

Todo Flauta

Revista Oficial de la Asociación de Flautistas de España

Nº 15

Marzo 2017

Año VIII



JOAQUÍN GERICÓ

Estudio de la Fantasía Nº1 de G.P. Telemann

WILBERT HAZELZET

Histoire du Tango

EMMANUEL PAHUD

Flautistas y compositores en Venezuela



Burkart

FLUTES & PICCOLOS



Simplemente
los mejores.

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

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

17.03.17



11

**Estudio y análisis de la
Fantasía Nº1 TWV 40:2-13
de GEORG PHILIPP TELEMANN**

Por **Alicia Burgos Aragón**

26

Histoire du Tango

Por **Jorge Caryevski**

33

Sientan Cátedra; JOAQUÍN GERICO

Por **Roberto Casado**

41

WILBERT HAZELZET

Por **José Ramón Rico**

5

DESDE LA AFE

Por Ruth Gallo

7

Monika Streitová

Por Juanjo Hernández

50

Flautistas y compositores en Venezuela

Por Juan de Dios López Maya

54

PAHUD

Por Ruth Gallo

61

**3er. Concurso Internacional Theobald Böhm
para Flauta y Flauta Alto**

Por Ludwig Böhm

S U M A R I O

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

Fotografía Maru Serra

Colaboradores en este número:

Ruth Gallo
Juanjo Hernández
Alicia Burgos Aragón
Jorge Caryevski
Roberto Casado
José Ramón Rico

Juan de Dios López Maya
Sara Illana Arias
Ludwig Böhm

Imprenta:

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





MANCKE



Germany
mancke.com

Distribuidor exclusivo para España:

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



Editorial

Nos complace ofrecer una nueva entrega de nuestra revista. TODOFLAUTA 15. En este número incluimos un extenso artículo de Alicia Burgos en que realiza un interesante análisis de las Fantasías de G.P. Telemann, obra emblemática de nuestro repertorio flautístico, poniendo especial énfasis en el análisis de la primera de las fantasías. Incluimos también una nueva entrega de la serie "Sientan cátedra" con la entrevista que Roberto Casado le hizo a Joaquín Gericó, uno de nuestros más importantes colaboradores que tanto nos ha aportado sobre la historia de la flauta en nuestro país a través de sus numerosas entregas en la serie "mi admirado flautista", ya un clásico dentro de nuestra revista. Gracias a la especial colaboración del eminente flautista y estudioso argentino Jorge Caryevschi podremos conocer detalles muy interesantes y todos los pormenores relacionados con la primera publicación de la obra *Histoire du Tango* de Astor Piazzolla, una de los exponentes del repertorio para flauta y guitarra. Aprovechando la visita a nuestro país de Emmanuel Pahud nuestra vicepresidente Ruth Gallo nos pone al día de su opinión sobre diferentes temas y nos ofrece una interesante entrevista con este flautista de fama internacional. Siempre es una satisfacción para nosotros estrechar lazos con otras comunidades flautísticas de otros países. En esta ocasión el artículo de Juan de Dios López Maya nos ilustra sobre la historia de la flauta y sus compositores en Venezuela remontándose a la actividad flautística en este país desde las primeras décadas del siglo XIX hasta la actualidad. Esperemos que sigan viniendo más colaboraciones en este sentido. De la mano de Juanjo Hernández podremos conocer de cerca a Monika Streitová, una de las máximas y activas representantes del mundo flautístico en la música contemporánea. Tratando de estar al día en las innumerables facetas de nuestro polifacético instrumento, hemos realizado una entrevista a Wilbert Hazelzet, sin duda uno de los principales conocedores e intérpretes de la música antigua. Junto con otros materiales de interés de la actualidad del mundo flautístico hemos confeccionado este nuevo número de Todoflauta que esperamos sea del agrado de todos vosotros.

Un saludo

José Ramón Rico

Para enviar artículos, comentarios o propuestas puedes escribir al correo de la revista:
afetodoflauta@gmail.com



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.

centro de
FLAUTAS
EN
CATALUÑA



sanganxabcn

Carrer Ripoll, 18
(Barri Gòtic)
BARCELONA

93 782 44 40
www.sanganxabcn.com
info@sanganxabcn.com



VERNE Q. POWELL® FLUTES, INC.

M
MIYAZAWA

*The Muramatsu
flute®*

Altus



SANKYO FLUTES

 **YAMAHA**



AZUMI.



Asociación de Flautistas de España

Presidente
Vicens Prats Paris
afepresidente@gmail.com

Vicepresidenta
Ruth Gallo Lavilla
afevicepresidente@gmail.com

Secretaria
Alodia Fleitas Santana
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

Revista
José Ramón Rico Rubio
afetodoflauta@gmail.com

Lista de Anunciantes *orden alfabético*

Abell Flute Company	... 48
Artis Store	... 48
Alfred Verhoef	... 14
Burkart Flutes	...PID
Daniel Paul	... 60
Dasí	... 6
Euromúsica Garijo	..PET
FluteMotion	... 60
Mancke Flutes	... 2
Resona	... 48
Rhino	... 60
Sanganxa	...4,60
Straubinger	... 40
Vents du Midi	... 32
Yamaha	...PIT

Desde la AFE



Queridos socios:

Este año 2017 va a ser un año muy intenso en el que nos involucraremos en nuevos proyectos y desarrollaremos nuevas ideas.

Durante todo este año nos dedicaremos de lleno a planificar una fantástica convención que tendremos el honor de celebrar en Valencia durante los días 6, 7 y 8 de abril de 2018, para que esté a la altura de las cuatro convenciones anteriores - icada vez es más difícil!-, con magníficos intérpretes, nuevas tecnologías aplicadas a la flauta, talleres socio-educativos y mucho más.

Como novedad, y en primicia, queremos contaros que estamos planificando la creación de un nuevo concurso de flauta a nivel nacional, que se alternará con la convención.

¡Y hasta aquí puedo decir! Esperamos que disfrutéis de esta edición de la revista que con tanto cariño hemos preparado para vosotros.

Saludos,

Ruth Gallo
Vicepresidenta AFE



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

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

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



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



**OTRAS MARCAS
DISPONIBLES EN STOCK**



Monika Streitová



Recital en el castillo de Sovinec

Por **Juanjo Hernández**

“Quisiera desear a todos que obtengan, a través de la música, la verdadera felicidad”

M

onika Streitová, flautista checa afincada en Portugal, profesora de la Universidad de Évora, hoy por hoy es una de las máximas representantes del mundo flautístico en la música contemporánea. Infinidad de obras de autores de diversos países le han sido dedicadas.

Monika, eres de Šternberk, bellísima ciudad de la República Checa. ¿Podrías contarme algo de tus inicios con la música y la flauta?

Nací en la ciudad de Šternberk, pero crecí en Sovinec, un romántico pueblo rodeado de bosques muy próximo a un castillo del siglo XII. Fue realmente un verdadero privilegio vivir en un lugar tan inspirador cerca de la naturaleza ya que el canto de los pájaros y los sonidos del bosque siempre me fascinaron. La primera persona que me enseñó música fue mi madre, y con cuatro años empecé a tocar el violín. Posteriormente, cuando comencé con la flauta, sentí que toda la naturaleza se comunicaba a través del sonido de mi instrumento. Más tarde me di cuenta de que mi inclinación por la música contemporánea y la búsqueda de sonidos poco frecuentes se debe a este perio-

do de mi infancia, y como el silencio era un “sonido” que prevalecía en un pueblo de sólo veinticinco habitantes, me desarrolló un oído muy sensible.

Mi padre es fotógrafo y muchísimas de sus exposiciones se realizaron en nuestra casa. Es aquí donde tuve mis primeras experiencias de interpretación en público. También mi encuentro con artistas plásticos y sus obras me influyeron muchísimo. Las combinaciones de los colores, diferentes formas de escultura, obras de teatro, conciertos de música clásica y de jazz en el entorno familiar y el entusiasmo de los artistas que se daban a conocer en una etapa comunista donde estaba prohibido mostrar su arte, me dieron una base sólida para mi futuro a nivel personal y artístico.



Duo con Ana Telles - pieza de J. P. Oliveira com o Sampo

Durante tu formación, ¿hubo alguien que te inspiró especialmente?

En la Escuela Nacional de Artes de Olomouc estudié con Lubomír Kantor, autor de tres métodos de flauta muy importantes y utilizados regularmente en la República Checa y en Eslovaquia. Después de la educación secundaria tuve como profesor a Jirí Bystron en el Conservatorio Janacek, en Ostrava, y posteriormente a Milos Jurkovič en la Escuela de Artes y Danza de Bratislava. Milos Jurkovič, decano emérito de la Escuela, era un flautista muy interesante y singular que, a su vez, formaba parte del jurado de numerosos concursos internacionales de flauta, y él me dio la base de la interpretación de la música contemporánea. Él mismo estrenó muchas obras que fueron escritas especialmente para él. Milos Jurkovič contribuyó a esta "inclinación" hacia la música contemporánea - la cual, por cierto, al principio de mi formación con él, no me dejaba interpretar - pero siempre insistió en el repertorio de Bach y en autores del clasicismo.

Además, mi padre Jindrich Streit, fotógrafo documental,

reconocido a nivel mundial, fue una muy fuerte inspiración para mí, sobre todo por la pasión hacia su trabajo, mostrando la realidad a través de sus imágenes sin excluir la interpretación de la verdad por sus sentimientos y emociones. Mi padre me marcó de una manera muy significativa.

Eres especialista en música contemporánea y colaboras con infinidad de compositores actuales, ¿cuántas obras te han dedicado?, ¿cuántas has estrenado?

Tengo el privilegio de haber estrenado mundialmente más de 200 obras dedicadas a mí.

¿Cómo es tu relación con los compositores?

Siempre me ha gustado colaborar con muchísimos compositores, y muchos de ellos se han convertido en verdaderos amigos. La posibilidad de influir en el proceso de la creación de una pieza es, desde mi punto de vista, algo realmente muy especial. En mi etapa musical de



la universidad de Bratislava, solía asistir regularmente a conciertos de la clase de composición y durante esos años se abrieron nuevos horizontes para mí. Durante ese momento, terminé trabajando con tres generaciones de compositores eslovacos, y, a su vez, la fundación “Open Society Found” de Bratislava me permitió el apoyo financiero para grabar varios discos con las piezas que fueron escritas para mí.

Uno de mis compositores preferidos es el portugués João Pedro Oliveira. Él domina a la perfección el color y el sonido de la flauta realizando una simbiosis perfecta con los sonidos electroacústicos. Actualmente colaboro con el Instituto Francés “Musinfo” en su sede de Portugal, y en el extranjero con un nuevo dispositivo llamado “SAMPO”, diseñado y desarrollado por el compositor e investigador Alexander Mihalic. Este dispositivo facilita la interpretación de la música electroacústica mixta, existiendo un concurso para el mismo en junio de 2017, donde se estrenarán las obras ganadoras en Bourges y París.

Me gusta compartir con los compositores todo lo que he aprendido a lo largo de mi carrera y dar opiniones sobre el dominio de una sonoridad determinada.

¿Cuáles son tus piezas preferidas del repertorio y por qué?

Mis piezas favoritas son todas las composiciones de J.S. Bach para nuestro instrumento. ¡Siempre es tan estimulante y saludable volver a ellas...!

Te dedicas también al mundo de la docencia, ¿qué te atrae de la enseñanza? ¿qué niveles impartes y dónde?

Mis padres son profesores y me inculcaron desde el principio un gran respeto por su profesión. Ellos acompañaron a sus estudiantes hasta muchos años después de la finalización de sus cursos y aún hoy les ayudan a resolver sus problemas tanto personales como profesionales.

Soy muy feliz de estar rodeado de mis estudiantes de diversas edades, con los que estoy aprendiendo mucho. No sólo enseñar flauta me fascina, sino también conocerlos como seres humanos y estar siempre por si necesitan mi ayuda. Tengo alumnos de todos los niveles, desde niños de seis años hasta adultos y graduados (estudiantes de Maestría en Música e Interpretación de Educación). Enseño en dos instituciones de Portugal: en el Curso de Música Silva Monteiro en Oporto y en la Universidad de Évora.

¿Qué consideras importante a la hora de seleccionar a tus alumnos?

No busco pequeños genios, sino personas que en el momento de la prueba de admisión revelen inteligencia, empeño e implicación emocional dentro de la interpretación musical. Estas cualidades son esenciales para mí, ya que pueden ser trabajadas y desarrolladas.

Me gusta conocer a mis posibles alumnos antes, durante una actividad de la Universidad de Évora llamada “clases abiertas”, donde puedo comprobar cómo reaccionan a mis estímulos en diferentes direcciones. No es mi propósito crear pequeñas “Monikas” sino, tal y como aprendí de mi maestro Milos Jurkovič en la Universidad de Bratislava, dejar crecer la originalidad de los alumnos.

¿Tenéis alguna orquesta de flautas en el centro donde das clase?

Sí, tengo una orquesta llamada Flautuê que se asocia con el festival internacional FLAUTUÊ que fundé en la Universidad de Évora el año pasado. El programa del festival incluye un conjunto de clases magistrales y talleres en el departamento de música dirigidos a estudiantes y profesionales de todo el país, pero también incluye la realización de conciertos y conferencias para la comunidad en general en la ciudad de Évora. Su segunda edición se llevará a cabo en abril de 2017. El repertorio de



Jean-Claude Risset, John Chowning, Alexander Michalic y Monika Streitová

la orquesta de flauta es clásico, compuesto por arreglos de piezas orquestales, aunque también se han realizado piezas originales contemporáneas de los compositores Christopher Bochmann y Jindrich Feld. La orquesta surgió por la fuerte demanda de los estudiantes de flauta en la Universidad de Évora en los últimos tres años. Cuenta actualmente con veinte componentes. La orquesta también se presentó en el Festival “Pedreira dos sons” 2016 y recientemente comenzó a colaborar en los eventos culturales de la Fundación AIS. Otra de nuestras actividades es la investigación acerca de autores de repertorio barroco y clásico vinculados a la región de Alentejo, incluyendo la ciudad de Évora.

¿ Cómo ves en Portugal el nivel flautístico y pedagógico? ¿Están al nivel de otros países?

El nivel flautístico y pedagógico de Portugal ha crecido enormemente en los últimos años. Existen escuelas de

enseñanza superior de gran calidad que preparan bien a los alumnos a nivel técnico e interpretativo, incluyendo las Universidades de Aveiro, Porto ESMAE, Escuela Superior de Música de Lisboa y Metropolitana de Lisboa.

El concurso “Jóvenes Músicos” es una actividad que alienta inmensamente a los jóvenes a desarrollar sus cualidades. Creo que el nivel flautístico será muy pronto comparable al de otros países como Francia, Alemania, Bélgica e Inglaterra. También hay un número considerable de jóvenes flautistas que fueron admitidos en escuelas internacionales de prestigio, y muchos de ellos regresan a Portugal con su experiencia y el deseo de compartirla con las generaciones más jóvenes.

Por último, ¿qué añadirías a esta entrevista?

Me gustaría agradecerle a Juanjo Hernández la invitación a esta entrevista. Quisiera también desearles a todos los lectores, flautistas o no, que obtengan, a través de la música, la verdadera felicidad.

Juanjo Hernández, Profesor del Conservatorio Superior de Extremadura y Centro Superior Katarina Gurska.



Monika Streitová con un grupo de alumnos





Arriba, exposición del pintor Agostinho Ribeiro. Sobre estas líneas tocando para el Presidente con la Orquesta OJB

FANTASIA I.

lento.

A handwritten musical score for 'Fantasia I.' in G major, TWV 40:2. The score is written on 12 staves. The first staff begins with the tempo marking 'lento.' The music is in a 3/4 time signature. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings: 'p' (piano) and 'ad. f.' (ad libitum forte). The tempo changes to 'Allegro.' in the eighth staff. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Estudio
(y análisis)
de la *Fantasia*
N^o 1 TWV
40:2-13
para flauta sola
de Georg Philipp Telemann



Portada manuscrita que se encuentra al principio de la edición conservada en Bruselas.

Por Alicia Burgos Aragón



Las 12 Fantasías TWV 40:2-13 de Georg Philipp Telemann para flauta sola constituyen un hito del repertorio barroco de la música para instrumento solista sin acompañamiento. En ellas, los ideales compositivos de su autor se manifiestan en la originalidad melódica, en el sofisticado manejo de los timbres y en la eficaz mezcla de diferentes estilos, como el italiano y el francés.

Durante esta época era frecuente que la elección del instrumento corriera a cargo del instrumentista, lo cual deja un amplio margen a la especulación sobre el instrumento destinatario de las obras. Esto ocurre también con estas 12 Fantasías para flauta: en efecto, en la página de portada de la edición original, añadida posteriormente, se hace referencia al violín. Este instrumento fue, junto con la flauta travesera, uno de los más populares, y para él se compusieron grandes obras. En este artículo, la mención de “flauta travesera” se refiere normalmente a la

flauta travesera de una llave del siglo XVIII, denominada actualmente “flauta travesera barroca” o “traverso barroco”.

El estudio de las Fantasías con el traverso barroco me ha permitido abordar una serie de problemáticas interpretativas con un detallado enfoque historicista, que normalmente no se aplica en el estudio de las mismas con la flauta travesera moderna. Tras completar el estudio de las Fantasías con el traverso barroco, he sentido la necesidad de compartir esta experiencia. Esto

Alfred Verhoef

Flautas de concierto de madera

grenadillo de Tanzania
grenadillo de Cuba
ebano rayado
palisandro
palo rosa
cocobolo

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

¡Flautas que cantan!

Quieres escucharlas y verlas ahora,
pincha en 'ver y escuchar' en mi pagina web.

Alkmaar
Holanda

+31 72 5110879

www.verhoef-flutes.com

Marzo 2017

explica el enfoque pedagógico-instrumental de este artículo, dirigido a estudiantes y flautistas que quieran profundizar en la comprensión del estilo de Telemann, y en la interpretación de esta obra maestra del repertorio, especialmente con el instrumento original.

La gran mayoría de los estudios existentes privilegia más bien la visión histórica o el análisis meramente formal.

Por ejemplo, el estudio de Sigrid Eppinger¹ se centra en un análisis formal y descriptivo de las Fantasías, basado en la observación de los géneros y en el examen de la estructura. Se trata de elementos ciertamente necesarios a su comprensión, pero no del todo resolutivo en cuanto a la interpretación práctica.

El posterior artículo de Rachel Brown² examina principalmente los aspectos estéticos generales de la obra, profundizando en su comprensión, pero sin proporcionar elementos concretos que ayuden a su ejecución.

En la introducción a su edición de las Fantasías de 1987, que contiene tanto el facsímil como la transcripción moderna, Barthold Kuijken³ se centra más en los aspectos editoriales relacionados con la fuente. Siendo un trabajo ciertamente definitivo en cuanto a la edición y a la resolución de los numerosos elementos dudosos, no pretende ser una guía para la interpretación.

Otros trabajos más generales, como el monumental estudio sobre Telemann de Steven Zohn⁴, al hablar de las Fantasías, no pasan de un análisis sucinto de las mismas, centrándose especialmente en sus complejas influencias estilísticas.

A la hora de abordar las cuestiones más propias de la ejecución, no se puede prescindir del fundamental tratado⁵ de Johann Joachim Quantz, y especialmente de sus apreciaciones sobre los estilos francés e italiano, así como del otro tratado⁶ sobre flauta de Jacques Martin Hotteterre, por la estética de la música francesa de aquellos años.

Se hace necesario conocer las circunstancias de creación y publicación de la obra, antecedentes y fuentes. Por qué Telemann compuso esta colección de fantasías, cómo se implicó personalmente en la edición y publicación de las mismas. Intentaremos comprender las formas instrumentales del siglo XVIII que se desarrollan en la obra, examinar el papel que tuvo la flauta travesera en la primera mitad del siglo XVIII, la evolución de su factura, la competencia que creó con la preexistente flauta de pico, el repertorio y los compositores que le dedicaron obras.

Mi intención es proporcionar información, explicar y dar consejos enfocados a una mejor comprensión e interpretación de las fantasías. Este artículo se centra en la fantasía N°1 TWV 40:2, interpretada con traveso barroco, pero también aplicable a la flauta moderna.

El género de la Fantasía

Durante el Barroco, la música instrumental adquiere la misma importancia que la música vocal. Esto fue debido

al desarrollo técnico de instrumentos como el violín o la flauta, que se hicieron muy populares en la época, tanto en la faceta solística, como en su papel dentro de la música de cámara.

Aparecieron abundantes formas instrumentales como: la *suite*, la *sonata*, el *concierto*, la *sinfonía*, la *obertura*, el *preludio*, etc. A estas formas se les puede denominar estructuras mayores por su extensión y por estar destinadas para uno o más instrumentos. Las formas consideradas como estructuras menores son: el *caprice*, la *toccata*, la *partita* y además, la *fantasía*.

La libertad es la característica principal de la fantasía, heredada de sus antepasadas del Renacimiento y del siglo XVII. Otras características de ésta son, el desarrollo del virtuosismo instrumental, la técnica en la armonía y la modulación. Algunos autores la definen como un género totalmente libre, estrechamente ligado con el *caprice*. Otros consideran que el ideal de fantasía ha de ser totalmente improvisado, perdiendo parte del verdadero juego de la imaginación cuando comenzaron a escribirse. Pero no se puede decir que las fantasías del siglo XVIII carezcan de forma, por mucho uso de la improvisación que se haga en ella. Al igual que en los siglos XVI y XVII, muchas fantasías del siglo XVIII, muestran en su interior otras formas y géneros contemporáneos como el *preludio*, el *caprice*, la *invención*, la *variación*, la *toccata*, movimientos de la *sonata*, etc.

En el siglo XVII, el género fantasía comenzó a declinar en las obras para teclado a favor de la *toccata*, el *caprice* y el *preludio* (especialmente en Alemania); y en las obras para conjunto instrumental a favor de la *sonata* y la *sinfonía* (especialmente en Italia). En 1700, el número de fantasías compuestas para conjunto instrumental se había reducido, pero la fantasía para teclado consiguió perdurar durante el siglo XVIII, sobre todo en Alemania. Dos compositores destacan en la historia de la fantasía del siglo XVIII, J. S. Bach, que compuso 15 fantasías, utilizando procedimientos imitativos contrapuntísticos (BWV 542, 903); y C. Ph. E. Bach, que compuso importantes fantasías para clavicordio, basadas en el estilo rapsódico y en la improvisación, todas ellas compuestas entre 1782 y 1787 (H277-8, 279, 284, 289, 291, 300). Otros compositores de fantasías fueron G. F. Händel, J. Mattheson⁷ y G. Ph. Telemann, que en su mayoría, lo hicieron en estilo galante.

Antecedentes

En las cuatro colecciones⁸ de fantasías para flauta, teclado, violín y viola da gamba, publicadas por Telemann entre 1732 y 1736, se encuentran algunas de las músicas más originales para un instrumento melódico sin acompañamiento del siglo XVIII. Hay que destacar que la pérdida de las fantasías para viola da gamba es un hecho desafortunado. Las fantasías para teclado, muestran una rica tradición de música improvisada que se remonta al

siglo XVI. Son las fantasías para flauta y violín, las que muestran gran cantidad de recursos contrapuntísticos, movimientos fugados y estilo improvisatorio.

