

Todo Flauta

Revista Oficial de la Asociación de Flautistas de España

Nº 16

Octubre 2017

Año VIII

RAFAEL
LÓPEZ
DEL CID

Caballeros del Traverso X Aniversario
STEFANO PARRINO

Sonata para flauta y piano
de Francis Poulenc

FEDRA BORRÀS

La flauta y el erotismo a comienzos
del siglo XX



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

17.10.17



S U M A R I O

15

**Caballeros del Traverso
X Aniversario**

Por **Daría Grillo**

23

STEFANO PARRINO

Por **Alejandro Delgado**

31

RAFAEL LÓPEZ DEL CID

Por **Juanjo Hernández**

45

**Criterios de Observación sobre el uso
Corporal del Flautista**

Por **Fedra Borràs Julibert**



5

DESDE LA AFE

Por **Juanjo Hernández**

7

De cerca con; JULIO M. HERNÁNDEZ

Por **José Ramón Rico**

39

**Sonata para flauta y piano de Francis Poulenc
Parte I**

Por **Jorge Caryevschi**

53

**La flauta y el erotismo a comienzos
del siglo XX**

Por **Jaume Martí Ros**

57

**12º Festival Internacional De Flauta
Adams 2017**

Por **José Ramón Rico**

61

25 Aniversario de "Fluit"

Por **Ludwig Böhm**

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

Foto de archivo familiar

Colaboradores en este número:

Juanjo Hernández
José Ramón Rico
Juan Jesús Silguero Gorriti
Daría Grillo
Alejandro Delgado
Natalia Sánchez Abad
Jorge Caryevschi

Fedra Borràs Julibert
Jaume Martí Ros
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

Presentamos con gusto este nuevo número de TodoFlauta. En él incluimos un amplio artículo sobre los Caballeros del traveso, un grupo de destacados flautistas con base en Caleruega cuya filosofía y actividades podremos conocer en detalle de la mano de su fundador y escribano jefe Juan Jesús Silguero. Recientemente incorporado a los caballeros del traveso y de la mano de Alejandro Delgado y Natalia Sánchez charlamos con Stefano Parrino, un flautista italiano con una destacada trayectoria internacional y gran amante de nuestro país en donde desarrolla buena parte de su actividad profesional. Tras su presencia en la pasada Convención de la AFE en Bilbao el constructor argentino de flautas barrocas y cabezas de flauta moderna y de piccolo Julio Hernández nos abre las puertas de su taller y nos presenta sus creaciones comentando aspectos muy interesantes de su trabajo. El artículo de Fedra Borrás sobre el uso corporal del flautista ha sido para mí unos de los más claros, completos y prácticos de los que he podido leer sobre este tema; desde el primer momento mientras lo leía me hizo levantarme una y otra vez de la silla para experimentar sensaciones y comprobar la validez de sus acertadas reflexiones. Los artículos sobre flautistas españoles de nuestra más reciente historia han sido siempre de especial interés para nuestra revista; saber valorar y estar orgulloso de los suyos es siempre un signo de coherencia e inteligencia de un pueblo. Juanjo Hernández ha realizado un completo reportaje sobre Rafael López del Cid, uno de los más brillantes flautistas españoles del siglo XX del cual hasta ahora no teníamos demasiados datos y que como no podía ser de otra manera, ocupa nuestra portada. Jaume Martí Ros colaborador de anteriores entregas de nuestra revista, nos envía un excitante artículo sobre la flauta y el erotismo a comienzos del siglo XX, un aspecto que por la especial naturaleza de nuestro instrumento está presente muy a menudo en un gran número de obras de nuestro repertorio. Tras la buena acogida que el feed back ha hecho llegar hasta a mis oídos del artículo sobre la historia del tango de Astor Piazzolla presentado en el anterior número, Jorge Karyevschi vuelve con una serie de dos artículos sobre la Sonata para flauta y piano de Francis Poulenc que por su amplitud presentaremos en dos entregas. En esta primera entrega se analiza en detalle el primer movimiento de la sonata dejando el segundo y tercer movimientos para Todo flauta 17. Un reportaje sobre el pasado Festival ADAMS en Holanda al que tuve ocasión de asistir y unas notas sobre el 25 aniversario de la revista de flauta FLUIT ofrecido por nuestro ya asiduo colaborador Ludwig Böhm, completan este número de Todoflauta 16. Como siempre agradecemos la desinteresada colaboración de todos aquellos que hacen posible nuestra revista y esperamos que este nuevo número sea de vuestro agrado.

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.

5^a Convención de la Asociación de **FLAUTISTAS** de España



Organiza:



Colabora:





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	... 44
Artis Store	... 44
Alfred Verhoef	... 16
Burkart Flutes	...PID
Daniel Paul	... 52
Dasí	... 6
Euromúsica Garijo	..PET
FluteMotion	... 52
Mancke Flutes	... 2
Resona	... 44
Sanganxa	...14,52
Straubinger	... 38
Vents du Midi	... 30
Yamaha	...PIT



Desde la AFE

Estimados socios,

¡¡ Nuestra V Convención de Valencia ya está prácticamente cerrada!! La realizaremos durante los días 6, 7 y 8 de Abril de 2018 y estamos seguros de que será un gran acontecimiento como lo han sido todas las convenciones anteriores. Por medio de nuestras redes sociales y de nuestra web podréis ir sabiendo quiénes son los artistas participantes y qué actividades se realizarán esperando que sean de vuestro agrado.

Agradecemos a la Orquesta de Valencia su colaboración desinteresada en la convención. En su concierto de abono del 6 de Abril de 2018, ha programado como solista a Karl-Heinz Schüt. Este concierto no está incluido en el ciclo de actividades del congreso de AFE por ello desde aquí os animamos a que no os quedéis sin entrada para tal evento. Sí que contaremos con la presencia de Karl-Heinz en el Concierto de Gala y como ponente en varias clases magistrales.

Durante esos días, tendremos la oportunidad de escuchar los consejos de profesores tan conocidos como Wéndela-Claire van Swol y Antonio Nuez, tocarán los flautistas de las orquestas de Valencia, habrá un ciclo de solistas de banda, conciertos de grupos de flauta como el Ensemble de Valencia y también estarán en el escenario jóvenes intérpretes españoles que están triunfando fuera de nuestras fronteras como Francisco López y Diego Aceña. Asimismo, reputados pedagogos presentarán sus estudios, libros y métodos; contaremos con las ponencias de los psicólogos Guillermo Dalia y Rafael García y con los talleres de informática musical.

Tampoco queremos olvidar a estrellas y solistas de primerísima fila como Barthold Kuijken, Paolo Taballione y otros que os iremos comunicando. Y por supuesto, como en cada convención, realizaremos el Concurso para Jóvenes Intérpretes del que será presidente del jurado Pepe Sotorres. También hemos agrandado el equipo de colaboradores y expositores que no escatiman en esfuerzos y que sin ellos la convención sería prácticamente inviable.

Valencia 2018 se realizará en el Conservatorio Superior "Joaquín Rodrigo" gracias a la estimable colaboración de M^a Dolores Tomás y a Joaquín Gericó, y en el Palau de la Música podremos asistir al evento más importante, el concierto de Gala, gracias a la gestión de Salvador Martínez.

Desde el equipo de AFE os invitamos a que no dejéis pasar este evento que con tanto cariño e implicación llevamos desarrollando desde Bilbao 2016.

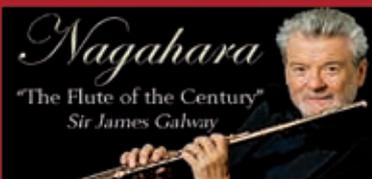
¡¡Os esperamos!!
Juanjo Hernández



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**



De cerca

CON:



Julio M. Hernández



Julio Hernández en el taller

Por **José Ramón Rico**

Nacido en Buenos Aires, Argentina, Julio M. Hernández se ha desvelado en los últimos años como una figura a tener muy en cuenta como constructor de flautas barrocas. Como flautista profesional se ha interesado por la música de cámara, integrando diferentes formaciones que han dado numerosos conciertos en Salas y Teatros reconocidos de Buenos Aires. Muchos reputados flautistas eligen actualmente sus instrumentos. Desde el año 2007 se dedica a la reparación de flautas y piccolos, también a la construcción de cabezas Boehm en madera. Raúl Becerra, Leonardo Winter, Raul Costa D'Avila, Sergio Barrenechea, Horacio Parraviccini, entre muchos otros flautistas, utilizan sus cabezas de madera. Ha realizado exposiciones de sus instrumentos, talleres de mantenimiento de la flauta y conferencias sobre la construcción de flautas en diferentes países de Europa y América del Sur; participando de festivales importantes como: Abraf (Brasil) y AFE (España). Actualmente trabaja intensamente en su proyecto para la construcción de su propio modelo de flauta Boëhm en madera; desde el año 2010 a 2016 trabajó como luthier de maderas en el Programa de Orquestas y Coros infanto-juveniles para el Bicentenario del Ministerio de Educación de la Nación Argentina.



Julio Hernández en el taller con sus máquinas de fondo

Sus propias palabras nos sirven para conocer cual es su filosofía de trabajo:

“Mi fascinación por la música antigua interpretada con instrumentos originales y la música romántica con flautas de madera me han llevado a indagar y a buscar una nueva sonoridad en la flauta travesera, creando así, mis propios modelos de cabezas de madera”. “Cada cabeza es una pieza única creada artesanalmente y por eso lo considero una obra de arte. Mi objetivo primordial es que cada flautista encuentre en estas cabezas una forma completa y única de expresión”.

Aprovechamos su amable ofrecimiento para charlar con Julio M. Hernández sobre su trabajo como constructor de flautas:

1 *¿Cómo comenzó tu relación con el mundo de la Flauta travesera?*

Mi acercamiento a la flauta travesera comenzó a los 18 años cuando decidí estudiar flauta moderna en el Instituto Municipal de Música de Avellaneda en Buenos Aires, ciudad donde nací y donde actualmente tengo mi taller. Mi profesor de lenguaje musical era Daniel González Gossner, quien años

después se convertiría en mi maestro en la construcción de travesos barrocos.

Fueron años muy importantes, cuando me enteré que Daniel estaba construyendo travesos enseguida sentí curiosidad y le solicité acompañarlo o si podía ayudarlo en la fabricación; a lo que él respondió: “No sé, fijate”. Y allí obtuve mi primera enseñanza

A los pocos días fui a su casa y me mostró sus herramientas, todas construidas por él, hasta el mismo torno. También algunos tubos de flauta casi terminados. Al poco tiempo ya tenía algunas flautas funcionando, y allí fue la primera vez que pude escuchar un instrumento en madera de ébano en vivo. ¡Quedé fascinado! Luego Daniel, como siempre Gran Maestro, me proporcionó discos de música “de verdad” con instrumentos de época, entre ellas: la suite de Joseph Bodin Boismortier para flauta y continuo, interpretada por la flautista Anne Savignat; una delicia para mis oídos y creo que ahí entendí como se tocaba la flauta barroca.

En aquella época escuchando la música en afinaciones como 415 o 390, me producía una baja en la presión corporal, la vibración era otra y eso me resultaba muy confortable y extraño a la vez. Tenía un tesoro frente a mí. En esa época estaba haciendo la carrera de instrumentos autóctonos y tuve la idea de fabricar quenás, pensando que sería muy fácil de fabricar

y así vender. Ahí comprendí lo difícil que es construir instrumentos. También ya estaba pensando fabricar un torno con algunas mejoras al que había construido mi maestro. Junte un motor, poleas, el mueble viejo de mi abuela y ¡voilà! Durante esos años dedicaba todo el tiempo disponible para estar junto a mi maestro y experimentar en mi casa con las maderas, a desarrollar lo que serían las futuras embocaduras para las flautas Boehm. Fueron años de intenso aprendizaje y descubrimiento. Luego Daniel decidió dejar de construir instrumentos y generosamente me dejó su legado, sus planos, sus contactos en el mundo barroco, el camino sembrado. Ahí nació Hernández Flutes.

2- *Has desarrollado una extensa experiencia como flautista y músico ¿Crees que eso te ha ayudado a comprender mejor la tarea de construir flautas?*

Tener experiencia como flautista y músico me ha sido de gran ayuda a la hora de construir instrumentos, lamentablemente no me he podido dedicar a una carrera de músico profesional, pero nunca he dejado de estudiar la flauta. En mi opinión, para poder hacer instrumentos profesionales y de calidad, es fundamental saber tocarlos. En mi caso he aprendido a tocar el traveso barroco fabricándolo y saber cómo está construido o cómo funciona la cabeza en una flauta moderna sin dudas ayuda a agudizar la percepción a la hora de tocar. También es importantísimo la escucha, saber escuchar con criterio a los flautistas profesionales cuando tocan mis instrumentos. Siempre he solicitado opinión y he recibido críticas, positivas y negativas. Esto me ha ayudado a desarrollar y a mejorar mis instrumentos.

3- *Háblanos un poco de las flautas barrocas que construyes. ¿Qué travesos construyes y porque elegiste estos modelos? ¿Qué especificaciones podemos encontrar en estos modelos que tú construyes?*

Las flautas que construyo son copias de flautas originales del s. XVIII que se encuentran en museos y algunas colecciones privadas. Como algunas de esas flautas originales pueden estar deterioradas, la copia lleva a una reinterpretación. La experiencia hace que el constructor “estandarice” sus nuevos planos. Hay algunos constructores “puristas” que se basan estrictamente a copiar el instrumento original, pero no es ese mi caso. Mis instrumentos son copias utilizando los planos del original, pero con una nueva reinterpretación.

Con el tiempo y la experiencia en la fabricación de travesos y cabezas en madera para flautas modernas y piccolos, he adquirido experiencia en el trabajo con la madera. Aprendí que sutiles modificaciones en el proceso de voicing de un instrumento cambia totalmente el alma de la flauta. Así supe que no tenía sentido intentar copiar exactamente la forma interna de los orificios. Trabajé y experimenté muchísimo para darme cuenta de lo que podía ofrecerme cada modelo de flauta o qué quería conseguir yo con cada uno. Viajar por el mundo y tener la oportunidad de probar flautas de otros constructores, además de algunos originales, conversar con músicos, escucharlos, me dio la certeza de que iba por buen



En su mesa de trabajo dando forma a una de sus creaciones

camino.

Mi finalidad como constructor siempre es dar una propuesta con sello propio al flautista.

Actualmente construyo I.H. Rottenburg, G.A. Rottenburgh, J. Denner, C.A. Grenser (modelos heredados de mi maestro) y tienen que ver con los modelos de flauta que más utilizan los flautistas, creo que la elección es positiva. También puedo fabricar Quantz, pero ésta es una flauta que no es casi utilizada por flautistas y sólo las fabrico bajo pedido.

La I.H. Rottenburgh es una flauta con un sonido lleno, especial por su color oscuro y sus graves cálidos.

La G.A. Rottenburgh posee una embocadura redonda que le da un sonido muy equilibrado y puro, es muy afinada y la distancia de los agujeros hacen que sea muy cómoda para tocar, creo por eso muchos flautistas la eligen.

La J. Denner (mi modelo de preferencia) posee un sonido completo y grande, pienso que se puede abarcar un amplio repertorio.

C.A. Grenser físicamente es bastante parecida a la G.A, pero con una embocadura un poco oval, lo cual le da un sonido más abierto y potente. Esta flauta puedo construirla con los 7 tubos de recambio que trae el original y así tener en el amplio espectro de afinación, el que más se adapte.

Tengo planes incorporar los modelos Scherer y Palanca a la familia “Hernández”.

4- *Los principales constructores de instrumentos barrocos que conocemos hoy en día como J. Hotteterre, J. Denner, los Rottenburgh, C.A. Grenser, C. Palanca por nombrar solo unos pocos, ciertamente vivieron en Europa y lógicamente para la construcción de sus instrumentos emplearon las mejores maderas que estaban a su disposición. Si hubieran tenido otras maderas interesantes, también las habrían empleado. Su curiosidad les llevó también a trabajar el cristal y el marfil, pero eso es otra historia. He visto en tu página web*



Perfilando una embocadura

que a parte de las maderas más tradicionalmente usadas en la construcción de traversos como el Boj o el Grenadillo, utilizas otras maderas, para nosotros menos conocidas, de origen argentino como el Guayacán el quebracho colorado o el Itín. ¿Qué te pareció interesante de estas maderas para apostar por ellas en la construcción de flautas barrocas? ¿Cuáles son las principales características de cada una de estas maderas en lo referente a la flauta?

Cierto, sería parecido a pensar ¿qué hubiera hecho Bach si hubiese conocido el piano?

Felizmente los problemas en Argentina con la importación me han llevado a descubrir nuevas maderas a las utilizadas tradicionalmente. Claro que una vez que conocí sus propiedades físicas quedaba el proceso de experimentación. Comprobar si realmente podían ser útiles y lograr una excelente calidad sonora como en el ébano o la granadilla. También evaluar su estabilidad y tendencia a rajaduras. El impulso a seguir construyendo instrumentos, pese a la carencia de maderas importadas, la intuición, la investigación y el buen criterio me hicieron descubrir un mundo nuevo de posibilidades en las maderas Argentinas. Estas maderas no tienen nada que envidiarles a las maderas africanas. Ahora creo con firmeza que los constructores del barroco las habrían utilizado si estas estuviesen estado a su alcance.

Cada madera tiene su belleza y encanto. El desafío más interesante fue alcanzar la mejor sonoridad en cada una. Puedo decir que el Itín y el Guayacán podrían agruparse en la misma familia. Son muy duras y cerradas con lo cual se logra un sonido potente y velocidad en la articulación al tocar. Son muy

estables, entonces hay menos movimiento en los encastres, la afinación se mantiene estable. En el caso del quebracho también se consigue un sonido potente y algo brillante, pero más pastoso y dulce. Con el tiempo y el uso, los instrumentos construidos con esta madera mejoran notablemente.

5 No conozco casi nada del ambiente de la música antigua en Argentina. ¿Hay muchos flautistas en tu país que interpretan música barroca con instrumentos históricos o tus clientes son más bien de USA y Europa?

Si bien muchos de mis instrumentos barrocos han sido vendidos en Europa, que es donde se centra la mayor actividad musical barroca, también he tenido buena aceptación en Brasil y en Argentina. En Argentina la mayor parte de la actividad musical barroca se concentra en Buenos Aires. Allí puede estudiarse la Carrera de Música Antigua (Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla), se realizan festivales (no tantos como quisiera) y masterclasses. También en Córdoba existe una orquesta llamada “La Barroca del Suquía” fundada en 2001. Es una de las primeras orquestas especializadas en los repertorios barrocos y preclásicos con reconocida trayectoria musical.

Aunque son pocos, cada vez hay más flautistas que apuestan al movimiento barroco y trabajan para su difusión. Hay docentes bien preparados y músicos que se perfeccionan viajando o gestionando masterclasses. También hay muchos músicos argentinos que migran a Europa a realizar doctorados, algunos vuelven y comparten su conocimiento y muchos otros consiguen trabajar en orquestas, o desarrollar su carrera profesional en Europa, como es el caso de Diana Baroni (flautista del Café Zimmermann e invitada regularmente por orquestas barrocas como Les Cyclopes, Elyma, Les Nouveaux Caracteres y Les Musiciens du Louvre), excelente flautista y persona. Hace más de diez años que está viviendo en Francia pero todos los años viaja a Argentina para realizar masterclasses y conciertos. Siempre estamos en contacto, es una de las flautistas a las que admiro y me ha ayudado muchísimo en mi carrera como constructor barroco.

6 También construyes embocaduras de diferentes tipos de madera para flauta moderna. El propio Theobald Boehm ya decía que la combinación de embocadura de madera con cuerpo de plata era una de sus preferidas ya que aportaba al instrumento una sonoridad más rica y llena de matices. Aparte evitaba así las molestas y frecuentes grietas que se producían en los cuerpos de las flautas de madera. Según tu experiencia ¿qué es lo que te parece más interesante de las embocaduras de madera frente a las de metal? ¿Funcionan también bien con flautas con el cuerpo de oro?

En mi caso comencé a fabricar embocaduras de madera porque quería otra sonoridad para mí flauta. Por ese entonces ya estaba fabricando flautas barrocas y sentía que necesitaba un cambio en la flauta moderna. En ese comienzo ignoraba por completo el libro de Boehm “The flute and flute-playing in acoustical, technical, and artistic aspect” donde plantea lo que tú dices, así que mi camino fue largo, arduo y de experi-

mentación pura. Solo me guiaba un propósito: unir la madera de los travesos barrocos con la flauta moderna que estaba estudiando. Ahí comprendí el papel importante que cumple la cabeza en una flauta y la combinación de materiales.

Considero que la madera es un material muy noble y que es mucho más completo en armónicos que el oro u otros metales. También a la hora de trabajar con la madera me da una infinita plasticidad y puedo explorar todas las posibilidades. La sonoridad que se busca actualmente por muchos flautistas, debido a muchas razones, es un sonido grande y potente. Esta masa de sonoridad lleva también potenciado una estridencia y brillo propio del metal con que fue construida la cabeza. En la madera también se puede conseguir ese sonido, pero este viene completo de otros armónicos. Entonces, considero, que se logra un sonido grande, potente y a la vez más “amable” que el que se consigue con el metal.

