

Todo Flauta

Revista oficial de la Asociación de Flautistas de España · N.º 21 · MARZO 2020

La conexión
entre flauta y VOZ

LA FLAUTA TRAVESERA
COMO MOTOR EN LA
INICIACIÓN MUSICAL

ENSEMBLE
DE FLAUTAS
DE VALENCIA

UN RECORRIDO
POR LA MÚSICA
PARA FLAUTA Y PIANO
EN MÉXICO

No solo Böhm



6^a

Convención
de la Asociación de
FLAUTISTAS
de España



CANCELADO



1, 2 y 3 de mayo

MÁLAGA

2020

Colabora:





Flautissimo

Vente | Réparation | Événements

5 rue du Midi - 1201 Genève | T. 079 411 28 28 | www.flautissimoflute.ch





Edita

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

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

Dirección

Asociación de Flautistas de España

Diseño gráfico y Maquetación
 Quélea Editorial S. L. U.

Imagen portada
 Arte y Vinilo

Colaboradores en este número

Juanjo Hernández
 Roberto Casado
 Robert Dick
 María José Cardona
 Albert Mora
 Eva Alonso
 Laura Fernández
 Elena Pérez
 Guillermo Jiménez
 Evangelina Reyes
 Prado Fernández
 Antonio Arias
 M. Carmen Fuentes Gimeno

7



Desde la AFE

8



6ª Convención de flautistas de España
 por Juanjo Hernández

11



Sientan cátedra: Javier Castiblanque
 por Roberto Casado

19



La conexión entre flauta y voz
 por Robert Dick

22



Ensemble de flautas de Valencia
 por María José Cardona

27



La flauta travesera como motor en
 la iniciación musical
 por varios autores

32



Un recorrido por la música para
 flauta y piano en México
 por Evangelina Reyes

40



Cuarteto de flautas Neuma: origen
 por Prado Fernández

42



Pepe Sotorres: sin más
 por Antonio Arias

48



No solo Böhm
 por M. Carmen Fuentes Gimeno

59



Algunas recomendaciones para escribir
 una cadencia propia para los conciertos
 de Mozart
 por Albert Mora



MANCKE



Germany
mancke.com

Distribuidor exclusivo para España:

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

En este número 21 de *Todo Flauta* inauguramos una nueva etapa que esperamos esté, al menos, al mismo nivel de los diez años anteriores. Pese a las complicadas circunstancias sociales que todos conocemos, estamos de vuelta con el mismo espíritu y entusiasmo que nos ha guiado desde el principio, para ofrecer, esta vez, y por circunstancias obligadas, en formato digital, un nuevo número de nuestra publicación.

Centrándonos ya en los contenidos, y como no podía quedar fuera de nuestra atención, habíamos escogido como portada la 6.ª Convención de Flautistas de España en Málaga, inevitablemente ya cancelada. En el comunitario de la página 7 de esta revista encontraréis toda la información necesaria al respecto. Continuamos con una nueva sección de «Sientan Cátedra», firmada por Roberto Casado, donde podemos citarnos con una extensa entrevista con Javier Castiblanque, catedrático de Flauta del Conservatorio Superior Victoria Eugenia de Granada. Robert Dick, en su artículo «La conexión entre flauta y voz», nos revela detalles de la relación entre la técnica vocal y las sonoridades de nuestro instrumento. Asimismo, José Carlos Hernández Alarcón, director del Ensemble de Flautas de Valencia, nos introduce en los detalles de esta asociación y en su último disco publicado: *Pachamama: Dances of the Earth*. Otro tema a destacar lo constituye el artículo «La flauta travesera como motor en la iniciación musical», que se adentra en los beneficios de la educación musical de los niños a través de la flauta travesera. Incluimos también un interesante artículo sobre las flautas alternativas al sistema Böhm en Alemania entre siglos y otro sobre cómo tocar una cadencia propia para los conciertos de Mozart. Para terminar, la trilogía *Invocaciones* del Dúo México con Brío, *Origen*, del cuarteto de flautas Neuma y *Sin más*, de Pepe Sotorres, nos acercan a la actualidad de los últimos discos publicados que tienen a nuestro instrumento como protagonista.

En este número comenzamos una nueva etapa y queremos agradecer a nuestro socio n.º 2, José Ramón Rico Rubio, su labor decisiva y desinteresada hacia nuestra revista *Todo Flauta*. Desde la primera edición, ha sido el director hasta el número 20. Gracias por tu labor. Desde marzo de 2020, la nueva gestión y dirección de dicha revista estará a cargo de Quálea Editorial.

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 los 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.

ARTIS STORE

Centro Azumi para Valencia y Provincia



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

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



Flutemotion:

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



Flutemotion

Annemieke de Bruijn **Surprise Your Sound**

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



A FE
Asociación
de **Flautistas**
de **España**



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
Juanjo Hernández Muñoz
afeflautatesorero@gmail.com

Vocal
Roberto Casado Aguado

Webmaster
Pepa Segovia

Atención al socio
Alejandro Ortuño Gelardo
afeinscripciones@gmail.com

Revista
Juanjo Hernández Muñoz
afetodoflauta@gmail.com

LISTA DE ANUNCIANTES orden alfabético

Abell Flute Company.....	47
Artis Store.....	6
Alfred Verhoef.....	16
Daniel Paul.....	47
Dasí.....	10
Euromúsica Garijo.....	PET
Flutemotion.....	6
Julio Hernández.....	18
Mancke Flutes.....	4
Powell Flutes.....	14
Straubinger.....	36
Vents du Midi.....	PID
Yamaha.....	PIT

Desde la AFE

Queridos socios y socias:

Desde la AFE nos sumamos a las medidas para prevenir y contener la expansión del coronavirus (COVID-19) establecidas por las autoridades competentes. Esto significa que la Convención de Málaga se cancela.

Os informaremos de las nuevas fechas —en caso de aplazamiento— o de la cancelación definitiva de la convención según trascienda la evolución del virus.