La lista de obras que podría haber inspirado las fantasías para violín y viola da gamba de Telemann no es amplia: *Passacaglia* para violín de Heinrich Ignaz Franz von Biber⁹ (compuesta sobre 1671); Suite para violín y Seis partitas de Johann Paul von Westhoff¹⁰ (publicadas, respectivamente, en 1683 y 1696); Sonata para violín de Johann Georg Pisendel¹¹ (compuestas sobre 1716); Sonatas y Partitas para violín, BWV 1001-6 (compuestas en 1720) y Suites para cello, BWV 1007-12 (compuestas entre 1727-31), de Johann Sebastian Bach. También es probable que Telemann se inspirara en la tradición, establecida en Francia e Italia ya desde el siglo XVII, de improvisar este tipo de obras con el violín o la viola da gamba.

Entre las obras compuestas para flauta sola más significativas de antes de 1730 están: *Ecos* para flauta travesera sola de Jacques-Martin Hotteterre¹² del *Premier livre de pieces pour la flûte-traversiere*, op. 2 (1708); Preludios improvisatorios de *L'art de preluder*, op. 7 (1719) de Hotteterre; y la Partita en la menor, BWV 1013 (para flauta sola, compuesta en 1722-23) de J. S. Bach. Estas obras parecen haber sido muy conocidas por Telemann, ya que se observan influencias estilísticas de éstas y de sus compositores en sus obras.

Las Fantasías para flauta sola TWV 40:2-13 de Telemann serían la cumbre del repertorio para instrumento solo sin acompañamiento.

Las fuentes: publicación y autoría

El manuscrito original o facsímil de las 12 Fantasías, data probablemente en torno a 1732, y se encuentra custodiada en la librería del Conservatorio de Bruselas, litera T 5823 W¹³.

En esta época, la impresión de partituras y textos aún no estaba del todo desarrollada, y era muy difícil conseguir música impresa. Debido a ello, Telemann puso en marcha su propia empresa, y comenzó a editar su música y la música de sus colegas y estudiantes, colaborando al auge del repertorio didáctico musical en la sociedad alemana¹⁴. Entre los años 1725 y 1749, Telemann publicó cuarenta y cuatro compilaciones, en las cuales incluyó: música para iglesia, obras dramáticas, algunas obras para uso doméstico, obras didácticas e instrumentales, entre otras¹⁵. En principio usó un tipo de grabado basado en tipos de letras móviles, por ejemplo en sus *Duetos Op. 2* de 1727. Después de esto, la música fue grabada en placas que primero fueron de cobre y después de estaño. Las relaciones que sostuvo Telemann con otras ciudades de Alemania, y del extranjero, estimularon la venta de sus partituras, lo que le permitió introducir sus obras al público de una manera muy eficaz, y no solamente a través de los conciertos públicos que daba en Hamburgo. No hay pruebas absolutas de que Telemann sea el

compositor de estas fantasías. Haciendo un estudio comparativo de estas obras con otras obras para flauta sola, como la Partita en la menor BWV 1013 de J. S. Bach o los *Capriccen* y *Solfeggi* de J. J. Quantz¹⁶, se observa que la composición de estas fantasías no tiene la misma fuerza, profundidad y complejidad de dichas obras. A pesar de eso, parece que el compositor de estas fantasías posee una gran habilidad y versatilidad a la hora de componer, ya que dichas fantasías muestran una riqueza idiomática en la escritura de la flauta.

Existen tres autobiografías¹⁷ de Telemann donde habla de las fantasías para flauta. La primera, fechada el 10 de septiembre de 1718, la publicó Johann Mattheson en su obra *Grosse Generalbass-Schule* (1731)¹⁸. La segunda está fechada el 20 de diciembre de 1729, tomada de una carta a Johann Gottfried Walther¹⁹, incluida en el *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* (1732), describe su desarrollo artístico con esta frase: “lo que he logrado con respecto al estilo musical es bien conocido, primero fue el estilo polaco, seguido por el francés, música para iglesia, música de cámara, estilos de ópera, y, finalmente, el estilo italiano, que es el más abundante de todos ellos”. La última está contenida en la obra de Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*²⁰, publicada en alemán y francés en Hamburgo (1740), donde Telemann también menciona las 12 Fantasías para flauta. La fecha de 1732 es la que G. Hausswald asigna a la primera edición moderna de esas fantasías, pero parece difícilmente creíble. Según estos datos, 1727-1728 podría ser la fecha más aceptable; esto colocaría a las fantasías para flauta entre los primeros intentos de grabado de la Historia de la Música. Sin embargo, como Hausswald²¹ señaló (en “G. Ph. Telemann, Musikalische Werke”, Band VI, Kassel/Basel, 1955), la lista de obras en esta autobiografía no está totalmente en orden cronológico.

También, existen muchas dudas acerca de la primera fecha de publicación de las 12 fantasías para flauta sola de Telemann. Barthold Kuijken²², afirma en la primera página de su edición de

la partitura que, éstas aparecen publicadas por primera vez hacia 1955. Rachel Brown²³, afirma en uno de sus artículos²⁴ sobre Telemann, que estas fantasías fueron publicadas entre 1727 y 1728. Según Peter Billam²⁵, éstas fueron compuestas en Hamburgo en 1732 ó 1733.

Todas estas hipótesis y datos nos llevan a pensar que, las 12 fantasías para flauta sola de Telemann, fueron compuestas en una fecha comprendida entre 1731 y 1733. Además, en la portada manuscrita de la partitura de las 12 Fantasías, que se encuentra en la Biblioteca del Conservatorio de Bruselas²⁶ (página que, probablemente fue añadida después) se puede leer: “Fantasías para Violín sin bajo”, con el nombre de Telemann añadido a lápiz. Sin embargo, se observan diversos parámetros, como son el registro utilizado y el no uso de las dobles cuerdas²⁷, que muestran que fueron compuestas de manera intencionada para flauta travesera más que para el violín.

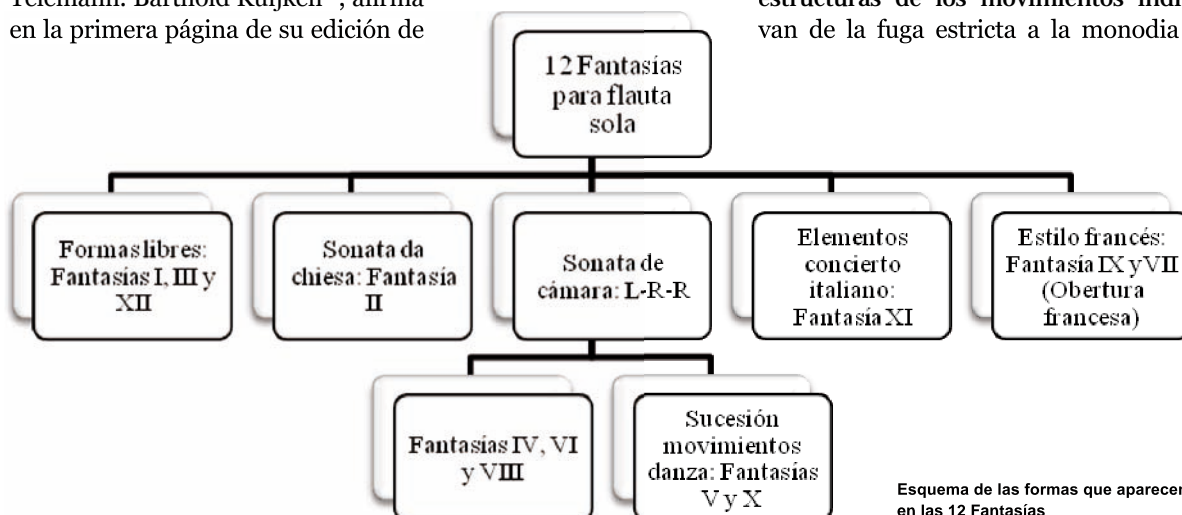
Consideraciones estilísticas

Algunas de las Fantasías muestran un carácter libre en su estructura, pero en otras se observa una exhibición de las formas musicales más importantes de la primera mitad del siglo XVIII²⁸:

- Estilo francés, la obertura francesa (Fantasía No. IX y VII)
- La sonata da *chiesa* (Fantasía No. II)
- La sonata de cámara en 3 movimientos -lento, rápido, rápido- (Fantasía No. IV, VI y VIII)
- Sucesión de movimientos de danza (Fantasía No. V y X)
- La *toccata* y la fuga (Fantasía No. I)
- Elementos del concierto italiano (Fantasía N° XI)

A continuación de expone un esquema de las formas que aparecen en las 12 Fantasías (imagen inferior).

También hay una gran diversidad de géneros en las estructuras de los movimientos individuales, que van de la fuga estricta a la monodia instrumental



Esquema de las formas que aparecen en las 12 Fantasías

(Fantasía No. VI, 2), a través de varios grados de fugado más libre (I, 1; V, 2), movimientos líricos lentos (II, 3; IV, 1; VI, 1) y piezas virtuosas como de concierto (XI, 1).

En el último movimiento de cada fantasía se representa una danza típica barroca: *allemande* (VIII, 1), *courante* (X, 1), *sarabande* (IX, 1), *minuet* (I, 4; X, 3), *passepied* (VIII, 3), *gavotte* (IV, 4), *bourrée* (II, 4; IX, 4; XII, 4),

rondó (VI, 3), *toccata* (V, 1; XI, 1), *gigue* (III, 3; V, 2; VIII, 2) y *canario-forlane* (V, 3). Algunas de estas formas, son movimientos pertenecientes a la suite de danza barroca, pero en general, todas ellas son tratadas más o menos libremente. Telemann nunca da el nombre de la danza, pero es necesario conocer una breve definición de ellas para poder entenderlas y posteriormente interpretarlas²⁹:

<i>Allemande</i>	Danza instrumental y uno de los movimientos de la suite de danza barroca. Escrita en compás cuaternario o binario simple. Tiene carácter improvisatorio.
<i>Courante</i>	A menudo es un movimiento de la suite. Generalmente, está escrito en 3/8 o 3/4, con una estructura binaria y textura homofónica.
<i>Sarabande</i>	Danza y movimiento de la suite. Escrita en compás ternario, se caracteriza en que el segundo y tercer tiempo van a menudo ligados.
<i>Minuet</i>	Danza tradicional barroca de origen francés. Es de ritmo ternario, frecuentemente en 3/8 o 6/8 y es de tempo moderado.
<i>Passepied</i>	Danza francesa de estilo jocoso y alegre. En compás de 3/8 o 6/8. Normalmente tiene dos secciones y frases de cuatro compases. Similar al <i>Minuet</i> .
<i>Gavotte</i>	Forma instrumental y movimiento de la suite. Generalmente en 4/4 o 2/4 y de velocidad moderada. Las frases se inician siempre a mitad del compás.
<i>Bourrée</i>	Danza rápida de ritmo binario. Normalmente comienza en anacrusa y se compone de ritmo sincopado.
Rondó	Forma musical compuesta de varias de secciones, la primera (estribillo) vuelve a aparecer, entre las secciones auxiliares (coplas): ABACADA.
<i>Toccata</i>	Forma musical libre. A menudo para un instrumento de teclado solista. Generalmente se compone de arpeggios alternando con partes fugadas.
<i>Gigue</i>	Danza popular instrumental barroca. La mayoría tienen forma binaria y textura contrapuntística imitativa.
<i>Canario-forlane</i>	Danza cortesana francesa instrumental. Contiene frases de cuatro compases, en 6/4 o 6/8, tempo moderado, repetición de fragmentos y armonías simples.

En las Fantasías, Telemann mezcla elementos del estilo francés e italiano³⁰. Encontramos cierta polémica en cuanto a la mezcla de estilos, y si existe una prevalencia de la música francesa frente a la italiana. En cualquier caso, de la mezcla de ambos estilos surge uno nuevo estilo que se denomina estilo mixto. Steven Zohn³¹ nos menciona diferentes autores que comentan la nueva estética del estilo mixto. Quantz³², considera al estilo mixto como el estilo alemán, porque surgió en diversas ciudades de Alemania y lo difundieron compositores alemanes. Dice al respecto, que fusionando lo mejor de cada país surge el estilo mixto. Johann Mattheson nos dice que la nueva tendencia en Alemania combinaba el estilo francés e italiano. Ernst Gottlieb Baron³³ observó que en Alemania,

al combinar ambos estilos, se apreciaba una gran variedad de contrastes.

El estilo francés se caracteriza por una ejecución sutil y elegante. Se hace uso del *inegalité*³⁴ que consiste en la desigualdad de las notas dos a dos, aparecen *ritardandos* y acelerandos rítmicos, matices agógicos, ornamentación francesa o *agrément*³⁵, terminología francesa en las indicaciones de tempo como “Alla francese”, etc. (Fantasía VII y IX). Para la interpretación, también se recurre a articulaciones propias del estilo francés, en palabras de Quantz³⁶: “para las notas de la flauta en un discurso, es necesario pronunciar determinadas sílabas mientras se sopla. Estas sílabas son de tres tipos: el primero es *ti o di*; el segundo *tiri* y el tercero *did’Il*”.

Las aportaciones del estilo italiano se hacen mediante el uso de escalas y arpeggios que requieren cierta técnica de dedos, secciones que alternan vivacidad y dramatismo en pocos compases, estilo concertante, cambios de registro, uso de la técnica del “fugato”, etc. (Fantasía I, III, XI).

En la mayoría de las Fantasías se observan recursos compositivos comunes como los cambios dinámicos, pasajes que se repiten para dar efecto de eco, frases en pregunta-respuesta, alternancia de modalidad mayor-menor y uso de falsa polifonía (está tocando un solo instrumento, pero el efecto que resulta es que parece que hay dos voces, una realiza la voz de bajo y la otra una melodía). Para ello, se recurre a intervalos amplios y saltos a sonidos inesperados.

Muestran un registro³⁷ comprendido entre re1 y mi3, siendo re1 la nota más grave en la flauta de una llave del siglo XVIII. Además no muestra ninguna cuerda doble, considerando que este recurso abunda en las genuinas fantasías para violín de Telemann (1735). En su lugar, frecuentemente usa intervalos compuestos, creando la ilusión de dos u ocasionalmente tres voces escritas, característica típica de la música para flauta.

Las Fantasías están ordenadas por tonalidades, hecho que se realizaba a menudo en las composiciones de la época. Esta sucesión de fantasías avanza gradualmente de la mayor a sol menor, evitando tonalidades como do menor, fa menor y fa# mayor. En el traveso, cada tonalidad tiene un color y calidad expresiva propia. Telemann aprovecha esta característica, escribiendo las 12 Fantasías en diferentes tonalidades³⁸.

Los compositores y teóricos de la época, Charpentier (1692), Mattheson (1713) y Rameau (1722)³⁹, creían que cada tonalidad puede asumir su propio carácter y producir ciertos estados de ánimo. En general⁴⁰, se cree que un tono mayor se usa para expresar lo alegre, lo valiente, lo serio o lo sublime, mientras que uno menor expresa lo melancólico y lo tierno⁴¹. Además, las relaciones entre música y retórica han sido muy estrechas durante el período barroco. La retórica⁴² transfiere conceptos de la oratoria tradicional a la composición. Los principios de la retórica⁴³ afectaron a los elementos de la música. Telemann que aprendió a tocar, casi sin ayuda, la flauta y otros instrumentos como el violín, la viola da gamba y el órgano, entendió claramente cómo jugar con las emociones (*affetti*) y los elementos de la retórica. Los estados de ánimo como la alegría, brillantez, diversión, pasión, orgullo, la serenidad, la frialdad, la pena, la serenidad, la ternura, la delicadeza y el encanto, se reflejan no solo en la elección de las tonalidades, sino, también en el registro elegido, en la palabra al comienzo de la pieza, como *Dolce*, *Spirituoso* o *Affettuoso*, en las disonancias, en la amplitud de intervalos, en los motivos arpegiados⁴⁴, en las notas ligadas o articuladas, en los ritmos llenos de carácter y en otros motivos más líricos.

Flauta travesera y flauta de pico

Para referirnos a la flauta travesera, se utilizan los nombres de *German flute*, *Flauto traverso*, *Traverse flute* o *flûte traversière*⁴⁵. Este tipo de flauta travesera, es usado por Telemann en sus composiciones y por J. S. Bach en sus cantatas y conciertos de Brandemburgo, donde la limpieza y la calidad de la resonancia es elevada cuando utiliza, sobre todo, el registro grave.

A lo largo del siglo XVIII era frecuente que se hicieran arreglos para flauta de obras instrumentales y vocales (sobre todo, para dos flautas sin bajo). Esta música tenía un gran éxito y una gran acogida entre el público, casi más que las obras originales para el propio instrumento. Por lo que también se publicaron obras para ser interpretadas indistintamente con la flauta o con el violín. Jean-Marie Leclair⁴⁶, por ejemplo, publicó su segundo libro de sonatas, escrito para estos instrumentos y bajo continuo. Piezas para clave de Jean-Philippe Rameau fueron reeditadas y publicadas como obras de concierto. François Couperin⁴⁷ no especificaba en sus obras instrumentales si eran para flauta o para otro instrumento, no obstante, en su obra *Rossignol en amour*, él mismo recomendó su ejecución con la flauta. En Alemania, la primera publicación para flauta travesera fue una colección de seis sonatas denominada *Der brauchbare Virtuoso*, compuesta por Johann Mattheson en 1717 y publicada en Hamburgo en 1720.

Telemann fue uno de los compositores que distinguió en sus partituras, la flauta de pico y la flauta travesera de manera consciente. También, era frecuente que se hicieran adaptaciones de las obras originariamente compuestas para uno u otro instrumento. Por ejemplo, en las sonatas sin acompañamiento de 1727 para dos flautas, admite la posibilidad de que se ejecuten con flautas, violines o flautas de pico.

Es probable que la evolución de la flauta en esta época⁴⁸, se produjera en los talleres del constructor de instrumentos de viento-madera de Nuremberg, Johann Christoph Denner (1681-1735)⁴⁹, quien junto a sus hijos, Jacob y Johann David Denner, estaban familiarizados con este instrumento desde el comienzo de su profesión y carrera. Denner construyó flautas en tres y en cuatro piezas. El diapasón de sus flautas era A=413. También, se construyeron flautas en Inglaterra, Peter Bressan (1663-1731)⁵⁰, modificó el modelo básico de Hotteterre, rediseñó la pieza de la cabeza y de la pata. Su flauta tenía un diapasón de A=410 y probablemente fue uno de los primeros en construir flautas en cuatro piezas. Ambos tipos de flautas poseían seis agujeros, y un séptimo que era tapado por medio de la llave de re#-mib⁵¹.

Entre los años 1716 a 1725, Telemann compuso dos conciertos para flauta de pico y siete para flauta travesera. Es-

Tabla sinóptica de las Fantasías de Telemann

FANTASÍA	FORMA	MOVIMIENTOS						
1. La mayor	Forma libre	Vivace		adagio-allegro			Allegro (<i>Minuet</i>)	
		Improvisación (<i>Toccatà</i>)		Fuga	Improvisación cadencial			
2. La menor	Sonata da chiesa	Grave (Patético, libre)		Vivace (Fuga)	Adagio (<i>Cantabile</i> , libre)		Allegro (<i>Bourrée</i>)	
3. Si menor	Forma libre	Largo A	Vivace B		Largo A	Vivace B	Allegro (<i>Gigue</i>)	
4. Sib mayor	Forma sonata de cámara	Andante		Allegro		Presto (<i>Gavotte</i>)		
5. Do mayor	Sucesión de movimientos de danza	Presto-largo Presto-dolce (<i>Toccatà-Sarabande</i>)		Allegro (<i>Gigue</i>) Allegro		Giga (<i>Canario-Forlane</i>)		
6. Re menor	Forma sonata de cámara	Dolce		Allegro (Fuga)		Spirituoso (<i>Rondó</i>)		
7. Re mayor	Estilo francés ("Obertura francesa")	Alla francese					Presto Rondó (<i>Bourrée</i>)	
		Largo	Allegro (<i>Fugato</i>)		Largo			
8. Mi menor	Forma sonata de cámara	Largo (<i>Allemande</i>)		Spirituoso (<i>Gigue-Fuga</i>)		Allegro (<i>Passepied</i>)		
9. Mi mayor	Estilo francés	Affectuoso (<i>Sarabande</i>)	Allegro (<i>Gigue-Minuet</i>) <i>Fugato</i>		Grave (<i>Sarabande</i>)		Vivace (<i>Bourrée</i>)	
10. Fa# menor	Sucesión de movimientos de danza	A tiempo giusto (<i>Courante</i>)		Presto (<i>Fugato</i>)		Moderato (<i>Minuet</i>)		
11. Sol mayor	Estilo concierto italiano	Allegro (<i>Toccatà</i>)		Adagio (<i>Cadencia</i>)		Vivace (<i>Fugato</i>)	Allegro	
12. Sol menor	Forma libre	Grave	Allegro	Grave	Allegro	Dolce	Allegro	Presto / <i>Bou-rrée</i>

tos conciertos, fueron escritos para el músico de Darmstadt Johann Michael Böhm, quien utilizaba las flautas de pico construidas por Denner.

Es probable suponer que Telemann y Denner se conocieran, ya que en el año 1717, este último visitó Frankfurt, ciudad en la que residía Telemann en ese momento.

Telemann también compuso notables conciertos⁵²: cinco conciertos dobles para flauta de pico y combinaciones (fa-

got, viola de gamba, flauta travesera), de los que destacan dos para dos flautas de pico tenor y el concierto para flauta de pico, traverso, cuerdas y bajo continuo en mi menor, cuyo movimiento rápido final (presto) refleja las influencias y los resultados de los viajes de Telemann a Polonia. Así mismo, también compuso numerosas sonatas en trío para flauta de pico y travesera (son muy notables las correspondientes a la serie *Essercizii Musici*)⁵³.

Análisis Fantasía N° 1 en la mayor TWV 40:2

Mov.	Indicación	Compás	Tonalidad	Ámbito	Estructura	Compases	Observaciones
I	Vivace	4/4	la mayor	re1-do2	1	1-10	Diseño 1: 1
					2	11-18	Diseño 2: 5
					3	18-26	Diseño 3: 7 y 9
					4	27-32	Fuga
					5	33-36	Elementos anteriores
II	Allegro	3/8	la mayor	mi1-la2	A	37-48	Recapitulación
					B	49-62	Diseño 1: 27 Diseño 2: 29 Cambio tempo y carácter
							Danza tipo <i>Minuet</i>
							AABB

ANÁLISIS FORMAL

Primer movimiento: Vivace

Se pueden distinguir cinco secciones en este movimiento:

Sección 1ª: 1-10. Tres son los diseños generadores de la melodía de esta sección: el primero de ellos, aparece al comienzo de la pieza, en la mayor y después se vuelve a ver en otra sección de forma variada, lo llamaremos diseño 1.



Los compases 5 y 6, contienen un pedal figurado sobre las notas re2 y do2, utilizando adornos (trinos) sobre las mismas. A este diseño lo denominaremos diseño 2.



Del compás 7 al 10, finaliza la primera sección. Aparece el mismo diseño que al principio, pero en este momento las semicorcheas realizan movimientos descendentes y ascendentes en arpeggios. Lo llamaremos diseño 3.



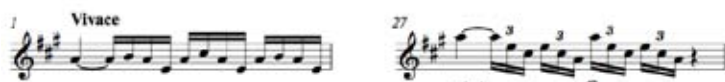
Sección 2ª: a partir del compás 11. Se observa que se trata de una fuga, donde aparece el sujeto, respuesta y episodio/divertimento de la misma. Destaca el cambio en la figuración, comienzo en negras y después en corcheas; y también hay un cambio en el carácter, resulta ser más ligero que en la sección anterior. Comprende hasta la mitad del compás 18. El sujeto aparece en los compases 11 y 12, la respuesta en los compases 13 y 14, disimula la entrada de la segunda voz realizando un puente de segundas y el episodio/divertimento, en los compases 14 y 15, es una progresión que se va repitiendo:



Sección 3^a: 18-26. En esta sección se mezclan elementos de las secciones anteriores (figuración en semicorcheas y en corcheas).