Sé que hay muchísimos factores que influyen en la sonoridad final de un instrumento como: el tipo de material con que está fabricada la flauta, espesores, tipo de zapatillas, estado general del instrumento, hasta si la mecánica de la flauta está lubricada o no. Entonces el reemplazo por una cabeza de madera da un cambio muy grande en la sonoridad final.

Creo que el oro es uno de los metales más nobles y en conjunto con la madera se consigue una vibración muy armónica. He experimentado las flautas de aquellos que han comprado mis cabezas para su flauta de oro y comprobé la excelente combinación de estos nobles materiales. El flautista que cambia a una flauta o cabeza de oro esta a un paso de encontrarse con la sonoridad de la madera. Solo es cuestión de tiempo y de sinceridad con la música...

7 ¿Tus embocaduras de madera son copias, se basan en algún modelo concreto de embocadura del siglo XIX, o son



Trabajando con el torno

diseños propios? Cuéntanos un poco los diferentes tipos de embocaduras que construyes .

Las embocaduras de madera “Hernández” son de diseño propio. En un principio medí todo tipo de embocaduras que tenía a mi alcance. Lamentablemente en Argentina no tenemos la posibilidad de experimentar con frecuencia a los grandes constructores de flautas o embocaduras como para tener un criterio de comparación amplio. El camino que tomé felizmente fue el más largo, un proceso de prueba y error, guiándome por la intuición y la experimentación. Así desarrollé mi propio plano con características internas de la cabeza, espesor de tubo, características del plato y under cut.

Viniendo de la construcción de flautas barrocas fue fundamental poner máxima atención en la sonoridad versus dominio de la madera y las herramientas de corte. Actual-



Una muestra de sus flautas barrocas



de maderas y sus características sonoras particulares.

8 Háblanos un poco de las cabezas para piccolo que construyes en tu taller y de los diferentes diseños y especificaciones en el plato/placa que podemos encontrar. ¿El uso de diferentes maderas también produce marcadas diferencias de sonoridad en el piccolo?

Fabrico dos tipos de cabezas de piccolo; las cilíndricas tradicionales y las embocaduras con plato/placa. Ambas terminadas a mano en el "under cut". Muchos flautistas eligen las que poseen plato debido a la facilidad y diferentes posibilidades de producción sonora.

Las cabezas de piccolo las construyo con el mismo sistema de tubo-encastre que las cabezas de flauta. Se completa con un pequeño barrilete de madera. Este cumple la función de sello a posibles fugas entre el tubo y el encastre y transmite vibración al resto del cuerpo del piccolo. También lo completa estéticamente. En relación a las maderas ocurre lo mismo que en las embocaduras para flauta. Lo interesante, en este caso, es el resultado que surge combinando diferentes maderas. Solo resta experimentar y elegir la mejor combinación para cada piccolista.

mente, y trabajando con máquinas de última generación, pude estandarizar mis propios diseños, medidas y procesos de fabricación. Gracias al apoyo y buenas críticas de algunos flautistas argentinos y brasileros tuve fuerzas para seguir perfeccionando mi trabajo. Ahora tengo la suerte de contar con el entusiasmo y reconocimiento de flautistas de todo el mundo.

Tengo estandarizado tres tipos de embocaduras: la oval tradicional, la "cuadrada" y un diseño propio que combina los dos formatos anteriores. Este último diseño combina la ductilidad en la producción del sonido y la proyección. Considero que con estos tres diseños puedo abarcar todas las posibilidades de sonoridad y producción de sonido (dentro de rangos normales). Esto se completa con los diferentes tipos

9 Creo que actualmente estas trabajando en un proyecto para construir un modelo de flauta Boehm de madera. ¿Puedes contarnos un poco como surge este proyecto y en qué momento de desarrollo te encuentras?



Cabezas de madera para flauta Boehm

Estoy inmerso en este proyecto hace años, siguiendo con la búsqueda de la sonoridad completamente de madera. Pero por motivos de soportar el crecimiento en la demanda, tanto de flautas barrocas y cabezas para flauta y piccolo, este proyecto se fue retrasando. Uno de los mayores desafíos y mi propia exigencia es fabricar una flauta con un excelente mecanismo y aquí es donde se encuentra mi proyecto. Estoy en la etapa de investigación, desarrollo del plano y fabricación de herramientas.

10- *En la pasada convención de la AFE en Bilbao tuvimos la ocasión de poder visitar tu stand y probar tus flautas y cabezas. Algunos nos sentimos bastante impresionados al experimentar sonoridades y sensaciones diferentes a las no que estamos acostumbrados ¿Qué te pareció la reacción de la gente al probar tus instrumentos?*

Estoy muy feliz de haber participado en la convención de la AFE en Bilbao, el recibimiento y la atención para promocionar mi trabajo ha sido estupenda, estoy profundamente agradecido. Allí pude conocer grandes flautistas, sobre todo de España, que hasta el momento no conocía. Siempre la reacción de los flautistas al probar mis instrumentos es positiva. Muchos se ven impresionados con la sonoridad de la madera, la sensación agradable que genera tocar un instrumento que aún está vivo. Experimentar una propuesta nueva. Los instrumentos son terminados a mano, así que cada uno es único e irrepetible. Lo que los hace más extraordinarios aún. Creo que muchas veces se tiene un prejuicio equivocado con respecto a la madera, he escuchado

decir que la madera “suena menos” o es más “difícil” de tocar. Hay algo de cierto en todo esto, pero la verdad es que en el mundo no existen tantos buenos constructores de instrumentos de madera. Esto sumado a la poca o a la falta total de experimentación genera falsos criterios. Por otro lado la mayoría de los flautistas están acostumbrados a la sonoridad metálica y les cuesta adaptarse a nuevas propuestas.

De todas maneras se de la importancia que tiene mi trabajo terminado a mano y de la elección correcta de las maderas argentinas y africanas que utilizo. Por suerte, cada vez hay más flautistas sensibilizados por la madera. Por eso apuesto a la combinación de mi propuesta con las exigencias actuales de esos flautistas.

Espero que lo pasaras bien en Bilbao y que pronto podamos verte en alguna otra de nuestras convenciones.

José Ramón Rico,
Profesor Superior de Flauta.



Izquierda flautas barrocas, sobre estas líneas sus cabezas Boehm y de piccolo

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.

CABALLEROS ^{del} Traverso X Aniversario



Primera "foto oficial" de nuestro primer encuentro, los primeros 9 Caballeros del Traverso

"El mundo de la Flauta es suficientemente serio como para que nos lo tomemos a broma..."

Por **Juan Jesús Silguero Gorriti**

Y es entonces, cuando reflexiono sobre esta frase, cuando pienso que un grupo como el nuestro era necesario en el panorama nacional de la Música en general, y de la Flauta en particular.

Los Caballeros del Traverso nacen de la necesidad de juntarnos en un ambiente diferente, alejado de las normas que rigen nuestra vida cotidiana, en donde los grandes escenarios, las orquestas o los Conservatorios pasan a un segundo plano y cobra vida lo sencillo, la amistad, el charlar tranquilamente en la terraza de un bar o hacer música con amigos por el mero placer de hacerla, sin presiones, sin envidias y sin competitividad ni protocolos. Lo que

nació por un cúmulo de casualidades, hoy se ha convertido en algo sólido que sobrevive gracias a la gente que nos viene a ver a cada una de nuestras actuaciones, que nos sigue por las redes sociales y sobre todo, a los habitantes de un pueblo que desde el primer momento nos acogió de una manera que nos ha hecho sentirnos siempre queridos y respetados.

Caleruega, considerado uno de los pueblos más bellos de España, tiene todo lo necesario para que nos sintamos como en casa. Posee la bondad de sus gentes, el entusiasmo que nos demuestran cada año y, cada vez que vamos, ya no nos sentimos forasteros, nos han hecho sentir que somos de la tierra.

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

Octubre 2017

José Luis Palacios Alonso, en su Blog dedicado a la "Fortunata Callaroga", tal y como la describió Dante en su "Divina Comedia", dice sobre nosotros:

"...el encuentro de los Caballeros del Traverso va mucho más allá de lo estrictamente musical. Es un fin de semana intenso que siempre sabe a poco, que a ellos y a nosotros nos gustaría alargar. Supone un descubrir, un conocer, un acercarse a estos grandes de la Música y un saborear, degustar, y apreciar al pueblo de Caleruega por su parte en los diversos encuentros, cenas, comidas que se tiene con ellos. Fue todo un lujo el poder tener a este montón de músicos geniales en el pueblo durante todo el fin de semana, porque además de ser unos músicos de altura, se notaba que eran un grupo humano estupendo".

Me siento responsable del funcionamiento de la Orden de Los Caballeros del Traverso, ya que durante todo el año pienso y trabajo para que esto no desaparezca y funcione como la maquinaria de un reloj de artesanía. No es fácil compaginar las agendas de cada uno de nosotros, pero disfruto en mi labor de Escribano cada vez que tengo que hablar con los grandes flautistas que ha dado nuestro país, Claudi Arimany, Vicens Prats, Antonio Arias, Pepe Sotorres, Salvador Espasa, etc etc.

Si echo la vista hacia atrás veo un largo camino recorrido con todo tipo de incidencias y anécdotas, pero solo sé que mirando hacia adelante, podemos conseguir que este gran grupo humano siga caminando con paso férreo hacia un futuro incierto pero prometedor, ya que de manera inconsciente, todos deseamos que llegue nuestra cita anual para volver a encontrarnos.

Termino con las palabras que hace años escribí una persona en su Blog dedicado a la flauta, en nuestro segundo encuentro, cuando todavía no sabíamos que llegaríamos a cumplir nuestro X Aniversario y que ya entonces parecía presagiar un largo recorrido:

"Que buena parte de las mejores flautas del Estado se reúnan, con la excusa que sea, para hacer música y establecer vínculos, es una noticia de relieve! Si además a la reunión se le da un toque de originalidad y se la reviste de una serie de valores extra musicales, tanto mejor. El alcance de una iniciativa de esta clase creo que va más allá de lo que los propios integrantes llegan a columbrar" (Pere Joan Llop).

Verecundia, Prudentia et Honos, es el lema que reza en nuestro escudo de armas. Discreción, Prudencia y Honor así se despiden un Caballero...!!

Juan Jesús Silguero Gorriti
Flauta Solista de la Banda Municipal de Bilbao
Caballero Escribano

JESÚS Juan Silguero

ENTREVISTA



Juanje Silguero caracterizado como caballero Escribano, quien cuenta y relata todo lo que ocurre en la Orden

Por **Darfa Grillo**

“En esta vida hay que ser creativo, es bueno salirse de la norma”

Cuando y por qué habéis decidido dar vida a una congregación flautística así de particular en el mundo de la música?

Digamos que todo fue un cúmulo de casualidades que derivó en lo que hoy conocemos como la Orden de Los Caballeros del Traverso, única Orden de Caballería en el mundo dedicada a la flauta.

Fue en casa de nuestro amigo Horacio Parravicini donde nos juntamos Claudi Arimany, el propio Horacio, Jaime Salas y yo, en una mañana muy lluviosa de la primavera de 2008. Allí hablamos de muchas cosas, de nuestros proyectos, grabaciones, cursos, etc. Le propuse a Claudi el juntarnos en algún momento con más flautistas que hacía tiempo no nos veíamos. Muchas veces los músicos esta-

mos rodeados de gente pero nos sentimos solos y pensé que sería bueno vernos en algún sitio diferente a los habituales, escenarios, convenciones, conservatorios.

Nuestro clavicembalista Diego, gran conocedor de la gastronomía castellana, fue quien buscó una localidad acorde con lo que buscábamos, un lugar tranquilo y con encanto donde pudiéramos juntarnos durante un fin de semana y sanear nuestras mentes charlando tranquilamente, comiendo, bebiendo, haciendo música, tocando la flauta, vamos, un lugar de encuentro donde afianzar aún más nuestra amistad y pasar unos días agradables. Recalamos en Peñaranda de Duero, un pueblo medieval con mucho encanto en donde pudimos encontrar en muy poco espacio un Palacio del siglo XVI donde poder dar nuestros conciertos, la colegiata de Santa Ana, una impresionante iglesia con un órgano fabuloso, una Posada Real



Vicens Prats cruzando y Jaime Salas, profesor del Conservatorio de Santander

y un Castillo del siglo XI que domina toda la colina y que era apto para lo que yo tenía pensado.

Guardaré un poco el secreto de como conseguimos el castillo para nuestras investiduras porque así, se crea un halo de misterio que le da a nuestra Orden ese toque de originalidad que todo el mundo envidia. Una persona dijo en una ocasión que si realmente nosotros existíamos o era una leyenda. ¿Leyenda o realidad? Que cada uno se responda a sí mismo. Esto forma parte de los secretos que guardamos y que juramos no revelar cuando fuimos nombrados caballeros.

Caballeros, castillos del siglo XI, investiduras y también secretos. ¿Cómo se conjuga todo esto con la música en general y con la flauta en particular?

Nosotros somos un grupo de flautistas profesionales que tenemos cada uno nuestra propia trayectoria, tanto musical como flautística. El mundo de la flauta está lleno de convenciones de nuestro instrumento, tanto nacionales como internacionales, cursos, master class y un sinfín de eventos similares. En esta vida hay que ser creativo, es bueno salirse de la norma, siempre respetando al prójimo y dentro de unos cánones de acuerdo a nuestro nivel como profesionales. Soy un enamorado de la Edad Media y enseguida pensé que podíamos dar a nuestros encuentros un toque diferente y a la vez, sentirnos cómodos dentro del papel que cada uno de desempeña en la Orden de Los Caballeros del Traverso.

Es interesante resaltar que entre nosotros no hay competitividad, no surgen las envidias ya que todos tenemos

nuestros trabajos durante el año, bien sea como solistas internacionales, solistas en diferentes agrupaciones como la Orquesta de París, Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica y Banda de Música Municipal de Bilbao, Conservatorio de Aragón, Santander o Sevilla, Orquesta de Flautas de Madrid, Ballet Nacional de España o en una intensa labor de difusión de diferentes músicas, como lo hace Omar Acosta con la música venezolana, que es flautista, compositor y arreglista y actualmente mantiene una versátil y multidisciplinar carrera internacional de conciertos, recitales y talleres, abarcando los más diversos estilos musicales. También Oscar de Manuel, uno de los grandes flautistas flamencos de nuestro país, que, además de compositor es pedagogo, editor y arreglista.

además de compositor es pedagogo, editor y arreglista.

Dar un toque diferente y creativo a una reunión de flautistas, que a su vez son grandes amigos va más allá de vestirse o no como caballeros medievales, en nuestros encuentros honramos la Música, dignificamos nuestro instrumento y a su vez, damos un salto cualitativo en el tiempo para convertirnos en caballeros de la Edad Media por un fin de semana, un momento en el que el tiempo pasaba más despacio y no existía el estrés que reina hoy en día en nuestra sociedad. Visitamos castillos, palacios, abadías, monasterios, bodegas... Es un viaje en el tiempo que sana nuestra mente y recarga la energía de nuestro cuerpo. Hemos hecho hasta cenas medievales, comiendo con la mano, sin cubiertos y bebiendo vino en vasos de barro. Hoy por hoy, nuestro lugar de referencia es Caleruega y allí pensamos seguir hasta que se cansen de nosotros. Evidentemente hay un juramento al que ser fiel y que todos hemos leído el día de nuestra investidura, y sí, existen secretos que juramos guardar para siempre y que son desvelados a los nuevos miembros de la Orden el día de su investidura. Este año, Oscar de Manuel y Stefano Parrino conocerán los pequeños secretos que tan celosamente guardamos en nuestro interior.

¿Por qué esta vuelta al pasado? ¿ganas de atraer la atención con algo diferente o es otra la razón?

Ya he dicho que soy amante de la Edad Media y las circunstancias han hecho que recalemos en un pueblo medieval con mucho encanto. En nuestros orígenes to-

cábamos en el Palacio de los Condes de Avellaneda, en Peñaranda de Duero y recuerdo los escritos que tenía que hacer a la Junta de Castilla y León para poder obtener los permisos oportunos, ya que pertenece a Patrimonio Nacional. De la misma manera, el castillo que vigila desde la colina del pueblo se nos ofreció para poder ser investidos caballeros, una idea maravillosa que tuve en un momento de lucidez y que nos hace diferentes a cualquier otro grupo de flautistas. Ser creativo en esta vida es muy importante, hay un cuarteto de saxos llamado Sigma Projet que tocan siempre vestidos de blanco y descalzos, con los pies al aire, supongo que es una manera diferente de sentir la música, ya que literalmente pisan el escenario en el que tocan y eso hace sentir la música desde los pies a la cabeza, todo el cuerpo está preparado para sentir la Música desde el interior.

De alguna manera, cuando hacemos Música y dependiendo de ella misma, nos trasladamos a diferentes épocas de la Historia, bien sea el siglo XVIII, el siglo XV o el siglo XX. La sociedad era muy diferente en cada periodo de la Historia y nosotros, lo que hacemos es acompañar con nuestras vestimentas un periodo de la Historia con el que nos sentimos identificados.

Desde hace cinco años nos hemos asentado en Caleruega, un municipio burgalés que está en la lista de los pueblos más bonitos de España. La importancia histórica del municipio radica en ser la cuna de Santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden de Predicadores (Dominicos) y del Santo Rosario. Los orígenes de Caleruega se remontan a los albores de Castilla, en el siglo X, durante la Reconquista. Se funda como población amurallada con tres puertas, cuyo caserío se agrupaba en torno al torreón de los Guzmanes y la casa del Señor de la villa. De los orígenes de la villa de Caleruega se conservan varios testimonios (el Torreón de los Guzmanes y la parroquia románica de San Sebastián de la que hoy en día se conservan originales la torre y el arco de entrada). ¿Cómo no nos vamos a vestir de caballeros medievales si estamos pisando las piedras sobre las que en el año 1068, el rey Alfonso VI el Bravo creó el Señorío de Caleruega, siendo Don Munio Díaz de Caleruega el primer titular? No obstante, tras la muerte sin descendencia del hermano de Sto. Domingo de Guzmán, el Venerable Antonio de Guzmán, V Señor de la Villa, el rey Alfonso X el Sabio otorgó a Caleruega un privilegio Rodado con el que entre otras cosas se le traspasaba el título al Real Monasterio, y

más concretamente a la que fue por entonces priora de dicho monasterio. Desde que se crearon Los Caballeros del Traverso, siempre hemos pisado Historia viva.

Los otros caballeros de la Orden ¿quiénes son? ¿que roles tienen?

La Orden de Los Caballeros del Traverso se formó en el año 2008 y nueve personas somos los caballeros primigenios. Nuestro Gran Maestre es Claudi Arimany. Yo, Juan Jesús Silguero, soy el Caballero Escribano, quien tuvo la idea original de crear la Orden y quien redacta y se encarga de la Web, de los escritos, redes sociales y todo lo que signifique comunicación. Antonio Arias es el denominado Caballero Bodeguero y experto sumiller; Pepe Sotorres es nuestro Arquero, Vicens Prats es el Maestro de Ceremonias. Horacio Parravicini es el Caballero Místico, argentino de nacimiento pero ciudadano del mundo, ya que lo recorre con frecuencia dando cursos, conciertos y realizando grabaciones de todo tipo. Salvador Espasa es el Artillero, lleva y posee toda la gama de flautas, desde el piccolo a la flauta contrabajo. Jaime Salas es el denominado Alquimista y Diego Crespo es nuestro pianista, organista y clavicembalista.

A los nueve caballeros primigenios se sumaron otros cuatro. Dos de ellos son catedráticos del Conservatorio Superior de Sevilla, Francisco Javier López, Caballero Editor, con un sinfín de obras y artículos editados, y Luis Orden, Caballero de las Tinieblas. Otros dos son catedráticos del Conservatorio Superior de Aragón, Fernando Gómez, Caballero del Augusto Bigote, y Antonio Nuez, el Nómada, seguramente el caballero más activo en cuanto a la pedagogía se refiere.

El año pasado tuvimos el placer de nombrar Caballero del



De izquierda a derecha. Salvador Espasa, Francisco Javier López, Juanje Silguero, Antonio Arias, Pepe Sotorres y Luis Orden



Caballeros pasándolo bien en una de sus reuniones

Traverso al gran flautista venezolano Omar Acosta, compositor, arreglista, flautista en el Ballet Nacional de España y artista GUO, todo un honor para nuestra Orden, se le conoce con el sobrenombre de Caballero Trovamundos. En septiembre de este año 2017 serán Oscar de Manuel, Caballero Al-Ándalus y Stefano Parrino, Caballero Longobardo, quienes se sumarán a nuestra Orden, en una ceremonia que promete ser espectacular, en donde todos vestiremos nuestras mejores galas para dar la bienvenida a nuestros nuevos hermanos.

Alan Weiss, artista residente de Haynes, ostenta el título de Caballero Honorífico, y Toru Nomura, atelier que trabajaba para Yamaha es nuestro Caballero Samurai. De momento, esta es la familia completa.

¿Cómo se elige un nuevo caballero?, ¿cuales son las características que tiene que tener?

