, convencimiento de ser finalmente arropado en su misericordia (*aunque mi padre y mi madre me abandonen el Señor me recogerá*).

Nuevamente en el compás 42 (versículo 27:12) con sus imitaciones cromáticas descendentes (Tema 4) se vuelve a incorporar por última vez el sentimiento de temor y acecho por sus enemigos. Temor que se desvanece definitivamente cuando a partir de la segunda mitad del compás 44 y compases 45 y 46 (versículos 27:13 y 27:14) los grandes intervalos grave-agudo (*tierra y cielo*) parecen anunciar que el entendimiento entre lo terrenal y lo divino traerá finalmente la dicha al mundo (*veré la bondad del Señor en la tierra de la vida*). Al final el salmista apunta al ánimo final con los cuatro arpeggios ascendentes desde el mi hasta el la´´´, la nota más aguda del traveso barroco. Desde lo más profundo de la tierra a lo más alto de los cielos.

## Conclusión

Los resultados que se desprenden de los estudios de la Biblia de Calov<sup>8</sup> y de otros estudios sobre la vida y obra de J.S. Bach, como los de la investigadora alemana Helga Thoene entre otros, apuntan a que las relaciones entre la música vocal e instrumental de Bach con textos religiosos son ciertamente manifiestos. También se puede decir que los conocimientos e interés que Bach tenía sobre la numerología eran amplios y que muy probablemente los aplicó en sus composiciones. Las coincidencias y paralelismos encontrados entre la música de la allemande y el mensaje contenido en los Salmos 19 y 27 de la Biblia alemana son perceptibles, al menos curiosos y sorprendentes. No he encontrado ninguna otra referencia que defienda la posible relación de la allemande con los Salmos 19 y 27 de la Biblia alemana que la anteriormente mencionada del libro de Betty Bang Mather y Elizabeth A. Sadilek.

En el amplio y detallado postfacio que se incluye en la edición Breitkopf de 1990 (8550) de la partita (su nombre correcto es Solo para flauta) en la m BWV 1013 de J.S. Bach, Barthold Kuijken no toca en absoluto estos asuntos a los que en este artículo nos estamos refiriendo, tan solo hace una mención puntual a la supuesta firma de B-A-C-H que aparece en las notas agudas Sib-La-Do-Si en los compases 12 al 15 del último tiempo, el Bourrée Anglaise, también en los compases 41 y 42 de la Gigue de la sexta Suite inglesa BWV 811 y en los compases 25 y 26 del primer movimiento de la Sonata para flauta sola en La menor de Carl Philipp Emanuel Bach Wotq. 132, pero se refiere a ello como que “probablemente sea una coincidencia”. Dada la falta de pruebas fehacientes que puedan avalar esta hipótesis, quizás lo más sensato sea no manifestarse al respecto.

En otro orden de cosas, a mí personalmente, siempre me han resultado muy atrayentes para estudiar algunas de las numerosas piezas de nuestro repertorio que encierran una historia detrás de ella, como *Syrinx* de Debussy, la sonata *Undine* de Reinecke o la danza de la cabra de Honnegger entre otras, en la que uno necesita visualizar previamente en su mente las escenas y ambientes que estas obras pretenden recrear. La técnica de la visualización nos ayuda a construir imágenes mentales que cargan de significado a las notas musicales que integran nuestra partitura. Si nos paramos a pensar, en cualquier clase con nuestro profesor o en masterclases con eminentes flautistas siempre de una manera u otra surge el recurso de la visualización en sus explicaciones, incitándonos a tratar de imaginar primero en nuestra mente lo que luego queremos transmitir con la flauta.

Sin entrar a valorar que J.S. Bach se fijara o no en estos salmos 19 y 27 de la Biblia para componer la *Allemande* de la *Partita*, lo cual es una tarea que corresponde a los expertos, pienso que su estudio bajo esta perspectiva, utilizándola como un recurso más de estudio, puede ofrecer al flautista muchas cosas positivas del mismo modo que contribuye a sumergirnos en la profundidad de la

música de Bach y quizás también en sus más profundos pensamientos e íntimas convicciones personales.

Doy gracias por los intensos momentos de disfrute y satisfacción en el estudio que este trabajo me ha proporcionado, y espero que la lectura de este artículo despierte la curiosidad por seguir investigando y estimule la sensibilidad en el estudio de esta maravillosa *Allemande* a todos aquellos que lo lean. ●

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



## Bibliografía

- *Partita in A Minor for Solo Flute BWV 1013 with Emphasis on the Allemande. Historical Clues and New Discoveries for performance by Betty Bang Mather & Elizabeth A. Sadilek.* Falls House Press 2004.
- Johann Joachim Quantz *On Playing the Flute. The Classic of baroque music instruction. Second Edition.* Traducción de Edward Reilly. Schirmer Books. 1985.
- *El pensamiento íntimo de Bach a través de la Biblia de Calov.* Mario Videla.
- Johann Sebastian Bach, *el músico sabio.* Christoph Wolff. Ed. Ma non troppo, 2000.
- *Bach Ciaccona for solo violin, Hidden chorales and messages by Irene Stroh.* Ball State University. Muncie, Indiana. Mayo 2011.
- *Historias de la Flauta autores y obras.* Antonio Arias. Ed. Tiento, 2014.
- Barthold Kuijken *Postfacio de Solo für Flöte a-moll BWV 1013, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, Leipzig, Paris, 1990.*

## NOTAS

1. *Partita in A Minor for Solo Flute BWV 1013 with Emphasis on the Allemande. Historical Clues and New Discoveries for performance by Betty Bang Mather & Elizabeth A. Sadilek.* Falls House Press 2004.
2. *Arsis Tesis.* En música y prosodia, arsis y tesis se refieren a las partes más fuertes y más débiles de un compás musical o de un pie poético.
3. Johann Sebastian Bach. *El músico sabio (Tomo II) La madurez del genio.* Christoph Wolff. Ed. Ma non Troppo 2003.
4. Por dentado me quiero referir a un diseño melódico que presenta pequeños saltos interválicos entre sus notas a modo de los dientes de una sierra.
5. Nikolaus Harnoncourt. *La música como discurso sonoro.* Ed. Acantillado 2006.
6. Leopold Mozart escribe en su tratado de violín de 1756 que las apoyaturas se escriben para hacer un canto interesante y condimentarlo con disonancias. Presenta una breve melodía como ejemplo y dice: "ningún campesino cantaría una simple canción sin apoyaturas". N.Harnoncourt afirma haber mostrado esta melodía (sin las apoyaturas) a músicos profesionales, y ninguno dijo nada referente a que esa melodía precisaba de añadirle algunas apoyaturas. De aquí se desprende que lo que antes era evidente ahora puede resultar completamente ajeno.
7. Quantz en su tratado de Flauta *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, recomienda que las triadas disminuidas, acordes de séptima dominante y los acordes de séptima mayores y menores se toquen más fuerte que las triadas mayores y menores y que los acordes de séptima disminuidos son los más fuertes de todos.
8. En 2014 la editorial Musikverlag realizó la única reimpresión existente de esta Biblia de Calov con las anotaciones de Bach que puede ser adquirida bajo suscripción al precio de 4800€. <http://www.butz-verlag.de/engl/bach.htm>.

# BILBAO

IV CONVENCION DE LA AFE. BILBAO 2016

**DÍAS 29,30 DE ABRIL Y 1 DE MAYO**

**P**arece mentira que ya hayan pasado dos años y que ya tengamos la siguiente convención de la AFE a la vuelta de la esquina. Siguiendo nuestro empeño de ir distribuyendo las convenciones por toda la geografía española, esta vez atravesamos la Península de sur a norte y plantaremos nuestro “chiringuito” nada más y nada menos que en Bilbao. Los que no hayan ido a ésta fantástica ciudad atraídos por su aclamada gastronomía, su irresistible oferta cultural o su encanto general tienen una cita de la que no se pueden excusar. Aunque este año el 1 de mayo cae en domingo y no habrá puente, ese fin de semana será muy ansiado por muchos flautistas, puesto que es el elegido para celebrar la convención.

La junta directiva de la AFE lleva trabajando muy duro más de un año para programar un evento de tal magnitud. Aunque a veces ésta preparación queda oculta durante meses, esperamos nuevamente que los



Conservatorio de Música  
Juan Crisóstomo de Arriaga Mu-  
sika Kontserbatorioa  
Plaza Ibarrekolanda, 1 (junto a la  
parada de metro Sarriko)

# Peter-Lukas Graf

Artista invitado a la 4ª convención de la AFE

## 4ª Convención de la Asociación de Flautistas de España

Peter-Lukas Graf estudió en Zúrich con André Jaunet y en París con Marcel Moyse y Roger Cortet. Obtuvo el Primer Premio como flautista y el título de dirección en el Conservatorio Nacional de París. Con veintiún años grabó el Concierto para flauta del compositor Jacques Ibert e inmediatamente obtuvo reconocimiento internacional.

Desde aquel momento, realizó giras internacionales, hizo numerosas grabaciones y fue un invitado regular en festivales internacionales de música.

**En cuanto a su labor docente, fue profesor en la Basel Music Academy desde el año 1973 y ha dado clases magistrales por todo el mundo. Además, es el autor de tres métodos para flauta.**



Conservatorio de Música y Danza Juan Crisóstomo de Arriaga "Nuestro Conservatorio"

asistentes a la convención puedan disfrutar del fruto de nuestro trabajo y que la convención de Bilbao sea, una vez más, un éxito ya que estamos seguros de que así será. Tendremos la suerte de contar con un edificio grande, nuevo, moderno y equipado con todo lo que necesitamos. El conservatorio no nos recibirá como invitados, sino que nos abrirá sus puertas para que nos sintamos como en casa. Desde la AFE queremos agradecer a todo el equipo directivo del Conservatorio Juan Crisóstomo de Arriaga de Bilbao, y en especial a Maite Aurrekoetxea, por darnos tantas facilidades para montar esta convención. Además, estamos muy contentos de haber podido organizar una tarde con los flautistas de las orquestas, bandas y otras agrupaciones vascas. ¡Qué lujo!

La programación de esta edición está muy bien delimitada por ciclos de perfiles muy distintos. Aunando todos los ciclos nos queda una propuesta muy com-

pleta que abarca flautistas de escuelas y edades muy distintas, todos ellos con una trayectoria intachable, además de otras actividades relacionadas con el mundo de la flauta. Así, podremos ver en un mismo fin de semana desde figuras consagradas hasta jóvenes flautistas que seguro darán que hablar en un futuro. ¿Os imagináis poder escuchar en directo a artistas que maravillaron a generaciones anteriores y que siguen siendo un ejemplo a seguir hoy en día? ¿De esos que seguirán en los canales de la historia de la flauta por mucho tiempo? Seguro que ya os ha venido algún nombre a la cabeza. Si no es así, os lo chivamos ya: ¡Peter-Lukas Graf estará con nosotros!

Poder reunir en un mismo evento a artistas consagrados con talento tan joven como el de Amalia Tortajada o los ganadores del concurso de la AFE y de Andalucía Flauta de la última edición, es toda una aventura. Además, vamos a contar con la presencia de algunos de los flautistas

## Grandes Flautistas de Gala

# Juliette Hurel

Artista invitado a la 4ª convención de la AFE

## 4ª Convención de la Asociación de Flautistas de España

Primer premio en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París, ganadora de numerosos concursos internacionales, nombrada en 2004 en la categoría "Instrumental Solista Revelación del Año" en el Victoires de la Musique Classique, Juliette Hurel es ahora una de las flautistas más importantes de la escena musical internacional.

Con mucha experiencia orquestal, ella ha interpretado en la Cité de la Musique, Théâtre des

Champs-Élysées en París, el Grand Théâtre de Provence, en el Wigmore Hall de Londres, Concertgebouw en Amsterdam... con artistas como Gary Hoffman, Truls Mork, Yuri Bashmet, Schlo-mo Mintz, Philippe Graffin, Marielle Nordmann, Emmanuel Pahud, Jean-Guihen Queyras, etc...

Desde 1998, Juliette Hurel ocupa la posición de flauta principal de la Orquesta Filarmónica de Rotterdam dirigida por Valery Gergiev y desde 2008 por Yannick Nézet-Séguin. También enseña en el Conservatorio de Rotterdam desde 2010.



Conservatorio de Música y Danza Juan Crisóstomo de Arriaga "Nuestro Conservatorio"

AFE

# Andrea Oliva

Artista invitado a la 4ª convención de la AFE

Marzo 2016

## 4ª Convención de la Asociación de Flautistas de España

Ganador del Concurso internacional de Kobe (2005) y tercer premio en el concurso internacional de la ARD de Munich (2004), Andrea Oliva es uno de los flautistas más brillantes actualmente.

Desde muy joven ha sido invitado como solista por orquestas como el Carnegie Hall de Nueva York, la filarmónica de Berlín, la Orquesta del Teatro de la Scala de Milán y la Orquesta de la Academia Nacional de Santa Cecilia en Roma, en la cuál reside actualmente.

Sir James Galway dijo de él: *"Andrea Oliva es uno de los mejores flautistas de su generación, una estrella brillante en el mundo de la flauta".*



**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](http://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](http://www.afeflauta.org)

## Grandes Flautistas de Gala

# Jacques Zoon

Artista invitado a la 4ª convención de la AFE

## 4ª Convención de la Asociación de Flautistas de España

Siendo uno de los mayores referentes mundiales de la flauta, Jacques Zoon ha sido galardonado en diversos concursos internacionales como el *Pijper Willem*, el concurso *"Jean-Pierre Rampal"*, entre otros.

Ha sonado su flauta dentro y a la cabeza de orquestas como la Orquesta Filarmónica de Berlín, Orquesta sinfónica de Boston y un largo etcétera, contando con la Orquesta Mozart y la Orquesta del Festival de Lucerna en las que toca actualmente.

Profesor incansable en Ginebra, también sobresale su estudio de la fabricación y mejora del mecanismo de la flauta, tanto es así que sus cambios en la composición del instrumento están ganando cada vez más popularidad.

más aclamados del momento, como Julien Beaudiment, Kersten McCall, Juliette Hurel, Jacques Zoon, Julia Gallego, Andrea Oliva, Mike Mower y muchos más. Una de las actividades que sin duda no deberíais perderos es la charla-recital que hemos organizado nada más ni nada menos que con Luis de Pablo y Pierre-Yves Artaud juntos. ¿Sabíais que este prestigioso compositor era flautista? Su gran conocimiento del instrumento le ha permitido escribir verdaderas perlas para flauta, que sin duda brillarán aún más interpretadas por el gran Artaud.

Como veis, hemos priorizado la programación de flautistas que aún no han participado en las convenciones anteriores. Nos gusta la idea de no repetir artistas y, a la vez, no renunciar a la *crème de la crème* del mundo flautístico. Además, hemos abierto la convención a algunos grupos de cámara formados por flautistas (or-





questa de flautas, tríos y cuartetos), puesto que es una vertiente esencial de la música. Como otras novedades debemos también destacar una especial atención a talleres relacionados con diferentes terapias o con la pedagogía. Vamos a abordar temas que a menudo quedan olvidados en las convenciones de flautistas: cómo combatir el miedo escénico, qué otros aspectos de nuestra vida influyen en nuestra relación con el instrumento, las ventajas de la musicoterapia, la correcta alimentación de los músicos, cómo recuperarse de una lesión...

