

Todo Flauta

Revista Oficial de la Asociación de Flautistas de España

Nº 17

Marzo 2018

Año IX



Valencia

6, 7 y 8 de abril
de 2018

5ª CONVENCION DE LA AFE
Respirar dentro del sonido
FRANCISCO CASANOVAS TALLARDÁ
Sonata para flauta y piano
de Francis Poulenc, Parte II



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

6

5ª Convención de la AFE, Valencia
Por **AFE**

15

Respirar dentro del sonido
Por **Antonio J. Berdonés**

25

FRANCISCO CASANOVAS TALLARDÁ
Parte I
Por **Juan Francisco Cayuelas Grao**

33

Sonata para flauta y piano de Francis Poulenc
Parte II
Por **Jorge Caryevschi**



5

DESDE LA AFE
Por **Juanjo Hernández**

41

Convención USA 2017
Por **Gemma Goday Diaz-Corrales**

44

Obra Completa para Flauta de Franz y Carl Doppler
Por **Claudi Arimany y José Ramón Rico**

50

Latitud
Por **Omar Acosta**

57

El Nuevo Metodo De Paul Edmund-Davies
Por **Iván García**

64

En Memoria, Josep María Brotons
Por **AFE**

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
Pepa Segovia

Colaboradores en este número:
Juanjo Hernández
Antonio J. Berdonés
Juan Francisco Cayuelas Grao
Jorge Caryevschi
Claudi Arimany
José Ramón Rico
Gemma Goday Diaz-Corrales
Omar Acosta
Iván García

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 el número 17 de nuestra Revista TODOFLAUTA. En este número contamos con un interesante artículo que publicaremos en dos entregas que nos envía Francisco Cayuelas, Profesor de Flauta del Conservatorio Superior de Música “Massotti” de Murcia y biógrafo de Francisco Casanovas, sobre Francisco Casanovas Tallardá un polifacético instrumentista de viento catalán que bien merece un espacio en nuestra revista. Incluimos también un completo y original artículo sobre la Respiración circular por José Antonio Bernonés que desmitifica el carácter de excepcionalidad de esta útil técnica que sin duda será de gran beneficio para aquellos que se animen a incorporarla en su paleta de herramientas musicales. Completamos la segunda entrega sobre el análisis de la Sonata para flauta de Francis Poulenc que desarrolla el eminente pedagogo y flautista Jorge Caryevski en la que nos aporta nuevos conocimientos sobre esta emblemática composición. Con el fin de informaros sobre la inminente 5ª convención de la AFE en Valencia hemos incluido un amplio reportaje sobre las actividades que en ella se desarrollarán. Una vez más la oferta actividades y de artistas participantes es amplia y exquisita que esperamos que sea de utilidad para todos los que nos acompañéis en este importante evento de la AFE. Disponéis de más información actualizada en la página web de la Asociación. Nos hacemos eco de la reciente publicación del monumental proyecto sobre la grabación de la obra completa de los hermanos Doppler. Directamente de la mano de su artífice Claudi Arimany conoceremos todos los entresijos del proyecto y todas las novedades que nos esperan sobre este asunto. Iván García en íntima colaboración con el flautista y pedagogo Paul Edmund-Davies, nos ofrece la primera nos envía un proyecto que abarcará varios números de la revista en el que podremos echar una detenida mirada al método de Paul Edmund The 28 Day Warm Up Book (for all flautists... eventually! Incluyendo la completa traducción al castellano de cada uno de los capítulos del método con ejemplos de ejercicios amablemente cedidos por el autor para ser publicados en nuestra revista. Conoceremos también “Latitud” el último proyecto artístico de Omar Acosta, unos de los artistas que desde la primera convención de la AFE en Madrid, colabora en todas nuestras convenciones. Finalmente la flautista Gemma Goday, recientemente galardonada en los concursos “Convention Performers” con la flauta moderna y “Baroque Masterclass” con el travesero en la pasada edición de la Convención Nacional de Flautistas de EEUU de 2017, nos habla de sus experiencias en esta Convención de la NFA el pasado verano. No queríamos dejar pasar la ocasión de enviar un sentido recuerdo para Josep María Brotons (Barcelona 1931- 2017) recientemente fallecido este año. Nuestra más sincera admiración por su trabajo y aportación al mundo de la flauta en nuestro país. Agradecemos la inestimable colaboración de todos nuestros colaboradores.

José R. 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.

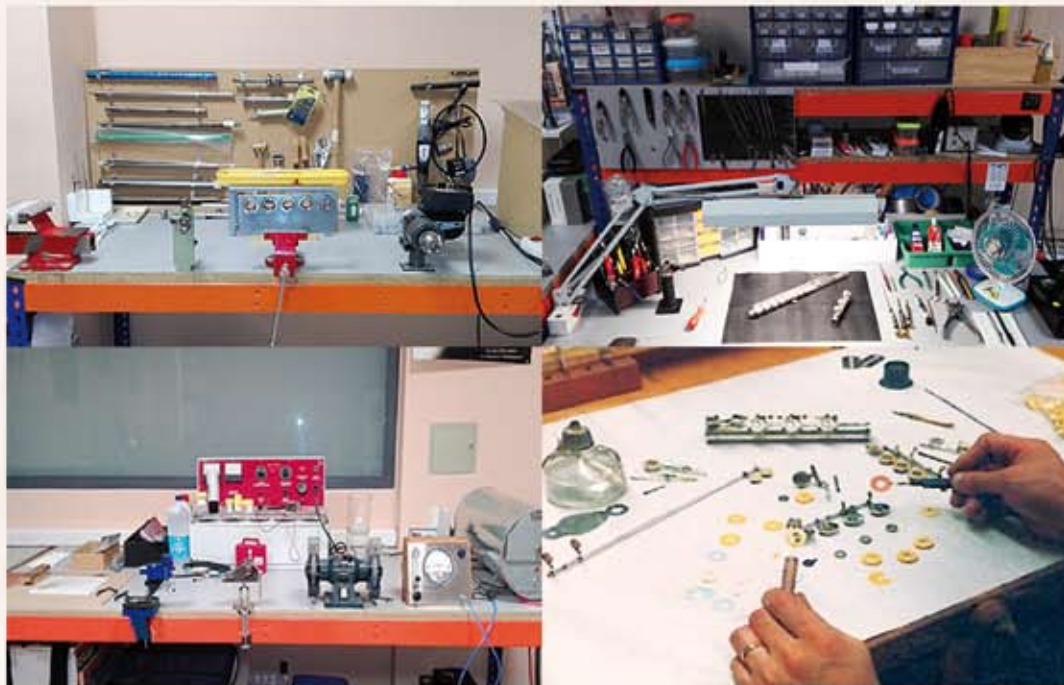


www.dasi-flautas.com
 flautas@dasi-flautas.com
 667 914 386

c./ José Aguirre, 21 bj. izq.
 46011 VALENCIA
 963 675 173



En Dasi-Flautas tenemos a tu disposición un taller de más de 50 m2 dedicado, exclusivamente, al mantenimiento y reparación de flautas y flautines.



Dasi-Flautas es miembro de la Asociación
 Profesional ARTVENT.
 Asociación de Artesanos-Técnicos Reparadores
 de Instrumentos Musicales de Viento
 de la Comunidad Valenciana



ARTVENT

Asociación de Artesanos-Técnicos Reparadores
 de Instrumentos Musicales de Viento de la Comunidad Valenciana



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 | ... 52 |
| Arista Flutes | ... 43 |
| Artis Store | ... 52 |
| Alfred Verhoef | ... 16 |
| Burkart Flutes | ...PID |
| Daniel Paul | ... 56 |
| Dasí | ... 4 |
| Euromúsica Garijo | ..PET |
| FluteMotion | ... 56 |
| Julio Hernández | ... 32 |
| Mancke Flutes | ... 2 |
| Resona | ... 52 |
| Sanganxa | ...14,20,56 |
| Straubinger | ... 28 |
| Vents du Midi | ... 24 |
| Yamaha | ...PIT |

Desde la AFE



Estimados socios y amigos flautistas:

En esta nueva edición de Todo Flauta hemos decidido poner como portada la imagen gráfica de nuestra tan esperada 5ª Convención Nacional de Valencia 2018.

Queremos que sea un congreso aún más especial que sus predecesores y para ello estamos realizando todo el esfuerzo que está en nuestras manos para que sea una cita flautística para el recuerdo.

Este encuentro estará lleno de artistas consagrados junto a jóvenes flautistas españoles que trabajan más allá de nuestras fronteras, clases magistrales, expositores venidos de todos los rincones del planeta, ensembles de flauta, bandas de música, recitales, talleres, ponencias y encuentros personales con aquellos colegas que nos acompañarán durante tres días en el magnífico Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia y en el Palau de la Música de dicha ciudad.

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

Recibid un fuerte abrazo y ¡¡nos vemos en Valencia!!

Juan José Hernández Muñoz





5ª CONVENCION DE LA Asociación de Flautistas de España

Valencia

Por AFE

Aún tenemos el recuerdo de Bilbao y ¡ya está a la vuelta de la esquina Valencia 2018!

Hemos continuado con la línea de ubicar por todo el país nuevas ediciones de nuestra convención por lo que ahora le toca al este, y es allí donde se desarrollará la 5ª Convención Nacional de Flautistas de España. Han pasado dos años en los que no hemos parado de trabajar desde la junta directiva de la AFE y es que programar un evento de tal magnitud requiere muchísimo trabajo pero sabemos con total garantía que tal esfuerzo será recompensado con las magníficas actividades que se darán cita los días 6, 7 y 8 de abril de 2018.

Valencia no es sólo una maravillosa ciudad costera con sus Fallas mundialmente conocidas y su increíble gastronomía con la paella como estandarte. Valencia es posiblemente uno de los referentes de la música de nuestro país desde el punto de vista de las personas que interpretan un instrumento, ya que la ratio respecto a otras comunidades es significativamente mayor. Casi toda la totalidad

6, 7 y 8 de
de 2018

de actividades organizadas para esta convención será en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo". Tendremos la suerte de contar con un edificio moderno y equipado con todo lo que necesitamos. Desde la AFE queremos agradecer a todo el equipo directivo del Conservatorio, y en especial a M^a Dolores Tomás y a Joaquín Gericó, por darnos tantas facilidades para organizar este evento. Además, estamos muy contentos de haber podido organizar una tarde con los flautistas de la orquesta de Valencia, bandas y otras agrupaciones valencianas.

Hemos programado para esta edición diferentes ciclos con perfiles muy diversos que, aunando todos ellos, ha-



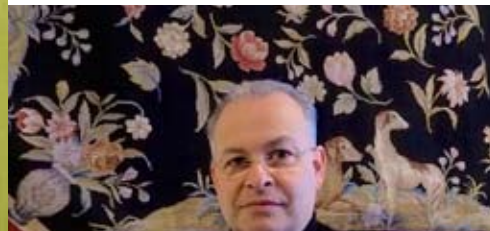
Joaquín Gericó



Antonio Arias



Barthold Kuijken



Franco Cesarini



Karl-Heinz Schütz



gan que nuestra propuesta sea un congreso muy completo. En un mismo fin de semana podremos ver y escuchar a flautistas de diferentes generaciones, además de otras actividades relacionadas con el mundo de la flauta como el ámbito de la psicología y de la reestructuración corporal.

¿Os imagináis poder escuchar en directo a artistas que nos fascinan y a otros que maravillaron a generaciones anteriores y que siguen siendo un ejemplo a seguir hoy en día? Seguro que ya os ha venido algún nombre a la cabeza... ¡Karl-Heinz Shütz y Barthold Kuijken estarán con nosotros!

Hemos podido reunir en este mismo evento a artistas

consagrados con jóvenes talentos como Francisco López, por supuesto a los ganadores del concurso de la AFE de la última edición y contamos con la presencia de algunos de los flautistas más aclamados del momento como Paolo Taballione, Florence Souchard - Delpine, Evangelina Reyes, Claudio Barile, Cristina Ánchel, Alexis Kossenko, Miguel Angel Villanueva, Monika Streitová, Alessandra Rombolá, Virginie Reibel, Sergio Palotelli, Joaquín Gericó, Gili Schwarzman, Patricia Da Dalt, Gil Magalhaes, Diego Aceña, Abigail Burrows, Neros Ensemble, Antonio Arias, Juana Guillem, Istvan Matuz y muchos más.

Queremos destacar una especial atención a ponencias y talleres relacionados con diferentes terapias alternativas como la psicología, la pedagogía, el coaching o el método DIAFREO abordando temas que muy a menudo quedan olvidados en la formación académica de los flautistas. Guillermo Dalía, Rafael García, Susana Recio y Ana M^a. Pérez nos orientarán sobre cómo combatir el miedo escénico, preparar con éxito un concierto o audición y controlar otros aspectos de nuestra vida que influyen en nuestra



Patricia Da Dalt



Evangelina Reyes



Guillermo Dalía



Mié Ogura



Rafael García

relación con el instrumento. Otro tipo de talleres relacionados con el mantenimiento del instrumento, las nuevas tecnologías y el folk serán llevados a cabo por Enrique Pernía, Javier Puentes o Carlos Soto (Celtas Cortos). Evidentemente tenemos que mantener aquellas actividades que son un clásico ineludible en las convenciones de la AFE. Así pues, el magnífico concierto de gala será el sábado por la noche a las 20 horas y para que nadie se quede sin sitio, será en la sala Iturbi del Palau de la Música. Podremos también escuchar en ese mismo marco pero a las 17 horas, a la Banda de Villanueva de Castelló dirigida por Franco Cesarini y como solistas a Isabel Vila y Marcos Chirivella, que interpretarán obras de Mouquet, Reed, Doppler y del mismo Cesarini. Además de todo esto, también hemos organizado una amplia oferta de masterclasses, con profesores tan conocidos como Fernando Gómez, Wéndela van Swol o Antonio Nuez que siempre son tan demandadas por nuestros socios más jóvenes. El concurso que se desarrollará durante la convención, con su responsable y organizador Roberto Casado miembro de la junta directiva, ya consta de muchísimas ins-

cripciones, por lo que suponemos que será un gran éxito como en convocatorias anteriores.

Para esta ocasión, el jurado estará compuesto por: (Presidente) José Sotorres, como solista de la Orquesta Nacional de España. Abel Aldás, como profesor representante del Conservatorio Profesional de Catarroja. Eva García, como profesora del Conservatorio Profesional de Huesca. M^a Dolores Tomás, como catedrática del Conservatorio Superior de Música de Valencia. Jesús González, como flautista-compositor.



Abigail Burrows McLearnon



Antonio Nuez



Fernando Gómez



Gareth McLearnon



Claudio Barile



Francisco López



Marcos Chirivella



Sergio Palotelli



Susana Recio



Diego Aceña



Wendela van Swol



Virginie Reibel



Neros Ensemble



Isabel Vila

Agradecemos especialmente la valiosa aportación de Jesús González con su excelente composición “Fantaisie V”, obra encargada y obligada para esta edición de nuestro Concurso. Desde AFE queremos promover estas actividades que permitan a los jóvenes flautistas asumir este tipo de retos ya que en España iniciativas como ésta aún son muy escasas.

Gracias a la experiencia adquirida en las convenciones anteriores y a vuestros comentarios, hemos planteado un formato de agenda donde en los tres días no haya más de dos actividades simultáneas y así nadie se pierda nada (o casi nada). Intentaremos llevarlo a cabo de esta forma, pero debido al gran volumen de cosas interesantes que no queremos dejar de programar, es posible que aparezca algún cambio e incluso es posible que también haya cambios de última hora ajenos a nuestra organización. Os recordamos que la Orquesta de Valencia, en deferencia a nuestro congreso, ha programado para el 6 de abril de 2018, dentro de su temporada y como concierto de abono,

el Concierto para violín y orquesta (versión para flauta) de Ludwig van Beethoven interpretado por Karl-Heinz Schütz, pero para acceder a este concierto deberéis comprar la entrada ya que, aunque coincide con la convención, dicho evento no está dentro de las actividades que organiza AFE.

Os agradecemos vuestro apoyo e interés y esperamos que esta 5ª Convención Nacional de Valencia sea de vuestro agrado. ¡Nos vemos en Valencia!

Directiva AFE



5ª Convención de la Asociación de FLAUTISTAS de España

Valencia
6, 7 y 8 de abril
de 2018

Viernes 6 de abril de 2018

SALA 1

9.30-10.30 Taller
Taller de Hipopresivos para músicos.
Ana María Pérez Martínez

10.30-11.30 Taller
Cómo preparar con éxito un concierto o audición
Rafael García

11.45-12.30 Taller
Taller de mantenimiento de la flauta. Sesión 1
Enrique Pernia

12.45-13.30 Taller
Taller de mantenimiento de la flauta. Sesión 2
Enrique Pernia

14.15-15.15 Recital
Diego Aceña y Alba Luna Sanz

16.00-17.00 Recital
Una tarde con los de la Orquesta de Valencia

18.00-19.00 Recital
Evangelina Reyes y Miguel Ángel Villanueva.

SALA 2

9.30-15.00 Concurso Eliminatoria.
IV Concurso AFE. fallo jurado: Eva González, Jesús González, Abel Aldás, Pepe Sotorres y M^a Dolores Tomás

15.00-16.00 MasterClass
Wéndela Van Swol

16.15-17.00 MasterClass
Histoire du Tango de Astor Piazzolla. Aspectos editoriales y estilísticos que dificultan su interpretación, por Jorge Caryevschi.

17.00-18.00 MasterClass
Paolo Taballione

AUDITORIO 10.00-11.00 Master Class
Evangelina Reyes

11.00-12.00 Master Class
Patricia Da Dalt

12.45-13.45 Recital
Sergio Palotelli y Joaquín Gericó

14.15-14.45 Recital La flauta céltica
Unai Otegi (Flauta) y Elena Åker (Arpa), música celta

15.30-16.15 Recital
Alexis Kossenko

17.00-17.45 Recital
Carlos Soto

18.15-19.00 Recital
Istvan Matuz

AULA MULTIUSOS

16.00-17.00 Taller para niños
Abigail Burrows

Sábado 7 de abril de 2018

SALA 1

9.30-10.15 Conferencia Sesión 1
Guillermo Dalía

10.30-12.00 Conferencia
Barthold Kuijken

12.15-13.00 Conferencia Sesión 2
Guillermo Dalía

13.15-14.15 Masterclass
Taller niños 11-15 años.
Óscar de Manuel

14.30-15.00 Recital
Cill Magalhaes

15.15-16.15 Taller
Herramientas Informáticas para Flautistas: Recursos de grabación
Javier Puentes

17.00-18.00 Masterclass
Fernando Gómez

SALA 2 9.30-13.45 Final
IV Concurso de Flauta AFE

14.15-15.15 Recital de Ganadores Concurso AFE 2014 y Flauta Andalucía 2016.
Alejandro Manito y Alberto Acuña

15.30-16.00 Recital
Adrián Gómez

16.00-17.00 MasterClass
Cristina Anchel

AUDITORIO 9.30-10.30 Masterclass
Técnica Complex
Istvan Matuz

12.00-13.00 Masterclass
Claudio Barile

13.15-14.15 Masterclass
Alexis Kossenko

14.15-15.15 Recital
Monika Streitova

16.00-17.00 Recital
Claudio Barile y Patricia Da Dalt

AULA MULTIUSOS 12.00-13.30 Taller
Javi Berbis - Efectos de la flauta

13.45 - 14.15 Showcase
Lev Levit Flutes (Shanna Gutierrez)

PALAU DE VALENCIA

17.00-18.00 Concierto con la Banda de Villanueva de Castellón.
Marcos Chirivella e Isabel Vila (Banda de Valencia) y Franco Cesarini

20.00-22.00 Concierto de Gala
Barthold Kuijken Francisco López Paolo Taballione Karl-Heinz Schütz

Domingo 8 de abril de 2018

SALA 1

9.30-10.30 Taller
Susana Recio. Método DIA-FREO

11.00-11.30 Recital
Mie Ogura-Atanas Ourzoukounov (flauta y guitarra)

12.00-13.00 Masterclass
Karl Heinz Schütz

14.30-16.30 Taller
Recursos básicos tecnológicos para el flautista
Javier Puentes

17.45-18.15 Presentación CD
Manuel Morales

SALA 2

10.30-11.00 Recital
Alessandra Rombolá

11.00-12.00 Masterclass piccolo
Virginie Reibel

14.00-14.30 Recital
Gili Schwarzman

15.00-15.30 Recital piccolo
Virginie Reibel

16.00-16.30 Recital
Cristina Anchel

16.45-17.45 Masterclass- Encuentro
Juana Guillem. (Edad recomendada: a partir de 35 años)

18.15-18.45 Recital
Gareth McLearnon y Abigail Burrows

AUDITORIO 9.30-11.00 Masterclass
Barthold Kuijken

12.00-12.45 Recital
Ensemble de Flautas de Valencia

13.00-14.00 Taller
Florence Souchard-Delpine.

14.30-15.00 Recital
Juana Guillem y Antonio Arias

15.30-16.00 Recital
Orquesta de Flautas Flamenca

16.45-17.45 Recital
Eduardo Pausà y Adrián Silva

17.45-18.45 Masterclass
Antonio Nuez

AULA MULTIUSOS

11.30-13.30 Taller
Susana Recio. Método DIA-FREO. Taller práctico de respiración. máx. 10 personas (continuación del taller de las 9.30)

Organiza:



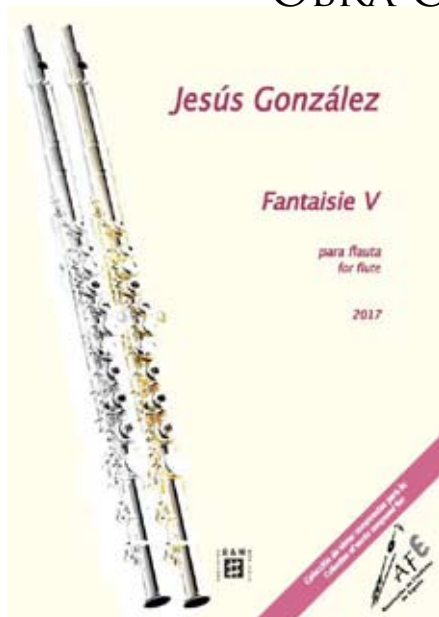
Colabora:



Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de VALENCIA

“Planning de la 5ª Convención, sujeto a cambios por parte de la Asociación de Flautistas de España”

OBRA OBLIGADA CONCURSO DE LA AFE



Portada de la obra del concurso *Fantaisie V*.
Derecha, los miembros del jurado.



José Sotorres



Abel Aldás



Eva García



Mª Dolores Tomás



Jesús González

Jesús González

*“Es la fluida y
continua evolución
de la música”*

Por Manuel Rodeiro

En una soleada mañana de sábado de octubre conversamos con Jesús González en una terraza de la Praza da Quintana de Santiago de Compostela. Jesús González (Vigo, 1965) es uno de los compositores más destacados del actual panorama de la música en Galicia. Poco a poco, con fe y perseverancia, ha ido enriqueciendo un catálogo sólido de obras para todas las formaciones posibles. La suya es una música intensa, plagada de silencio y recogimiento, en la que también cabe sitio para la naturaleza; muy particularmente los sonidos del mar y la tierra gallegas.

Esta noche el Cuarteto Siglo XX estrenará su obra *Faro*, para cuarteto de cuerda en el marco de las Jornadas de música Contemporánea 2017 que organiza el Ayuntamiento de Santiago con el CNDM; pero el motivo de la entrevista es en relación con su pieza *Fantaisie V* para flauta sola.