Los Caballeros del Traverso son un grupo humano compacto pero formado por diferentes individualidades, por lo que cada uno tiene su propia idiosincrasia. Entre nosotros no existe la competitividad y cuando nos juntamos para tocar, nos da igual el papel que ha de desempeñar cada uno. No todos los años se elige un nuevo miembro, ya que de esta manera, seguimos manteniendo cierta exclusividad en nuestro grupo. Hemos recibido varias peticiones para pertenecer a nuestra Orden pero nuestro sistema no funciona así. Cuando alguno de nosotros cree que tiene algún candidato, lo propone en algún encuen-

tro y ha de ser sometido a votación. El candidato debe ser aprobado por unanimidad, ya que es importante que el aspirante propuesto no haya tenido conflicto alguno con ningún miembro de la Orden, pues eso podría enturbiar el buen ambiente que reina entre nosotros.

Los Caballeros del Traverso es una Orden de Caballería que va más allá de lo estrictamente musical. Evidentemente nuestro nexo de unión es la música, la flauta más concretamente, pero en nuestros encuentros se habla de infinidad de cosas que va más allá de lo musical. Valoramos su integración con el resto del grupo, su valía como persona, su profesionalidad, el impacto en la sociedad que tiene como músico y como flautista, porque antes de la aceptación como caballero, ha tenido que estar al menos una vez en nuestros encuentros como invitado. Ser mayor de cuarenta años también es un requisito que llevamos a rajatabla, ya que queremos que el grupo tenga cierto peso específico y que sus miembros hayan alcanzado la madurez como personas y como músicos.

¿Cuando os proponéis al público qué programas presentáis?, ¿dónde tocáis?, ¿cuánta curiosidad tenéis alrededor?

Cada uno de nosotros tiene su actividad musical por separado. Nuestro Gran Maestre Claudi Arimany tiene más de cien conciertos al año como solista internacional. Vicens Prats, solista de la Orquesta de París, además de su trabajo en la orquesta, da cursos internacionales, master

class y es profesor en el Escuela Superior de Música de Cataluña. Antonio Arias es un gran pedagogo y tiene numerosas publicaciones, ha sido solista de flauta durante tres décadas en la Orquesta Nacional de España y da numerosos cursos por toda la península ibérica. Lo mismo podemos decir de Pepe Sotorres, actual solista de la Orquesta Nacional de España, que desarrolla una gran labor pedagógica por diferentes países. Conservatorios Superiores de Aragón, Sevilla o Santander, Orquesta Sinfónica de Bilbao, Banda Municipal Música de Bilbao y diversas agrupaciones de prestigio.

Una vez al año nos juntamos en Caleruega, el pequeño pueblo de la provincia de Burgos que nos ha acogido con cariño, donde nos tratan con mimo y respeto. Hemos tocado en Peñaranda de Duero, en el Palacio de los Condes de Avellaneda, un Palacio Renacentista del siglo XVI que está considerado Bien de Interés Cultural y pertenece a Patrimonio Nacional, en el Monasterio de la Vid y desde hace cinco años, anualmente en la Iglesia del Real Monasterio de Santo Domingo de Guzmán de las MM Dominicas.

En 2010 hicimos un gran concierto homenaje en el X aniversario del fallecimiento de Jean-Pierre Rampal en Bilbao, en el auditorio del Conservatorio Juan Crisóstomo de Arriaga, con gran éxito de público y de crítica. Nuestros programas se componen generalmente de música del siglo XVIII, hemos hecho programas monográficos dedicados a la familia Bach, programas de música virtuosa del siglo XIX e incluso ha habido años en los que hemos formado nuestra propia Orquesta de Flautas haciendo monográficos para este tipo de formación.

Generalmente nuestros conciertos despiertan cierta expectación, porque hay mucha gente que piensa que no existimos o que se trata de una broma, ya que hemos conseguido mezclar la música, la flauta y la amistad con un toque original que gira en torno a la Edad Media con toda la parafernalia que rodea a ese periodo de la Historia.

La relación entre música y amistad, ¿cuál es el rol de la Orden en este punto?

La Orden de Los Caballeros del Traverso se creó básicamente para afianzar la amistad entre nosotros y juntarnos para hacer música. En un principio, nos juntamos en Peñaranda de Duero y fue allí donde se empezó a forjar nuestra leyenda. Hemos tenido la suerte de haber podido disponer de su emblemático castillo, que gentilmente nos cedía su alcalde, para nuestras ceremonias de investidura y es allí donde sellamos nuestro com-

promiso de juntarnos al menos, una vez al año. Nuestros encuentros anuales son un parón en nuestras vidas y te puedo asegurar que cada vez que nos juntamos afloran enseguida nuestras ganas de hacer música, de hablar, de reflexionar sobre la vida, de contarnos nuestros problemas, nuestros logros, nuestros fracasos y por ello se crea un clima muy especial. No existe la competitividad entre nosotros, no es una convención de flautistas al uso, sino un encuentro de amigos que disfrutan viéndose, hablando y como no, degustando el sabroso cordero al horno que se prepara por esas tierras y bebiendo los caldos de la Ribera del Duero. La cocina castellana es excepcional...

Desde hace cinco años nos juntamos en Caleruega, cuna de Santo Domingo de Guzmán, donde siempre nos han recibido con los brazos abiertos. Te puedo decir que cuando vamos ya encontramos a nuestros amigos allí, sus gentes, Lidia, su alcaldesa, Sonia, Miguel, Javi, Eva, todos ellos ya forman parte de esta gran familia y nos sentimos orgullosos del recibimiento que siempre nos han dispensado, esa es la verdadera esencia de Los Caballeros del Traverso, amistad y respeto, todo funciona porque está hecho para que funcione a las mil maravillas.

¿La flauta como espadón para proteger “damas indefensas” o como bandera subida para honrar a alguien?

Históricamente, la mujer siempre se ha encontrado en desventaja e indefensa frente al hombre. Es terrible que cada día tengamos que seguir escuchando que hay cientos de casos de violencia de género en los que mueren muchas mujeres a manos de sus parejas. Todos hemos de luchar contra esa lacra que azota a la sociedad y que para mí es uno de los objetivos prioritarios que han de tener los gobiernos de cada país. Respecto a tu pregunta, pues sí, la mujer se siente indefensa frente a los hombres pero está en cada uno de nosotros que esto termine. Nosotros nos identificamos más con el Amor Cortés, que era un concepto literario de la Europa medieval que expresaba el amor



De izquierda a derecha Stefano Parrino, Omar Acosta, (nombrado Caballero el año pasado) y Oscar de Manuel (nuevos caballeros que serán nombrados este año)

en forma noble, sincera y caballeresca, y que se origina en la poesía lírica en lengua occitana. Amamos a nuestras mujeres por encima de todo y como no, defendemos al débil con nuestras espadas si con ello conseguimos doblegar al enemigo. Pero nuestra mejor arma es la flauta, ya que bien sabido es por todos que la música amansa a las fieras e incluso puede llegar a enamorar de manera contundente. Enarbolemos nuestras banderas para defender a la mujer y para honrar a la Música.

Entre los Caballeros del 2017 será nombrado Stefano Parrino, ¿por qué un Italiano entre vosotros?

Conocí a Stefano hace unos cinco años y desde el primer momento conectamos muy bien. Le hablé de nosotros y de nuestra Orden y ya el primer año le invité a que nos visitara y nos conociera a todos. Sin querer parecer en ningún momento pretencioso, nos hemos juntado una serie de flautistas de cierto nivel en nuestro país y fuera de él. Tenemos una máxima y es que el prestigio de cada uno de nosotros prestigia a su vez a la propia Orden. Stefano cumple esa máxima a la perfección, es exageradamente prudente y respetuoso con todos nosotros y desde hace varios años ha acudido a nuestros encuentros por expresa invitación nuestra. Así hemos podido comprobar que además de ser un gran músico y un excelente flautista, es una gran persona y un buen compañero. Stefano es un flautista muy activo y muy comprometido y tiene una intensa agenda que lo lleva de un sitio a otro, siempre con

su flauta, compartiendo su música. En un principio, la Orden de Los Caballeros del Traverso fue creada por y para flautistas de nuestro país; durante nueve años, nos han ido visitando en nuestros encuentros multitud de flautistas y la idea de proponer a Stefano como miembro de la Orden fue muy bien acogida por todos. Creo que es un candidato muy digno para pertenecer a la Orden. Nuestra intención le cogió un poco por sorpresa, creo que no se lo esperaba y te puedo asegurar que cuando se lo comunicamos se sintió halagado y nervioso, con una mezcla extraña de sensaciones que se manifestaron en el discurso de agradecimiento que pronunció después. Stefano honra a la propia Orden de Los Caballeros del Traverso y nosotros nos sentimos honrados con su presencia. Creo que es justo que estés entre nosotros.

Tengo que decir también que desde la fundación de Los Caballeros del Traverso, varias firmas de flautas han colaborado con nuestros encuentros, Haynes, Pearl y GUO entre otras, y desde que nos afincamos en Caleruega, ha sido YAMAHA exclusivamente la que ha recogido el testigo, patrocinando los programas de los conciertos, haciéndose cargo de los gastos que nuestra web genera y poniendo nuestras espadas, nuestras flautas, a punto en cada encuentro, con sus técnicos a nuestra entera disposición, algo que año tras año les agradecemos profundamente.

DARIA GRILLO

Se graduó en flauta con el maestro S. Ferrisi en el "Arcangelo Corelli" de Messina. En el mismo Conservatorio obtiene también el Diploma de Enseñanza Musical (2004) y de nuevo (con honores) el Diploma de Nivel II Académico interpretativo -Curso flauto- (2006) y la BI-PARA-a DOC la enseñanza de la flauta travesera.

Realiza los cursos de estudios avanzados de flauta con el maestro Marzio Conti, la Academia de Florencia Sankyo y Academia Internazionale d'Été de Niza (Francia), también estudió con Conrad Klemm, Maxence Larrieu y Angelo Persichilli. Con este último obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados en la Academia de flauta italiano en Roma (2001). Premiada en prestigiosos concursos nacionales e internacionales ha ganado numerosos premios, becas, premios de arte y también el Diploma de Honor en TIM -Torneo Internacional de Música.

Activa en varias orquestas, incluyendo el

'E.L.M.T. (TP), el E.A.R. (ME), el O.T.L.I.S. (Spoleto), la Orquesta Nacional de Kiev, la Orquesta del Teatro de Moldova, la Orquesta Internacional de Jóvenes "F. Fenaroli" también se dedica a la actividad camerística principalmente con el dúo "Frida" -flauta-guitarra- y Trío de dos flautas y piano.

Como crítico musical colabora con la redacción de la revista nacional flauta Falaut. Se dedica, además a la investigación musicológica: su ensayo "Arrigo Tassinari, flautista Toscanini", fue incluido en el libro La flauta en Italia, una colección de ensayos editados por Claudio Paradiso, publicado por la Imprenta del Estado.

Con Claudio Paradiso y Andrea Pomettini ha publicado (2009-ANTEO) con el título "Arrigo Tassinari, ovvero i fasti del novecento musicale italiano."

Está graduada en Filosofía y es profesora de flauta en el SMIMM B. Genovese Barcelona, P. G.



Stefano PARRINO



Stefano Parrino en una fotografía de estudio

“La filosofía más adecuada es la de construir sobre nuestros errores y debilidades una fuerza, antes que instrumental, humana”

Por **Alejandro Delgado**

Traducido por Natalia Sánchez Abad

Un sonido cálido, único, especial y diferente. Y como su sonido, él; un tipo cálido, único, especial y diferente. Así es Stefano Parrino, un músico por encima de todo, que vive por y para la música en cualquier ámbito. Le podemos reconocer como solista internacional, como integrante de grupos de cámara, pero también como maestro y máximo exponente de la respiración continua en la flauta, lo cual le ha llevado a dar conferencias y masterclass por todo el mundo.

Durante muchos años, ha desarrollado su propia técnica instrumental para crear arte, pero de una manera muy honesta y personal. Su labor docente es admirada por muchos estudiantes, debido a su claridad en las ideas y en la acertada transmisión de las mismas. Charlar con él es una experiencia en sí misma, por sus vivencias como estudiante y como profesional. Y por algo más: Su positividad ante la vida, siempre con una sonrisa; te llena de tal modo, que sientes que amas la música casi tanto como él.

Procedente de Bormio (Italia), Stefano Parrino ha desarrollado una intensa y polifacética carrera musical. Comenzó sus estudios de flauta en el Conservatorio G. Verdi de Milán. Continuó sus estudios superiores en Ginebra con Maxence Larrieu, consiguiendo el *Prix de Virtuosite*. En la Ecole National de Musique en Paris. Estudió con Patrick Gallois, y obtuvo el *Premier Prix All Unanimite* y el *Premier Prix Avec Excellence*. En la Royal Academy of Music de Londres, consiguió el diploma de estudios avanzados de la mano de William



Concierto en San Petersburgo junto a su hermano Francesco al violín

Bennett, Sebastian Bell, Kate Hill y Keith Brag. A su regreso a Italia, Parrino estudió con Peter-Lukas Graf en Biella, obteniendo el *Eccellenza con Menzione Speciale*. Además, consiguió el Diploma de Solista en el Conservatorio de Lugano, en 2001.

Stefano Parrino ha ganado numerosas competiciones a nivel nacional internacional, desde una edad muy temprana, ha tenido una intensa carrera como solista y como músico de cámara, compartiendo escenario con algunas de las figuras más importantes del panorama musical internacional del momento.

Es integrante del grupo de cámara Albatros Ensemble (flauta, violín y piano), con los que ha grabado *Il Triangolo*, *Nino Rota Improviso* y *Bohuslav Martinu Promenade* por el sello Stradivarius. Recientemente han realizado una gira de conciertos por China. Así mismo, es Director Artístico del festival *Le Altre Note* que se celebra en Italia y actualmente, es profesor de flauta en el Conservatorio Antonio Scrontino de Trapani (Sicilia). Stefano Parrino es Yamaha artist.

Hoy en día, los jóvenes estudiantes de flauta travesera realizan muchas actividades extra-

escolares que les dificultan dedicarse más al instrumento. ¿Recuerda qué otras actividades realizaba en los primeros años de estudiante de flauta?

Mis recuerdos son de una infancia tranquila, en la que no realizaba ninguna de las actividades que veo hacer a los jóvenes estudiantes de estos años. Iba todos los días a la escuela y tenía las tardes libres. Algunas veces, con mis compañeros, nos organizábamos para jugar al balón. Por supuesto, no existía la distracción que es internet, y las relaciones humanas eran directas.

Algunos chicos, como yo, estudiaban también en el conservatorio, y nos organizábamos de manera que las lecciones de música fueran a las tardes.

El verano era para mi el mejor periodo. Podía estudiar cuando y como quisiera, pero eso no quiere decir que realmente lo hiciera...

¿Con qué frecuencia, o durante cuanto tiempo estudiaba (más o menos) en esa época?

Tengo que decir que estudiaba todos los días, quizás no demasiado (1-2 horas máximo), pero era una cosa siempre constante. Cuando me mude a Milán para acabar el conservatorio, las horas de estudio aumentaron. Esto se debía al cambio de centro, ya que el conservatorio

de Milán (una vez fue considerado el mejor conservatorio de Italia) ejercía una mayor presión sobre el estudio y sobre los grupos de música de cámara y de la orquesta de la institución.

Como ya nos explicó en pasadas entrevistas.... desde pequeño ha estado vinculado al mundo de la música por su madre y su abuelo, además de su hermano. ¿Recuerda compartir momentos musicales con ellos?

Por desgracia no pude compartir la pasión por la música con mi abuelo, ya que el falleció cuando yo tenía 5 años, y todavía no tocaba ningún instrumento. Es diferente la historia con mi madre y con Francesco, mi hermano. Recuerdo que el primer concierto que dimos Francesco y yo, un año después de empezar a estudiar música, fue con mi madre, que nos acompañaba al piano.

Puedo decir que con Francesco he tocado siempre, desde nuestros comienzos. Es por esta razón que a lo largo de los años nosotros mismos hemos ido creando las ocasiones para colaborar, sea con el Trío Albatros, con el cual hemos grabado varios discos; en Dúo (acompañado de orquesta), con el cual hemos realizado varios tours en China, Perú, Indonesia, Rusia... y más recientemente en cuarteto, sea el cuarteto DuepiùDue y Esperia. Con ambas agrupaciones (dúo y cuarteto) también tenemos proyectos discográficos.

Después de estudiar en Milán, perfeccionó su técnica en Ginebra, en París y en Londres. ¿Qué supuso estudiar en esas ciudades y qué destacaría de ellas?

Estudiar fuera de mi país ha sido una gran oportunidad. En aquella época no existía el convenio ERASMUS para los músicos. Yo decidí salir fuera de Italia porque me daba cuenta de que mi formación, a pesar de ser óptima, no llegaba a ser suficiente teniendo en cuenta mis necesidades. Es algo de lo que me dí cuenta nada más empezar a tener contacto con algunos de los grandes artistas que en aquel momento me inspiraban. Tengo que agradecer a mi familia la oportunidad de haberme permitido perseguir mi sueño, es decir, a aprender lo máximo posible.

De Ginebra recuerdo la clase de Larrieu, (siempre he escogido al docente y no a la escuela), llena de músic



cos realmente interesantes. Escuchar las clases de las demás personas me permitía integrar y analizar con mayor precisión los diferentes aspectos técnicos trabajados.

París era claramente un mundo totalmente diferente, pero dentro de la clase de Gallois pude desarrollar todo lo que Ginebra me había aportado. Patrick a menudo pedía a la clase el mismo repertorio, para poder profundizar en los diferentes aspectos de las obras. Los conciertos de Mozart los interpretábamos acompañados por otros estudiantes de la clase, que tocaban las diferentes partes orquestales, una vez violín, otra viola etc.

La ciudad era extraordinaria, la belleza y la cultura estaban en todas partes, y uno quedaba fascinado por la “grandeur” transalpina. Pero la impresión más grande que tuve fue al ir por primera vez a los Campos Eliseos, donde encontré algunos negocios de discos enormes



Concierto en Lucca durante el Weekend del Flauto

(al menos para mí en aquella época), donde podía encontrar CDs que provenían de todas partes del mundo, cosa que nunca había encontrado en Italia.

En cambio fue Londres la ciudad que más me tocó el corazón. La cantidad de conciertos y recitales, la coincidencia de eventos extraordinarios... Recuerdo que cogíamos el periódico *Time Out* y en una semana podíamos encontrar hasta 100 eventos. Para mí fue una sorpresa. Además, la Royal Academy of Music, donde estudiaba con Bennet, tenía un ciclo de música muy destacable y muy a menudo estaba formada por actividades de la misma escuela.

En los tres conservatorios he conocido músicos extraordinarios, algunos de más renombre, otros de menos, pero lo que sobre todo me han dejado es seguramente el amor por esto que hago. Las tres estructuras estaban muy bien organizadas, pero como muy a menudo me gusta decir, “la escuela es el maestro que escoges”.

De su vida de estudiante, ¿qué obra (s) le costó especialmente? ¿Y después como profesional?

Es una pregunta difícil. Seguramente existen algunos pasajes más incómodos o más difíciles que otros, pero usando las palabras de un gran amigo y docente, Sebastian Bell, “si una obra resulta difícil, quizás no es culpa de la obra, sino de la visión instrumental que han elegido los intérpretes”. Si no se tiene una idea base sobre la pieza, la composición pasa a ser aún más compli-

cada y por ello más difícil. Memorizar una obra nunca estudiada en un tiempo breve no es fácil. Recuerdo sentirme un poco fatigado cuando tuve que memorizar el Concierto de Kachaturian en dos meses.

Si no me equivoco, en Italia estuvo en contacto con el mundo del travesero. ¿Cómo recuerda ese acercamiento con la Música Antigua y sus instrumentos? ¿Qué le aportó como flautista y cómo músico?

He estudiado dos años el travesero, pero por falta de tiempo no he podido seguir, (seguramente lo retomaré en el futuro). Lo encuentro una experiencia extraordinaria y muy formativa, ayuda a controlar la emisión, la calidad del sonido, la articulación que después se lleva al instrumento moderno... cambia el concepto mismo de lo que se toca, convirtiéndolo en algo más claro e interesante.

Todos los flautistas podríamos reconocer rápidamente cuales son nuestros puntos fuertes o débiles en nuestra técnica personal. ¿Cuáles son los suyos?

Reconocer los puntos débiles y fuertes es fundamental. Personalmente intento enseñar a mis alumnos que un punto que nosotros definimos como débil, una vez comprendido y resuelto, puede ser el verdadero detalle que caracteriza a un intérprete. La filosofía más adecuada es la de construir sobre nuestros errores y debilidades una fuerza, antes que instrumental, humana.

¿Cuáles son mis puntos débiles y fuertes? ¿No es mejor que los encuentren los demás?

¿Sufre o ha sufrido miedo escénico en sus conciertos? ¿Cómo llegó a controlarlo?

Todo instrumentista que tenga un alma, al subir al escenario prueba una gran tensión emotiva. Yo personalmente adoro la doble sensación de tensión y excitamiento de las performance. A lo largo de los años he conseguido un equilibrio interno trabajando sobre algunos aspectos de la concentración, y esto, unido a algunos ejercicios de respiración y relajación, me permite disfrutar del privilegio que es tocar en público.