Evidentemente, no todo son novedades: hemos querido mantener aquellas actividades que ya son un clásico ineludible en las convenciones de la AFE. Así pues, habrá nuevamente un magnífico concierto de gala el sábado por la noche con un aforo de más de 800 localidades para que nadie se quede sin sitio, donde también escucharemos a la Banda de Bilbao interpretar una obra de Mike Mower (quien también nos acompañará en esta edición) con los solistas Juana Guillem e Iñaki Gurrutxaga. Además de todo esto, también hemos organizado una amplia oferta de masterclasses, que siempre son tan demandadas por nuestros socios más jóvenes.

La experiencia adquirida en las convenciones anteriores y vuestros feedbacks nos ha hecho replantear un poco el formato del planning de los tres días. Este año hemos decidido intentar no programar más de dos actividades simultáneas, para que así nadie se pierda nada (o casi nada) de lo que querría ver. No lo hemos podido cumplir al 100% debido al gran volumen de cosas interesantes que no queremos dejar de programar, pero sí en la mayoría de los casos.

Y, por último, queremos anunciar una de las apuestas más

# Amalia Tortajada

Artista invitada a la 4ª convención de la AFE

## 4ª Convención de la Asociación de Flautistas de España

Nacida en Buñol en 1986, Amalia Tortajada ha obtenido recientemente el premio "Rising Star", elegida entre más de ochenta participantes de 22 países por el virtuoso flautista Sir James Galway en el festival de flauta de la ciudad de Weggis, Suiza. Ha recibido clases de profesores como Jaime Martín, Salvador Martínez, Vicens Prats, James Galway, Jacques Zoon, Emmanuel Pahud, Kersten McCall, Robert Winn o Andreas Elau entre otros.

Durante la temporada 2009/2010, con sólo 23 años, fue flauta de la Orquesta del Palau de les Arts "Reina Sofía" de Valencia, donde trabajó bajo la dirección de Lorin Maazel, Zubin Mehta y Gianandrea Noseda.

Ha colaborado también como flautista invitada en orquestas como "Orquesta de Valencia", "Real Orquesta Sinfónica de Sevilla", y "Orquesta Sinfónica de Bilbao" entre otras.

En el año 2012 obtiene la plaza de flauta en la Orquesta Gulbenkian de Lisboa, donde desarrolla su trabajo hasta la actualidad, trabajando con directores como Kirill Petrenko, Lionel Bringuier, David Zinman, Ton Koopman, Barbara Hannigan, Susana Malkki, Josep Pons y David Afkham entre otros.



novedosas de Bilbao. En ésta convención, no sólo podréis escuchar a varios de vuestros ídolos o modelos a seguir; no sólo podréis aprender de los más grandes a través de las masterclasses que van a impartir; no sólo podréis descubrir jóvenes promesas o ampliar vuestros horizontes en los talleres... ¡En la convención de Bilbao, vosotros, socios asistentes, también podréis tocar! Hemos reservado una sala para vosotros en la que durante un par de horas cada día podréis tocar 10-15 minutos delante de vuestros amigos, colegas y artistas. Esperemos que esta iniciativa sea bien acogida por todos los participantes y que muchos de vosotros os animéis a participar activamente.

Como siempre, queremos agradecer todo vuestro interés y apoyo. ¡Sin vosotros, la convención no sería lo mismo! ¡Nos vemos pronto!

Equipo Directivo de la AFE

# B

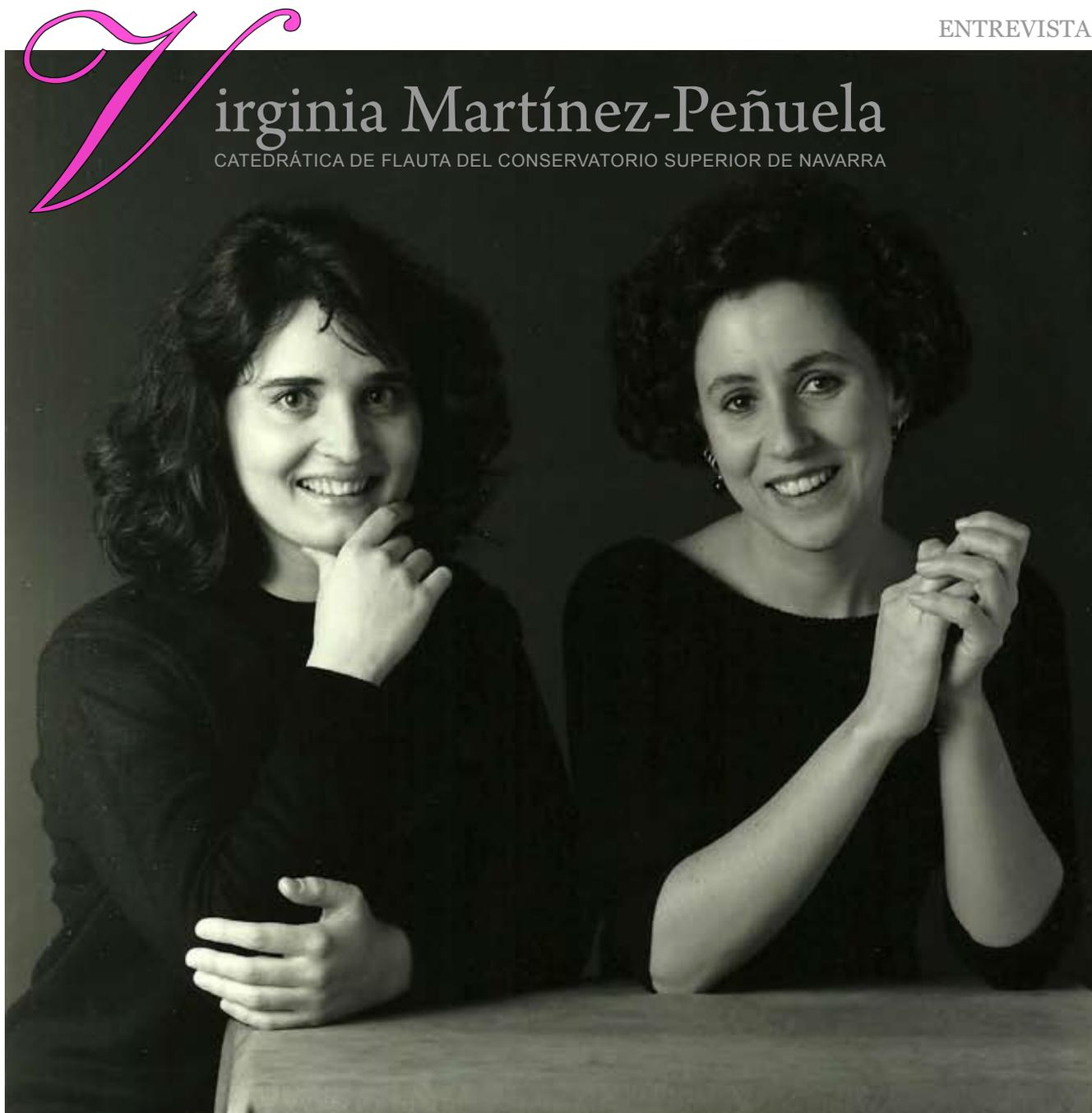
AMPLIA GAMA DE FLAUTAS  
BRANNEN BROTHERS EN GINEBRA

## FLAUTISSIMO : VENTS DU MIDI



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

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



# Virginia Martínez-Peñuela

CATEDRÁTICA DE FLAUTA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE NAVARRA

Virginia Martínez-Peñuela (derecha) y Gloria Mª Martínez (arpa)

*“La enseñanza te mantiene en el mundo actual, te hace no perder las ganas de aprender, la curiosidad, la necesidad de mejorar y te mantiene vivo”*

Por **Roberto Casado**

# V

irginia Martínez-Peñuela obtiene el título de profesora de flauta travesera en el Conservatorio de Música “Pablo Sarasate” de Pamplona, siendo alumna entre otros profesores de Saturnino Sorbet y Begoña Aguirre. Más tarde, se traslada al Real Conservatorio Superior de Madrid en donde obtiene el título superior de flauta travesera con Antonio Arias. Becada por el Gobierno de Navarra, amplía sus estudios en el Conservatorio de Música Hector Berlioz de París.



Curso de flauta en el Conservatorio Superior de Navarra con Pascale Fevrier

Ha realizado cursos de perfeccionamiento con Alain Marion, Maxence Larrieu, Kate Hill, Willy Freivogel y Bruno Claverie. Ha realizado colaboraciones con la Orquesta Sinfónica de Navarra y con la Orquesta Sinfónica de Euskadi. Desarrolla una amplia actividad camerística, habiendo ofrecido recitales en diversas ciudades españolas, así como en París, Roma y Cerdeña. En la actualidad es Catedrática de 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?

Empecé a tocar la flauta muy tarde, con quince años. Elegí el instrumento porque el entonces Director del conservatorio, un músico y compositor de una grandísima valía, (Don Pascual Aldave), me orientó hacia este instrumento. En aquél entonces, en el conservatorio no había flautas, y él las necesitaba para la orquesta y las agrupaciones del Centro. En realidad, yo hubiera querido tocar el chelo, pero Don Pascual, como buen músico era pertinaz y además tenía un carácter fuerte, así que lo consiguió. Cosa de la que por otra parte, nunca me he arrepentido. En todo caso, soy de la opinión de que cualquier instrumento que se trabaje, lleva a amar la música, que es en realidad lo que mantiene esta profesión.

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

La primera persona, no era flautista, sino el compositor Pascual Aldave. Después, mis profesores de flauta, Don Saturnino Sorbet y posteriormente Begoña Aguirre. A partir de ahí, el gran flautista Alain Marion, con el que hice dos cursos en Bilbao, me impresionó muchísimo por su enorme personalidad y valía musical. Pero de todos

ellos, quien fue una pieza clave en mi formación, fue Antonio Arias. Con él hice los dos últimos cursos de grado superior. Empatiqué con él desde el primer instante, no solo como profesor, sino como la persona culta que es. Tuvimos y tenemos muchas cosas en común que no solo son la flauta. Alguien que me enseñó a amar la música, y que me ha enseñado algo importantísimo que es que la vida siempre tiene un sentido y nos da una segunda oportunidad, aun cuando creemos que todo se ha terminado. Esta ha sido una gran lección de vida que tengo siempre presente, especialmente en los momentos difíciles que a todos tarde o temprano se nos presentan. Y por último, el gran flautista francés, solista de la orquesta sinfónica de Euskadi, Bruno Claverie. Fui alumna suya durante un tiempo y me ayudó muchísimo a la hora de preparar las oposiciones. Su exigencia y buen hacer fueron un gran impulso en esos momentos difíciles como suele ser la preparación de cualquier prueba. También guardo una gran amistad con él. Es el padrino de mi hijo pequeño y además, un gran consejero musical para mis tres hijos.

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

Imparto grado superior de flauta (especialidad instrumental), así como los cursos de flauta de las especialidades de musicología y pedagogía. También la asignatura de segundo instrumento. También una asignatura denominada en nuestro currículo TFE (Trabajo fin de estudios). Me dediqué a la enseñanza, porque claramente era lo que me gustaba. El mundo de la orquesta, consideré que no era para mí, desde el primer momento. Me gusta mucho la música de cámara, y me encuentro cómoda tocando en grupos pequeños. Pero la orquesta, siempre me ha abrumado. No me importa ni me avergüenza reconocerlo.

Para mí suponía una presión excesiva, que me hubiera costado sobrellevar toda la vida. En mis prioridades estaba mi familia, en especial mis hijos, y sin dudar, la vida de orquesta me hubiera condicionado mucho. La docencia me ha permitido tener horarios estables, con lo que he podido compaginar sin ningún problema mi profesión y mi papel de madre. Siendo que este último, me ha dado y me da las mayores satisfacciones de mi vida. La enseñanza me ha gustado desde el principio. Fui evolucionando. En un primer momento, con muchas inseguridades, pero con el tiempo, vas aprendiendo. De ti misma y también de los alumnos, que es un mundo maravilloso y enriquecedor a todos los niveles. Humanamente es una experiencia muy gratificante. Son alumnos adultos, con interés, con ganas de aprender, con ilusión. Tú les das lo que tienes y ellos también te dan muchas cosas. Es muy interesante el contacto con la juventud, cuando una ya va cumpliendo años... La enseñanza te mantiene en el mundo actual, te hace no perder las ganas de aprender, la curiosidad, la necesidad de mejorar y te mantiene vivo.

**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?**

Los alumnos se seleccionan a través de una prueba de acceso, en la que a un examen de análisis, se le añade una prueba interpretativa y una de primera vista. Me fijo en muchísimas cosas. Creo que hay muchas de ellas que se perciben intuitivamente. La actitud, la mirada, la sonrisa, la forma de comportarse ante el tribunal. Yo me fijo mucho en esa primera impresión. Quizás en lo que más. No suelo confundirme, y puedo decirlo después de casi 25 años en la docencia. Para mí las cualidades principales son las ganas de aprender y de superarse. El tesón, y las capacidades musicales. El sentido de la afinación y la escucha. Después vienen las cuestiones técnicas, en las que no soy demasiado exigente, puesto que considero que hay cuatro años para trabajar. Tiene siempre que partirse de

un mínimo. Un sonido centrado, una articulación clara, y una técnica suficientemente establecida para empezar a trabajar a partir de ahí y no desde cero.

**5. ¿Qué es importante que hagan o estudien los alumnos para que mejoren su nivel? ¿Qué trabajos 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?**

Para mí hay varias cuestiones que han de formar parte de su rutina diaria de trabajo. Esto quizás es lo más importante que yo pueda transmitirles. Enseñarles a estudiar y consolidar en ellos una técnica que les permita enfrentarse a cualquier tipo de repertorio. Por lo tanto, deberán dedicar un tiempo

al trabajo del sonido, la flexibilidad y la embocadura. Un tiempo al trabajo del mecanismo de su instrumento. Soy muy insistente sobre este particular, y mis alumnos a veces me lo echan en cara, pero yo soy muy cabezota.... Tienen que dominar los libros básicos de técnica, con Taffanel y Gaubert, Reichert, Moysé



En un curso con Antonio Arias

.... Después, seguir con el trabajo técnico con los estudios propios de su instrumento. Una vez realizado este trabajo, aplicarlo en las obras y en la interpretación de las mismas. Potenciar que trabajen con otros músicos (siempre les digo, que a poder ser, sean mejores que ellos...), que hagan trabajo de cámara, que no toquen solos. Y que participen en la orquesta, la Banda y todas las posibles agrupaciones que les facilita el Centro y lo que está fuera de él. Todas las músicas valen. Quiero con ello decir, que hay alumnos que han hecho flamenco, jazz, música india.... Todo es música y merece por ello la pena. En cuanto al tiempo que les recomiendo que trabajen, creo que es una cuestión muy personal. Nunca he dicho un número de horas por sistema. No lo creo. Cada uno tiene su circunstancia, sus condiciones y deberá dedicar un tiempo que sea el



Con una alumna en el Conservatorio Ane Alberdi

suyo. Es a mí a quien corresponde decir si es suficiente o no. Y Ellos, se dan cuenta de si es así, si realizan progresos o se estancan. Por eso, en cuanto al tiempo de estudio, soy muy laxa. Siempre digo: todo el que puedas. Eso puede ser mucho o poco, en función de cada individuo. En lo que sí insisto, es en que hay que trabajar concentrado, pensando en lo que se hace, en el porqué de aquellas cosas que no salen, el cómo resolverlas. En fin: dotarles de los mecanismos para que por sí mismos puedan resolver todas aquellas cuestiones que se les puedan plantear.