En cualquier caso, se os devolverá el importe de las entradas, tasas del concurso y canon de los expositores. Os escribiremos a cada uno informándoos de los detalles del proceso desde:

afeflautatesorero@gmail.com

Contactaremos tanto a socios como a todos los que habéis abonado algún ingreso por correo electrónico, por lo que os pedimos paciencia para poder realizar esta gestión.

Os agradecemos la comprensión y os pedimos disculpas por las molestias ocasionadas ajenas a nuestra voluntad.

Equipo AFE



6ª Convención de Flautistas de España

Estimados socios y socias, amigos y amigas, ¡por fin llega nuestra tan esperada convención de 2020! En nuestro afán de realizar este gran evento en diferentes puntos de España, nos hemos movilizado para elegir una ciudad del sur tan emblemática como Málaga. Es cierto que para la gestión de este congreso hemos contado con mucha ayuda de nuestro compañero Roberto Casado, que aparte de ser miembro del equipo directivo de AFE es catedrático del Conservatorio Superior de Málaga; pero, aun así, han sido dos años de mucho esfuerzo, sacrificio y trabajo duro de manera altruista. ¡La ilusión y las ganas de aportar a nuestra comunidad las actividades y conciertos que hemos recopilado nos harán disfrutar durante esos tres días!

Esta convención, al igual que tantas otras, será idónea como lugar de encuentro y reencuentro entre flautistas, como actividad didáctica en la que el alumnado podrá enriquecerse de cada uno de los talleres que estamos preparando y, cómo no, será la ocasión perfecta para el disfrute y deleite de todos/as los/as artistas invitados/as.

Probar flautas, pícolos y embocaduras de constructores a los que solo tienes acceso si viajas al extranjero como Abell, Arista, Burkart, Emanuel, Guo, Haynes, Miyazawa, Muramatsu, Sankyo, Nagahara, Brannen, Kingma, Powell, Pearl, Yamaha, Faulisi, Mancke, Sheridan, Lucas, Hamming, Lafin, Kingma...; probar travesos de Polak, Hernández, Verhoef, González-Harms, Tardino...; comprar flautas y embocaduras a buen precio; descubrir estuches originales, fundas y pies para todos los instrumentos de la familia de la flauta; escuchar y ver a orquestas de flautas; asistir a ponencias sobre la interpretación de las *Fantasías* de Telemann con la flauta moderna; participar en actividades de desinhibición corporal o control escénico; asistir a clases magistrales de diferentes



temáticas: repertorio contemporáneo con Robert Dick e Istvan Matuz, repertorio orquestal con Alvaro Octavio o Daria Falkiewicz; conocer a jóvenes talentos nacionales e internacionales como Joidy Blasco o Ana Ferraz; deleitarse en el concierto de gala donde Silvia Careddu, Adriana Ferreira y Felix Renggli nos harán soñar; escuchar diversos estilos de música como jazz, flamenco, electroacústico, renacimiento, barroco, virtuoso, clásico, beat-box, contemporáneo, romántico o fusión con Vandalia Trío; descubrir la gran variedad de limpiadores, trapos y gamuzas; ajustar y reparar GRATUITAMENTE tu flauta (marcas concertadas); conferencias sobre el tratado de Quantz y su aplicación o flautas de la época; escuchar a increíbles piccolistas como Flavia Valente; formar parte como socio/a de la AFE y disfrutar de sus ventajas... Todo esto y muchas más sorpresas os esperan en esta sexta edición.

Vente, disfruta de esta bonita ciudad, recarga las pilas y ¡disfruta de la música! ■

Juanjo Hernández – Equipo AFE



Oihana Gimenez



István Matuz



Helene Boulegue



Felix Renggli



Adriana Ferreira



Robert Dick



Flavia Valente



Ana Ferraz



Antonio Pérez



Alexa Still



Daria Falkiewicz



Gaspar Hoyos



Silvia Careddu



Teresa Meyer



Eduardo Costa



Paul Edmund Davies



FLUTECENTER

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

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

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

Trevor James



Sokumitsu

MANCKE

Bulgheroni
ITALY

MARTIN
wenner
FLÖTEN



Boston



K E E F F E
PICCOLOS

Briccialdi

Goosman headjoints

SHERIDAN Flute COMPANY[©]

NAGAHARA
-Boston-



Ven a Dasi-Flautas Flutecenter
y financia tu compra sin intereses*,
pagando cómodamente. *Consultar condiciones



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



**OTRAS MARCAS
DISPONIBLES EN STOCK**



SANKYO FLUTES

Altus
HANDMADE FLUTES



Pearl Flutes

Philip
HAMMIG

AZUMI

WM. S. HAYNES Co.[®]
BOSTON, MASS

August Richard
Hammig





Sientan Cátedra

Entrevista a Javier Castiblanque, catedrático de flauta del Conservatorio Superior Victoria Eugenia de Granada

Por **Roberto Casado**,
catedrático del Conservatorio Superior de Málaga

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

Creo que comencé a estudiar música a los 8 años, aunque suelo tener mala memoria para estas cosas. A mi madre siempre le encantó la música, si hubiese nacido unas décadas más tarde seguro que hubiese estudiado canto. Ella fue quien me matriculó en el conservatorio de mi pueblo, Campo de Criptana; una de tantas cosas por las que estarle agradecido.

Recuerdo que mi prima Cristina (oboísta) me llevó a un ensayo de su quinteto de viento y que me sentí atraído por el sonido de la flauta. La flautista del quinteto era Cristina García.

En esos comienzos tuvo muchísima importancia la Banda de Música Filarmónica Beethoven. Allí conocí a muchos de mis mejores amigos, crecimos juntos, aprendiendo y disfrutando de viajes, conciertos, etc.

Y, por supuesto, el conservatorio, donde tuve la suerte de trabajar con profesores maravillosos: Preparatorio de flauta con Miguel Ángel Angulo —amigo y referente a lo largo de toda mi carrera— y los demás cursos, con mi queridísima Ana M.^a Alcaraz, ¡la principal culpable de que hoy en día me dedique a esto! Esas clases fuera de horario, las que hiciesen falta para preparar cualquier prueba de orquesta joven, audición... Auténtica vocación por la docencia y mucha generosidad. ¡Gracias, Ana!