Sección 4^a: 27-32. En cierto modo hace función de recapitulación, aunque no lo sea en sentido estricto ya que varía el diseño. La indicación agógica de esta sección ha cambiado a *Adagio Allegro*, y se caracteriza por la aparición de diseños que han aparecido en otras secciones, pero que han sido modificados:

1) Diseño procedente de la sección 1 (cabeza del diseño, a la octava), modificando las semicorcheas por tresillos, compases 27-28 y 30-31. Diseño 1 de la primera sección:



2) Diseño 2 de la primera sección, similar a los compases 5 y 6, en los compases 29 y 32, esta vez solo sobre la nota re2:



Sección 5^a: 33-36. Se produce un cambio de carácter y de tempo, que pasa a ser mucho más *dolce* que lo expuesto anteriormente y las agógica es *Adagio*. Utiliza notas en el registro grave a modo de bajo continuo, sobre una melodía superior. También, diseños melódicos expuestos anteriormente, pero invirtiendo el ritmo (del diseño 2). Termina con la dominante de la tonalidad principal, mi.



Segundo movimiento: Allegro

Está dividido en dos secciones delimitadas por las barras de repetición: la primera sección, A: 37-48 y la segunda sección, B: 49-62. Ambas secciones se caracterizan por un diseño melódico similar en la misma tonalidad, la mayor. La primera sección nos lleva al tono de la dominante; y en la segunda sección el diseño 1 se simplifica (de semicorcheas a corcheas). El compás y tempo resulta ser semejante al de una danza: *Minuet*.

ANÁLISIS INTERPRETATIVO

La tesitura utilizada corresponde a un registro medio-grave del traveso. La tonalidad de la mayor, es una tonalidad compleja para el traveso, debido a la problemática de la afinación en torno a las notas de dicha tonalidad (fa#, do# y sol#).

Primer movimiento: Vivace

La **sección 1^a**, comienza con la nota la1 en valor de negra y ligada a un grupo de semicorcheas, incita a comenzarla en un **matiz *mf*** con dirección hacia el grupo de semicorcheas. Este diseño, aparecerá en varias ocasiones a lo largo de la fantasía. Habrá que cuidar la afinación de esta primera nota que resulta en ocasiones alta en el traveso. El pedal figurado sobre las notas re2, re#2 y do2 (c. 5-6, 29 y 32), contrasta con el diseño anterior. Por ello, debe realizarse en **matiz *forte*** sostenida la nota que hace de pedal.

En la **sección 2^a**, el **diseño musical cambia y eso debe notarse sonando en un matiz *forte***. Además de una articulación más marcada y corta en el compás 11, y más *legato* en el resto. Aquí, se observan dos líneas melódicas, una realizada por el bajo y otra por una melodía en la parte superior, por lo tanto, se deberían resaltar ambas voces como si sonaran dos a la vez. muy utilizada por Telemann en sus composiciones.

La **sección 3^a**, al mostrar elementos de la sección 1^a y 2^a, seguiremos el mismo criterio para el sonido, afinación y dinámica que en las secciones anteriores.

En la **sección 4^a**, aparece un diseño melódico descendente que se repite dentro del mismo compás, de tal forma que la **primera vez sonara *forte*** y la segunda en *piano* a modo de eco. Aparece en los c. 27 y 28 y se repite en el 30 y 31, un tono más arriba.

En la **sección 5^a**, sería preferible una sonoridad más *dolce* y *cantabile*. La indicación de *Adagio* lleva a suponer el contraste de carácter y sonoridad (suave y en *piano*), con respecto a la sección anterior.

Los problemas técnicos más importantes que presenta esta fantasía son los movimientos que implican saltos entre registros. Ejemplo: c. del 11 al 18. Problema que viene relacionado con el tema de la afinación, ya que estos saltos afectan a la misma. Para ello, deberían trabajarse de forma lenta, escuchando la afinación de cada nota e ir intentando corregirla; poco a poco ir dando mayor velocidad y situar la afinación en sus sitio correspondiente.

Los adornos que aparecen son trinos simples, que se realizan en el tiempo, por la nota superior, apoyando la primera nota del trino y sin resolución, ya que están colocados sobre una nota de valor corto (corchea o semicorchea). Se observa en los c. 5, 6 y 35 de este movimiento.

La articulación más aconsejada para este movimiento es la que se realiza usando las letras: *d-r-d-r* para los pasajes con semicorcheas. Cuando las semicorcheas vienen en diseño de 1-3 o 3-1, se podrá hacer la nota 1 con la letra *t* y las otras 3 se utilizará la articulación correspondiente a *d-r-d*, quedando de esta forma: *t-d-r-d* o *d-r-d-t* (Fig. 8). En los pasajes con saltos en negras o corcheas (c. del 11 al

FANTASIA 1

Vivace

3

5

8

10

13

16

19

21

24

27 *adagio* *p* *f* *adagio* *p*

29 *f* *adagio* *p*

31 *adagio* *p* *f* *adagio*

33 *adagio*

35

37 **Allegro**

42

47

53

58 1. 2.

5

18), se podrá utilizar una articulación más marcada con *t*. Los pasajes más cantábiles, la articulación debería ser más *legato*, para contrastar y darle un carácter distinto.



En cuanto a la expresividad y carácter con el que debe interpretarse este movimiento: el comienzo de la obra es una especie de Preludio, el cual debería mostrar un carácter enérgico para realizar los pasajes en semicorcheas de forma decidida y con dirección. La segunda sección muestra claramente un cambio de diseño y por lo tanto, un cambio en el carácter. Se resaltarán las notas que realizan el bajo y la melodía superior, hacerla cantábil. Dentro de este movimiento, hay secciones donde vemos que está indicado el tipo de movimiento-velocidad que pretende el compositor, por ejemplo: c. 27, 28, 30 y 33 indicación de *Adagio allegro*, lo que indica un cambio en el tiempo y en la sonoridad de la obra a más *dolce y cantabile*.

Segundo movimiento: Allegro

En este movimiento pide una sonoridad cuya intensidad debería ser *mezzo forte* casi todo el tiempo, intentando darle carácter de *Minuet*, mediante la articulación. La articulación que debería hacerse, en los pasajes de semicorcheas es: *d-r-d-d-d-r* (Fig. 9). De tal forma que, quede acentuada la primera nota de cada compás y se hace corta la cuarta nota, para aportarle el aire de danza. En el resto del movimiento, se hace la articulación *d-r-d-r*, según el diseño que realicen las semicorcheas, ya que hay muchas bordaduras que definen la articulación.



En el c. 40, hay un trino, cuya realización se ha explicado anteriormente. En el c. 11 y 61, se aconseja realizar un semitrino sobre la última nota, para darle sensación de final.

Conclusión

Las 12 Fantasías para flauta sola de Telemann constituyen una de las obras más importantes dentro del repertorio barroco de obras para flauta sola sin acompañamiento. En primer lugar, son un reflejo de la peculiar mezcla entre el estilo francés e italiano, denominada estilo mixto, característica de Telemann y sus contemporáneos, especialmente alemanes.

A lo largo de su vida, Telemann contribuyó al crecimiento artístico y social de su país, luchó por los derechos de autor y la dignificación de la profesión del músico. Sus composiciones muestran un amplio conocimiento de la técnica avanzada de diversos instrumentos, entre ellos la flauta travesera y el violín. Este hecho ha suscitado ciertas dudas acerca de cual de los dos instrumentos era el verdadero destinatario de estas Fantasías.

El número de obras para instrumento solo de esta época es bastante amplio. Encontramos numerosas fantasías para instrumentos como el violín, el clave o la viola da gamba. En el caso de la flauta travesera contamos con un repertorio ciertamente representativo, aunque no muy conocido.

La flauta travesera de aquella época era el modelo en madera con una llave que solemos llamar hoy “traverso barroco”. Fue uno de los instrumentos más populares y se prestaba especialmente al género improvisado de la fantasía. En muchas ocasiones, los compositores no indicaban con exclusividad el destino de una obra a un instrumento concreto. Incluso en estas Fantasías, la portada de la fuente original indica que son para violín. Hoy sabemos que esta portada manuscrita fue añadida posteriormente.

El análisis de las 12 Fantasías, que son inequívocamente para la flauta, pone de relieve la originalidad creativa, formal y estilística de Telemann. En cuanto a su forma musical, constituyen un muestrario de los géneros instrumentales más comunes en la primera mitad del siglo XVIII. La variedad de los estilos que contienen se puede apreciar en cada uno de sus movimientos. El estilo francés se observa en las danzas, en la ornamentación y en la cuidadosa distribución de la melodía y del fraseo. El estilo italiano se puede ver en el uso de elementos procedentes del concierto italiano, como el *ritornello* o los pasajes brillantes. La combinación de ambos estilos produce el llamado estilo mixto, donde se aprecian muchas de las características nacionales de la música, tanto francesa como italiana, ensambladas con una gran variedad de contrastes.

Para expresar el carácter intrínseco de la partitura, hay que tener en cuenta aspectos como las distintas posibilidades de articulación y de dinámica, las particulares dificultades técnicas de determinados pasajes, el fraseo, las respiraciones, todo ello combinado con las peculiaridades expresivas del instrumento. Otros factores específicos de las Fantasías relacionados con la interpretación, son el uso de la falsa polifonía, la correcta realización de las disonancias en ausencia de una textura armónica real, la variedad de timbres y colores exigida, así como los estados de ánimo que producen las diferentes tonalidades. Todos estos aspectos destacan especialmente bien en la ejecución con un traverso barroco.

Las 12 Fantasías para flauta sola de Telemann, exigen al flautista un trabajo esmerado de sonoridad, técnica y expresión. Pese a estar destinada al traveso barroco, las implicaciones técnicas y estilísticas que supone su interpretación las coloca en el más alto nivel de interés para cualquier flautista.

Con este artículo, espero haber suscitado el interés hacia esta obra maestra del repertorio de la flauta y contribuido a mejorar su comprensión.

Alicia Burgos Aragón es
Profesora Superior de Flauta

Bibliografía

- ADDINGTON, Christopher (1984), "In Search of the Baroque Flute: The Flute Family 1680-1750", *Early Music*, Vol. 12, No. 1, pp 34-47. (1985), "The Bach Flute", *The Musical Quarterly* 71/3, pp 264-280.
- ANDRÉS, Ramón (1995), Diccionario de instrumentos musicales. De Píndaro a J. S. Bach, Barcelona.
- ATLAS DE MÚSICA (1982), Alianza Atlas, Madrid.
- ARTAUD, Pierre-Yves (1986), *La flauta*, Barcelona, Labor.
- BILLAM, Peter (2001), *Twelve Fantasías* by Georg Philipp Telemann, por C recorder, <www.pjb.com.au> [Consulta: 8 de enero de 2013].
- BROWN, Rachel, (2002), *The Early Flute a Practical Guide*, Cambridge University Press, United Kingdom. Telemann Fantasias: a feat of ingenuity and inspiration, [en línea] <www.rachelbrownflute.com/articles.htm> [Consulta: 18 de noviembre de 2013].
- BUELOW, George J. (1973), "Music, Rhetoric and the Concept of the Affects: A Selective Bibliography", *Notes*, Second Series 30/2, 250-259. (2001a), "Affects, Theory of the", en GROVE MUSIC ONLINE, 2001, [consulta: 21 de marzo de 2014], <www.oxfordmusiconline.com>. (2001b), "Figures, Theory of musical", en GROVE MUSIC ONLINE, 2001, [consulta: 21 de marzo de 2014], <www.oxfordmusiconline.com>. (2001c), "Rhetoric and Music" en GROVE MUSIC ONLINE, 2001, [consulta: 21 de marzo de 2014], www.oxfordmusiconline.com.
- EPPINGER, Sigrid (1984), "Georg Philipp Telemann: 12 Fantasien für Flöte solo", *TIBIA*, 2, pp. 86-99 (parte I) y *TIBIA*, 3, pp. 172-179 (parte II)
- GALWAY, James, *La flauta*, Madrid. (Trad. española: Carmina Molina).
- GROVE MUSIC ONLINE (2001), [en línea] <www.oxfordmusiconline.com>
- HOTTETERRE, Jacques Martin (1707), *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce, et du hautbois, divisez par traites*, prima edizione, París. (1708), *Premier et deuxième livre de Pièces pour la Flûte traversière avec la Basse oeuvre second et cinquième*, Paris.
- KUIJKEN, Barthold (1987:), *Introducción a Telemann 12 fantasías for flute solo (with facsimile)*, Londres.
- KÜHN, Clemens (1989/2003), *Tratado de la forma musical*.
- LARUE, Jan (2007), *Análisis del estilo musical*, Barcelona, Idea books, S. A
- LAZZARI, Gianni (2003), *Il flauto traverso, storia, tecnica, acustica*, Turín.
- MATTHESON, Johann (1740), *Ehren-Pforte*, Hamburgo (Traducción inglesa: BRAATZ, Thomas (2009), *His Autobiography*, por donde citamos).
- QUANTZ, Johann Joachim (1752), *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere*, Berlín (Traducción inglesa: REILLY, Edward R (2001), *On playing the flute*, Boston, por donde citamos).
- PALISCA, Claude V.: *La Musique Baroque*. Actes sud, Arles, 1994.
- POWELL, Ardall (2002), *The Flute*, Londres.
- ROWLAND-JONES, Anthony (2002), *Playing Recorder Sonatas, Interpretation And Technique*, Oxford University Press.
- SOLUM, John (1992), *The early flute*, Nueva York.
- TOCH, Ernst (2004), *La melodía*, Idea books, S. A.
- VESTER, Frans (1985), *Flute music of the 18th century*, Londres.
- ZOHN, Steven (1997), *New Light on Quantz's Advocacy of Telemann's Music*, *Early Music*, Vol. 25, No 3, pp 441-450, 452-461. (2001), "Georg Philipp Telemann", en GROVE MUSIC ONLINE, (2001), [en línea], <www.oxfordmusiconline.com> [Consulta: 7 de marzo de 2014] (2008), *Music for a Mixed Taste. Style, Genre and Meaning in Telemann's Instrumental Works*, Oxford University Press. (2009), *Telemann in the Marketplace: The Composer as Self-Publisher*, University of California Press.

NOTAS

- 1 PPINGER, 1984.
- 2 BROWN, 2013.
- 3 KUIJKEN, 1987.
- 4 ZOHN, 2008.
- 5 QUANTZ, 1752.
- 6 HOTTETERRE, 1707.
- 7 Johann Mattheson (1681-1764), compositor y teórico contemporáneo de Telemann. Escribió trabajos sobre práctica interpretativa, estilo teatral, armonía, y otros relacionados con la retórica y la música.
- 8 ZOHN, 2008: 426-431.
- 9 Heinrich Ignaz Biber (1644-1704), compositor y violinista austríaco. Su obra más notable son las Sonatas del Misterio, ciclo de 15 sonatas para violín y bajo continuo, y donde se incluye un *Passacaglia* para violín solo.
- 10 Johann Paul von Westhoff (1656-1705), compositor y uno de los exponentes más importantes de la escuela de violín de Dresden.
- 11 Johann Georg Pisendel (1687-1755), compositor y violinista alemán.
- 12 Jacques-Martin Hotteterre (1673-1763), teórico, compositor y flautista francés.
- 13 KUIJKEN, 1987:1
- 14 ZOHN, 2008:339.
- 15 ZOHN, 2009:1-22.
- 16 ZOHN, 1997:444-446.
- 17 ZOHN, 2001.
- 18 Johann Mattheson (1681-1764), publicó uno de los primeros periódicos de crítica musical en 1722. De sus escritos, destacamos tres importantes: *Der Vollkommene Capellmeister* 1739, *Grundlageeimer Ehren-Pforte*, 1740, *Grosse General-Bass Schule*, 1731.
- 19 Johann Gottfried Walther (1684-1748), organista, compositor y teórico alemán.
- 20 MATTHESON, 1740:9.
- 21 Günter Hausswald (1908-1974), musicólogo alemán. Estudió piano, composición, musicología y psicología musical.
- 22 Barthold Kuijken (1949), instrumentista y profesor especializado de traveso barroco de los Conservatorios de Bruselas y de La Haya.
- 23 Rachel Brown, flautista reconocida, intérprete de música antigua y moderna, autora de diversos artículos y ediciones de partituras para flauta travesera.
- 24 BROWN, 2013.
- 25 Peter Billam (1948), estudió piano, composición, guitarra y flauta. Ha sido director musical, productor de discos y compositor de interesantes obras destinadas a la flauta de pico.
- 26 KUIJKEN, 1987:1.
- 27 A la hora de transcribir el original (Anexo), se observan notas dobles que posiblemente son errores tipográficos, por causa de las limitaciones en la impresión de las mismas.
- 28 EPPINGER, 1984:7.
- 29 EPPINGER, 1984:17-20.
- 30 POWELL, 2002.
- 31 ZOHN, 2008:3-5.
- 32 QUANTZ, 1752:341.
- 33 Ernst Gottlieb Baron (1696-1760), compositor y laudista alemán.
- 34 Desigualdad rítmica de dos valores iguales que se puede practicar en corcheas por grados conjuntos, después de una nota anterior en valores largos. Es propia de la música francesa del siglo XVIII.
- 35 HOTTETERRE, 1707.
- 36 QUANTZ, 1752:70.
- 37 EPPINGER, 1984:8.
- 38 Quantz nos habla de las diferencias de carácter en una tonalidad mayor o menor y cómo se manifiesta en la música. (QUANTZ, 1752:125).
- 39 Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), compositor y organista barroco francés; Jean-Philippe Rameau (1683-1764), compositor, clavecinista y teórico musical francés barroco.
- 40 BUELOW, 2001a.
- 41 ROWLAND-JONES, 1992:3.
- 42 BUELOW, 1973: 250-259.
- 43 BUELOW, 2001c.
- 44 BUELOW, 2001b.
- 45 LAZZARI, 2003:51.
- 46 Jean-Marie Leclair (1697-1764), compositor y violinista, considerado el fundador de la escuela francesa de violín.
- 47 François Couperin (1708-1712), organista y clavecinista francés.
- 48 SOLUM, 1992:39-42.
- 49 Johann Christoph Denner (1681-1735), constructor de instrumentos de viento-madera de Alemania, del siglo XVIII.
- 50 Peter Bressan (1663-1731), constructor francés de instrumentos de viento, del siglo XVIII.
- 51 ARTAUD, 1986.
- 52 ZOHN, 2005.
- 53 ZOHN, 2008.

Histoire^{du} Tango



Histoire du Tango de Astor Piazzolla es una de las composiciones más populares para flauta y guitarra. Sus cuatro partes, Bordel 1900, Café 1930, Nightclub 1960 y Concert d'aujourd'hui retratan un momento arbitrario del desarrollo histórico de esta forma musical tan auténticamente argentina.

Por **Jorge Caryevschi**

Algunos meses antes de la publicación de la *Histoire du Tango* en 1986, Astor Piazzolla me hizo llegar una copia del manuscrito a través del editor, Editions Henry Lemoine.

Una larga historia precedió a este envío. Y asimismo – y no menos importante – la relación especial que se consolidó a través de los años con este gran compositor. Alrededor de 1955 – siendo aún un niño – escuché su música por primera vez y quedé inmediatamente fascinado por los ritmos y armonías innovadoras que con rigurosa y desconocida precisión expresaban el carácter de mi ciudad natal, Buenos Aires. En aquel tiempo tocaba una y otra vez piezas al piano tales como *Prepárense, Marrón y Azul, Lo Que Vendrá* y otras composiciones legendarias. También asistí a muchos de los conciertos que dio Piazzolla.

Años más tarde, junto con otros solistas de la Orquesta Sinfónica Nacional, fundé el Melos Ensemble de Buenos Aires. Fuimos pioneros por nuestra no-conformista programación de música de cámara y dábamos conciertos en todo tipo de circuitos alternativos, en consonancia con los ideales de los años 60. Uno de esos inusuales escenarios fue el café-concierto Michelangelo, que se inauguró en 1969. Mi conjunto alternaba sus actuaciones con Astor

Piazzolla y su quinteto. Siempre procurábamos escuchar nuestros mutuos conciertos. Piazzolla estaba además interesado en nosotros porque nuestro violinista, Szymisia Bajour, había sido miembro de su primer quinteto. En esa época Astor compuso para nuestro conjunto su *Tango Seis*. Desde ese momento el contacto con Piazzolla fue muy cálido y colegial y permaneció intacto incluso cuando los Países Bajos se convirtieron en mi nuevo hogar. En Holanda nunca perdí uno solo de sus conciertos y solíamos encontrarnos tras cada actuación. Él siempre abría sus brazos con sus manos tan características para abrazarme y recibirme con un emocional 'Jorgito'. Que él me hubiera enviado el manuscrito de la *Histoire du Tango* fue vivido por mí como una prueba de su confianza como un intérprete de su música. Con absoluta convicción me he dedicado a la difusión de esta partitura y de la obra de Piazzolla en general. En la mayoría de las versiones de *Histoire du Tango* fue mi compañero el aclamado guitarrista argentino Miguel Ángel Girollet (1947-1996).

La obra y el manuscrito

En 1980, Piazzolla compuso sus *Cinco Piezas* para guitarra clásica. Según su viuda, Laura Escalada Piazzolla, su marido solía ser cautivado por el instrumento para el cual estaba escribiendo. De este modo surgió la idea de combinar la guitarra con otro instrumento. La elección

de la flauta no fue el resultado de un encargo¹ y tampoco fue una coincidencia. De hecho Piazzolla había utilizado la flauta desde 1963 en su Nuevo Octeto (flautista: Jorge Barone), en su Operita *María de Buenos Aires* de 1968 (flautista: Arturo Schneider) y en muchos arreglos (flautista: Luis Alberto - Chachi - Ferreira).² El fue quien otorgó nuevamente a la flauta el papel que el instrumento había desempeñado en el comienzo de la historia del tango, la *Guardia Vieja*, junto con el violín y la guitarra.³ Acerca de la *Histoire du Tango* Laura Escalada recuerda una reunión en París con el guitarrista Roberto Aussel, a quien Editions Henry Lemoine encargó proveer la partitura de la correspondiente digitación.⁴

La versión en mi poder es una copia de la partitura manuscrita de Piazzolla, fechada por él en mayo de 1985. El formato es A3 y contiene las digitaciones para la guitarra con lápiz, de otra mano. La parte de flauta no ha sufrido adiciones o cambios y no hay una parte separada para flauta. En la primera página se encuentran los textos escritos que en la edición se incluyen al final de la partitura. Estos textos indican con precisión la atmósfera que quiere evocar el compositor en cada una de las cuatro piezas.

El manuscrito original se encuentra presumiblemente en los archivos de Ediciones Henry Lemoine. Sin embargo, Lemoine es reticente a divulgar esta información, a pesar de mis reiteradas peticiones. El hijo de Astor, Daniel Piazzolla, me ha informado que según él Lemoine posee tanto los derechos de autor mundiales como también el manuscrito.⁵

La edición de Lemoine

En la primera publicación de 1986 se lee que la *Histoire du Tango* 'fue editada por Pierre-André Valade y Roberto Aussel, quien también realizó la digitación'. Los errores obvios en la edición (que no aparecen en el manuscrito de Piazzolla) han sido corregidos tácitamente por mí para mis propios conciertos. Que una primera edición ya haya sido revisada por otros músicos evoca inevitablemente asociaciones con la primera edición, como sucede en el caso de la primera edición de la Sonata para flauta y piano de Poulenc⁶ (1958), que por obra de la investigación de la flautista americana Patricia Harper condujo a una nueva edición revisada de Chester en 1994.