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

Creo que el nivel cada vez es más alto. Los alumnos llegan al grado superior mejor preparados, y están en condiciones de competir con flautistas de otros países. Por comparación con lo que sucedía en mi tiempo de estudiante, el nivel con que terminabas era más bajo que el actual. Siempre era interesante irse al extranjero para continuar tu formación, y los principios allí no eran fáciles, al menos en mi caso. Actualmente también creo que es muy importante salir a ver lo que hay en otros países, pero no es imprescindible desde el punto de vista flautístico. Es muy interesante humanamente hablando, y por la formación musical en general, además del nivel cultural de muchos países del mundo, que sigue siendo mucho más alto que el nuestro.

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

Sigo creyendo que la dedicación a las asignaturas digamos “complementarias” (si decimos “teóricas”, los profesores de estas materias, se suelen enfadar....) es demasiado elevada, cuando el alumno ha elegido la especialidad de interpretación. Creo que en este caso, se les debe facilitar el tiempo suficiente para la práctica instrumental. Para mí la formación básica estaría compuesta de la formación instrumental, orquestal, música de cámara, análisis musical y piano. En los tiempos en que vivimos, en los que la información y la formación está al alcance de un “clic”, se siguen enseñando como hace cincuenta años en muchos aspectos. La cultura general de músico es importante, pero el modo de obtenerla, es muy diferente, y esto hay que tenerlo en cuenta a la hora de planificar los estudios de música. De hecho, en otros países, los planes de estudios no tienen nada que ver con los nuestros.

#### **8. ¿Cuáles son las características del conservatorio de la región donde impartes clases? ¿Qué particularidades tiene? ¿Cómo funciona? ¿Cómo es su plan de estudios? ¿Son clases individuales o colectivas? ¿Qué te gustaría cambiar o mejorar?**

Es un conservatorio superior en el que se imparten las especialidades instrumentales, pedagogía, musicología, composición y jazz. Quizás me olvide de alguna...Las



Sobre estas líneas Virginia con Antonio Arias y alumnas del conservatorio. Derecha foto para la nostalgia con antiguos alumnos.

clases son individuales con una dedicación lectiva por alumno de hora y media. El curso pasado, se modificó el currículo y en el caso de los instrumentos, estamos muy satisfechos. Por ejemplo, se ha introducido el piccolo e instrumentos afines como materia obligatoria, y se ha asignado una hora semanal en primer y segundo curso para la asignatura de técnica instrumental. Esto es muy importante. También se imparte la asignatura de repertorio orquestal. Se ha realizado un convenio de colaboración con la Orquesta Sinfónica de Navarra, a través del cual, cada año se seleccionan una serie de músicos del conservatorio, y tras la realización de una prueba, tienen la oportunidad de colaborar con una orquesta profesional. Todo el proceso se lleva de una manera muy rigurosa por ambas partes. Con esto quiero decir, que no se trata para la orquesta de un procedimiento para tener músicos gratis, sino que se implican en ello, enseñándoles y evaluando su trabajo una vez que lo han finalizado. Es decir, se atiende el interés pedagógico por encima de todo. Ahora mismo, creo que me gustaría únicamente descargar un poco a los alumnos de la especialidad de interpretación, de las asignaturas complementarias.

**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?**



En el aula se trabajan todos los estilos musicales. También en música de cámara y en orquesta. Existe un amplio repertorio que está reflejado en la programación didáctica, y voy eligiendo las obras en función de las necesidades y también de los gustos de los alumnos. Tratando siempre de trabajar aquello con lo que más vayan a progresar. Mi objetivo es que conozcan todas las técnicas o más o menos todas ellas, una vez que salgan del conservatorio. Todos los años invitamos a un profesor externo al Centro, con el que tratamos de trabajar aspectos distintos de lo que solemos hacer en clase. Me resulta muy interesante el escuchar la opinión de otros profesionales sobre mis alumnos, y que ellos tengan oportunidad de trabajar con otros profesores dentro de su propio conservatorio. La primera vista no la trabajo lo suficiente, o más bien casi nada. Quizás lo hacen más en repertorio orquestal o en la

propia asignatura de orquesta y banda. Sí, pero debería trabajarlo más. Es interesante y necesario.

**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?**

Tenemos un conservatorio nuevo. Es una maravilla. Creo que dispone de todo lo necesario. Por quejarse, la gente se sigue quejando, porque es como una especie de deporte nacional, pero la realidad es que no tiene carencias grandes (únicamente el mejorar la acústica del Auditorio). En todo caso, nada que no tenga remedio con una pequeña inversión. Considero que somos unos privilegiados por habernos dotado de esta infraestructura tan espléndida, especialmente en el momento en que se hizo, que fue en plena crisis. Esto dice mucho de la importancia que en nuestra comunidad se le ha concedido siempre a la enseñanza musical, fruto de lo cual, de aquí han salido grandes músicos desde siempre. En cuanto al equipamiento de instrumentos, este año por fin tenemos flauta en sol. Seguiremos pidiendo para conseguir completar la familia, y poder hacer orquesta de flautas sin demasiadas dificultades.

**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?**

No tenemos orquesta de flautas. En el grado profesional sí. Siempre estamos tratando de hacer una para los dos Centros, pero al final no lo conseguimos por cuestiones burocráticas y de horarios y dedicación de los profesores. Realizamos numerosas audiciones tanto en el Centro como fuera de él. En el Centro este año hemos hecho seis solo de flauta. Los alumnos han participado en conciertos con la orquesta Sinfónica de Navarra, y algunos han sido seleccionados para la Joven Orquesta de Euskadi y la Joven Orquesta de Cantabria. Han participado en conciertos realizados en varios museos de la Comunidad Foral de Navarra, en El Casino de la ciudad...

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

Depende de las condiciones en las que termine el alumno. Si es un alumno brillante, le recomiendo que realice pruebas para hacer un master en el extranjero. Esto ya lo suelo plantear en tercer curso, porque hay que hacerlo con tiempo. Conocer profesores, Centros... Cuando los alumnos han terminado con un nivel más mediano, les digo que nunca dejen de tocar. Les animo a formar parte de grupos de cámara, de agrupaciones musicales, y a seguir estudiando a través de clases con otros profesores o cursos y masterclass.... Sobre todo les recomiendo que no desprecien ninguna oferta laboral que tenga que ver con la música. A veces vale más “pájaro en mano...que ciento

volando” y nunca hay que decir que no a las ofertas profesionales. Siempre uno puede organizarse para seguir estudiando... También es interesante el Programa Erasmus, que ha facilitado la movilidad a Centros de estudios musicales en Europa, así como alumnos extranjeros que han venido a nuestro conservatorio.

**13. 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?**

Creo que deberían convocarse oposiciones a cátedra. Mi opinión es que no debería hacerse a través de un procedimiento de “acceso al cuerpo de catedráticos”, con unos condicionados francamente sorprendentes, tal y como estamos empezando a ver, sino a través de un proceso de selección en el que los candidatos hayan de pasar una fase de concurso y otra de oposición. Vamos; como se ha hecho siempre hasta ahora.

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

En cuanto a anécdotas, por ejemplo, en una ocasión tocamos en los alrededores de Madrid en una boda en la que la madrina, a pesar de haber llevado para la ceremonia un arpa y dos flautas, se empeñó en que no se nos viera, y nos colocó en el coro de una capilla muy pequeña. Tuvimos que subir el arpa por una estrechísima escalera de caracol con grave riesgo para el instrumento y para la desesperada arpista. Una buena de alumnos (se dice el pecado, pero no el pecador...): Una alumna, que además era muy buena, aparece en clase un día con la embocadura machacada. Pregunto alarmadísima que qué le había sucedido. Muy avergonzada, me confesó que estudiando un pasaje que no le salía, le pegó un mordisco a la embocadura. Lo peor es que la susodicha llevaba “brackets” en los dientes. ¡Todo un carácter! Sigo teniendo mucha relación con ella, aunque con el paso de los años se ha dulcificado un poco...

**15. ¿Qué añadirías a esta entrevista?**

Nada de nada. Menos mal que la hemos dejado para el domingo...porque creo que más exhaustiva no puede ser. Muchas gracias por haber pedido mi colaboración y espero que algo de lo dicho os haya podido interesar. Un saludo. ●

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



## Mi admirado flautista...

Luis Misón



Firma de Misón

*“..El Inimitable, gustoso,  
delicado orpheo de nuestro siglo...”*

*(Folleto de explicación de los bailes Comedia de Navidades . 1761)*

*“...¿Cómo era espiritualmente D. Luis Misón?  
Sin duda, llano, apacible bondadoso y servicial.  
Así lo permite deducir el afecto que sus  
contemporáneos le dispensaban por doquier.  
Y al mismo tiempo competente en su arte como instrumentista...”*

*(José Subirá: La Música en la Casa de Alba. Madrid 1927)*

Por **Joaquín Gericó**

**N**o me gustaría dejar pasar más tiempo dentro de este pequeño apartado dedicado con cariño y cierta ilusión a mis admirados flautistas, sin hablar de Luis Misón (también escrito Missón), otro de los grandes que ha tenido España, si bien la lejanía en el tiempo nos impide hacerlo con la claridad y la densidad que el personaje en cuestión merece (ni siquiera conservamos una fotografía de él). Y no es que sea solo un gusto y un placer hacerlo, sino una obligación y una deuda para con nuestro magno artista, que aunque ha sido recordado y biografiado en diferentes ocasiones, aún sigue siendo un completo desconocido para la mayoría de nuestros jóvenes colegas y estudiantes flautistas.

Si es cierto que ha pasado a la historia de la música española más por compositor de tonadillas<sup>1</sup> que por instrumentista, no es menos cierto que poseía dotes excepcionales para tañer los que se propuso, flauta y oboe en concreto. Pero como músico completo que era y puesto que la actividad concertística en aquella época era bastante reducida, ocupó la mayor parte de su tiempo en componer gran cantidad de tonadillas, entremeses, sainetes, zarzuelas, etc. No obstante perteneció a la Real Capilla de Madrid como

oboe-flauta y consecuentemente a la Orquesta del Real Coliseo del Buen Retiro<sup>2</sup> (al menos entre 1747 y 1758) y a la de los Reales Sitios de Aranjuez<sup>3</sup>. También actuaba con cierta regularidad en las “academias” (conciertos) musicales de Madrid, manteniendo una estrecha relación con las más importantes casas nobiliarias de la Villa y Corte como la Casa de Alba, de la que era invitado asiduo. Verdaderamente un músico completo y polifacético, incluso Robert Stevenson afirma que Misón fue organista del Convento de la Encarnación<sup>4</sup>.

**Luis Misón Ferreira** fue bautizado en Mataró, Barcelona, el 26 de agosto de 1727 y falleció en Madrid el 13 de febrero de 1766. Su acta de bautismo se encuentra en el Museo Archivo de Sta. María de Mataró, siendo su nombre completo original “Lluís Seferino Michon”. Su padre fue Enrique Michon, originario de la ciudad de Metz, en Lorena (Francia). Gracias a la localización de su “Declaración de Pobre” de 1742, sabemos a ciencia cierta que fue oboísta (y por lo tanto es de suponer que flautista) de las Reales Guardias de Infantería Españolas. En 1742 nombra en su lecho de muerte a su único hijo Luis Michon, heredero universal de todos sus bienes.

Su madre fue Manuela Ferreira y Ladrón de Guevara, también procedente de familia musical, ya que su padre fue arpista y compositor y su hermano menor guitarrista de los teatros de Madrid desde 1737. Rodeado de este ambiente, se crió nuestro biografiado de hoy y naturalmente bajo la tutela de su padre se introdujo en el mundillo musical, aprendiendo de él los primeros pasos con la flauta y el oboe, por lo que muy pronto se le conoció en toda la ciudad como joven virtuoso de estos instrumentos, siendo encaminado a emplearse en las Guardias Reales primero y en la Capilla Real después. También es bastante razonable, además, pensar que su abuelo y su tío fueran en gran parte responsables de abrirle las puertas de los teatros madrileños ayudándole a cultivar sus relaciones e influyeran en su vocación como compositor de tonadillas escénicas.

de la Real Capilla siempre respetaba el orden de antigüedad dentro de las plazas, las cuales iban cubriéndose según iban muriendo los que las ocupaban. Las plazas se mantuvieron inmóviles hasta la muerte de Misón acaecida en 1766, siendo éste sustituido por el flautista Manuel Espinosa.

Por un poder notarial de 3 de abril de 1749, sabemos que el Gentilhombre de Cámara de su Majestad D. Francisco Pimentel, es autorizado por Misón para que cobre en su nombre los dos sueldos que le deben hasta el día de la fecha:

*“...cuando de uno u otro empleo se me este deviendo hasta oy desde la fecha...”*

Los dos empleos a que se refiere Luis Misón son Músico de la Real Capilla de su Majestad y de sus Reales Guardias de Infantería Española.

No obstante, los múltiples compromisos (empleos) que tenía este gran artista como instrumentista en conciertos dentro y fuera de España<sup>6</sup>, hizo que se ausentara con cierta periodicidad de su puesto en la Real Capilla<sup>7</sup>. Por ello, se le expulsa de su empleo y tiene que mediar el embajador de Portugal para que se le vuelva a admitir, cosa que el Cardenal Mendoza -que era el responsable de la Capilla- tramita en Real Orden de 22 de abril de 1753:

*“Real Orden admitiendo a Mison en la plaza que antes tubo”*

Al mismo tiempo que le da un tirón de orejas en la siguiente carta:

*“El Rey me ha mandado avisar a V..a Xm.a. (Vuestra Excelentísima) á reiterados ruegos del embajador de Portugal há venido en recibir á Mison en la plaza que antes tubo, pero que le prevenga V.a. Xm.a. que á el primer desacierto que execute será castigado rigurosamente”*

En los documentos relativos a las nóminas de los músicos de la Capilla, se observa que Misón tiene con bastante regularidad, descuentos en su salario por faltas de asistencia, de dos a cinco faltas por mes, pero precisamente en diciembre de 1752 tiene descontadas 32 faltas, por lo que en la nómina de enero consta:

*“A Mison no se le libra cantidad alguna por hallarse ausente sin licencia”*

Atendiendo a esto, podemos deducir perfectamente el motivo por el cual fue separado de su empleo: No tenía permiso. Después de este episodio, ya permaneció en el cargo hasta su muerte.