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

Profesores maravillosos como Ana Alcaraz, Jaime Martín, Michael Martin Kofler, Miguel Ángel Angulo, Joaquín Gericó, Averil Williams, Jean-Claude Gerard, Magdalena Martínez, o Natalie Schwaabe, entre muchos otros.

E intérpretes como Galway, Pahud, Zoon...

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

Porque disfruto mucho trabajando con mis alumnos; porque es maravilloso trabajar durante una hora y media semanal, como mínimo, con ellos; porque puedes ayudarles, ver cómo crecen y desarrollan poco a poco todo su potencial... Tuve buenos maestros que me mostraron el camino.

Significa estar en contacto con gente joven, ilusionada, que muestra una gran pasión por lo que hace. Este trabajo te permite ayudarles en muchos sentidos, a menudo haciendo incluso de psicólogo.

Y es muy reconfortante ver su agradecimiento, por mucho tiempo que pase, sentir que se forjan vínculos que durarán para siempre. Hace unos años me emocionó profundamente un libro de dedicatorias que me preparó un alumno, Manu Rallo, con mensajes de toda la clase (antiguos alumnos incluidos).

Imparto clases en el Real Conservatorio Superior de Música de Granada y, desde hace un tiempo, también en Forum Musicae (Madrid).

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

En Andalucía contamos con distrito único, lo que permite hacer una única prueba para todos los Conservatorios Superiores de la región: los alumnos seleccionan los distintos centros por orden de prioridad y, posteriormente, se adjudican las plazas según la nota que estos han obtenido en la prueba de acceso. Un sistema con cosas positivas y alguna negativa, pero que funciona bastante bien.

¿Qué considero importante? Que sientan motivación y se impliquen en lo que hacen, que lleguen con mentes abiertas, curiosas, que busquen

desarrollar una personalidad artística interesante, y, por supuesto, que demuestren en las pruebas un nivel técnico aceptable sobre el que seguir desarrollando sus capacidades a lo largo de esos cuatro años de formación.

Valoro especialmente la humildad, el compañerismo y —por qué no— el sentido del humor, que siempre viene muy bien para vivirlo todo de la mejor manera posible.

¿Qué es importante que hagan o estudien los alumnos para que mejoren su nivel? ¿Qué trabajas con ellos? ¿Qué les recomiendas estudiar y cuánto? ¿Qué métodos? ¿Qué echas en falta?

Considero fundamental realizar un trabajo técnico lo más completo posible, ya que necesitamos desarrollar las herramientas necesarias para abordar las obras con seguridad, pero sin olvidar que dicha técnica será siempre un medio y no el fin en sí mismo. Contamos con una extensa bibliografía específica —intento utilizar una mezcla de materiales de trabajo lo más variada posible— y, por supuesto, utilizo muchos ejercicios propios que he ido desarrollando a lo largo de los años.

También considero fundamental que los alumnos desarrollen ejercicios de creación propia adaptados a sus necesidades (dificultades técnicas personales, específicas de la obra que estén trabajando en ese momento...).

Desde hace unos años, todos los alumnos deben componer un estudio —uno por curso— en el que trabajen principalmente dos o tres de esas dificultades técnicas personales. En el segundo cuatrimestre realizamos una audición en la que interpretan su propio estudio más el de uno de sus compañeros.

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

El nivel flautístico, excepcional, y el pedagógico, muy bueno. Cada vez hay más jóvenes españoles tocando a un nivel increíble, consiguiendo plazas en algunas de las mejores orquestas del mundo o ganando premios en concursos de primer nivel. Ha sido muy importante la labor de muchos que no tuvieron las facilidades que hemos tenido años después, pero que supieron animarnos para seguir



Orfeo y Euridice de Gluck con BandArt.

luchando por algo que para algunos eran estudios de segunda. El profesorado está cada vez mejor formado, los centros ofrecen muchas más cosas, podemos asistir a cursos durante todo el año y en casi toda la geografía española, hay más becas de estudio, es fácil acceder a una cantidad enorme de información gracias a internet, etc. Aun así, siempre hay cuestiones pendientes.

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

Creo que han evolucionado hacia una formación mucho más completa para el alumno. Solo tengo que mirar atrás y comparar el tipo de asignaturas que cursaba yo y las que cursan ahora mis alumnos. Pero tampoco debemos perder de vista la importancia del instrumento principal: los alumnos se quejan a menudo de la carga de trabajo que tienen, fundamentalmente en los primeros cursos, ya que no les deja dedicar todo el tiempo que querrían al estudio de su instrumento. Es fundamental que haya un buen equilibrio, y por ello sería interesante que dichos planes se pudiesen revisar cada cierto tiempo, permitiendo realizar pequeños ajustes.

Personalmente añadiría alguna asignatura de preparación mental o sobre la psicología del músico.

Y sería estupendo crear una especie de programa similar al programa Erasmus, pero para intercambios dentro del territorio nacional.

¿Cuáles son las características del conservatorio de la región donde impartes clases? ¿Qué particularidades tiene? ¿Cómo funciona? ¿Cómo

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

A nivel de centro, creo que es bastante similar a los demás conservatorios superiores de España. Aun así, creo que el aula de flauta cuenta con un equipo especialmente motivado y comprometido, y los alumnos que han pasado por el centro han demostrado un nivel excepcional a lo largo de todos estos años.

Y me gustaría señalar una peculiaridad: además de las clases individuales de instrumento, desde hace muchos años mantengo una clase colectiva de flauta. No siempre ha sido fácil encontrar la manera de articular dicha actividad (debido a las limitaciones de los planes de estudio o a la poca flexibilidad del sistema), pero la considero una actividad fundamental en la formación de mis alumnos. Además de facilitar el trabajo de muchísimas cuestiones técnicas, ahorrando mucho tiempo a la hora de dar explicaciones y recomendar ejercicios a los alumnos —sobre los cuales siempre podemos profundizar posteriormente de manera personal en sus clases individuales—, nos ayuda a fomentar un buen ambiente entre el alumnado, a crear un espacio de convivencia e inspiración mutua en el que valoren los logros y cualidades de los demás, y en el que aprendan que son compañeros y no rivales.