En mayo de 2016 propuse a Editions Henry Lemoine hacer una nueva edición corregida. En una primera reacción se me comunicó que "no tenían conocimiento de divergencias entre la edición y el manuscrito" y que yo fui "el primero en señalar errores en la edición". En una posterior correspondencia en la cual como prueba envié unas páginas con los errores corregidos por mí, fue el comentario: "Las correcciones que usted señala pertenecen al campo de la interpretación y no merecen una nueva edición". El principal argumento de Lemoine, además

Mañana inauguración. Hoy Premier de Gala a total beneficio del Patronato de la Infancia y ALPI.

Jazz
The Sound & Company
Porteña Jazz Band
Cuarteto
Horacio Malvicino
Trío Baby López Fürst

Internacional
Marikena Monti
Susana Rinaldi
Julia Elena Dévalos
Carlos Barcoela
Los Humca: Huli
Donna Caroli
Las Voces Blancas
Melina de Capri
Alberto de la Riega
Cuarteto Vocal Zúpuy
Buenos Aires 8
Los Andariegos

Tango
Astor Piazzolla
de invitado.
Arquitecto Bistari y
Héctor de Fides.
Susana Rinaldi
Osvaldo Piro
de invitado.
Alberto Hidalgo y
Carlos Casado
Lunes: Orquesta de Cámara con
Melos Ensemble de
Buenos Aires
Flauta: Jorge Caryevich
Clarinetes: Martín Tow
Piano: René Peris
Fagot: Alberto Merenzin
Violín: Zorynia Bajour
Corno: Domingo Carreffe

Tres espectáculos funcionando simultáneamente.
15 shows diarios desde las 22:30 - Domingos de 19 a 24.
Dirección General: Jorge Goncalves
MICHELANGELO
Balcarce 433 - Tel. 30-4836 - SAN TELMO

Aviso en el diario La Nación de Buenos Aires de 1969 donde se anuncia la inauguración de Michelangelo, sala en donde el conjunto de cámara del autor compartía escenario con Astor Piazzolla, y que marcó el comienzo de su amistad con el compositor.

de la confianza en la autoridad de Valade y Aussel - que no se discute aquí - es que la edición fue aprobada por Piazzolla. Sin embargo y, por experiencia personal, sé que él no dedicaba mucho tiempo a la corrección de las obras ya escritas⁷. De hecho la publicación contiene notas incorrectas y a veces malas interpretaciones del manuscrito, así como diferencias en ritmo, articulación, dinámica y acentuaciones. En la edición misma hay también divergencias entre la parte de flauta en la partitura y la parte separada de flauta, con respecto a notas, articulación y en algunos casos también acentuaciones. Debido a estos aspectos, la edición la *Histoire du Tango* amenaza alejarse del estilo del compositor y del tango. Siendo una de las más importantes y tocadas obras para flauta y guitarra (y no menos el aspecto comercial que implica para Lemoine!⁸), es mi convicción que la *Histoire du Tango* merece una mejor suerte. Es de esperar que se edite una nueva edición de la obra con las necesarias correcciones. Sólo respetando fehacientemente la fuente se creará el espacio necesario para la libertad de interpretación que se describe más abajo.

Ejemplos de diferencias entre el manuscrito y la edición

Las referencias a ejemplos de Las cuatro piezas de la *Histoire du Tango* se indican a continuación con números romanos, números de compás con números arábigos. III-63 Es Nightclub 1960 m. 63. Además Lsc es la partitura de Lemoine y Lfl la parte de flauta. Consultar en la partitura.

Las diferencias entre el manuscrito y la edición y entre Lsc y Lfl son tan numerosas que es imposible incluirlas en su totalidad en este artículo. Estos son algunos ejemplos escogidos al azar de distintas divergencias.

Bordel 1900

The image shows musical notation for 'Bordel 1900'. On the left, there is a manuscript excerpt with a large handwritten 'p' and a slur. On the right, there are two versions: 'Lsc' (Lento cantabile) and 'Lfl' (Lento flautino). The Lsc version shows a treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. The Lfl version shows a bass clef with the same key signature and time signature. Both versions include dynamic markings like 'p' and 'pp'.

[Ejemplos I1a, I1b, I1c]

Bordel 1900, m. 17-19, a) manuscrito, b) Lsc, c) Lfl.

Los reguladores de cresc se han omitido en Lsc y Lfl en el m. 17. La ligadura del tresillo en Lfl m. 18 no es original, al igual que los inexplicables fa doble-sostenido en Lsc en Lfl. En m. 19 la primera nota es do² y no do² sostenido, como figura en Lsc y Lfl.

The image shows musical notation for 'Café 1930'. On the left, there is a manuscript excerpt with a large handwritten 'sf' and a diagram of a guitar. On the right, there is a 'Lsc' (Lento cantabile) version. Both versions include dynamic markings like 'sf' and 'pp'.

Café 1930

[Ejemplo I2a, I2b]

Idem, m. 104, a) manuscrito y b) Lsc.

Las tres notas del segundo tiempo en Lsc y Lfl son todas mi³ en el manuscrito.

The image shows musical notation for 'Nightclub 1960'. On the left, there is a manuscript excerpt with a large handwritten 'p' and a slur. On the right, there are two versions: 'Lsc' (Lento cantabile) and 'Lfl' (Lento flautino). The Lsc version shows a treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. The Lfl version shows a bass clef with the same key signature and time signature. Both versions include dynamic markings like 'p' and 'pp'.

[Ejemplos II1a, II1b]

Café 1930, m. 22, a) manuscrito y b) Lsc.

La coma (cesura) antes del cuarto tiempo no figura en Lsc y Lfl. Esta omisión hace que desaparezca una importante indicación expresiva propia del estilo de Piazzolla, que por otra parte sí figura en m. 26.

[Ejemplos II2a, II2b]

Idem, m. 48 a) manuscrito y b) Lsc.

En la flauta en Lsc y Lfl el primer si² debe ser sol². La guitarra tiene en el manuscrito una negra para el si² del tercer tiempo; en Lsc dos corcheas si²-e².

Nightclub 1960

The image shows musical notation for 'Nightclub 1960'. On the left, there is a manuscript excerpt with a large handwritten 'p' and a slur. On the right, there are two versions: 'Lsc' (Lento cantabile) and 'Lfl' (Lento flautino). The Lsc version shows a treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. The Lfl version shows a bass clef with the same key signature and time signature. Both versions include dynamic markings like 'p' and 'pp'.

[Ejemplos III1a, III1b, III1c]

Nightclub 1960, m. 27, 31; a) manuscrito, b) Lsc c) Lfl.

Las ligaduras en Lfl no son originales de Piazzolla.

The image shows musical notation for 'Nightclub 1960'. On the left, there is a manuscript excerpt with a large handwritten 'p' and a slur. On the right, there are two versions: 'Lsc' (Lento cantabile) and 'Lfl' (Lento flautino). The Lsc version shows a treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. The Lfl version shows a bass clef with the same key signature and time signature. Both versions include dynamic markings like 'p' and 'pp'.



[Ejemplo III2A, III2B]

Idem, m. 66-68; a) manuscrito, b) Lsc.

Lsc y Lfl especifican para los tres compases *staccatissimo* al final de cada de glissando. En el manuscrito, sin embargo, son acentos *marcato*. La indicación *legno* para la flauta tanto en Lsc como en Lfl se halla literalmente fuera de lugar. Este efecto es obviamente para la guitarra.



Concert d'au Jourd'hui



[Ejemplo IV1a, IV1b]

Concert d'au Jourd'hui, m. 17 y sigs.; a) manuscrito, b) Lsc.

El ritmo original de estos compases está alterado en Lsc y Lfl.



[Ejemplo IV2a, IV2b]

Idem, m. 47-48; a) manuscrito y b) Lsc.

El sol2 y el re3 sostenido en m. 47 son erróneos y deben ser, respectivamente, si2 y fa3 sostenido. En Lsc se ha omitido la ligadura de prolongación entre los dos si3 en m. 47-48.

Una interpretación fiel al estilo

El Nuevo Tango de Astor Piazzolla tiene sus raíces en la relación especial del compositor con su entorno. Su padre le compró el primer bandoneón y aprendió a tocarlo cuando tenía nueve años. Durante su infancia y adolescencia en Nueva York, fue influenciado por el jazz y se familiarizó también con la música judía. Al mismo tiempo recibió lecciones de piano clásico. De vuelta en Buenos Aires, estudió con el compositor Alberto Ginastera y más tarde con Nadia Boulanger en París. Para comprender el estilo de Piazzolla es fundamental ser consciente de esta ecléctica formación. Que el compositor con su *Histoire du Tango* haya escrito una obra que encaja perfectamente en el repertorio de

la flauta clásica, no significa que pueda ser interpretada sin ningún conocimiento del tango, del Nuevo Tango y del papel de Piazzolla en su desarrollo. Afortunadamente en el ínterin ha sido publicada una extensa literatura sobre el autor y su obra. Pero sobre todo los numerosos ejemplos de Piazzolla interpretando su propia música - en CDs, YouTube, Spotify y otros medios⁹ - son documentos increíblemente instructivos. Incluso son un indispensable material de estudio para familiarizarse con su práctica interpretativa. Porque aún cuando la música esté escrita, su interpretación requiere una aproximación que coincida con las características idiomáticas de la tradición del tango y específicamente de Piazzolla.

Piazzolla encara la flauta como contraparte del bandoneón¹⁰. En ese sentido tanto en la *Histoire...* como en los *Etudes Tanguistiques*, es importante tener en mente un bandoneón, tanto auditiva como visualmente, y plantearse la pregunta: ¿Cómo sonaría esta música en el bandoneón y cómo se traduce esa sonoridad y expresividad en la flauta? La insistente melancolía del bandoneón es decisiva para definir el carácter, pero también las peculiaridades rítmicas son fundamentales. Estas últimas no son siempre una tarea fácil para el flautista. Los acentos deben ser atacados con la suficiente anticipación para asegurar que suenen rítmicos, incisivos y espontáneos. En todo caso requieren una técnica específica. Al mismo tiempo el carácter lírico de la flauta es puesto de relieve y es utilizado con frecuencia. De este modo la flauta se presta perfectamente para admitir una comparación entre la musicalidad y el virtuosismo de ambos instrumentos.

Las principales características del estilo son:

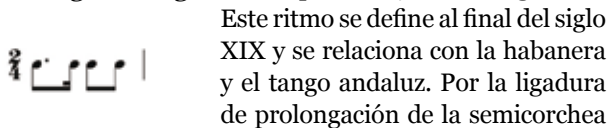
Ritmo.

Piazzolla expresó: “De la época decareana [de los hermanos Julio y Francisco De Caro. JC] yo he rescatado lo que era más importante: la cosa rítmica, el sabor. Sobre todo, lo rítmico, la percusión, la acentuación, que para mí es lo más importante de la interpretación del tango, lo que le da swing¹¹. Por esta razón él es muy meticuloso en la indicación de acentos, dinámica y articulación en sus partituras, porque son determinantes de su estilo.

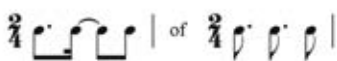
1. El ritmo básico del tango tradicional es 4/8 (o 4/4) con un acento en el primer y tercer tiempo (véase el ejemplo 1). Este ritmo se da con frecuencia en las obras de Piazzolla. A menudo con bajos que se desarrollan de forma secuencial (emparentado con la música barroca), que crean una estructura sobre la cual las voces melódicas puedan moverse libremente, tanto rítmica como melódicamente (véase III-18 y siguientes).



2. La *milonga urbana* (o ciudadana) está constituida por un ritmo de 3 + 3 + 2, y es derivada de la *milonga campera*. Esta última era característica del canto improvisado de los payadores que se acompañaban con guitarra en la segunda mitad del siglo XIX. Piazzolla hizo de este ritmo una característica de su música. El ritmo original del *Tango Milonga* en compás de 2/4 es el siguiente:



a la siguiente corchea el ritmo se convierte en un 3 + 3 + 2:



Ambas formas rítmicas del Ejemplo 2 aparecen en *Bordel 1900*¹²

(ver: fl I-8 guit I-33; guit III-10, fl III-18 (ver ejemplo a continuación), fl III-54 y sigs., fl + guit III -124; guit IV-1, fl IV-13, guit IV-53; y muchos otros).



El ritmo de 3 + 3 + 2 en la parte de flauta, III-18.

Pero si Piazzolla no tiene la intención de evocar el carácter de las primeras formas – como lo hace en *Bordel 1900* – utiliza principalmente el compás de 4/4:



Piazzolla introduce numerosas variantes en el uso de este ritmo.

A veces se desplaza en el compás y comienza en el segundo tiempo, por lo cual cae un acento en la última nota (véase fl I-48 y sigs., fl IV-29 y 59).

También se dan combinaciones de dos compases: 3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2 (véase: fl I-8/9) o se presenta de la siguiente manera: 3 + 2 + 3 + 3 + 3 + 2 (véase fl I-83/84). Asimismo el ritmo puede ser desplazado un tiempo: 1 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 (véase: fl I-69, I-73), o combinarlo como: 3 + 1 + 3 + 3 + 3 + 3 (ver: fl I-65).

Acentos y efectos percusivos

El tango tradicional no incluye la percusión en su plantilla instrumental. Debido a la necesidad de enfatizar la energía rítmica de la música, los conjuntos de tango utilizan el piano en una doble función, como instrumento armónico y de percusión. Este y el contrabajo son fundamentalmente responsables de este cometido. Sin embargo, hay efectos aplicados a otros instrumentos que enfatizan el carácter rítmico de la música. Piazzolla golpea a veces con (parte de) la mano en la caja u otras partes del instrumento. Este efecto también se utiliza en el violoncello (*conga*) y el contrabajo (*bombo*). Muy características en el violín son la *lija* o *chicharra* (en Argentina: zumbido sordo de una campanilla eléctrica - también cigarra), que se toca detrás del puente; el *tambor*, un sonido metálico producido por el rebote de la cuerda contra la uña; y el *látigo*, un glissando muy rápido hacia el registro agudo. En la *Histoire du Tango* Piazzolla atribuye a la flauta el efecto de *lija* en la forma de *wind tones* en III-54 y siguientes (que él llama ‘son grave indeterminé’). Para la guitarra hay indicados golpes con la mano en el instrumento (I-3 ‘*Tambour (Caisse)*’ y III-66-68 / 124-126 (*‘legno’* en la edición erróneamente escrito en la parte de flauta), en el puente (I-100, ‘*frapper sur le chevalet*’), o en las cuerdas (I-105, ‘*coup sur les 6 cordes*’).

El fraseo rítmico y melódico, el swing

Fuera de estas características del tango que se indican por medio de la notación musical tradicional, hay otras que no se anotan pero que son decisivas para una interpretación au-

téntica (y también personal) del tango y de la obra de Piazzolla. Estas incluyen:

- Estilo '*canyengue*', un término del lunfardo argentino para una forma de bailar el tango, en contraposición al 'Tango de salón', sugerente y erótico. Este estilo se originó a finales del siglo XIX en los suburbios de Buenos Aires. En la música implica un marcado énfasis en los acentos, a veces reforzados con efectos percusivos, que son esenciales incluso en algunas partes melódicas.
- *Arrastre*. El intérprete se anticipa a la primera nota del compás siguiendo el arrastre preparatorio de los pies de los bailarines. Piazzolla escribe a veces explícitamente los *arrastres* (III-1/24/30, etc.). En la flauta pueden realizarse como glissandi o escalas cromáticas ascendentes, por lo general con un crescendo que desplaza el énfasis hacia la nota final, que es la que lleva el acento.
- *Trampas*. Según Piazzolla "No las podría definir técnicamente, son formas de tocar, de sentir: es algo que sale de adentro, así, sin vueltas, espontáneamente."¹³
- *Fraseo*, relacionado con las *trampas* y con el *rubato*, típico de las partes líricas y melódicas, ejecutado con gran libertad en el ritmo y frecuentemente con figuras libres. El origen del *fraseo* se encuentra en la tradición del tango cantado. El cantante Carlos Gardel (1890-1935), considerado por muchos como insuperable, es un virtuoso maestro entre otros motivos por su libertad de fraseo para expresar y resaltar la emoción del texto. El *fraseo* puede desarrollarse en partes del compás o en líneas más extendidas.
- *Swing*. El uso de esta palabra proveniente del jazz fue adoptado por Piazzolla para nombrar las formas de desenvolvimiento y fraseo del tango.

Al trabajo con la *Histoire du Tango*

La escritura de Piazzolla

Signos de crescendo (reguladores) suelen sustituir a la palabra *cresc.* (o *dim.*). Por ejemplo, en I-17 (véase el Ejemplo: *Bordel 1900 a*) el regulador - que no aparece en la edición - indica que el *cresc.* se desarrolla hasta el *ff* en m. I-23. Las secuencias siguen para la dinámica generalmente la regla retórica: si son ascendentes es *cresc.* y si son descendentes es *dim.*

• Piazzolla utiliza en su manuscrito cada vez que se da una repetición estructural los signos convencionales. Las repeticiones están integralmente escritas en la edición (con excepción de *Bordel 1900*) y deberían ser idénticas en su notación. Sin embargo, este no es el caso (véase, III-66 y sigs. y III-124, IV-5 y sigs., y IV-78 y sigs.).

Una buena interpretación

- Releer las instrucciones en **Una interpretación fiel al estilo**
- Un fluido *tango-swing* se hace accesible principalmente escuchando atentamente el fraseo y la libertad de Piazzolla como intérprete, para poder desarrollar luego una manera personal de improvisar. Incluso si se decide dejar de lado los elementos de improvisación, el ritmo

y la tendencia al *arrastre*, el *canyengue*, el *rubato* y el *swing* deben formar parte de una buena interpretación.

- El tango es la expresión de un entorno sociocultural específico. Para quien no haya crecido en él y quiera profundizar en la interpretación del tango, es indispensable documentarse apropiadamente. Los aficionados que bailan tango consideran una necesidad haber bailado el tango una vez en Buenos Aires. Los músicos que quieren tocar tango deberían sentir un impulso similar. En este sentido, los músicos argentinos por lo general tienen una ventaja evidente en su acercamiento al tango y a la música de Piazzolla. Ejemplos de flautistas argentinos que se han dedicado a tocar y difundir el tango en las últimas décadas son Paulina Fain¹⁴, Alejandro Martino y Julián Vat. Ellos dan forma, cada uno con su propio enfoque, a una fiel interpretación arraigada en la tradición del tango.

Jorge Caryevski, Profesor de Flauta e Investigador.



NOTAS

¹ Comunicación de Laura Escalada Piazzolla, durante una conversación telefónica del 3 de noviembre de 2016.

² Barone, Schneider y Ferreira eran originariamente flautistas de jazz. Barone se dedicó posteriormente a la flauta clásica y fue solista de la orquesta de la ópera, en el Teatro Colón.

³ Para una reseña sobre la flauta en el tango y en la obra de Piazzolla, véase: Alejandro Martino, "Aportes de Astor Piazzolla a la historia de la flauta en el tango" (parte 3, "La flauta en el tango c. 1870-2008", del método (aún inédito) - *Sonoridades argentinas*), en: Omar García Brunelli (compilador), *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2008, p. 89.

⁴ Véase: Nota 1.

⁵ Correo electrónico del abogado de los herederos, Dr. Roberto Lazzano, del 5 de noviembre de 2016.

⁶ En el encabezamiento de la partitura de flauta se lee: "The flute part has been revised by Jean-Pierre Rampal".

⁷ Laura Escalada Piazzolla corroboró este hecho durante la comunicación arriba mencionada: "Piazzolla quería sobre todo oír lo que había escrito".

Véase también Ramón Pelinski, *Piazzolla - Entre tango et fugue. La recherche d'une identité stylistique en Analyse Musicale 48/3*, París (IX-2003): "A pesar de su costumbre de componer rápidamente y no corregir sus partituras, prefería fijar aquellos aspectos de la ejecución que marcaban su estilo, tales como las articulaciones de la frase con sus acentos dinámicos, indicaciones agógicas, etc., que servían para orientar a sus intérpretes en el *swing* tanguero y el dramatismo de la ejecución".

⁸ El catálogo de Lemoine menciona, fuera de la *Histoire du Tango* para flauta y guitarra, siete versiones diferentes para diversas combinaciones instrumentales.

⁹ Para una discografía integral de Piazzolla véase: Mitsumasa Saito, "Discografía completa de Astor Piazzolla", en: Omar García Brunelli (compilador), *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2008, p. 263.

¹⁰ Arturo Schneider en *Flautistas y Saxofonistas en el Tango* (documento en pdf en el sitio www.fernandolerman.com, link: Trabajos Académicos), p. 12.

¹¹ Alberto Speratti, *Con Piazzolla*, Buenos Aires, Galerna, Colección Testimonios, 1969, p. 97.

¹² Para una discusión sobre el vínculo de Piazzolla con el tango tradicional véase: Gabriela Mauriño, "Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla", en: Omar García Brunelli (compilador), *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2008, p. 19.

¹³ Diana Piazzolla, *Astor*. Buenos Aires, Emecé, 1987, p. 126.

¹⁴ Paulina Fain escribió un muy minucioso método de tango, en el cual exhaustivamente trata el ritmo, el fraseo, los diversos estilos, las ornamentaciones, la improvisación e incluso la aplicación de técnicas modernas. Incluye además dos CDs (uno de ellos con acompañamientos). *Die Flöte im Tango*, München, G. Ricordi & Co, 2010, puede encargarse en www.metododetango.com.ar. La edición es bilingüe, en alemán y en inglés.

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.



Joaquín Gericó

CATEDRÁTICO DE FLAUTA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
"MANUEL CASTILLO" DE SEVILLA



J. Gericó en la convención de Madrid del 2010. Debajo con el flautín en sus inicios

“La Música de Cámara es el germen de todo, sería como un sueño que cada flautista pudiese trabajar con quintetos de viento, cuartetos de cuerda, con guitarra, etc., y tener la posibilidad de ofrecer recitales mensuales con cada agrupación”



Por **Roberto Casado**

Realiza la carrera de flauta con brillantes calificaciones y premios bajo la dirección de Jesús Campos. En Madrid estudia con Andrés Carreres, estudios que amplía en Francia con Raymond Guiot y Alain Marión, y en Inglaterra con Geoffrey Gilbert y Trevor Wye. En 1982 gana por oposición plaza de flauta en la Orquesta Sinfónica de Asturias. En 1986 consigue en oposiciones al MEC la cátedra de flauta travesera. Ha sido profesor de los conservatorios "Juan de Antxieta" y "Julián Gayarre" en Bilbao y del Conservatorio superior de Música de Salamanca, y ha actuado con la Orquesta Sinfónica de Bilbao, Filarmónica de Gran Canaria, Sinfónica de Valencia, Capilla Real, Comunidad de Madrid y Orquesta Nacional de España.

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

Empecé con el flautín en 1969 a los 7 años. Cuando llegó el momento de elegir instrumento después de un tiempo estudiando solfeo, me dieron un flautín de metal cuyo estuche no cerraba, viejo, sucio y oxidado, creo que era de

antes de la Guerra, de bastante antes de la Guerra, diciéndome: “tu tienes los labios finos, toma, esto te irá bien”.