¿Ha sufrido alguna lesión causada por tocar la flauta travesera? ¿Cómo mejoró? ¿Calienta o hace estiramientos antes y después de estudiar o tocar?

Los músicos tienen miedo a declarar que han tenido o tienen problemas ocasionados por el instrumento. Creo que algunas personas se sienten débiles al admitir esto.

Yo personalmente, como otros tantos colegas, he tenido molestias ocasionadas por la flauta, pero he tenido la suerte de no haberme lesionado nunca. Cuando empecé a tener problemas, hablo de un hormigueo en el lugar donde apoyaba la flauta en la mano izquierda, me puse a reflexionar sobre como podía solucionar esta situación, y después de algunos meses (en realidad pocos), me decidí a cambiar la posición de esa mano. Con los años he desarrollado una conciencia física de la posición que intento transmitir a mis alumnos. Todo lo que desde fuera parece tensión, probablemente sea tensión. Es por esta razón que doy mucha importancia a la postura, que sirve también para tener una buena respiración.

Como especialista en respiración circular, ¿qué beneficios destacaría para la técnica del flautista? ¿En qué crees que mejora la técnica del flautista?

La respiración continua es una técnica que cubre casi todos los aspectos técnicos utilizados en la flauta, desde la respiración hasta el timbre. Una vez que los aspectos básicos de la técnica están claros, ayuda a la resonancia, el control de la emisión, y por que no, también a la articulación. Claramente es necesario aplicar algunos ejercicios específicos, pero con un poco de fantasía... La respiración continua es una gran excusa para estudiarnos y conocernos a nosotros mismos, nuestras tensiones musculares y nuestra potencialidad. Uno de los ejercicios que utilizo para relajarme antes de un concierto está basado sobre esta técnica.

¿Con qué frecuencia toca el piccolo? ¿Qué simi-

litudes y qué diferencias puede ver con la técnica de la flauta travesera?

Hoy en día no toco mucho el piccolo. En ocasiones lo tengo que utilizar para obras particulares de música contemporánea, como otros instrumentos especiales. He estudiado dos años con Keith Brag (piccolo R Phil Orchestra), un gran didacta e instrumentista, también con la flauta, y me ha enseñado como estudiar de una manera organizada este instrumento.

El piccolo es seguramente diferente de la flauta, empezando por la velocidad de la emisión, el uso del aire en general y claramente debido a su pequeño tamaño, que le otorga una notable agilidad.

¿Qué labor le genera más satisfacciones? ¿Solista con orquesta, miembro de grupo de cámara o profesor?

Los tres aspectos, solista, camerista y docente son todo un mundo musical que yo mismo me he construido. Amo tocar, no me importa si es con orquesta o con un trío. Es cierto que son repertorios diversos, pero esto les convierte en cosas complementarias, y me gusta compartir la emoción de una performance. Creo que



desde este punto de vista, la música de cámara es más completa. Enseñar es una vocación, que conlleva una gran disciplina y dedicación. Si no tocase y continuase la búsqueda de la respiración continua, mi manera de enseñar sería menos efectiva, no sería yo mismo. Kierkegaard dice: “lo que el enseñante es, es más importante que lo que enseña”.

Hace 3 años de nuestra última entrevista; ¿Cómo ve ahora en panorama musical europeo? ¿En qué situación están los músicos profesionales como usted?

La situación económica dicen que ha cambiado, pero por desgracia no parece tan idílica, y tampoco me parece que Europa haga grandes esfuerzos en lo que se refiere al ámbito cultural para los jóvenes. Yo personalmente tengo mis actividades, conciertos, masterclasses, conservatorio... y a veces tengo que renunciar a otros eventos por la gran cantidad de empeños que tengo. Pienso que el espacio para hacer cosas está siempre para todos, basta con saber que es lo verdaderamente importante para nosotros mismos.

En España, muchos estudiantes de instrumento valoran la opción de salir al extranjero para finalizar su formación y para buscar trabajo de músicos fuera de España, donde las oportunidades están muy limitadas. ¿Qué les recomienda al respecto?

Muchos estudiantes, no solo españoles, han estudiado fuera de su país. Algunos lo hacen solo por una cuestión laboral, otros porque sienten que necesitan crecer personalmente. Mi clase de Messina está formada por 14 alumnos, y la mitad son españoles. Quién decide estudiar fuera de casa, tomo por ejemplo a mis estudian-

tes, está muy motivado y convencido de que una experiencia en el extranjero le ayudara no solo a encontrar trabajo, sino a labrar una propia identidad humana. El estar lejos de casa significa responsabilidad, dedicación y disciplina. La elección del docente, en cambio, indica reconocer alguna cosa en alguien. En ese momento, el enseñante, no importa donde enseña, se convierte en el conservatorio.



Agradezco a las personas que han decidido estudiar conmigo, sean españolas o no, y es necesario recordar que cada estudiante tiene detrás una familia que le permite proseguir sus estudios. Aprecio mucho a quien permite a sus hijos de proseguir sus sueños.

Sabemos que visita con frecuencia nuestro país; ¿tiene alguna fecha señalada para este 2017?

Seguramente volvere pronto. Estaré en Madrid en un curso, en septiembre iré a Caleruega con los Caballeros del Traverso, en octubre a Salamanca con mi hermano, para otro curso y un concierto, y después...

Además de esto, ¿qué otros proyectos tiene?

El verano será largo. Varios conciertos con diferentes programas, también con orquesta (solista con Francesco), luego un concierto en Alemania a finales de mayo, varios appuntamenti como docente en el Reino Unido, algunas grabaciones... no puedo decir más por ahora, pero creo que habrá

otras novedades, entre las cuales algunas discográficas bastante interesantes.

En este 2017 será nombrado Caballero del Traverso y formará parte del ilustre conjunto; ¿cómo se toma este hecho?

Estoy muy emocionado por este evento. Los Caballeros



por su puesto.

Violín.

Un instrumentista con el que tocar.

¿¿¿¿solo uno???? nooooo....

3 métodos de técnica flautística.

Graf Check up, 7 estudios diarios Reichart, Taffanell et Gaubert.

3 obras de repertorio de flauta.

Concerto di Malipiero, Sonata de Martinu, Sinfonia concertante para flauta, violín y orquesta de Campagnoli.

Alguna grabación destacable.

Las sinfonías de Mahler dirigidas por Bernstein, el Clave bien temperato de Guld, las sinfonías de Shostakovic dirigidas por Mravrinsky, las grabaciones historicas de Pau Casals, las sinfonías de Schubert dirigidas por Harnoncurt , y...¿ de flauta? Difícil, son muchas y todas bellas, pero me gusta mucho la manera de tocar de Rampal, Marion, Nicolet e Gazzelloni....

Muchas gracias por su amable atención y esperamos a una nueva ocasión para poder volver a pasar un buen rato charlando sobre música y flauta.

son artistas y personas extraordinarias. He tenido el placer de poder asistir varias veces como invitado a las reuniones en Caleruega, y realmente el ambiente era esplendido, se puede hablar de todo con simplicidad, hacer música con placer, hablar de ideas, proyectos... es un grupo de amigos y personas especiales.

Por último, permítanos que le hagamos unas cuantas preguntas rápidas:

Si tuviera que irse a una isla desierta, ¿qué elementos no faltarían en su maleta?

Flauta de oro, de plata o de madera: De madera, pero...¿si se rompe?

Un instrumento con el que tocar, a parte de su flauta,



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.



Rafael López en una foto familiar dedicada del año 1997

Por **Juanjo Hernández**

Rafael López del Cid fue, sin duda alguna, uno de los máximos representantes de la flauta travesera española del siglo XX. Gracias a su persona, surgió para nuestro repertorio un catálogo de piezas que importantísimos autores españoles le dedicaron. Su calidad como intérprete y su magnífica técnica, prodigiosa para su época, resultó ser la inspiración para que estos compositores supiesen de antemano que con este flautista obtendrían un resultado óptimo de sus obras, siendo prueba de ello las críticas de las interpretaciones de sus conciertos.



A la izquierda arriba, Rafael con su madre en 1921, debajo, Rafael vestido de explorador en 1933. Sobre estas líneas su carnet de explorador



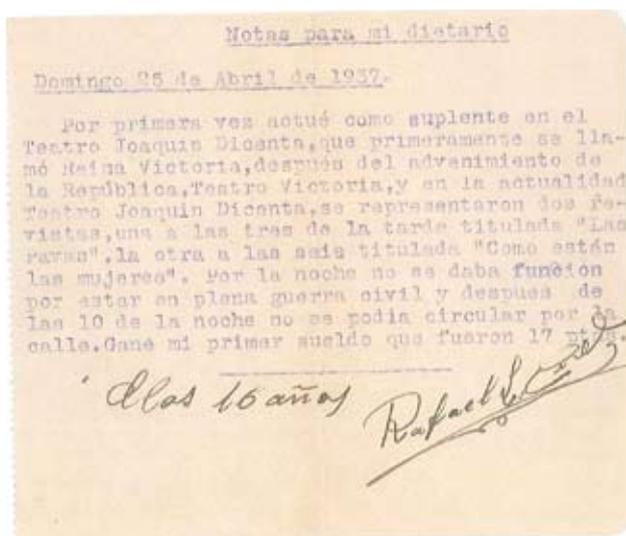
Rafael nació el 13 de abril de 1921 y fue el primogénito de cinco hijos. Su padre, cordobés y su madre de origen gallego se establecieron en Madrid y es en esta ciudad donde nacieron Rafael, Consuelo (Chelo), Faustino (Tino), Juan y Conchita.

Como casi todos los niños sus preferencias eran el ocio y la aventura, prueba de ello era su afiliación al Club Nacional de Exploradores pero su padre, que observó desde muy pronto sus cualidades musicales, insistió en que se definiese como flautista aunque hasta los 12 años no se implicó con verdadera vocación hacia el instrumento. Sus hermanos también fueron músicos; Chelo tocaba el arpa y llegó a colaborar con la Orquesta de la Radio Televisión Española y fue profesora en el Conservatorio de Tenerife, Tino tocó el piano y trabajó en TVE, Juan tocaba el saxofón, el clarinete y fue viola de la ORTVE y por último Conchita que también fue pianista.

Inició su formación musical tomando las primeras lecciones de la mano de su padre, el famoso flautista Rafael López Cerquera. Su progenitor era por entonces profesor



El Director de once años Pierino Gamba en un ensayo con la Orquesta Sinfónica de Madrid. = Diciembre 1948.



Arriba, López del Cid con Pierino Gamba, debajo, primera nómina. A la derecha, de arriba a abajo; Carnet Banda Municipal Madrid, López del Cid con 19 años, Carnet Orquesta Nacional y Carnet Sindicato Espectáculo



de la Orquesta Filarmónica de Madrid, continuando posteriormente su formación flautística con el eminente Manuel Garijo, profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y flautista de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Recibió también los consejos del profesor del Conservatorio de París, René L. Roy, alcanzando las máximas calificaciones en sus estudios.

Desde sus inicios hacia el instrumento, demostró tener muchas aptitudes con la flauta comenzando con tan sólo 16 años a colaborar como suplente en diversas orquestas de diferentes teatros de la cartelera madrileña. Realizó una carrera verdaderamente fugaz obteniendo a la edad de 22 años el Primer Premio de instrumentos de viento organizado por la Delegación Nacional de Propaganda.

Con un perfil tan cualificado, no tardó mucho tiempo en estar en el mundo profesional pasando a ser miembro de



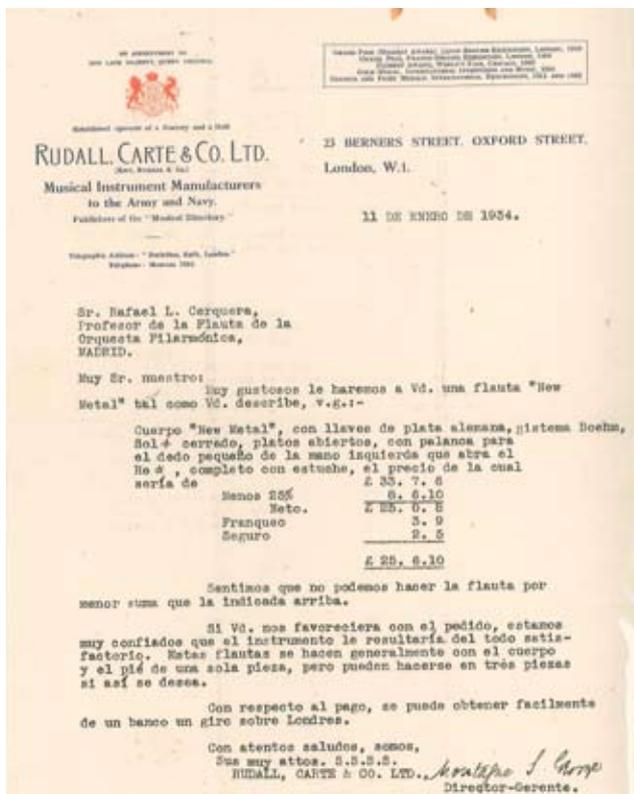


A la izquierda arriba, Rafael en concierto, debajo, dedicatoria a su nieta Celia. Sobre estas líneas, arriba, Marisa Robles, Cristobal Halffter y Rafael López del Cid, debajo Rafael y Rubistein



la Banda Municipal de Madrid en 1945. En ese mismo año fue profesor fundador de la Orquesta Nacional de España, siendo posteriormente solista de la misma. En 1947 pasó a formar parte también de la Orquesta Sinfónica de Madrid (Arbós) de la que fue primera flauta. Durante varios años alternó la actividad de estas orquestas españolas con la participación en otras como la Orquesta Sinfónica Europea con sede en Mónaco y la Orquesta de Cámara de Toulouse. De su numerosa actividad como concertista, cabe destacar la primera interpretación en 1961 en Lisboa del concierto para flauta y orquesta de Federico de Freitas Branco. En 1965 fue fundador de la Orquesta de la Radio Televisión Española de la que también ocupó el puesto de flauta principal.

López del Cid, conoció a su compañera y esposa en el teatro. “Lolita”, que es así como le gustaba llamarse también era madrileña y una tarde de verano asistió junto a sus padres a la representación de una Zarzuela. Desde la primera fila podía ver a Rafael en el foso de la

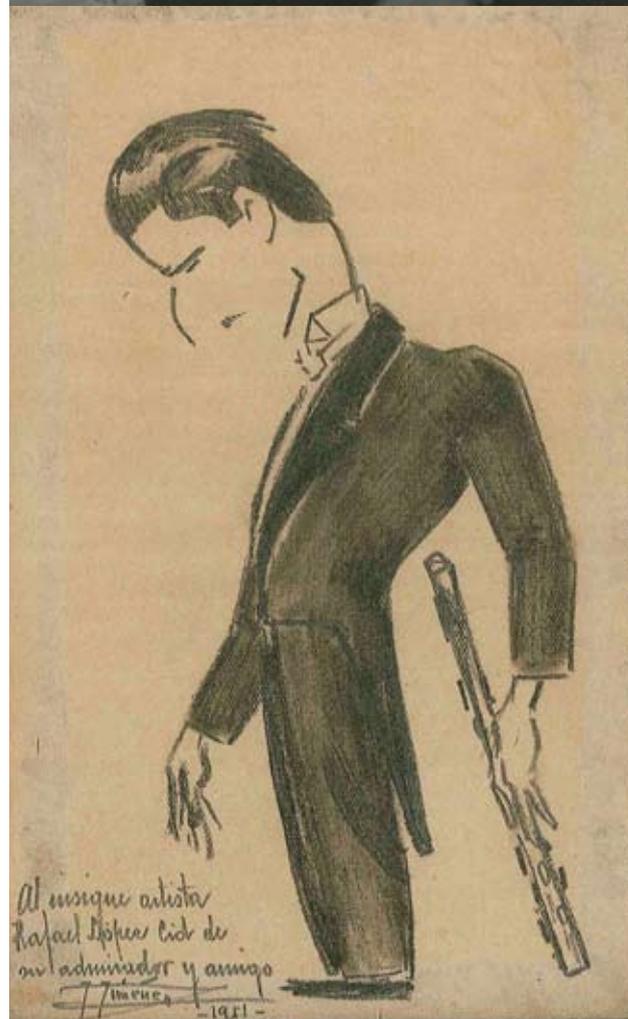


Arriba, factura de la flauta que le compró su padre. A la derecha arriba, Rafael y Lolita, debajo, Caricatura López del Cid año 1951

Orquesta y esta situación produjo lo que psicológicamente denominamos como “amor a primera vista”.

En el ámbito docente, impartió clase en el Conservatorio Superior “Oscar Esplá” de Alicante, ocupando la cátedra de flauta, y también fue profesor de flauta y música de cámara de los cursos internacionales de música de Santiago de Compostela. De 1974 a 1977 fue nombrado profesor de flauta de la Embajada de la República Federal de Alemania con sede en Madrid. En 1984 fue profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Por su labor como pionero y concertista de Juventudes Musicales le fue entregada la insignia de Oro de esta institución. También le fue otorgada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid la Medalla de Oro de las Bellas Artes. En 1998, la sociedad de artistas, intérpretes y ejecutantes de España (A.I.E.) le otorgó la Medalla de Oro por su reconocido mérito artístico y su calidad profesional y humana. Tiene 52 obras grabadas en directo en Radio Nacional de España.

En su trayectoria profesional mantuvo diversas relaciones con autores e intérpretes de otros instrumentos que se sirvieron para dedicarle y crear un repertorio absolutamente español para la flauta travesera.





Ros Marbá y López del Cid Auditorio Nacional 1993



Rafael y Celebidache



José Peris y Rafael López del Cid en Auditorio Nacional

Listado de las obras dedicadas a Rafael López del Cid *:

- Ofrenda a Falla de Jesús Arambarri
- Per Due de Carmelo Bernaola
- Elegía de Amando Blancafort
- Divertimento de Victorino Echevarría
- Chants de Antan de Oscar Esplá
- Suite Breve de Gerardo Gombau
- Tirana “Homenaje a Sarasate” de Jesús Guridi
- Pastorales de Ernesto Halffter
- “Cháchara” de Ann - Elise Hannikainen
- Octavario de Tomás Marco
- Nocturno de Julián Menéndez
- Danzina de Manuel Moreno - Buendía
- Paisaje Andaluz (Dedicatoria) de Federico Moreno Torroba
- Pequeña Suite al estilo Antiguo Ángel Oliver Pina
- Melisma furioso de Luís de Pablo
- Tres movimientos para flauta y piano de José Peris Lacasa
- Estudio de Roberto Plá
- Aria antigua de Joaquín Rodrigo
- Concierto para flauta y orquesta de Rodrigo Alfredo de Santiago

** Existen indicios en esta investigación de la posibilidad de que haya dos piezas más dedicadas a López del Cid pero, a día de hoy, los herederos de los autores no han podido esclarecer dicha información.*

Rafael y Lolita tuvieron dos hijas, Cristina y Alicia, y una única nieta, Celia. Vivieron juntos toda la vida hasta el fallecimiento de Lolita, el 30 de marzo de 2004 y Rafael, que no concebía la vida sin ella, sólo la sobrevivió un año y nueve meses.

El 6 de enero de 2006, a las 10:10 falleció Rafael López del Cid. En un momento en el cual sus seres queridos no estaban junto a él, decidió marcharse este “Rey Mago” de la flauta.

En palabras de su hija Alicia:
“Mi padre sólo hizo dos cosas en su vida: tocar la flauta y disfrutar de la vida... ¡¡y las dos las hizo muy bien!!



Alumnos de M. Garijo

Este artículo es un extracto de la Tesis Doctoral que estoy realizando sobre la obra de flauta dedicada a Rafael López del Cid.

Rafael y Rampal



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

Alicia López, Juanjo Hernández y Cristina López



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

la
Sonata
 para flauta y piano
 de
Francis Poulenc



A la izquierda Francis Poulec, sobre estas líneas fotograma de la grabación del concierto Poulenc-Rampal

Parte **I**

Una guía para el intérprete.

Presentamos en este número el estudio del primer movimiento de la sonata para flauta y piano de Francis Poulenc, dejando por una cuestión de espacio, el análisis del segundo y tercer movimiento, para el próximo número de nuestra revista.

Por **Jorge Caryevschi**

El estudio que sigue trata dos fragmentos del primer movimiento, m. 1-26, y m. 73-79. La discusión completa se encuentra en neerlandés en el blog del autor, www.lekkerdwarfluiten.nl.

La Sonata para flauta y piano de Poulenc, escrita entre diciembre de 1956 y marzo de 1957, es sin duda una de las obras más populares del repertorio para esa combinación y para la flauta en general. Cientos de videos en YouTube, más de cincuenta versiones en cd's en los



Retrato de Francis Poulenc

catálogos actuales en línea y no menos de veinte ítems en Spotify reflejan el reconocimiento que encuentra la sonata en intérpretes y público. En internet puede escucharse incluso un programa de cuarenta y ocho minutos dedicado a una discografía comparada de la sonata¹. En él hace David Owen Morris – pianista inglés que tocó la obra con Jean-Pierre Rampal - un interesante y extenso análisis de un gran número de diferentes versiones. Estas versiones varían enormemente, y no sólo como resultado de una visión personal distintiva de cada artista, sino muchas veces de una aproximación superficial o subjetiva al texto.