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

Sí, intento incluir repertorio que contemple todos los estilos posibles. Todos los años elijo el repertorio de manera consensuada con los alumnos



Con la JONDE y Giuliani.



sanganxa

www.sanganxa.com

DISTRIBUIDOR OFICIAL PARA ESPAÑA



POWELL FLUTES

BOSTON

"I really love the sound quality of my Powell flute. Its warm sound, together with its fantastic projection, gives me always what I want. Making music is just a joy!"

Paolo Taballione



Paolo Taballione

Principal Flute
Bayerische Staatsoper, Munich

Professor
Mozarteum University, Salzburg



#WeAreVQPowell
powellflutes.com



Con Julia, Miquel, Ana, Emmanuel y Alvaro en Valencia.

(nuestro pianista acompañante, Santiago Alonso, hace muy fácil dicha tarea dada su profesionalidad, actitud y disponibilidad), y siempre intento incluir una obra contemporánea. Trabajo dicho repertorio atendiendo a sus peculiaridades, pero creo que de la manera habitual.

El repertorio orquestal se trabaja principalmente dentro de la asignatura de repertorio orquestal, presente durante los cuatro cursos, aunque puntualmente también dedicamos tiempo de la clase individual a su trabajo, especialmente antes de ciertas pruebas. Debo reconocer que el repertorio de banda solo lo he trabajado de manera excepcional con algún alumno.

Y algo que me gustaría destacar: durante el cuarto curso de la asignatura de repertorio orquestal, coordinamos las clases de los diferentes instrumentos de la sección de viento madera y realizamos «seccionales», en los que reforzamos el trabajo del repertorio que interpretarán posteriormente con la orquesta sinfónica del centro, y en los que los alumnos también tienen la posibilidad de trabajar los principales solos para su instrumento de manera contextualizada.

La primera vista la trabajo a menudo en las distintas asignaturas que imparto.

¿Contáis en tu centro con un buen equipamiento? ¿Disponéis de flauta en sol, baja,

contrabajo, piccolo, etc? Si es así, ¿qué aspectos trabajas con tus alumnos? ¿Qué recomiendas?

No tenemos flauta baja ni contrabajo, aunque espero que en breve podamos darle solución. La mayor parte de este trabajo se realiza en la asignatura de Instrumentos Afines, que actualmente gira principalmente en torno al flautín y a la flauta en sol. En el pasado también hemos impartido traveso, algo que he derivado a la clase individual y que hago de manera puntual.

Y, aunque este trabajo se realice fundamentalmente en dicha asignatura, siempre invertimos tiempo de la clase individual cuando es necesario: antes de unas pruebas de orquesta es normal que veamos algún solo de flautín; si estamos trabajando repertorio barroco, a veces les pido que traigan el traveso a clase. Cuando necesito que un alumno explore con su embocadura a nivel de relajación, experimentamos también con la flauta en sol, etc.

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

Sí, tenemos una orquesta de flautas, la dirige mi compañera M.^a Dolores Sánchez. Es un proyecto de reciente creación y en el que se ha puesto mucha ilusión.

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

En el centro contamos con concurso de solistas, de música de cámara y de composición. También contamos con programa Erasmus. Actualmente tenemos en la clase de flauta a un alumno italiano, Mattia.

Mis alumnos participan en un mínimo de 5 audiciones anuales y todos los años organizamos al menos una clase magistral de flauta. Algunos de los profesores que han venido: Silvia Careddu, Davide Formisano, Júlia Gállego, Vincent Lucas, Julien Beaudiment, Francisco López, Sophie Cherrier, Álvaro Octavio o Wil Offermans, entre muchos otros.

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

Son tres situaciones que requieren seguro reflexiones distintas, pero para no extenderme demasiado: analizar y valorar todas las opciones disponibles y estar abierto a las nuevas posibilidades que se puedan presentar, especialmente al acabar un grado superior, dada la situación actual. A pesar de disponer de los mejores medios que hemos tenido nunca, la situación laboral es muy complicada.

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

Creo que seguir en la línea en la que se ha trabajado en estas últimas décadas, los frutos están ahí. Fundamental que las administraciones sigan invirtiendo en educación, en infraestructuras adecuadas a las necesidades de nuestros estudios, en instrumental, etc.

Y sí, el nivel en España se ha igualado al de muchos otros países.

Cuéntanos alguna anécdota graciosa que te haya ocurrido cuando eras estudiante con la flauta o como docente.

Son muchas las anécdotas a lo largo de todos estos años. No sé si fueron muy graciosas en su momento —lo dudo, ja, ja, ja—, pero mirando ahora al pasado las cosas se ven de otra manera.

La primera vez que volé a Londres fue para hacer las pruebas de acceso a la Guildhall School



Recital con Tomoko, Hakuju Hall, Tokyo 2011.

of Music and Drama —el centro donde estudié varios años—, y me acompañaba mi profesora, Ana Alcaraz. Era menor de edad y, aunque me había hecho el pasaporte unos meses antes expresamente para esta ocasión, ¡lo olvidé en casa! A pesar de los esfuerzos de mi padre en la distancia por hacer llegar una autorización a la comisaría del aeropuerto, ésta no llegó a tiempo y perdimos el vuelo. Tuvimos que volar al día siguiente, en el primer vuelo de la mañana (no nos aseguraban que hubiese plazas para nosotros en dicho vuelo, con la consiguiente angustia durante toda la noche), y aunque finalmente pudimos volar, llegamos tarde a las pruebas. Recuerdo pedirle al taxista que fuese lo más rápido posible, era una emergencia, y hacer una llamada al centro para avisar del retraso, intentando explicarme con mi limitado inglés, nerviosísimo. No recuerdo ni cómo pude tocar en las pruebas, ja, ja, ja... Toda una aventura que acabó sorprendentemente bien.

Otras anécdotas podrían ser la de la 7^a de Beethoven con Mahler Chamber Orchestra y Abbado, o la del corte en los labios con el billete de avión antes de un proyecto como solista con la OBC. Ahora me río al recordarlo, pero en su momento no lo hice tanto, ja, ja, ja.