Jesús ¿Cómo surgió esta obra?

Surgió como encargo de la AFE (Asociación de Flautistas de España) como obra obligada para el Concurso de Flauta Travesera que se realizará en la convención de abril de 2018 en la ciudad de Valencia. El mediador del encargo ha sido el flautista Roberto Casado, a quien agradezco afectuosamente la confianza depositada en mí para dicho evento.

¿A qué obedece su título?

El título obedece a que he compuesto una obra a modo de las magníficas e increíbles fantasías de Telemann para flauta sola. Son piezas que admiro profundamente y que considero imprescindibles, tanto en la literatura flautística, como en la música a solo. Sin embargo, el título lo he puesto en francés por las obras de concurso tan características de la escuela francesa de la flûte.

¿Es la quinta fantasía que compones?

No, en absoluto. La V simplemente hace referencia a la primera letra de Valencia, como a la V de la V convención de la AFE. Qué nadie crea que hay cuatro anteriores.

¿Nos puedes dar alguna pincelada sobre tu Fantaisie V?

Es una obra de concurso cuya duración aproximada ronda los seis minutos. Todo el material de la obra sale y se crea desde el V: Cinco secciones, cinco modos, cinco efectos y hasta las cinco notas que forman la serie original están sacadas de las siglas de la asociación y de las ciudades donde se realizaron las convenciones. A-F-E (la-fa-mi), M-adrid (mi), B-arcelona (si b) S-evilla y B-ilbao (si). Contiene una chanson como parte lírica y expresiva de la obra. Al ser una pieza de concurso, he alternado tanto secciones expresivas como técnicas, con una parte de gran virtuosismo en continuo de ?

semicorcheas, como guiño a la grandiosa allemande de la Partita para flauta sola de Bach. La pieza emplea la técnica expandida, para acercar a los alumnos en los recursos básicos de la flauta. Los silencios también son una parte muy importante, dado que ya es una característica propia de mi música.

¿Cómo te ha condicionado el hecho de que fuese una pieza de concurso?

Me ha condicionado bastante, ya que es muy delicado componer una obra para un concurso. Por un lado, hay que intentar llegar a un equilibrio entre el nivel exigido a los participantes, la dificultad de la obra y la utilización de la técnica expandida, y por otro, intentar que la obra tenga una gran dosis de interés, superación y reto final para el alumno, con una finalidad tan específica como es la de un concurso. Para mí, la verdadera dificultad al componer Fantaisie V, ha sido intentar hacer una obra sin abandonar mi estilo, que no quedase en una mera y ocasional pieza de concurso, y que pueda tener también su sentido y vida fuera de él.

¿Crees que es una pieza accesible dentro del repertorio de flauta?

Considero que es una pieza asequible para alumnos muy trabajadores de los últimos cursos del grado profesional, así como para alumnos de grado superior. Plantea unos retos de trabajo previos muy rigurosos, pero que una vez superados, se puede tocar sin problema.

¿Cómo ves la enseñanza de la técnica expandida y de la música contemporánea en los conservatorios actuales?

Pienso que aún falta mucho camino por hacer en ese sentido, pero espero y confío en que se acabe imponiendo por la propia fuerza de la música y el esfuerzo común de los profesores. Se necesita educar a los alumnos también en este estilo de música, así como conocer los diferentes recursos o efectos que pueden hacer con su instrumento. Y, sobre todo, dejar de lado frases como “es música para especialistas”; “eso no es música”..., etc.

Acercar, apreciar, entender, valorar, así como enseñar este tipo de música, tiene que ser un trabajo a realizar

entre todos los profesores de los conservatorios, sea cual sea el grado que se imparta. Es algo que no puede parar nadie. Es la fluida y continua evolución de la música. Ir en contra de ella, o negarla, no tiene ningún sentido.

¿Algún consejo para los concursantes?

Ante todo que no olviden que esta pieza también es música clásica y tiene que sonar como tal. Que realicen un trabajo previo de los valores, ya que no tiene compás, subdividir siembra que sea necesario, que los matices suelen ir desde ppppp hasta fffff y que ppp no tienen que ser un susurro casi inaudible, ni fff el fortísimo de su vida, que donde no especifica nada, toquen libremente con o sin vibrato. Los distintos recursos (sonido de aire, pizz, etc) no deben sonar como meros efectos isiguen siendo música! Que cuiden la afinación, claridad, vibrato, sonido... Y después de todo esto, que escuchen, fraseen y disfruten, que escuchen, fraseen y disfruten tanto los sonidos como el silencio, que escuchen, fraseen y disfruten, pero lo que está escrito, no lo que no está escrito. Y que cada uno busque su sentido a la obra. Que ningún alumno se desanime, ya que hay cosas que salen, se comprenden y aprecian con la práctica continua, el tiempo y la paciencia. Para mí es una grandísima satisfacción, como profesor de flauta y compositor, que los alumnos puedan acercarse a la música contemporánea con una obra mía. Sobre todo, espero que guste Fantaisie V.

www.jesusgonzalez.eu

-Fe de errata-

Queremos comunicar que en las primeras partituras editadas, en la página 5 primer pentagrama donde pone la indicación “a-b” en la nota Mi con tres líneas adicionales hay que poner “bis” Error que ya está subsanado en las siguientes ediciones de la obra.

Disculpen las molestias.

Manuel Rodeiro, Compositor, escritor y Profesor del Departamento de Teoría y Dirección de la Esmuc.



Jesús González y Manuel Rodeiro

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.

Respirar dentro del sonido



Antonio J. Berdonés

Por **Antonio J. Berdonés**

Respiración circular integrada en el discurso musical

Deseo que este artículo, en el que expongo mi visión personal sobre el tema de la *respiración circular* o *respiración continua* (RC) aplicada a la flauta travesera, sea un aporte interesante a la experiencia de los flautistas que ya practican la respiración circular, o que anime a los que están interesados en ella pero aún no la han incorporado a su técnica.

Introducción, cómo está considerada la RC entre los flautistas actualmente.

Entre los propios flautistas hay diversas opiniones y posturas sobre la RC o respiración continua:

1. De los flautistas que no la saben o no la quieren practicar:
 - a. Para unos es un asunto misterioso, un arcano, una inalcanzable pero deseable técnica de magia.
 - b. Para otros se trata de una extravagancia y una fanfarronería que carece de utilidad para la verdadera técnica flautística o incluso es algo que se debe evitar por ser un truco barato.
2. Y en cuanto a aquellos que sí la conocen y la utilizan:
 - a. Para unos se trata de una ayuda que, aunque se lleva en secreto -por influencia de la postura 1.b.- se usa en público para mejorar el fraseo o para situaciones de emergencia por falta de aire.
 - b. Y por lo contrario otros declaran públicamente que usan la RC, la enseñan a sus alumnos (a veces), escriben tratados o ejercicios sobre ella e incluso manifiestan en sus CDs que la dominan (a modo de sello personal del artista: véase el caso de Sharon Bezaly, en todos sus discos, en los programas de sus conciertos y en su web consta esta circunstancia).

Yo mantengo que la RC es una técnica más dentro de la técnica general de nuestro instrumento. Nada más, pero tampoco nada menos.

Y que, aunque siempre se asocia a la música contemporánea, puede y debe emplearse en todo el repertorio flautístico desde el Barroco, incluidos solos orquestales, estudios y ejercicios técnicos. En todo el mundo muchos flautistas ya lo hacen así, pero esto aún se considera una mala práctica en determinados círculos.

¡Imagínese que las valoraciones descritas arriba, 1) a. y b., 2) a. y b. se dieran con el *triple picado*, por ejemplo! ¿No sería ridícula tanta discrepancia?

La RC y la respiración tradicional deben trabajar en sinergia hacia un mismo fin, que es la música. Ninguna excluye a la otra.

Relación de fuentes documentales y media para conocer y practicar la RC.

Para empezar, propongo aquí una relación de los textos escritos que considero más importantes para conocer e iniciarse en la RC:

Istvan Matuz: hace una somera explicación y requiere el

Alfred Verhoef

Flautas de concierto de madera

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

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

¡Flautas que cantan!

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

Alkmaar
Holanda

+31 72 5110879

www.verhoef-flutes.com

Marzo 2018

empleo de la RC en varios de sus impresionantes estudios, especialmente el *Studium "1/974"*, en *6 Studii per flauto solo*, Budapest, Akkord, 1990.

Pierre-Yves Artaud: ejercicios prácticos en *4 exercices pour la respiration circulaire: applicables à tous les instruments à vent*. Paris, Editions Musicales Transatlantiques. Los ejercicios, que van directo al grano, están explicados con dibujos al estilo de un tebeo, un cómic. Sin embargo, es muy riguroso y efectivo.

Robert Dick: un tratado específico, muy sistematizado, *La respiración circular del flautista*. Madrid, Mundimúsica, 1995. Detalla cómo incorporar el \cup a fragmentos progresivamente de menos a más complejos. Incluye ejemplos de pasajes del repertorio y la forma de aplicar la RC en ellos.

Ver también su tratado general *Il flauto : nuove tecniche*. Milán, Ricordi, 1982.

Wil Offermans: explicación y un estudio específico de RC, en, *For the contemporary flutist – Twelve studies for the flute: with explanations (...)*. Frankfurt, Zimmermann, 1992.

Patrick Gallois: explicación, un ejercicio de iniciación, y práctica, en su versión de los *Caprices* de Paganini Opus 1 (Ed. Alphonse Leduc)

Trevor Wye: *Teoría y Práctica de la Flauta: 6. Estudios de Perfeccionamiento*. Madrid, Mundimúsica, 1988. Unas consideraciones y un ejercicio práctico para aprender a realizar el bucle (*loop*)(pags 34, 35).

Varios autores: artículos y comunicaciones en foros y revistas especializadas, como :

Caroline Hartig: *Ten tips for successful circular breathing*. Michigan State University, 2009 (disponible PDF en la Red)

Stefano Parrino: *Una lección de Respiración Circular*. Traducido por K. Fischer & G. Lavado y publicado en España en *Flauta y Música*, revista de la Asociación de Flautistas de Andalucía, número 24 (junio 2007).

En cuanto a información en otros medios, he escogido varios videos y canales de YouTube:

Gauthier aubé (<https://www.youtube.com/channel/UCEZAlOLQrixylf6jrktlabg>) y Hernan Livolsi (<https://www.youtube.com/channel/UCZeROZZEUitTmjzHxHYfJw>)
RC aplicada al didyeridu o didgeridoo.

laurent gianesini (<https://www.youtube.com/channel/UCJ3Ilm-Wp5IyloEsZiSSimg>)
Aunque Giancesini es guitarrista, hace una demostración del "truco de la pajita", que es un clásico ejercicio de entrenamiento previo a la realización de la RC en el instrumento.

Collectif Gradisca (https://www.youtube.com/channel/UCjUf_XsRHhyiOpBRS6oBoA)
Aplicada al fagot
erickhayat (<https://www.youtube.com/channel/>)

UCV6-IxYjV98aYZq6bVXLBnQ) y SaxoEnLaRed (<https://www.youtube.com/channel/UCd2KwzRLd2f8q6T9DNfNFBg>) Aplicada al saxofón

jhonatanquena (<https://www.youtube.com/channel/UCsxJGiORGpA6WvSO12AS1AQ>) Explicada con detalle en español, y aplicado a la quena.

Video didáctico de la flautista Helen Bledsoe, en el canal del Ensemble Musikfabrik (<https://www.youtube.com/channel/UC6Jvs2jetf9C98Bz69Lx16Q>) emma he (https://www.youtube.com/channel/UCm5LddVQfa_h6KJMY4puQGQ), una flautista virtuosa de nueve (9) años de edad, demuestra cómo practicar la técnica. ¡Un portento!

sonyqTV, (<https://www.youtube.com/channel/UCt-G149vmFXnctoadhGc6MUA>) Canal de la flautista Melissa Keeling.

FluteColors, (<https://www.youtube.com/channel/UCWDxj6Vz8jfkta-ycvBvgVg>) Canal didáctico del flautista Rogier de Pijper.

Podemos explorar la forma en que realiza la RC el admirable solista, creador e investigador español Julián Elvira (discípulo de I. Matuz) en su canal de Youtube julian elvira (https://www.youtube.com/channel/UCqk_mddX-SPQvEaTD7XsK8Fu)

Desconozco tratamientos didácticos específicos por parte de otros destacados compatriotas, como el maestro Salvador Espasa y Roberto Casado, pero en YouTube disponemos de interpretaciones de ambos, y de composiciones, además, en el caso de S. Espasa.

Por último, pero no lo menos importante, conviene disfrutar de una enérgica exhibición interpretando el monumental estudio (*Studium*) *Dies Irae*, de István Matuz, por la flautista Angeliki Sousoura (https://www.youtube.com/channel/UCqL_roTnavotto9aawdUGvw), notable intérprete establecida en Berlín.

Mi experiencia personal: cómo he adquirido la técnica y cómo la empleo.

Utilizo la RC desde hace casi quince años, tanto en concierto como en mis horas de estudio, cuando trabajo técnica, articulaciones y sonido. Y lo recomiendo a todo el mundo, excepto a los estudiantes que aún no tengan consolidada la práctica de la respiración tradicional –lo cual es un arte en sí mismo, naturalmente. También me parece muy importante insistir en que la RC no conviene solamente a la música contemporánea, sino que es muy recomendable en el repertorio de todas las épocas, y es totalmente compatible con una interpretación adecuada al fraseo del Barroco, del Clasicismo, del Romanticismo.

Yo personalmente empecé a trabajarla como un recurso auxiliar para poder prolongar los fraseos musicales sin tener que interrumpirlos por un factor no musical, que es la necesidad fisiológica, humana, de detenerse para tomar aire.

Al principio, la RC era un apoyo para seguir adelante y la usaba pocas veces en una obra. Y, en la actualidad, hay largas temporadas en las que lo hago a la inversa: utilizo la RC como norma general y la respiración clásica como

un recurso más. Por supuesto, no por eso abandono el estudio y la práctica de las respiraciones tradicionales. Y en mis clases uso la respiración clásica para no confundir a los alumnos que están en desarrollo.

Seguramente muchos colegas pensarán que esto es totalmente contrario a las bases de la técnica de nuestro instrumento, pero no me preocupa (es una de las ventajas de cumplir años). Mi objetivo es ayudar a quien esté interesado. Con todo esto sólo quiero decir que se puede integrar de forma absolutamente natural la RC en nuestra forma de hacer música.

Cómo aprendí: En realidad, ningún maestro me ha enseñado directamente a adquirir la RC. Aprendí de los momentos que pasé –fascinado– en presencia de Artaud y de Matuz, además de las indicaciones explícitas de éste. Por supuesto, también de leer y practicar los métodos y tratados que he mencionado. Y del intercambio de experiencias e información con otros flautistas. Y de ver y escuchar a instrumentistas de otras especialidades, como la trompeta, el didyridú, el shenai, el saxofón (el gran Evan Parker). Y aprendí, ante todo, siendo cabezota y proponiéndome hacer bucles durante mi tiempo de estudio; aunque aquello no sonase bien, estaba seguro de que acabaría por sonar.

Cuando ya la dominaba, he tenido la satisfacción de enseñar esta técnica a algunos alumnos, “enseñar es aprender dos veces”, y de perfeccionar a alguno que ya llegó a mi aula sabiendo hacerla; y también de iniciar a algún compañero profesor de otra especialidad de viento.

Se comienza por experimentar curiosidad hacia el tema, después viene la admiración. A continuación viene el empeño por conseguirlo y un día (inesperado), ya uno se encuentra con que puede realizarla en una tesitura de la flauta lo bastante amplia –no sólo en dos o tres notas– como para poder declarar: “sí, he llegado”. Existe una barrera. Pero no es física; solamente psicológica. En realidad es un asunto fácil (cosa que muchos no quieren creer). Pero prefiero decir “abrir una puerta” mejor que “superar una barrera”.

Y, una vez abierta esta puerta, uno mira hacia atrás y se pregunta por qué esto le parecía tan inaccesible. El maestro Pierre-Yves Artaud dice que llegar a practicar la RC es “adquirir un reflejo, como montar en bicicleta”.

Después de llegar, queda una fase más grata y más relajada, que es ir ampliando la tesitura de dominio (ya que se puede llegar a hacer RC en toda la tesitura de la flauta, y también en el flautín, la flauta en sol y la flauta bajo), ir ampliando el abanico de matices en que se puede realizar la RC, y hacerla en un contexto de variedad de articulaciones (porque no hay que limitarse al *legato*).

Cuando yo estaba aún en la fase de tozudez, una experiencia me dio el empujón que necesitaba:

Estando en pleno concierto con un pianista, atacamos un movimiento lento con una melodía larga, que requiere muchas respiraciones de compromiso, porque cualquiera posible de ellas estropearía el fraseo. Entonces, el pianista –por oscuras razones– comenzó aún más lento de lo que lo habíamos ensayado. El final de la frase parecía estar ahora a miles de kilómetros. Para completar el panorama, yo estaba muy resfriado y mi capacidad pulmonar estaba mermada.

Inconscientemente, el instinto de supervivencia me hizo poner en práctica lo que todavía estaba en fase de estudio: intentar realizar el bucle como fuese. Acabé el pasaje como pude, y el intento desesperado de bucle resultó, casi siempre, un borrón de aire con caída de afinación, excepto una sola vez, en la que tuve éxito y el enlace funcionó, y sin ruido. Una sola vez es infinitamente más que nada, en aquel momento empecé a creer verdaderamente que podría conseguirlo.

En qué consiste la RC y cómo integrarla en nuestro toque.

En este artículo no voy a explicar en detalle cómo hacer la RC, ni tampoco voy a exponer ningún ejercicio. No es eso lo que me propongo aquí y ahora. Prefiero explicarlo de forma personalizada para cada alumno. Por otra parte, ya está muy bien recogido en los textos, los artículos y los media citados.

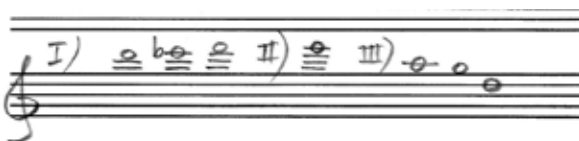
La RC consta de dos fases: 1ª) mientras emitimos aire para tocar, retenemos una parte de ese aire dentro de la boca, ahorrándolo; y 2ª) el bucle (o *loop*, representado muy frecuentemente con \cup), que es el momento en que simultáneamente se empuja el aire guardado en la boca mientras se inspira aire nuevo por la nariz. Estas dos fases se pueden solapar durante segundos o una fracción de segundo.

Es fundamental que el bucle no afecte a la forma de nuestra embocadura, para que no haya variación de timbre ni de afinación. Para esto hay teorías opuestas. Por ejemplo: Artaud prohíbe inflar los carrillos en ningún momento, precisamente para no variar la embocadura; por el contrario, Dick dice que es imprescindible inflarlos, y que por tanto hay que aprender a formar embocadura con la boca inflada, para no perderla en el momento del bucle.

El registro más favorable para iniciarse está determinado por:

- La disposición más abierta o más cerrada del cuerpo de la flauta, que proporcione un apoyo seguro para contrarrestar la inestabilidad de la columna de aire en el momento del bucle.
- El régimen armónico de la nota buscada.
- La configuración bucal y la forma particular de emisión de cada flautista.

Teniendo en cuenta estos condicionantes, recomiendo “re”, “mi bemol” o “fa” de la segunda y tercera líneas adicionales superiores y en un matiz *piano* (esto ayuda a emplear menos cantidad de aire y a ceñir más nuestra embocadura). Una vez conseguido el bucle en al menos una de estas tres notas, buscaremos hacerlo con el “sol” de la cuarta línea adicional superior. Después, en vez de seguir hacia el agudo, progresar hacia el registro medio: “la” de la primera línea adicional, el “sol” contiguo, y “re” medio también son buenas notas. Proporcionan buen apoyo del aire para contrarrestar la inestabilidad del momento del bucle. (De todas formas, y siempre en torno a las alturas mencionadas, hay un margen en el que cada flautista puede encontrar las notas que mejor le sirvan).



Primeras notas (alturas) recomendadas por orden.

Contexto musical: recomiendo hacer los primeros intentos con las notas que he propuesto, en valores largos, a veces *ad libitum* y otras con metrónomo (solfeando el momento del bucle), y a una velocidad lo más cómoda posible. (Estos primeros intentos durarán o meses, o sólo dos o tres días, hasta que tengan éxito; depende mucho de cada flautista y de sus circunstancias.)

Ahora bien, creo que limitarse a esperar conseguirlo en un registro limitado y sólo en valores largos no va a ayudarnos a despegar. Hay que simultanear este trabajo con otro, intentarlo en movimiento, es decir, en escalas, en melodías sencillas por grados conjuntos, y (muy útil) en trinos. Y ¡siempre *legato*! Con el tiempo, se podrá hacer en pasajes *staccato*. El momento de colocar el bucle \cup en movimiento es el paso entre dos notas contiguas, y mejor un paso ascendente.

Si en el trabajo de las notas tenidas debemos actuar pacientemente buscando la limpieza, en este trabajo en movimiento debemos ser muy tolerantes con nosotros mismos y conformarnos con resultados imperfectos, aunque haya desafinaciones y ruidos en el bucle. Esto es lo que irá dándonos confianza y nos hará sentir que no estamos perdiendo el tiempo miserablemente. Porque sentiremos que es posible hacerlo y que sólo se trata de ir limpiando el bucle de imperfecciones.

Una vez conseguido, cómo emplearlo: No se piense que el flautista que toca con RC lo hace como si tuviese un teclado electrónico en lugar de una flauta. La RC debe integrarse en el discurso musical, apoyándolo, aprovechando el contorno melódico, fluyendo con él, con un sentido artístico. Exactamente igual que las respiraciones clásicas. La diferencia entre ambas respiraciones reside en que la clásica sucede fuera del sonido, mientras que la circular está dentro del sonido.

Y la última observación importante es que hay varios formatos de bucle \cup . No sólo existen los muy rápidos, también se hacen bucles relativamente lentos. Se pueden hacer frecuentes bucles muy cortos o pocos y largos, o la combinación de ambos. Y con la RC es posible acumular tanta cantidad de aire en los pulmones como con la respiración clásica.

Ejemplo musical: posibles puntos de aplicación en el comienzo de la *Fantaisie Opus 79*, de Gabriel Fauré.

Trevor Wye, en su *Teoría y práctica de la flauta, volumen 5, Respiración y escalas* (páginas 10-11 de la ed. española en Mundimúsica-Garijo), hace un análisis magistral del Andantino de la *Fantaisie op. 79* de G. Fauré desde el punto de vista de la respiración (es decir, los puntos posibles en donde tomar aire), la búsqueda de una solución de compromiso entre respiraciones fisiológicamente necesarias y respiraciones musicales. Este análisis abarca los primeros 19 compases.

A estas dos páginas de Wye os remito, ya que son concisas y perfectamente ilustradoras. Y voy a referirme también a estos diecinueve compases para explicar cuál sería mi planteamiento (que sólo es uno de los posibles) empleando aquí la RC.