Son varias las razones que conducen a esta situación. Una buena interpretación no es sólo un sistema de adecuadas habilidades técnicas del instrumentista. También debe basarse en muchos otros factores, tales como la utilización de una edición que respete tanto como sea posible el original, la profundización en los aspectos de una interpretación auténtica del estilo del compositor, y todo esto con el respaldo de una amplia documentación de modo que el músico desarrolle una ‘conciencia cultural’ y pueda identificarse con el compositor, su tiempo y su manera de componer. La consulta de toda la posible bibliografía sobre y alrededor de la pieza es también indispensable. Sólo entonces el intérprete estará equipado para dar vuelo a su propia fantasía y hacer florecer su creatividad.

La *fiabilidad editorial* de la Sonata de Poulenc fue durante años problemática. La primera edición de 1958 – seguida por numerosas reimpressiones, que denominaremos colectivamente como (1) - contenía muchas inconsistencias. Es mérito de la flautista estadounidense Patricia

Harper haber hecho un examen comparativo exhaustivo de todos los manuscritos y fuentes disponibles². En 1994 la editorial Chester publicó una ‘Edición Revisada’ (2), bajo la responsabilidad de Carl B. Schmidt, discípulo y biógrafo de Poulenc, con asesoramiento de Patricia Harper. Que esta edición ha sido abordada con meticulosa responsabilidad lo demuestra la solidez de los argumentos en el prólogo y las seis páginas (!) de ‘Notas críticas seleccionadas’. Al mismo tiempo es evidente que la diversidad de las fuentes ha confrontado a los editores con decisiones muy difíciles y que en ciertos casos han debido cerrar compromisos. A veces hay inconsistencias que desafían cierta lógica o - a pesar de la plausible justificación - los criterios utilizados no son concluyentes.

Esto también es debido a que algunos manuscritos que se utilizaron para (1) se han perdido.

Profundizar en la *autenticidad interpretativa* del estilo del compositor es por otra parte más fácil porque la grabación por Rampal y Poulenc tras el estreno en el Festival de Estrasburgo de 1957 y dos años más tarde por el mismo dúo pueden ser consideradas como decisivas³. Sin embargo en estas grabaciones llaman la atención divergencias con la partitura, sobre todo en lo que se refiere a matices y articulación que pueden influenciar la expresión. Aquí es importante no sólo escuchar con los oídos sino también con el corazón, sin olvidar el sentido común.

La *documentación* alrededor de Poulenc, su tiempo y sus características como compositor es felizmente extensa y nos proporciona una información muy inspiradora y útil. Una simple enumeración bibliográfica superaría la escala de este artículo.

Sesenta años después de su composición, y veintitrés años después de la publicación de Schmidt-Harper, la Sonata merece ser de nuevo objeto de estudio y de fructífero análisis. Y con este cometido también investigar todo tipo de fuentes de inspiración, tanto para el compositor como para el intérprete alerta. El enfoque analítico abandona el camino meticuloso de la estructura formal y armónica. Se centra fundamentalmente en una visión intuitiva que investiga nuevos criterios interpretativos.

La letra ‘m’ indica los números de compás (m. 30 es compás 30); los movimientos se indican con números romanos y los números de ensayo se presentan enmarcados

en un rectángulo. De preferencia debiesen ser círculos, tal como está en la partitura.

Primer tema, m. 1-26

Tempo

El 'Allegro malincolico' de (1) se transforma en (2) en 'Allegretto malincolico', que es la indicación del tempo en el autógrafo. Se ajusta mejor al tiempo metronómico negra = 84 y es más adecuado para destacar el 'malincolico' ('melancólico'), sin la prisa a la que la denominación 'Allegro' eventualmente podría conducir. En las grabaciones del propio Poulenc en muchas ocasiones el tiempo se encuentra por debajo de la indicación metronómica.

Diferencias

El primer tema se presenta en (1) tres veces. Cada una de ellas presenta una dinámica diferente para los cuatro compases de la frase antecedente: *p* para la flauta y *p* dulce para el piano, luego *mf* para la flauta y *fp* para el piano y finalmente *f* para la flauta y *mf* para el piano. Basándose en el autógrafo indican Schmidt y Harper en (2) la primera frase antecedente *mf* para la flauta y el piano, la segunda respectivamente [*mf*] y *mf* y la tercera *f* y *mf*. La frase consecuente es en ambas ediciones (1) y (2), en su totalidad *f*. La parte de flauta en el autógrafo no lleva en 1 ninguna indicación dinámica.

Descripción

El tema del comienzo define dos caracteres divergentes, en parte porque la frase antecedente está en mi menor y la consecuente en do mayor. Además la 'melancolía' se perfila por una línea cromática descendente (véase el Ejemplo 1).

En los dos primeros compases el cromatismo se desarrolla en negras y en los dos posteriores es acelerado por una sucesión de corcheas. Esto hace que la expresión del antecedente indique desolación en los primeros dos compases que tiende a desesperar en los siguientes m. 3-4, como si la vida emocional amenazase con colapsar.



Ejemplo 1. El cromatismo del primer tema.

La asociación con el significado del cromatismo descendente en el barroco es casi inevitable, especialmente con la ópera barroca. Sus personajes utilizaban este medio para expresar llanto, plañido, queja y dolor. El público comprendía esta convención y era capaz de experimentar la emoción del 'lamento'. Relacionándola con esta idea la frase consecuente, con su rápido pa-

saje que conduce al do³ (en do-mayor), se convierte en un fuerte gesto impulsivo de decidida rebelión, oponiéndose al deprimido estado de ánimo del principio.

El pedagogo francés André Jaunet era increíblemente exigente en lo que respecta a la expresión de la línea cromática. Durante una clase magistral sobre esta Sonata⁴ desacreditó a un estudiante tras otro porque a su juicio no llegaban a descubrir la esencia expresiva de la línea cromática, sobre todo cuando él les hacía tocar los primeros cuatro compases descartando las notas no cromáticas (m.1 sin el si² y m.3 sin los trinos y el mi²). Para el flautista el tema inicial parece repetirse tres veces en los siguientes compases con mínimas variantes. Sin embargo la frase consecuente la segunda vez lleva el pasaje rápido hasta el mi³ (m. 13) para retornar luego al do mayor. La tercera vez (m. 19) la línea cromática se encuentra una octava más alta para el – casi – cromatismo en corcheas (m. 21-21). Pero justo antes de que el flautista piense que ha llegado el momento de atacar esta tercera vez, después del m. 16, el piano toca una variante del tema inicial en do menor! Con esto queda ya claro que Poulenc ha otorgado a la flauta una línea melódica lírica fluida y al piano una función armónica lúdica elaborada con giros inesperados. Esta conclusión es una primera llamada de atención - especialmente para el flautista - para una inteligente colaboración entre los dos intérpretes.

Interpretación

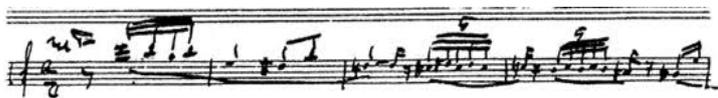
Pero ¿qué ocurre con este comienzo en un enfoque intuitivo, una forma de interpretación que Poulenc hubiese apreciado porque constituye el fundamento de su sistema compositivo? La reiteración de un material es un medio probado para aumentar el efecto dramático. Si el tema se repite tres veces y la tercera es gradualmente la más pronunciada, sugiere sin lugar a dudas un aumento de la expresión, conforme a las normas implícitas de la retórica. A partir del estudio comparativo de las fuentes, Patricia Harper en su artículo (véase la nota 2) aboga por una atmósfera ligera y sencilla para esta sección. Esto no implica que este comienzo, desde el punto de vista emocional, no pueda – y según mi opinión deba - pensarse en tres distintos niveles. El intérprete y su personalidad deben finalmente expresar esto de una manera discreta y al mismo tiempo convincente.

Consejos para el flautista

- Las fusas de las anacrusas deben ser tocadas dentro de la duración de una corchea! Tocar con expresividad es legítimo siempre que las proporciones se mantengan intactas. Comparar con m. 99, donde Poulenc enfáticamente indica *a tempo* para la anacrusa de la *reprise*.
- El cromatismo descendente de la frase antecedente debe dibujar una línea fluida. Sentir la apremiante aceleración

en m. 3-4. El ‘malincolico’ debe expresar decisión pero al mismo tiempo ser vulnerable, con cierta resignación.

- Los trinos están escritos en una fuente autógrafa como quintillos; véase el Ejemplo 2.



Ejemplo 2. El comienzo de la parte de flauta en un manuscrito de Poulenc

- Los silencios entre los trinos deben ser suficientemente cortos y ‘significativos’ de manera que no obstaculicen la línea cromática. Esta línea tiene que ‘fluir por encima de los silencios’.

- Las escalas de la frase consecuente (anacrusas hacia m.5, m.13 y m.23) deben durar estrictamente una corchea.

- La intensidad expresiva de la última nota de cada escala - la negra en el primer tiempo del compás - debe extenderse equivalentemente sobre las corcheas que le siguen. El vibrato sobre esa negra debe ser tal que las corcheas siguientes lleven una expresividad similar y dibujen una línea fluida.

- Las canciones de Poulenc, un género que cultivó con maestría, ofrecen una información relevante que puede aplicarse para la interpretación. De los cantantes podemos aprender mucho, las canciones resuelven posibles dudas y son sobre todo una fuente de placer e inspiración.

Fuentes / Inspiración

En la frase antecedente, es difícil evitar la asociación con la Sonata n°5 para piano op.38 de Prokofiev. Esta obra comienza con un carácter similar, a pesar de que la tonalidad aquí es do mayor y que el tema presenta una línea descendente diatónica en lugar de cromática; véase el Ejemplo 3.

La indicación ‘Allegro tranquilo’, la anacrusa que da pie a la melodía y el acompañamiento clasicista son características llamativas que comparten las sonatas de Prokofiev y la de Poulenc.



Ejemplo 3. Prokofiev, Quinta Sonata para piano (1923), comienzo

Prokofiev compuso esta sonata y su segunda sinfonía en París en 1923, fuertemente influenciado por el entorno musical en esa ciudad. Poulenc admiraba a Prokofiev, de quien él esperaba que junto a Mussorgsky y Stravinsky

pertenecería a los más prominentes compositores rusos.⁵

À peine plus vite 8

Tempo

La indicación de tempo en (1) ‘Un peu plus vite’ (un poco más rápido) es en (2) ‘À peine...’ (apenas). En ambas la velocidad es negra = 92.

Diferencias

En (1) la dinámica indicada para m.73-75 y 78-79 es *mf* y *f* para m.76-77; en (2) toda la sección m.73-79 es *f*. La primera nota de m.73 en (1) no está ligada a la siguiente nota pero sí en (2). Tanto en (1) como en (2) la frase m.76-77 es completamente ligada, contrariamente m.78-79 - la repetición de m.76-77 en menor - se interrumpe. En la grabación citada Rampal toca m.73-75 m todo ligado, al igual que m.76-77 y m.78-79. Estos últimos compases son interpretados por él con mayor sutileza.

Descripción

Siendo dramático el tema del inicio, debido a sus contrastes emocionales y la explícita elaboración de los mismos, este nuevo tema es más sencillo y tiene un carácter casi pastoral. Apareta ser el segundo tema en una forma sonata. La estructura del primer movimiento sin embargo, por la ausencia de un verdadero desarrollo, resulta en una forma ABA’. Este nuevo motivo es en ella el tema de la sección B.

Melódicamente es típico de Poulenc: una línea lírica en la cual las notas se unen entre sí con rápidos pasajes de notas cortas. Sin estos ‘ornamentos’ y con la dinámica de (2), se ve como en el Ejemplo 4.



Ejemplo 4. M. 73-79 de la parte de flauta, simplificada.

Interpretación

Un examen más detallado de este tema, sin embargo, lo hace menos obvio. En términos expresivos, las blancas en m.73 y 74 son ligeros momentos de ‘suspensión’ de la línea melódica. Sin embargo, ambos tienen diferentes funciones: el sol² tiende hacia adelante (tensión), el fa² en m.74 indica un regreso al entorno armónico que nos es familiar (relajación). Implícitamente la música dice que en m.75 la búsqueda de la línea melódica comienza una vez más y eso supone una tensión creciente. Sin embargo este nuevo período dura sólo un compás y eso hace que el tema se desarrolle en sólo siete compases. Los m.76-77 confirman el fa mayor (fuerte), m.78-79 dan un paso



El grupo de los seis

atrás y repiten la frase anterior en fa menor (débil). Por ello este tema se divide claramente en 2 + 1 + 2 + 2 compases. Todo esto exige ser interpretado con una articulación y una dinámica que permita poner de manifiesto las características descriptas. ¡Y esto con una única dinámica indicada (*f*) para la expresión de todo este tema!

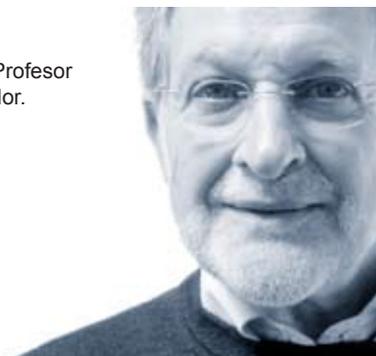
Consejos para el flautista

- El m.73 debe ser enteramente ligado. La articulación errónea de (1) se ha corregido en (2).
- La dinámica *f* debiese ser considerada como relativa, de modo que las fluctuaciones de la intensidad expresiva resulten ligeras y naturales.
- Es muy provechoso estudiar el segundo tema sin los pasajes ornamentales que unen las notas, como se muestra en el ejemplo 4, para hacer conscientes

las distintas tensiones que lo caracterizan. En m.73 la blanca debe ser ligeramente relevante. En m.74 el intervalo descendente y el retorno a la tónica en fa resultan justamente en lo opuesto: la negra disminuye su energía expresiva hacia la blanca (aunque esta última no deba perder su propia identidad). El m.75, en 4/4 la flauta y el piano conforman la línea cromática descendente mib – re – (do# anticipa la flauta/reb) en el piano – do (ambos); da pie a un cierto rubato y acaba reduciendo su intensidad, de modo que el fa mayor en m.76 suene con renovada e inevitable energía. En la misma línea de pensamiento, m.78-79 en menor son marcadamente más sensibles y emparentados con el malincolico del comienzo.

- Después de m.75, imaginar una ‘cesura latente’ contribuye a atacar enérgicamente el fa mayor.
- En m.78 la tercera menor hacia el lab² requiere un enfoque sutil, como claro contraste en relación con el fa mayor.

Jorge Caryevschi, Profesor de Flauta e Investigador.



NOTAS

- 1 Navegar hacia www.bbc.co.uk/music, buscar Poulenc y elegir el primer enlace
- 2 Conferencias de Patricia Harper en 1992 para la British Flute Society y la National Flute Association en los Estados Unidos, presentadas en un artículo en *The Flutist Quarterly*. 17/1 (1992), 8-23
- 3 Grabación de Poulenc con Jean-Pierre Rampal después del estreno en el festival de Strasbourg, en 1957, en la serie ‘Présence de la Musique Contemporaine’ (Vega C 35 A 181), reeditada por WERGO (WER 50004, ca. 1963). Esta grabación puede escucharse en: soundcloud.com/mariankirwel. Con motivo del sexagésimo aniversario de Poulenc en 1959, puede verse en YouTube a Poulenc y Rampal tocando la Cantoilena www.youtube.com/watch?v=uEZI. La grabación hecha durante la première en el Reino Unido en 1958 con Gareth Morris (un flautista muy diferente a Rampal y a quien Poulenc admiraba mucho) desafortunadamente no está disponible. Para quien se interese por Gareth Morris como solista de la London Philharmonic Orchestra, hay ejemplos interesantes en YouTube, tocando la Pavane de Fauré y Daphnis et Chloé de Ravel
- 4 Real Conservatorio de La Haya, 28 de enero de 1987
- 5 Francis Poulenc, artículos en la revista de música británica *Fanfare*, noviembre y diciembre de 1921, citado en Carl B. Schmidt, *Entrancing Muse: Una biografía documentada de Francis Poulenc*, Pendragon Press, Hillsdale, Nueva York, 2002, p. 108

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)

JUPITER *The Muramatsu flutes* SANKYO FLUTES MIYAZAWA *Altus. HANDMADE FLUTES*

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

◆

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



Criterios

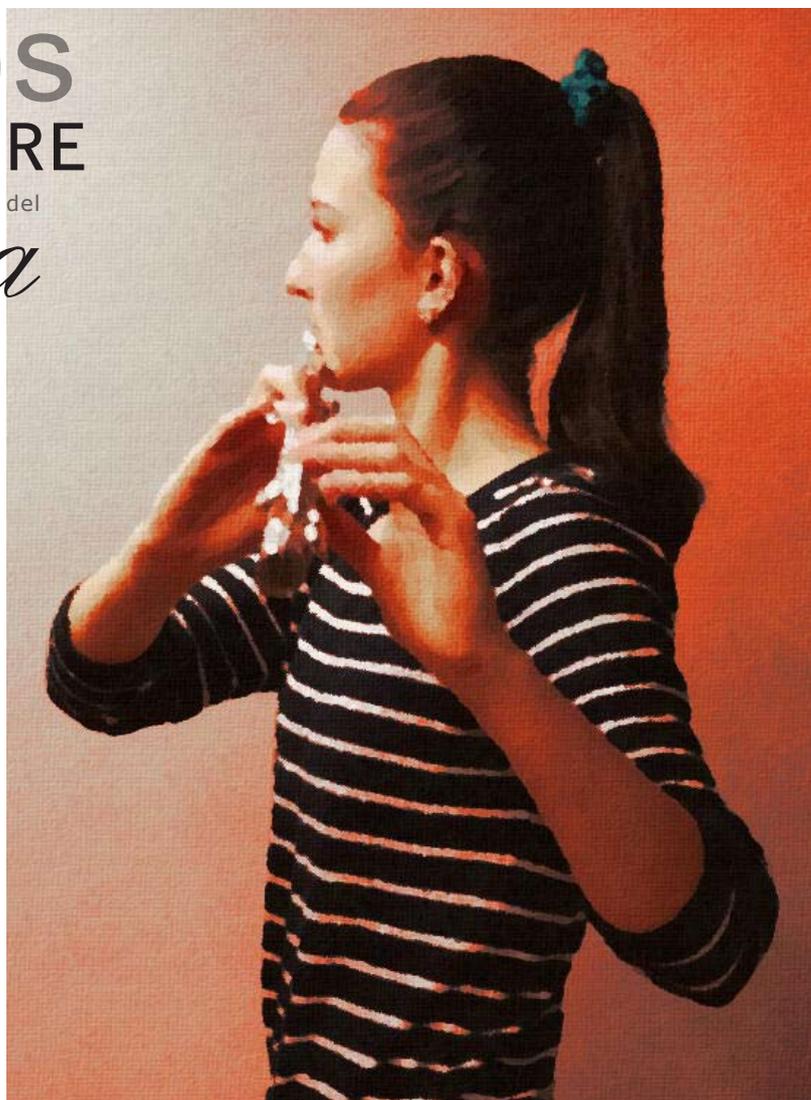
DE Observación SOBRE

el uso corporal del

Flautista

No es necesario saber nada sobre los músculos y el esqueleto para utilizarlos bien, pero ahorra tiempo y nos conviene mucho tener una idea básica del cuerpo para aprender a utilizarlos mejor.

Moshe Feldenkrais
(Citado en Renom, E. 2011-72)



Por **Fedra Borràs Julibert**

Movimiento y postura corporal, sostén y montaje de la flauta son cuatro aspectos esenciales en la práctica de la flauta que se relacionan entre sí, influenciándose mutuamente. Todos ellos pueden ayudar o entorpecer el desarrollo técnico musical del flautista.

Estos cuatro aspectos han sido estudiados en profundidad en la tesis *Evaluación de un Programa de Educación Psicofísica para flautistas* (Borràs, F. 2016) y en este artículo reflexionamos y analizamos algunos de ellos.

Para organizar las demandas corporales hay que tener en cuenta las características del instrumento ya que éstas delimitan las diferentes posibilidades.

La flauta es un instrumento de viento que puede ser tocado en posición de pie o sentado; sostenido por el instrumentista, obliga a éste a mantener los brazos elevados en una posición asimétrica, desplazándolos a la derecha

del instrumentista; esta posición lateral provoca que no exista ninguna relación entre los ojos del ejecutante y el instrumento. No es posible encontrar una postura en la que todos los segmentos corporales estén dispuestos en un mismo plano: si optamos por alinear cintura pélvica con cintura escapular, tendremos que situar la cabeza en otro plano; si alineamos pelvis con cabeza, cintura escapular cambiará de plano; en esta decisión habrá que tener en cuenta las características de cada persona, puesto que lo que puede ser adecuado para unos, puede no serlo o serlo menos para otros, así como la situación de cada momento interpretativo.