Nací delante del campo de fútbol de mi pueblo Alcàsser, a unos diez kilómetros de Valencia. Era un campo de tierra que no tenía paredes y cuando llegábamos a casa del colegio, cogíamos la merienda y la pelota y nos poníamos



Concierto Joaquín Rodrigo

a jugar allí al fútbol (así es como se fraguan los buenos futbolistas, no en escuelas). Un buen día me quedé sin amigos para jugar y cuando pregunté el motivo, era que se habían “apuntado” a música. En un primer momento no sabía de que iba aquello, pero me aseguraron que allí también se jugaba mucho, aunque a otras cosas y sin pensármelo dos veces, allí que fui. Nada más entrar en clase el profesor de solfeo, me echó a la calle diciéndome que allí no se iba a jugar sino a estudiar, era la primera de las tres veces que me fui a casa llorando antes de convertirme en flautista.

Mi ego me hizo volver a la Escuela de Música y estudiar como el que más y de esta manera comencé a tocar en la Banda de Música con 9 años. Como era el más pequeño me solía levantar en los ensayos a repartir los papeles a los demás y un día al volver a la silla me senté encima del flautín partiéndolo por la mitad (aquel día fue el segundo que llegué a casa llorando). Y como el instrumento era tan pequeño y lo solía llevar en la axila, un día cogí mi bocadillo para cenar antes del concierto poniéndolo en ese lugar y me dejé el flautín en casa. Cuando eché mano al bulto que portaba de debajo del brazo para desenfundar y tocar, en vez del flautín me encontré con dos longanizas. Pero esta fue la última vez que lloré. Después de aquello y hecho ya un hombre, con 11 años me dieron la flauta y al año siguiente comencé mis estudios en el Conservatorio de Valencia.

¿Que flautistas te han marcado a lo largo de tu carrera?

Naturalmente los que me instruyeron en mi juventud su-

pongo, Jesús Campos y Andrés Carreres, aunque indudablemente Alain Marión supuso un antes y un después en mi forma de estudiar y entender la flauta. Pero de muchos otros he aprendido buenas cosas, tanto directa como indirectamente. Por ello, creo que lo mejor sería enumerarlos:

- De Jesús Campos: su disciplina, su perfección rítmica y su rigor interpretativo.
- De Andrés Carreres: Su musicalidad, su humildad y su gran corazón (pura bondad musical y humana).
- De Alain Marión: Su sonoridad, su majestuosidad y su flauta.
- De Raymond Guiot: Su método y su intransigencia, lejos de toda obsecuencia para con la técnica.
- De Jean-Pierre Rampal: Su Grandilocuencia, sonoridad, interpretación, personalidad, presencia...
- De Trevor Wye: Su pragmatismo en el estudio.
- De Michel Debost: Su magnetismo, dulzura sonora e interpretativa.
- De Geoffrey Gilbert: Su manera de abordar las escalas y su forma de trabajar.
- De James Galway: Su incomparable sonido, su impresionante técnica y su espectacularidad...

¿Por qué te has dedicado al mundo de la pedagogía?

Comencé mi carrera profesional a los 19 años en la Orquesta Sinfónica de Asturias. Corría el año 1982, pero por circunstancias de la vida perdí este primer empleo, ya que antes para optar a una plaza en propiedad se necesitaban tres requisitos imprescindibles: ser español, mayor de

edad y servicio militar cumplido. Como no había hecho la mili solo permanecí en dicha orquesta hasta que tuve que ir a cumplir con la Patria. Después, de entre las opciones posibles que se me brindaron, abordé con éxito a los 23 años la oposición en Madrid para conservatorios en donde se ofertó una plaza de Profesor Especial en 1986 (con denominación de Catedrático desde la promulgación de la Logse el 4 de octubre de 1990).

¿Qué te atrae de ese mundo?

Es muy bonito ver como progresan los alumnos, poder ayudarles a conseguir poco a poco las metas propuestas y aunque no todos, se convierten en amigos tuyos para toda la vida. La relación humana y personal es muy directa, además, en este trabajo el único que va envejeciendo eres tu porque los alumnos siempre tienen la misma edad, eso te permite vivir en una juventud constante, en un pleno conocimiento de lo nuevo, lo actual, lo moderno. Este tipo de trabajo también te ofrece el factor movilidad, ya que puedes pedir traslados y ocupar diferentes destinos. Y si a eso le sumas que eres prácticamente tu "propio jefe" y que cuando llega la Navidad o el buen tiempo..., pero bueno, por las vacaciones no me preguntabas, no?.

¿Qué niveles impartes y donde?

En la actualidad y desde el curso 1999-2000 pertenezco al Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia. Anteriormente estuve en el Superior de Salamanca (1986-1987) y en el Superior de Madrid (1987-1999).

En Valencia imparto:

- Grado Superior (4 cursos)
- Máster
- Erasmus

Además formo parte de la CAI (Comisión Académica de Investigación), de la COCOPE (Comisión de Coordinación Pedagógica), del Comité Científico de la Revista Digital del Conservatorio y soy el Coordinador de las Prácticas Externas del Centro (Prácticas Artísticas).

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

Son muchas preguntas para una sola respuesta, pero la concretaré diciendo que lo primero que nos llega siempre al oído proveniente de una fuente sonora, es precisamente eso, el sonido, la calidad sonora. Tras lo cual uno va observando las otras cualidades generales que todo flautista debe ir perfeccionando: musicalidad, afinación, articulación y dominio técnico en general. Todo ello en su justa medida y tratándose, claro está, de que son flautis-

tas en formación y que, generalmente, los nervios no les dejan en la mayoría de los casos, demostrar todo lo que pueden hacer con la flauta. Después, en menor medida, las pruebas se completan con un ejercicio a primera vista, que normalmente no valoramos al mismo nivel que el interpretativo. La prueba contempla también que una de las piezas elegidas sea interpretada de memoria.

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

Un buen plan de estudios tiene que constar de tres partes: Ejercicios técnicos, en donde cada cual toma la dosis que necesita para el dominio absoluto del instrumento; Estudios, en donde se aplica todo lo adquirido en los ejercicios técnicos; y Obras, en donde la técnica ha de estar al servicio del arte.

Desde luego lo más importante en el aprendizaje instrumental es saber estudiar, saber que te va a aportar cada ejercicio que practiques, que beneficios vas a adquirir y claro está, saber si se está trabajando bien o no. Por lo general hay que empezar el día colocando el sonido, sobre todo en el registro grave, no tener ninguna prisa y buscar esos calificativos y esas características sonoras que definen una buena sonoridad flautística: Amplitud, Profundidad, Redondez, Calidad y HOMOGENEIDAD, para conseguir una buena PROYECCIÓN del sonido, toda vez que se consigue con ello poder elaborar

distintas intensidades sonoras y consecuentemente distintas perspectivas de color. Después, unos buenos ejercicios de diafragma para controlar absolutamente la columna de aire, escalas teniendo siempre presente la articulación y acabar el "Pack" técnico con algún ejercicio a primera vista o de trasporte.

En la segunda parte del trabajo diario, están los estudios. En este apartado existen muy buenos libros. Para mí, los *24 Caprichos Op. 26*, de Boehm son un pasaporte al grado superior, luego tenemos los *24 Estudios Op. 15*, de Andersen, como un libro referencia. Como no podía ser de otra forma, utilizo en clase mis *13 Estudios sin Op. para flauta sola*, además de los *12 Estudios en estilo de Tango*, de Kutnowsky, los *24 Estudios*, de Damase, los *9 Grandes Estudios*, de Lorenzo, los *30 Caprichos*, Karg-Elert, e incluso porque no, la adaptación de los *24 Caprichos*, de Paganini. Por supuesto todo ello repartido en cuatro cursos, claro.

“A pesar de pagar las mismas tasas que en la universidad, seguir las directrices del Espacio Europeo de Enseñanza Superior e impartir Másteres, el Título Superior, no es Grado”



Con el Coro de Clarinetes de la C. Valenciana. 2013

Normalmente las obras las elegimos entre todos y cada cual muestra sus preferencias, amén de las propuestas en el Programa de la asignatura.

Me preguntas también por el tiempo de estudio. Creo que hay que dedicarle a la flauta por lo menos medio día si uno quiere llegar a conseguir metas interesantes.

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

Lo veo bastante bien, aunque como es obvio, hay de todo. En general los profesores se implican en su trabajo, los planes de estudios suelen ser muy amplios y normalmente siempre se complimentan con consejos de flautistas de primer orden mundial, tanto nacionales como extranjeros, que ocasional o regularmente, visitan nuestros centros y escuchan a nuestros alumnos. A ello hay que sumar, como no, el gran interés que muestran la mayoría de estudiantes, siempre en permanente atención a todo lo que les rodea, flautísticamente hablando.

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

Con el cambio estructural en las tres etapas de formación musical, elemental, media y superior, se dio un paso importante. En concreto, en el grado superior se ha notado mucho el pasar de dos años a cuatro, los alumnos acaban la carrera mucho más preparados para afrontar la vida profesional. Lástima que los títulos no acompañan, el medio prácticamente ni se contempla y el superior, a pesar de pagar las mismas tasas que en la universidad, seguir las directrices del Espacio Europeo de Enseñanza Superior e impartir Másteres, no es Grado. Se nos ha vuelto a relegar a Título Superior equiparable a no sé qué.

Somos un engendro dentro del marco de las enseñanzas generales, ni siquiera el sobrenombre de Enseñanzas de Régimen Especial, nos hace especiales en nada, al revés, nunca han sabido que hacer con nosotros ni donde ubicarnos. Ah! y cada nuevo gobierno no tiene otra obsesión más que implantar una nueva ley de educación. No sé cuantas llevamos ya en los últimos años.

Luego, con tantas asignaturas no queda mucho tiempo para estudiar, o al menos lo que se debería estudiar, es difícil poder cuadrar bien los horarios. Además todos los profesores de las distintas materias que se imparten, consideran que la suya es la más importante o por lo menos igual de importante que el instrumento principal. Aunque me gusta que el músico sea lo más completo posible (yo siempre perseguí eso en mi formación), no estoy de acuerdo con estos compañeros.

También me gustaría que se pudiesen hacer más audiciones de las que hacemos normalmente. Tocar es lo más importante. Siempre estamos entrenando y casi nunca jugamos el partido, que es en donde se ponen a prueba realmente las aptitudes de cada uno y en donde se van superando los miedos y las neuras. Luego considero que la Música de Cámara es el germen de todo, sería como un sueño que cada flautista pudiese trabajar con quintetos de viento, cuartetos de cuerda, con guitarra, etc., y tener la posibilidad de ofrecer recitales mensuales con cada agrupación.

Finalmente, hemos ido adaptando poco a poco (muy poco a poco) los programas de estudio particulares de flauta, aunque hay algunos libros de ejercicios, estudios, etc., prácticamente insustituibles, que creo que permanecerán aún mucho tiempo entre nosotros por sus inestimables aportaciones. Pero el currículo general de las enseñanzas

musicales debería adaptarse un poco más a los tiempos que corren, ofertar más opciones. No se puede enfocar todo a la carrera concertística, interpretativa o pedagógica. Deberíamos poder formar, además, a buenos luthiers, técnicos de sonido, productores y gestores musicales, etc., ya que todas estas actividades deberían realizarlas músicos. Algo de todo esto hay, pero aún está en pañales.

¿Cuales son las características del conservatorio o escuela de música de la región donde impartes clases? ¿Qué particularidades tiene? ¿Como funciona? ¿Cómo es su plan de estudios? ¿Son clases individuales o colectivas? ¿Qué te gustaría cambiar o mejorar?

Como Conservatorio superior que es, se comporta y funciona como tal. En concreto tiene la particularidad de que existe un taller de ópera (con su Máster en ópera), que monta una o dos óperas cada curso en el magnífico Auditorio que tenemos (con foso incluido), en colaboración con la Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia, el Conservatorio Superior de Danza y la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Valencia. Francamente, no creo que ningún otro conservatorio monte estos macro proyectos en donde nuestros alumnos tienen la posibilidad de colaborar, adquiriendo una experiencia muy interesante. También cuenta el Conservatorio con un estudio de grabación increíble, tampoco creo que haya alguno en otro conservatorio que lo supere, en donde nuestros alumnos se graban para proyectos performativos de investigación y solicitudes de Erasmus en países del entorno europeo. Por lo demás, el plan de estudios es bastante normal y general, con gran atención a los instrumentos de viento (por tradición) y gran abandono a otro tipo de especialidades como por ejemplo Traverso, Flauta de Pico o Música Antigua. No existe nada de eso, ni tampoco se aprovecha la oportunidad que la etnomusicología nos ofrece para desarrollar nuestros instrumentos autóctonos, nuestra música tradicional. En cambio existe un gran departamento de Jazz.

Se puede estudiar por dos vías, la interpretativa o la pedagógica, incluso tienen asignaturas distintas en cada rama y las pruebas se ofertan por separado. Las clases son, como es normal, individuales, aunque realizamos conjuntamente todo tipo de actividades paralelas: Estudio del mes, audiciones trimestrales, actividades extraescolares cuando la situación lo requiere (hemos asistido dos años consecutivos a los ensayos generales y concierto de Paud con la Orquesta de Valencia en el Palau de la Música), Máster Clases con profesores invitados, etc.

¿Qué me gustaría cambiar? Me gustaría cambiar la opinión general que los políticos tienen de la música y los músicos en este país. Aquella España de charanga y pandero hace tiempo que cambió. España aporta al mundo musical los mejores cantantes, directores e intérpretes de primer orden mundial. Al ser un colectivo minoritario no



Convención Barcelona 2012

tenemos mucha voz para defendernos. En esta profesión, para un día de estudiar y se nota, no es comparable con ninguna otra. El sacrificio, la dedicación, el coste a todos los niveles (los instrumentos son carísimos). Estamos pateados por todas partes. Por Dios, una carrera de 14 AÑOS y no se merece ni ser Grado.

Recuerdo que en la época que solía ofrecer bastantes conciertos (esto también ha decaído mucho, ahora un concierto de flauta y piano es algo *quasi* decimonónico), a mediados de los años ochenta, el Modelo de formulario en Hacienda para declarar los conciertos era uno que ponía: TOREROS, MÚSICOS Y GENTE DE LA FARÁNDULA. Creo que no hay más que decir.

¿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?

Por supuesto, trabajamos todos los estilos, luego cada uno va perfilando su direccionalidad dependiendo de sus gustos y preferencias.

La música contemporánea, aunque no demasiado, está presente. Últimamente en clase hemos montado entre otras piezas actuales: *Il liberis*, de Fco. Zucarés; la *Sonata para flauta y piano*, de Javier Martínez Campos; o algunas de las obras que me han dedicado a mí últimamente, como el *Preludio y Danza Mediterránea*, de Bernardo Adam Ferrero o *Sonatina*, de José Lázaro, etc. Incluso en la actualidad, un alumno de 3º está preparando una pieza de estreno para flauta sola que nos cuesta bastante descifrar en clase. Y por supuesto las ya clásicas, como *La Sequenza*, de Berio, *Debla*, de Cristóbal Halffter, *Mei*, de Fukushima o el *Capriccio*, de Gerard.

En principio solemos aprovechar los beneficios que nos reporta el estudio de las diferentes técnicas “contemporáneas”, para perfilar el dominio instrumental. Viene muy



Con Cecilia Rodrigo

bien trabajar los *Whispers* para relajar los labios, la voz y sonido para la garganta, los multifónicos y armónicos para el control de la columna de aire, etc., y esto lo solemos aplicar en el último estudio de mi libro *13 Estudios sin opus para flauta sola* (Mundimúsica Garijo, Madrid, 1998).

El repertorio orquestal, el instrumento afín (flautín) y la clase con la pianista acompañante, hoy en día son asignaturas independientes, con sus créditos, etc. Estas asignaturas las imparten otros profesores.

Para la primera vista suelo aprovechar los ejercicios que para transportar, tengo puestos en el programa. Se trata de los *Preludios* de Valverde, libro que reedité junto a Fco. Javier López en 1998.

Esta reedición en facsímil, contiene sus *Estudios Melódicos* y los *Preludios ad Libitum*, compuestos en 1874 y 1875 respectivamente. Estos últimos, son pequeñas piezas cadenciales, que vienen muy bien para trabajar la musicalidad y las cadencias (pues no olvidemos que Joaquín Valverde era un maestro de pluma inspirada, 1er Premio de Flauta y 1er Premio de Composición del Conservatorio Madrileño).

Cada Preludio está escrito en una tonalidad y te exige tocarlo a otras tantas que anuncia en cada uno de ellos. Este libro lo utilizo solo en 1º y en 2º cursos. Es muy aconsejable, en este sentido habría que recordar aquella famosa frase de Mathias (S.XIX) que decía: “A los dedos un cuarto de trabajo y al cerebro los otros tres”, y esto se consigue muy bien con la lectura a primera vista y el transporte. Por

todo este tipo de ejercicios es por lo que nuestros antepasados alcanzaban tanto virtuosismo con el instrumento a nivel técnico.

¿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?

Disponemos de flauta baja, dos contraltos en sol y un flautín. La baja y la alto, normalmente los alumnos las practicaban en la orquesta de flautas del Centro. Luego, en 3º, las manejan en clase con el libro *La Flauta en el Presente*, de Artaud.

Recomiendo que, aunque en principio a uno no le gusta demasiado este tipo de música, la practique por dos motivos fundamentales, para adquirir todo aquello que aporta tanto de conocimiento como de familiarización y educación del oído y para estar formado en todos los aspectos y poder afrontar la vida profesional en todos sus ámbitos y exigencias.

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

Hemos tenido orquesta de flautas durante muchos años. En estos momentos nos encontramos en un periodo de parón técnico. Hemos actuado en Madrid, Sevilla, León, Murcia, Palau de la Música de Valencia, etc., y hemos grabado para RNE. Incluso nos han dedicado varias piezas, alguna de las cuales ha tenido un éxito importante y la tocan muchas orquestas en España. Es el caso de *Los Fantasmas de Belchite*, de Juan Carlos García Simón.

Cuando un alumno termina un grado, sea elemental, profesional o superior, ¿qué le recomendáis?

Por supuesto le dejo claro que eso es el verdadero comienzo. Alguien dijo que en materia de arte uno empieza verdaderamente a estudiar cuando termina la carrera. Así es que es el momento en el que les toca “buscarse la vida”. Nadie es poseedor de la verdad absoluta, por lo tanto hay que conocer otras formas de trabajar, de abordar el estudio de valorar la interpretación desde un prisma diverso. Hay quien marcha a vivir fuera si le han seleccionado en algún centro de prestigio y hay quien viaja buscando sapiencia. No obstante, no suelo ver nunca a nadie de los que termina la carrera, creyéndose que ya domina de sobra el tema como para no querer seguir progresando.

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

Hoy en día las escuelas están muy generalizadas. Lo que predomina es tal o cual profesor por la fama que ha ad-

quirido en determinado momento. Como he comentado antes, a España vienen los mejores flautistas que existen en la actualidad, además con cierta frecuencia, lo que da pie a que estén al alcance de todo el mundo. Por supuesto, ir a estudiar con la regularidad que estas disciplinas requieren, con el profesor reputado a su país, siempre sería lo más aconsejable. Y repito, tenemos gente que no solo está al nivel de otros países, sino incluso mejor.

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?

Por supuesto que deberían convocarse. Esto forma parte de la desidia y dejadez que te comentaba antes de la clase política con respecto a la música. Personalmente siempre he creído que nos consideraban un cuerpo a extinguir. Empezó a predominar el tema de los contratos libres a profesionales de reconocido prestigio, protagonizados por *Musikene* y *Esmuc*, el tema de los especialistas en los conservatorios estatales, etc., y de esta manera, “cargar” con un profesor hasta que ya no pueda casi ni andar por sus derechos adquiridos por oposición, daba la sensación que quedaba como un procedimiento obsoleto.

Pero parece que la cosa se mueve un poco ¿a ver si es verdad!. Pienso que deberían haber plazas de acceso restringido y de acceso libre, en cualquier caso, para enseñar bien hay que tocar bien, considero que una de las pruebas insustituibles es la de tocar.

¿Qué añadirías a esta entrevista que se nos haya olvidado preguntarte?

Bueno, no me has preguntado por mi sobresaliente *Cum Laude* en la lectura y defensa de mi tesis doctoral en la Universidad de Valencia y de mi nombramiento como Académico de la Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana, en cuyo discurso de investidura diserté sobre *La Flauta en Valencia*. Ah, también estoy muy orgulloso de mi carné PER (Patrón de Embarcaciones de Recreo).



Izquierda, diversas publicaciones, Sobre estas líneas, Convención de Sevilla 2014

Bromas aparte, quiero comentar para acabar con la entrevista, mis aportaciones personales al estudio y difusión de la flauta, en definitiva airear una vez más mis publicaciones para mejorar los conocimientos y el aprendizaje de nuestro instrumento en España: Mis *13 Estudios sin opus para flauta sola*, el libro sobre *La Flauta en España en el s. XIX*, que completé junto a Fco. Javier López, al igual que el de *La Didáctica de la Flauta en España desde el 1800 hasta nuestros días*, amén de la reedición de interesantes estudios y libros de nuestros antepasados flautistas como los de Joaquín Valverde, la publicación de todas las partituras de este periodo y de la edición de dos discos compactos en donde ha quedado registrada toda esta música.

En este sentido, al menos en la especialidad de flauta, hemos salido de la noche de los tiempos y de la más absoluta oscuridad en que se encuentran TODAVÍA la mayoría de las especialidades instrumentales en nuestro país.

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



Straubinger
Maker of Fine **Flutes**

DAVID STRAUBINGER
Straubinger™ Pads
A Revolution in Design
INDIANAPOLIS



Cuando Conformarse No es una Opción

¡Siente por ti mismo la experiencia
de una **FLAUTA STRAUBINGER!**

STRAUBINGER FLUTES, INC

5920 South East Street, Indianapolis, IN, 46227

Phone: (317) 784-3012 | Fax: (317) 784-1735

straubingerflutes.com | straubingerflutes@comcast.net

Wilbert Hazelzet



“Necesitamos descubrir lo que es comunicar la música en general”

Por José Ramón Rico

W

ilbert Hazelzet es una personalidad de referencia mundial en el terreno de la música antigua. Estudió las técnicas instrumentales antiguas y la interpretación de la música del siglo XVIII de acuerdo con los tratados de la época sobre la interpretación de la flauta y del canto. Considerado como uno de los más relevantes intérpretes de la flauta barroca, en 1978 se convirtió en miembro de Musica

Antiqua Köln y con este grupo mundialmente conocido hizo giras por Japón, India, China, Estados Unidos y Canadá, por toda Europa desde Finlandia hasta Portugal y desde Irlanda hasta Rusia.

En la actualidad forma un dúo permanente con el clavecinista Jacques Ogg. Es el primer flauta de la Amsterdam Baroque Orchestra, que dirige Ton Koopman. Realiza cursos especializados de interpretación de música antigua por los principales países del mundo y muy frecuentemente en España. Ha grabado para muchas casas discográficas como DGG, Erato, Harmonia Mundi y GLOBE Netherlands, en los últimos años, Glossa. Wilbert Hazelzet es profesor en el Real Conservatorio de La Haya, en los Conservatorios de Utrecht y de Tilburgo; además da clases magistrales en el Royal College of Music, Londres.

Con motivo del curso que dio el pasado mes de Julio 2016 en Miranda de Ebro nos concedió amablemente esta entrevista para nuestra revista.