Wye divide los puntos optativos de respiración en “respiraciones posibles”, “insatisfactorias”, “buenas (pero condicionadas)”, y “malas” (aunque sin hacer exactamente una clasificación), y da una razón musical para cada caso. Insinúa que sólo una es plenamente correcta, al ser final de

frase. Esto nos dice que, en todo este fragmento de Fauré, lo ideal sería no detenerse en ningún punto a tomar aire, no respirar fisiológicamente, como haría un violinista (y creo que en eso estamos de acuerdo todos o casi todos los flautistas).

A continuación os remito a la bella versión de esta pieza por James Galway en 1989, accesible en YouTube (*James Galway In Concert With Phillip Moll At HAREWOOD HOUSE 1989*). Recordemos que Galway, al igual que T. Wye, fue discípulo de Marcel Moyse.

En el video mencionado, Galway respira en los siguientes puntos: compás 6, entre la 1ª y 2ª corcheas; compás 8, entre ambos “mis”; c.11, entre ambos “mis”; c.15, antes del sol sostenido grave; y c.17, también antes del sol sostenido grave. (Las respiraciones que hace Galway en comp. 6 y 8, entre la 1ª y 2ª corcheas, se encuentran entre las que Wye considera “no muy buenas”).

Gabriel Fauré: primera sección del inicio de la Fantaisie, opus 79. Respiraciones que realiza James Galway en el video mencionado.

En principio, todos los dilemas que plantea T. Wye en este fragmento desaparecerían con el empleo automático de la RC. Pero, dado que la RC podría provocar alguna falta de seguridad durante la actuación en público (porque el bucle es más delicado de hacer en unos momentos que en otros), es recomendable elegir previamente unos puntos para efectuarlo y así dar total seguridad al flautista. Y sobre todo para integrar la RC en el discurso musical enriqueciéndolo, no solamente para evitar respiraciones indeseables.

A continuación voy a recomendar algunos puntos en donde efectuar el bucle \cup de la RC.

- Compás 5, después de atacar el “la” blanca con puntillo. Es una nota excelente para efectuar un bucle \cup que se integre plenamente en el sonido; sobre todo si se inicia la nota sin *vibrato* y éste aparece poco a poco, cuando ya hemos renovado el aire. Además, el impulso del bucle actúa en sinergia con la *messa de voce* con *vibrato* que solemos hacer aquí.

- Compás 6: posibilidad optativa de realizar otra RC coincidiendo con el ataque del “re” medio que va ligado al “do” del siguiente compás. En principio esta RC es redundante, ya que se ha efectuado hace muy poco tiempo otra; pero sirve para quien precise de más reserva de aire antes del siguiente bucle. El “re” medio ligado al “do” favorece la integración del bucle \cup en el sonido.
- Compás 8: evitar cualquier respiración entre ambos “mis”: ni la convencional, ni la RC. Todos los bucles que hemos hecho hasta aquí nos lo permiten sobradamente. De esta manera, hacemos un a modo de *portato* con ambos “mis”, como cuando un violinista vuelve a dar un impulso de arco sin haberlo separado de la cuerda. El primer “mi” acaba en un *diminuendo*, una resonancia, y no una seca interrupción. El segundo “mi” consiste entonces en dar un nuevo impulso al sonido. Creo que esta es la verdadera intención del autor.

- Compases 9 y 10: realizar el bucle en uno de estos dos compases, y siempre en el mismo contexto: primera nota del compás ligada a su grado superior (mi-fa, o la-si).

- Compás 11: misma observación que para el c.8.

- El siguiente bucle se realizaría, bien en el c.12, sobre la ligadura del “mi” al “re” agudos, bien en el c.13, en algún punto del último grupo de cinco semicorcheas ligadas.

- Compás 15: la primera nota del compás (“fa”) es un final de frase y por tanto es correcto hacer tras ella una respiración convencional. Pero, para que el fraseo sea más bello, se puede: a) hacer en su lugar

una RC; b) no respirar en absoluto, y no separar en seco este “fa” del “sol sostenido” que le sigue. Para hacer b) podemos tomar aire más tarde, en el

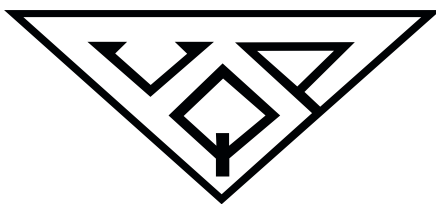
- Compás 16: con un bucle sobre la ligadura “sol-la-si” de la segunda parte del compás. O bien:

- Compás 18: se puede hacer bucle sobre el análogo grupo “sol-la-si”, bien como alternativa al del compás 16, bien como un nuevo almacenamiento de aire para abordar la siguiente sección de este *andantino*.

- Compás 19: cabe una respiración clásica tras la caída en la tónica, como puntuación entre la sección que finaliza aquí y la que arranca desde el siguiente “do”.

He pretendido abarcar muchas posibilidades, como se ve, pero se puede tocar todo este fragmento con sólo dos o tres bucles de los apuntados, y, por supuesto, con un sonido pleno y con control sobre los matices, las articulaciones y el *rubato*. Exactamente igual que con la respiración clásica, o incluso mejor.

Teorías sobre el empleo de la RC en la flauta travesera a lo largo de la Historia (y no solamente

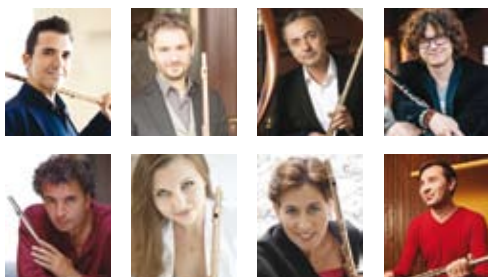


VERNE Q. POWELL FLUTES

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



WeAreVQPowell



Roberto Alvarez
Aldo Baerten
Philippe Bernold
Carlos Cano
Jean Ferrandis
Irina Stachinskaya
Sandrine Tilly
Adam Walker



www.sanganxa.com

powellflutes.com

WeAreVQPowell
BUFFET CRAMPON
experience.buffetcrampon.com

Flute

Gabriel Fauré: primera sección del inicio de la Fantaisie, opus 79. Los puntos sugeridos para efectuar el bucle de la respiración circular están marcados por la flecha circular o (que es el signo mayoritariamente admitido). Asimismo indico con comas tachadas y con corchetes horizontales las respiraciones "fisiológicas" que ya no son necesarias, y que recomiendo omitir en favor del fluir musical.

en la época actual). Indicios en obras de nuestro repertorio.

En cuanto a la antigüedad de esta técnica aplicada a la flauta travesera, no parece que se pueda datar estrictamente, ni mucho menos. Se admite que la RC se practica en Oriente desde tiempos inmemoriales, y que desde allí habría pasado a Occidente. Hay una especulación en este sentido, quizá apuntada por István Matuz, según la cual el flautista virtuoso Pierre-Gabriel Buffardin (1690-1768) aprendió la RC de músicos autóctonos en Constantinopla (hoy Estambul), cuando estuvo allí destinado. Recordemos que Buffardin fue maestro de J. J. Quantz y, probablemente, intérprete de la música para flauta de J. S. Bach.

Pienso que no es necesario ir tan lejos geográficamente, puesto que, al menos desde la Edad Media, los músicos de Europa usaban la RC en los instrumentos de lengüeta; y no olvidemos que eran músicos multiinstrumentistas.

Ya en nuestra época, cuando los maestros de la orquesta están ultraespecializados y los flautistas sólo son flautistas y los oboístas sólo oboístas, contamos con el testimonio del maestro Aurèle Nicolet (1926 – 2016), quien decía haber aprendido la RC de sus compañeros oboístas, en sus tiempos en la Filarmónica de Berlín. Contaba Nicolet que, en el grupo de oboe de aquella orquesta, la RC "ya era una antigua tradición".

También decía que él "estaba convencido" de que la técnica se conocía ya en época de Bach, sugiriendo que pensásemos en las largas frases y los interminables grupos de semicorcheas de las sonatas y de los solos de las cantatas, y el comienzo de la Misa en si menor de Bach (testimonio oral recogido en sus masterclass en Madrid, abril de 2005).

Yo, por mi parte, también estoy convencido de que hay indicios claros de empleo de RC en las obras de los flautistas-compositores virtuosos del Romanticismo (¿y por qué no, si ya en 1820 un tal Jamme publicó en París un tratado de multifónicos para la flauta travesera -recogido por P.-Y. Artaud en su monografía *La flauta*. Labor, 1991-

y poco después, el flautista George Bayr, publicó otro en Viena, en 1824? El siglo XIX fue pródigo en experimentos e innovaciones por parte de flautistas intérpretes y constructores.)

Propongo dos pasajes flautísticos como ejemplo de estos indicios:

- Demerssemann, Jules (1833-1866): *Introduction et Variations sur le 'Carneval de Venise'*, Op.7. Heilbronn, C. F. Schmidt. De dominio público, en Petrucci Music Library, <http://imslp.org/> y edición moderna por Gerhard Braun en Universal Edition.
- Fürstenau, Anton Bernhard (1792-1852): *The illusion: Adagio and variations*, Opus 133. (Edición de Jean Pierre Rampal en: International Music Company, New York, 1977). (Se trata de unas variaciones sobre un tema de *La Sonnambula* de V. Bellini.)

Los pasajes que destacaré de estas dos obras están escritos a imitación de la escritura para violín a dos voces, con una parte que realiza una nota tenida (con trino o trémolo) y otra parte simultánea que canta una melodía en valores cortos.

Propongo como ejemplo unos extractos de las siguientes obras para violín solista (todas del siglo XIX, pero de violinistas de distintas generaciones):

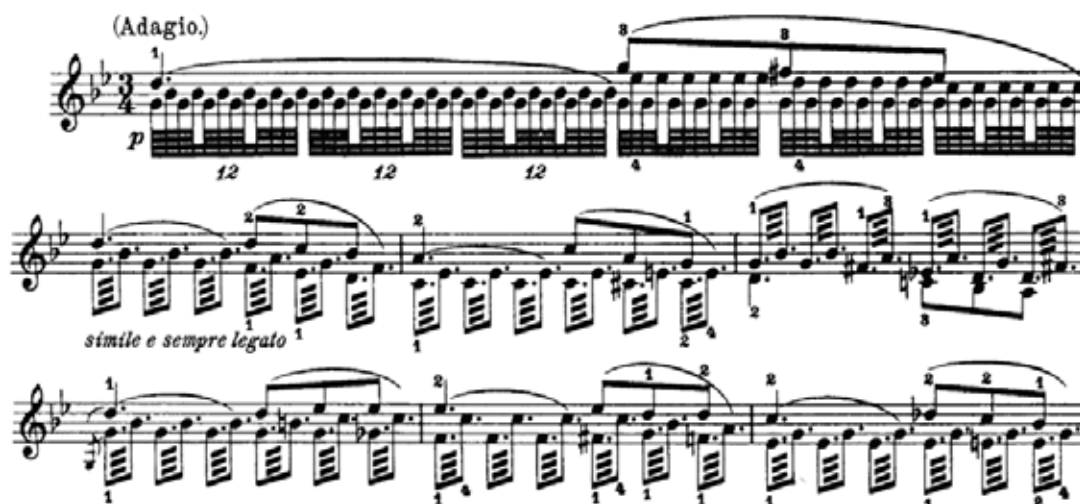
- Giuseppe Tartini (1692-1770): Sonata *El trino del Diablo*, en su tercer movimiento.
- Niccolò Paganini (1782-1840): *24 Caprichos*, Capricho nº 6.
- Pablo Sarasate (1844-1908): *Peteneras*, opus 35.

Tras estos ejemplos que abundan en la literatura para violín (página derecha), veamos los dos pasajes para flauta:

En primer lugar, el de Demerssemann. Se trata de la úl-



Giuseppe Tartini: Sonata en Sol menor B.g.5: extracto del III movimiento, pasaje marcado como "El trino del Diablo" en la partitura de 1779.



Niccolò Paganini: Caprichos para violín solo, 6° Capricho inicio.



Pablo Sarasate: Peteneras, opus 35.

tima variación. Vemos una nota pedal con trino que se mantiene durante diecisiete compases, en un tiempo moderado, mientras que al mismo tiempo una voz inferior, realizada por la misma flauta, canta el tema del *Carnaval de Venecia*. El modelo violinístico es muy claro. La única realización posible de este pasaje es hacer las notas del *Carnaval* como mordentes de la nota pedal, respetando las proporciones solfísticas escritas.

Lo que también resulta evidente es que este pasaje (aunque sea de mediados del siglo XIX) sólo es realizable con RC.

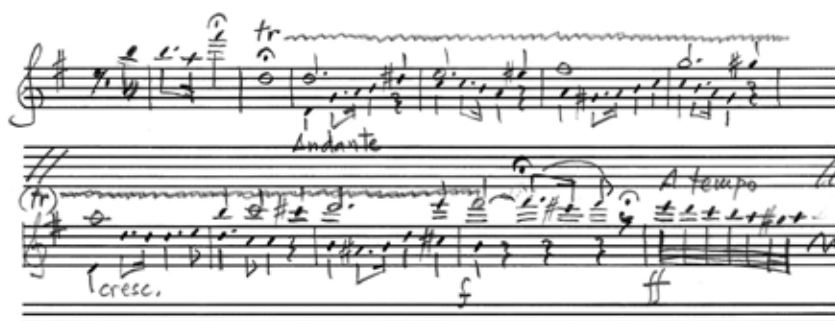


Jules Demerssemann: Variaciones sobre "El Carnaval de Venecia", última variación y final.



Realización de la escritura "a dos voces" de la última variación de Demerssemann.

Demerssemann fue un gran virtuoso de la flauta y sabía lo que escribía. Pensemos, además, que se trata de la última variación, que da fin a la pieza, y normalmente la última variación se reserva para dejar al público deslumbrado. Ésta, en concreto, ha sido precedida de grandes pasajes de virtuosismo. ¿Qué sentido puede tener, entonces, que la variación final se limite a cantar con sencillez el tema principal? La explicación es que se trata de la última gran sorpresa reservada al público: aquí, el virtuosismo consiste en tocar dos flautas a la vez mientras se toca un pedal larguísimo, lo cual debió admirar verdaderamente a los oyentes, que seguramente desconocían el mecanismo de la RC, o ni siquiera que ésta existiese.



B. Fürstenau: última variación de "La Ilusión" (sobre un tema de Bellini)



Realización práctica del pasaje "a dos voces" de "La Ilusión", de Fürstenau.

El pasaje de Fürstenau recuerda al de Tartini en cuanto que la nota pedal es móvil, se desplaza con la armonía.

También resulta claro que esto no es factible sin RC, a no ser que se interrumpa el discurso con respiraciones inconvenientes, lo cual estropearía la belleza del fragmento. En cuanto a la sencillez de esta última variación, comparada con la agilidad de las variaciones anteriores, hago la misma observación que para Demerssemann, la sorpresa se ha reservado para el final. Para mí, también Fürstenau sabía utilizar la RC.

Acabo aquí, con estos ejemplos, para apoyar mi afirmación de que respirar circularmente no es algo nuevo, ni mucho menos desdeñable.

Y con esto quiero dar ánimos a los flautistas, estudiantes o profesionales, que tienen interés en esta técnica, para que se inicien o la perfeccionen. Ciertamente, no es imprescindible y no es una de las bases de la técnica flautística. Pero abre una nueva puerta a la mejora de nuestros conceptos musicales y al enriquecimiento del sonido.

Yo, por mi parte, siempre estaré encantado de responder preguntas, compartir opiniones e información, de enseñar la RC y de explicarla, y de organizar talleres. Quien lo desee, puede escribirme a anjobergo@yahoo.es para lo que guste.

Gracias a quienes habéis llegado a leer hasta aquí, y gracias sobre todo a José Ramón Rico Rubio por su acogida, por su entusiasmo y por su imprescindible labor en la revista.

Antonio J. Berdonés, Profesor Superior de Flauta Travesera.



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.

La faceta flautística del músico catalán



Casanovas tocando la flauta en 1985 (Fuente Juan Fco. Cayuelas)

Francisco Casanovas Tallardá fue un músico polifacético: flautista, saxofonista, clarinetista, director de orquesta y banda, pedagogo y compositor.

Por **Juan Francisco Cayuelas Grao**

Conocí al Maestro Casanovas en 1978, cuando yo tenía catorce años de edad. Fui su alumno durante seis años y estuve estrechamente relacionado con él hasta su muerte. Durante todo ese tiempo ejerció sobre mí tal fascinación hacia la música y hacia la flauta que influyó decisivamente en mi vocación musical y en mi dedicación profesional.

Infancia entre Barcelona y Carcassonne (1899-1911)

Francisco Casanovas Tallardá nació el 9 de octubre de 1899 en el seno de una familia humilde de Barcelona. Su padre fue Jaime Casanovas Vilaró, natural de San Cugat del Vallés, y su madre, Tomasa Tallardá Zaragoza, de Horta (Tarragona). Francisco Casanovas fue el único hijo que tuvo el matrimonio, aunque tenía una hermana mayor, Agustina, de una relación anterior por parte de su padre. Como era habitual en la época, el pequeño Francisco vino al mundo en el propio domicilio familiar, situado en el bajo del número 3 de la plaza de San Joaquín del distrito barcelonés de San Gervasio de Casolas, pero la familia se trasladó muy pronto a la cercana plaza de la Cruz (desaparecida en la década de 1960 ab-

sorbida por la plaza Lesseps) en el limítrofe barrio de Gracia de Barcelona.

Cuando Francisco contaba apenas un año de edad, toda la familia se trasladó a Carcassonne por motivos laborales, permaneciendo en esta ciudad del sur de Francia hasta 1909. El traslado de Barcelona a Francia a tan temprana edad fue muy positivo para Casanovas, pues le permitió aprender francés, además del catalán. Ambos idiomas fueron para él lenguas maternas. El hecho de dominar perfectamente la lengua francesa le facilitó en su juventud ir a París a recibir clases de perfeccionamiento de flauta, y más adelante hacer giras como solista por países de lengua francesa como Francia, Suiza y Marruecos.

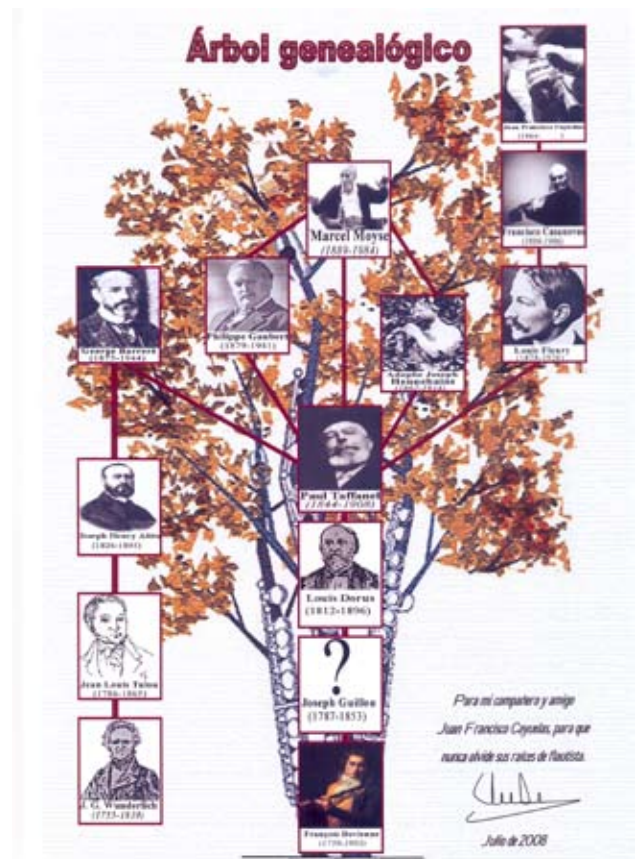
Francisco Casanovas aprendió sus primeras nociones de música con su abuelo paterno, José Casanovas: “Mi abuelo era organista en la Ciudad Condal. Él fue quien me enseñó las primeras notas”². A pesar de este primer contacto con la música, su decisión de tocar la flauta hay que situarla en su entorno escolar. En la entrevista privada que le hizo Juana Antón Díez en 1979, el propio Casanovas cuenta que su profesor del colegio le sugirió tocar un instrumento de metal, pero que a él le gustaba el flautín porque “tenía la manía, de pequeño, de coger botellas y tocar con ellas. Y claro al coger el flautín lo soné enseguida”³. Esta facilidad precoz para hacer sonar el flautín convenció al profesor de que ese era el instrumento ideal para el pequeño Francisco. Con solo ocho años de edad ya demostraba unas dotes excepcionales hacia ese instrumento.

La familia Casanovas Tallardá volvió a Barcelona en 1909 porque su padre quería que hiciera la primera comunión en España. La familia se instaló en la plaza Medinaceli, cuya parroquia más cercana era la iglesia de La Merced, donde Casanovas cumplió con el precepto religioso de la comunión. En aquel tiempo, la lengua oficial del Estado Español era el castellano, por lo que era un requisito obligado rezar las oraciones de la doctrina católica en esta lengua. El pequeño Francisco hablaba perfectamente francés y catalán, pero no sabía nada de español, por lo que el párroco le puso como condición para darle la primera comunión aprender al menos el Padrenuestro en la lengua oficial. Jaime Casanovas matriculó a su hijo en el Colegio Mercantil Barcelonés y al cabo de un año dominaba ya el español. Conseguir este reto no solo le permitió hacer su primera comunión, sino que le capacitó para relacionarse con otros músicos españoles de fuera de Cataluña como fue el caso del flautista murciano Manuel Garijo en Madrid⁴.

Estudios musicales entre Barcelona y París (1911-1921)

En 1911, los padres de Casanovas matricularon a Francisco, con diez años de edad, en la Escuela Municipal y en Conservatorio del Liceo de Barcelona. En estas instituciones, el flautista barcelonés simultaneó los estudios de música en la especialidad de flauta. Casanovas hizo los seis cursos de la carrera completa de flauta desde el curso 1911-12 al 1920-21. Los tres primeros los superó en un año, alcanzando en los dos primeros la calificación de Primer Premio y en el tercero la de sobresaliente. Con estos tres primeros cursos terminó los estudios de solfeo y teoría de la música en 1914, a los 14 años de edad. Casanovas obtuvo la calificación de sobresaliente en el resto de cursos de flauta hasta terminar la carrera. Para superar el cuarto y quinto curso necesitó dos años y para superar el sexto, tres.

El profesor de flauta de Casanovas fue Josep Vila, un veterano profesor, fundador de la Banda Municipal de Barcelona en 1886 y primer profesor de flauta, junto a



Árbol genealógico flautístico de Casanovas. Elaborado por Antonio Pérez Royo, 2008.

Joan Escalas, de la escuela de dicha institución: la Escuela Municipal de Música de Barcelona⁵. Josep Vila también fue miembro de las más prestigiosas orquestas catalanas de su época, entre ellas la Orquesta Pau Casals y la Orquesta del Teatro del Liceo.

En la Escuela Municipal de Música de Barcelona también tuvo como profesores a Enric Morera (armonía y composición) y Lluís Millet (solfeo, teoría musical y conjunto coral). Por otro lado, Casanovas recibió clases de armonía, contrapunto, instrumentación, fuga y composición del compositor y director Joan Lamote de Grignon en el Conservatorio del Liceo de Barcelona.