En referencia al tema de que se compaginaba la flauta y el oboe en la época, tenemos que decir que siempre fue

Instrumentistas que ocuparon las plazas de oboe/flauta de la Capilla Real de 1743 a 1766

Año	1743	1748	1749	1756	1758	1766
Plaza 1	José Gesembeck	José Gesembeck	M. Cavaza	M. Cavaza	M. Cavaza	Manuel Cavaza
Plaza 2	Claude Vuyenne	Manuel Cavaza <sup>39</sup> [Cavaza, Cavaza Ansaldo]	F. Mestres	E. Mestres	E. Mestres	Francisco Mestres
Plaza 3	Luis Bucquet	Francisco Mestres <sup>39</sup>	Juan López	Juan López	J. López	Juan López
Plaza 4		Juan López [Ximénez] <sup>40</sup>	Luis Misón	Luis Misón	L. Misón	Manuel Espinosa [de los Monteros] <sup>41</sup>
Plaza 5		Luis Misón <sup>42</sup>				

Flautistas Capilla Real

El 27 de junio de 1748, a los 20 años, entra por oposición a formar parte de la Capilla Real, siendo nombrado Músico de oboe y flauta con 300 ducados de sueldo<sup>5</sup>. Entró como quinto oboe-flauta, el primero era Joseph Gesembeck, el segundo Manuel Cavaza, el tercero Francisco Mestres y el cuarto Juan López.

Al año siguiente Gesembeck ya no aparece en la lista y quedan los cuatro flautistas restantes, Misón siempre el último. Esto era debido a que el sistema de promoción

una constante el dominar varios instrumentos. En concreto, en la Real Capilla siempre fue así (incluso alternando otros instrumentos), hasta la entrada en ella de Pedro Sarmiento en 1844, siendo el primero en no tener obligación de suplir otros instrumentos<sup>8</sup>. Pero fuera de la Capilla encontramos a muchos flautistas que compaginaban la flauta con otros instrumentos bastante dispares, no necesariamente oboe, que llegaron a ser verdaderos maestros en los dos. Baste el ejemplo de nuestro insigne burgalés José María del Carmen Ribas, que fue considerado internacionalmente como uno de los mejores flautista-clarinetista de la primera mitad del s. XIX. Normalmente, se utilizaban las flautas-oboes para realizar las funciones melódicas por encima del plano de las cuerdas u otros instrumentos en las agrupaciones instrumentales. Esto era una cosa muy habitual en el s. XVIII, afectando sobre todo a la forma musical que más se desarrolló en España por su sencillez y enorme popularidad: la Tonalidad Escénica. Aunque no siempre estaba claro cuándo se debía tocar una partitura con un instrumento o con otro, los principales compositores del género trataron de indicarlo en sus partituras.



Una graciosa...

Cuando están escritas las indicaciones: “con violines o flautas”, como se puede observar en la tonadilla *El Sacrificio*, de Pablo Esteve (ca.1730-1794), viene a significar que las flautas tomaban el puesto de los oboes. Si en una misma obra se alternaban flautas y oboes, la costumbre era mencionar solo el oboe al comienzo de la parte respectiva para señalar posteriormente en cada número cuál de los instrumentos tenía que ejecutarlo. Existen, no obstante, particellas de “oboes y flautas primera y segunda” en *El remedo de una sala*, de Esteve, donde los oboes tocaban los números primero y quinto, y las flautas segundo, tercero y séptimo. El uso alternativo de oboes y flautas se mantuvo en toda la existencia de la Tonalidad Escénica. El propio Luis Misón, en su tonadilla *De una graciosa de una compañía y un compositor viejo. Y la tonadilla de las campanas*, prescribe el uso alternativo de oboes y flautas.



Una mesonera...

También, en ocasiones, se dejaba al mismo instrumentista la elección. Así, en *La razón de estado*, de Esteve, se expresa: “Oboes o flautas, lo que acomode”. En definitiva, la flauta al igual que el oboe, solía duplicar reforzando la voz de los violines, pero en ocasiones poseía un valor propio y sustantivo, como podemos ver en *Los pastores amantes y escribano criminal*, de Blas de Laserna, donde hay un solo de flauta.

La tradición le atribuye la paternidad del género tonadillesco a Luis Misón, al ser suya la primera tonadilla escénica que se conoce como tal, fechada en 1757 (a sus 30 años) y escrita para ser interpretada en una función del Corpus. Se trata de la obra *Una mesonera y un arriero*. Esta obra relata los amores entre una mesonera y un gitano vagabundo (papeles que se encomendaron a las famosas actrices de la época Teresa Garrido y Catalina Pacheco, alias *La Catuja*). Pero en realidad Misón no es el primer cultivador de la tonadilla, aunque sí la dotó de personalidad y carácter en su intento por crear un nuevo género escénico<sup>9</sup>. Tras el éxito obtenido por la citada obra, escribe *Los Pillos*, para dos voces de hombre. La novedad que Misón aporta al género, son los ritmos y el acento melódico, lleno de gracia y sabor, que dota a su obra de singularidad técnica y expresiva, con clara inclinación por lo popular. Como dice Rafael Mitjana, los intentos de Misón por crear un nuevo género escénico, fueron de una envergadura y trascendencia superiores a las de sus coetáneos, incluido el propio José de Nebra. En sus obras, dice Mitjana “había una semilla fecunda, susceptible de ser desarrollada y que posteriormente lo fue sin llegar, de todas formas, a su completo crecimiento”<sup>10</sup>.

En la obra *Vida de don Leandro Fernández de Moratín*, se dice de Misón que fue uno de los hombres que más se distinguieron en la Corte por sus conocimientos musicales y literarios, formando parte de la escogida sociedad artística a la que pertenecieron también Nicolás Moratín, el escultor Felipe Castro, Juan de Iriarte y la actriz María Ladvenant. En 1786 el periódico *El Censor* (núm. 92), publicaba la siguiente opinión de Samaniego:

Fabricantes de flautas  
y embocaduras hechas a mano en  
*Oro y Plata*

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

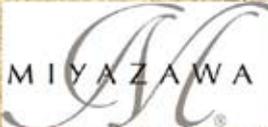
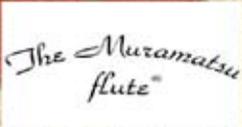


The advertisement features a dark red background with white text. On the left is a dark blue square logo with a white stylized 'A' and the text 'ARISTA FLUTES BOSTON'. The main text is centered and describes the products as handmade gold and silver flutes and mouthpieces. Below the text is a photograph of three gold flutes and their corresponding mouthpieces, arranged diagonally.

**ARTIS STORE**  
Centro Azumi para Valencia y Provincia



Servicio técnico a cargo de:  
Raúl Pérez (35 años de experiencia en reparación y mantenimiento de flauta y flautín)



[www.artis-store.com](http://www.artis-store.com)  
C/ Murillo, 44 CP. 46001 Valencia 960 016 776/ 672 416 434 [storeartis@gmail.com](mailto:storeartis@gmail.com)

The advertisement has a textured, parchment-like background with faint images of flutes. The title 'ARTIS STORE' is in a large, outlined font. Below it is the subtitle 'Centro Azumi para Valencia y Provincia'. A central circular logo for 'AZUMI' features a diamond shape and the text 'HANDMADE HEADJOINT' and 'MADE BY ALTUS'. Below this is the text 'Servicio técnico a cargo de: Raúl Pérez (35 años de experiencia en reparación y mantenimiento de flauta y flautín)'. At the bottom are four logos for 'The Muramatsu flute', 'SANKYO FLUTES', 'MIYAZAWA', and 'Altus. HANDMADE FLUTES'. Contact information is provided at the very bottom.

“...El bueno de Misón había abierto una senda que cuidadosamente seguida, pudiera llevarnos á la gloria de tener una música nacional; pero sus sucesores se han extraviado de ella...”

Y en el *Memorial Literario de Madrid* (tomo XII, año 1787), aparece la siguiente cita en términos parecidos:

“...En el año 1757 don Luis Misón abrió nuevo camino a las canciones del teatro, y para una función del Corpus, presentó una nueva composición a dúo, que fue el modelo o principio de las que ahora se llaman tonalillas. El argumento, eran los amores de una mesonera y un gitano...”

También se le suele dar mucha importancia al hecho de que durante el mismo año, 1757, se tradujera al español la obra *Le cinese*, cuyo libreto había escrito Pietro Metastasio<sup>11</sup>, y que Luis Misón compusiera la música para esta obra. Además, dos de sus tonadillas fueron incluidas en la representación que se dio en la Navidad de 1761 en el Coliseo de la Cruz. Y no solo escribía la música, sino también la letra. Tenemos que mencionar finalmente para completar su larga lista de obras teatrales, que junto a sus más de cien tonadillas escénicas, compuso además la música para tres zarzuelas, tres comedias, ocho entremeses y dieciséis sainetes. Teniendo en cuenta que no llegó a los 39 años, realmente fue un personaje que aprovechó bien su tiempo, muy bien relacionado y muy considerado por cuantos le rodearon.

Otro detalle de la importancia y reputación que tenía Misón, lo encontramos en el hecho de que José Herrando<sup>12</sup>, pusiese en la portada de su libro *Arte y puntual Explicación*, de 1756, una flauta travesera de una llave junto a otros instrumentos y un Minueto de Misón.



Portada libro Herrando

También fue gran amigo del poeta Tomás de Iriarte, del literato José Cadalso y del gran fabulista anteriormente mencionado Félix María Samaniego. Este último, inmortalizó a Misón en una fábula que lleva por título *El tordo flautista*, muestra inequívoca de todo lo mencionado anteriormente con respecto a la personalidad y a la fama que llegó a alcanzar nuestro insigne colega en la España de la Ilustración.

### El tordo flautista

Era un gusto el oír, era un encanto  
A un Tordo, gran flautista; pero tanto,  
Que en la gaita gallega,  
O la pasión me ciega,  
O a Misón le llevaba mil ventajas.  
Cuando todas las aves se hacen rajadas  
Saludando a la aurora,  
Y la turba confusa charladora  
La canta sin compás y con destreza  
Todo cuanto la viene a la cabeza,  
El flautista empezó: cesó el concierto;  
Los pájaros con tanto pico abierto  
Oyeron en un tono soberano  
Las folías, la gaita y el villano.  
Al escuchar las aves tales cosas,  
Quedaron admiradas y envidiosas.  
Los jilgueros, preciados de cantores,  
Los vanos ruiseñores,  
Unos y otros corridos,  
Callan entre las hojas escondidos.  
Ufano el tordo grita. Camaradas,  
Ni saben ni sabrán estas tonadas  
Los pájaros ociosos,  
Sino los retirados, estudiosos.  
Sabed que con un hábil zapatero  
Estudié un año entero;  
Y dale que le das a sus zapatos,  
Y alternando silbábamos un rato.  
En fin, viéndome diestro,  
“Vuela al campo, me dice mi maestro,  
y harás ver a las aves, de mi parte,  
lo que gana el ingenio con el arte”.

Misón cayó enfermo con 37 años, en 1764, como lo atestigua la letra de una seguidilla autobiográfica:

Corte augusta española,  
Misón enfermo  
(¡Ay, prenda mía!  
¡Ay, dueño amado!),  
sus afectos te muestra.

Escucha ,atiende,

Óyeme, perla mía,  
A quien te ama,  
Que no es razón que olvides,  
Pena tirana.

Merezca aplausos,  
Pues si esto hace enfermo,  
Más hará sano.  
Será bien vista  
De Misón casi ciego  
La tonadilla.

Cuando murió, el 13 de febrero de 1766, vivía en la calle del Desengaño de Madrid, con su esposa Gracia Zamora con la que no tuvo descendencia.

En la actualidad tiene una calle dedicada en la Capital, *Calle de Luis Misón*, que saliendo desde el Paseo de

la Dirección, atraviesa las calles de Las Matas, Román Alonso y Burgos, en el barrio de Berruete, perteneciente al distrito de Tetuán.

Fue enterrado en la Parroquia de San Martín, de Madrid.



**OBRA INSTRUMENTAL**

Al margen de la abundante música teatral, Misón hizo también algunos guiños a la música de cámara, especialmente dedicada a los instrumentos que tocaba: flauta y

oboe. En realidad, no sabemos a ciencia cierta exactamente cuanto compuso, ya que su música instrumental sigue en gran parte sin ser localizada, como es el caso de la pieza que dedicó a la casa ducal de Alba, las *Doce sonatas a flauta travesiera y viola, obligadas, echas para el Exmo. Sr. El Señor Duque de Alba*, divididas en dos partes y que por lo visto se perdieron durante el incendio del Palacio de Liria durante la Guerra Civil. Solo se ha conservado la página final del manuscrito, un *Allegro a la francesa*, gracias a que fue utilizada por José Subirá como ilustración a su libro *Historia de la música española e hispanoamericana*.

La portada decía *Seis sonatas a flauta travesiera y viola obligadas, echas para el Exmo. Sr. Duque de Alba*, lo cual ha confundido a algunos estudiosos que pensaban que solo eran seis las sonatas compuestas (en realidad eran dos libritos de seis cada uno). Asimismo también ha dado bastante que hablar, el hecho de que Misón escribiera “viola” pero en realidad puede que se estuviera refiriendo al bajo (que era lo normal o habitual en este tipo de composiciones en la época). Lothar Siemens considera que se refería a “tenor de violón”<sup>13</sup>:

*“tenor de violón, esto es, para flauta y bajo continuo concertante. Pensando seguramente en una viola de brazo (todavía muy rara para la España de entonces y más como instrumentos solista), Subirá supuso al ver solo dos pentagramas (flauta y bajo)*



Sonatas Misón

que faltaba la parte de “viola obligada” a la que se alude en el título, sin reparar en que esta constituye el bajo y que, por tanto, tales sonatas eran a dos partes y no a tres, como él erróneamente creyó...”.

Pero no todo son malas noticias con respecto a la música para flauta de Luis Misón, ya que recientemente se ha rescatado una sonata suya ni más ni menos que en México. La obra se encontraba en un manuscrito titulado *XII Sonatas A Solo Flauta, é Basso. Di Pietro Locatelli / &... Mex.co y Marzo 30 de 1759<sup>44</sup>*, y no pertenece al álbum de las 12 sonatas mencionadas anteriormente, por lo que podemos afirmar que es la única obra “entera” para flauta que poseemos de él. Por cierto, nunca estuvo en México. Se trata de la *Sonata en La menor para flauta y bajo*, que consta de tres movimientos: Andante en C; Adagio en 3/4 y Presto en 3/4. Esta obra fue publicada en 2009 en Santo Domingo de la Calzada, La Rioja (Introducción y edición crítica de Antonio Pons Seguí).