Asistir a un curso con Wilbert Hazelzet es siempre una experiencia enriquecedora y gratificante. Cada clase es una aventura abierta a descubrir toda la música que encierra cada una de las partituras, la mayoría de ellas desnuda de matices o indicaciones pero que poco a poco van apareciendo introducidas sabiamente de la mano de Wilbert, es como el guía local que conoce a la perfección el terreno en el que uno trata de desenvolverse.

Sus palabras favoritas como *“atrévete, experimentamos, probamos esto o lo otro”, “me asusta más escucharte tocar todo igual de plano”* te conduce a agotar todas las posibilidades de tu sonido a hacer un expresivo Sfz o un disminuyendo que finalice sutilmente una frase. *“pequeña sugerencia”* luego otra pequeña sugerencia sigue a otra hasta mostrarte todas las claves que hacen que la obra cobre verdadera vida. Y luego para terminar la clase o cambiar de movimiento sus palabras son *“genial” “muy bien, muy bonito”*.

Cualquiera que le escuche tocar sabe de lo que hablo, ninguna nota deja de estar meditada para que adquiera todo su sentido humano dentro del discurso musical.

En la época en la que comenzaste tus estudios imagino que no habría tantos profesores especializados en música antigua de primera línea como tenemos hoy en día y que gran parte de tu formación tuviste que hacerla como autodidacta. ¿cómo fueron estos primeros pasos? ¿Quiénes fueron tus primeros profesores?

Sí, entonces no había profesores. Fue una ventaja enorme. Tampoco hubo presión. Presión de exámenes, presión de competiciones, expectativas de un público, o de colegas etc empezar en estos tiempos, estamos hablando de 1950, a tocar música antigua con instrumentos antiguos, fue un experimento. Y espero que todos nosotros hoy en día mantengamos esta mentalidad. No debemos pensar que tenemos que cumplir los 10 mandamientos como en Biblia, que siguiendo irremediabilmente los 10 mandamientos con sus reglas y sus principios nos va a salir buena música y esta es la única forma de alcanzar los

resultados, así no funciona. Cada uno tenemos nuestro proceso creativo, entonces vamos a incorporar un poco de estos conocimientos, y este es nuestro camino individual, y eso es lo interesante en la enseñanza; quiere decir que siempre es la idea empezar o intentar captar la situación del estudiante o del alumno que se presenta y ver qué es lo que se puede añadir de manera que el estudiante pueda incorporar las ideas ya en su resultado en este momento, porque es así como funciona el desarrollo, yo no he nacido perfecto, ni nadie, intentando e intentando y después seleccionando, y un poco de reflexión etc siempre sin dejar de intentarlo. El resultado perfecto nunca está listo, añadir cosas nuevas es siempre parte de un juego creativo con la música y consigo mismo o con un grupo. Por supuesto, siempre podemos incorporar más y más información histórica y esto es lo que lo hace interesante.

En nuestro caso, creo que la mayoría de nosotros hemos empezado como la flauta y luego nos interesamos por la música antigua. ¿Cómo fue en tu caso? Tú te interesaste directamente por la música antigua y luego apareció la flauta?

En mi caso fue una casualidad completa. Yo también empecé con 12 años de flauta moderna, comencé a encontrar gente interesada en la música antigua, música anterior, Medieval, Renacentista etc la idea de utilizar instrumentos más adecuados, más adaptados a esta música era una idea que estaban cultivando la gente de mi entorno y me dijeron: *“mira quizás para tocar juntos con clave sería más interesante tocar una flauta barroca pues es una combinación más natural”*.

En vez de plin, plin, plin (clave) Waaoh (flauta moderna) ¿no? Entonces así fue el inicio para mí. Una persona diciéndome inténtalo con una flauta barroca porque se combina mucho mejor con el clave. También tuve un clave, un clave muy bonito de un constructor de estos tiempos Ahrendts. Justo acabábamos de empezar a conocer el sonido de los claves de Leonhardt, hechos por Skowronek. Estábamos todos encantados con este sonido riquísimo, más delicado de color, de ataque etc... todos me animaban a intentar la flauta barroca.

En este periodo Barthold Kuijken que era ya un flautista profesional había venido a Holanda para estudiar con Frans Vester. No olvidemos que F. Vester, directamente después de la guerra en 1950, ya había intentado tocar flautas de la época, originales también. En Holanda también hubo otra persona, el flautista de la ciudad de Utrecht, el Señor Ehrenfeld, después de la guerra ya había empezado a coleccionar instrumentos originales que en estos tiempos se podían encontrar en los mercados. Ya había pues un interés, no pensemos que el estudio de la música antigua empezó con Harnoncourt, hubo al menos una generación anterior, los músicos de Viena y de Holanda también. Frans Vester estaba muy interesado también; ya había intentado la Ofrenda Musical de J.S. Bach con flauta original en los años 60. Él, buscando más y leyendo



Durante una clase del curso de música antigua en Miranda de Ebro. Verano 2016

el libro de Quantz, pensaba que este libro debería ser una cosa imprescindible para *todo* estudiante de conservatorio, pero con la flauta moderna eh!, defendía esta manera de pensar con detalles y detalles reflexionando sobre lo que se hace etc.

Durante sus años de enseñanza en el conservatorio de la Haya incorporaba en sus clases horas de lectura de Quantz, obligadas para cada alumno. Teníamos a 50 personas escuchando al mismo tiempo un capítulo de Quantz. Pero era Frans Vester que nos ha dejado varios catálogos de música, de repertorio del siglo XVIII con mucho valor, un material genial como inicio. Entonces no teníamos la librería IMSP, por ejemplo. Hizo un trabajo enorme con sus estudiantes para coleccionar muchísimos títulos y descripciones de obras como las que incluyeron en estos catálogos. Ya siendo Vester una “autoridad” Barthold Kuijken vino desde Bélgica inspirado por sus hermanos mayores que ya habían estudiado con Jeanine Rubinlicht, una violinista belga muy interesada por la música antigua con su conjunto Alarius.

B.Kuijken nacido ya de un entorno interesado por la música antigua vino a la Haya para tener más contacto con Frans Vester y dejarse inspirar por sus conocimientos y por supuesto por su enorme talento, su voluntad y su decisión propias ha desarrollado todo lo que ha desarrollado, pero a base de su contacto con Vester y también un

poco con Frans Brüggem y Ton Koopman que como son personalidades fuertes, no estuvieron demasiado tiempo juntos cada uno ha seguido su propio camino. En mis inicios yo pude también hacer cursos con Barthold Kuijken.

¿En esta época resultaba difícil encontrar flautas barrocas con las que tocar? ¿Estaban trabajando ya algunos constructores de flautas barrocas a los que poder encargar los instrumentos?

En este caso hubo de nuevo coincidencias probablemente divinas, ¡quizás! Cuando fui a ver al señor Ehrenfeld y me enseñó su colección; él ya había tenido un alumno, un profesor de física de la Universidad de Utrecht también flautista que tenía un laboratorio para desarrollar herramientas para realizar pruebas en experimentos físicos. En este laboratorio este profesor había dejado copiar flautas de Ehrenfeld. Este profesor llamado profesor Blauw, me dejó una flauta, fue mi primera flauta, era una buena copia de una flauta Grenser.

Con las giras de conciertos que has realizado con los diferentes grupos en los que has trabajado no solo habéis difundido la música barroca por Europa, donde la cultura del barroco ha sido siempre algo más cercana y conocida, sino que llevasteis también vuestras interpretaciones a países con

unas cultura muy diferente, como China y Japón donde imagino que la música barroca no era tan conocida. ¿Cómo era la impresión que vuestra especial sonoridad y criterios de interpretación producía en las gentes de estos países?

Si, ciertamente recuerdo reacciones muy entusiasmadas en Japón pues la música occidental les interesa mucho. Nosotros mismos nos vimos asombrados por su gran entusiasmo, por las reacciones espontáneas del público japonés. Quizás en un concierto de música clásica uno espera una reacción más formal pero su reacción fue muy calurosa. Nunca se puede saber si fue por los instrumentos de época, por el acercamiento musical o por el entusiasmo musical que nosotros le poníamos; no sabemos las causas, es un poco difícil de decir. Pero no debemos olvidar que de un lado tenemos el aspecto musicológico, pero del otro lado tenemos también es aspecto teatral, debemos prestar atención a esto también. Solo con el aspecto musicológico en el escenario no creo que nadie vaya a sobrevivir.

Necesitamos descubrir lo que es comunicar la música en general. No importa el tipo de música que sea, este es un aspecto difícil de describir. Hay que ponerse en un escenario tocando para la gente con la intención de transmitir sensaciones, afectos, cambios de ambiente, emociones al público.

Por supuesto esto fue también un objetivo de enorme importancia en el medio del siglo XVIII. En esta época tocar música no era una cosa meramente formal, era una actividad muy humana. Toda la ciencia musicológica alrededor del repertorio podría ayudar, no se... es posible, sí, ciertamente ayuda un montón, pero no es la única cosa, porque tenemos un montón de grabaciones puramente musicológicas en las que te aburres bastante. Es la creatividad del músico, que dice: "eso a mí no me gusta, es aburrido"; entonces tengo que variar, tengo que hacer algo y surge el ¡ah!; por casualidad he leído en este libro que se

puede hacer un efecto así o así o voy a incorporar esto. Es la creatividad del músico lo que cuenta, no el libro.

Todos sabemos del excelente trabajo de investigación y desarrollo llevado a la práctica por Nikolaus Harnoncourt con el grabando e interpretando obras barrocas como nunca antes se habían escuchado. Descifrando las partituras hasta sus más recónditos detalles, empleando e incluso reconstruyendo instrumentos prácticamente desaparecidos, como el curioso caso del oboe da

caccia que Harnoncourt cita en su libro El diálogo musical, donde a partir de un extraño instrumento que encontraron en el museo de Estocolmo lo reconstruyeron y lo emplearon para la grabación del aria Willkommen will ich sagen de la cantata BWV 27, donde J.S.Bach pedía este instrumento. Imagino que este tipo de proyectos precisan de una íntima comunión del director con sus músicos compartiendo un sincero proyecto a largo plazo; algo bastante difícil de conseguir. Tú has trabajado también en un buen número de orquestas como la Ton Koopman's Amsterdam Baroque Orchestra, el Ensemble Sonnerie o el London Baroque entre otros. ¿Cómo ha sido tu experiencia en grandes ensambles? ¿Es frecuente/necesario este alto grado de complicidad en el trabajo entre el director y sus músicos especializados en este repertorio para sacar

adelante proyectos de esta envergadura?

Sería un sueño genial, que se busca generalmente en el inicio de una colaboración artística, pero pude ocurrir que la realidad no se corresponda más tanto con esta visión, lamentablemente.

Hay casos de personalidades especiales que quieren organizar una orquesta de este tipo con estas claras intenciones artísticas, pero hay otra realidad y es que existen otras necesidades aparte de las intenciones puramente artísticas. Hay que vivir, hay que desarrollar una carrera. Por supuesto, que estos elementos a los que te refieres



de trabajar en estrecha colaboración director/músicos de la orquesta juegan un papel importante pero lamentablemente las circunstancias raramente son tan creativas como uno podría desear. Se hace lo que se puede, con los instrumentos que tenemos. A veces podemos descubrir una mejor solución o utilizar un instrumento más apropiado o quizás menos apropiado pero más interesante, vamos a intentar siempre todo esto, pero a lo largo de la historia la gente que ha empezado una orquesta con instrumentos antiguos, “no siempre tuvieron tanto idealismo”.

Poniendo un ejemplo, aunque quizás no debería hacerlo, en los años 60 y 70 las orquestas inglesas trabajaron con una gran rapidez para grabar todo lo que podían, quizás no empleando todo el tiempo necesario para ensayar o encontrar un detalle aquí y otro allí; tengo comentarios de colegas diciendo que nada más entrar en el estudio ya estaban los micrófonos abiertos para captar los primeros sonidos. Entonces no hay tanto idealismo artístico como uno podría imaginarse.

Con el medio siglo y pico que llevamos de investigación sobre una manera históricamente informada de tocar la música antigua ¿ha sido suficiente para hacernos una idea bastante precisa de cómo interpretar esta música, o todavía queda mucho por hacer? ¿Crees que la música barroca tal y como se interpreta hoy en día recrea fielmente (se acerca bastante) a como sonaba esta música en el siglo XVIII?

Una respuesta certera para esta pregunta tal y como la formulas, no es posible. La pregunta supone que hay un resultado final perfecto y ya está; y afortunadamente, no existe esta clara respuesta. ¿Por qué? Entonces para que suene la música tenemos 3 factores muy importantes: Como primer factor tenemos las circunstancias, que tal y como fueron en estos tiempos fueron muy excepcionales y raras. Actualmente casi nunca tenemos un castillo privado para hacer un concierto ¿no? No, no... isería muy aburrido! Eso sería como en el cuadro de Menzel ¿lo conoces? En el salón de Federico II tocando un concierto con solo algunas personas escuchando, entre ellos Quantz y Carl Philipp Emanuel Bach con Benda acompañando.

Olvidemos todo eso; no existe. Ahora tenemos que contar con circunstancias diferentes, y eso tiene consecuencias importantes para los instrumentos, el equilibrio de los instrumentos etc entonces siempre los músicos de hoy necesitamos adaptarnos y jugar con compromisos. Eso es una realidad. Estás tocando la Pasión según San Mateo en una catedral con una reverberación de 10 segundos entonces ¿qué puedes hacer?

El factor dos es que somos quienes somos. Como personas que somos de nuestra época venimos con nuestro equipaje y a base de tantos tratados y tanta información, vamos descubriendo información y más información en-

tonces intentamos identificarnos con un mundo musical, en nuestras mentes estamos recomponiendo un lenguaje musical de otra época pasada y entonces logramos acercarnos algo, tenemos más y más herramientas para elaborar esta imagen de la música, pero nunca sabremos si eso es como era entonces.

Y el tercer factor que es que lo cuenta, al menos para mí, es que todavía lo que se consigue son creaciones musicales de hoy, a base de y con elementos de con identificaciones de datos históricos etc ¡y justamente esto es lo interesante! Que con cada músico diferente tenemos un resultado diferente y tenemos un mundo sentimental diferente que va a recrear este músico. Esto es fascinante, de este modo la música antigua siempre es cambiante y permanece viva, esto es lo fascinante.

A mí me llamó mucho la atención el comentario que Leopold Mozart hace en su tratado de Violín cuando se refiere a las apoyaturas diciendo que:

“las apoyaturas por su propia naturaleza sirven para unir notas entre sí y, con ello, hacer más cantáble una melodía. Y digo por su naturaleza, pues es imposible que un campesino no acabe su canción con apoyaturas, aproximadamente de la siguiente manera:



Pues en el fondo es sólo así:



La misma naturaleza le empuja violentamente a ello. De igual forma, el sencillo campesino, habla frecuentemente, y sin saberlo, mediante figuras y cadencias”.

El propio Harnoncourt afirma haber mostrado esta melodía (sin las apoyaturas) a algunos 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.

Ciertamente. Existían un buen número de convenciones en la época que se daban por hecho o por conocidas en la práctica musical habitual y nadie tenía que estar constantemente recordándolas. Pasa un poco lo mismo como ocurre ahora con la música Pop. Si le preguntáramos a un músico Pop todo lo que hace cuando toca seguramente no lo sabría.

Quería añadir una cosa más en este sentido y es que en esos tiempos pasados ya vivieron con este fenómeno. Las

famosas sonatas de Corelli, 20 años después de su creación, seguían interpretándose por otros músicos. Tenemos versiones de estas sonatas adaptadas por Geminiani y por Nardini, pero con ornamentos según el gusto de Geminiani o Nardini. Tenemos pues justo la adaptación de la música según otra personalidad musical. Para establecer un paralelismo con una música actual tenemos "Porgy & Bess" o "Summertime" de Gershwin, una canción eterna; entonces ya hemos tenido centenas de artistas cantando estas canciones y justo cambiando un poco aquí o allá para dejar sentir que son ellos mismos, no la cantante original de Gershwin, es simplemente eso o gente aprovechando los éxitos de las canciones de los Beatles; tienes tantas adaptaciones de música de los Beatles.... Algunas son más interesantes que otras pero todas un poco transformadas.

Entonces esto es lo que hace que la música barroca esté viva.

Por supuesto. Tenemos cada vez más informática y podemos aplicar y poner en práctica toda esta información, pero creo que querer eso como el objetivo de alcanzar un resultado final exacto al original . ¡Casi no es interesante! No hace falta, lo interesante es dar nueva vida a esos textos, a esa música, que son muy bonitos.

La mayoría de los músicos que tocan música barroca con instrumentos antiguos utilizan copias de instrumentos originales y no verdaderos instrumentos originales del Siglo XVIII. Todos conocemos el fabuloso instrumento (G.A. Rottenburg ca. 1740) que posee Barthold Kuijken y que emplea en muchas de sus grabaciones y conciertos. Imagino que tú posees también alguna flauta barroca original. ¿Es muy diferente la experiencia de tocar con una flauta barroca original a tocar con una buena copia?

Sí, es un placer especial tocar con un instrumento original, pero también es un placer parcial. Es decir, la sensación del sonido en un instrumento original puede ser una maravilla y una sorpresa completa que no tiene comparación con el sonido de una copia, pero podría ser que este mismo instrumento tenga una afinación imposible.

Entonces hay dos posibilidades para la vida práctica de conciertos: modificas el original o dejas el original a un lado y lo intentas con una copia. En esta época hubo gente que modificaba los originales para tocar. Los museos no tenían todavía la conciencia de hoy, hoy una flauta original se toca con guantes porque el ácido del sudor de la piel de la persona podría afectar al instrumento. Antes los museos te prestaban alegremente el instrumento y te lo dejaban tanto tiempo como quisieras y en ocasiones los instrumentos los devolvían con correcciones, con agujeros limados por ejemplo. En cierto momento esta práctica se paró completamente.

¿Intérpretes de primera línea como tú o B. Kuijken colaboráis frecuentemente con los principales constructores de travesos para acercar la fidelidad histórica del instrumento con las necesidades reales del día a día de un instrumentista?

Hay que decir que una persona como Barthold Kuijken, muy interesado hasta el último detalle, ha trabajado un montón con Rudolf Tutz y con Rod Cameron por ejemplo, con la intención de ayudar a mejorar copias de originales y descubrir donde están las diferencias y que detalles modificar para que el instrumento mejore. B. Kuijken si lo hizo, yo no. Yo he dado mis ideas por ejemplo a Alain Weemaels y otros constructores pero la idea de ir a pasar una o dos semanas en no sé qué sitio para trabajar, eso yo no lo he hecho.

Existen un buen número de modelos de travesos: Hotteterre, Oberlender, I.H Rottenburg, G.A. Rottenburg, J.J Quantz, C. Palanca, August y Heinrich Grenser etc... Lo mismo ocurre con las diferentes afinaciones del La a 392, 400, 415 Hz ¿Es importante tocar cada tipo de música con el instrumento más adecuado para ella? ¿Debería un intérprete de traveso actual manejar al menos varios modelos, si va a tocar obras de diferentes estilos y épocas?

Sí, es muy interesante. Yo he realizado grabaciones con el sello Glossa utilizando diferentes modelos de flauta, hay flautas Hotteterre, J.J Quantz, I.H. Rottenburg, Naust, A. Grenser, todo tipo de flautas.

Pero a veces nos encontramos con la realidad práctica. ¿Dónde vas a encontrar un clavecinista que quiera adaptar su instrumento a tu flauta? Yo he tenido una suerte enorme de tener a Jacques Ogg, tocando también clavicórdios, Tangentenflügel, varios tipos de pianoforte, quien estuvo muy interesado en intentar estas cosas excepcionales. Cuando apareció la idea de tocar música antigua a una afinación más baja de A 415 Hz el pobre bajó su clave aflojando todas las cuerdas, lo cual por otro lado resultó muy interesante. Como sabes un clave tiene diferentes materiales para diferentes cuerdas, hay secciones de cobre y otras secciones de otros tipos de metales que no conozco sus correspondientes nombres en castellano, de tal foma que bajando, o sea quitando la tensión de las cuerdas del instrumento, de repente aparecen todos los diferentes sonidos de que cada metal puede producir, mucho más claramente que en 415 Hz. Solo después de esto se han construido claves con teclado que se puede transportar, esto era alrededor de 1980. Después los claves con este tipo de teclado ya se han fabricado mucho más brillantemente. ¿Dónde vas a encontrar a tus violonistas o violonchelistas que quieran sacrificar sus instrumentos para bajar la afinación? Porque para tocar a 392 Hz un violín o un chello necesita cuerdas nuevas de un tamaño diferente y eso cuesta un dinero. Puedes suponer



José Ramón Rico junto a Wilbert Hazelzet durante la entrevista

o exigir a un músico que lo haga pero están los límites de la realidad. Yo nunca obligaría a un estudiante a tener que hacer esto, porque un estudiante no tiene dinero para exigirle un instrumento que además va a exigir a sus colegas a adaptarse. Pero un estudiante tiene interés por conocer el fenómeno ..

Por supuesto cada vez más en los conservatorios del norte hay claves con teclado transpositor, y los violinistas se van acostumbrando cada vez más a esta transición, ahora es un poco más fácil. Pero yo no exijo esto, yo no soy una autoridad de la música antigua diciendo *“por favor como no utilices tu flauta Hotteterre estas cometiendo un crimen”*. Entonces está esta realidad de la vida. Hacemos lo que podemos hacer, si tenemos ganas de desarrollar eso, pues adelante, pero no son los 10 mandamientos.

Has desarrollado una extensa labor pedagógica en el conservatorio de música de La Haya y en otros importantes centros de enseñanza musical. Aquí en España he tenido la suerte de poder asistir a alguno de tus cursos. En tus clases la gente sale siempre encantada, tu buen hacer como profesor, tu paciencia y tu acercamiento personal a la realidad de cada uno de tus alumnos hacen que la experiencia sea muy especial. ¿Es la pedagogía también una de tus pasiones?

Sí, ciertamente se ha desarrollado así.

Quizás hay otros músicos que prefieren dedicarse más a tocar que a dar clases.

Pero esto es una realidad que necesitamos todos.

Si, pero unos lo hacen con más devoción que otros. Yo veo que tú organizas las clases y ni siquiera sales a tomar un café en el descanso.

Bueno sí, yo no noto que se pasa el tiempo. Es tan interesante inventar cosas que puedan inspirar a una persona o que puedan influir en su manera de pensar para que alcance otro resultado, es un proceso tan fascinante!

Es una satisfacción para ti mismo, ¿no?

Oh! sí, completamente. Es un regalo ¿no? Uno aprende mucho también del estudiante, porque gracias a él estas descubriendo lo que funciona y lo que no funciona. Por lo tanto indirectamente estás aprendiendo un montón de cosas. ¡Es genial como actividad! Yo espero transmitir siempre el juego creativo, el placer que este juego puede dar. No me gusta estar ahí para decir eso no se hace, eso no se hace. La represión o la supresión no me interesa porque no es productiva. Eso es así ¡el juego creativo es fascinante!

¿Qué opinas de la interpretación de la música barroca con la flauta de Böhm?