Conocer las distintas posibilidades posturales y desarrollar la habilidad de aplicarlas según la situación y el contexto musical es dotar al flautista de una técnica basada en la vivencia psicofísica de cada momento. Además, la flauta es un instrumento que consta de diferentes partes que se acoplan unas con

otras; conocer las pequeñas diferencias posibles de este acoplamiento permitirá escoger la que mejor se adapte a la morfología personal que va variando con el paso de los años y que habrá que ir revisando periódicamente teniendo en cuenta un principio fundamental, el de no forzar las articulaciones de la estructura corporal, llevándolas al límite de sus posibilidades de movimiento.

Al ser la flauta un instrumento de viento la respiración condiciona el movimiento corporal producido. También la expresión del discurso musical pero nos centramos en aquélla puesto que habría que analizar cada obra musical para describir las diferentes posibilidades de movimiento corporal.

Existen muchos tipos distintos de respiración pero lo que todos ellos tienen en común es la alternancia incesante de los movimientos de ida y vuelta que son la inspiración y la espiración, ritmados por tiempos de pausa llamados apneas (Calais-Germain, B. 2006:18). En la práctica de la flauta, la respiración que más utilizamos, aunque no es la única, es la respiración que, en su fase inspiratoria, alberga la mayor cantidad posible de aire en el mínimo tiempo posible y en su fase espiratoria, que es cuando suena la flauta, gestiona ese aire según las necesidades de la expresión musical que queremos transmitir. Este aire espirado no solo ha de durar un tiempo determinado sino que, además, ha de emitirse con multitud de matices respecto a su velocidad, volumen y dirección según las demandas musicales y expresivas de cada instante del discurso musical. Además de estos dos momentos de la respiración, también usamos puntualmente la apnea. La más utilizada es la que precede a la espiración. Suele ser un momento breve que permite la colocación idónea de la cavidad bucal y los labios antes de la emisión del sonido.

La necesidad de disponer de libertad de movimientos para que esta acción respiratoria sea producida sin impedimentos, obliga al flautista a reflexionar sobre la postura corporal adoptada, la cual, además, ha de proporcionar estabilidad y resistencia para mantener, durante un largo periodo de tiempo, la posición a la cual obliga la práctica de la flauta.

Apertura de la boca

A pesar de que, médicamente, la respiración nasal es preferible en situación habitual de reposo para filtrar y calentar el aire que entra en los pulmones, se considera que la toma de aire bucal es más rápida y menos ruidosa; además, tiene la ventaja de abrir, distender y descender la laringe y de levantar el velo del paladar en la inspiración. Los cantantes recomiendan cantar en posición inspiratoria, lo que prepara los resonadores (Geneviève; Heuillet-Martin; Garson-Bavard; Legré; 2003:50). Aun así, la inspiración por la nariz se utiliza puntualmente, en momentos en que interesa mantener una misma embocadura entre dos notas separadas por la inspiración, y también

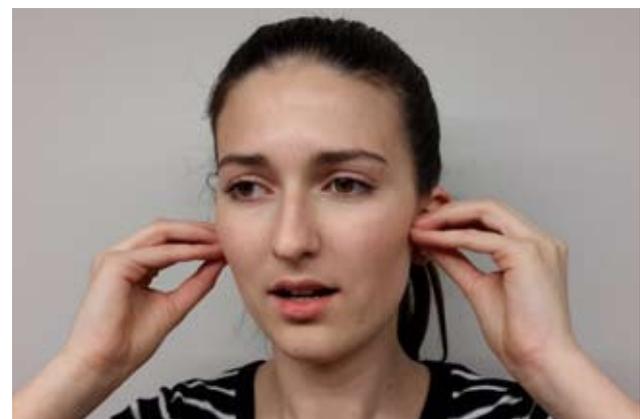
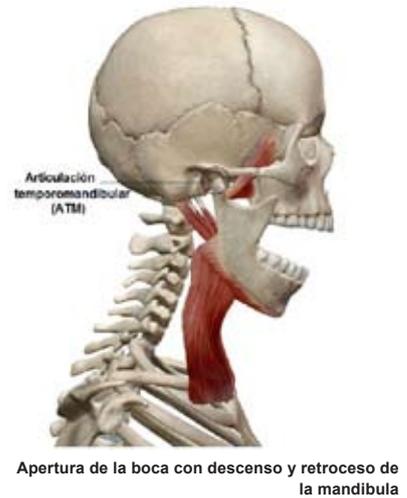
para disimular una entrada o como un efecto de sorpresa.

El movimiento de apertura de la boca tiene una gran importancia para los instrumentistas de viento, puesto que es la primera puerta de entrada del aire, fuente de producción sonora de nuestro instrumento. Si esta primera puerta se abre con dificultad, entorpecerá el encadenamiento de acciones posteriores.

Tres son los movimientos más frecuentes utilizados por los flautistas para abrir la boca: descendiendo y retrocediendo el maxilar inferior o mandíbula, ascendiendo el maxilar superior o combinando ambos movimientos. Analicemos estas acciones para sopesar los pros y contras de cada uno de ellas.

El maxilar inferior o mandíbula es el único hueso móvil de la estructura ósea de la cabeza. Es el hueso de la masticación y está unido al cráneo a través de la articulación temporomandibular (ATM). Si abrimos la boca descendiendo y retrocediendo dicho hueso se activa esta articulación. Muchas pueden ser las razones que dificulten su capacidad de movimiento entre las cuales hay que destacar el exceso de tensión y el estrechamiento del espacio articular. Este último puede estar motivado por un exceso de fuerza en el punto de contacto entre la embocadura de la flauta y la barbilla. Es recomendable revisar y tomar conciencia de este contacto para minimizar la influencia sobre la ATM.

El exceso de tensión a menudo proviene de actividades de la vida cotidiana pero también puede ser consecuencia de adoptar posturas inadecuadas o forzadas en la práctica de



Masaje del anillo mandibular



Descendiendo y retrocediendo el maxilar inferior o mandíbula



Ascendiendo el maxilar superior

la flauta: el exceso de lordosis de la curvatura natural de las vértebras cervicales o, por el contrario, la pérdida de la curva fisiológica de dichas vértebras son un buen ejemplo de ello y son posturas muy frecuentes entre los flautistas. Según Bustos (2003:335), la tensión de la musculatura suboccipital (musculatura de la región de las dos primeras vértebras cervicales: atlas y axis), guarda una unidad funcional y solidaria con la movilidad del maxilar inferior. La autora lo denomina anillo mandibular. La tensión excesiva de este anillo puede bloquear la movilidad de la mandíbula y limitar el espacio posterior de la cavidad bucal.

Es recomendable masajear la zona en los períodos de estudio personal y/o cuando se percibe dolor, cansancio y rigidez. También a aprender a realizar el movimiento de descenso de la mandíbula sin tensión. En el método de conciencia corporal *Cos-Art* (método creado por la pianista y pedagoga argentina Yiya Díaz), la articulación temporomandibular es una de las primeras en las que se incide pues se la considera como una llave maestra que influye directamente sobre las demás articulaciones del cuerpo. Su movimiento se trabaja a partir de una pauta ordenada: poner la atención en dicha articulación, soltar las tensiones percibidas, expandir la energía desde el centro de la articulación hacia todos los lados y, finalmente, producir el movimiento de apertura de la boca descendiendo y retrocediendo el maxilar inferior. No se trata de soltar y abandonar sino de soltar y activar. Al principio esta pauta se trabaja con lentitud para incorporarla a los hábitos corporales. Como en todos los aprendizajes, la velocidad llega paulatinamente.

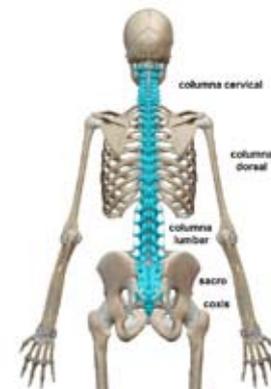
El segundo movimiento frecuente utilizado por los flautistas para abrir la boca es ascendiendo el maxilar superior, aunque generalmente se combina con el descenso del maxilar inferior. A diferencia de la mandíbula, en el

movimiento ascendente del maxilar superior se ven implicados, además de la ATM, el resto de huesos de la cabeza y las vértebras cervicales.

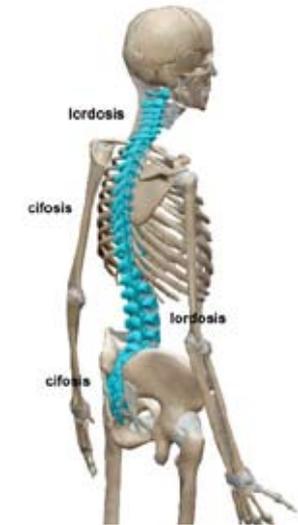
La ascensión del maxilar superior arrastra hacia atrás la cabeza, produciendo el movimiento de extensión de la columna cervical y la consecuente pérdida de la verticalidad en esta zona corporal. Tanto una como la otra, aunque posibles, no son recomendables si se producen reiteradamente, a gran velocidad y con tensión añadida. Su persistencia puede causar algún tipo de lesión y/o instalarse en la zona molestias y dolor crónico. Además, este gesto aleja el agujero de los labios del bisel de la embocadura de la flauta. Se pierde el enfoque del aire hacia el bisel y en cada inspiración habrá que volverlo a encontrar.

Columna vertebral y verticalidad

La columna vertebral es una estructura ósea que atraviesa las otras dos estructuras óseas del tronco: la cintura pélvica (raíz de las extremidades inferiores) y la cintura escapular (raíz de las extremidades superiores). Al adentrarse en el cuello, sirve de base del cráneo. Se articula con la caja torácica, los huesos coxales de la cintura pélvica, es protectora de la médula espinal y distribuidora del sistema nervioso. La columna es, pues, una estructura que se comunica con todo el cuerpo; hay que tomar conciencia de su morfología y fisiología porque constituye uno de los pilares del control de la postura. La pérdida de su verticalidad en una po-



Vista posterior de la columna vertebral



Vista de perfil de la columna vertebral

sición mantenida genera mecanismos compensatorios en toda la estructura corporal. Está compuesta por veintiséis huesos: siete vértebras cervicales, ubicadas en el cuello, la primera de las cuales (denominada atlas) se articula con el cráneo, doce vértebras dorsales, situadas en la mitad superior del tronco y lugar de articulación con las costillas, cinco vértebras lumbares, el hueso sacro (formado por cinco vértebras fusionadas) y el coxis (formado por cuatro vertebras fusionadas), ambos ubicados en la

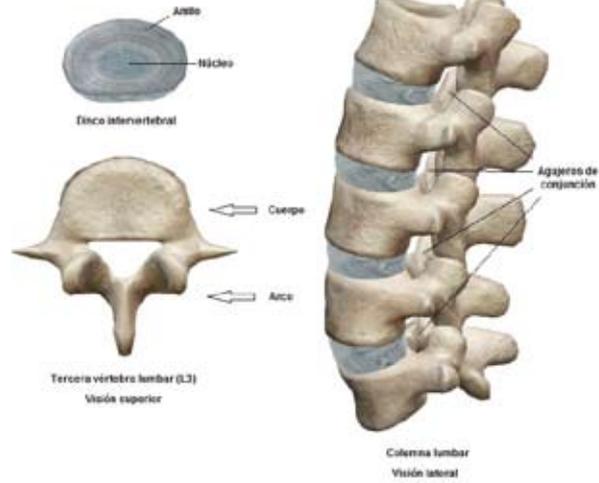
pelvis.

Si se mira de perfil se observa que no es recta, sino que adopta una forma con diferentes curvas, las llamadas cifosis y lordosis que se equilibran las unas con las otras. Las curvas en lordosis corresponden a las zonas cervical y lumbar; las curvas en cifosis a las zonas dorsal y sacro; estas curvas han seguido un proceso evolutivo para adaptarse a los efectos que la gravedad ejerce sobre la posición bípeda (Sardà, E. 2003:55). Cada zona presenta diferentes grados de movilidad que permiten una gran diversidad de movimientos: rotaciones, inclinaciones laterales, flexión, extensión, y movimientos combinados. Las vértebras se articulan entre ellas y hay que tener claro que, cuando se habla de articulación se habla de espacio de movimiento, no de apoyo. Si nos apoyamos en algún tramo de la columna o se deforman sus curvas fisiológicas, se restringe su capacidad de movimiento.

En el método *Cos-Art*, una de las maneras de trabajar la columna es percibirla como un eje que se proyecta hacia arriba y hacia abajo (Díaz, Y. 2003:287), de este modo se favorece la verticalidad, la alineación entre los diferentes segmentos corporales, las curvaturas naturales de la columna, la suspensión y la predisposición al movimiento.

Las articulaciones están siempre recubiertas de diferentes líquidos, más o menos viscosos, que lubrican las superficies articuladas, cosa que favorece el deslizamiento y evita el rozamiento. Es el caso del disco intervertebral que se encuentra entre cada dos vértebras. Tiene la función esencial de amortiguar y soportar las grandes presiones a las cuales están sometidas.

Si las vértebras están bien alineadas tienen una gran capacidad de soportar mucha carga. Entre vértebra y vértebra se forma un agujero, el llamado *agujero de conjunción*, por donde salen las raíces de cada nervio. El exceso



Vértex y discos intervertebrales

de flexión, extensión, desalineación o de apoyo desgastan el disco intervertebral y, por lo tanto, el agujero de conjunción disminuye; esta disminución puede provocar el pinzamiento de estas raíces nerviosas; si esto sucede, el área gobernada por esta raíz se puede debilitar y/o alterar las sensaciones, hecho que producirá dolores, entumecimiento, hormigueo, etc. (Rosset i Llobet, J.; Odam, G. 2010:69).

Como flautistas ¿cómo podemos adoptar una postura que favorezca la morfología y fisiología de la columna vertebral?

Hay ciertos gestos muy frecuentes, especialmente entre los estudiantes, que no nos ayudan a mantener la verticalidad de la columna y que pueden evitarse.

Nos referimos a la tendencia a adelantar la cabeza y/o a inclinarla a la derecha. En ambas posiciones, la verticalidad del tramo cervical se pierde y, en consecuencia, la musculatura del cuello se tensa. Hay un ejercicio muy simple pero eficaz que nos puede ayudar a encontrar la verticalidad. Se necesitan dos personas: la que hace de ayudante sitúa suavemente una mano en la frente de la otra persona y su otra mano en la zona occipital. Con este contacto el ayudante lleva la cabeza del compañero a la verticalidad y le pide que no se apoye ni empuje ninguna de las dos manos sino que se mantenga en el centro y con proyección hacia arriba. Este ejercicio también ayuda a desarrollar la atención en aquello que estamos haciendo.

Otra posición frecuente es la hiperextensión de rodillas, es decir su bloqueo hacia atrás. Se observa especialmente entre las niñas. Esta posición produce un movimiento de anteversión de la pelvis, es decir un movimiento hacia delante, acentuando la lordosis de la columna lumbar. Esta postura afecta a la totalidad del cajón abdominal y el diafragma dificultando la respiración. Es recomendable que



Ejercicio para encontrar la verticalidad del tramo cervical y cabeza

las rodillas permanezcan aflojadas permitiendo el movimiento de las extremidades inferiores.

Para finalizar, abordaremos la alineación de la cintura pélvica con la cintura escapular y su relación con la posición de la cabeza. Ya hemos dicho que no es posible encontrar una postura en la que todos los segmentos corporales estén dispuestos en un mismo plano, postura ideal para la columna vertebral: si optamos por alinear cintura pélvica con cintura escapular, tendremos que situar la cabeza en otro plano; si alineamos pelvis con cabeza, cintura escapular cambiará de plano. Esta característica nos sugiere que la flauta es un instrumento que no está perfectamente adaptado a nuestra morfología y por lo tanto es menester analizar las diferentes opciones sopesando los pros y contras de cada una de ellas.

Alineación de cintura pélvica y cintura escapular

En anatomía se define *cintura* al conjunto de huesos dispuestos en anillo que se articulan con las extremidades inferiores (cintura pélvica) y con las superiores (cintura escapular). Se ubican en los extremos del tronco. Aunque ambas se denominan cinturas, su forma es diferente y esta diferencia está relacionada con su distinta función.

La cintura pélvica tiene forma de palangana. Está constituida por el sacro (hueso que

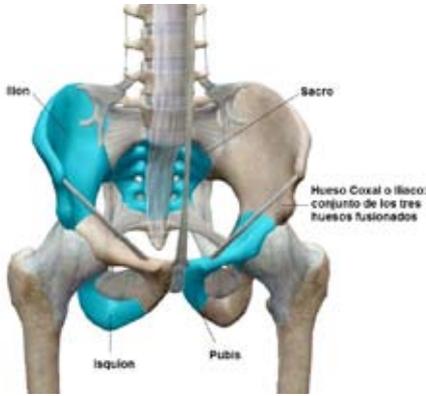
también forma parte de la columna), y los dos huesos coxales o ilíacos, formados por la fusión de tres huesos primitivos: el ilion, el pubis y el isquion. Es una estructura cerrada por delante y por detrás que acoge el tronco, recibe el peso de la parte superior del cuerpo y es el lugar donde se articulan los fémures. La pelvis es un elemento de transmisión de presiones, presiones debidas al peso del cuerpo y contrapresiones que llegan del suelo a través de las extremidades inferiores (Calais-Germain, B. 1994:43). Su papel es determinante en la postura puesto que estabiliza el cuerpo y es parte esencial en el equilibrio general muscular y la estática raquídea. Generalmente está en situación de carga, por tanto tiene que ser una estructura solida.



Alineación de la cintura pélvica

A diferencia de la pelvis, la cintura escapular es una estructura ósea cerrada pero abierta por delante pero abierta por detrás. Esta diferencia está relacionada con la función del miembro superior: el uso de la mano, poder acceder a los objetos que tengo a mí alrededor y traerlos hacia mí. Generalmente está en situación de descarga, aunque los flautistas tenemos una dificultad añadida: el sostén del instrumento. Lo que necesito no es tanto la fuerza sino la habilidad y la movilidad. Y ésta empieza en su raíz. Por esta razón la cintura escapular no está cerrada por detrás, para facilitar la movilidad y la amplitud de movimiento.

Está formada por las dos escápulas u omópla-



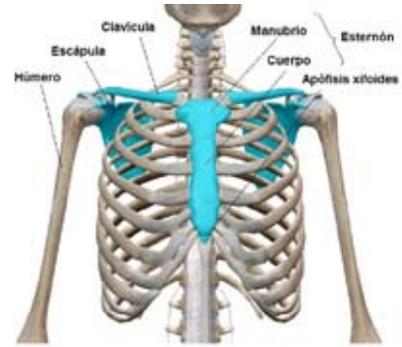
Cintura pèlvica

conectadas con la columna vertebral, ya sea directamente a través del hueso sacro, en el caso de la cintura pèlvica, o indirectamente a través del esternón y las costillas en el caso de la cintura escapular. Si ambas cinturas están en un mismo plano y permanecen alineadas se favorece la verticalidad de la columna.

Pero con frecuencia se observa entre los flautistas una posición de brazos que no favorece esta alineación. Estamos hablando de la tendencia a situar el brazo derecho por detrás de la línea de los hombros; en consecuencia, el brazo izquierdo tiende a desplazarse hacia la línea mediana del cuerpo; este hecho provoca que su hombro realice un movimiento de rotación interna. Esta posición de los brazos repercute sobre la postura de la cintura escapular, la desalinea respecto de la cintura pèlvica y provoca un

movimiento de rotación de la columna dorsal. Dado que las costillas se articulan con esta zona de la columna, al quedar fijada esta posición, toda la caja torácica sufre un movimiento de rotación hacia la derecha que le dificultará la libertad de movimiento y, por lo tanto, repercutirá en el gesto respiratorio.

Según Sardà (2003:56), se tiene que mantener la simetría y el equilibrio de la pelvis y la cintura escapular con objeto de obtener libertad de movimiento de la cabeza, cuello y extremidades superiores sin tensión añadida.



Cintura escapular

Si el instrumentista sitúa la cintura pèlvica y la escapular en el mismo plano, posición que evita el desplazamiento hacia atrás del brazo derecho, la cabeza tendrá que hacer una rotación hacia el lado izquierdo. Aunque como ya hemos dicho, habrá que tener en cuenta las particularidades estructurales de cada persona, es preferible situar las dos cinturas en el mismo plano y la cabeza en otro. Teniendo en cuenta las posibilidades de movimiento de todas las vértebras, las cervicales son las que, en su conjunto, disfrutan de más posibilidades; su movimiento de rotación no afecta negativamente a otras zonas corporales. Ahora bien, en el movimiento de rotación de las vértebras cervicales se implican los nervios que salen por el agujero de conjunción, por lo tanto, una rotación excesiva mantenida, puede dañar estas raíces nerviosas, especialmente si hay un exceso de carga.

Es recomendable que la rotación de la cabeza se produzca sobre todo entre las dos primeras vértebras cervicales, atlas y axis (gesto que realizamos con la cabeza para expresar NO); si la rotación no es excesiva y se hace sin apretar las articulaciones, la zona occipital y la cervical tienen menos



Brazo derecho por detrás de la línea de los hombros



Cinturas alineadas



Descompresión del espacio entre los omóplatos y la caja torácica

posibilidades de lesionarse. Realizar este movimiento de rotación mediante una proyección en sentido contrario a la fuerza de gravedad, puede ayudar a evitar problemas en esta zona. Una imagen que nos puede ser útil es la de produ-

cir la rotación como si desenroscáramos el tapón de una botella de agua. Es una imagen que nos ayuda a comprender la diferencia entre rotar sin apretar las articulaciones y rotar apretándolas (acción de enroscar el tapón).