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

Una recomendación para los alumnos y, por qué no, también recordatorio para uno mismo: que estén abiertos a todo, a vivir y a sentir intensamente, que todo eso debe reflejarse después en nuestra música. Y que no tengan miedo a mostrarse como son, a mostrar lo que sienten, disfrutando de esa desnudez de tocar para los demás. Trabajamos con emociones, y si esa conexión no es real, las cosas no funcionan como deberían. Cuando alguien interpreta desde esa verdad, el resultado siempre acabará llegando y tocando a los demás ■

FLAUTAS BARROCAS

CABEZAS EN MADERA

para flauta y piccolo



Pasión por la madera


Hernández

www.hernandezflute.com
Segorbe - España



La conexión entre flauta y voz

Por **Robert Dick**

Flautista, tubista, pianista, percusionista... Independientemente de la especialidad, es muy importante entender/comprender que el músico que canta tocará más musical y expresivamente que el músico que no lo hace. Es un pilar fundamental del arte musical que debe enseñarse y practicarse desde la primera lección de instrumento, e incluso antes de que se inicie con un instrumento. La voz es la ruta directa a la conexión con el espíritu y el alma de la música con todos los períodos y estilos.

El mejor procedimiento para encontrar la música que tenemos en el interior es cantar. Pensar en ello no funcionará. Mientras que muchos músicos se sienten bastante cómodos utilizando su voz, otros no. Los objetivos de este artículo son explicar lo que realmente sucede físicamente cuando utilizamos nuestras cuerdas vocales como parte de la producción del sonido de la flauta, y alentar a los flautistas que piensan que no pueden cantar.

«No puedo cantar». Excepto en casos excepcionales donde hay un daño real en la laringe o algún otro problema físico que interfiere con la función de la voz, esto no existe. Para las personas sin

problemas físicos, y especialmente para aquellos con inclinación musical, «no puedo cantar» realmente significa «no canto». Esto suele ser una consecuencia de «no me gusta cantar porque no canto bien». Si no se trabaja para conectar la voz al oído interno, incluso alguien con excelente audición musical puede no ser capaz de cantar entonado. En esta situación frustrante, la negación es una respuesta común. Y así, un círculo de negatividad que se retroalimenta afirmando el «no puedo cantar» en lugar de «soy principiante, necesito cometer errores y superar la situación».

Antes de continuar explicando la conexión física enormemente importante entre la voz y la producción del sonido de nuestro instrumento, permítaseme decir que para aquellos que evitan cantar, cruzar la barrera y superar la inhibición para expresarse vocalmente es maravilloso. Cuando era estudiante, estaba totalmente convencido de que no podía cantar. Descubrir la «afinación de la garganta» y sus efectos en la sonoridad de la flauta suscitó en mí una curiosidad por aprender. Fue así como averigüé que se puede cantar en sintonía con nuestro sonido.

Para los flautistas y otros intérpretes de viento, incluido el metal, hay una razón increíblemente importante para desarrollar la técnica vocal. En los instrumentistas de viento, existe una conexión física única y poderosa entre las resonancias en el cuerpo y las del instrumento. El uso de las cuerdas vocales es tan importante en la creación de un sonido hermoso como el uso de los labios.

Vamos a desviarnos un poco para ayudar a establecer el contexto. Hubo un tiempo en que no había respuestas efectivas disponibles para las siguientes preguntas:

1) ¿Por qué muchos flautistas no tienen idea de lo que sucederá cuando empiecen a tocar cada día, a pesar de que practican diligentemente y están claramente «en forma»? Y, además, para aquellos que están en forma, ¿cuál es la razón de los «días malos» y por qué los «días malos» no parecen estar en una relación de causa y efecto con la práctica?

2) ¿Por qué si diez flautistas tocan con una flauta, todos sonarían diferentes, y si un flautista toca con diez flautas, sonaría muy parecido?

3) Y lo más frustrante de todo: ¿Por qué los profesores de flauta generalmente no tienen respuestas a estas preguntas? «Solo tienes que trabajar en los días malos» o «suenas bien cuando te encuentras bien» son ciertas, pero son meramente estímulos, no respuestas.

Hay respuestas ahora y también desde hace cuarenta años. La información vital proviene de las personas que estudian la ciencia del sonido. Con la información objetiva que han proporcionado, es posible conectar la ciencia con el arte de la música y descubrir cómo funciona realmente el sonido de la flauta y cómo esos artistas excepcionales como el flautista Julius Baker obtuvieron una increíble consistencia y control de esta técnica, una manera de tocar que parece eludir a muchos otros buenos intérpretes y a estudiantes dedicados a la interpretación flautística.

La existencia de resonadores en la boca y la garganta de los flautistas y otros intérpretes de viento se demostró científicamente mediante una serie de experimentos en el Laboratorio de

Acústica de la Universidad Case Western Reserve en las décadas de 1960 y 1970. Este laboratorio fue reconocido en la comunidad científica como uno de los principales laboratorios de acústica en los Estados Unidos durante ese período. Para una explicación de los resonadores en el cuerpo del flautista, podemos ver *Fundamentals of Musical Acoustics*, de Arthur Benade, publicado por primera vez en 1975.

Cuando aprendemos por primera vez cómo funciona la flauta, nos explican qué sucede en ella: cómo el aire oscila dentro y fuera del orificio de la embocadura y hace que el aire en la flauta vibre. Esto es completamente cierto, pero es menos de la mitad de lo que está sucediendo. La descripción clásica de cómo funciona la flauta solo menciona la flauta. ¿Qué hay del flautista?

Lo que viene después es un hecho, no una opinión. Aquí está el resto del concepto sobre cómo la flauta y el flautista juntos crean el sonido.

Cuando tocamos una nota en la flauta, el aire tiene un viaje de ida. ¡Pero el sonido va en dos sentidos! Nuestra corriente de aire es una calle de doble sentido y el tráfico se mueve en ambas direcciones al mismo tiempo, todo el tiempo. El sonido fluye a través de la flauta y el flautista, siendo moldeado por su recorrido a través de cuatro resonadores primarios:

- La flauta
- La boca
- La garganta
- El pecho

El sonido se mueve desde el flautista a través de la flauta y desde la flauta a través del flautista. ¡Es verdad!