Me parece muy interesante. Lo bonito es que hay bastantes flautistas modernos famosos que muestran sutilezas

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

C/ Murillo, 44 CP. 46001 Valencia 960 016 776/ 672 416 434 storeartis@gmail.com

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

The
**ABELL FLUTE
COMPANY**

❖

*Especializados en flautas
de madera con sistema
Boehm, embocaduras
y whistles,
hechas a mano
en grenadilla y plata*

❖

III Grovewood Road
Asheville, NC 28804
USA
828 254-1004
VOICE, FAX
www.abellflute.com



con su técnica moderna, un refinamiento al tocar que permite realizar interpretaciones muy interesante del repertorio, muy, muy buenas. Por ejemplo Philipp Bernold es un flautista que toca con muy buen gusto, ¡genial! Y hay muchos otros que no solo se fijan solo en la fuerza, el volumen etc... de la flauta moderna que si funciona muy bien.

Quizás es bastante importante que los flautistas de flauta moderna que tocan música antigua estén también bien informados del estilo ¿no?

Eso sí. Siempre pueden escuchar alguna conferencia para tener más información, entonces van a tener otra visión de referencia. Trabajando ya durante tantos cursos como por ejemplo aquí en España con flautistas modernos de diferentes edades, he notado que cuando se piensa un efecto y se aplica bien la técnica adecuada para alcanzarlo con precisión, la gente lo obtiene también del instrumento moderno, lo he notado. En España hemos tenido cursos bastante interesantes sin límite de acceso. He tenido cursos con 23 alumnos de traveso barroco y travesera moderna y de todas las edades; entonces hay que inventar cosas. Era un placer explicar todos estos aspectos a una chica de 13 años lo hace, por ejemplo los matices de los ataques diferentes y otros efectos, y de ver cómo los lograba ella. Conclusión: ¡Sí, es posible, funciona!

¿Has pensado alguna vez en idear un método actual para empezar a tocar el traveso barroco, quizás al modo de los métodos de Devienne o Tulou con una secuenciación ordenada de los contenidos que hay que trabajar y organizar su enseñanza? Quizás sería incluso rentable económicamente, pues no hay nada parecido.

Sí, sí este pensamiento es muy útil, presenta muchas posibilidades pero verdaderamente en la situación actual hay un montón de gente trabajando en esto y publicando sus métodos, entonces que voy a hacer yo.

Yo he visto alguno, pero realmente no era muy práctico.

Sí entiendo, pero no es mi tarea corregir a esta gente, el tiempo ya los corregirá por sí solo. No nos preocupemos por eso. Mira, cuando quieres aprender un instrumento finalmente tu maestro es tu cuerpo y tu mente, no es el método, vas a intentar cosas y vas a ver lo que va bien y lo que funciona y lo que merece la pena dejar. Vas a escuchar ideas de otras personas. ¿Otros libros? no se... ya hay muchos libros sobre la flauta barroca, no hace falta otro mío. Los encuentros musicales, al menos eso espero, me parecen muy inspiradores e informativos de una manera directa.

¿Podrías comentarnos un poco cuáles sus próximos proyectos?

Por casualidad, por cómo se han desarrollado las cosas

o por las coincidencias he tenido una suerte enorme. Cuando hablas de mis conciertos o de mis giras, hay que moderar el mensaje y hay que decir que he tenido la oportunidad y el honor de participar en muchos proyectos de otros conjuntos; que no olvidemos eso. Sí, también he tenido proyectos personales siempre en colaboración con Jacques Ogg a mi lado; fueron proyectos de música de cámara; espero seguir con eso.

Ahora estoy involucrado también en proyectos de música de cámara de mis estudiantes que me invitan. Muchísimas gracias a ellos por invitarme: son muy amables; es muy interesante trabajar con ellos. Este es un poco el futuro en este momento.

Sigo tocando en el Amsterdam Baroque Orchestra con Ton Koopman y con Música Amphion Netherlands. A Ton Koopman le debo un montón de cosas como el poder colaborar en la grabación de todas las cantatas de Bach. ¡Qué oportunidad! ¿No? Es una fiesta, es una cosa muy excepcional, se presenta una vez en la vida. Estoy muy agradecido.

Muchas gracias Wilbert por tu amabilidad en concedernos esta entrevista para los lectores de TODOFLAUTA por tus valiosas explicaciones y también por ahorrarme tanto trabajo con tu estupendo castellano.

José Ramón Rico,
Profesor Superior de 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 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

Flautistas y compositores^{en} Venezuela

UNA RELACIÓN BICENTENARIA



Método de flauta de Juan José Tovar. Colección Biblioteca Nacional de Venezuela

Por **Juan de Dios López Maya**

La historia de la flauta en Venezuela se remonta a las primeras décadas del siglo XIX. Juan Meserón, uno de nuestros primeros compositores, era también un eximio flautista y solía darle al instrumento partes protagónicas en sus obras. Su Sinfonía n° 5 en Re escrita en 1819, es la obra sinfónica venezolana más antigua que existe en nuestros fondos (Calzavara, 1984) y contiene algunos magníficos dúos como el de Meserón Sinfonía n° 5 primer mov. La tradición de darle a la flauta partes protagónicas con-

tinuó a todo lo largo del siglo XIX, el compositor José Lorenzo Montero, otro buen sinfonista y algo menor que Meserón, escribió un maravilloso solo en su Sinfonía Concertada, fechada en 1841, los historiadores creen que el propio Meserón lo interpretó, dado que era el mejor flautista que vivía en Caracas en ese entonces (López Maya J. , 2009)

En la década de 1870 aparece en Caracas un método para el estudio de la flauta, cuyo autor, Juan José Tovar, era además de flautista, un solvente compositor y pedagogo (Mendoza, 2016). La existencia de este texto da fe de la

Meserón Sinfonía n° 5 primer mov. Archivo personal de Juan de Dios López

relevancia que tenía para entonces el instrumento en el país.

Los compositores flautistas eran frecuentes en el medio musical de finales de siglo. José Ángel Montero, flautista, violonchelista y fecundo compositor, escribió lo que se considera la primera obra venezolana de música de cámara que incluye a la flauta en su plantilla: una fantasía para flauta, violín, chelo y piano sobre temas de la ópera Hernani de Verdi. Según consta en la prensa de la época, el estreno de esta fantasía se produjo en 1878 y la parte de

flauta fue interpretada por otro notable flautista-compositor: Manuel Hernández (Conciertos mazónicos, 1878). Ya a comienzos del siglo XX vemos a otro destacado flautista, Ángel Briceño (1913- 1976), incorporarse como protagonista de uno de los proyectos musicales más ambiciosos de la historia musical venezolana, la fundación de la Orquesta Sinfónica Venezuela. Briceño fue además un destacado pedagogo que consolidó los estudios académicos del instrumento en Venezuela a través de su cátedra en la Escuela Superior de Música (Peñín, 1998).

Montero

Musical score for José Lorenzo Montero's 'Sinfonía Concertada, primer mov.' The score is for a full orchestra and flute. The flute part is marked 'sola' and 'p con espressione'. The orchestral parts include Violin I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score shows a complex melodic line for the flute and rhythmic accompaniment from the strings.

José Lorenzo Montero, Sinfonía Concertada, primer mov. Con licencia de Cayambis Music Press

Una generación de flautistas virtuosos, de sólida formación y altos niveles técnicos y artísticos, aparece en escena en la segunda mitad del siglo XX, incitando a los compositores a escribir obras para flauta solista y para flauta sola. Modalidad está última que ha tenido un considerable auge en Venezuela y de la cual comentaremos varios ejemplos a continuación. Entre los flautistas venezolanos más destacados de las últimas décadas mencionaremos a Pedro Eustache, Luis Julio Toro y Marco Granados, los cuales cuentan con una apreciable discografía en la que destacan las obras escritas por venezolanos.

La primera obra para flauta solo publicada en Venezuela fue seguramente *Chants* del compositor Alfredo del Mónaco (1988), en ella se hace uso, tal vez por primera vez en nuestro país, de técnicas extendidas y grafías no convencionales.

En 1991, quien este escribe, compone *Nocturno Caprichoso*, en donde se explotan el lirismo del instrumento y los registros graves, además de hacer un uso moderado de técnicas extendidas.

El compositor Luis Ernesto Gómez ha asociado la flauta con la danza a través de sus *Dos Cantos Acuáticos* (2003), los cuales fueron utilizados para la puesta en escena de una coreografía con temas mitológicos.

El tema indígena no podía faltar y es que la asociación de la flauta con las culturas aborígenes es recurrente en la literatura musical venezolana. Como ejemplos de esto tenemos obras tales como *Massia Muju*, para flauta y pequeña orquesta de Beatriz Lockhart (1987) y *Hittova* (2013) para flauta sola de Luis Pérez Valero.

Hemos reseñado apenas una fracción del repertorio para flauta venezolano, muchas más obras, la mayoría inéditas,

Musical score for José Ángel Montero's 'Fantasía sobre Temas de Hernani.' The score is for piano and flute. The tempo is marked 'Andante assai mosso'. The piano part features complex chordal textures and triplets. The flute part has melodic lines with slurs and accents. The score is in 3/4 time and includes measures 220 and 221.

José Ángel Montero, Fantasía sobre Temas de Hernani. Con Licencia de Cayambis Music Press

Nocturno Caprichoso

Juan de Dios López Maya
1990 (revisión 2008)

Flauta

Adagio molto *p* *stringendo.....al.....* Quasi andante *f espressivo*

Juan de Dios López Maya, Nocturno Caprichoso. Con licencia de Cayambis Music Press

Vivace molto

Luis Ernesto Gómez, Dos Cantos Acuáticos. Con licencia de Cayambis Music Press

più lento *a tempo*

Luis Pérez Valero, Hittova. Con licencia de Cayambis Music Press

Bibliografía

- Calcaño, J. (2001). *La Ciudad y su Música*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Calzavara, A. (1984). Comentario Preliminar. En J. Meserón, *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música (1824)* (págs. 7-42). Caracas: Solistas de Venezuela.
- Conciertos mazónicos. (1 de Julio de 1878). *Gaceta Mazónica de Venezuela*, pág. 164.
- López Maya, J. (2009). El Primer Movimiento de la Sinfonía N° 5 de Juan Meserón: una forma sonata ortodoxa en el repertorio sinfónico venezolano. *Akademos*, 97-115.
- López Maya, J. d. (2011). *La Sinfonía Concertada de José Lorenzo Montero, edición crítica*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Mendoza, G. (23 de noviembre de 2016). *Contribución a la biografía de Juan José Tovar (1800-1873) autor del primer método para flauta travesera escrito en Venezuela*. Obtenido de Academia.edu: http://www.academia.edu/202554/Contribution_to_the_biography_of_Juan_Jos%C3%A9_Tovar_1800c-1873c_author_of_the_first_flute_method_written_in_Venezuela
- Peñín, J. (1998). Ángel Briceño. *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, pág. 65.

Juan de Dios López Maya
Musicólogo y compositor venezolano, Doctor en Musicología y Magister en Musicología Latinoamericana por la Universidad Central de Venezuela, Licenciado en composición por el Instituto Universitario de Estudios Musicales. Se ha desempeñado como Jefe del Departamento de Musicología de la Universidad Central de Venezuela y profesor de Análisis Musical en el Postgrado en Música de la Universidad Simón Bolívar.



PAHUD

Entrevista realizada a Emmanuel Pahud el 15 de diciembre en el Auditorio Nacional de Música por Ruth Gallo, Vicepresidenta de la AFE.

Por **Ruth Gallo**

Fotografía Sara Illana Arias

Buenas tardes Emmanuel, antes que nada me gustaría darte las gracias de parte de toda la Asociación de Flautistas de España y de todos nuestros socios también, por hacernos un hueco en tu apretada agenda.

Cuéntanos un poco, ¿cómo empezaste con la música, y por qué la flauta?

Mi primer encuentro con la música es con 4 años, en la ciudad de Roma. Nos estábamos instalando allí con mis padres después de vivir un año en Madrid. Allí, en el piso de arriba, había una familia muy musical y mi hermano y yo oímos por primera vez una melodía muy pegadiza. Fuimos a preguntar y me dijeron que era el concierto nº 1 de Mozart en Sol M. Entonces, con 5 años, les dije a los vecinos, que además eran una familia franco-suiza como nosotros, que quería tocar ese concierto. Las siguientes navidades mis padres me regalaron mi primera flauta, una Yamaha de estudiante, y empecé a tocar con los vecinos. Había otros instrumentos, el violín, el cello y el piano, pero a mí me gustaba más la flauta.

Ahora que se acerca la Navidad, he recordado que en cada cena de navidad mi familia me hacía sacar la flauta y a mi hermana la viola para que tocáramos villancicos. ¿En tú familia pasaba lo mismo? ¿O aún sigue pasando?

A veces, pero no nos gustaba demasiado. Me gusta tocar en público, pero en los conciertos en familia, en un salón, donde el sonido no es tan bueno, no me gusta tanto tocar. Es como en las habitaciones de hotel, no me gusta estudiar flauta ahí por la acústica, además se molesta a la gente de los alrededores. Para hacer música se necesita una buena acústica, si no ¡el sonido no va a gustar! Sí que de pequeño lo hacía a veces cuando los abuelos lo pedían, pero yo ya tocaba normalmente todos los días, y ahí ya tenían la oportunidad de escucharme y de ver lo difícil que era (risas).



Ensayo en el Auditorio Nacional de Música de Madrid



¿Y cómo recuerdas tus primeros años? ¿Hubo algún profesor que te marcó especialmente, que recuerdes con especial cariño?

Sí claro, mi primer profesor, de la familia Binet, el padre François Binet y el hijo Philippe Binet, suizos. François Binet, que ahora tiene 90 años, era el que tocaba, el que estudiaba el Concierto de Mozart en el piso de encima! Además fue compañero de estudios de Peter-Lukas Graf y Aurèle Nicolet en Suiza y luego en París en la clase Marcel Moyse. Por eso, desde el principio estuve inmerso completamente en la escuela francesa y cada vez que Nicolet, Rampal, Gazzelloni... hacían un concierto o un recital en Roma íbamos a escucharles. Y no solo íbamos a sus conciertos, ¡también comíamos con ellos después! Fue como una familia musical para mí. Recuerdo esos momentos con mucho cariño. Hablando de Aurèle Nicolet, que murió a finales de enero pasado con 90 años, fue también un profesor muy importante para mí, de hecho fue mi último profesor: los 3 últimos años estudié con él. Él fue el que me preparó para el Concurso de Ginebra y para la Filarmonía de Berlín, como también lo hizo para sí mismo 45 años antes, preparándose de manera estupenda para dar el salto de estudiante a profesional.

¿Un profesor de flauta debe ser un gran pedagogo o un gran flautista?

Es una pregunta muy difícil. La respuesta depende de los alumnos, depende de cuál sea su reacción como alumnos. Porque imitar, tener un ejemplo, es fantástico, es muy importante, por eso la clase de Rampal en el Conservatorio de París fue legendaria, porque había estudiantes como Alain Marion, Maxance Larrieu, Philippe Bernold, Benoît Fromanger... todos flautistas fantásticos, toda la generación de flautistas franceses de después de la guerra. Pero sé que como pedagogo a veces no tenía mucho que decir. **Di clase con él un par de veces y la clase en sí no fue tan espectacular, pero cuando cogía la flauta y se ponía a tocar, pfff, ¡era estupendo!** Había mucho que ver, que analizar, que entender cómo lo hacía él y aprender a partir de eso. Lo que hace falta como estudiantes es la motivación, el talento y el trabajo. Esas tres cosas las tiene que traer el estudiante consigo mismo y entonces si el profesor es o muy buen pedagogo o muy buen flautista, ya vale la pena. Pero claro, un buen pedagogo es súper importante también. En mi caso, con Aurèle Nicolet tuve ambas cosas. Porque hacer las cosas de una cierta manera y explicárselas a los alumnos de una manera en que lo puedan entender y realizar, son dos cosas distintas.

¿Cómo debería estudiar un alumno que está en Grado Superior? ¿Cuál debería ser su rutina?

Primero, lo más importante son los ejercicios diarios, y se llaman diarios por un motivo muy claro. Con una media hora cada día sirven para calentar y poner todo en su sitio, ejercitar los dedos, los músculos y todo el sistema. Esos ejercicios (que básicamente son arpeggios y escalas) son

la base de la música clásica tonal, por eso es importante trabajar eso en cada tonalidad, desde las notas más bajas hasta las notas más altas de la flauta. Otra cosa muy importante es respirar bien, pensando ya cómo será el tempo (contando un compás entero antes: un, dos, tres, cuatro) y la dirección, para sincronizarlo todo: pensar y respirar antes de tocar, no después. Eso debería ser la rutina diaria, así como preparar piezas nuevas, cada semana, casi cada día: leer un movimiento de una pieza nueva, tocar piezas de otros instrumentos, como las obras de Bach para violín o violonchelo, que es una música tan genial, tan extraordinaria, y que además nos enfrentan a problemas musicales de no flautistas. Tocar con otros también es súper importante. Si tenemos una hora libre, en vez de tomar una cervecita, una caña o un gin-tonic con un colega u otros estudiantes, es mejor tocar música de cámara juntos, leer algo y descubrir música juntos.

Hoy en día cuando un músico acaba el grado superior o el máster su objetivo es ser músico de orquesta o solista, y cuando no lo consiguen se sienten frustrados. ¿Qué piensas tú de esta situación? ¿Todos los músicos tienen que acabar en una orquesta?

Cuanto mejor toque la gente y cuanto mejor se comuniquen la música, mejor será para todos. Entonces, si la gente no es muy talentosa interpretando o si tiene miedo de tocar en público, hay muchas más posibilidades de hacer cosas buenas dentro del mundo de la música, como music-management, agencias de conciertos, profesores de escuelas, música de banda, o música de cualquier otro nivel que no necesariamente necesita un virtuosismo tan grande como la gran música clásica de ayer y de hoy. Pero eso ya se puede saber antes. Con el sistema universitario actual hay gente que tiene un máster y que no sabe tocar bien su instrumento. Este sistema universitario no resulta beneficioso para las artes en general, porque si existe un talento precoz, un genio pequeño, con 5 o 6 años se tiene que identificar muy rápido. Como sucede con los atletas que vemos en los deportes de élite, los juegos olímpicos... **que desde pequeños ya son seleccionados y son enfocados hacia eso; así debería pasar con la música.** Las escuelas de música, los primeros profesores, los conservatorios resultan importantísimos, estos son los que tienen que apoyar a estos pequeños con talento. Luego con 15 años ya debes ser tú el que decide si quiere seguir por ese camino. Eso es lo que me pasó a mí, porque empecé muy joven. Ya con 15 años tuve esa posibilidad de decidir, cuando toqué el Concierto de Mozart por primera vez con orquesta en Bélgica, después de ganar el Concurso Nacional de ese país. Si eso lo hubiera hecho con 18 años, por ejemplo, mi vida y mis estudios habrían estado definidos. Es más difícil tomar una decisión en el mundo artístico con 18 años que con 15. Pero bueno, esa es mi opinión, no sé si será válida para todo el mundo. Eso se llama selección, aunque hoy en día no sea políticamente correcto decir eso. No todos somos



Ruth Gallo con Emmanuel Pahud durante la entrevista

iguales, por eso la manera de tratar el futuro musical tiene que ser individual, no universal.

¿Cómo empiezas tu día? ¿Tienes algún ritual?

No, no tengo ningún ritual. Hoy por ejemplo he tenido la oportunidad de dormir dos horas más que lo habitual, porque normalmente me despierto a las 5 o 6 y tengo conciertos por la noche. Viajar todos los días más los conciertos es muy caótico. Cuando puedo voy caminando a todos lados, aunque solo sea del hotel al auditorio, para oxigenarme y hacer algo de actividad física.

¿Qué haces cuando estás muy estresado y necesitas relajarte?

Disfruto del tiempo libre, de las personas, del sitio donde estoy, me voy a comer algo tranquilo, o voy a ver una película con mi familia. La semana que viene nos vamos a esquiar todos juntos por navidades y va a ser estupendo. ¡Aunque parezca raro, a veces también voy a escuchar otros conciertos! (risas)

Te vemos mucho por España y nos encanta que vuelvas cada año. ¿Qué es lo que más te gusta de España?

Lo que me gusta de España es el sentimiento que hay de "familia", que la gente nunca viene sola a los conciertos, siempre trae a otras personas, a la familia, amigos, compañeros de clase... No es tan individual como en los países del norte de Europa, es siempre una fiesta para más personas, se nota que disfrutan juntos de los encuentros. Eso pasó en vuestra Convención, cuando estuve en Sevilla en

el 2014, tuvimos un encuentro fantástico con Vicens, con José, Pedro Eustache... Esa variedad de flautistas, gente con caracteres muy variados de una ciudad a la otra. Lo mismo pasa con la comida, siempre encuentras cosas diferentes en Galicia, Cataluña, el País Vasco, Valencia... Eso es lo que más me gusta.

En esta ocasión vas a interpretar el Concierto para flauta en re mayor de Reinecke. ¿Qué es lo que destacarías de este concierto?

Hay que saber que en una sala de conciertos, como en el Auditorio Nacional, donde estamos hoy, acudirán unas 2.000 personas, y de ellas como máximo 200 serán flautistas. Lo que quiero decir es que la mayoría de las personas no son flautistas, la gente no conoce esta pieza. Este concierto lo ha grabado James Galway, Jean-Pierre Rampal o Nicolet, pero no tienen sus CD o no lo han oído nunca. El verdadero desafío para los flautistas está en comunicar que Reinecke no es una cosa fea, sino que es música híper romántica, muy expresiva y muy fácil oír-la como primer contacto. Y por eso a mí me gustaría ver el entusiasmo de la gente en su cara. Desde el escenario mientras tocamos veo las primeras filas y me encanta esa sensación que crea esta música de ensueño.

Llevas muchos años tocando en orquesta, ¿cuál es la obra musical que más te ha marcado en tu carrera? Y, ¿hay alguna que todavía te toque la "vena sensible" o te ponga "la piel de gallina"?

¡Hay muchas! La sonoridad de la orquesta en las sinfonías de Brahms es una cosa única, es perfecto como so-



Emanuel Pahud en los ensayos del concierto

nido. Y claro, con la Filarmónica de Berlín es increíble. Pero tengo muy buenos recuerdos de sinfonías de Mahler con Claudio Abbado o una de Brahms con Carlos Kleiber, otras obras de Strauss con maestros fantásticos... Con la música francesa (Ravel o Debussy) pasa lo mismo, la Filarmónica de Berlín es como un camaleón musical, es capaz de cambiar de sonido y de expresión musical en un momento. El sentimiento es siempre tan fuerte, es tan emocionante tocar con esta orquesta, con tanta intensidad. Cada vez, cada semana es el concierto de tu vida.

¿Con qué flauta tocas? ¿Y cuál tenías antes de comprarte esta?

Toco principalmente con una Brannen Cooper con una embocadura Sheridan de oro de 14k que tengo desde hace 27 años, desde el año 89. Con esta flauta he ganado los concursos de Duino, de Kobe, de Ginebra, y las audiciones de las orquestas de Munich y luego de Berlín, y con ella he grabado casi todos mis CD. Desde hace 3 años tengo otra flauta de oro de Haynes, un modelo nuevo que han creado, que me parece impresionante. La primera la toco más en orquesta y en conciertos con gran sonido. La Haynes es un sonido más francés, mejor para recitales con piano y música de cámara.

En el 2014 participaste en la Convención de la AFE y desde joven te hemos visto en varias convenciones, como en la convención francesa de la flauta en 1992 tocando junto a Stephan Reti. ¿Crees que es importante asistir a las convenciones o a los congresos internacionales de flauta?