Aun manteniendo el paralelismo entre cintura escapular y pélvica, el espacio entre los omóplatos y la caja torácica

suele sufrir compresión con el paso del tiempo. Es recomendable de vez en cuando airear la zona con esta simple manipulación: el ayudante sitúa su mano izquierda por delante del hombro para estabilizar la zona. Después de masajear la zona del omóplato y darle movimiento, penetra con los dedos de la mano derecha en el espacio interior del omóplato y realiza una suave tracción hacia fuera. Hay omóplatos que están muy pegados y que resulta muy difícil acceder a su interior. Para facilitar esta acción, la persona que recibe este ejercicio puede situar el brazo del lado trabajado por detrás de su espalda. Si aun así sigue siendo difícil el acceso es mejor no forzar en ese momento y limitarse al masaje. Tal vez en posteriores manipulaciones la zona se haya aflojado y la persona permita que el ayudante pueda acceder.

A modo de síntesis

En este artículo hemos fundamentado brevemente, desde el punto de vista anatómico y fisiológico, algunos de los hábitos posturales y gestuales del flautista. A nivel práctico podemos resumirlos haciendo las siguientes recomendaciones:

- Utilizar preferentemente el descenso y retroceso de la mandíbula para abrir la boca al inspirar
- Mantener las curvas fisiológicas de la columna vertebral. Evitar los excesos de lordosis lumbar y cervical y los excesos de cifosis en dorsales y sacro
- Cuidar la verticalidad en el tramo cervical de la columna vertebral. No avanzar ni retroceder la cabeza
- Aflojar las rodillas
- Alinear cintura pélvica con cintura escapular
- Leve rotación de la cabeza hacia la izquierda manteniendo su verticalidad y proyección

Bibliografía

- BORRÁS, F. (2016) Avaluació d'un Programa d'Educació Psicofísica per a Flautistes. Tesis Doctoral. Doctorado en Didáctica de la Educación Física, de las Artes Visuales, de la Música y la Voz. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad Autónoma de Barcelona. www.tdx.cat/handle/10803/393873.
- BUSTOS SÁNCHEZ, I. (2003) La Voz. La técnica y la expresión. Barcelona: Editorial Paidotribo.
- CALAIS-GERMAIN, B. (1994) Anatomía para el movimiento, tomo 1. Barcelona: Editorial La Liebre de Marzo, S.L.
- DÍAZ, Y. (2003) Voz y método Cos-Art: el arte de trabajar el cuerpo, dentro de Bustos Sánchez, I.: La Voz. La técnica y la expresión. Barcelona: Editorial Paidotribo.
- GENEVIÈVE, H-M.; GARSON-BAVARD, H.; LEGRÉ, A. (2003) Una voz para todos; Tomo 1. Marsella: Editorial Solal.
- RENOM, E. (2011) La preparació del terreny. Bases teòriques del Mètode Feldenkrais i els seus beneficis per a la pedagogia actoral. Trabajo de Máster. Programa de Doctorado en Artes Escénicas. Departamento de Filología Catalana, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Barcelona.
- ROSSET I LLOBET, J.; ODAM, G. (2010) El cuerpo del músico. Manual de mantenimiento para un máximo rendimiento. Badalona: Editorial Paidotribo.
- SARDÀ RICO, E (2003) En forma: ejercicios para músicos. Barcelona: Ediciones Piadós Ibérica, S.A.
- VISIBLE BODY (2007-2015) Human Anatomy Atlas. Versión 7.4.03. Argosy Publishing, Inc. www.visiblebody.com Las imágenes anatómicas están extraídas de este atlas.

Fedra Borràs Julibert

Titulada Superior de Flauta. Doctora en Ciencias de la Educación, especialidad en Didáctica de la Expresión Musical y Corporal por la Universidad Autónoma de Barcelona. Titulada en el método *Cos-Art*. Terapeuta de Polaridad. Profesora de Flauta en IEA Oriol Martorell y Escuela Municipal de Música y Conservatorio de Sabadell. Miembro de la Orquesta Julià Carbonell de les Terres de Lleida.

fedrabj@yahoo.es





**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.

Annemieke de Bruijn Surprise Your Sound

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

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



“Pan and the Nymph” de George Percy Jacomb-Hood (1896)

Viajamos en el tiempo a las primeras décadas del siglo pasado para analizar el papel de nuestro instrumento en numerosas escenas de seducción.

Por **Jaume Martí Ros**

29

de mayo de 1912, Teatro del Chatelet de París. La compañía de los Ballets Rusos estrena “La siesta de un fauno”, con música compuesta veinte años antes por Debussy e inspirada en un poema de Mallarmé. El sonido de la flauta llena el teatro; suenan los sensuales cromatismos de la melodía inicial. La coreografía de

Nijinsky, que también interpreta al fauno, es sorprendente. Los personajes parecen moverse en dos dimensiones, como en un bajorrelieve de la Antigua Grecia.

El fauno, tras tocar su flauta, se muestra atraído por una de las ninfas. Comienza un juego de seducción, pero ella huye dejando tras de sí un velo. Según el libreto, mientras suena el diminuyendo final de la flauta el fauno besa el velo



Nijinsky interpretando el papel de fauno en el ballet con música de Debussy (1912).

y lo aprieta contra su pecho convirtiéndolo en el objeto con el cual satisface sus deseos. Pero Nijinsky va más allá y escenifica una masturbación, hecho que provocará un escándalo mayúsculo en la sociedad parisina. “No fui yo, fue el fauno” fue al parecer su justificación¹.

Pocos días más tarde, Nijinsky fue Dafnis. Hay que tener en cuenta que por aquel entonces era amante de Diaghilev, el empresario promotor e ideólogo de los Ballets Rusos, relación a la que Nijinsky puso fin al casarse con una condesa húngara admiradora suya. El bailarín pasó los últimos treinta años de su vida entre sanatorios y hospitales psiquiátricos debido a su esquizofrenia.

El ballet *Dafnis y Cloe* de Ravel fue estrenado el 8 de junio en el mismo escenario que diez días antes había tenido lugar el escándalo del fauno, y contaba con el mismo bailarín protagonista. Está basado en una novela de Longo (escritor griego del siglo II) que narra de forma naif la iniciación en la sexualidad de dos pastorcillos adolescentes en el bucólico mundo de la Antigua Grecia.

En el libro podemos encontrar muchas alusiones a la flauta en ambiente pastoril. El pequeño solo de piccolo en el inicio de la Segunda Suite es un buen ejemplo de cómo Ravel describe estas referencias. Pero, ¿y el gran solo de flauta?, ¿qué papel juega en la historia?

En el cuadro previo, Cloe ha sido secuestrada por unos piratas, Dafnis pide ayuda a las ninfas y éstas a su vez, al dios Pan. Cloe es liberada por lo que deciden hacer una fiesta en honor a este dios. Lamón, el pastor que acogió a Dafnis desde pequeño, narra la leyenda de Pan y la ninfa Syrinx, lo cual da lugar a la escena de la pantomima. Así lo cuenta la novela, en traducción de Juan Valera:

“Dafnis y Cloe se alzaron al punto y bailaron el cuento de Lamón. Dafnis hacía de Pan, y de Siringa Cloe. El pedía amor, ella le burlaba desdeñosa, él sobre las puntas de los pies, para imitar las pezuñas del cabrío, la perseguía corriendo, y Cloe se fingía cansada y se ocultaba, por último, entre unas matas como si fuese en la laguna. Dafnis tomó entonces la gran flauta de Filetas, y tocó ya con débil tono como de suplicante, ya con tono amoroso para persuadir, ya con suave llamada, como buscando y atrayendo a la fugitiva.”

Por lo tanto, es Dafnis representando a Pan, el que toca esta melodía de seducción. Tengamos en cuenta que esta música tan sensual y erótica es extraña a la manera de componer habitual de Ravel. Éste tenía fama de compositor frío; un “orfebre” de la

música con melodías impasibles como los temas iniciales de la *Pavana para una infanta difunta* o *Ma mere l’oye*. Del mismo modo, Ravel se mantuvo soltero toda su vida, con una vida sentimental nula o al menos totalmente desconocida.

Como curiosidad, y prueba del erotismo de esta melodía, en una versión reciente de los Ballets de Montecarlo, el coreógrafo Jean-Christophe Maillot cambia su lugar en la trama y la usa para describir el encuentro sexual entre Dafnis y Lycenia². Esta mujer se había encaprichado con el adolescente y, llevándose a un lugar apartado, se ofrece a enseñarle las artes amorosas ya que se ha dado cuenta que su inexperiencia no le permite culminar su amor por Cloe. En el libro:

“Dafnis, sin refrenar su alegría, como cabrerillo cándido y rapaz enamorado, se arrodilló a los pies de Lycenia y le suplicó que cuanto antes le enseñase aquel oficio para ejercerle luego con Cloe. [] Mandóle aquella que volviese a sentarse a la verita de ella; que la diese besos, tales y tantos como él solía dar; que mientras la besaba la abrazase, y, por último, que se tendiese a la larga.

Luego que se sentó, y que besó, y que se tendió, habiéndose cerciorado ella de que todo estaba alerta y en su punto, hizo que él se levantase de un lado, y se deslizó con suma destreza debajo de él, poniéndole en el camino por tanto tiempo buscado en balde. Después nada hubo fuera de lo que se usa. Naturaleza misma enseñó a Dafnis lo demás.

Terminada la lección amorosa, Dafnis, que guardaba su candor pastoril, quiso correr en busca de Cloe para hacer con ella lo que acababa de aprender,

harto temeroso de que con la tardanza se le olvidase; pero Lycenia le contuvo diciendo:

-Otra cosa te importa saber, ioh, Dafnis! A mí, como soy mujer, no me hiciste daño alguno, porque ya otro hombre me enseñó el oficio, y tomó mi doncelléz en pago; pero Cloe, cuando luchare contigo esta lucha, gemirá, llorará y derramará sangre cual si estuviese herida. No por ello te asustes. [] No te olvides, por último, de que yo te he hecho hombre antes de Cloe."

De todas formas, este gran solo de flauta del *Dafnis y Cloe* no es el único "erótico" dentro del catálogo de Ravel. En 1904 se estrenó su ciclo de canciones *Shéhérazade* sobre poemas de Tristan Klingsor. La segunda canción, *La flûte enchantée*, nos presenta a una esclava prisionera excitada por el sonido de una flauta en mitad de la noche:

*La oscuridad es tenue y mi amo duerme
tocado con un bonete cónico de seda
y su larga nariz amarillenta en su barba blanca.
Pero yo aún estoy despierta
y escucho en el exterior
la canción de una flauta que se desborda
alternativamente en alegría o tristeza.
Una melodía por momentos lánguida o frívola
que mi querido enamorado toca,
y cuando me acerco a la ventana,
me parece que cada nota vuela
desde la flauta a mi mejilla
como un misterioso beso.*

Pero volvamos a 1912 y centrémonos de nuevo en Debussy (por cierto, éste bastante feo pero con fama de seductor, al contrario que Ravel). Debussy recibe el encargo del poeta Gabriel Mourey de componer una música incidental para su poema dramático *Psiché*, en el cual se narran los amores entre esta diosa y Eros. Tras unos meses de dudas, compone una pieza de corta duración para flauta sola, conocida en un principio como "La flauta de Pan" aunque posteriormente un editor cambiaría su título por *Syrinx* para evitar la confusión con una de las

"Canciones de Bilitis" del mismo compositor.

El estreno se produjo el 1 de diciembre de 1913, con Louis Fleury como intérprete de esta nueva melodía de seducción para flauta. Se tocaba al comienzo del acto tercero. Dos ninfas, una Oréade y una Náyade, hablan sobre Pan mientras éste descansa en el interior de su cueva.

La Náyade le teme por su fama de perseguidor de mujeres, y se compadece del destino de Syrinx y Echo. En cambio, la Oréade la anima a conocerle. Dice que una vez le vea y escuche su voz, no podrá dejar de amarle. Envidia a Syrinx ya que, convertida en flauta, ahora es eterna y, gracias al aliento de Pan "*hace germinar en el corazón de los hombres la alegría*" y "*su alma sube a encantar los astros y los dioses*".

Entonces comienza a sonar, desde dentro de la cueva, la melodía de Debussy (posteriormente Louis Fleury tomaría la costumbre de tocar esta pieza desde detrás de una cortina en sus recitales). La Náyade cambia su actitud:

"¡Si tú supieras qué extraño delirio me enlaza, me penetra! Si tú supieras yo no puedo decirte lo que siento. La dulzura voluptuosa esparcida en esta noche me enloquece"

El sonido de la flauta tiene un efecto subyugante sobre el grupo de ninfas: "*Por la piel de todas ellas se desliza un fuego divino y del amor a Pan todas están ardiendo y yo, el mismo ardor se insinúa por mis venas: Oh, Pan, los sonidos de tu siringa, así como un vino demasado perfumado y dulce,*

me han embriagado. ¡Oh, Pan, no te temo más, te perteneco!". (traducción de Emiliana Folch)

Pero en el mundo de la seducción flautística no todo es mitología griega y "pastoralismo" francés. El 9 de diciembre de 1905 se estrenó en Dresde la ópera *Salomé* de Richard Strauss. En esta obra, un gran solo de flauta da inicio a la Danza de los Siete Velos. Aquí, a diferencia de los ejemplos anteriores, el seductor no es el flautista sino la



Salomé de Jean Benner (1899)



Programa de la representación teatral de la cual formaba parte «Syrinx» de Debussy

protagonista de la ópera.

Salomé baila una danza erótica en la cual se va a ir desnudando progresivamente con el fin de excitar a su padrastro Herodes y que éste le conceda el deseo que le ha prometido. Herodes cree que Salomé pedirá joyas o riquezas, incluso está dispuesto a ofrecerle la mitad de su reino. Pero, ante la sorpresa y el escándalo de todos, al finalizar la danza la princesa pide la cabeza de San Juan el Bautista. Éste se encuentra preso en el palacio y Salomé siente

una morbosa atracción por él, quien la ha rechazado al inicio de la ópera.



Marc Chagall realizó una serie de litografías sobre "Dafnis y Cloe". Ésta representa la pantomima de la fábula de Syrinx

Ésta es una historia en origen bíblica pero Strauss utiliza la versión de Oscar Wilde, que resalta sobremanera los aspectos escabrosos de la misma. Recordemos que es la época de Sigmund Freud y el origen del

psicoanálisis, con la aparición del concepto de "pulsión sexual". Es importante destacar que cuando se estrenó la pieza teatral de Wilde (11 de febrero de 1896), éste estaba en prisión por "conducta indecente y sodomía". Así pues, como la tortuosa melodía de Strauss nos permite intuir, este solo de flauta al inicio de la danza-estriptis tiene muchas connotaciones de perversión sexual.

Para empezar, Salomé baila sobre la sangre de un soldado que se acaba de suicidar por amor a ella. La atracción sexual que siente Herodes por su hijastra, por supuesto es incestuosa; pero es que además raya en pederastia ya que ella es sólo una adolescente. Y, por último, tenemos un episodio de necrofilia: Salomé besa en la boca la cabeza de San Juan el Bautista, que le ha sido entregada en una bandeja de plata.

La ópera fue exitosa desde su estreno, pero los escándalos no han dejado de acompañarla, dependiendo de las diferentes puestas en escena. Por supuesto, algunas sopranos se han desnudado íntegramente en la danza. Otras han sido sustituidas por bailarinas y también ha habido soluciones alternativas. En una versión reciente del Liceo de Barcelona (Guy Joosten, 2009) no hay baile. Durante el solo de flauta, Salomé está realizando juegos sexuales por debajo de la mesa de un banquete, tras lo cual proyecta un video que muestra a los invitados los continuados abusos sexuales que su padrastro le ha infligido desde su infancia³.

Por todos estos motivos, el sonido que requiere este solo de flauta es mucho más intenso que el "sonido francés" de los ejemplos anteriores. Pero, todos ellos juntos, son buena muestra del uso de la flauta con significado erótico a principios del siglo pasado. A lo largo del siglo XX otros instrumentos ocuparon su lugar; por ejemplo, el saxo en las baladas de jazz y la guitarra eléctrica en el rock, con su forma fálica y las posturas insinuantes de los guitarristas. Pero hace poco más de 100 años era nuestro instrumento el que excitaba a las masas.

Jaume Martí Ros, Flauta de la Orquesta Titular del Teatro Real (Orquesta Sinfónica de Madrid).



NOTAS

- 1 Existe una fantástica recreación de este acontecimiento en la película "Nijinsky" de Herbert Ross (1980). La escena del fauno es fácil de encontrar en youtube con las palabras clave "nijinsky", "apres-midi" y "ross".
- 2 Es posible encontrar el video de esta versión en youtube con las palabras clave "daphnis" y "montecarlo".
- 3 Podemos encontrar esta versión de la danza en youtube con las palabras clave "dance of the seven veils" y "stemme".

12th Festival Internacional de FLAUTA ADAMS



Por José Ramón Rico

Durante el fin de semana del 21 al 23 del pasado mes abril se celebró el 12º Festival Internacional de Flauta ADAMS que organiza el ADAMS European Flute Centre con su director al frente Peter Swinkels. Un gran Festival de flauta de tres días de duración que a lo largo de sus ya 12 años de existencia, se ha ido convirtiendo en una esperada cita anual, especialmente para los flautistas de Holanda y Alemania, aunque también para los de toda Europa. Localizado a las afueras de Ittervoort (Holanda) el ADAMS European Flute Centre es una impresionante nave de más de 10.000 m² especializado en instrumentos de viento madera, viento metal y percusión así como innumerables accesorios de todo tipo para cada uno de estos instrumentos. Situado en plena campiña rodeada de verdes parajes, resulta un entorno encantador.

Para el itinerario de vuelos hay varias posibilidades Ittervoort, Maastricht, Eindhoven. Yo opté por ir por el aeropuerto de Eindhoven (Madrid-Barcelona-Eindhoven) por unos 280 €, quizás menos si lo reservas con tiempo. Aunque no conozco los otros itinerarios este me resultó más o menos acertado. El alojamiento se realiza en hoteles de localidades cercanas aproximadamente a 15 minutos en coche hasta el Festival. La organización sugiere en su web algunos de estos alojamientos así como otra opción más económica (30 €/noche) en habitaciones compartidas en un albergue en la cercana localidad de Bekerhof. Yo que ya soy un poco comodón para estas cosas elegí el hotel Golden Tulip en la cercana ciudad de Weert. Resultó de un trato agradable y confortable por 50 €/noche con buffet de desayuno incluido. Weert es una deliciosa y tranquila ciudad con un hermoso centro histórico que es conocida



Sobre estas líneas, Iglesia de St. Martinuskerk en la Plaza de Weert. A la derecha, José Ramón Rico con el organizador del concierto, Peter Swinkels

como la ciudad más verde de Holanda.

Dada la aislada localización del festival en las instalaciones del Adams Flute Centre entre varias ciudades cercanas, la organización del





Andrea Lieberknetcht en un momento de su actuación en el Concierto de Gala del sábado

Festival proporciona un servicio gratuito de transporte de shuttles que cada media hora acuden a los puntos de cita acordados en las localidades de alojamiento de los asistentes para transportar hasta el festival a los asistentes que allí acudan. Me pareció un poco sorprendente al principio sobre todo el primer día cuando, tras 3 horas de vuelo hasta el aeropuerto de Eindhoven, 10 minutos de bus desde el aeropuerto a la estación central de Eindhoven-ciudad y 20 minutos de tren de Eindhoven a Weert, al llegar al punto de cita “cerca de la estación del tren de Weert”, tuve unos primeros momentos de incertidumbre, pues no sabía muy bien si estaba en el sitio correcto de la cita con el transporte, y no se veía ninguna señal clara del transporte de ADAMS. Por suerte, al rato vi a una chica con un estuche de flauta y le pregunté si iba al festival de ADAMS, me contestó afirmativamente, tras conversar un poco con ella, al poco apareció una furgoneta con el logotipo de ADAMS que se paró en una esquina; a partir de ahí ya todo se sucedió rodado y mucho más relajado. En realidad para ser más exactos el punto de cita era: “Cerca de la estación del tren de Weert, frente a la tienda de flores”; seguro que si alguno de los lectores de este artículo se anima a ir a este interesante festival de flauta el año que viene, se acordará cariñosamente de mí. También te llevaban en sentido contrario desde el festival a

tu hotel cada media hora o cuando se lo sugerías a los sufridos transportistas, si te urgía; la verdad es que en esto la organización se volcó intensa y eficazmente, se portaron muy bien haciendo que este pequeño impedimento de la aislada localización de la sede del Festival no resultara un incómodo inconveniente. ¡Enhorabuena!