Hacia 1916, Casanovas comenzó sus estudios de perfeccionamiento y virtuosismo en París con el flautista Louis Fleury (1878-1926). Fleury fue el flautista francés que estrenó la pieza *Syrinx* para flauta sola de Debussy en 1913. Casanovas tenía predilección por esta obra y la hacía trabajar a todos sus alumnos. Recuerdo que para ayudarnos en la interpretación, nos contaba la historia mitológica del dios Pan y la ninfa *Syrinx* con gran lujo de detalles que parecían corresponderse con cada frase, cada motivo y hasta cada nota, como si la pieza fuera la banda sonora de unas imágenes que tenía en su cabeza. Fleury no fue profesor de ninguna institución musical

parisina, por lo que esas clases debieron de ser privadas. Casanovas hace mención a sus estudios en París con Fleury en las dos entrevistas grabadas que he consultado: “El perfeccionamiento lo hice en Francia, lo hice en París” (Antón, 1979) y “Cuando yo hice la carrera, cuando tuve los estudios terminados aquí, me fui otra vez a Francia, donde recibí unas lecciones de Fleury”⁶. Los “estudios terminados” a los que se refiere Casanovas debieron de ser los cuatro cursos de estudios medios o profesionales.

Inicio profesional de Casanovas como flautista en las principales orquestas de Barcelona

Desde finales de 1916, Casanovas empezó a colaborar como flautista con diferentes orquestas de Barcelona. Él mismo lo cuenta en los siguientes términos: “Y a los diecisiete años ya vine aquí, a Barcelona, contratado para tocar en el Teatro del Liceo. Así que estuve, entre el Teatro del Liceo y una orquesta que se llamaba *Orquesta d'Amics de la Música*” (Cayuelas, 1986). A esa temprana edad, Casanovas debió de ser ya un muchacho bastante bien formado musicalmente como para iniciarse en la actividad musical profesional.

La agrupación *Orquesta d'Amics de la Música* estaba dirigida por Francesc Pujol y dependía del patronato *Agrupació d'Amics de la Música* de Barcelona. Este patronato, fundado en 1916, fue creado para dar soporte a la gestión del célebre cuarteto de Eduard Toldrà, el *Quartet Renaixement*, integrado por Josep Recasens

(violín 2º), Lluís Sánchez (viola) y Antoni Planàs (cello), además del propio Toldrà (violín 1º).

Además del cuarteto *Renaixement*, el patronato promovió otras iniciativas musicales como la *Agrupació d'Instruments de Vent*, a la que también perteneció Casanovas. Esta agrupación, formada por una docena de instrumentistas, se presentó en público el 5 de noviembre de 1916, dirigida por Eduard Toldrà, quien se estrenaba también en la dirección. Sin embargo, la primera referencia que he podido encontrar de Casanovas como flautista de esta agrupación musical fue en el marco de un concierto compartido con el *Quartet Renaixement* celebrado el 27 de abril de 1918, donde Casanovas actuó junto a José Puigmartí (flauta), Juan Valero y Vicente Montoliú (oboes), Conrado Cardús y Manuel Lluch (clarinetes), Francisco Espanella y Francisco Canari (fagotes), Juan Espona y Mónico Sierra (trompas), Miguel Ribalta (trompeta) y Salvador Escofet (contrabajo)⁷. En cuanto a su relación con la Orquesta del Teatro del Liceo, Casanovas simultaneó su colaboración con ella y con la Orquesta Pau Casals hasta 1925 aproximadamente, cuando empezó a independizarse como concertista *freelance* de flauta y, sobretodo, de saxofón.

Casanovas, concertista y solista de flauta

El debut de Casanovas como solista de flauta tuvo lugar el 29 de febrero de 1920, en un concierto en la sala del *Orfeó Gracienc* de Barcelona. En dicho concierto Casanovas interpretó la parte de flauta solista de la *Suite n.º*



Orquesta del Teatro del Liceo de Barcelona, cca. 1920. Casanovas es el 4º sentado por la derecha. (Fuente: Manuel Soler Noales)

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



Casanovas y Vicente Martí en el Teatro de la Unión Musical de Liria, 1969. (Fuente: Archivo UML)

2 en *Si menor* BWV 1067 de J. S. Bach con la *Orquesta Clásica* de Barcelona, dirigida por Enric Ainaud. La segunda de las cuatro suites del célebre *kantor* de Leipzig es una de sus obras más conocidas, debido al pegadizo tema de su último movimiento, *Badinerie*. Como todos sabemos, esta suite es la obra barroca para flauta travesera solista más célebre y grabada del repertorio flautístico. La parte de flauta solista requiere del intérprete un gran dominio técnico, sobretodo del registro grave del instrumento, de la articulación y del *fiato*. Los movimientos más importantes desde este punto de vista son la *Overture*, *Polonaise* y la célebre *Badinerie*.

El 15 de marzo de 1921, Casnovas se graduó como flautista participando como solista en el Concierto de Distribución de Premios de fin de curso del Conservatorio del Liceo de Barcelona que tuvo lugar en el Salón de descanso del Gran Teatro del Liceo. Casnovas actuó junto al también flautista José Clavería y al violinista Manuel Calsina en la obra que cerraba el concierto. Interpretaron el *Concierto de Brandemburgo nº 4 en Sol Mayor* de J. S. Bach acompañados por la clase de conjunto instrumental, dirigidos muy probablemente por Joan Lamote de Grignon, ya que era el profesor de la asignatura. Aunque esta obra precisa un triple concertino solista formado por dos flautas de pico y un violín, las partes de flauta de pico se solían interpretar en la época (y todavía hoy en día) con flautas traveseras.

A partir de su graduación, Casnovas desarrolló una carrera musical muy polifacética, lo que no le impidió

actuar como concertista-solista de flauta en momentos puntuales a lo largo de toda su vida. Citaré algunos de ellos:

- A finales de 1924, Casnovas interpretó el *Concierto en Re Op. 129* de Ciardi (1818-1877) en un *Kursal*. Un pequeño recorte de prensa en francés firmado por Jean-Christophe que conservo en mi archivo particular lo corrobora. El periodista dice que “es bastante extraño escuchar un concertista flautista” y resalta la “encantadora” interpretación de Casnovas, y añade que “este artista tocó, este verano, como concertista [solista], en la Orquesta Pau Casals, en el Teatro de Los Campos Elíseos, en París, donde fue muy apreciado”⁸.
- El 14 de diciembre de 1947 interpretó el *Concierto en Re Mayor* de Boughton (1878-1960) en el Hall del Colegio de St. Xavier de Calcuta con la Orquesta Sinfónica de esta ciudad, dirigida por Bernard Jacob.
- El 20 de octubre de 1957 interpretó de nuevo el concierto de Boughton y el *Concierto para flauta, corno inglés y cuerdas* de Honegger junto a Juan Artal en la Asociación de Cultura Musical y Círculo de Sabadell con la Orquesta de Cámara “Solistas de Barcelona” dirigida por Domingo Ponsa. En abril de 1969 interpretó el *Concierto en Do Mayor para flauta y oboe* de Salieri junto al catedrático del Conservatorio Superior de Música de Valencia, Vicente Martí, en el Teatro de la Unión Musical de Liria. Casnovas y Martí fueron acompañados por

la Orquesta Mozart de Valencia dirigida por Fernando Badía. Con esta misma orquesta y director interpretó de nuevo el *Concierto* de Boughton en 1978, con casi ochenta años de edad⁹.

Casanovas, flautista de la Orquesta Pau Casals (1920-1925)

Casanovas formó parte de la Orquesta Pau Casals desde los primeros conciertos que ofreció dicha agrupación en 1920 hasta 1925. Entre los propósitos de dicha orquesta se expuso la pretensión de “constituir una gran masa sinfónica con profesores de orquesta seleccionados entre los mejores de la ciudad”¹⁰. Casals convocó personalmente audiciones para seleccionar a los miembros de su orquesta a las que se presentó Casanovas con apenas veinte años. Como aseguraba Casanovas: “tuve que pasar un examen, unas oposiciones, y las gané. Y el año veinte yo ya pertencí a la Orquesta Pau Casals” (Antón, 1979).

El 6 de mayo de 1922, Casanovas entró como flauta 2^o a formar parte oficialmente de la plantilla de la Orquesta Pau Casals. El flauta 1^o era su veterano y venerado maestro, Josep Vila. Maestro y alumno actuaron de solistas con la Orquesta Pau Casals en repetidas ocasiones. Una de ellas tuvo lugar el 12 de octubre de 1922 en el Palau de la Música Catalana de Barcelona. Josep Vila, Francisco Casanovas y Enric Casals (hermano de Pau) interpretaron las partes solistas del *Concierto de Brandemburgo n^o 4 en Sol Mayor* de J. S. Bach. Unos días después, el 17 de octubre, repitieron dicha actuación en Reus, en un concierto para la *Associació de Concerts*.

En 1924, París organizó los VIII Juegos Olímpicos de la era moderna, y en el marco de este magno acontecimiento deportivo la Orquesta Pau Casals ofreció dos conciertos en la capital francesa. Para estos conciertos Josep Vila propuso a Casals que su ex-alumno Casanovas fuera quien defendiera el puesto de flauta 1^o o solista. El mismo Casanovas se lo recordó a Casals en una carta que le envió desde la India en junio de 1950: “Mi última actuación con su orquesta fue después de los Conciertos de París durante las Olimpiadas (recuerdo inolvidable) donde ocupé el puesto de primer flauta. Fue mi Maestro, el Sr. Vila quien me propuso para ocupar esta distinción musical en una de las Orquestas mejores del mundo, y Ud. muy amablemente lo aceptó”¹¹.

Entre las obras programadas en aquellos conciertos figuraban: *obertura de “Coriolano”* y la *Sinfonía n^o 3*

“*Heroica*” de Beethoven, la *Sinfonía Incompleta* de Schubert, el *Doble Concierto para violín y violoncello* de Brahms (solistas: Jacques Thibaud y Pau Casals), el *Concierto n^o 4 para piano* de Saint-Saëns (solista: Alfred Cortot) y el poema sinfónico *Don Juan* de R. Strauss. Son conocidos por su dificultad algunos solos de flauta de estas obras, especialmente el del último tiempo de la “*Heroica*” de Beethoven, muy solicitado hoy día en pruebas de orquesta.

Durante esta estancia en París, Casanovas se inició de manera autodidacta en el saxofón. Aunque esta faceta no es materia de estudio en el presente artículo quisiera hacer unas breves consideraciones, dada la gran importancia que su faceta como saxofonista tuvo en su vida profesional. Casanovas tuvo una rapidísima adaptación

a este instrumento, pues en apenas un año ya se vio preparado para hacer una carrera de solista, y en unos pocos años más pasó de no saber tocar ni una sola nota a grabar varios discos como solista y a dar la vuelta a Europa formando parte de las más importantes orquestas de jazz. Con su propia orquesta de baile llegó en 1930 a la India, y allí permaneció hasta 1956, regresando a Barcelona en solo cuatro ocasiones.

Casanovas decidió dejar la Orquesta Pau Casals unos meses después de estos conciertos de París para dedicarse a su faceta de concertista *freelance*. En una entrevista que le hizo Francisco Atienza con motivo del estreno en la ONU del *Himno a las Naciones Unidas* de Casals en 1971, el mismo Casanovas explicó a su interlocutor por qué decidió dejar la Orquesta Pau Casals: “En 1925, tenía yo veintiséis años. Lle-

vado por el impulso de la juventud, decidí independizarme como solista de flauta y saxofón. Casals me aconsejó que ingresara en la Orquesta Sinfónica de Boston, e incluso estaba dispuesto a recomendarme, pero no acepté su ofrecimiento”¹².

La carrera de Casanovas como solista independiente no impidió que siguiera manteniendo una buena relación con Casals, al que consideraba uno de sus maestros. Sobre esta relación, el flautista barcelonés afirmó: “como Casals ha sido siempre un caballero y muy indulgente, no me guardó rencor. [En 1927] regresaba yo de una gira artística por Alemania y fui a verle a la célebre *Tonhalle* de Zúrich, donde actuaba como violonchelista” (Atienza, 1971). Muy posiblemente fue en este encuentro cuando



Casanovas en 1921. (Fuente: Manuel Soler Noales)



Foto de Casals dedicada a Casanovas: "A mi amigo Casanovas. Recuerdo afectuoso. Pau Casals. 1927". (Fuente: Archivo de Información de Alicante)

Casals le dio a Casanovas una foto dedicada que éste mantuvo toda su vida como testimonio de admiración.

Casals y Casanovas perdieron el contacto con la marcha de éste a la India en 1930. La relación entre ambos se retomó veinte años después, en 1950. Casanovas era por entonces el Director de la Escuela de Música y de la Orquesta Sinfónica de Calcuta, así como el líder de la *Orchestra Casanovas*, una orquesta de jazz con la que amenizaba los bailes de los mejores locales de Calcuta, como el Gran Hotel y el Restaurante *Firpo*. Casanovas supo de la gran labor que Casals estaba realizando con sus célebres festivales internacionales de música de Prades, en el Rosellón francés, donde todos los veranos se daban cita las mejores orquestas y solistas del mundo. Entonces "reconociendo aquellos méritos de mi inolvidable maestro, los miembros de la Orquesta Sinfónica de Calcuta decidimos enviarle un pergamino" (Atienza, 1971). Casals le contestó agradecido y a partir de aquí Casanovas y Casals mantuvieron una breve correspondencia de la que se conservan ocho cartas de Casanovas a Casals en el *Arxiu Nacional de Catalunya* y tres cartas de Casals a Casanovas en mi archivo particular. En una de estas, Casals dice de Casanovas: "Veo con grandísimo placer que ha encontrado una situación digna de su mérito como músico y como persona"¹³.

El 14 de noviembre de 1954, con motivo de la despedida de Casanovas y su orquesta de baile del restaurante *Firpo* de Calcuta, un artículo cita la participación de Casanovas en un festival de música de Bach en Berlín "junto al mundialmente famoso chelista Pau Casals y una igualmente célebre soprano coloratura"¹⁴.

Juan Francisco Cayuelas Grao, Profesor de Flauta del Conservatorio Superior de Música "Massotti" de Murcia y biógrafo de Francisco Casanovas".



NOTAS

1. Artículo extraído, adaptado y revisado del Trabajo Fin de Máster "Francisco Casanovas Tallardá (1899-1986). Aproximación a la vida y obra de un músico polifacético" presentado en el Dpto. de Ciencias de la Educación de la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia el 20 de febrero de 2017.
2. Información de Alicante, 11-6-1970, p. 23.
3. Entrevista privada de Juana Antón Díez a Casanovas. Realizada en la habitación de éste en la Residencia de Pensionistas de Torrevieja (Alicante) el 7-2-1979.
4. Para más información ver el artículo "Mi Admirado Flautista: Manuel Garijo" de Joaquín Gericó publicado en el nº 9, marzo de 2014, de nuestra revista Todo Flauta.
5. La Escuela Municipal de Música de Barcelona se reconvirtió en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona mediante un decreto del gobierno central de 1944. Hasta el curso 2000-01 fue el único centro público de Cataluña que impartía enseñanzas musicales de grado superior. A partir de entonces dejó de impartir estudios de grado superior para ofrecer cursos solo de grado medio. En 2004 cambió el nombre a su forma actual de Conservatorio Municipal de Música de Barcelona. www.cmmb.cat.
6. Entrevista privada de Juan Francisco Cayuelas Grao a Casanovas. Realizada en la habitación de éste en la Residencia de Pensionistas de Torrevieja (Alicante) en mayo de 1986.
7. Las Provincias, Diario de Valencia, 27-4-1918, p. 1.
8. Recorte de prensa firmado por Jean-Christophe [1924]. Archivo particular de Juan Fco. Cayuelas.
9. Este concierto fue radiado el 30-9-1978 en el 1er. programa de RNE.
10. Aviñoa, Xosé. "La Orquesta Pau Casals". En: *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. dir. Xosé Aviñoa Pérez. Barcelona: Edicions 62, 2000-2007, vol. 4 (2004), pp. 25 y 26.
11. Cartas de Francisco Casanovas Tallardá (T-2306) a Pau Casals, desde 1950 a 1955. *Arxiu Nacional de Catalunya*. Fondo documental Pau Casals (Núm. 1-367).
12. Atienza Fernández, Francisco. "Pablo Casals enjuiciado por un alumno suyo". Entrevista en: *Información de Alicante*, 2-11-1971, p.
13. Carta de Casals a Casanovas, 30-6-1950. Archivo particular de Juan Fco. Cayuelas.
14. *Newsketch* (India), 19-11-1954, p. 1.

FLAUTAS BARROCAS

CABEZAS EN MADERA

para flauta y piccolo



Pasión por la madera



Hernández

www.hernandezflute.com
Buenos Aires - Argentina

la
Sonata
 para flauta y piano
 de
**Francis
 Poulenc**

Parte **II**

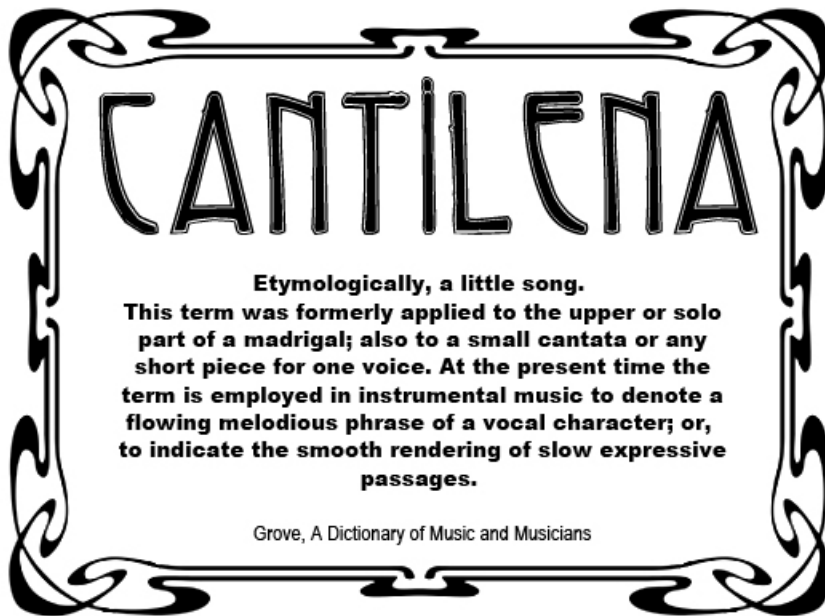
Una guía para el intérprete.



Por **Jorge Caryevski**

Todo flauta sólo puede publicar este extenso artículo parcialmente. Quien se interese por la versión completa puede contactar al autor a través de: info@lekkerdwarsfluiten.nl

Este artículo ofrece información para contribuir a ver la Sonata en una perspectiva amplia y a profundizar ideas interpretativas. Al igual que en la primera parte (Todo flauta 2017-1, dedicada al primer movimiento) se tratan aquí cuestiones de fiabilidad editorial, se compara la edición con la grabación de Poulenc y Rampal de 1959¹, se hace una descripción práctica, se analiza el aspecto interpretativo, se buscan las fuentes de inspiración (tanto para el compositor como para el intérprete) y se ofrece una lista de consejos para el flautista, ahora referidos al segundo y tercer movimiento de la Sonata. La letra m. indica número de compás (m. 30 es compás 30). Los números dentro de un círculo indican las cifras de ensayo. (1) Es la primera edición de 1958, (2) es la 'edición revisada' de 1994.



M. 1-34

Diferencias

• Ediciones: En la parte de piano se indica *Doucement baigne la pédale* en (1) desde el primer compás, en (2) desde el tercero. En (1) el piano liga desde m. 3 cada cuatro corcheas (que Poulenc también toca de este modo); en (2) no figuran estas ligaduras. En m. 19, la flauta en (1) lleva un regulador disminuyendo del segundo al tercer tiempo, en (2) no es el caso. En m. 23, tienen la flauta y el piano en (1) *p*, en (2) permanece *mf*. La mano izquierda del piano toca octavas en m. 23-25 en (2). El piano en ③ tiene en (1) *mf*, en (2) *f*. La flauta tiene en (1) m. 27 un regulador disminuyendo, que se repite junto con el piano en m. 30. Estas indicaciones no figuran en (2).

Segundo movimiento: Cantilena

Tempo

La indicación es negra = 52. Poulenc y Rampal tocan los dos compases iniciales en la grabación en negra = 42, con un acelerando hacia el segundo compás y un *ritenuto* en este último. A continuación, el tema comienza en negra = 56. El tempo de este movimiento en la grabación oscila entre negra = 50 y 58 con un pico en el *en animant* en ⑥ hasta negra = 66, en m. 47-48. Hay una marcado *ritenuto* en la transición de m. 48 hacia ⑧. Aquí retorna el tiempo original, desde este punto con un metrónomo de negra = 54. Los cambios de tempo, sin embargo, no son admitidos por Poulenc, como lo atestigua la siguiente cita: ‘Odio el rubato ... tan pronto como el tiempo ha sido determinado no puede cambiar, bajo ninguna circunstancia, hasta que yo lo indique. Nunca se debe alargar o acelerar el pulso. Eso me saca de quicio!’.²

Ya hemos visto, sin embargo, que en la grabación de Poulenc-Rampal el tempo original del primer movimiento, negra = 84, fluctúa en diversos puntos; en la coda llega incluso hasta negra = 66. Es muy probable que el concepto que emana de la cita anterior esté estrechamente ligado al credo compositivo de la juventud de Poulenc, pero como intérprete sensible sabe expresar las distintas tensiones de la música con pericia y refinamiento. Es posible que deliberadamente haya preferido introducir cambios de tiempo sutiles asociados a la emoción a expresar en lugar de fijarse con obcecación en la teoría. Esto último sería un verdadero obstáculo para la expresión. La sutileza con la que Poulenc toca su propia música nos enseña qué es interpretación y cómo el rubato puede eventualmente ser aplicado.

• Grabación: Más arriba se hizo hincapié en el tiempo. Rampal y Poulenc hacen un *ritenuto* (no indicado) antes de ①, antes de m. 17, antes de ② y antes de ③. El tiempo es claramente más animado en ② con una distensión en m. 23. Rampal toca la anacrusa de m. 7 más suave, un compás más tarde intensifica la expresión. En ① él toca con mayor volumen y hace un *diminuendo* en m. 14. En m. 22 Poulenc realiza un *diminuendo*, Rampal no. Desde ③ hasta ⑤ hay un incremento del tiempo (hasta negra = 58). Poulenc toca *mp* en ③.

Descripción

Al igual que el primer movimiento, la *Cantilena* tiene una estructura tripartita A (m. 1-34) - B (m. 35-55.) - A' (m. 56-65). Los dos primeros compases toca la flauta después de dos corcheas en canon con el piano. Este medio que no fue utilizado previamente en la sonata indica que ambos instrumentos entablan aquí un diálogo íntimo. Si bien más adelante este medio se repite, en ② y en ④, la flauta se atribuye desde el tercer compás el rol lírico, mientras que el piano proporciona un entorno de rica variedad armónica. Esto insta al flautista a una colaboración muy consciente con el pianista para lograr un equilibrio adecuado en la expresión.