El menos comprendido de estos resonadores es la garganta. Tradicionalmente, se les dice a los flautistas que simplemente mantengan la garganta abierta, y eso es todo. Pero esta explicación es demasiado simple: encontraremos la fuente y la razón de los «días buenos» y los «días malos» en la garganta.

La garganta es un potente resonador y contribuye de manera importante al sonido de la flauta. Si mantiene las cuerdas vocales listas para cantar la nota que está tocando, ya sea al unísono o en una relación de octava (generalmente una o dos octavas debajo de la flauta), la garganta amplificará esa nota,

dándole riqueza, estabilidad y profundidad. Tuve la suerte de ser la persona que conectó la ciencia y el arte a fines de la década de 1970. Llamé a esta técnica de canto silencioso (pero físico y preciso) «afinación de garganta». Para obtener una explicación y un régimen de práctica, consulta mi libro: *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*.

Ahora echemos un vistazo a esas preguntas nuevamente.

¿Por qué muchos flautistas no tienen idea de lo que sucederá cuando empiecen a tocar cada día?

La imagen clásica del cuerpo del flautista (en una descripción muy simplificada) consta de tres partes: postura y respiración, la boca (articulación y embocadura) y los dedos. Hay un gran agujero en este modelo, porque falta la garganta. Si no somos conscientes de una parte tan importante de la producción, no podemos sorprendernos si hay días en los que estamos «on» y días en los que estamos «off». Creo que todo músico debería cantar como una parte normal y vital del trabajo diario. Caliento vocalmente cuando empiezo a practicar: ahorra mucho tiempo y nunca tengo que preguntarme si mi tono estará allí o no.

Toque un pasaje musical, luego cántelo y tóquelo nuevamente. Experimentará una diferencia asombrosa. Cuando toque el pasaje después de cantarlo, asegúrese de sentir su voz y de escucharla claramente en su oído interno. Tiene que ser tu voz para ser eficaz: escuchar la voz de otra persona no cambiará su cuerpo. Por eso es tan importante contar con una técnica vocal como tener un excelente control de la respiración, embocadura y dedos.

¿Por qué si diez flautistas tocaran una flauta, todos sonarían diferentes, y si un flautista tocara diez flautas, sonaría muy parecido?

El sonido de la flauta comienza con el aire que oscila dentro y fuera del orificio de la embocadura. Luego, el sonido pasa de un lado a otro a través de la flauta y del flautista. Dado que tres de los cuatro resonadores primarios (flauta, boca, garganta, pecho) están en el flautista, el sonido va con la persona, no con el instrumento.

¿Por qué los profesores de flauta a menudo no tienen respuestas a estas preguntas?

A menudo me sorprende la cantidad de músicos que no saben mucho sobre el sonido. Si el siglo XX nos enseñó algo, es que ninguna tradición tiene todas las respuestas. Si nuestra única fuente de información son otros flautistas, no estamos buscando lo suficiente. Las soluciones creativas a problemas como los «días malos» surgen de la síntesis de información de fuentes musicales y científicas. Entonces podemos fusionar nuestro conocimiento y técnica con nuestras emociones y hacer arte.

ALGUNOS CONSEJOS:

- Utilizar un patrón de escala simple. Primero toca una frase corta, luego cántala y posteriormente canta y toca la flauta a la vez. Tócala de nuevo sin cantar. Para terminar en la última repetición, concéntrate en sentir la voz y escuchar tu voz.
- Cuando toques y cantes simultáneamente, ¡canta siempre suave y amablemente! Al hacerlo en la segunda y tercera octavas, sigue cantando suavemente, de modo que el aire se mueva lenta y fácilmente a través de las cuerdas vocales, luego frunce los labios hacia adelante para que el aire vaya rápido en la embocadura.
- Escucha primero tu voz, luego la flauta.
- No importa cuán desafinada esté tu voz con la flauta al comienzo de una nota, no cambies de nota hasta que hayas corregido la entonación vocal.
- Si tus labios «vibran» cuando tocas y cantas simultáneamente, significa que estás cantando demasiado fuerte y está un poco desafinado. Primero reduce el volumen vocal a la mitad y luego corrige la entonación.
- Canta, y canta y toca hasta los primeros signos de fatiga vocal. Puede que solo sean uno o dos minutos al principio, ¡pero te sorprenderá cómo crece la resistencia! La voz se abrirá como una flor cuando se riega con el amor de la práctica diaria.
- ¡Sobre todo, explora la alegría de expresarte con tu voz! Es sorprendente lo rápido que llegará el progreso si nos damos la oportunidad, unos minutos al día.

El libro de Robert Dick, *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*, está disponible en las tiendas de flauta de todo el mundo ■

ENSEMBLE DE FLAUTAS DE VALENCIA

PACHAMAMA Dances of the Earth

CONVERSACIONES CON SU DIRECTOR:

**JOSÉ CARLOS HERNÁNDEZ
ALARCÓN**

por **Maria José Cardona**



Desde que empecé a formar parte del Ensemble de Flautas de Valencia, prácticamente en sus inicios, he querido escribir sobre esta agrupación y, sobre todo, de su director, profesor y amigo José Carlos Hernández Alarcón.

Ahora, por fin, una fría noche de enero, sentados en el estudio de mi casa, nos paramos a conversar sobre el Ensemble y sobre toda la familia que hay detrás de él. Sí, digo familia, porque así nos sentimos todos los que formamos parte de este proyecto. Entre té y café, el primer tema de conversación no podía ser otro que sus orígenes. José Carlos me cuenta que, desde hace muchos años, uno de sus sueños era formar una gran orquesta de flautas con la que poder hacer un repertorio diferente y accesible a todos los públicos. Trabajando en Benaguasil, un pequeño pueblo de Valencia, formó