A la llegada al ADAMS Flute Centre te encuentras con una inmensa y moderna nave de impecables instalaciones de más de 10.000 m². En la planta baja de entrada está la tienda y las oficinas, un taller para reparar instrumentos, un pequeño servicio de comidas y bebidas que hace las funciones de lugar de encuentro para tomar algo en los momentos de descanso o desconexión de las actividades.

Subiendo a la planta primera es donde se realizan las actividades del Festival.

En la parte central están montados los stands de los expositores, y luego bordeando todo el perímetro de la gran planta hay unas 15 salas de paredes acristaladas que te permiten ver todo lo que ocurre dentro que es donde se desarrollan las actividades.

La oferta de expositores era bastante amplia con representación de Muramatsu, Pearl, Powell, Brannen Brothers, Haynes, Eva Kingma, Altus/Azumi, Jupiter, Nuvo flutes, Miyazawa, Nagahara, Lefreque, Noth Bridge, Flute motion, Bulgueroni, Gemeinhardt, Adams, Mancke, Yamaha y editoriales como Trübcher, Spiero, Robert Martin, IFSB, NFG, Neflac, Flutonic, Edition Kossac, Syrinx edition. Esta edición ofrecía un buen número de talleres de trabajo, conciertos y conferencias. Más de 28 renombrados artistas invitados: Emily Beynon, Andrea Lieberknetcht, Anna



Sala de expositores

Garzuly, Paul Edmund-Davies, Nicole Esposito, Olga Ivsheikova, Elisabeth Hobbs, Nial O´Riordan, Gareth McLearmon entre otros.

Durante los tres días también se celebraron dos concursos, el Dutch Intenational Flute Competition y el Benelux Fluitconcours. Resultó agradablemente sorprendido al encontrarme allí con una estudiante de flauta española de unos 10 años de edad de Huesca, que me sonaba pues salió en uno de los artículos pedagógicos de nuestra revista, que acudió acompañada por su madre y animada por su profesora para presentarse a uno de estos concursos. ¡Ole por las profes y las madres que apuestan fuertemente por los suyos! Ojala hayas quedado bien en el concurso y contenta con tu temprana experiencia.



Andrea Lieberknecht y Anna Garzuly saludando al finalizar el Concierto de Gala

El Festival es gratuito, tan solo tienes que apuntarte y pagar previamente online las actividades que más te interesen, pagando 10 € como oyente o 25 € por una clase particular. Otras muchas actividades son de libre acceso. Como novedad este año se estableció la distinción de dos categorías de actividades: para menores de 16 años y otras para mayores de 40 con el fin de dar el adecuado tratamiento a las intrínsecas particularidades de las actividades según las diferentes edades de los asistentes. Todo está muy bien organizado. Al principio de cada día muestras los recibos de las actividades que has pagado

y te hacen un pase identificativo personalizado con tus planning de actividades para ese día. Las masterclass individuales son de unos 45 minutos aprox. en un ambiente muy agradable y cercano con el profesor y los asistentes oyentes, pues no es un festival masificado que se presta a hacer fácilmente nuevos amigos haciendo lo que más te gusta.

Me resultó especialmente interesante conocer a Emily Beynon en sus masterclass, resulta una mujer encantadora, cercana, muy eficaz y práctica con una gran capacidad pedagógica de detectar y ofrecer las pautas más adecuadas para solucionar o encauzar rápidamente las soluciones a los problemas que iban surgiendo con cada uno de los alumnos/as participantes. También pasé algún rato sentado en una blanda y confortable bola enorme de goma en el taller de “Breath and balance” impartido por Nial O´Riordan, experimentando nuevas sensaciones de control postural, respiración y relajación con y sin instrumento. También disfruté mucho de la conferencia sobre G.P. Telemann “Telemann unlocking creativity” impartido por Petra Music conociendo aspectos muy interesantes de la vida y todo lo relacionado con la ingente producción para la flauta de este prolífico, polifacético e incansable músico alemán. Aportó



Instalaciones del ADAMS flute Center. Planta Baja.



De arriba a abajo: Primera planta del ADAMS Music Center. Un momento del Concierto de Gala. Conferencia "Telemann unclocking creativity" por Petra Music. Peter Swinkles, director del festival, presentando el concierto de Gala. Derecha, Masterclass con Emily Beynon

un gran número de documentos, libros, apuntes personales, audiciones etc... sobre interpretación, ornamentación o estilo que pudimos consultar libremente durante la conferencia.

Los conciertos de Gala se celebraron en un amplio local colindante. Yo asistí al del sábado por la noche de 19:00 a 21:00 en el que actuaron Andrea Lieberknetcht y Anna Garzuly. Andrea Lieberknetcht interpretó la Sinfonische Kanzona de Singried Karg-Elert, Solosonate Op. 47/7 fis moll de Günter Raphael, la Sonata para violín y piano de Claude Debussy editada por Cordula Hacke y la Ballade de Frank Martin y Anna Garzuly tocó la Sonatine de Henry Dutilleux, Cadenza for flute solo (from the Shadows) de Peter Eötvös, Suite imaginäre, Allemande, Sarabande und Doubles I-IV de Joachim Quantz y La sonata de Robert Muczynski.

Los tres días que duró el Festival resultaron una experiencia muy enriquecedora tanto desde el punto de vista musical realizando talleres y escuchando clases y conciertos, como desde el punto de vista personal haciendo nuevos amigos y conociendo ese país que todavía no había visitado. Os animo a todos a asistir en alguna ocasión a este Festival.

José Ramón Rico,
Profesor Superior de Flauta.



25 Aniversario ^{de} "Fluit"



Ludwig Böhm y Mia Dreese durante la celebración del 25 aniversario de "Fluit"

Por **Ludwig Böhm**

Hace 25 años, Mia Dreese fundó la revista "Fluit" de la Asociación Holandesa de la Flauta (Nederlands Fluit Genootschap).

Por este motivo, el 5 febrero de 2017 tuvo lugar una celebración con la participación de unos 80 flautistas en el monasterio antiguo de Woerden, una pequeña ciudad a unos 35 km al sur de Ámsterdam.

El programa comenzó con un concierto del flautista Hanspeter Spannring de Graz, quien vive en los Países Bajos desde 1991. No comprendí mucho de la conferencia siguiente de Wieke Karsten a causa de problemas con el idioma. Después de esto, di mi conferencia de diapositivas sobre mi tatarabuelo Theobald Böhm (flautista, compositor, constructor de flautas, inventor de la flauta Böhm, Múnich 1794–1881).

Antes de la conferencia, Thies Roorda tocó "Du, du liegst mir im Herzen", opus 22 de Theobald y después, con dos

de sus alumnos, el arreglo de Theobald del Trío opus 87 de Beethoven. A continuación, el flautista y compositor americano Ned McGowan improvisó con la flauta contrabajo.

Antes del almuerzo, el alcalde de Woerden apareció y pronunció unas elogiosas palabras sobre Mia Dreese y le concedió una medalla.

Por la tarde, Ilonka Kolthof tocó el flautín y Marieke Schneemann la flauta. Las conferencias de Marten Root y Peter Verhoyen redondearon el programa.

En definitiva, fue una bonita celebración en un viejo y bello edificio.



Novedades

Cd's



Works for solo Baroque flute

Manuel Morales: *Travesero*
Sello: *Icaria*

“La música contenida en el presente Cd forma parte de mi desde hace muchos años y es, por tanto, un verdadero placer el poder presentarla en los instrumentos para los que, seguramente, fue concebida. Fue grabada en un solo día para tratar de conseguir que tuviera la mayor naturalidad posible y que, de esta manera, se pudiera transmitir mejor la emoción que me produce. Espero que les guste.”

Con estas sinceras palabras introduce Manuel Morales los comentarios a su reciente grabación sobre piezas barrocas para flauta sola, en la que incluye piezas emblemáticas de los principales compositores del siglo XVIII que escribieron para este género: J. S. Bach, J.M. Hotteterre, G. P. Telemann, J.B de Boismortier, A. Stamitz y C.P.E. Bach son los autores recogidos. A través de las piezas seleccionadas en el presente Cd, podemos hacer un recorrido por los algunos de principales estilos y formas musicales que se desarrollaron en Europa desde su inicio hasta el último tercio del siglo XVIII, cuando el elaborado estilo galante, agotando ya las posibilidades que el estilo barroco podía ofrecer, dio paso inevitablemente al estilo Clásico plenamente asentado ya por la música de Haydn, Mozart y Beethoven para la cual la flauta tuvo ya que adaptarse con las consabidas modificaciones técnicas que se fueron realizando sobre el instrumento. La Partita en La menor BWV 1013 compuesta hacia 1717 nos da muestra de una composición tipo Suite en el estilo de contrapunto alemán tan desarrollado por J.S.Bach en sus numerosas composiciones para violín solo y que tan magistralmente supo trasladar a nuestro instrumento. Para ella Morales emplea, con un resultado muy interesante, una flauta de J.de Winne copia de un modelo Hotteterre que está en una afinación más baja, A 392, con el fin de poder acceder a una sonoridad más plena, profunda y resonante que sin duda esta música agradece. A pesar de que la complejidad técnica de la pieza pueda hacer que interpretarla con esta flauta sea un verdadero reto, la

sólida formación de este intérprete le permite superarlo con acierto. Continúa el Cd con dos piezas de eminente carácter vocal, compuestas alrededor de 1722/23 como son los dos *Airs Rochers vous êtes sourds* y *Dans ces deserts paisibles* de J.B. Lully pero adaptadas y adornadas en las doblés al más puro estilo francés por J.M.Hotteterre. Morales incorpora con gran gusto los delicados giros de la ornamentación dentro del contexto vocal y melódico de los pasajes, sumergiéndonos en un relajante ambiente de sosiego, casi de meditación. La Suite nº 5 perteneciente al Op.35 es un ejemplo de la delicada y siempre agradable música de J.B de Boismortier en la que los acertados tempos, carácter y correcta acentuación del compás en las danzas elegidos por el intérprete, nos permiten “bailar” con cada una de las danzas de esta suite. A partir de este punto M. Morales utiliza ya la segunda de las flautas empleadas en este Cd; una flauta de A. Weemaels a partir de un modelo de A. Grenser con una afinación más brillante en La 415. No podían faltar en un disco de flauta sola las *Fantasie* para el flauto traverso senza basso compuestas por G.P.Telemann alrededor de 1732/33. Piezas deliciosas, con continuos cambios de tempo y con una libertad formal y armónica que sugieren un cierto carácter improvisatorio. En este caso Manuel Morales selecciona las *Fantasías* nº 5 en Do Mayor y la nº 12 en Sol menor. Sin duda la falta de espacio de un Cd de estas dimensiones le ha impedido ejecutar todas las *Fantasías* seguidas, como se que a él le gusta hacer en algunos de sus conciertos, pues como muchos autores coinciden en señalar, la composición en su recorrido por todas las tonalidades desde La Mayor hasta Sol menor, puede concebirse como un todo en sí misma. Las dos últimas piezas del Cd son la *Sonata* en La menor Wq 132 de C.P. E. Bach, principal representante del estilo empfindsam, compuesta en 1747 en el contexto de la corte del Rey de Prusia Federico II, muestra de la *Sonata* tipo Solista con 3 tiempos en sucesión lento-rápido-rápido; y la más tardía de las composiciones del Cd los *Caprichos* 4, 5 y 6 de A. Stamitz que, dada su tonalidad común y la sucesión de tempos rápido-lento-rápido pueden concebirse, en opinión de Morales, como un conjunto, original valoración que me parece muy acertada.

La calidad y variedad de estilos y estructuras formales de las piezas seleccionadas, unida a una muy acertada interpretación fruto del asentado conocimiento de las piezas que demuestra Manuel Morales, hacen de este Cd un disco completo y entretenido de escuchar. Una opción muy recomendable para aquellos que gusten en acercarse al repertorio de la flauta sola durante el siglo XVIII.

Manuel Morales es profesor de flauta travesera en el Con-

servatorio Superior de flauta de Vigo y actúa como músico freelance tanto con las flautas históricas como con la flauta moderna, habiendo dado conciertos por España, Portugal, Turquía, Eslovenia e Italia. Articulista de excepción en los primeros números de nuestra revista TODOFLAUTA con una serie de artículos sobre la evolución de la flauta travesera, publicó en 2012 la traducción al castellano del Método minucioso y detallado para tocar la flauta de Johann George Tromlitz, una obra de referencia para el estudio y conocimiento de la flauta barroca.

José Ramón Rico



**Salvador Brotons.
The Complete Works
For Flute.Vol.1**

*Flauta: Roberto Álvarez,
Piano: Beatrice Lin, Percusión: Eugene Toh
Guitarra: Kevin Loh,
Arpa: Katryna Tan.
SELLO: CENTAUR*

La grabación que nos ocupa es el primer volumen de un exigente y amplio proyecto de tres discos que recogen toda la obra escrita para flauta del compositor catalán Salvador Brotons.

Brotons, gran amante y conocedor de la flauta, el mismo y varios miembros de su familia han sido flautistas, ha sabido siempre capturar con gran inspiración en sus composiciones la esencia expresiva, poética y mágica de este ancestral instrumento que a pesar de su sencilla concepción es capaz de producir las más sutiles y variadas posibilidades sonoras. Bien a solo o en combinación con otros instrumentos como el piano, la marimba o la guitarra Brotons desarrolla magistralmente el creativo e inagotable mundo de ideas, colores y sonoridades que estas piezas contienen.

Roberto Álvarez muestra en todo momento un gran dominio del instrumento y una perfecta comprensión del mundo sonoro de Brotons interpretando las piezas con una gran destreza técnica, especialmente en los difíciles pasajes virtuosísticos de los movimientos rápidos, demostrando una gran coherencia en el fraseo y distribución de ideas junto con una articulación precisa y penetrante con un sonido vibrante, claro y directo en todos los registros del instrumento y rico en variedad de colores y matices.

Este primer volumen contiene la Sonata para flauta y piano Op.21, una pieza consistente en 2 movimientos tocados sin interrupción, en la que una cadenza central conecta el primer movimiento lento, lírico y expresivo con el rápido y excitante segundo movimiento de incesantes cambios rítmicos y pasajes virtuosísticos para ambos instrumentos. La Fantasía Concertante para flauta y marimba-vibraphone Op.51 una pieza en la que como su propio nombre indica, los cambios de color y contraste predominan durante toda la composición, pasando de momentos de magia a otros de gran virtuosismo instrumental. Coloured Skies para Flauta y Arpa Op.134 es una pieza escrita para esta sugerente combinación a propia petición de su intérprete Roberto Álvarez,

consistente en 4 contrastantes movimientos inspirados en los cambiantes colores del cielo. La Sonata N° 2/Concerto para Flauta y Piano/Orquesta OP.72 fue comisionada por el Centro per la Iniziative Musicali in Sicilia en 1996, en su planteamiento puede ser tocada como una sonata o un concierto; esta pieza incorpora muy efectivamente un buen número de los efectos contemporáneos que mejor funcionan en la flauta, que Roberto Álvarez interpreta con gran destreza y naturalidad. Tres Divertimenti para Flauta y Guitarra Op.68 consiste en tres piezas que atienden una comprensión en triángulo (rápido, lento, rápido) aunque cada pieza contiene su propio material temático, los tres movimientos comparten el mismo sabor del modo frigio tan típico de la guitarra que empasta perfectamente con la rica sonoridad que ambos intérpretes saben sacar de sus instrumentos. El Port de la Selva para Flauta y Piano Op.6, es un arreglo posterior para Flauta a piano de una temprana composición de Brotons escrita inicialmente para “cobla”, una formación tradicional de 11 instrumentos populares.

Roberto Álvarez flautista español con base en Singapur, y también especialista en piccolo, se siente igualmente a gusto tocando tanto música clásica, barroca o contemporánea como música celta, jazz o rock.

J.R.Rico



**Jean Michel Damase.
De nature fidèle. Obras
para Flauta y Arpa.**

*Flauta : Stefano Parrino,
Arpa : Alessia Luise*

SELLO : Urania Arts

El presente disco recoge las principales piezas escritas para Flauta y Arpa de J.M Damase interpretadas con gran gusto y maestría por los reconocidos intérpretes Stefano Parrino (flauta) y Alessia Luise (Arpa), tan solo 4 años después de la muerte del compositor. Jean Michel Damase nació en Burdeos en 1928 y murió en 2013.

Músico refinado y sincero, destacado pianista y compositor de la escena francesa desarrolló una amplia variedad de géneros musicales que van desde la música teatral al ballet y la música instrumental en la que la flauta y el arpa siempre han tenido una importancia destacada, bien individualmente o en conjunto, combinando sus seductoras y sinérgicas sonoridades. De hecho la madre de Damase Micheline Kahn fue una gran arpista a la que Gabriel Fauré, André Caplet, Maurice Ravel y el propio Damase dedicaron algunas de sus más importantes óperas.

La Sonata para flauta y Arpa compuesta fue comisionada para Jean Pierre Rampal y Lilly Laskine en 1964. La pieza alterna entre el íntimo y melancólico carácter del andante y el carácter firme y decidido del movimiento final.

La segunda sonata para Flauta y Arpa compuesta en 1998 está dedicada al compositor Yuko Uebayashi en la que la

escritura idiomática para el arpa, resulta especialmente destacable. Ambas sonatas son interpretadas con la misma elegancia y sinceridad con la que sus ideas musicales fueron compuestas; La riqueza y calidad sonora de la flauta de Parrino junto la perfecta sincronía y complicidad con el arpa reflejan el espíritu con el que estas piezas fueron creadas. Variaciones “Early morning” para Flauta y Arpa compuesta en 1980 basada en una canción inglesa del siglo XVIII, es una muestra de la capacidad cautivadora que la música popular ejercía sobre Damase.

En la Pavane à cinq temps Damase nos sumerge en el delicado ambiente de esta danza renacentista, algo que resultó también una gran fuente de inspiración para muchos compositores de principios del siglo XX. El natural y límpido sonido que Stefano Parrino obtiene de su flauta hace flotar las ideas melódicas soportadas en el aire por los sugerentes acordes y pasajes de acompañamiento del arpa. L de Lorenzo compuesta en 2001 para flauta sola es una pieza en forma de estudio, tributo al virtuoso flautista italiano Leonardo De Lorenzo, autor del famoso tratado de flauta donde trata amplia y detalladamente los más variados aspectos de la técnica y la interpretación flautística. Promenade para flauta y Arpa de 1972, de tan solo un minuto y 11 segundos de duración en un reflejo del discreto encanto y refinada honestidad de la que Jean Michel Damase hizo siempre gala. Scènes d’Enfants, Kinderszenen Op 15 son transcripciones para flauta y Arpa realizadas en 2004 de 7 pequeñas piezas de Robert Schumann junto con Le Petit Berger de Debussy transcrito en 2006 para flauta y Arpa por Damase, constituyen una muestra del sincero interés de este compositor por el género de la literatura para niños tan desarrollado por muchos compositores en sus composiciones para piano.

J.R.Rico

Libros



FLUTE COLORS.
Extended techniques for flute.

Autor: Rogier de Pijper
Editorial: Timbre publications
www.flutecolors.com

FLUTE COLORS no es solo un nuevo libro para el estudio de las técnicas extendidas en la flauta travesera, sino que es un amplio, versátil y bien meditado proyecto ideado por su autor Rogier de Pijper para el conocimiento, iniciación y desarrollo del estudio de estas nuevas técnicas que constituyen un amplio abanico de recursos expresivos para la flauta travesera.

El método completo se compone de tres elementos: El libro tutorial principal que contiene los ejercicios y las explicaciones necesarias para el estudio de cada una de estas técnicas, una útil guía de estudio clara y bien estructurada que ayuda para la organización y uso en el estudio diario de los materiales que contiene el libro tutorial según las necesidades de cada uno. Organizados por niveles de dificultad, en la guía de estudio se presentan los ejercicios del libro que resultarán más adecuados para el estudio de los diferentes bloques de contenidos: Calentamiento, sonido, articulación, dinámica, afinación y coordinación. Por si fuera poco como tercer elemento del proyecto, en la página web www.flutecolors.com puedes descargarte, previa adquisición de una clave, un gran número de recursos con nuevos e imaginativos materiales de estudio muy útiles y divertidos frecuentemente actualizados en forma de piezas, estudios, dúos, tríos, cuartetos etc... arreglados por el autor, que resultan ideales para complementar el estudio de estas técnicas en las clases colectivas. También en la web puedes visualizar videos explicativos de cómo tocar cada uno de los diferentes ejercicios y materiales. El método incluye la práctica totalidad de estas nuevas técnicas: armónicos, tongue ram, frullato, sonidos de aire, glissandos, sonido de llaves, tocar y cantar a la vez, pizzicato, cuartos de tono y microtonos, Whispertones, multifónicos y respiración circular.

En los tiempos en los que estamos el desconocimiento de estas técnicas extendidas te hace estar obsoleto a ti y a tus alumnos. Además de permitirte adentrarte en el estudio de obras que incluyen este tipo de técnicas como recurso compositivo, el estudio de las técnicas extendidas ayuda muy importantemente a desarrollar un mayor control sobre el instrumento en todos los aspectos y te abre un amplio mundo de nuevas posibilidades sonoras y expresivas. A mi entender es una publicación altamente recomendada.

José Ramón Rico

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

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



©juanrag

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

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