La melodía de la flauta se desarrolla con una transparencia y construcción casi mozartiana. Específicamente el enfoque ‘diatónico’ de la melodía hace pensar en conceptos que Quantz y sus contemporáneos utilizaban y sobre los cuales escribieron: por medio del uso de intervalos pequeños ligados se expresa ternura, elogio y tristeza. Al igual que Mozart Poulenc utiliza a menudo elementos melódicos reconocibles, tales como desarrollos melódicos diatónicos, trinos, retardos (Seufzer!) múltiples (pensar



Régine Crespin trabajó con Poulenc en 1957, preparándose para el estreno en París de *Dialogues des Carmélites*.

por ejemplo en el coral *O Haupt voll Blut und Wunden* de la Pasión según San Mateo de Bach), la ampliación interválica para crear una tensión creciente (m. 7-8) y pasajes descendentes para la relajación. De acuerdo con David Owen Norris³ Poulenc tituló este movimiento *Cantilena* en lugar de *Romance*, porque él lo veía como un aria en el estilo de Bellini. Por sobre todo esto Rampal hizo claro a Norris que 'la sensación que evoca la *Cantilena* debe poner de manifiesto el significado erótico en la mente de Poulenc'.⁴

Interpretación

Los primeros dos compases constituyen una totalidad intrigante. Un corto preludio en canon con una atmósfera sosegada. Este termina en un silencio que se experimenta casi como una fermata. El ambiente desolado y misterioso de este comienzo impone requisitos en el campo de la sonoridad, legato, utilización del vibrato y agógica. Esto requiere un tiempo tranquilo, tal como es interpretado por Poulenc. La indicación negra = 52, sería sólo aplicable a partir del m. 3. Aquí comienza una hermosa melodía cuyo lirismo es obvio y determinante de la interpretación.

Es interesante profundizar en el pensamiento de Poulenc. El inicio de la melodía es una línea diatónica descendente. Las diferencias de dirección de la melodía (notas de cambio) reciben un especial valor expresivo, sobre todo porque funcionan como retardos (m. 3, cuarto tiempo, m. 4 cuarto tiempo, m. 5 primer tiempo, etc.). La sensación clasicista se ve reforzada por el trino con terminación que, por otra parte, debido al tiempo lento debiese ser tocado con moderación. Con la anacrusa en m. 7 comienza una búsqueda en tres fases hacia un entorno más elevado (los intervalos crecientes!).⁵

La tercera vez sin embargo vuelve al fa² por medio de retardos. Estos se destacan por medio de un nuevo tipo de acompañamiento de piano, que agrega negras al continuo pulso en corcheas desde el comienzo. Aunque la dinámica indicada siempre es *p*, esto no debería ser un obstáculo para encontrar una solución adecuada a esta refinada estratificación. El *p* no dicta normas rígidas, sino que debe adaptarse a cada una de las diferentes situaciones.

La repetición del tema en ① comienza exactamente igual que la primera vez, pero el silencio de semicorchea en m. 12 anuncia una creciente turbulencia expresiva, con más picos y valles. El final de esta parte, la transición do³-do² en fa mayor en m. 17, expresa aplomo y confianza. A través de la indulgente y tímida respuesta de m. 18, en un acorde en mi, comienza en ② un resolutivo canto en forma de canon en la menor. M. 23-25 forman un conjunto de contenida reflexión. Poulenc utiliza esta melodía con este significado contemplativo en su ópera *Dialogues des Carmélites* y frecuentemente en sus canciones. Aquí m. 25 es un doble Seufzer ('suspiro' – doble retardo), y por lo tanto este episodio finaliza disminuyendo la dinámica. El *p* en m. 23 en (1) es muy adecuado para expresar esto de modo que desembocar en el *f* en ③, cuyo carácter debe ser muy contrastante, surja naturalmente de por sí. Conforme a (2) la dinámica *mf* desde ② sería aún válida en esta parte, por lo que limitaría la estratificación descripta.

En ③ las corcheas con punto y las fusas traen inquietud y rebeldía. También aquí Poulenc cambia entre mayor y menor: en m. 26-27 directamente desde sol mayor a mi menor. Esta es probablemente la razón por la cual la anacrusa de m. 27 está anticipada por un silencio de semicorchea, como preparación para la abrupta transición al menor, que por lo tanto debe sufrir una transformación sutil. Este efecto se escucha claramente en la grabación. En m. 29-30 esta transformación tiene lugar de una manera indirecta: recién en m. 31 va al mi menor.

Consejos para el flautista

- Los dos primeros compases deben ser líricos, pero con una sonoridad misteriosa e irreal (en la grabación Poulenc mantiene el pedal durante estos dos compases!).
- Respirar sin prisa en el último silencio en m. 2 y prepararse para el ataque del fa³. Para el *timing*: dejarse inspirar por la bella atmósfera creada en m. 1-2.
- El fa³ en m. 3 lleva en (2) un acento. Patricia Harper⁶ considera que esto indica énfasis expresivo, aunque esto no sucede en la grabación. En realidad el fa¹ en m. 62, que lleva un acento en (1) pero no en (2), se puede considerar como el cierre de todos los acontecimientos musicales ocurridos entre ambos acentos desde m. 3. Y aunque en la grabación no figuren estos acentos, pueden en mi opinión verse como marcas de comienzo y final.
- Tocar en líneas largas, procurar fragmentar la melodía lo

mínimo posible y tener en cuenta una fluida calidad del legato. Sobre este último escribió el barítono Pierre Bernac, quien formó un dúo con Poulenc durante veintitrés años: 'Es esencial que el pianista, no menos que el cantante, logre un perfecto legato.'⁷⁷ Aquí el flautista debe asumir el papel del cantante.

- Aplicar el vibrato con un deliberado criterio. Rampal - que por cierto utilizaba un vibrato intenso - recomendaba 'no depender del vibrato para expresar emoción. Vibrato no es suficiente. Hay que olvidarse de la flauta y cantar la música con la propia voz.'⁷⁸

- Leer la sección *Interpretación* anterior y tratar de seguir las fluctuaciones melódicas. La dinámica *p* no implica que se toque sin variación de intensidad.

- Hacer en m. 16 un diminuendo no demasiado grande, de modo que m. 17 en fa mayor adquiera un carácter conclusivo. Tocar con sutileza e intimidad m. 18, porque cuanto más se acentúe este efecto, más vuelo puede darse al resolutivo canon en m. 19.

- Norris cuenta que Rampal lo instaba a dibujar en la partitura flechas apuntando hacia adelante. De este modo se evitaría que las fluctuaciones melódicas tuviesen influencia en el tiempo y ayudaría a los intérpretes 'to become a joint.'⁷⁹

- Tocar en m. 26 con pasión los primeros tiempos. La anacrusa hacia el siguiente compás contrariamente debe ser reservada y suave.

- El diálogo en ④ debe ser convincente y sonoro.

Inspiración y fuentes

La *Cantilena* presenta una sorprendente cantidad de citas y referencias a obras de otros compositores y de Poulenc mismo. Toda la sección B contiene citas textuales de *Dialogues des Carmélites* o soluciones melódicas y armónicas que provienen de esta obra.

En la primera parte de este artículo se destacaba la importancia de tomar conocimiento con las canciones de Poulenc. Entre ellas los *Deux Poèmes de Louis Aragon*, C y *Fêtes Galantes*, un parentesco notable con respectivamente el segundo y tercer movimiento de la Sonata para flauta y piano. Estas canciones (de guerra) fueron escritas en 1944.

El título C se refiere a los 'Ponts de Ce' (los cuatro puentes de César sobre el Loire), que han sido escenario de derrotas de guerra: los romanos expulsaron a los galos, del mismo modo que la Alemania nazi lo hizo con Francia dos mil años más tarde.

C comienza con un motivo del piano unísono con la misma línea melódica que tiene la Cantilena en canon (véase el Ejemplo 1).

The image shows two musical examples. Example 1a is titled 'Assez lent (♩ = 52)' and is in 4/4 time. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both starting with a piano (*p*) dynamic. Example 1b is titled 'Très calme (♩ = 54)' and is in 3/4 time. It features a vocal line (CHANT) and a piano accompaniment (PIANO). The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and is marked 'Très calme' and 'très librement'. The piano part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and is marked 'sempre m.g.'.

Ejemplo 1.
1a. Cantilena, comienzo.
1b. Deux Poèmes de Louis Aragon, no. 1, C, comienzo.

Una magnífica grabación en vivo de Régine Crespin puede escucharse en YouTube.¹⁰ Además de su conmovedora interpretación, merecen servir de modelo el perfecto *timing* y el sutil rubato que nunca interfiere en el desenvolvimiento de la melodía. Régine Crespin trabajó con Poulenc en 1957, preparándose para el estreno en París de *Dialogues des Carmélites*. En esa producción ella cantó el papel de Mme. Lidoine.¹¹

Llama la atención en C cuánto sentimiento, pasión y nostalgia se ocultan tras la aparente simplicidad (melodía sin adornos, una nota para cada sílaba y una parte de piano funcional con una sucesión permanente de corcheas). Sin embargo, esta simplicidad es engañosa. El refinamiento con el que Poulenc da forma a la canción es asombroso. La canción está en lab menor, por Poulenc elaborada de tal manera que hay una latente lucha entre el *dob* y el *do* becuadro (*ces* y *c* en la notación alemana). Es finalmente el *c* la nota conclusiva, en el acorde de lab mayor. De esta manera Poulenc hace posible que la sílaba fonética 'ce' y su traducción abstracta en la música expresen un concepto único y total.¹² En el punto donde el poema pasa del glorioso pasado a la tragedia de la guerra, el ritmo en corcheas se interrumpe. Esto sucede al final de la canción otras tres veces. Como si continuar 'recitando' el texto fuese impedido por la intensa emocionalidad.

El estudio de esta canción puede enriquecer notablemente nuestra visión sobre la *Cantilena*. Escuchar, por ejemplo, el fraseo de Régine Crespin en 0'36" de su grabación y compararlo con el comienzo de la *Cantilena* (m. 3)¹³. Son situaciones diferentes; sin embargo es inspirador prestar atención a la manera como la cantante colorea su voz. Experimentar el efecto que se obtiene al omitir una corchea para reflejar drama y sufrimiento. Momentos como este también ocurren en la Sonata: m. 34 (transición de A a B), m. 45 (como preparación para el clímax), m. 55 (transición de B a A'), pero es principalmente en m. 59 y 61, donde el ritmo se congela. Es como si fuese imposible seguir adelante. Aquí se presenta un especial desafío para el ejecutante alerta!

Como se ha mencionado, el tema desde m. 3 es clasicista en su elaboración. Sin embargo está latente en este comienzo un compositor (del siglo XIX) con quien Poulenc compartió el amor por la belleza melódica, Piotr Ilich Chaikovski. Esto se revela en la transición de B a A'. Construido con las primeras notas del tema es en m. 55 una cita directa del cuarto movimiento de la Sinfonía Patética del compositor ruso.

a)



b)

Adagio lamentoso ♩ = 54



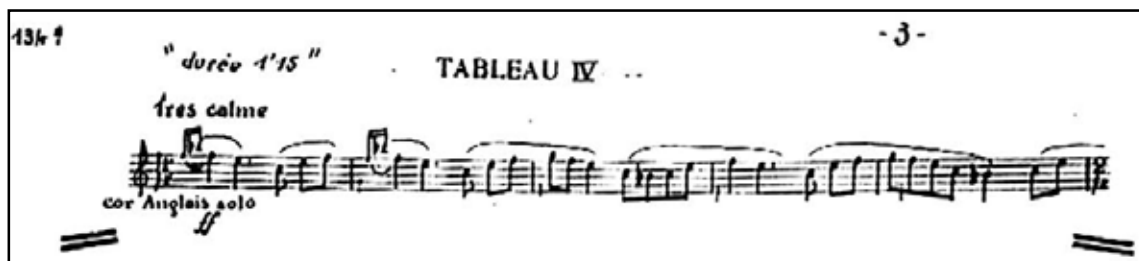
(Ejemplo 2).
Ejemplo 2a. *Cantilena*, m. 55.
2b. P.I. Chaikovski, Sexta Sinfonía 'Pathétique', cuarto movimiento, comienzo

Poulenc da a este compás una fuerza expresiva similar al desgarrador drama de la sinfonía. Después de este conmovedor puente la sección A' es una inevitable y nostálgica reminiscencia de la belleza del canto inicial, de algo que se ha desvanecido y nos sume en desconsuelo.

Tercer movimiento: Presto giocoso

Tempo

La indicación es negra = 160-168. Es evidente que Poulenc quiere mantener este tempo, como lo atestiguan indicaciones tales como *surtout sans ralentir* en ①③, *a tempo* en ①⑤, *surtout sans ralentir* en m. 227 y *strictement en mesure et surtout sans ralentir* en los últimos cuatro compases. Surge sin embargo una indicación de tempo controversial en ①⑥. En (1) figura aquí *Subito più lento* negra = 66; en



Ejemplo 3
Ejemplo 3 Poulenc, *Dialogues des Carmélites*, Acto I, Interludio entre los cuadros iii y iv, m. 1-5

los autógrafos en cambio *Subito le double plus lent* (de repente dos veces más lento), y así es como figura en (2). Sin embargo - y con una referencia crítica a esta inconsecuencia - se especifica el metrónomo de (1). El pensamiento de Patricia Harper¹⁴ es consistente: como aquí retorna el *malincolico* del comienzo de la Sonata, el tiempo del autógrafo en este punto sería negra = 84, que es exactamente la mitad del tiempo metronómico indicado para el *Presto giocoso*. Sin embargo no se trata aquí del primer tema sino del segundo, que es un poco más rápido, negra = 92. Por esta razón, es interesante comparar el motivo del comienzo en ①⑥ con un fragmento de *Dialogues des Carmélites*,¹⁵ que Poulenc ha citado literalmente (ver Ejemplo 3).

El corno inglés toca solo, sin ningún acompañamiento, en *ff* y con la indicación *très calme*. No hay referencia metronómica, pero sí la duración total: 1'15". El cálculo de este completo interludio resulta en un tempo negra = 52. En este solo sucede desde el punto dramático a un momento de tensión emocional.

También en la Sonata sucede algo comparable. En los compases antes de ①⑥ del tercer movimiento parece como si toda la ligereza y el aguzado carácter fuesen a desembocar en un total descontrol que desemboca en un compás de silencio con una fermata. El subsiguiente ataque de la flauta (tal como en la ópera sin acompañamiento, *f* en (1) y *ff* en (2)) es un verdadero llamado a la reflexión, y nos recuerda que la alegría y el placer tienen una capa más profunda que se asocia al drama. Visto desde esta perspectiva hay aquí un caso de una desviación del segundo tema del primer movimiento (en ③).

a) **Tempo presto [I^o]**

Ejemplo 4a Presto giocoso, 17.
Ejemplo 4b Presto giocoso, 9

b)

211

a)

e)

b)

f)

c)

g) **[Strictement en mesure et surtout sans ralentir]**

d)

Ejemplos 5 a hasta g. Presto giocoso dese m. 211

surtout sans ralentir

Debido a que el tema ahora está en *pp*, con la designación *mélancolique* (comparar con el ‘malincolico’ del primer movimiento), amenaza sacrificar su identidad original a la del primer tema del primer movimiento. Es sin duda un momento de intimidad y nostalgia que debe ser tocado ‘hacia adentro’, sobre todo por la urgencia que impondría el metrónomo negra = 92. La idea de una ‘casi cadenza’ en este punto no está fuera de lugar, siempre que no se pierda de vista el tiempo y la proporción.

Diferencias

- Ediciones: Diferencias de articulación en la edición en (1) son corregidas en (2). En (1) se encuentra en m. 116-117 un *céder* en la parte de flauta, pero no en la partitura. En una carta a Gareth Morris Poulenc escribió que en ①③ debería haber un *meno* y que el tiempo sería negra = 152.¹⁶ En la grabación de Poulenc la negra = 157.

- Grabación: El tempo fluctúa en la grabación entre negra = 156 y 160, y sigue con minuciosidad la expresión de los diferentes temas. Poulenc y Rampal tocan antes de ①③ sin un real *ritenuto* de tiempo, pero sí de expresión. En ①③ atacan con firmeza y casi prematuramente. En m. 141-142, el tempo es ligeramente retrasado por Rampal. En los tres primeros compases de ①⑥ la negra = 62 y desde m. 170 negra = 58. En ①⑦ (A’), el tempo es más tranquilo (negra = 154) que en A; desde ①⑧ pasa a negra = 158. Desde ②⑩ y hasta el final el tiempo es un poco más lento y estricto, ca. negra. = 150.

Descripción

Al igual que el primer y segundo movimiento es éste también tripartito. Característico aquí es el uso de material temático de los movimientos anteriores, de una manera extremadamente alternante. Igualmente, la sección A’ no es sólo una reexposición (abreviada y modificada) de A, sino que contiene también material de la sección B. Temas cíclicos, formulaciones secuenciales, acortamiento y expansión de los temas por medio de la adición o justamente omisión de uno o dos compases y desplazamiento de las acentuaciones son elementos recurrentes.

Debido a estos elementos el carácter se hace muy cambiante y caprichoso, en concordancia con muchas obras de Poulenc,¹⁷ en las cuales la gravedad e intimidad se transforman finalmente en burla e incluso banalidad.¹⁸ Un análisis exhaustivo de estas cuestiones excede el espacio de este artículo. Para el intérprete es indispensable hacer una distinción consciente de todo este fragmentado material, puesto que en

ello reside el fundamento de una buena interpretación. Como ejemplo este artículo se limitará a la sección A’ que comienza en ①⑦ (Ejemplo 4a).

El material proviene de ⑧ (relacionado con la anacrusa del primer compás del primer movimiento), pero en este caso toma la forma de m. 17, 27-33, etc., del primer movimiento (véase el Ejemplo 4b).

La articulación de los grupos de notas ya no es ligado cada cuatro notas sino de dos en dos. Además la periodicidad y la ubicación en el compás de los grupos difieren: primero son anacrusas para caer luego sobre el primer tiempo del compás. Tras una repetición del comienzo de este movimiento, diversos motivos se suceden y encadenan a un ritmo vertiginoso (véase el Ejemplo 5).

En ①⑧ (Ejemplo 5a) aparece por segunda vez (la primera es en m. 93) un motivo abreviado de la *Cantilena* (de ⑥). El Ejemplo 5b está relacionado con m. 135-137, Ejemplo 5c a m. 53-54, Ejemplo 5d a m. 119-123 y en especial a m. 129-133, Ejemplo 5e a m. 167-168, Ejemplo 5f a m. 134 del primer movimiento, y el Ejemplo 5g a m. 84 y 122, pero especialmente a m. 90, 96 y 126 del primer movimiento. Respecto de los cuatro últimos compases del *Presto giocoso* Rampal mencionó a Patricia Harper que Poulenc, en cada ensayo, contaba en voz alta ‘Un-deux-trois-quatre-fini’, de modo que *Strictement en mesure et surtout sans ralentir* fuese escrupulosamente respetado.

Ejemplo 6
6a Presto giocoso, comienzo.
6b Poulenc, Deux Poèmes de Louis Aragon, n° 2, Fêtes Galantes, comienzo.

The image contains two musical score excerpts. Excerpt a) is titled '3 Presto giocoso' and shows a piano accompaniment with a flauto part above. The tempo is marked as '♩ = 160-168'. The piano part is marked 'ff Très mordant' and 'sans pédale'. Excerpt b) is titled 'Incroyablement vite, dans le style des chansons-sciées de café-concert' and shows a vocal line with piano accompaniment. The tempo is marked as '♩ = 152 au moins'. The piano part is marked 'pp léger'.

Inspiración y fuentes

También en esta sección Poulenc utiliza citas de *Dialogues des Carmélites* (ver ejemplo más arriba, en *Tempo*). La naturaleza contrastante del *Presto giocoso* con respecto a las movimientos anteriores toma forma por el uso de numerosos y diversos recursos. Un contraste similar se da entre los ya citados *Deux Poemes de Louis Aragon*, *C* y *Fêtes Galantes*, hasta el punto que algunos críticos se han preguntado si no sería adecuado desacoplar estas dos canciones. Ambos textos se refieren a la guerra. Pero así como *C* es retraído y nostálgico, *Fêtes Galantes* es una absurda procesión de curiosos personajes. Cada uno de ellos representa un absurdo aspecto de la vulgaridad e indignidad a que ha llevado la ocupación. *Fêtes Galantes* está escrito en el estilo de *chansons-scie de café concert*.¹⁹ La indicación del tempo es *Incrediblement Vite* (increíblemente rápido), negra = 152 *Au moins* (por lo menos). Véase el Ejemplo 6.

Las repeticiones características de la *chanson-scie* se encuentran también en el *Presto giocoso*. Poulenc logra esto con maestría utilizando el material temático de forma variada y transformándolo.

Consejo para el flautista

Analizar esta sección hasta encontrar todos los motivos, citas y metamorfosis. Dar a cada tema su propio carácter, de modo que se distingan claramente entre sí. Llegado a este punto unir todos estos elementos (sin que sacrifiquen su carácter!) y crear un colorido mosaico en el cual el todo supere en hermosura y expresividad la suma de las partes.

Para finalizar, aquí no se da una lista interminable de consejos. El objetivo es estimular al lector a tocar la Sonata de Poulenc. Vale decir: al trabajo! Sólo entonces se descubrirá que esta información, a veces ardua, es un 'mapa de ruta' para obtener inspiración y poder contar, a través del instrumento, una historia mucho más fascinante.

Jorge Caryevski, Profesor de Flauta e Investigador.



NOTAS

1. 'Présence de la Musique Contemporaine' (Véga C 35 A 181, 1959), reeditado por Wergo (WER 50004, ca. 1963). Esta grabación puede escucharse en internet en soundcloud.com/marian-kirwel. En YouTube hay un video de la Cantilena durante un concierto el 27 de mayo de 1959 en la Salle Gaveau en París en celebración del sexagésimo aniversario de Poulenc. www.youtube.com/watch?v=uEZI
2. Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*. Paris R. Julliard, 1954, 32-33. Citado en Keith W. Daniel, *Francis Poulenc: His artistic Development and Musical Style*, Ann Arbor, Michigan; UMI Research Press, 1982, p. 165.
3. En el programa de la BBC que ya se ha mencionado en la Parte 1 de este artículo; navegar a www.bbc.co.uk/music, buscar allí Poulenc y elegir el primer enlace.
4. Poulenc escribió acerca de la finalización de los dos primeros movimientos de la Sonata, el 8 de marzo de 1957. Poco antes se unió afectivamente a quien sería su partner el resto de su vida. Quizás una referencia? En: Carl B. Schmidt, *Entrancing Muse: A documented biography of Francis Poulenc*, Pendragon Press, Hillsdale, Nueva York 2002, p. 413.
5. Mozart utiliza este mismo efecto, por ejemplo, en el movimiento lento de su Concierto para flauta en sol mayor, m. 17-19.
6. Patricia Harper, *Francis Poulenc Sonate voor fluit en piano in nieuw perspectief*, Amsterdam, FLUIT, 1995-2, p. 20-32.
7. Pierre Bernac, *Francis Poulenc, The Man and his Songs*, Londres, Kahn y Averill, 1977.
8. Sheryl Cohen, *Bel Canto Flute: The Rampal School*. Iowa City, Winzer Press, 2003, p. 9.
9. Véase el programa de la BBC, nota 3.
10. Buscar en YouTube 'Poulenc C Régine Crespin' y elegir el primer enlace (en vivo en 1969, con Enrique Ricci).
11. Carl B. Schmidt, *Entrancing Muse: A documented biography of Francis Poulenc*, Pendragon Press, Hillsdale, Nueva York 2002, p. 410.
12. Nótese que cada uno de los versos del poema de Aragon terminan fonéticamente en 'ce'.
13. El comienzo del tema es idéntico al sexto compás de una de las más populares obras corales de Poulenc: *O Magnum Mysterium*, de los '4 Motets pour le temps de Noël', compuestos en 1951/1952.