una orquesta de flautas con todas sus alumnas. Por aquel entonces, Clara Novakova era su compañera en el conservatorio y tocaba en aquella orquesta (Orffben). Ella le alentó a dar un paso adelante y crear algo más grande. Un día, hablando con Javier H. Dasí en su tienda, «Dasí Flautas», comentaron la posibilidad de formar un ensemble. Días más tarde, Javi y José Carlos se juntaron con Juan Carlos García Simón y Laura Navarro para hablar sobre el proyecto y comenzar su andadura. Lo primero era formar una asociación para poder gestionar la agrupación y organizar conciertos, cursos, másteres y todo tipo de eventos relacionados con la flauta. Desde luego, sin ellos no hubiera sido posible, tanto por su aportación humana como musical. También necesitábamos un espacio donde poder ensayar, y gracias al Ayuntamiento de Xirivella y su regiduría



de Cultura disponemos de una sala en la Casa de Cultura de la localidad junto a la capital valenciana. Ahora tocaba lo más importante: los músicos. Correos electrónicos, mensajes, publicidad, y a esperar que los flautistas se interesaran por el proyecto. Cuál fue su sorpresa que, después de siete años e innumerables conciertos, cuentan con una plantilla de 45 flautistas profesionales, estudiantes y amateurs, así como colaboradores asiduos de piano, percusión y voz que nos acompañan en nuestras actividades y conciertos.

Después de todos estos años a la cabeza del Ensemble, no podía empezar si no preguntándote sobre tus inicios en la música. ¿A qué edad empezaste? ¿Tenías claro que querías tocar la flauta desde el principio?

Desde mi primer Casiotone que me regalaron con 6 años hasta hoy, la música ha formado parte de mi vida. Empecé en el seno de una banda de música valenciana, la Unión Musical Utielana de Utiel, a la que tanto le debo. Tuve la suerte de tener grandes maestras y maestros a lo largo de toda mi vida, que con los años se convirtieron en amigos y compañeras. Mis inicios con M.^a Luisa Esteve y Francisco Cintero, más adelante con Wendela van Swol en el Superior, y luego tantos profesores que conocí en cursos y másteres, como Juanjo Hernández, Antonio Nuez, Pepe Sotorres, Antonio Arias, Jaime Martín, Salvador Martínez, Juana Guillem, Anshras Adorjan, Clara Novakova, Mathias Allin, Renate Greiss, Ricardo Borrull, Virginie Reibel y Stewart Mcilwham, entre muchos otros.

La flauta ha sido y es el *leitmotiv* de toda mi vida; lo tenía clarísimo, pero además también me interesé por la composición, la dirección, el jazz y todo lo relacionado con la música. Mi maestro, Ciro Perelló, jugó un papel crucial por su inestimable ayuda y genialidad en todas las etapas de mi vida. Cada uno de mis maestros me aportó algo en cada una de las distintas etapas que he vivido y estaré siempre agradecido a todos y a cada uno de ellos.

¿Cómo te iniciaste en la dirección? ¿Y qué te llevó a enfocarla hacia una agrupación como es una orquesta de flautas?

Pues surgió como una inquietud. Para mí la música es compartir, y qué mejor manera que reunir a un grupo de gente para hacer lo que más me gusta, ¿no? Empecé dirigiendo coros y alguna banda con 18 años, así como orquestas de flautas y otras agrupaciones. Realicé cursos de dirección con maestros como Ciro Perelló, Jose R. Pascual Vilaplana, Enrique García Asensio, Thomas Verrier y Geroge Pehlivanian. Cuando empezamos con el PROYECTO de flautas, me ofrecí a ello sin pensarlo.

Dirigir el ensemble me recuerda mucho a un coro, por el fraseo y la sonoridad. Incluso el ataque del sonido y sus densidades. Aparte, también dirijo la banda juvenil de Benaguasil. Nada mejor que trabajar con niños para intentar inculcarles la pasión por la música en estos tiempos de tanta superficialidad.

¿Qué supone para ti el Ensemble a nivel profesional y personal?

El Ensemble es un auténtico reto, no solo a nivel musical, sino humano. Todos sabemos lo complicado que es crear un proyecto musical hoy en día, sin ningún tipo de ayuda institucional. El patrocinio de Dasi Flautas ha sido fundamental para empezar esta andadura. El instrumental con el que contamos gracias a su ayuda es increíble. Y qué decir de toda la gente que ha pasado por el Ensemble, casi 100 flautistas por nuestras filas y, por supuesto, la que sigue ahí hoy en día. Van y vienen por sus vidas profesionales y es algo de lo que sentirse orgulloso. Contribuir y aportarles un granito de arena en su formación es una de las finalidades que tenemos. Y, desde luego, personal-



mente, poder conocer y compartir música con todas estas personas es un lujo. Amistades, conversaciones, anécdotas y risas es lo que hace que sigamos luchando por esto. Solo deseo que siga siendo así, y para ello seguiré trabajando y compartiendo.

¿Cuántas flautas distintas componen esta agrupación y cuál es la disposición en escena?

La plantilla no es fija, todos tienen sus bandas y actividades profesionales o académicas y, por supuesto, sus vidas, pero normalmente en concierto estamos entre 35 y 45 flautas. Contamos con toda la familia de las flautas, desde el flautín hasta la flauta subcontrabajo. Flautas en Do, Alto, Bajas y Contrabajos. Siempre intento mantener un equilibrio en la distribución de voces dependiendo del repertorio, así como también jugar con la disposición del Ensemble. Es importante para conseguir un buen sonido. Quien nos conozca o nos haya visto en concierto, sabrá que formo la orquesta al revés de lo habitual, con los bajos a la izquierda y los agudos a la derecha. En 2012 estuve en la Convención de Flautas de París y pude escuchar la Orquesta Nacional de Flautas de Venezuela con esta disposición, a excepción del flautín, que estaba detrás, en el centro, y me impactó la sonoridad. Si aplicamos la lógica, la proyección natural de la flauta es hacia delante y a la derecha, y con los graves a la izquierda se proyecta mucho más su sonido y se compensa el volumen. Por supuesto, hay más alternativas: con los graves sentados en el centro y los agudos de pie, o formados como una orquesta sinfónica, pero esta disposición nos da un buen resultado después de experimentar diferentes opciones.

¿Cómo surgen los arreglos que escribes y cómo los planteas?