La destacada flautista mexicana **María Díez-Canedo**, ha grabado esta sonata que forma parte del álbum *Sonatas Novohispanas*, con su consolidado grupo LA FONTEGARA. Asimismo, nuestra colega leyó en 2013 su interesante tesis doctoral que lleva por título: *Perspectiva general de la flauta travesera en la Nueva España de*



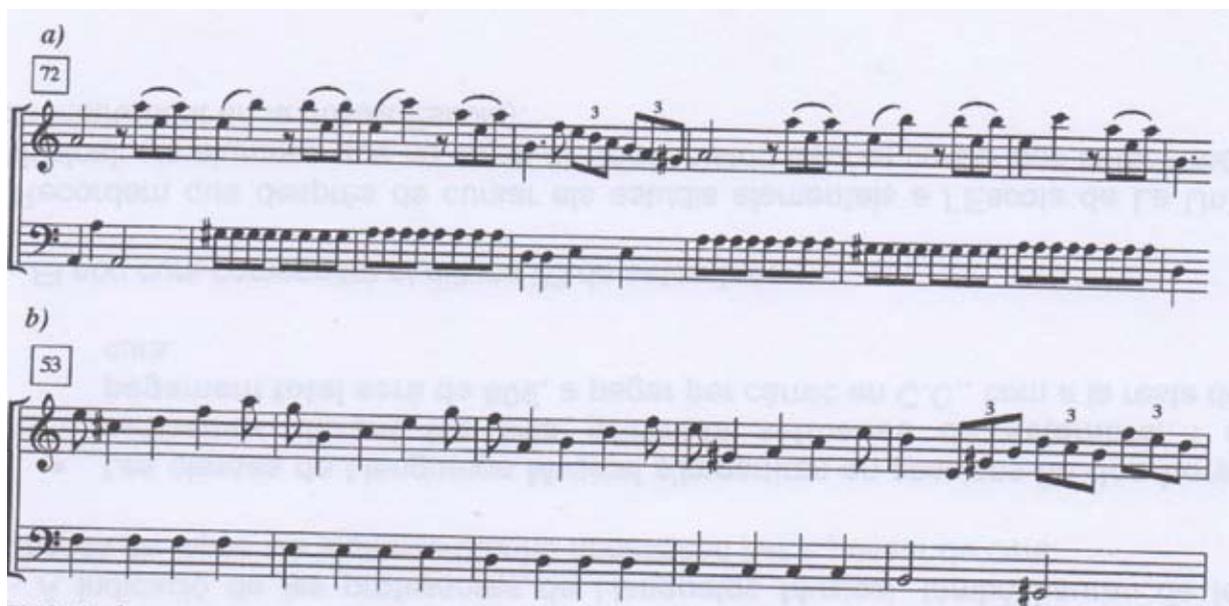
María Díez-Canedo

1700 a 1780. Felicitamos a María desde estas líneas por su brillante trabajo y como no, le damos las gracias por lo que nos toca. Con anterioridad y mientras preparaba su tesis, publicó en 2007 un interesantísimo artículo titulado *La flauta travesera en las dos orillas. Una sonata de flauta de Luis Misón en México<sup>45</sup>*, del que hemos sonseado nuevos conocimientos a cerca del artista.

Todos los tiempos de la Sonata están escritos en forma binaria AB. La sección A del Tema I del primer tiempo ANDANTE (Compasillo), escrito en la tonalidad principal, es de gran carácter expresivo:



I tiempo, 1ª parte



I tiempo, 2ª parte

Y el Tema II, escrito en Do Mayor, se presenta con una textura mucho más ligera. En la primera parte de la sección B, encontramos una melodía construida a base de saltos en la flauta, que destacan con respecto a la monotonía del bajo y en la segunda aparecen diseños de tresillos, que se destacan en contraposición a las notas largas del bajo. El segundo movimiento ADAGIO, está en Do Mayor y tiempo ternario. Presenta una estética un poco más galante, sin salirse de la línea general del prototipo de tiempo lento, con un bajo armónico sostenido y una melodía flexible.



Sonata Oboe

te evidentes: Que las iniciales coinciden, al igual que las dos letras finales de su apellido y que, esto sumado a que no había otro compositor con estas iniciales que tuviera tanta fama, es mucho más que una evidencia.

La Sonata pertenece a la biblioteca del Conde Fernán Núñez y también está escrita en La menor, pero en esta ocasión consta de cuatro movimientos a diferencia de los tres de que consta la de flauta:

También tenemos referencias de un *Concierto para dos flautas y orquesta*, que escrito por Misón, fue interpretado el 22 de marzo de 1789, en el teatro de los Caños del Peral (actual Teatro Real o de la Ópera). Los solistas que dieron a conocer la obra fueron los hermanos Julián, Manuel y José y la orquesta que actuaba en

este coliseo era realmente competente. Estaba formada por: 18 violines, 4 violas, 2 violones, 3 contrabajos, 2 oboes, 2 flautas, 2 clarinetes, 2 trompas, 2 clarines y un clave. Hay quien opina que, el hecho de dar a conocer esta obra más de veinte años después de

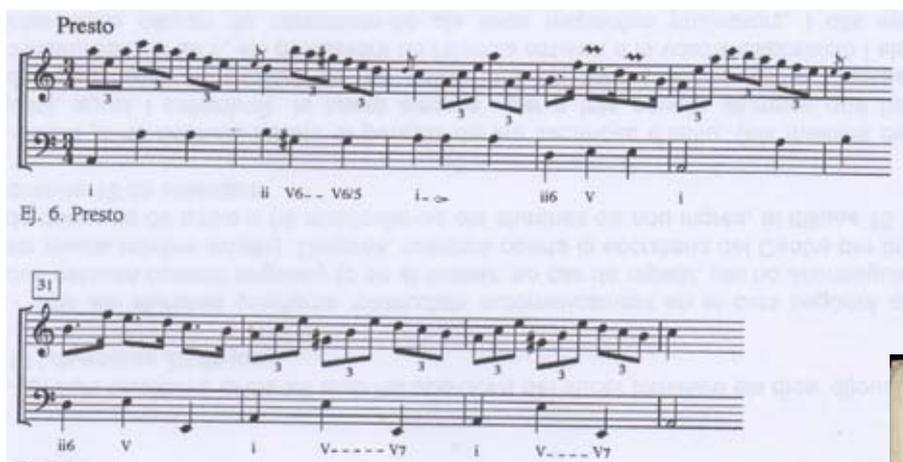
la muerte de Luis Misón, es otro detalle más de los que demuestran que Misón fue realmente valorado en su época.

Asimismo, Misón aprovechaba algunas de sus tonadillas para asignarle un papel importante a la flauta y otorgarle ese protagonismo a que le impulsa inconscientemente su corazón. Es el caso de la Tonadilla a Dúo *Un Barquero y una Pastora*, con violines, trompas y flautas, de 1765.



II tiempo

Finalmente, el tercer movimiento también escrito en 3/4 es muy enérgico, rítmico y tiene un marcado carácter de danza española<sup>16</sup>:



III tiempo

Después de esta Sonata, hemos de, al menos mencionar aquí, la que según Lothar Siemens es "atribuible" a Luis Misón: *Sonata para oboe y bajo*. Este magnífico musicólogo canario, explica con todo detalle en el preámbulo de su publicación en la Revista de Musicología<sup>17</sup>, que las iniciales del compositor L. M(on) solo se pueden relacionar con Luis Misón, sobre todo por dos motivos bastan-

Tonadilla con flautas



Muchas otras más músicas escribió nuestro artista, seguro, para solista o para grupos instrumentales diversos en forma de minuetos, etc., que desgraciadamente no ha llegado a nuestros días. Como siempre, la desidia, las guerras..., nos han privado de gran parte de nuestro patrimonio musical, toda vez que el bagaje cultural de España siempre estuvo a un nivel muy bajo con respecto

a otros países de nuestro entorno europeo, cosa que no ayudó demasiado a la conservación de los valores que nos atesoraban. Una verdadera lástima, que esperemos poder ir compensando con las múltiples investigaciones que van arrojando los estudios de tercer ciclo, acomodados ya en el Grado Superior de Música y Artes Escénicas ¡Así sea! ●

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



## Bibliografía

- Cabañas, Fernando: Misón, Luis, Diccionario de la música española e hispanoamericana (Madrid, ICCMU, 1999-2002).
- Díez-Canedo Flores, María: La flauta travesera en las dos orillas. Una sonata de flauta de Luis Misón en México. Cuadernos de Música Iberoamericana, ICCM, 2007.
- Ezquerdo Esteban, Antonio: Música Instrumental en las Catedrales Españolas en la Época Ilustrada. Consejo Superior de Investigaciones Científicas., Barcelona 2004.
- Gericó Trilla, J. – López Rodríguez, F.J.: *La Flauta en España en el s.XIX*. Madrid, 2001 (Ed. Real Musical Carisch).
- Martín Moreno, Antonio: Historia de la música teatral en España. Ed. Labor, Barcelona 1945.
- Mitjana, Rafael: Histoire de la Musique: Espagne. Encyclopedie de la Musique et Dictionaire du Conservatoire, Paris, Delagrave, 1920.
- Siemens Hernández, Lothar: Una sonata para oboe y bajo atribuible a Luis Misón. RMS, XV. 2-3, 1992, 761-73. Véase José Herrando: Tres sonatas para violín y bajo solo y una más para flauta travesera o violín. (Madrid, SEDM, 1987), pp. 47-55.
- Subirá, José: La Música en la Casa de Alba. Sucesores de Rivadeneyra, Madrid 1927. Historia de la música española e hispanoamericana. Barcelona 1953.

## Webgrafía

- Stevenson, Robert: Luis Misón. Grove Music ed. L. Macy, (en línea, 23-12-2015)
- <http://www.grovemusic.com>
- Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tonadilla de Misón (en línea, 23-12-2015)
- <http://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/El-Ayuntamiento/Cultura-y-ocio/Cultura/Biblioteca-Historica>
- Fundación J. March: Concierto de Música de Cámara Española del S- XVIII
- (en línea 26-12-2015) <http://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc218.pdf>
- Sonata de Misón: <https://www.youtube.com/watch?v=sEu115knsTM> (en línea 26-12-2015)
- Sonata de Herrando: <http://www.melomanos.com/la-musica/compositores/jose-herrando/>
- (en línea 29-12-2015)
- Ruíz Tarazona, Andrés: Ciclo Música Española del S.XVIII. (en línea 29-12-2015) <http://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc218.pdf> (Fundación Juan March. Madrid, 1984)

## NOTAS

1. Solo en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid se conservan 96, amén de las custodiadas en el Real Conservatorio Superior de la capital y en la Biblioteca Nacional.
2. Observamos que los cuatro flautistas de la Real Capilla son los mismos y tocan en el mismo orden que en la orquesta del Real Coliseo del Buen Retiro.
3. Durante el reinado de Fernando VI, esporádicamente las orquestas se desplazaban a los Reales Sitios de Aranjuez.
4. Robert Stevenson: Luis Misón, Grove Music Online / Recuerdo con cierto agrado, el día en que el señor Stevenson (Melrose, New Mexico 1916- Los Angeles 2012, considerado el musicólogo hispanista más prestigioso del mundo) visitó el Conservatorio Superior de Música de Madrid de la mano de nuestro amigo y compañero Ismael Fernández de la Cuesta. Su entusiasmo por el Centro y por el país, hizo que cediera todo su legado (más de 30.000 documentos) a la Biblioteca del Conservatorio, a cambio ayudar a los estudiosos de la música iberoamericana, españoles y portugueses. Por ello, se organizan cursos regularmente: "La celebración de este curso es consecuencia de la disposición del Ministro de Educación y Cultura de 18 de junio de 1999 por la que se aceptó la donación del legado del Profesor Robert Stevenson al Estado español y por la que se asumió la voluntad del donante de ayudar a los estudiosos iberoamericanos, españoles y portugueses de la música en la forma que se estimara más conveniente. El Legado del Profesor Robert Stevenson se custodia y está puesto a disposición de los investigadores en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid".
5. DUCADO: En Castilla era la unidad de las monedas de oro, por consiguiente valía medio doblón, su valor variaba según la ley. Pesaba 3,60 gramos y era la unidad de cuenta durante los siglos XVI al XVIII, valían 11 reales castellanos o 375 maravedís ( los reales eran de plata y los maravedís de cobre, aunque anteriormente también los había de oro y de plata).
6. Andrés Ruíz Tarazona, en Ciclo Música Española del S.XVIII (Fundación Juan March. 1984): "Otros grandes flautistas españoles, virtuosos también del oboe, como Misón o Manuel Cabazza, fueron José y Juan Bautista Plá. Uno y otros triunfaron en Europa, siendo gala de los Conciertos Espirituales de París y Amsterdam".
7. Aunque hoy en día ausentarse en el trabajo nos parece algo impresentable, en aquella época era algo habitual, no se les pagaba ese día y punto. Además, las constantes quejas por la indisciplina de los músicos, hizo que el Cardenal Mendoza tratase de reformar los decretos por el comportamiento "un tanto escandaloso" de los músicos de la Capilla durante los servicios, ya que no guardaban silencio ni la compostura y reverencia que era debido (A. Marín Moreno HME, p. 51). Vaya fama...
8. En este sentido en la Real Capilla hubo casos como: Juan Ficher (flauta-clarinete); Manuel Fornells y Vila (flauta-fagot); Vicente Fernández (flauta-clarinete); José Jardín (flauta-trompa), etc.
9. Quiso darle a su música una tendencia españolista frente a la italianizante que predominaba en aquella época en nuestra Corte.
10. Por cierto, Rafael Mitjana dejó constancia en la Enciclopedia Lavignac, de que "Luis Misón era un gran flautista".
11. 1698-1782, el más famoso de los libretistas italianos del s. XVIII y poeta cesáreo de la corte imperial austríaca.
12. José Herrando (Valencia 1720- Madrid 1763). Importante violinista y compositor afincado en Madrid, profesor de violín del duque de Alba, autor de una Sonata en La Mayor para flauta travesera o violín (y bajo).
13. Comentarios a la edición de: Una sonata para oboe y bajo atribuible a Luis Misón. RMS, XV. 2-3, 1992, 761-73.
14. Conservado en el Fondo Antiguo de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México, con signatura M-T53.
15. Cuadernos de Música Iberoamericana, ICCM, 2007.
16. Marja Díez-Canedo señala que los rasgos de este tiempo pueden provenir de danzas como la folía o el fandango.
17. RMS, XV. 2-3, 1992, 761-73.



**AQUÍ  
EMPIEZA  
LA SIGUIENTE  
NOTA**

**Resona**  
by Burkart

La Resona  
300, gold-on-silver  
Resona flautín.  
Burkart calidad  
a un precio sorprendente.

**Resona**  
by Burkart

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

**Daniel  
PAUL**  
**LUTHIER**

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

**Embouchures en bois faites  
à la main**



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

*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.

**Flutemotion**



**Annemieke de Bruijn Surprise Your Sound**

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

# FAMILIA *y* DOCENTES



Eva García en una sesión donde profesor, padres y alumnos participan juntos

## *Coordinación en beneficio del joven estudiante de música*

Por **Eva García**

**E**s bien sabido que un alumno que aprovecha adecuadamente el tiempo de estudio en cualquier materia normalmente consigue más resultados y avanza más rápido que otro que no lo hace. En particular, en nuestra disciplina musical y debido a las características de nuestro alumnado (la mayor parte de ellos comienzan sus estudios de música cuando son muy pequeños, entre los 7 y los 11 años) no es nada fácil que en los inicios de su contacto con el instrumento hagan un estudio fructífero en cantidad y en calidad. Con algunos de ellos, incluso, el estudio de calidad no se da ni aún después de muchos años de trabajo con el instrumento. Nuestra tarea como docentes es ayudarles y estimularles para que, poco a poco, adquieran un buen hábito de estudio, ordenado y responsable, que les permita avanzar como músicos.