14. Véase la nota 6.
15. Acte I, interludio entre cuadros iii y iv.
16. Patricia Harper en su artículo, véase la nota 6.
17. Las sonatas para clarinete y oboe, ambas de 1962, también tienen esta estructura.
18. 'Ya hace tiempo he tomado la decisión de echar la armonía inusual y las cadencias más trilladas en la misma bolsa. Uno no puede vivir todo el tiempo de aletas de tiburón, nidos de golondrina, caviar y mermelada de rosas. Aborrezco igualmente la cocina sintética, los perfumes sintéticos y el arte sintético. Quiero ajo con mi pierna de cordero, aroma de rosas reales y música que diga claramente lo que quiere decir, incluso si para ello debe utilizar recursos vulgares. Elogio la banalidad, 'sí, por qué no', si ella es deliberada, profundamente sentida, terrenal y no es producto de incapacidad'. *Présence* 8, octubre de 1935, citado por Nicolas Southon (ed.), *Francis Poulenc: Articles and Interviews 'Notes from the Heart'* (trad. Roger Nichols), Ashgate, Farnham, Surrey 2014 (Orig. *J'écris ce qui me Chante*, Arthème Librairie Fayard, 2011). Artículo IV 'Elogio de la banalidad', p. 24-25.
19. Artículo de Léon Mayet en *Lepasse-temps et le Parterre réunis*, Lyon, domingo 10 de mayo de 1903. 'La chanson-scie no tiene más que cincuenta años... En el teatro llama la atención que ni bien un personaje de vodevil o comedia repite obsesivamente una frase con la misma entonación crea en el público un estado de buen humor'.

Convención ^{Annual} DE Flautistas USA ^{Agosto} 2017



Cuarteto: Gemma Goday Díaz-Corralejo, Jiyoun Hur, Kristyn Son y Nichola Buonani

La convención es una oportunidad para todos nosotros, flautistas de cualquier nivel.

Por **Gemma Goday Díaz-Corralejo**

¿Q

ué contaros sobre una convención de flautistas que no sepáis?
Tres palabras vienen a mi mente al recordar la Convención Nacional de Flautistas de Estados Unidos: magnitud, integración y oportunidad.

En efecto, es tal la magnitud del evento, que dependiendo de tu carácter, puede llegar a abrumarte. No puedo recordar el número de actividades que se realizaban simultáneamente, pero, sin duda, sobrepasaban la decena. Evidentemente esto no es negativo, sino muy beneficioso. Requiere organización, pero la app del evento era muy útil y permitía elaborar tu propio horario personalizado. Cuatro días muy intensos con actividades desde las ocho de

la mañana hasta pasadas las doce de la noche. Imposible asistir a todo, pero también imposible aburrirse y no descubrir algo nuevo, ya sean piezas, técnicas, instrumentos, flautistas, etc. No puedo dejar de nombrar la exposición (Exhibit Hall) de instrumentos y partituras. Casi todas las marcas de flautas modernas, así como diferentes tipos de flautas barrocas estaban presentes. Fue literalmente una locura, pero bien organizada (con mapa y todo) y muy en-



Gemma Goday Diaz-Corrales, ganadora del concurso *Baroque Masterclass*

riquecedora. Hablo de integración, porque en la convención hay cabida para todo tipo de flautistas, desde los profesionales ya consagrados hasta el amateur principiante. Eventos para todos y protagonizados por todos.

Y todo esto gracias al trabajo de cientos de voluntarios y de una dirección y organización concienzuda, sistemática y muy escalonada que empieza nada más acabar la edición anterior, porque se trata de un evento anual en el que están representados todos los niveles de flautistas. Y por último, sí, la convención es una oportunidad para todos nosotros, flautistas de cualquier nivel. No sólo por tener la oportunidad de asistir a todo tipo de eventos, sino por poder participar en ellos. Por un lado, están los “workshops” a

los que asistes, y lo que es más especial, algunas reuniones que puedes organizar con miembros de ciertos comités. Por ejemplo, yo tuve una entrevista con un miembro del “comité para el desarrollo de tu carrera profesional” y estuvo ayudándome con mi curriculum vitae (en España tengo la sensación de que esta faceta está bastante olvidada, pero en EEUU es crucial). Fue una reunión muy



El dúo Gemma Goday y Nicola Buonani

enriquecedora: hice una importante conexión, además de aprender sobre prioridades en EEUU y sobre mí misma también!

Pero la gran oportunidad de la Convención va unida a las propuestas y concursos. Y es que, como ya he comentado, la organización del evento está sometida a un riguroso calendario. En primer lugar, hay un llamamiento a las propuestas libres. Si la Convención es en agosto, entre septiembre y octubre (algunas veces lo extienden a noviembre; hay que mirar siempre la página web para encontrar información actualizada) los profesionales y amateurs deben enviar sus propuestas para la siguiente convención, divididas en siete categorías diferentes: interpretación a solo, música de cámara, orquesta de flautas, workshops, conferencia, concierto-conferencia y breve conferencia/presentación.

Después, entre diciembre y febrero, es el momento de presentarse a los concursos. ¡Hay Quince concursos en las bases de la próxima edición de 2018 en Orlando! Siempre hay que mandar grabaciones. Algunas veces, se trata de una preselección para el concurso que tendrá lugar durante la convención, pero otras muchas es simplemente la

manera de que los jóvenes flautistas puedan introducirse como intérpretes en la Convención y participar en clases magistrales o en conciertos. Una selección abierta a todos y que da igualdad de oportunidades. Ganar uno de los concursos es la excusa perfecta para asistir y participar en este magnífico evento.

¡No os perdáis esta gran oportunidad!

Gemma Goday ganó los concursos, "Convention Performers" con la flauta moderna y "Baroque Masterclass" con el traveso, en la pasada edición de la Convención Nacional de Flautistas de EEUU de 2017

Gemma Goday Díaz-Corralejo, profesora por oposición del Conservatorio Profesional de Música Guitarrista José Tomás de Alicante y cursa un Doctorado en Interpretación de Flauta Travesera en la Universidad de Washington.



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



www.aristaflutes.com // info@aristaflutes.com





1 a

Grabación
de la Obra
Completa
para Flauta
de Franz y
Carl Doppler

Un proyecto de
Claudi Arimany

Claudi Arimany

José Ramón Rico conversa con Claudi Arimany

Por Claudi Arimany
y José Ramón Rico

Tras largos años de investigación y preparación, el prestigioso flautista Claudi Arimany ha conseguido finalmente materializar su ambicioso e ilusionante proyecto de grabar la obra completa para flauta de los hermanos Doppler, en colaboración con un extraordinario grupo de destacados músicos y varias orquestas y bajo el sello austriaco de música *Capriccio*. Un gran número de piezas de los hermanos Doppler dadas por perdidas, han sido ahora descubiertas y grabadas por primera vez. Finalmente el proyecto verá la luz publicado en 10 CDs.

Los hermanos FRANZ DOPPLER (1821 – 1883) CARL DOPPLER (1826 – 1900) fueron dos virtuosos de la flauta que desarrollaron una intensa y prolífica carrera tanto como compositores como flautistas, realizando numerosas y exitosas giras de conciertos por las principales ciudades de Europa creando una gran expectación e interés entre los más selectos ambientes musicales. Compusieron una enorme cantidad de obras especialmente destinadas a la flauta en sus más variadas y diferentes combinaciones, obras que han gozado siempre de un gran prestigio y estima entre los flautistas de todo el mundo.

Muchas de las obras de los Doppler no eran conocidas o bien se consideraban perdidas hasta ahora, pero la entusiasta búsqueda llevada a cabo por Claudi Arimany han dado sus frutos y un buen número de estas “nuevas” composiciones, unas 60, pueden ahora ser escuchadas por primera vez, convirtiendo en realidad el ilusionante proyecto de Arimany. De momento se ha materializado con la publicación de los primeros 5 Cd’s de un total de 10 que contendrán la totalidad de la obra de estos dos insignes flautistas. Los siguientes 5 Cd’s, se publicarán durante el año 2018. Los libretos de los Cd’s vienen acompañados de interesantes rela-

tos y anécdotas procedentes de personas conocedoras del entorno más cercano de los Doppler, que ayudan a sumergirnos aún más en el ambiente de la época. Incluye las autobiografías de los dos hermanos y cada volumen contiene algunos artículos interesantísimos para los que desean conocer más sobre la flauta, los flautistas, la música, el entorno, etc. del período romántico en que vivieron los Doppler.

Claudi Arimany toca en todas las obras y el elenco de flautistas para la segunda flauta y los otros instrumentistas con que se ha rodeado para la grabación de este proyecto es impresionante, como no podía ser menos dada la envergadura de este auténtico acontecimiento para el mundo de la flauta:

Flauta: **Claudi ARIMANY**, Robert AITKEN, Antonio ARIAS, Walter AUER, János BÁLINT, Philippe BERNOLD, Lukasz DLUGOSZ, Clement DUFOUR, Salvador ESPASA, Andrea GRIMINELLI, Gergely ITTZÉS, Shigenori KUDO, Maxence LARRIEU, Raphael LEONE, Massimo MERCELLI, Clara NOVAKOVA, Philippe PIERLOT, Jean-Pierre RAMPAL, Eduard SÁNCHEZ y Karl-Heinz SCHÜTZ.

Piano: Alan BRANCH, Márta GULYÁS, Robert LEHRBAUMER, Francesco NICOLOSI, Denis PASCAL, John-Steele RITTER, Pedro José RODRÍGUEZ y Michel WAGEMANS.

Soprano: Ingrid KERTESI
- Violín: Cristian CHIVU, Joan ESPINA y Peter KOVÁTS,
Viola: Vicent NOGUÉS - **Violoncelo:** Nabí CABESTANY, Lluís CLARET y Magdalena CRISTEA - **Contrabajo:** Dmitri SMYSHLYAEV - **Arpa:** Kateřina ENGLICHOVÁ y Christine ICART - **Trompa:** Javier BONET y Artur NOGUÉS - THE BARCINO HORN QUARTET.

Orquestas:
 Orquesta Simfònica de l'Òpera de Barcelona,

Guerrassim VORONKOV
 Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia, Virginia MARTÍNEZ
 Orquesta Sinfónica Ciudad de Elche, Leonardo MARTÍNEZ
 Orquesta Sinfónica de Córdoba, Joan-Lluís MORALEDA
 Orquesta Filarmónica de Málaga, Christian POLLACK
 Orquesta de Cambra Terrassa 48, Quim TÈRMENS



Portada de los volúmenes I y II.

Desde nuestra revista TODOFLAUTA, especializada en asuntos de la flauta, queremos aprovechar la ocasión que se nos brinda para conversar con Claudi Arimany para que nos comente algunos de los por-menores de este proyecto:

Queríamos preguntarte ¿cómo surgió este proyecto y cuanto tiempo te ha llevado su materialización?

Es un placer para mí anunciar la reciente finalización del proyecto de grabación de la obra completa para flauta de Franz y Carl Doppler.

Cuando se lleva a cabo un programa de estas dimensiones y durante un periodo de más de diez años, evidentemente han pasado muchas cosas, la mayoría buenas y muy satisfactorias aunque problemas no han faltado, pero al final estoy convencido de que ha valido la pena.

En realidad, los Doppler siempre me han resultado simpáticos, aunque empecé este proyecto por una razón muy simple: a una cierta edad, el

repertorio habitual de un solista está ya completamente trabajado y es difícil seguir estudiando cada día si no hay ningún nuevo aliciente que te motive.

La obra de Doppler me pareció suficientemente extensa e interesante. Después de un primer CD, con las obras ya conocidas para dos flautas y piano junto a Shigenori Kudo y el pianista Alan Branch, pensé que probablemente debían existir en algún lugar otras muchas obras de estos autores que no eran conocidas actualmente.

Era solo una intuición pero el tema me apasionó. Descubrir obras desconocidas de estos dos autores en diferentes ciudades de Europa después de seguirle su pista durante algún tiempo, a veces muy largo, fue algo extraordinario. Me sorprendió también que algunas de las obras editadas actualmente, no habían sido nunca grabadas.

¿Cuántas son las obras nuevas que has rescatado? ¿Cómo ha sido el proceso de investigación para encontrar las obras perdidas de los Doppler?

Viajando por trabajo, siempre hay algún tiempo para visitar bibliotecas, archivos, colecciones, etc. y esto es lo que hice. Al final, el proyecto consta de 10 Cd's con aproximadamente 90 obras, cerca de 60 de las cuales, actualmente no son conocidas por ser inéditas o no haber sido jamás grabadas. A su vez he incluido algunas obras, también para flauta del siglo XIX que fueron dedicadas a los Doppler o que fueron compuestas sobre temas de sus propias óperas. También localicé la mayoría de los manuscritos originales para flauta (s) y orquesta que más tarde fueron editados en una versión con acompañamiento de piano. Estas últimas versiones, son las conocidas por la mayoría de los flautistas actuales pero hay algunas más.

Hoy en día solo se conocen de los Doppler, una parte de sus obras para flauta, pero ellos se consideraban, sobre todo Franz, compositores de ópera. Escribió 7, algunas de las cuales tuvieron gran éxito pero que ahora nadie recuerda. Su amistad y colaboración con Herkel, Liszt, Brahms, Wagner etc. muestra el nivel de respeto del que gozaba también como compositor.

En el caso de Carl, no fue así. De hecho, no compuso ninguna obra importante desde que partió de Budapest en 1862 para ir primero a Viena y más tarde a Stuttgart.

Los hermanos Doppler nunca se interesaron por la flauta con sistema Böhm. Sus flautas fueron construidas por Ziegler con sistema Mayer. Dichos instrumentos permitían hacer una determinada nota con diversas digitaciones y éstas no eran solamente para facilitar sino para cambiar el color de la sonoridad a lo que los grandes virtuosos de la época, como fueron los Doppler, daban mucha importancia. Con el sistema Böhm se ganó en muchas cosas, pero se perdió también en otras. Esto se hace más evidente en la actual forma *bodybuilding* de tocar, en la que el volumen, la extrema importancia de la afinación, la violencia en el modo de tocar, etc, en mi opinión debido, a menudo, a la falta de talento, se ha convertido en lo fundamental y más importante, haciendo difícil captar completamente todo el arte e ingenio que muchas obras del siglo XIX conllevan.

¿Estaban bien conservadas las nuevas partitu-

ras encontradas con todas las partes y notas intactas, o ha sido necesario algún tipo de trabajo reconstrucción?

Lo más difícil, a mi modo de ver, es saber lo que ha existido. Los antiguos catálogos o las contraportadas donde se anuncian listas de obras editadas es muy útil para conocer, al menos, una parte de lo que fue editado. Algunas de las obras habían sido publicadas en vida de los Doppler, pero la mayoría no fueron reeditadas y por tanto eran completamente desconocidas actualmente. Otras las he encontrado en forma manuscrita. Es el caso, por ejemplo, de las variaciones sobre un tema húngaro o de "Neger-Lied" que era un regalo de Franz a su hermano el día de su onomástica. Un caso curioso es la "Grand Fantaisie" en Fa menor. Encontré el manuscrito en Hungría pero le faltaban dos páginas. Años más tarde me aparecieron en Praga mientras visitaba la biblioteca del antiguo conservatorio de la ciudad. Verdadera casualidad!!!

En general la escritura es clara y ordenada, y la reconstrucción ha sido fácil y solo necesaria en muy pocas ocasiones.

¿Cómo ha sido el trabajo de colaboración con los demás flautistas y otros músicos que han participado en el proyecto?

En el proyecto he colaborado con muchos de los mejores flautistas del panorama actual que, con entusiasmo, han colaborado conmigo en las obras para más de una flauta, así como otros maravillosos instrumentistas, cantantes y orquestas. Todos ellos han participado gratuitamente. La industria discográfica está pasando momentos bajos y hay que aceptarlo. Muchas otras personas han ayudado al proyecto de muy diversas maneras.

También debo agradecer al sello discográfico austríaco Capriccio, en concreto a su propietario Johannes Kermayer, que desde un primer momento comprendió el alcance del proyecto al cual dió siempre su apoyo y confianza, permitiéndome decidir el diseño, la distribución de las obras, los textos, fotos, etc. de cada uno de los diez Cd's.

Gracias al sello discográfico Delos int. de Los Angeles en los Estados Unidos, se ha permitido incluir el "Duetino American" que Jean-Pierre Rampal, John Steele Ritter y yo mismo grabamos para el CD "Romantic music for two flutes and piano" de dicho sello en 1997. Todas las demás obras se grabaron entre el 2007 y el 2017.

Especial agradecimiento a Albert Moraleda, que ha sido el técnico de todas las grabaciones, así como el director artístico, junto a Denis Verroust, desde el principio hasta el final del proyecto. Su comprensión, su paciencia, su dedicación, su gran profesionalidad y conocimientos

de música le han hecho la persona idónea para un trabajo de estas características.

El excelente flautista Eduard Sánchez ha sido, con gran eficiencia, mi brazo derecho en los trabajos informáticos y de búsqueda en internet. Algunas de las obras no hubieran visto la luz sin su perseverancia en la investigación.

Ha habido ya grandes proyectos de grabación de la obra completa de algunos grandes compositores pero quizás este sea el proyecto más completo de grabación de música para flauta de un mismo compositor ¿es cierto?

Parece ser que sí. No lo habido pensado hasta que algunos flautistas han considerado este proyecto como el más grande dedicado la obra para flauta de un autor. Creo que ningún otro compositor tiene tanta obra para flauta grabada. Aproximadamente 90 obras. Aunque en este caso son dos autores, Franz y, en mucha menor medida, Carl.

¿Existe algún proyecto paralelo para publicar las partituras de las nuevas obras encontradas?

Efectivamente. Espero hacer una edición completa de la obra de los Doppler. Esto lleva mucho tiempo y muchísimo trabajo. Hay varios editores de música interesados en ello. En todo caso, no será inmediatamente.

Te agradecemos tu atención y te damos nuestra enhorabuena por este impresionante trabajo.

José Ramón Rico, Profesor Superior de Flauta.



Exponemos a continuación el **Listado completo de Obras de Franz y Carl DOPPLER** que componen el proyecto clasificadas según su instrumentación y el Volumen del Cd en el que están incluidas.

Obras para flauta y piano

| | |
|---|-------|
| Fantaisie sur un motif de Beethoven op.46 | VI.01 |
| Fantaisie über Mutterseelenallein op.41 | VI.05 |
| Berceuse op.15 | VI.08 |
| Mazurka de Salon op.16 | VI.05 |
| Nocturne de Salon op.17 | VI.04 |
| Airs Valaques op.10 | VI.08 |
| Chanson d'amour op.20 | VI.06 |
| Grande Fantaisie | VI.07 |
| Variations sur un air hongrois | VI.05 |
| Fantaisie Pastorale Hongroise op.26 | VI.04 |
| Forward. Quick March (Pas Redoublé) | VI.09 |

Transcripciones a flauta y piano de piezas para piano solo

| | |
|--|---------------|
| "Heimweh" (Jungmann-Doppler) | VI.09 |
| "Le Désir" (Cramer-Doppler) | VI.02 |
| "Die Gebet einer Jungfrau" (Bádarzewska-Doppler) | VI.03 |
| "Sehnsucht" (Jungmann-Doppler) | no encontrado |
| "Deux Sonatines" (Schmid-Doppler) | no encontrado |

Pequeñas dedicatorias para flauta y piano:

| | |
|----------|-------|
| Andante | VI.05 |
| Moderato | VI.06 |
| Idylle | VI.07 |

Cuatro libros de Czardas para Flauta y piano:

(The new Hungarian music pearls. The most popular Csardas)

| | |
|---|-------|
| Az ujjabb zene gyöngyei. A Legkedveltebb Csárdások. Füzet 1 | VI.01 |
| Az ujjabb zene gyöngyei. A Legkedveltebb Csárdások. Füzet 2 | VI.02 |
| Az ujjabb zene gyöngyei. A Legkedveltebb Csárdások. Füzet 3 | VI.03 |
| Az ujjabb zene gyöngyei. A Legkedveltebb Csárdások. Füzet 4 | VI.04 |

"Les Perles des Opéras" para piano y flauta:

| | |
|--|-------|
| Potpourri sur Dinorah opéra de Meyerbeer | VI.01 |
| Potpourri sur Faust opéra de Gounod | VI.02 |
| Potpourri sur Martha opéra de Flotow | VI.03 |
| Potpourri sur Robert le Diable nr.1 opéra de Meyerbeer | VI.04 |
| Potpourri sur Robert le Diable nr.2 opéra de Meyerbeer | VI.04 |
| Potpourri sur L'Africaine opéra de Meyerbeer | VI.07 |
| Potpourri sur Bank-Ban opéra de Erkel | VI.06 |
| Potpourri sur Hunyadi Laszlo opéra de Erkel | VI.05 |
| Potpourri sur Ilka opéra de Doppler | VI.08 |
| Six Popular Songs from the opera "A'Kunok" of Császár György | VI.09 |



Morceaux Favoris pour flûte et piano sobre:

| | |
|--------------------------------------|-------|
| La Muette de Portici opéra de Aubert | VI.01 |
| Norma opera de Bellini | VI.08 |
| La Dame Blanche opéra de Boieldieu | VI.02 |
| Zampa opéra de Hérold | VI.04 |
| Don Giovanni opéra de Mozart | VI.07 |
| Le Nozze di Figaro opéra de Mozart | VI.03 |
| Die Zauberflöte opera de Mozart | VI.05 |
| Der Freischütz opéra de Weber | VI.06 |

Obras dedicadas a F.Doppler o sobre motives de sus Operas:

| | |
|---|-------|
| Fantaisie über Motive aus "Lucia de Lammermoor" | |
| /F.Freiherr v.Wertheim | VI.10 |
| "Il Primo Amore" Idylle. / F.von Souppé | VI.10 |
| Fantaisie über Motive aus "Benyowsky"/ A.Siposs | VI.10 |
| Fantaisie Concertante sur des motifs de "Ilka" | |
| / E.Singer & H.G.von Bülow | VI.10 |
| Fantasia sopra l'opera "La Figlia del Reggimento" | |
| / G.Briccialdi | VI.10 |

Obras para flauta en diferentes formaciones:

| | |
|---|-------|
| Duettino über Amerikanische | |
| National-Motive, op.37 | VI.01 |
| "Pasztorhangok" | VI.02 |
| Nocturne op.19 | VI.09 |
| Fantaisie sur Casilda | VI.03 |
| Souvenir de Rigi | VI.08 |
| "L'oiseau des bois" | VI.06 |
| "Meditation von Bach" | VI.03 |
| "Harfentrio" | VI.05 |
| "Abendläuten" Flute Quartet | VI.10 |
| Duettino Hongroise, op. 36 | |
| (flute, violin & piano version) | VI.09 |
| "Waidmannlust" Flute Quartet | VI.10 |
| "Doppler Csárdás" | |
| (K. Patachich. Dedicated to F. Doppler) | VI.10 |

Obras para 2 flautas y piano:

| | |
|--|-------|
| Duettino hongroise, op.36 | VI.03 |
| Andante et Rondo, op.25 | VI.02 |
| Fantaisie hongroise, op.35 | VI.01 |
| Concert-Pharaphrase op.18 | |
| / "Die Verschworenen" v. Schubert | VI.04 |
| Souvenir de Praga, op. 24 | VI.05 |
| Valse di Bravura, op. 33 | VI.06 |
| Fantaisie sur Rigoletto, op. 38 | VI.07 |
| Paraphrase op.42 | |
| / des motifs de "La Sonnambula" de Bellini | VI.08 |
| Duettino Americain, op. 37 | |
| (two flutes & piano version) | VI.10 |
| Neger-Lied | VI.09 |
| Steirisches und Tyroler Lied | |
| / "Aus der Heimath" | VI.09 |

Obras para dos flautas solas:

| | |
|--------------------------------------|-------|
| La Muette de Portici de D.F.E.Auber | VI.06 |
| La Dame Blanche de F.A.Boieldieu | VI.08 |
| Zampa de L. Hérold | VI.07 |
| La Fille du Régiment de G.Donizetti | VI.03 |
| Preciosa de C.M. von Weber | VI.01 |
| Il Barbiere di Siviglia de G.Rossini | VI.04 |
| La Norma de V.Bellini | VI.05 |
| Don Giovanni de W.A.Mozart | VI.02 |

Obras con orquesta:

Flauta y orquesta

| | |
|--|-------|
| Chanson d'amour | VI.03 |
| Fantaisie Pastorale Hongroise | VI.07 |
| Drei solo Variationen über ein | |
| Ungarisches theme op.4 | VI.08 |
| Fantaisie über ein Thema aus | |
| "kreutzeronate" von Beethoven | VI.08 |
| Airs Valaques. Fantaisie pour la flûte | VI.07 |

Dos Flautas y orquesta

| | |
|-----------------------------------|-------|
| Souvenir de Prague | VI.02 |
| Fantaisie sur des motifs hongrois | VI.06 |
| Duo Concertante über Motive | |
| aus der Oper "Rigoletto" v. Verdi | VI.01 |
| Valse di bravura | VI.04 |
| Concerto in D minor | VI.09 |

Flauta, Arpa y orquesta

| | |
|-------------------------------|-------|
| Fantaisie über Motive aus der | |
| Oper "Casilda" v. Ernst II | VI.05 |

Flauta, Violín, Trompa y orquesta

| | |
|----------|-------|
| Nocturne | VI.07 |
|----------|-------|



Claudi Arimany, flauta.