Para mí ir a las convenciones no son vacaciones (risas). Hay mucha gente que está muy ilusionada por ver a todos los flautistas y puede llegar a ser un poco agobiante, honestamente no nos da tiempo a disfrutarlo. Pero para los flautistas que van a estas convenciones (alumnos, profesores, amateurs) es muy importante escuchar

a la gente y asistir a las clases y ver lo que los profesores tienen que decir. Desde los 14 años hasta los 17 o 18 fui a todas las convenciones en Francia, Inglaterra, Bélgica, Alemania... para ver cómo tocaba esa gente (tanto los profesores como los alumnos). También me interesaba ver cómo eran otros instrumentos, las marcas Muramatsu, Brannen, Haynes... y poder descubrir otros materiales, oro, plata, madera... ¡Poder descubrir todo eso es una oportunidad única! En solo 2-3 días en un mismo sitio acumulas muchas experiencias. Puedes descubrir dónde quieres estudiar, con quién, qué estética te gusta, y ver también dos años después cómo tu opinión y tus gustos han podido cambiar, porque siempre hay una evolución en todo lo que pensamos y hacemos. A veces son encuentros fantásticos, como en Sevilla. Me acuerdo de esa última noche en el escenario, hubo una energía increíble. Cuando hay gente muy motivada comunicando música y no quiere hacer una competición deportiva, es una experiencia muy enriquecedora para todos.

¿Cuál es la anécdota o la historia más graciosa que te ha pasado en un concierto?

Siempre me están pasando cosas graciosas (risas). Desde hace poco estoy tocando siempre con mi iPad, porque desde verano he tocado alrededor de 120 piezas, así que para mí es mejor viajar con el iPad y con los pedales (para pasar las páginas) y no con 30 kg de partituras. Tocando con el quinteto en Berlín, después del concierto hicimos un bis, la misma pieza que ya habíamos tocado en el concierto, y lo que me pasó es que la segunda página desapareció! No aparecía por ningún lado. De hecho tuve que improvisar un solo porque no aparecía esa página. Intenté echar para atrás con los pedales y para adelante, pero no había manera. Al final comencé desde el principio y apareció la dichosa página, pero realmente no sé qué pasó. Creo que el público se dio cuenta de que algo pasaba por mi movimiento de pies...

Y, por último, ¿qué consejo le darías al flautista que vaya a leer esta entrevista?

Lo que hacemos cuando tocamos la flauta es música, esto es lo más importante. La flauta no tiene que ser una obsesión. Una vez que tienes una flauta que funciona (hoy en día las flautas nuevas de todas las flautas van muy bien), hay que trabajar y hacer música con eso. Al final no es sólo ocuparse de la flauta y sólo de la flauta. ¿Por qué lo hacemos? ¿Por qué tocamos la flauta? Para hacer soñar a la gente que no toca la flauta. Y eso es lo mejor que podemos hacer. Olvidarla para poder ser los mejor embajadores de la flauta.



Ruth Gallo y Emmanuel Pahud

Ruth Gallo, Profesora Superior de Flauta.

CONCURSO^{de} Anécdotas

Como ya sabéis, el pasado 18 de diciembre de 2016 el distinguido flautista internacional Emanuel Pahud ofreció un concierto en el Auditorio Nacional. La AFE sorteó dos entradas para ver este concierto y para ello os pedimos a todos nuestros socios que nos mandarais una anécdota divertida que os había pasado en algún concierto. ¡Qué risas nos echamos leyendo vuestras aventuras! ¡Cuántas cosas divertidas nos pasan durante los conciertos!

Tras el sorteo, el ganador fue nuestro socio número 514, Baldomero Gutiérrez. A continuación os dejamos aquí su anécdota. ¡Enhorabuena Baldomero!

León, finales de los años 80...

Era verano y teníamos una actuación al aire libre. Cuando empezó el concierto aún era de día, pero al comenzar el segundo pase un compañero dijo que no veía bien, por lo que decidimos encender las luces del escenario. Sólo había un enchufe (*¡eran otros tiempos!*) y otro de los músicos dijo:

- “¡Aquí hay algo enchufado!”

Ninguno de nosotros sabía qué era lo que estaba allí conectado.

- “Pues habrá que desenchufarlo para poner nuestras luces”, respondió otro compañero.

Y al quitar el cable que había en el enchufe vimos cómo se desinflaba y se venía abajo un castillo hinchable que había justo al lado del escenario (¡con niños y niñas jugando en él!)

Al instante apareció el dueño del castillo y comenzamos una acalorada discusión mientras uno de nuestros músicos desenchufaba las luces y volvía a enchufar el hinchable.

Tras una buena bronca con el dueño de la atracción, gritos de niños, niñas, padres y madres, el castillo volvió a tomar forma y nosotros conseguimos un pequeño alargam-

dor que nos permitió encender nuestras luces y terminar el concierto.

¡Es una anécdota que recordamos durante todo aquel verano!

Baldomero Gutiérrez, socio número 514



Foto grupo alumnos de Huesca con su profesora Eva García en el recital de Pahud





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



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



Distribuidor exclusivo para España www.sanganxa.com

Concurso Internacional
3er Theobald Böhm
 para Flauta y Flauta Alto



De izquierda a derecha, Daniela Koch, Martin Belič, Yumiko Yamamoto, Leonie Bumüller, Ludwig Böhm, Natalia Karaszewska, Jasper Goh, Luc Mangholz, Andrés Adorján, Sanford Drelinger, Madoka Ueno, Nino Gurevich (2 pianistas)

Por **Ludwig Böhm**

El 3er. Concurso Internacional Theobald Böhm para Flauta y Flauta Alto tuvo lugar del 10 al 14 octubre de 2016 en la Universidad de Música y Teatro de Múnich en el Gasteig. Fue organizado por la Asociación Theobald Böhm en cooperación con la Asociación Alemana de la Flauta y el Conservatorio Superior de Música y Teatro de Múnich. El jurado estuvo formado por Andrés Adorján (presidente), Martin Belič, Jasmine Choi, Daniela Koch, Shigenori Kudo, Paolo Taballione y Yumiko Yamamoto.

El 1er. Premio fue para Luc Mangholz, Francia (5.000 Euros, Fundación Otto Eckart), el 2º Premio fue para Jasper Goh, Singapur (3.000 Euros, Yamaha Europa), el 3er. Premio fue para Natalia Karaszewska, Polonia (2.000 Euros, Fundación de niños y menores Dr. Castringius), el Premio especial para flauta alto lo recibió Leonie Bumüller, Alemania (cabeza de flauta de Verne Q. Powell) y el Premio especial para el mejor participante menor de 20 años lo recibió Natalia Karaszewska (cabeza de flauta de Sanford Drelinger).

Un día antes del concurso, el domingo 9 de octubre de 2016, tuvo lugar el concierto de homenaje a Theobald Böhm por los miembros del jurado, los cuales tocaron todas obras de Theobald Böhm, que con la excepción de la "Gran Polonesa", fueron interpretadas por primera

vez desde hace unos 180 años. El acompañamiento fue emprendido gracias a la orquesta de la Universidad de Música y Teatro de Múnich bajo la dirección de Sebastian Schwab. Asistieron unos 400 visitantes a la "matinée", entre ellos más de 100 descendientes de Theobald Böhm incluidos los cónyuges. Después de esto, los descendientes y los solistas se reunieron para el almuerzo en el restaurante tradicional Hofbräukeller.

En la 1ª ronda del concurso, 48 participantes tocaron, 15 minutos cada uno, un estudio de Böhm, un Rondó de Mozart para flauta en do o flauta en sol (ocho participantes tocaron flauta alto) y un movimiento de Bach. Duró desde el lunes por la mañana hasta el miércoles por la mañana. En la 2ª ronda, 21 participantes tocaron, 25 minutos cada uno, el opus 14 de Böhm, el 1er. movimiento de una sonata de Hindemith, Martinů o Prokofiev y una pieza a solo de Bozza o Karg-Elert. Duró desde el miércoles por la tarde hasta el jueves por la tarde. En la 3ª ronda, el jueves por la noche, 8 participantes tocaron, 20 minutos cada uno, una pieza lenta (opus 31 o 33) y una pieza rápida (opus 16[a] o 21) de Böhm.



Ludwig Böhm

Novedades

Cd's



Sephardic Journey

Cavatina Dúo; *Desirée Ruhstrat* (violín); *David Cunliffe* (cello); *Avalon* cuarteto de cuerda.
SELLO: CEDILLE 90000 163

Shephardic Journey es el nuevo trabajo de Cavatina dúo formado por Eugenia Moliner (Flautas) y Denis Azabagic (guitarra), que surge de sorprendentes descubrimientos en su historia familiar, cuando ambos intérpretes descubren que cada uno tenía raíces lejanas en el mundo judío sefardí de la vieja España. Este dúo de marido y esposa decidió explorar su herencia mutua a través de la música. Este Cd es la tercera y más reciente publicación de Cedille Records dedicada a este excelente dúo acompañados de otros extraordinarios músicos. Incluye cinco grabaciones-estreno mundial de obras nuevas, no arreglos, escritos expresamente para ellos en colaboración con los compositores Clarice Assad, David Leisner, Joseph V. Williams II, Carlos Rafael Rivera y Alan Thomas. Todas las piezas se basan en melodías populares sefardíes.

Todos los compositores, con la excepción de Clarice Assad, son guitarristas, y por lo tanto no es sorprendente que se aprecie un sabor predominante de la guitarra española. Los instrumentos de cuerda utilizados en todas las piezas menos en la pieza Isabel, de Joseph V. Williams, a menudo añaden una cualidad hebrea, compartiendo con frecuencia con la flauta el papel de la cantante popular. La Plegaria y Canto de Carlos Rafael Rivera está basada en un poema sobre el amor y la muerte en la que la flauta, el violín y la guitarra combinan con gran originalidad y encanto sus delicadas sonoridades. Eugenia Moliner y Ruhstrat tocan tan fundidas que suenan como una sola persona. Alan Thomas, en su Trío Sefardí de tres movimientos, añade el cello en el dúo central, es típico en la elección de material de origen muy emotivo: Las canciones de añoranza para el hogar, y de amor, en las la que Joaquín Rodrigo y otros compositores españoles vendrán a la mente de los oyentes. El uso que Thomas hace de flauta alto en el seductor canto del movimiento central es particularmente atractivo. Williams utiliza también una canción de amor para su pieza de un solo movimiento Isabel, basada en Isabel de los Olivos, una judía conversa a la que la inquisición descubrió practicando su fe judía y la quemó viva. Dos suites de tres movimientos completan el programa. Ambas incorporan un cuarteto de cuerda con la flauta y la guitarra, contribuyendo a crear un efecto verdaderamente sinfónico. Love Dreams of the exile de David Leisner tiene que ver con el amor: no correspondido, rechazado o traicionado y conserva la cualidad sefardí esencial introduciendo algunos toques más modernos de color, fraseo, o énfasis, y algunos expresivos efectos de flauta y cuerdas rozadas, para retratar

la ira del amante engañado. La compositora brasileño-estadounidense Clarice Assad, en su suite sefardí, da un giro de la perspectiva hacia la faceta del exilio en el sur y el norte de África aportando elementos de danza árabe con la flauta Alto y percusiones desarrolladas desde la guitarra y el cello. El empleo de técnicas extendidas de la flauta como el frullato o el sonido de aire en un ostinato rítmico, incorporados con gran naturalidad aportan un toque exótico y amplían el vocabulario empleado en esta composición. La exigencia de técnica y estilo de esta preciosa, melancólica y vital música de amor plagada de anhelo, encanto y esperanza contenida, queda perfectamente satisfecha por la impecable maestría y musicalidad de sus intérpretes. El control del sonido, las dinámicas, la impecable afinación y la habilidad para combinar sutiles cambios de color con el resto de los instrumentos desplegada por E. Moliner en la flauta dan buena prueba de ello.



Revolutionary Flute Quartets

Mozart, Mannheim & Paris

Rachel Brown flauta con *The Revolutionary Drawing Room*

Ed: Uppernote:UPCD004

La innovación de la cultura musical en la corte de Manheim contribuyó a crear el fermento del nuevo estilo clásico de mediados del siglo XVIII que trajo consigo una nueva era en la historia de la música. Superada ya la tan desarrollada triosonata el cuarteto de cuerda se convertiría en la nueva y más fresca forma musical de moda en los más selectos ambientes musicales. Dada la gran cantidad de virtuosos instrumentistas de viento residentes en la corte de Manheim y el fuerte apoyo del elector Karl Theodor, gran aficionado a participar profusamente en la música de cámara tocando la flauta o el cello, se desarrolló un amplio repertorio de cuartetos en los que la voz superior era destinada a un instrumento de viento acompañado con trío de cuerda. Mozart fue testigo presencial de este esplendor musical en la corte de Manheim a la que acudió tratando de lograrse algún puesto de relevancia. Gracias a la ayuda y a los contactos de Johann Baptist Wendling Mozart pudo permanecer algún tiempo en Manheim donde compuso una buena parte de sus obras para flauta como las incluidas en el famoso encargo de Ferdinand De Jean por 200 guineas para componer *3 conciertos cortos y fáciles* y *dos cuartetos*, sin duda propiciados por la mediación de su gran amigo Wendling. A pesar de todo el apoyo, Mozart pronto tuvo que abandonar la idea de encontrar su lugar en Manheim y partió para Paris. Los cuartetos para flauta incluidos en el presente doble CD capturan la gracia y la elegancia del nuevo estilo clásico con los 4 cuartetos para flauta de Mozart como eje verte-

brador entre los cuartetos de los principales compositores y virtuosos instrumentistas de la corte de Mannheim como Stamitz, Cannabich y Wendling y los más tardíos cuartetos de Devienne, Danzi y Viotti inmersos ya en la convulsa era de la revolución política de finales del XVIII en Europa que forzó a muchos compositores a una vida mucho más agitada, lo cual se refleja claramente en sus composiciones. Este repertorio representa el último florecimiento de la flauta de una llave antes de ser sustituida por las flautas de llaves y todo el posterior desarrollo mecánico del instrumento. Para este doble CD Rachel Brown utiliza una flauta de marfil anónima de finales del s. XVIII.

Rachel Brown ha trabajado durante muchos años como flauta principal en the Academy of Ancient Music, the Hanover Band, the Kings Consort, Collegium Musicum 90, Ex Cathedra, the Brandenburg Consort and Arcangelo. Fiel a su espíritu investigador R. Brown ha publicado dos volúmenes de sonatas para flauta inéditas de J.J. Quantz. Acompañan a Rachel Brown en esta grabación Adran Butterfield y Kathryn Parry violines, Rachel Stott Viola y Ruth Alford Cello, miembros del ensemble de cuerda The Revolutionary Drawing Room.

José R. Rico



Gypsy Inspiration.

Vicent Morelló (flauta) y Daniel del Pino (piano)
Sello: eudora. 2016

La música clásica se ha inspirado en la música tradicional desde sus inicios y este programa retrata unos 150 años de música inspirada en la música hecha por gitanos. Músicas que los gitanos cantaron desde Andalucía, Francia, Hungría, Rumanía hasta Rusia y EEUU. Una música que, desde hace más de 200 años, ha sido inspiración para los grandes compositores de música clásica: Haydn, Bartók, Liszt, Brahms, Falla, Debussy, Ravel, Popp, Moreno Torroba, Dvorák, Dukas.... Todos bebieron de la fuente de la música gitana y del flamenco.

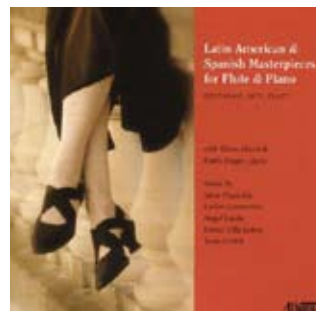
E. Pessard escribió su *Andalouse* inspirado por las melodías que desde la península ibérica llegaban a París y **P. Dukas** compuso *Alla Gitana* tal vez inspirado por la flauta que muchos gitanos de origen rumano hacían sonar en sus bailes y cantes. **Pablo Sarasate** escribió sus melodías gitanas y se convirtió en un gran éxito que llega hasta nuestros días por sus melancólicas melodías y su exuberante virtuosismo. **F. Kreisler** utiliza una bella habanera en el retrato de su Gitana en una fantasía como dice la partitura "arabigo-andaluza sobre una canción del s. XVIII", con una introducción que nos lleva hasta la cautivadora habanera. **Moreno Torroba** se inspiró en el flamenco creando una romántica y bella obra con cuatro diferentes melodías. **C. Halffter** hizo para flauta sola una obra de tremendo

dramatismo con clímax rítmicos y desgarradores como es *Debla*, una interpretación libre del homónimo palo flamenco.

C. Caliendo compuso esta obra como homenaje al medio millón de gitanos aproximadamente que murieron en los campos de exterminio de la Alemania nazi. **W. Popp** fue un prolífico compositor para flauta y en esta obra recoge melodías rusas con marcado sabor gitano con un vivísimo final. **J. Andersen** escribió al menos 3 obras para flauta basadas en el folklore húngaro, posiblemente después de escuchar las famosas orquestas de música húngara que se hicieron famosas por toda Europa central y que inspiraron a tantos compositores del s. XIX como Brahms, List, etc. **B. Bartók** puso la música tradicional a la altura que merece tras recorrer media Europa registrando y aprendiendo de las danzas y canciones populares. P. Arma hizo una brillante adaptación para flauta de las 15 canciones campesinas húngaras de las cuales al menos dos tienen un origen gitano.

Vicent Morelló Flautista solista de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla y Daniel del Pino exploran en este excitante programa la influencia de la música gitana en el repertorio clásico pasando del rapsódico y sentimental virtuosismo del *Zigeunerweisen* de Sarasate al inspirado lirismo de Bela Bartók en su *Suite paisana* húngara desplegando una virtuosa y cautivadora interpretación a lo largo de todo el programa.

CD disponible amazon, itunes, en <http://eudorecords.com/recordings/gypsy-inspiration/> y a través de flautamore@yahoo.es



Latin American and Spanish masterpieces for flute and piano

Stephanie Jutt, flauta,
Pablo Zinger y Elena Abend, piano.
CD Albany Music
Distribution/Albany
Records #Troy 1620

Stephanie Jutt comparte su actividad como solista con la docencia en la Escuela de Música de la Universidad de Wisconsin-Madison y la dirección artística de *Bach Dancing and Dynamite Society*, un festival que combina la música de cámara con propuestas teatrales y coreográficas. La acompañan en este proyecto dos pianistas: el uruguayo Pablo Zinger, conocido por sus interpretaciones de Astor Piazzola, y la venezolana radicada en Estados Unidos Elena Abend.

El CD contiene catorce obras representativas de tres consagrados compositores latinoamericanos; Heitor Villa-Lobos, Astor Piazzola y Carlos Guastavino, junto con otras seis seductoras sorpresas: tres piezas del vasco Jesús Giuridi y tres del argentino Ángel Lasala, (estas tres últimas forman parte de una sola obra llamada *Poema del pastor Coya*). La interpretación es magnífica y la selección del repertorio es muy equilibrada, aunque hubiéramos preferido sacrificar a uno de los grandes para escuchar alguna otra pieza de un compositor menos conocido.

El proyecto plantea la vieja disputa teórica entre “originales” y “arreglos”, pero creemos que es refrescante escuchar la flauta “cantando” a Guastavino y Villa Lobos y no nos parece que se haya perdido nada al transcribir el clarinete. Hay una sola pieza original para flauta y piano: *Introducción y Alegro* de Guastavino, pero este detalle pasa francamente desapercibido si escuchamos el CD sin prejuicios ni resistencia intelectual.

Otra cosa que llama poderosamente nuestra atención es el la atmósfera general de melancolía y añoranza que recorre el repertorio escogido. ¿Es así como ven nuestra música en otras culturas o es esta la visión particular de Jutt? ¿Los compositores iberoamericanos de los siglos XIX y XX funcionaban mejor entre tonalidades menores y ambientes musicales evocadores? ¿Existe una música iberoamericana optimista, alegre y futurista? Tal vez la respuesta a estas preguntas esté en el segundo volumen de *Latin American and Spanish masterpieces for flute and piano* que Jutt ha prometido publicar en este nuevo año 2017.

Juan de Dios López Maya

Ebook's



Marc Antoine Charpentier and the Flute. Recorder or Traverso.

David Lasocki. Diciembre 2015

Marc-Antoine Charpentier (1643-1702) es actualmente reconocido como uno de los más grandes compositores franceses del siglo XVII. Escribió más de 120 obras, la mayoría vocales, en las cuales indicó en las partes instrumentales la palabra flûte, la mayoría de las veces en parejas. Es sabido que en esta época cuando se indicaba flauta normalmente se hacía referencia a la flauta de pico).

Así mismo, en alrededor de otras 80 obras dejó sin indicación las partes instrumentales, quizás con la intención de que fueran tocadas por flautas traveseras. Cabe plantearse a qué instrumento se refería con flûtes. Flautas de pico (¿de qué tamaño?) flauta travesera renacentista o traveso barroco (¿de qué tamaño?).

Examinando las más recientes investigaciones de los expertos en la obra de Charpentier David Lasocki ha estudiado el grueso de las obras de Charpentier escritas o posiblemente escritas para flautas traveseras fijándose en las características de las partes así como en las circunstancias en las que las obras fueron escritas. En su trabajo de investigación Lasocki ha obtenido fiables y sorprendentes conclusiones sobre el papel de las flautas en la obra de Charpentier que arrojan nueva luz sobre los trabajos precedentes.

Este libro está disponible en formato e-book a un precio realmente muy asequible 12\$, en la página del autor instantharmony.net/Music/eb16.php.

El libro está ilustrado con cerca de 50 ejemplos de movimientos completos de muy variados tipos de composiciones de Charpentier que incluyen flûte. Este libro será una muy buena adquisición para aquellas personas interesadas en conocer la música de Charpentier así como en conocer el papel que juega la flauta (flauta de pico o flauta travesera) en un buen número de sus composiciones.

El autor dispone también en su página de un extenso catálogo de artículos de libre descarga y e-books a precios muy buenos.



Florio's Breathing Flute

David Lasocki. Enero 2016

Pietro Grassi Florio (1738?-1795) fue uno de los más importantes flautistas de la segunda mitad del siglo XVIII, aunque se ha publicado muy poco sobre su vida. En particular no está nada claro qué relación podría tener con las flautas de llaves marcadas como “Florio” que se vendieron en Inglaterra desde 1770 en adelante. Solo unas pocas de sus composiciones para flauta están disponibles en edición moderna.

Este nuevo e-book publicado por David Lasocki nos presenta una biografía completa de P.G.Florio, revelando detalles de donde trabajó, que música compuso y que música interpretó. También examina nuevas evidencias que pueden sugerir una solución para entender que hay detrás de la construcción de las flautas “Florio”. La ventaja de espacio ilimitado que siempre ofrece el formato e-book permite que este libro venga acompañado con 60 páginas de ejemplos musicales en transcripción moderna, la mayoría movimientos enteros, que cubren todo el espectro de la música que él compuso y la música que podría haber tocado (música de J.C. Bach, Buffardin, Cambini, Handel, Hasse, Haydn y Pleyel).

Este e-book será del interés de flautistas de flauta moderna o traveso barroco, personas interesadas en la historia de los instrumentos de viento madera y estudiosos de la música inglesa del siglo XVIII así como de todo el rico entorno social y musical que rodeó la vida de este virtuoso flautista y compositor. Está disponible en la web del autor <http://www.instantharmony.net/Music/eb17.php>.

El autor dispone también en su página de un extenso catálogo de artículos de libre descarga y e-books a precios muy buenos.

Flautas y Piccolos artesanales



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

 **YAMAHA**

www.yamaha.es

altus
azumi
jupiter
miyazawa
muramatsu
sankyo



©juanra9

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

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