Por otra parte, es indudable y demostrado que el poder del entorno es la herramienta más poderosa para aprender o para dejar de hacerlo y, por eso, la labor conjunta del profesor y de los padres es fundamental en este proceso. Por supuesto, el profesor es quien debe dar las pautas del estudio, pero necesita de un contacto habitual con los padres de sus alumnos para que éstos le informen puntualmente de las circunstancias de los niños, del tiempo y de la calidad del estudio en casa o de si es mucha o poca tarea la encomendada semanalmente. Todo ello con el objetivo de adecuar el estudio a la realidad existente.

Por otra parte, es indudable y demostrado que el poder del entorno es la herramienta más poderosa para aprender o para dejar de hacerlo y, por eso, la labor conjunta del profesor y de los padres es fundamental en este proceso. Por supuesto, el profesor es quien debe dar las pautas del estudio, pero necesita de un contacto habitual con los padres de sus alumnos para que éstos le informen puntualmente de las circunstancias de los niños, del tiempo y de la calidad del estudio en casa o de si es mucha o poca tarea la encomendada semanalmente. Todo ello con el objetivo de adecuar el estudio a la realidad existente.



Alumnos de la clase

Veamos algunas pautas para que el alumno optimice su estudio desde la relación profesor- padre-alumno.

Es importante que el profesor:

*1. ....trabaje la motivación de sus alumnos.*

La enseñanza es similar a un juego en el que los docentes recibimos al alumno e intentamos transformarlo con múltiples estrategias para que dé lo mejor de sí mismo. Tenemos en nuestras manos el mejor y más delicado material: los niños. Es fundamental para el progreso de los alumnos que se sientan valorados y apreciados por su entorno para que sientan que el esfuerzo que realizan vale la pena.

El profesor puede hacerlo a través de varios cauces, todos ellos importantes:

Estando siempre muy presente y cercano en las clases de sus alumnos, en el sentido de escucharles con atención, no sólo con respecto al instrumento sino también en las conversaciones que mantenemos con ellos, dando importancia y teniendo en cuenta sus opiniones. Mostrarse cercano a ellos en todos los aspectos y hablarles con sinceridad mejora la relación entre docentes y alumnos. Cuanto más los conocemos, mejores profesores seremos:

sabremos cómo aprenden mejor, qué les inspira, si tienen un buen o mal día...

Haciendo siempre partícipes a los niños en la toma de las decisiones que les atañen. El profesor debe ofrecerles sabios consejos y guiarles por un camino bueno y saludable para ellos, pero los alumnos no deben tener nunca la impresión de que alguien decide por ellos. Como profesionales podemos guiarles hacia donde nosotros creemos, pero siempre con tacto y cariño. Especialmente con los más pequeños del aula, realizando juegos y actividades lúdicas, pero siempre con un propósito u objetivo didáctico concreto.

Por supuesto, en el aula siempre debemos lograr que el alumno consiga entender y/o realizar lo que le pedimos que haga como tarea semanal. Si no, se encontrará muy perdido en su estudio a solas en casa.

Y, por descontado, buscando siempre la parte positiva de su trabajo. Aunque no estudien, aunque por el momento no logremos que su estudio sea aprovechado, conseguiremos mucho más reforzando lo positivo que encontremos en ellos que poniendo el acento en sus carencias. Debemos tratar de alabar la buena intención siempre, el hecho de intentarlo. Valorar el esfuerzo del alumno, por pequeño que éste sea, y que esto nos sirva como punto de partida hacia lo que falta por alcanzar, significa valorar al alumno

como persona y como estudiante. Y una persona valorada en sus capacidades es una persona emocionalmente apta para avanzar en todo lo que se proponga.

Podemos señalar aquí que en la lengua francesa se usa el verbo JOUER (jugar) para referirse a tocar un instrumento ("jouer de la flûte", que significa "tocar la flauta"). No debemos olvidar que este verbo implica diversión, entusiasmo, entrega, pasión.... que jugar es recrearse y disfrutar de la acción y que cuando lo hacemos, aprendemos y no olvidamos.

### 2. ....colabore en el desarrollo de las habilidades motoras del alumno.

En el desarrollo de estas habilidades están involucrados los siguientes polos:

**Cognitivo:** el alumno debe entender lo que tiene que hacer y por qué y para qué tiene que hacerlo. Es importante preguntarles y que verbalicen lo que les pedimos que hagan.

**Motor:** el alumno en su trabajo diario debe desarrollar las habilidades motrices para lograr hacer lo que le pide el profesor. Es un ejercicio personal de entrenamiento de los músculos (lengua, diafragma, dedos...) que le permitirán abordar de manera satisfactoria una obra, un pasaje...

**Afectivo:** como docente, debo preguntarme si el niño está preparado para hacer lo que le pido. Si no lo está, no puedo pedírselo porque la frustración aparecerá. En ocasiones, aunque a nivel cognitivo estén preparados, sus circunstancias personales, el cansancio, el estrés... pueden causar bloqueo en este polo y ser la causa de que no puedan superar un contenido que queremos trabajar, por sencillo que éste sea.

### 3. ....conozca el sistema de aprendizaje.

El proceso de aprendizaje básico para toda persona es: **COMPRENDO ---PUEDO HACERLO---OCURRE!**

Cuando el niño consigue que algo le salga, siente que puede hacerlo. Nuestra labor como docentes es, a través de la repetición de distintos ejercicios, lograr que el hecho deseado ocurra de manera inconsciente y automatizada. En ese momento podemos considerar que hemos aprendido algo.

En cuanto al incremento progresivo del tiempo de estudio una vez que están motivados, es importante hacerlo con el encargo de más tarea a trabajar y no simplemente con aumentar el tiempo de un frío reloj. Aumentar gradualmente la cantidad o dificultad de las piezas a trabajar, supone un aumento de tiempo no explícito.

Y con respecto al ENTORNO FAMILIAR, por descontado que juega un papel básico en el rendimiento escolar de los niños, puesto que éstos pasan con su familia muchísimas más horas que con cualquiera de sus profesores. Por ello, es fundamental para los logros del niño que sus padres se impliquen en su aprendizaje musical.

Con los alumnos más jóvenes. En ocasiones el profesor de instrumento demandará que los padres estén presentes durante las clases individuales para que comprendan el proceso en el que está su hijo y lo que se le pide en su estudio individual para que pueda avanzar adecuadamente. Más habitualmente se les pedirá estar presentes en la práctica diaria de sus hijos pequeños; si existe la posibilidad de acompañarles físicamente es perfecto, pero si no, pueden supervisar diariamente su práctica a través de la revisión de la libreta del aula, de contactos por mail con el profesor, de una conversación detallada y tranquila con su hijo...etc. Las pautas de dicha supervisión las establecerá el profesor y dependerán de la edad y personalidad del niño. Una vez que los alumnos han adquirido la suficiente motivación y un cierto hábito de estudio, los padres pueden ir soltándoles la mano poco a poco para que se hagan autosuficientes y responsables en su práctica diaria.

Con alumnos más mayores. La presencia de los padres en el estudio diario no es tan necesaria puesto que se da por supuesto que ya han adquirido un hábito ordenado. Pero aún así, el entorno familiar puede continuar todavía implicado en el aprendizaje fomentando la escucha de música, la asistencia a conciertos y la práctica diaria en casa, sin censurarles, que se sientan queridos, que sientan que deseamos escuchar sus progresos por pequeños que éstos sean. Al igual que el profesor, hacerles refuerzos positivos, alabar lo bueno que siempre hay en todo.

Unas pautas generales para los padres de alumnos instrumentistas, jóvenes o menos jóvenes, podrían ser: Fomentar la escucha de música en conciertos, en casa, en el coche...

Los niños aprenden lo que viven. Si un niño vive en el amor a la música, aprende a amarla.

Ayudarles a convertir la práctica diaria en un hábito regular.

Que el estudio diario no sea forzado, que el niño sienta que lo decide él mismo. Guiarles hacia donde queremos, pero con mucho tacto.

Si el estudio puede repartirse en varias veces al día, mejor. Además, es más aconsejable estudiar por la mañana que hacerlo por la tarde o por la noche, por el lógico cansancio acumulado. Debemos y deben entender que la constancia en el estudio no es pagar un precio, sino ayudarles a desarrollar una capacidad que les será muy, muy útil en cualquier faceta de su vida.

También es básico que el hábito de estudio de los niños esté primero interiorizado y entendido por sus padres. Con frecuencia, los profesores nos encontramos que los padres no dejan espacio en las actividades programadas, por ejemplo durante el fin de semana, para el estudio del instrumento de su hijo. El niño llega a su casa y no encuentra tiempo para practicar o tiene que hacerlo a toda prisa. Como padres, debemos procurar contar siempre con el estudio diario del instrumento de nuestros hijos

cuando programemos actividades. Los niños no tienen aún la capacidad ni la libertad de organizar su estudio dentro de las actividades de la familia, y debemos ayudarles a hacerlo para evitar que se frustren si no encuentran el momento adecuado de estudio.

Ayudarles a practicar con eficacia y a mejorar la calidad del estudio en casa.

Todos podemos distinguir si un niño está estudiando bien o mal. Como padres, debemos exigir a nuestros hijos que su estudio en casa sea de la mayor concentración y calidad posible. A través de la cantidad y calidad del estudio diario estamos protegiendo a nuestros hijos para que progresen con el instrumento. Y nuestro deber como padres es protegerles en todo momento.

Trabajar la relación padre-hijo. Motivación.

Con alguna frecuencia observamos que los alumnos no aceptan el papel de supervisión del estudio que sus padres deben hacer en casa y se enfrentan a ellos a través de actos de rebeldía y enfado. El niño debe entender que es una relación jerárquica de respeto mutuo entre 3 vértices: en el aula manda el profesor y en casa mandan los padres, como representantes del profesor. Todo con el objetivo de lograr su bien.

Los padres deben crear un entorno seguro para el estudio. Un lugar de confianza mutua y serenidad, donde se cultive la alegría por aprender y se fomente la confianza en el niño.

Es fundamental, también, que los padres se concentren en las cualidades de su hijo y potencien su autoestima. Aunque nos encontremos en un momento de dificultades técnicas o musicales, hacerle ver y sentir que puede

hacerlo. Evitar la crítica y la presión. Hacerles cumplidos sinceros, no mentirles. Cuidar el lenguaje, verbal y no verbal. Disfrutar juntos de cualquier pequeño avance. Un niño apreciado es un niño con un alto potencial para aprender.

Como conclusión podemos decir que la educación reclama, cada vez más enérgicamente, el contacto habitual entre docente y familia. Tanto padres como profesores tenemos un rol destacado y decisivo en la formación musical de nuestros hijos y alumnos. Este rol debe complementarse necesariamente para que la trayectoria académica del niño se desarrolle de forma coherente y en una misma dirección que confluya en un punto común: su progreso musical y personal. Todos debemos esforzarnos para que la relación entre los 3 vértices sea lo más cordial posible y la comunicación fluya de manera sincera y sin miedos. Esforzarnos con el único objetivo de dar a nuestros alumnos las condiciones óptimas para que puedan aprender música. Para que puedan disfrutar y enriquecerse personalmente de este maravilloso arte. ●

**Eva García**, Profesora en el C.P.M. de Huesca.



#### BIBLIOGRAFÍA:

- Edgar Willems. Las bases psicológicas de la educación musical.
- F. Balsera, D. Gallego. Inteligencia emocional y enseñanza de la música. Dinsic publicaciones.
- Psicología y música. Edit: Grupo 5.
- Cómo potenciar la inteligencia de los niños con la música. Redbook ediciones.
- Actividades y juegos de música en la escuela. Edit. Graó.
- Revista de pedagogía musical "MÚSICA Y EDUCACIÓN".
- Revista "EUFONÍA", Didáctica de la música.
- Revista TODO FLAUTA.

# Coaching Musical

¡¡¡disfrutar haciendo música!!!

*“Cuando tienes realmente un sueño que te apasiona y te ilusiona, no te importa lo que tengas que sacrificar para conseguirlo”*

Por **Amparo Trigueros**

**A**unque muchos de vosotros ya me conocéis como flautista de la Orquesta de Córdoba, si me permitís, me gustaría contaros mi experiencia personal como músico. A los 11 años comencé a tocar la flauta y a los 14 ya tenía claro que quería ser músico profesional y que mi sueño sería tocar en una Orquesta: a los 19 ya lo hacía de forma regular en orquestas profesionales. Durante mi carrera he aprobado cuatro audiciones para orquesta (JONDE, Orquesta Sinfónica de Galicia, OBC y Orquesta de Córdoba) pero también he hecho muchas más que no aprobé y que me sirvieron para aprender y seguir mejorando. Desde joven tuve muy claro mi objetivo y puse todo lo que estaba de mi parte para conseguirlo. Sabía que tendría que pagar un precio y que tendría que renunciar a otras cosas pero mi sueño era muy grande y estaba motivada al 100%.

Por fortuna siempre conté con la ayuda de mis padres que, aún sin ser músicos, me apoyaron en mi decisión. Mis profesores creyeron en mis posibilidades y me inculcaron la disciplina y la perseverancia. Nunca perdí la confianza en mí. No obstante debo de confesaros que también he vivido momentos de inseguridad, miedos, dudas, y en esos momentos me hubiera ayudado mucho un “coach”.

Cursé el Máster Experto en Coaching de la Universidad San Pablo CEU de Sevilla. En principio, me había matriculado en el Máster pensando en un proceso de crecimiento personal pero, a medida que se iban sucediendo los diferentes módulos me iba dando cuenta que el coaching

podía ser una herramienta muy útil para los músicos. Para el trabajo final, se nos pidió que aplicáramos lo aprendido sobre coaching a un área o especialidad. En mi caso no tuve dudas, mi proyecto sería Coaching Musical.

En 2014, cuando estaba cursando el Máster Experto en Coaching, me sobrevino una parálisis facial que me tuvo de baja siete meses en la Orquesta. Fue un momento crucial para mi desarrollo personal. Cabía la posibilidad de que no me recuperara lo suficiente como para volver a tocar de manera profesional, así que fue el mejor momento para aplicarme las herramientas de gestión emocional y mental que estaba aprendiendo. Yo sabía que mi actitud frente a la

enfermedad iba a ser importante para el resultado final. La vida me puso a prueba, pero también me ofreció una gran oportunidad. Ayudada con terapia bioenergética y acupuntura, finalmente me recuperé 100%, y ahora vuelvo a disfrutar haciendo música y compartiéndola con los demás.