Claudi Arimany nació en Granollers (Barcelona). Realizó sus estudios en Barcelona y París. Es considerado uno de los solistas catalanes de mayor prestigio, con una importante trayectoria de gran proyección internacional.

Ha actuado, siempre como solista, con artistas como J.P.Rampal, M.Nordmann, M.Maisky, C.Scimone, F.Ayo, N.Zabaleta, Victoria de los Ángeles, C.Orbelian, V.Pikaisten, M.Larrieu, J.Suk, A.Nicolet, J.J.Kantorov, Borodin Quartet, etc., y siendo invitado por importantes orquestas tales como English Chamber Orchestra, Berlin Philharmonic Kammerorchester, China Nacional Symphony Orchestra, Philharmonia Virtuosi de Nueva York, Franz Liszt de Budapest, Israel Sinfonietta, Solistas de Zagreb, Orquesta Simfónica de Praga (FOK), Ensemble Orchestral de Paris, Orq. Bach de Munich, Moscow Chamber Orchestra, Stuttgarter Kammerorchester, Amadeus Chamber Orchestra, Orch. Internazionale de Italia, Prague Chamber Orchestra, Berliner Kammerorchester, European Union Chamber Orchestra, Virtuosi Italiani o la Filarmónica Checa entre muchas otras.

Claudi Arimany ha dado conciertos en todos los países de Europa, Rusia, Estados Unidos, Canadá, diversos países de Sudamérica, Israel, Líbano, Turquía, Kazakhsitan, Tailandia, China, Japón, etc., actuando en importantes auditorios tales como Chicago Symphony Hall, Washington Library of Congress, Carnegie Hall de Nueva York, Palau de la Música Catalana, Beethoven House de Bonn, Auditorio Nacional y Teatro Real de Madrid, Concertgebouw de Amsterdam, Rudolfinum y Smetana

“Claudi Arimany es, en mi opinión, uno de los mejores flautistas de su generación. Es uno de aquellos virtuosos que ponen la técnica, la sonoridad y los colores del fraseo al servicio de la musicalidad y la sensibilidad, lo cual no está al alcance de muchos”.

Jean-Pierre Rampal, Agosto 99

Hall de Praga, Boston Symphony Hall, Palais Auersperg, Konzerthaus y Redoutensaal de Viena, Hollywood Bowl de Los Ángeles, Wellington de Londres, Tchaikowsky de Moscú, Gasteig y Herkules Saal de Munich, Academia Franz Liszt de Budapest, Lieder Halle de Stuttgart, Théâtre Champs Elysées, Salle Pleyel y Salle Gaveau de Paris, Beijing National Concert Hall o el Suntory Hall y Bunka Kay Kan de Tokio.

Es miembro del tribunal del “Concours International de Flute J.P.Rampal” que se celebra en París y de muchos otros concursos internacionales.

Cuenta con una amplia discografía con más de 40 CD para las firmas SONY Classical, Denon, Novalis, Delos Int., etc. algunos de los cuales han sido premiados, incluyendo la primera grabación de la obra completa para flauta de Franz y Carl Doppler (10 CD,s), de los conciertos para flauta y orquesta de F.Devienne (4 CD's) y de los conciertos de Joan Baptista Pla, compositor catalán del S.XVIII, además de obras de Mozart, Hoffmeister, W.F.Bach, etc.

Considerado por Jean-Pierre Rampal como uno de los más grandes flautistas de su generación, fueron compañeros en los escenarios de todo el mundo durante muchos años, resultando ser heredero de un estilo de interpretar y de entender el arte de la interpretación musical. Utiliza en sus conciertos la emblemática flauta de oro de J.P.Rampal.

“Claudi Arimany posee un sonido bellissimo y una resplandeciente personalidad como intérprete. Tocó en la Boston Symphony Hall con auténtica pasión y grandeza”.

The Boston Globe – USA

Richard Dyer

Omar Acosta

“Latitud”



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



Por **Omar Acosta**

Tras su último proyecto discográfico “Latitud”, aprovechamos la ocasión que se nos brinda para conversar con Omar Acosta para saber algo más sobre su vida y nos cuenta de primera mano detalles sobre este nuevo e interesante trabajo.

Ante todo muchas gracias a la revista Todo Flauta, por permitirme escribir un poco sobre mi vida y mi trabajo musical y flautístico.

Soy nacido en Venezuela y adoptado por España desde 1998. Fui integrante durante 20 años de las principales orquestas sinfónicas de Venezuela: Orquesta Sinfónica Simón Bolívar y Orquesta Sinfónica de Venezuela, y he sido flautista y director musical del Ballet Nacional de España entre 2012 y 2016.

Tengo la gran suerte de haber compartido escenario con la mayoría de los flautistas con los que me habría gustado estudiar. A los 20 años de edad, en París, con la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela, un gran Jean Pierre Rampal, interpretando el Concierto en sol de Mozart; también he tenido el lujo de haber actuado con maestros de la talla de Willian Bennet, Claudy Arimany, Shigenori Kudo y de otras vertientes como los maestros Jorge Pardo y Juan Parrilla, referentes del flamenco mundial. De este último tengo un grato recuerdo de la Convención de la AFE, celebrada en Sevilla, en la cual formé parte de una super-



banda de flautas liderada por él, donde a su petición me tocó escribirle un solo por fandangos al gran Emmanuel Pahud. De más está describir la calidad de su interpretación. Si bien la lista es larga, mención especial merecen las veladas compartidas con los Caballeros del Traverso, quienes anualmente nos reunimos para discutir y compartir las cosas importantes que todo flautista debe saber apreciar: torreznos, vino tinto y mucha flauta también. Como compositor y arreglista, mi música ha sido y sigue siendo grabada e interpretada por infinidad de flautistas alrededor del mundo, especialmente el Solo de pajarillo, así como obras para agrupaciones flautísticas de diversas formaciones y estilos. Me apasiona llevarle a mis compañeros de música clásica lo que aprendo de intérpretes de otras músicas y viceversa. Es un trabajo muy gratificante para mí y muy bien apreciado y recibido por los profesores y alumnos con los que comparto.

Me crié con mi abuela paterna en una casa donde la música era el día a día. Pero era música empírica sin estudios formales. En ella se interpretaban instrumentos de todo tipo, especialmente venezolanos, por lo que aprendí a tocar la guitarra, el cuatro y el arpa venezolanos. En la iglesia del pueblo había un órgano de pedales que también mi abuela me obligaba a tocar para acompañar a los feligreses; en fin, la música ha sido la única cosa común de todos los años de mi vida desde que tengo uso de razón; solo ahora me doy cuenta que gracias a ella he vivido múltiples mundos y he podido sobrevivir en mis diferentes etapas de vida.

Comencé a estudiar flauta en el sistema de orquesta de Venezuela, pero solo por coincidencia. No conocía este instrumento y me aproximé a ella relativamente tarde: a los 14 años. Para mala suerte de los integrantes de mi hogar y vecinos de las diferentes casas donde viví, era un loco del estudio y no paraba de tocar día y noche haciendo dedos en la cama. Tuve el privilegio de encontrarme a un recién llegado de la Escuela francesa, Pedro Eustache, quien fue mi maestro y luego compañero de Orquesta. Pedro cambió mi visión del instrumento; se abocó a mí y de él aproveché lo máximo posible. Esto en cuanto a la flauta, pero mi naturaleza de permanecer en la “zona de incomfort” me obligaba a seguir buscando más experiencias musicales. Así que además de estudiar composición, contrapunto, formas musicales y orquestación, me volví un loco de la música venezolana, cuando ésta no era bien vista por los músicos clásicos de las orquestas sinfónicas. Afortunadamente, con el tiempo ha ido cambiando esa visión y algo parecido ha sucedido con la flauta y el flamenco en España, género al cual los flautistas van cada vez adentrándose más gracias a grandes como Jorge Pardo y Juan Parrilla. En pro de ello he tenido el honor de ser el primero en llevar el flamenco a los festivales de la AFE. El primero en Madrid a Trío con una bailaora y un guitarra flamenco, y luego en Barcelona donde estrené mi suite flamenca para flauta y cuerdas.

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



Me gustaría ahora hablar de “Latitud”, mi nueva producción discográfica en formato trío, donde cuento con dos extraordinarios músicos con los que llevo algún tiempo recorriendo mundos: Carlos Franco, en la percusión y Sergio Menem, en la guitarra.

Es mi sexto disco y es un compendio de obras mías y de compositores latinoamericanos como Astor Piazzolla, Ernesto Lecuona, Luis Laguna, Antonio Lauro y el extraordinario Juan Sebastián Bach, donde uso la flauta en C, la flauta baja y el flautín. Es un disco a mi parecer muy interesante musicalmente pero a su vez muy fácil de escuchar.

Comencemos por el nombre aportado por mi querido amigo Sergio Figallo, que al escuchar los ensayos pensó eran “formas compositivas de distintas latitudes”, lo cual me atrajo y lo adopté como denominación. El primer tema es un vals venezolano, *Atardecer*, de Lenchó Amaro y Luis Laguna. Quise comenzar la pieza, y por ende el disco, con la flauta baja lo que acentúa el ambiente cálido de la obra. Después incorporo la flauta en Do al final pues me gusta el juego que se sucede entre las dos.

Con el segundo tema nos vamos a Argentina, *Bordel 1900*, un hermoso tango de Astor Piazzolla. Aprovecho a Sergio quien es un excepcional tocaor de tangos argentinos, para hacer una muy disfrutada y poco académica versión muy conocida entre los flautistas clásicos.

Lilly, es la tercera pieza. Es una danza en 6/8, también venezolana, la cual compuse aproximadamente 25 años atrás e, incluso, grabé en mi primer CD, *Venezolada*. Lilly era el nombre de una perrita que tuve en esos tiempos. La obra surgió raíz de una secuencia de acordes que hace la guitarra; en este caso (G, D, F#, G, E, D), y que de manera reiterada se sucedían en mis pensamientos lo que desencadenó la estructura de la obra.

Luego pasamos a Brasil. *Choreto*, es un tema que escribí inspirado en el ritmo “Choro” originario de este país. Choreto, también es un adjetivo coloquial venezolano que significa torcido o mal hecho. Mi intención fue crear un juego de palabras (choro-choreto), que sería como un “choro mal hecho”. Esa es una circunstancia común en mis creaciones, donde comienzo desarrollando una idea y termina siendo otra, ni mejor ni peor, pero sí distinta.

Regresamos a Venezuela con *Vals de Lucía*, un vals que compuse dedicado a mi niña Lucía. Por cierto, muy tranquilo - en nada se parece a ella-.

Después retornamos a Argentina con uno de los tangos clásicos de Carlos Gardel *Por una cabeza*, cuya letra se refiere a las carreras de caballos en las cuales los que triunfan de modo muy ajustado se les dice que “ganan por una cabeza” (o por varias). De ahí promueve una metáfora sobre la vida y las relaciones amorosas. Cambiando de latitud, nos trasladamos a Cuba con *La Comparsa*, un danzón de Ernesto Lecuona, compositor y pianista nativo que murió en Canarias en 1963. Es una

obra original para piano que la “envidia” instrumental me hizo arreglarla para flauta sola, acompañado por Carlos en el bongó y Sergio en la guitarra.

Seguimos con *Sola*, tema compuesto originalmente como tango flamenco. Lo he concebido en oportunidades como bulería, en otras como bolero... Dependiendo del instrumentista que tenga al lado puede salir una cosa u otra, así que sin ninguna idea cerrada nos metimos en el estudio y salimos con otro tango argentino. Dada la frustración personal de no interpretar un instrumento armónico, continúa el CD con un arreglo que hice para flauta del vals venezolano *Natalia*, original para guitarra del compositor Antonio Lauro. En él trato de imitar las capacidades armónicas de la guitarra -sin éxito claro-, pero me divierto. En la segunda parte Sergio y yo nos propusimos una recreación un tanto libre sobre la obra.

A continuación retomo una vieja composición mía que desempolvé media hora antes de grabarla. Está basada en las melodías de tres canciones infantiles venezolanas que escuché por primera vez en el jardín de infancia al cual asistía de pequeño. Hoy aún recuerdo los ruidosos altavoces que había en el patio de juegos por donde salía esta música. La primera es un aguinaldo (villancico venezolano) llamado *Niño Lindo*. La segunda se llama *Con real y medio* (un real y un medio eran monedas de aquella época de poco valor). La canción relata como con real y medio te comprabas primero una vaca, luego una cabra y así sucesivamente, lo que hacía que cada vez que se repetía la canción se agregaba otro animal -algo así como los elefantes que se balanceaban sobre la tela de una araña-; eso sí al final, paradójicamente, siempre tenías tu real y medio. Una obra un tanto surrealista como casi todas las canciones infantiles en los distintos países. La tercera y última de esta serie se llama *Canto para cazar tigüitigüitos*. Estos arreglos los hice en un tiempo en el que estaba conociendo a Erik Satie, así que seguramente tendrán un poco forma de pera o quizás de mango. Finalizo este CD con un homenaje a quien para mí -y muchos-, es el más grande de los músicos de todos los tiempos, Juan Sebastián Bach. He tomado prestado de los chelistas su Preludio N° 1, y luego de un solo de flauta le damos unas vueltas para hacerle guiños al flamenco y al joropo desde un inicio “académico”, únicamente para poner los pies en la tierra y acordarnos que la música, las religiones y las razas son una sola. -alguien en algún momento de nuestra infancia se encarga de hacernos creer lo contrario y así lo conservamos-.

En fin, Latitud muestra los “mundos” por los que he transitado en los últimos años. Lo he disfrutado mucho especialmente por la complicidad musical y emocional de mis compañeros. Sergio, con hermosos e impresionantes solos lo que hace por sí mismo un CD muy valioso, y Carlos, por brindarle otra dimensión a esta música con sus múltiples recursos instrumentales e interpretativos.

Choreto

(Ritmo de Choro)

Omar Acosta

A A- $\text{♩} = 120$ Bdim⁷ E⁷ A- E⁷

5 A- F#-⁷ B⁷ E⁷_{b9}

9 A- Bdim⁷ E⁷ A- E⁷

13 A⁷ D- G⁷ C

17 E⁷ A- FM B⁷ | 1. E⁷

21 | 2. A- **B** C D- G⁷ A- B- E⁷

26 F C D⁷ G

30 G C E⁷ A-

34 D-⁷ D#dim C D-⁷

38 D⁷ E⁷ A- B E⁷

V.S.

Partitura de la pieza *Choreto* por cortesía del autor.

2

42 A- A- D.C. C^F G^m

47 C⁷ F G⁷ C

52 C⁷ F C⁷ F

56 F⁷ B^b B^bm F C⁷ F

59 2. A² F E^(b9) A- B^{dim7} E⁷ A- E⁷

64 A- F^{#-7} B⁷ E^{7b9}

68 A- B^{dim7} E⁷ A- E⁷


72 A⁷ D- G⁷ C


76 E⁷ A- FM B⁷ 1. E⁷

79 2. A- B⁷ E⁷

81 A- B⁷ E⁷

Form AA BB A CC A2




CELESTINE
 FLUTE RESONATOR

www.sanganxa.com

Daniel PAUL --- LUTHIER

flûte traversière uniquement
 altísima calidad de reparación para satisfacer a los
 clientes más exigentes



cabezas de madera hechas a mano

Mas de Ferrand, 46150 Nuzéjols, 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

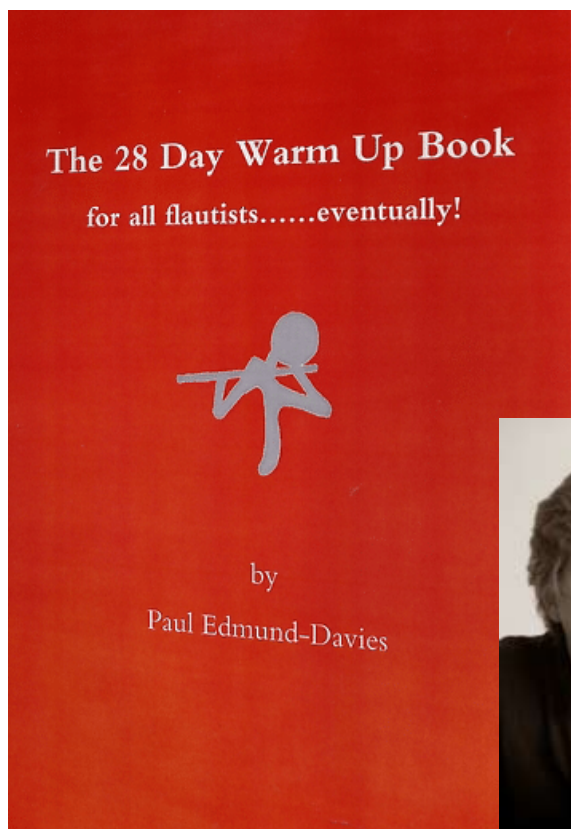
TODOFLAUTA es la revista oficial de la Asociación de Flautistas de España (AFE), que publica dos números al año. Si quieres recibirla en tu domicilio debes hacerte miembro de la AFE rellenando online el formulario que está disponible en nuestra pagina web: www.afeflauta.org en la sección Asóciate y realizando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

Tipos de Cuotas anual:

Hasta 26 años (incluidos)..... 24 €
 Mayores de 26 años 48 €

Más información en:
www.afeflauta.org

El Nuevo Metodo De Paul Edmund- Davies "Libro de Entrenamiento en 28 Dias ¡Para Todos los Flautistas... Por Fin!



Paul Edmund-Davies

Por Iván García

H

ará unos tres o cuatro años durante el desarrollo de un master de interpretación flautística del cual fui alumno, tuve la oportunidad de recibir los consejos de un grupo fantástico de flautistas entre los cuales tuve el placer de conocer a Paul Edmund-Davies, al que agradezco mucho sus clases con un alto contenido docente y pedagógico.

Una parte de sus sesiones las dedicaba al trabajo técnico grupal, donde realice una serie de ejercicios que no había hecho hasta el momento y me parecieron muy interesantes y productivos. Más tarde supe que pertenecían a un libro que había escrito y que en él abordaba el trabajo técnico de las principales áreas técnicas del manejo de nuestro instrumento, este libro es:

The 28 Day Warm Up Book ifor all flautist... eventually!

Tras trabajar con él una temporada, me ha parecido un compendio de ejercicios fantásticos y he notado una mejora técnica sustancial. Pero siempre me gusta leer lo que dice el autor en sus libros para sacar el máximo jugo a su contenido, así que en este caso y debido a lo interesante y eficaz del libro me decidí a traducirlo por completo.

Por cierto la versión en inglés está disponible para su descarga en la página web <https://www.simplyflute.com/publications/> donde encontrareis muchas más cosas y para adquirir el libro impreso esta en <https://www.justflutes.com>. La versión en español todavía no está disponible.

Así, con el permiso y la generosidad de su autor voy compartir con vosotros la parte teórica del Libro de entrenamiento en 28 días ¡para todos los flautistas... Por

Fin! Espero que disfrutéis de sus conocimientos y de su humor. Ahora os dejo con una breve biografía del autor seguida del libro.

Paul Edmond-Davies estableció su reputación internacional como flautista y solista en los veinte años que ha sido Flauta Principal de la London Symphony Orchestra y después cinco años en Philharmonia Orchestra. Los directores con los que ha interpretado conciertos incluyen a Leonard Berstein, Rostropovich, Pierre Boulez y Kent Nagano también ha formado parte de ensembles de Música de Cámara con André Previn.

Durante los últimos quince años Paul ha realizado una amplia gira, ofreciendo recitales, clases y realizando conciertos en América, Canadá, Australia, el Medio y el Lejano Oriente. También ha editado varios libros de música para flauta; la mayoría con CD y actualmente trabaja en la edición de las obras completas para flauta del hasta ahora no reconocido Giuseppe Rabboni. También Paul es el director de The Champagne Guild, una organización dedicada a introducir Champanes anteriormente no disponibles en Reino Unido.

Ha publicado una un gran número de obras:

- Paul Edmund-Davies y Neil Percy – Flute Fusions (Libros 1-3 – con CD)
- Haendel – Sonatas para Flauta (Libros 1-3)
- J. S. Bach – Sonatas para Flauta Completas
- J. S. Bach y C. P. E. Bach – Partita en Lam y Sonata en Lam
- Giuseppe Rabboni – Sonatas para Flauta y Piano (Libro 1)
- Giuseppe Rabboni – 24 Estudios para Flauta
- Telemann – Seis Sonatas Canónicas
- Telemann – Doce Fantasías
- Telemann – Seis Sonatas para dos Flautas (Libros 1 y 2)
- Mozart – Andante en DoM – KV 315
- Mozart – Concierto para Flauta en SolM – KV 313
- Mozart – Concierto para Flauta en ReM – KV 314
- The Flautist’s Collection (libros 1-3)
- The Flute Duet Collection (Libros 1 & 2)

Este libro llega como resultado de una limitada convicción y en ciertas ocasiones desesperación con mi propia técnica. Habiendo sido impresionado con la aparentemente impecable y la casi irritante fluidez de control de otros, durante un largo periodo de tiempo tuve la duda de porqué parecía luchar últimamente con lo que eran algunos problemas muy básicos (¡sí, ser músico está lleno de un siniestro cóctel de paranoia y dudas sobre uno mismo!). Por supuesto hay disponibles numerosos libros que abarcan todos los aspectos de la práctica instrumental, pero parecen ser poco accesibles al no mostrar los elementos clave de una manera compacta, lógica, irresistible y musicalmente estimulante. Cuando yo era un estudiante, solía estar una semana concentrado en la articulación, la siguiente semana escalas, la siguiente semana otra cosa y así sucesivamente, lo cual en muchos aspectos es lo que se debería hacer con el fin de abarcar todas las complejidades de aprender el manejo de un instrumento. Sin embargo, justo cuando estaba alcanzando a controlar un aspecto técnico, me ponía con el siguiente, de este modo cualquier forma de consolidación saltaba por la ventana. No hay nadie a quien culpar de esto, ya que “empollar” es una parte muy importante del proceso de aprendizaje, pero que podemos extraer de esto si cuando estas alcanzando el control de algún aspecto técnico rápidamente lo abandonas y te pones con otro, es que de esta manera reduces y diluyes el impacto de tu estudio.