## **¿Qué es el Coaching?**

El coaching consiste en acompañar a una persona o grupo de personas en un proceso de cambio hasta que alcanzan sus objetivos. El coaching le conduce al éxito, a la autonomía y a la realización de sí mismo, gracias al desarrollo conjunto de su potencial y de sus habilidades.

En el mundo del deporte cuentan con un “coach”. Todos los deportistas de

élite tienen un “coach” que les ayuda y les entrena para estar al 100% en los momentos de máxima presión en las competiciones.

### Y, ¿por qué no un coach para músicos?

Al músico intérprete, en su ejercicio profesional, se le exige constantemente dar lo mejor de sí mismo, y esto requiere una preparación mental y emocional que generalmente los músicos no recibimos. Echamos en falta precisamente esta formación en el momento más importante para un músico: la hora de subírnos a un escenario.

Cuando preparamos una audición para una orquesta, concierto, recital... practicamos mucho la dificultad técnica de la obra y la parte interpretativa, pero, ¿practicamos la parte emocional o mental?

Para que el resultado sea 100% satisfactorio las tres partes deberían de estar bien entrenadas. A ninguno de nosotros se nos ocurriría salir al escenario para afrontar, por ejemplo, el Concierto de *Ibert*, si anteriormente no hemos trabajado cada uno de los pasajes hasta su pleno dominio. Sin embargo, dejamos al azar nuestra respuesta emocional y mental en la actuación.

Desarrollar técnicas específicas de Coaching Musical nos ayudará a gestionar mejor nuestras emociones, planear objetivos a corto, medio y largo plazo, y entrenarnos mentalmente para la actuación.

Veamos algunos conceptos fundamentales que trabajamos en Coaching:

#### Objetivos

Es muy importante tener un objetivo claro para saber hacia donde vamos.

¿Cuál es tu sueño? , ¿Dónde te gustaría llegar cómo músico?

Es necesario dedicar un tiempo a reflexionar sobre lo que realmente queremos conseguir, pues si no sabemos con claridad qué queremos, es más difícil elegir el camino. La meta sería el objetivo final, y después

habría que proponerse objetivos a corto y medio plazo.

Para conseguir un sueño, una meta, siempre tienes que pagar un precio. ¿Qué precio estás dispuesto a pagar?

El precio es la suma del tiempo, el dinero, la energía y las emociones invertidas para la consecución de nuestro fin. Cuando tienes realmente un sueño que te apasiona y que te ilusiona, no te importa lo que tengas que sacrificar para conseguirlo. Si tu esfuerzo es a “medias”, tus resultados serán mediocres, así que si quieres tener resultados excelentes tienes que hacer todo lo que está en tus manos. Comprométete al 100% con tu sueño.

#### Gestión Emocional

Los intérpretes tenemos que transmitir emociones para que el público que nos escuche disfrute con lo que hacemos. El control de las emociones marca la diferencia.

¿Cuál es la emoción que más se repite en tu vida en los últimos días, semanas, meses? ¿En qué emoción estás tocando? Si tu emoción es apatía, tristeza, enfado... todas tus acciones y resultados serán iguales. Si por el contrario eliges alegría, entusiasmo... tus acciones y resultados serán totalmente diferentes.

¿Se puede elegir una emoción? La respuesta es “SÍ”. Trabajando la inteligencia Emocional. La Inteligencia Emocional es la capacidad que tiene una persona de manejar, entender, seleccionar y trabajar sus emociones y las de los demás con eficiencia, generando resultados positivos.

#### La Autoestima

La autoestima está formada por las creencias que tenemos acerca de nosotros mismos. Consiste en las actitudes que uno tiene de sí mismo, es decir, la percepción que tenemos de nosotros mismos. Es un juicio sobre nuestra valía personal. Por otra parte está la autoimagen que sería la suma de cómo nos vemos nosotros mismos (autoestima), cómo nos ven los demás y cómo interpretamos el

conjunto. Mejorar tu autoestima te llevará a un alto grado de confianza en ti mismo.

¿Qué piensas sobre tus posibilidades como músico? ¿Qué te decían o dicen tus padres y tus profesores de tus posibilidades? El lenguaje determina nuestras creencias. Así hay palabras y frases que nos limitan (virus mentales) y otras que nos potencian (activadores mentales).

Estos son algunos ejemplos:

#### Virus Mentales

- No puedo
- No lo conseguiré
- Es imposible
- No merece la pena
- Es muy difícil

#### Activadores Mentales

- Es un gran reto
- Cada día lo estoy haciendo mejor
- Lo estoy consiguiendo

#### La Motivación

La palabra motivación se divide en dos partes: motivo + acción, por tanto podemos interpretarla como la capacidad que tiene una persona de buscar motivos para ponerse en acción. ¿Cuáles son tus motivaciones para estudiar cada día? ¿De quién depende la motivación? ¿Del profesor o del alumno?

Una de las cualidades de un buen profesor sería motivar al alumno pero también es cierto que el objetivo o meta o sueño final es un asunto que corresponde fundamentalmente al propio alumno. Así que sería uno mismo el que tendría que auto motivarse.

¿Cómo te sentirías si ya hubieras conseguido tu sueño? Imaginarte y visualizar tu sueño te cargará de energía y motivación para seguir adelante.

#### La Perseverancia

La perseverancia es la capacidad para seguir adelante a pesar de los obstáculos, dificultades, desánimo, aburrimiento, frustración, o los propios deseos de rendirse. Es una de las fortalezas más importantes



Amparo Trigueros y Maite García. Concierto para flauta y arpa de Mozart. 27 de Marzo de 2014 junto con la Orquesta de Córdoba

de nuestro carácter. En nuestra carrera como músicos pasaremos por muchos momentos difíciles, obstáculos, inseguridades, así que la perseverancia será determinante para no “tirar la toalla”.

#### *Concentración y Focalización en el Estudio*

¿Cuántas horas dedicas al estudio diario del instrumento? ¿Cuánto tiempo estás concentrado en lo que quieres mejorar? Planificar cada día lo que queremos mejorar y enfocarnos en el objetivo. Para la concentración hay que saber desconectar de todo lo que esté sucediendo alrededor nuestro. Una herramienta muy eficaz que podemos utilizar es el *mindfulness*. El *mindfulness* nos permite bloquear todo tipo de interferencias tanto internas (pensamientos) como externas y dejar que nuestra mente se centre sólo y exclusivamente en nuestro instrumento y en la música que somos capaces de generar. El *mindfulness* aporta calma a la mente. La respiración consciente es la base de esta técnica y nos permitirá focalizar toda nuestra atención en lo que queremos hacer. Si creamos un hábito en la incorporación de esta técnica, nos servirá para el momento de la actuación.

#### *Visualización*

La visualización es la generación

de imágenes y sensaciones en la mente. Es una gran herramienta para reproducir y practicar futuros eventos y situaciones que requieren toda la concentración. Esta sería una parte importante del entrenamiento mental. Visualizar el escenario, el momento de la actuación con todo tipo de detalles. Cuando más práctica tengas en visualizar lo que quieres, más fácil será conseguirlo cuando estés bajo presión en el escenario.

#### **Conclusión:**

Esto sería una introducción al Coaching Musical. Hay muchos más conceptos que se pueden trabajar, cada intérprete es diferente y tiene sus bloqueos o creencias que le limitan. Mi objetivo cómo “coach” sería ayudar y acompañar al intérprete a que se realice musicalmente y pueda dar lo mejor de sí mismo en cualquier circunstancia. He conocido a muchos músicos con prometedoras carreras abandonar su profesión por no saber gestionar emocional y mentalmente sus actuaciones. En el conservatorio tenemos muchas asignaturas relacionadas con la técnica y la interpretación del instrumento pero, bajo mi punto de vista, hay una carencia en el apartado emocional y mental.

Siempre me gusta hablar de lo importante que es tener objetivos en la vida, así que en este momento mi

sueño sería introducir el Coaching Musical en los conservatorios.

Mi experiencia cómo “coach” está siendo muy enriquecedora. En mis sesiones de coaching me he encontrado con perfiles muy diferentes. Hay músicos a los que les falta motivación, otros que no tienen claros sus objetivos, otros que no están dispuestos a sacrificar nada, problemas de ansiedad escénica... pero es muy gratificante cuando ves que se van liberando de las cosas que les limitan y empiezan a disfrutar tocando. También realizo charlas en conservatorios para alumnos y para profesores, jóvenes orquestas y sesiones individuales presenciales o vía Skype.

Hasta aquí esta breve presentación. Si estáis interesados en conocer con mayor profundidad esta temática os invito a la conferencia sobre Coaching Musical que realizaré en Bilbao en la próxima convención de la AFE. ●

**Amparo Trigueros**, Profesora superior de flauta travesera, flauta-pícolo en la Orquesta de Córdoba y Máster Experto en Coaching.





Junto a Paquito D'Rivera y Hernán Milla.

# “Paquito D` Rivera”

Por **Carlos Cano**

**E**stimados lectores de la revista TodoFlauta, os presento a Paquito D`Rivera. Como muchos de vosotros sabréis, Paquito es una figura imprescindible en el mundo del Jazz. Pero no sólo destaca por su increíble capacidad improvisadora; desde que a los 5 años hiciera su debut de la mano de su padre, ha sabido trazar una carrera polifacética donde los tabúes y las fronteras musicales no existen. Al abordar Hernán Milla y yo nuestro próximo trabajo discográfico, dedicado a la música para flauta y piano de Paquito D`Rivera, aprovecho para compartiros esta entrevista.

**Hola Paquito, eras capaz de su-  
birte a un escenario con un saxo  
y sin partitura, algo impensable  
para muchos de los que tene-  
mos una formación clásica, a la  
par grabas “La historia del solda-  
do” con tu clarinete y a con-  
tinuación también compones  
el “Gran Danzón” para flauta  
o la Zarzuela “Cecilio Valdés”.  
¿Como se hace esto?**

Lo hago con el convencimiento de que el “papelito” que me darán al terminar me ayudara a pagar la renta, comprar mis frijoles y hasta invitar a mis amigos a un par de cervecitas. Hago música si me pagan, y si no me pagan también, pues es lo que mas me gusta

hacer desde hace mucho.

**Para mi eres un referente por  
lo anterior, pero además pienso  
que tu música rezuma la frescu-  
ra de lo espontáneo y el desenfa-  
do. Por ejemplo, las piezas que  
componen “Aires tropicales” y  
que estarán presentes en nues-  
tro nuevo disco son un buen  
ejemplo de esto. ¿Para compo-  
ner estas obras partes de la ex-  
periencia como intérprete?**

Yo creo que soy principalmente un interprete que compone “insito”. Casi siempre al componer tengo a mi lado, además del teclado, algún clarinete o flauta, y a veces grabo lo que improviso para luego transcribirme yo mismo. Y

aunque habrá alguno que otro pasaje triste, por lo general mi música tiende a ser festiva y celebrar la alegría de ser músico y el agradecimiento eterno a mi padre por darme esta profesión maravillosa y sin fronteras de géneros o estilos.

**Por cierto, esa frase que hiciste  
tuya “descubrí Cuba a orillas del  
Sena” ¿sigue estando vigente?**

Esa frase la escribió Lidia Cabrera cuando la mandaron a estudiar a Paris de jovencita. Yo, por mi parte, descubrí a Cuba a orillas del Hudson. La patria se agiganta en la distancia.

**Sin embargo, también te nutres**

**muchísimo de Latinoamérica y sobre todo de Venezuela. Tú música nos da para dos volúmenes, y parte de la Venezuela de Paquito estará en la segunda parte de este proyecto. Cuéntanos acerca de ella por favor, de “La Fleur de Cayenne”, del “Vals venezolano” dedicado a Lauro...**

La música venezolana fue un secreto muy bien guardado durante mucho tiempo. Ahora, con las burradas del chavismo y la huida en masa de miles de venezolanos, se están dando a conocer más y más la música y los músicos de ese país fabuloso, que se va ahogando en la misma bazofia que ha corroído al nuestro por mas de 5 décadas. Yo siento una gran simpatía por los venezolanos y su música, pero a veces las desgracias traen cosas maravillosas; fíjate el horror de la esclavitud la contribución monumental que hizo al arte del Nuevo Mundo. Imagínate si hubieran traído los esclavos de Finlandia, lo que estarían bailando en “Tropicana”.

**También es este trabajo discográfico que vamos a hacer incorporamos “The Cape Cod File”,**

**quizá la colección de piezas tuyas más sugerentes y complejas.**

Cape Cod es un pueblo costero muy lindo y próspero, cuya sociedad de música de cámara me comisionó escribir una pieza para celebrar su 30 aniversario. Originalmente compuesta para el clarinetista Jon Manasse y el pianista Jon Nakamatsu, más tarde fue orquestada tomando el nombre de “The Cape Cod Concerto”. El primer movimiento es una celebración del 100 aniversario de Benny Goodman.

**Tu inspiración, tu embeleso, tu viaje musical una y otra vez recalca en nuestra isla. ¿Seguirá siendo así? ¿Es una atadura, una obsesión? ¿Crees que es algo que te oprime?**

El exiliado, como el huérfano, por muy bien que le vaya en la vida, nunca es completamente feliz; aunque citando al genial Guillermo Álvarez Guedes, estoy muchísimo más a gusto de este lado llorando sobre un plato de arroz con frijoles que pasando hambre en mi empobrecida tierra. Además, se puede sacar a un cubano de Cuba, pero jamás puedes sacar a Cuba del corazón de un cubano.

**Por último, como cubano y flautista te tengo que agradecer el haber escrito esa belleza de música que es el “Gran Danzón”. Ahí te reconciliaste con la flauta ¿Por qué ya no tocas la flauta?**

Hay gente como tu tocando ese instrumento maravillosamente y yo ni puedo tocar mi “Gran Danzón” ni puedo competir en ese terreno. Ya tengo bastante con el neurótico del clarinete, y me consuelo con el saxofón, que es mucho mas razonable, digamos.