Fue necesario para mí ser francamente autocrítico sobre mis puntos débiles a la hora de interpretar y luego crear algunos ejercicios que me pudieran ayudar a reducir los efectos de esos demonios. El resultado es este libro. Todo lo que puedo decir es que a mí me ha funcionado bien y espero que cualesquiera que sean tus “gremlins”, aquí encuentres escondido dentro de las siguientes páginas algún material útil para ti.

No podría tener la alegría y la satisfacción de ser un flautista durante años sin haber recibido una buena enseñanza. De esta manera, con gran agradecimiento y gratitud

este libro está dedicado a Trevor D. K. Wye, quien me inicio en el camino y luego me guio a través de varios senderos altamente estimulantes, interesantes e invariablemente divertidos.

Primero, Un Pequeño Ejercicio Mental

La primera cuestión a preguntar debería ser ¿Por qué necesitamos entrenar y exactamente que deberíamos entrenar? Comparativamente, estas son cuestiones fáciles de contestar. En primer lugar y de muchos modos, lo más importante a recordar es el hecho que en el proceso de tocar la flauta hay una demanda de control fino de músculos que casi no usamos o no usamos nunca en nuestra vida diaria. En segundo lugar, estos músculos se encuentran en los labios, garganta, lengua, dedos o sistema respiratorio, y una vez que los hayamos tonificado nos ayudaran a comunicar nuestras intenciones musicales a través del tubo que es la flauta de concierto moderna. Hay mucha gente en todo el mundo que puede tocar la flauta, después de todo es un instrumento en el que es relativamente simple obtener un sonido razonable.

Con el fin de hacer esto, mucho más que cualquier atleta, necesitamos comprometernos con un sistema de entrenamiento y ejercicios que transcurrido un periodo de tiempo nos permita mejorar continuamente nuestra resistencia y habilidad. Incluido en esto, está el asunto de cuanto usamos nuestros oídos, a diferencia de nuestros ojos. Este es a pesar de todo otro libro de ejercicios que añadir a la vasta montaña de material impreso disponible y es muy fácil llegar a ser dependiente de la visión en el proceso de desarrollo de nuestras habilidades interpretativas. Mientras todos los ejercicios han sido escritos por completo, una vez que la tonalidad y la forma de cada ejercicio han sido establecidas, te urgiría a rechazar el libro y usar tus oídos y memoria para practicar. Como resultado de esto, puede tener lugar un mayor desarrollo y comprensión de la afinación y habrá una menor dependencia de seguir la partitura durante la interpretación. Esto nos libera para comunicar de una manera más atractiva. Desafortunadamente, no hay atajos y tiene que haber trabajo duro, pero es importante tener un enfoque o sistema con sentido de utilidad.

Hay tres palabras que creo que es extremadamente importante recordar cuando practicamos:

CONCIENCIA

Antes que simplemente ir realizando los diferentes movimientos, es esencial ser consciente de que estamos haciendo realmente. Esto incluye una cuidadosa consideración de la respiración, la posición, la sujeción del instrumento, el ajuste de los labios y la correcta dirección de la columna de aire. También necesitamos tener conciencia de cuanto tensión innecesaria está pasando a través de varias partes del cuerpo.

EQUILIBRIO

Estad seguros de que todos los ingredientes anterior-

Sonority 2

$\text{♩} = 60$

p *p*

p *p*

p *p*

p *p*

p *p*

p *p*

p *p*

p *p*

p *p*

p *p*

mente expuestos son gestionados de tal manera que nos permitan obtener el resultado que mejor se ajuste a la pieza, estudio o ejercicio que está siendo tocado. También es importante recordar anticiparse a cualquier ajuste necesario con tiempo.

FLEXIBILIDAD

Este es el arte de cambiar una o más partes de lo anteriormente expuesto tan rápido como sea posible para un control sin fisuras a través de las tres octavas del instrumento.

Estos ejercicios a través de la tabla de estudio, han sido ideados para fortalecer la técnica en cuatro semanas. Deberías notar (como a mí me ocurrió) progreso en ese tiempo. Si continuas por un periodo de seis meses o más, habrá una mejora significativa del total de tu habilidad y control.

Sonido

Estos ejercicios han sido desarrollados no solo para ayudar a “fortalecer” tu embocadura y mejorar la actividad de tu respiración, también han sido desarrollados para hacernos más conscientes de cómo podemos comunicar y atraer a través del instrumento. Es importante recordar que la flauta (con sus reconocidas comparaciones con la voz cantada) es de una naturaleza melódica y esta similitud debería ser trabajada cada vez que practicamos y en especial, en los ejercicios de sonido. Aparte de los beneficios físicos, también es esencial una escucha cuidadosa del sonido producido, con la finalidad de hacerlo tan limpio e interesante como sea posible. Nosotros somos las personas más cercanas al sonido producido y por lo tanto es muy fácil llegar a “entumecernos” con lo que está saliendo a la atmosfera. En los ejercicios de sonido hay una oportunidad de estar a cargo del “control de calidad” en todo momento, los flautistas necesitamos ser totalmente honestos sobre como de bueno es nuestro sonido. No solo debemos tocar de una manera que sea inmaculada en control y sonido, también debe ser musical.

En el proceso de aprendizaje de un instrumento musical, una gran atención se dirige a la búsqueda del sonido y al establecimiento y perfeccionamiento de la técnica, llegando a descuidar el fraseo. En un ejercicio lento de sonido, no solamente debemos emplear el tiempo en el sonido, ya que también es una buena oportunidad de trabajar la afinación, desarrollar nuestro legato y modelar el sonido. Esto a su vez lleva al intérprete a sus límites, lo cual por supuesto llegará a incrementar el interés del oyente. En esta área no puede haber nada semejante a “ir con el piloto automático”.

Es relativamente fácil producir un sonido razonable en la flauta y hay literalmente cientos de personas alrededor del mundo que son capaces de esto. Yo me refiero a ellos como intérpretes de “supermercado”. Usted obtiene lo que dice en el paquete, si quieres ser reconocido, necesitas ser diferente y proporcionar algo que la gente anhele experimentar (iuna delicatessen local, como un buen car-

nicero o pescadero!).

Esta es una cuestión adicional que necesitamos considerar. Recientemente (alrededor de los últimos 30 años), en el entorno orquestal en particular, la flauta ha necesitado competir con la intención de evitar su ahogo debido a la creciente y más poderosa sección de cuerda y a los instrumentos de viento metal de diámetro más ancho. Universalmente los flautistas de todas las nacionalidades han tenido que llegar a estar más obsesionados con la cantidad que con la calidad. Por supuesto un “sonido grande” puede ser realmente impresionante, pero debemos ser cuidadosos con no perder la visión de lo gentil, delicado y sensual, texturas del instrumento que han sido sugeridas y bellamente ilustradas en la mayoría del repertorio francés e italiano de sus épocas doradas. Es mucho más fácil tocar “forte” de lo que lo es mantener el control en un genuino “piano”. Al estar concentrado en un verdadero y genuino “piano”, todos los músculos involucrados deben realizar un esfuerzo y durante un periodo determinado de tiempo una mayor flexibilidad, comodidad y habilidad llegará a ser evidente.

Respirar correctamente es también de una importancia crucial. En nuestra vida diaria usamos un porcentaje muy pequeño de la capacidad de nuestros pulmones, a menos que estemos realizando algún tipo de ejercicio de respiración energética. El tipo de respiración que debe tomarse con anterioridad al comienzo de cualquier ejercicio de sonoridad es similar a la requerida antes de zambullirnos en una piscina con la intención de nadar toda su longitud bajo el agua. Como regla general, si el tiempo indicado es de corchea igual a 60, yo aconsejaría tomar aire durante dos pulsos en ese tempo antes de tocar el ejercicio. Esto también es extremadamente útil cuando interpretamos piezas de concierto (en el primer movimiento del Concierto en Sol M de Mozart yo respiro durante un compás completo antes de la primera entrada) y significa que desde el principio estaremos en marcha con el tanque lleno! A las respiraciones posteriores llegaremos más completos y el intérprete estará menos estresado pensando cuando respirar y cuanto aire tomar.

He incluido marcas para respiraciones opcionales, pero estas deberían ser ignoradas después de un corto periodo de tiempo.

Un Consejo Util

Recuerda que sin suficiente aire no tendrás voz. Piensa antes de respirar.

Iván García, Profesor Superior de Flauta y Licenciado en Historia y Ciencias de la Música.



Novedades

Cd's



FLUTE SPIRIT

Flauta: Isabel Serra Bargalló
2017

El sonido de la flauta fluye desde el interior del cuerpo humano hacia el instrumento y del instrumento hacia el exterior. El aire vibra en el tubo movido por el aliento y produce el sonido. Al aliento lo mueve la energía interior: *chi* para los chinos o *prana* para los hindús. Así pues, al sonido lo anima la energía y surge de la respiración, un factor vital junto con el latido del corazón. Los dos responden a una alternancia, a un ritmo cíclico de expansión-contracción, de lleno-vacío. En la naturaleza todo responde también a ciclos: el día y la noche, el paso de las estaciones, las épocas húmedas y las épocas de sequía. El ser humano responde a ciclos tal como lo hace el resto del universo. Tiene dentro suyo el universo entero, así como también lo encontramos simbólicamente en la música. A partir de la base del sonido se desarrollará toda la multiplicidad de notas musicales. La gama de notas, su variedad tanto por altura, color, dinámica o articulación, representa la diversidad de todo lo manifestado.

Este disco contiene una selección de piezas para flauta sola que he ido incorporando a lo largo de mi ciclo vital. Cada una tiene un significado especial para mí, desde las obras más habituales que estudié y presenté a exámenes y concursos al principio de mi carrera hasta otras que me han dedicado o han sido escritas para mí en la etapa más reciente. Otras piezas me transportan al sonido de las flautas de bambú japonesas o la flauta de los nativos americanos, propias de culturas tradicionales. También las hay de inspiración oriental, espiritual. En todo caso, el contenido de este disco está relacionado con lo que para mí significa tocar la flauta: una experiencia en la cual tomo consciencia de la vida sin pensar en ella. He grabado en estado meditativo y eso es lo que me gustaría transmitir en la escucha.

Image, op. 38 (1939), de Eugène Bozza, es una obra fresca, de carácter primaveral, viva y chispeante, de las primeras que introduce en mi repertorio para flauta sola y que me ha acompañado desde la juventud. Representa un punto de partida y por eso la he escogido para abrir el disco.

De la alternancia de origen y presente surge la situación en segundo lugar de las dos piezas del canadiense Jonathan

G. Bayley: *...From Within* (1981) y *Music for Pan* (1976). A finales de los años 70 y principios de los 80 del siglo pasado el flautista de jazz Paul Horn presentó la flauta en sol al compositor, que se encontraba estudiando en el Banff Center for the Arts de Alberta. La primera pieza busca un sonido interior, integrado con la respiración, mientras que en la segunda, dedicada a Jeanne Baxtresser, destaca la forma y articulación de reminiscencias barrocas a la vez que remite a la leyenda mitológica de Pan y Syrinx, tan ligada al repertorio para flauta.

Benjamin Britten compuso sus *6 Metamorfosis según Ovidio*, op. 49 (1951) para oboe solo inspirándose en diversos personajes de la mitología grecoromana. *Pan* forma parte de este grupo de piezas y decidí hacer la versión para flauta en 2013 en homenaje al centenario del nacimiento del compositor. Me gusta tocar esta obra al lado de la célebre *Syrinx* (1913) de Claude Debussy. Así como en Britten busco la riqueza en armónicos de un instrumento de doble caña, Debussy requiere de la flauta travesera el carácter propio de la flauta de Pan o siringa.

Toru Takemitsu amó profundamente la flauta y la flauta en sol, a las que dio un papel destacado dentro de su obra. De herencia impresionista y debussyniana, dedicó *Air* (1995) a Aurèle Nicolet, importante flautista desaparecido en 2016, como regalo de cumpleaños. Es, además, la última obra del compositor japonés poco antes de su propia muerte.

Según la antigua tradición del Japón, se creía que el sonido de la flauta podía llegar a las almas de los difuntos; dirigir el aliento a la flauta posibilitaba comunicarse, a través del sonido, con algo superior. Kazuo Fukushima presenta una fuerte influencia de la cultura y la filosofía ancestrales de su país en su música, como se hace evidente con las sonoridades y el significado de *Requiem* (1956).

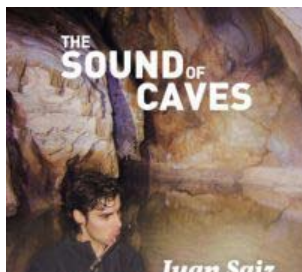
Otras sonoridades ancestrales, esta vez procedentes de las tribus nativas norteamericanas, se escuchan también en *Kokopeli* (1990) de Katherine Hoover. Conocí personalmente a la compositora en el año 2012, trabajé con ella esta pieza y la interpreté en directo en la conferencia que ofreció el 29 de febrero de ese mismo año en el Conservatorio del Liceo de Barcelona. *Kokopeli* fue un héroe legendario de la tribu de los Hopi, que condujo a la migración de su pueblo a través de los cañones, los valles y las montañas gracias a los ecos que producía el sonido de su flauta. La pieza captura esta sensación de amplitud en el espacio y el estado de conexión con la tierra, propias de los nativos.

Otra compositora con quien he tenido el placer de trabajar es Marian Marquez, que me dedicó *Abril* (2016). Estrené la obra en verano de 2016 dentro del Bouquet Festival de Ta-

rragona. La pieza evoca la salida del sol, el canto de diversos pájaros, algún insecto, el viento, la plenitud del mediodía, la lluvia, y describe mucho de lo que nos trae la naturaleza en este mes del año.

La colaboración con el compositor Conrad Setó queda reflejada en este disco a través de la grabación de dos de sus obras. La primera de ellas, *Narració* (2010), fue escrita originalmente para un instrumento popular catalán: la *gralla*. La partitura me sugirió la posibilidad de experimentar con la flauta en sol y hacer con ella una versión personal con un resultado sonoro bastante diferente. La segunda obra *Poema-Raga* (2017), para flauta sola y electrónica, es de nueva composición, especialmente escrita para mí. Trabajar al lado del compositor y estar presente en el proceso de creación ha sido una experiencia nueva muy enriquecedora, que abre caminos hacia el futuro.

Isabel Serra Bargalló



“The Sound of the Caves” / Juan Saiz

Juan Saiz, flauta
Autoproducido, 2016



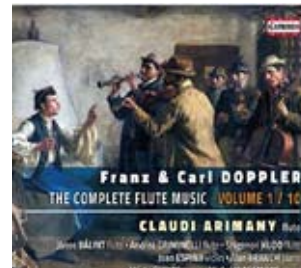
“H. C. (Horse Catégorie)” / Pindio

Juan Saiz, flauta
Marco Mezquida, piano
Álex Reviriego, contrabajo
Genis Bagés, batería
LEO Records
CD LR 760, 2016

Juan Saiz y su grupo Pindio no es sólo un proyecto emergente: es una realidad consolidada que queda manifiesta en estos dos CDs que presentan la idiosincrasia del grupo en su conjunto, y a Saiz como solista formado, creativo, y de una mística en su hacer que no pasa para nada desapercibida. Si bien en el Cd „*Hors Catégorie*“, los otros tres pilares sobre los que se construye este trabajo son parte indispensable, empezando por el pianista Marco Mezquida, Alex Reviriego al contrabajo y Genis Bagés a la percusión, en el Cd „*The Sound of Caves*“, emerge la parte más íntima de Saiz, utilizando la espeleología para mostrarnos sus propias entrañas como flautista, improvisador y creador. Este segundo Cd levantará la sana envidia de aquellos que buscan rizar el rizo, pero sin embargo, aquí nos encontramos ante un „rizo“ sincero, real, sin adulteramiento en el que el oyente no puede sino preguntarse cada segundo ¿ y por qué no se me habrá ocurrido a mí antes? Saiz no escatima recursos en mostrar su técnica y virtuosismo. Es tan evidente su formación y disciplina guiada, y no

sólo a nivel flautístico, que ambos trabajos abren un nuevo concepto de jazz, basado en una clara concepción clásica o continuista, pero dándo nuevos aires a un estilo tan maravilloso y enriquecedor, en todos los sentidos.

Afe



Franz y Carl DOPPLER THE COMPLETE FLUTE MUSIC.

5 Volúmenes

Claudi Arimany
Sello: Capriccio

Tras largos años de investigación y preparación, el prestigioso flautista Claudi Arimany ha conseguido finalmente materializar su ambicioso e ilusionante proyecto de grabar la obra completa para flauta de los hermanos Doppler, en colaboración con un extraordinario grupo de destacados músicos y varias orquestas bajo el sello austriaco de música *Capriccio*. Un gran número de piezas de los hermanos Doppler dadas por perdidas, han sido ahora descubiertas y grabadas por primera vez. Ya han sido publicados los primeros 5 volúmenes de un total de 10 CDs que completarán todo el proyecto.

Más información en la página 44.



“Travesuras” libro 1 flauta y piano

Presenta un completo desarrollo de ejercicios con audio de acompañamiento designado para la práctica diaria de las jóvenes flautistas basado en piezas tradicionales del folclore colombiano. Son

piezas cortas que trabajan de una forma lúdica y metódica la práctica de elementos técnicos como la afinación, el sonido, la estabilidad rítmica, la subdivisión o el fraseo.



Travesuras warm up flauta y piano

El propósito de este libro es proporcionar al estudiante una base musical de acompañamiento pregrabada que le sirve como herramienta para

practicar ejercicios básicos de técnica flautística de una forma variada, practicando y aprendiendo siempre dentro de un contexto de armonía y ritmo musical reales..



Spider dance. trio

Es un trío para flautas en Do basado en el Torbellino, un estilo propio de las regiones del centro y norte de Colombia. Una pieza muy estimulante basada en diferentes ritmos, variados arpeggios, contrapuntos y contramelodías

que garantizan un buen rato de diversión y aprendizaje.



12 Original Colombian Pieces for Flute and Guitar

El libro cubre una gran variedad de estilos musicales de diferentes regiones de Colombia ofreciendo a los intérpretes variados e interesantes pasajes rítmicos y melódicos que permiten desarrollar la técnica y el sonido de una forma muy divertida.

El libro viene también con un Cd que incluye el acompañamiento de las piezas. El Cd también incluye una interpretación completa de las piezas por músicos expertos conocedores del estilo y el sentimiento propios de este estilo musical. La autenticidad y versatilidad de las piezas hace que puedan ser empleadas como piezas de estudio o como piezas para audición y concierto.

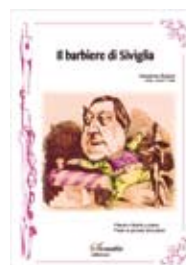


Cuarteto

Contiene 3 originales piezas tradicionales colombianas (1- Torbellino 2- Schiotis 3- Corrió) que proporcionan variedad y enriquecen el repertorio del cuarteto de flautas. Resultan ideales para audiciones y la práctica en la clase colectiva.

Carmen Marulanda flautista y compositora natural de Bogotá (Colombia) es una gran conocedora de las raíces musicales de la música tradicional de su país. Licenciada en Educación musical por la Pedagogical University of Colombia en 2001 ha fundado y dirigido un gran número de grupos y orquestas de flautas de estudiantes de todos los niveles en su país. El desarrollo técnico y musical de su innovador método de enseñanza se basa en la integración de forma gradual del aprendizaje de ritmos, melodías y fraseos propios de la música tradicional colombiana, de modo que el alumno va avanzando en el estudio de la técnica y la expresión de la flauta de un modo divertido y satisfactorio al mismo tiempo. Carmen Marulanda ha publicado un gran número de piezas y material pedagógico para flauta con muy diferentes formaciones, flauta y piano, flauta y guitarra, grupos de 2, 3 o cuatro flautas etc...En su página web dispone de un gran número de grabaciones de las melodías y acompañamientos de las piezas y lecciones de sus publicaciones.

www.liliflute.com
<https://squareup.com/store/liliflute>



6 nuevas publicaciones de Sonata Ediciones:

Il Barbiere de Seviglia de Gioachino Rossini.

Arreglo para flauta y piano de Javier H. Dasi



Diez pequeños Estudios sobre efectos flautísticos para principiantes en la música contemporánea.

Roberto Casado.



30 Caprices Op.107 de K. Elert para flauta sola.

Edición revisada por Joaquín Gericó



Divertissement Grec de Ph. Gaubert para 2 flautas y Orquesta de Flautas.

Arreglo de Juan Carlos García Simón.



6 Piezas para la prueba de pase de grado para flauta y Piano.

M. Blavet, J.J. Quantz y R. Valentine.



6 Piezas para la prueba de pase de grado para flauta y Piano.

D.Scarlatti, G.F.Handel y F.M. Veracini.

Más información en www.sonataediciones.com

EN MEMORIA

Josep María Brotons



Desde la AFE lamentamos la desaparición de Josep María Brotons, (Barcelona 1931- 2017)

Célebre flautista catalán, padre del también flautista y compositor salvador Brotons. Cursó sus estudios en el Conservatorio de Barcelona. Solfeo con el maestro Gálvez y armonía y contrapunto con el maestro Zamacois, con los cuáles consiguió notas excelentes. Estudió flauta con su padre examinándose en el Conservatorio y obteniendo las máximas calificaciones.

Posteriormente amplió sus conocimientos con el maestro Francesc Casanovas, eminente músico que fué uno de los primeros profesores del prestigioso director de orquesta Zubin Metha.

Josep Maria Brotons fue solista de la Banda Municipal a los 16 años, siendo el más joven de esta Institución. Años después ingresó en la Orquesta Sinfónica de Barcelona (actualmente Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Catalunya) en donde trabajó hasta su jubilación, durante 41 años.

Durante su carrera estrenó numerosas obras, destacando Belvedere del maestro Joan Manén, para flauta y orquesta, interpretada con la orquesta de Radio Nacional, bajo la dirección de Rafael Ferrer.

Formó parte de diversas agrupaciones de música de cámara como el Quartet Germans, Trio Santa Cecilia, Conjunt Català de Música Contemporànea y Diabolus in Música. Fué el fundador y miembro del quinteto de viento Aulos.

En el terreno de la composición musical escribió numerosas obras de cámara, arreglos - más de 200 - transcripciones y armonizaciones. Fue profesor también en el centro de educación musical Diaula.

Junta AFE



Flautas y Piccolos artesanales



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

 **YAMAHA**

www.yamaha.es

altus
azumi
jupiter
miyazawa
muramatsu
sankyo



©juanra9

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

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