**Bueno muchas gracias maestro, a ver si te hago una encerrona y te secuestro en el estudio...si no es para esta, para la siguiente locura musical. ●**

**Carlos Cano,**  
Profesor del  
Conservatorio  
Profesional de Música  
“Marcos Redondo”,  
Ciudad Real.



Junto a Paquito D’Rivera en el Festival Clazz de Madrid



# Theobald Böhm

1794-1881



Sonntag  
9. Oktober 2016  
11 Uhr  
Prinzregententheater  
**FESTKONZERT**

## FLÖTE

András Adorján  
Martin Belič  
Jasmine Choi  
Daniela Koch  
Shigenori Kudo  
Magali Mosnier

ORCHESTER DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND THEATER MÜNCHEN

Dirigent: Philippe Bernold

Carl Maria von Weber: Ouvertüre zur Oper „Der Freischütz“, Opus 77, 1821

Theobald Böhm: Variations sur l'air «Die Zukunft soll mein Herz bewähren» de l'opéra «Der Freischütz» de Weber, Opus 9, ca. 1827

Theobald Böhm: Rondo brillant, Opus 12, ca. 1827

Theobald Böhm: Divertissement sur l'air «Almlied» du Baron de Poißl, Opus 13, 1827

Theobald Böhm: Grande Polonaise, Opus 16[a], 1831

Theobald Böhm: Variations sur la marche de l'opéra «Mosé in Egitto» de Rossini, Opus 17, 1831

Theobald Böhm: Souvenir de Lucerne. Seconde Fantaisie sur des airs suisses, Opus 24, 1845

Karten von 25 bis 40 EUR bei München Ticket und Ludwig Böhm

Veranstalter: Theobald-Böhm-Gesellschaft in Verbindung mit der Deutschen Gesellschaft für Flöte und der Hochschule für Musik und Theater München

## Third International

### Theobald Böhm Competition for Flute and Alto Flute

from Monday 10th until Friday 14th October 2016



**1st prize 5000,- EUR 2nd prize 3000,- EUR 3rd prize 1500,- EUR**

(if there are two first winners, each of them will receive 4000,- EUR, if there are two second winners, each of them will receive 2250,- EUR)

Special prize for the best participant: Participation in the festival concert 2021 with recording and CD

Special prize for the participant with the best performance on an alto flute in G

Special prize for the participant with the best performance on a flute with open G sharp key

Place: Munich, Hochschule für Musik und Theater München (Gasteig)

Organizer: Theobald Böhm Society in connection with the German Flute Society and the Hochschule für Musik und Theater München

Jury: Philippe Bernold (president), András Adorján, Martin Belič, Jasmine Choi, Daniela Koch, Shigenori Kudo, Magali Mosnier

Pianists: Nino Gurevich, Betty Lee, Madoka Ueno

Conditions of Participation: Age up to 32, registration up to 1. 9. 2016. Theobald Böhm Society, Ludwig Böhm, Asamstr. 6, 82166 Gräfelfing, Tel. 089-875367. Necessary documents: Biography with address, telephone and e-mail, recent photograph, copy of the identity card, proof of payment of the registration fee of 100 Euros (including 25 Euros festival concert ticket, no reimbursement). Remittance to Ludwig Böhm, IBAN: DE34 7025 0150 0130 6572 73, BIC: BYLADEM33MMS (cheque plus 15 Euros), no registration by e-mail. Presence is required on 9th October 2016 at 10 a. m. (one hour before the concert of the jurors) in the Prinzregententheater, Prinzregentplatz (www.theobald-boehm-archiv-und-wettbewerb.de)

Concert of the winners: 14th October 2016, Hochschule für Musik und Theater München, 6 p. m. (Arcisstraße 12)

The pieces by Theobald Böhm can be ordered from: Ludwig Böhm (ludwig.boehm@t-online.de). No performing from photocopies

Aims: Commemoration of Theobald Böhm, flautist, composer, flute maker, inventor of the Böhm flute, 1794-1881; promotion of the works of Böhm in the new complete edition and honouring the best interpreters of Böhm; promotion of the alto flute in G (Böhm's favourite instrument of his later years) and of the flute with open G sharp key (= original Böhm system)

1st Round: Monday to Tuesday, c. 8 hours, c. 50 participants, 3 pieces from three groups, c. 10 min.

1. Theobald Böhm: 24 Etudes, opus 37, Etüde no. 8 or no. 22, flute solo  
2. Mozart/Böhm: Rondo für Klavier, KV 511, arranged by Böhm for flute and piano, arrangement [18] or Mozart/Böhm: Rondo für Klavier, KV 511, arranged by Böhm for alto flute and piano, arrangement [41]  
3. Carl Philipp Emanuel Bach: Sonate a-Moll (one mov.), flute solo

2nd Round: Wednesday, c. 6 hours, c. 15 participants, 3 pieces from three groups, c. 25 min.

1. Theobald Böhm: Fantaisie concertante sur un air écossais, opus 14, flute and piano  
2. Paul Hindemith: Sonate, flute and piano or Bohuslav Martinů: Sonate, flute and piano or Sergej Prokofjew: Sonate, flute and piano  
3. Eugene Borza: Image, flute solo or Sigfrid Karg-Elert: Sonata appassionata, opus 140, flute solo

3rd Round: Thursday, c. 2 hours, c. 7 participants, 3 pieces, c. 120 min.

1. Theobald Böhm: Souvenir des Alpes, No. 5 Andante pastorale, opus 21, flute and piano  
2. Theobald Böhm: Andante, opus 33, flute and piano  
3. Theobald Böhm: Grande Polonaise, opus 16[b], flute and piano or Theobald Böhm: Variations sur une valse de Schubert, opus 21, f+p

Partners: Bayer. Staatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst, Stiftung Otto Eckart, Theobald-Böhm-Stiftung; Artis Music (Albus), P. Bertram (Muramatsu), W. Fischer, F. Hammon (Miyazawa), J.-R. Lafin, T. Mancke, H. Uesawa, Yamaha; O. Hnatsek, J. Myall, Ch. Abell, S. Dreilinger, K. Nagahara, V. Q. Powell; P. Spörl

**INTERNATIONAL FLUTE SEMINAR BRUGES 2016**

JULY 18<sup>th</sup> - 23<sup>th</sup> 2016  
MONASTERY SCHOOL ZEVENKERKEN BRUGES (BELGIUM)

**ALDO BAERTEN** flute  
**ROBERT POT** flute  
**PETER VERHOYEN** flute & piccolo  
**BLAŽ SNOJ** flute  
**HELGA HENCKENS** Alexander technique  
**STEFAN DE SCHEPPER** course pianist  
**PIETER-JAN VERHOYEN** assistant course pianist

**INFO & APPLICATION**  
www.ifsb.be  
info@ifsb.be  
+32 479 497 407

**WARMING UP**  
**MASTERCLASSES**  
**WORKSHOPS**  
**PICCOLO**  
**AUDITION TRAINING**  
**TEACHERS' FORUM**  
**FLUTE CHOIR**  
**ALEXANDER TECHNIQUE**  
**JUNIOR DAY**

ADAMS Music Shop

# Novedades

## Cd's



### **The Electric Flute.**

Michele Gori, flute piccolo, alto flute, bass flute, electronicas, loop station  
MG music 2015

“The Electric Flute” es el resultado de los estudios que el flautista italiano Michele Gori ha realizado con flautas en combinación con la electrónica, un trabajo único en el mundo que empezó en el 2011 y ya ha sido presentado en conciertos y masterclasses en Europa y en Estados Unidos.

El cd ha sido grabado en directo y testimonia como se puede modificar y grabar en tiempo real el sonido de varias flautas, gracias a la utilización de efectos electrónicos y loop station. Los resultados obtenidos son extremadamente interesantes, y escuchar el disco será una fuente de sorpresas.

El fragmento inicial del cd es del guitarrista americano Pat Metheny, “Beat 70”, y enseguida uno se queda impresionado con la flauta bajo con un efecto octaver ( que lo hace parecer un bajo electrico) y del particular sonido de la flauta en Do que presenta el tema. La famosa “Danse de la Chèvre” se toca con increíbles efectos que resaltan las diversas atmosferas del fragmento, mientras “Pièce” se ejecuta utilizando efectos armonizer que consienten al flautista interpretar mas notas contemporaneamente.

En el cd encontramos también el famoso “Summertime” y algunas composiciones originales de Gori, entre ellas “xniryS” una revisitación del famoso “Syrinx” de Debussy, tocado al contrario: una idea de gran interes.

Michele Gori se presenta como un flautista de gran talento y un grande innovador; “The Electric Flute” es un disco sorprendente que no dejará de asombrar a los oyentes.

El cd está disponible en tiendas, en iTunes, en el sitio internet [www.michelegori.it](http://www.michelegori.it) (donde podemos escuchar algunos fragmentos) o escribiendo a [info@michelegori.it](mailto:info@michelegori.it)

Julia Pulido

## Partituras



### **Travesuras Warming up!/ 12 Original Colombian pieces for Flute and Guitar (incluye CD)/ Flute Duets I y II.**

Compositora: Carmen Liliana Marulanda

Carmen Marulanda, compositora y flautista colombiana, conoció las raíces musicales de su país a temprana edad. Toda su trayectoria artística y pedagógica expresa vínculos esenciales con sus tradiciones musicales colombianas. Sus producciones más recientes, 12 Original Colombian Pieces for Flute and Guitar (piezas colombianas originales), Travesuras Book 1, Travesuras Warming Up! Book 2 (Calentamientos), para principiantes de Flauta con acompañamiento de Piano, y los libros de Duetos 1 y 2, son elocuentes en este sentido: una colección de estudios basados en géneros colombianos y venezolanos.

Lo novedoso de estos libros de piezas, además del variado contenido musical, es la presentación: todos los acompañamientos de tambores, sonajeros y guitarras están pregrabados en un CD/Mp3, facilitándole al estudiante de flauta un acceso directo al estilo original de cada región.

Uniendo así las dos vertientes, pedagogía y composición, estas nuevas obras de Carmen se colocan entre las tendencias musicales más actuales, donde un diálogo entre creador y tradición se asocian con valores pedagógicos.

*“Habiendo puesto en práctica estos materiales didácticos con mis propios estudiantes he reiterado en su aplicación el logro de sus objetivos pedagógicos, sin descuidar el disfrute de los alumnos al interpretar ejercicios técnicos en contextos musicales reales y siempre estimulantes”.*

Comenzando con la Convención de Flauta en Las Vegas, 2012, luego en Chicago, Reston (Virginia), Washington y Toronto; y habiendo sido invitada a la prestigiosa Berklee School de Boston por la Asociación de flautistas y a Reston para dictar talleres, estos libros han sido aprovechados no solo en salones de estudio, sino también en recitales, exámenes de grado universitarios e incluso en emisiones radiales... hasta en Australia!

*“Todo este desarrollo ha sido muy halagador. No por esto me siento orgullosa, si no mas bien más comprometida con la responsabilidad de continuar desarrollando nuestras músicas Suramericanas a todo nivel, para nuestros maestros, estudiantes, profesionales y aficionados por igual”.*

Invitamos a que nuestra comunidad de maestros y flautistas participe de esta nueva aventura pedagógica (como los llamó la célebre Maestra Paula Robison en su reciente reseña) y que descubran estas nuevas herramientas didácticas en sus clases y academias. Estamos seguros de que verán claros resultados en corto tiempo.

Carmen Marulanda



**Paeonia**

José Carlos Hernández Alarcón  
sonataediciones.com

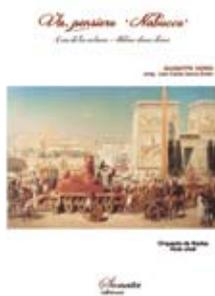
Pieza dedicada a Clara Novakova con motivo de su marcha a China desde Valencia y después de compartir unos años de trabajo y buena música.

Esta inspirada en la Peonia (*Paonia officinalis*) flor tradicional de China.

La obra recrea un campo de Paeonias en China desde que amanece con los primeros rayos de sol y el viento corriendo entre ellas hasta que anochece. Con el uso del cuenco y cró-talos tibetanos añade un toque colorista y ambiental para crear un clima exótico.

La peonía esta entre las flores más ampliamente usadas en la cultura ornamental y es una de las criaturas vivientes más pequeñas que son usadas como emblema en China. Junto con la lozanía de la ciruela, es un símbolo floral tradicional de China.

Dasí Ediciones



**Va, Pensiero • Nabucco**

Juan Carlos García Simón  
sonataediciones.com

Sin dejar de lado la creciente creación de Orquestas de Flautas y, con la inquietud de proporcionar un amplio repertorio de obras tanto originales como de transcripciones, nos presenta su arreglo

del Coro de los esclavos, “Va, pensiero” del III Acto de la ópera Nabucco, del italiano Giuseppe Verdi.

Podéis consultar el amplio catálogo de obras para flauta en [www.sonataediciones.com](http://www.sonataediciones.com)

Dasí Ediciones



**Dúo para dos Gatos**

Gioachino Rossini  
sonataediciones.com

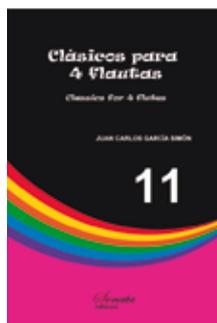
Original dúo para dos sopranos y piano adaptado para orquesta de flautas y dos sopranos. La letra consiste sólo en la repetición de la onomatopeya «miau» (el maullido del gato), es en sí «un

duelo» de maullidos entre dos gatos.

A pesar de que esta pieza en general es atribuida a Gioachino Rossini (1792-1868), en realidad no fue escrita por él, sino que es una compilación escrita en 1825 que incorpora

pasajes de su ópera Otello (1816). El autor de la compilación es probablemente el compositor británico Robert Lucas de Pearsall (1795-1856), que utilizó su seudónimo G. Berthold. Este arreglo incluye los papeles de violoncelo y contrabajo opcional para sustituir o reforzar a la flauta contrabajo y subcontrabajo.

Dasí Ediciones



**Clásicos para 4 Flautas, Vol.11**

Juan Carlos García Simón  
sonataediciones.com

De la mano del flautista, compositor y arreglista, Juan Carlos García, nos llegan sus últimas publicaciones, el volumen nº 11 de Clásicos para 4 flautas, un álbum, al igual que los 10 anteriores, donde los alumnos podrán deleitar a los futuros melómanos con la interpretación

de transcripciones de las mejores páginas de la música clásica, con compositores como: Beethoven, Bizet, Haendel, Elgar, Sibelius, Mozart, Verdi, Ravel, Grieg, Wagner..., ampliando de esta manera el repertorio flautístico y, brindando la oportunidad de conocer un repertorio prácticamente desconocido para estos jóvenes interpretes, unos álbumes imprescindibles en cualquier biblioteca del flautista.

Dasí Ediciones

**Libros**



**TEMARIO DE FLAUTA. Para el ingreso al Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas**

Autores: Antonio Arias- Gago del Molino y Francisco Javier López Rodríguez

Los profesores Antonio Arias-Gago del Molino y Francisco Javier López Rodríguez han publicado recientemente este interesante y completo Temario de Flauta

travesera, actualizado según la Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto con los temas de la especialidad de Flauta que se piden en las Oposiciones para el ingreso en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas. 30 Temas que abarcan todos los aspectos relacionados con la historia, técnica y enseñanza de la Flauta travesera.

Su presentación es un solo volumen resulta útil y práctica para el estudio .Incluye imágenes, ejemplos de partituras, diagramas etc... y un útil esquema inicial al principio de cada Tema que ayuda a formarse una visión esquemática de cada Tema. Seguro que será de gran ayuda para los opositores y también a todos aquellos curiosos de revisar sus propios temas de flauta

# Flautas y Piccolos artesanales



SÓLO CON EL RESPALDO DE LA MÁS  
ALTA TECNOLOGÍA, LA ARTESANÍA ES  
UNA OBRA MAESTRA ...

 **YAMAHA**

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

altus  
azumi  
jupiter  
miyazawa  
muramatsu  
sankyo



©unama

**Distribuye:** euromusica fersan s.l.  
[www.euromusica.es](http://www.euromusica.es)  
[info@euromusica.es](mailto:info@euromusica.es)

**Servicio Técnico Oficial:** PuntoRep  
[www.puntorep.com](http://www.puntorep.com)  
[info@puntorep.com](mailto:info@puntorep.com)