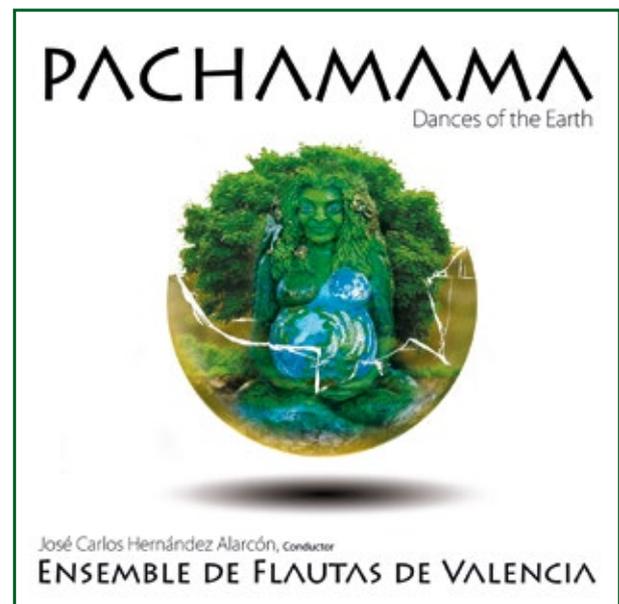
Desde luego, existe mucho repertorio y arreglos para ensemble de flautas. Contamos con un gran archivo, unas 100 obras desde que empezamos. Todas ellas de distintos géneros, que abarcan desde bandas sonoras hasta repertorio sacro, didáctico, zarzuela y mucho más. En el Ensemble, Juan Carlos G. Simón también realiza muchísimos arreglos. Tal vez mi enfoque es más sinfónico, por decirlo de alguna manera. Personalmente, me gusta buscar un repertorio diferente y que sea interesante, tanto para la orquesta como para el público. Desde luego,

el mejor banco de pruebas es la propia orquesta, y eso me ayuda mucho en la toma de decisiones a la hora de hacer las transcripciones.

El planteamiento depende de la obra. Por ejemplo, para el *Danzón n.º 2* de Márquez o para la danza *Bacchanal* de Saint-Saëns necesitaba mucha densidad en la orquesta (hasta 16 voces), incluyendo piano y percusión. Intento buscar que se parezca, dentro de las posibilidades, lo máximo posible a la obra original, especialmente en el tema de planos sonoros e instrumentación. El mayor problema que suelo encontrar son las tesituras, por la limitación de registro grave en la flauta en comparación con el repertorio orquestal. Las trompas y trombones suelen ser lo más complicado, por tesitura y potencia sonora. Clarinetes y corno inglés igual, por no hablar de las cuerdas, así que muchas veces me toca rearmar ciertos pasajes para ser lo más fiel posible a la obra y que el resultado final sea eficiente. Ahora trabajo en nuevos arreglos sinfónicos muy exigentes en todos los sentidos, y ni decir queda que las horas de dedicación a los mismos son innumerables.

¿Por qué un disco?

¿Por qué no? Qué mejor manera para dejar constancia del esfuerzo que un trabajo así. Todo el proceso del disco ha sido una locura, ya no solo por la grabación, para la que pasamos 26 horas durante un fin de semana de grabación, sino por todo el tema legal de autorizaciones de los arreglos, la organización, ensayos y todos los pormenores



que te encuentras por el camino. Para los músicos fue un gran reto que supieron afrontar con creces por descontado, el equipo de Estudios Millenia Valencia, Vicente Mezquita y Carlos Soler, nos pusieron muy fácil. Los percusionistas Carlos Llic Felip Santandreu y Vicent Marin nos ayudaron todo con su música, al igual que Fernando Taverri al piano. Y cómo no: Mariano Mares Chorro con sus consejos al otro lado de la «pecera», antes y durante toda la grabación, así como con el resto del proceso.

Creo que conseguimos un gran resultado. Además de todo ello, me quedo con la gran experiencia humana y profesional. Un proceso de casi dos años que disfrutamos y del que nos llevamos momentos inolvidables.

¿Y por qué «Pachamama»?

Todo empezó por una aventura de mi prima Rosalía. Hace un par de años se embarcaron en un viaje por el mundo que empezaba en África; me pidió si podía hacerles una música para sus vídeos que subían en su blog *Ver, oír y viajar*, que compuse el tema principal de *Pachamama*, que significa «Madre Tierra». Decidí este título porque buscaba describir a esa figura de la pachamama, canto a la tierra que estamos dejando morir poco a poco. A raíz de ese tema, me pareció interesante desarrollar una fantasía con el mismo título. Una pieza descriptiva que recrea diferentes escenas de la naturaleza, desde la pureza del nacimiento de un río hasta el canto de las aves.

El pasado mes de diciembre nominaron el disco a los Premios Carles Santos de la Música Valenciana como «mejor disco de repertorio de música clásica y contemporánea». ¿Qué ha supuesto esta nominación?

La verdad es que ha sido increíble. Presentamos la candidatura sin esperar mucho de ella, y nos nominaron junto con artistas de la talla de Spanish Brass, Josep Vicent y la Orquesta Sinfónica del ADDA de Alicante o David Fons. Solo compartir espacio con estos músicos ya es un gran logro para nosotros, un reconocimiento al esfuerzo y el trabajo bien hecho. Desde aquí agradecemos, y hablo en nombre de todo el Ensemble, al Instituto Valenciano de Cultura por esta nominación y la visibilidad que nos han dado. Es un impulso que



nos hace querer seguir adelante con este proyecto e intentar acercar al público la flauta a través del Ensemble de Flautas de Valencia.

¿Cuáles son las perspectivas de futuro que tiene el Ensemble?

Un proyecto así siempre presenta nuevos retos. La gente que forma parte de él puede que esté de paso o quedarse para siempre, e incluso que desaparezca mañana el Ensemble. No sé qué nos deparará el futuro. Lo que sí tengo claro es que merece la pena todo el esfuerzo y dedicación, donde tantos flautistas, de manera totalmente altruista, dedican lo más valioso en la vida: su tiempo. Una de mis finalidades es que se sientan como en casa. Que sepan que forman parte de algo más grande que una orquesta: una familia, donde poder compartir, reír, disfrutar, llorar y, sobre todo, hacer música. Así que solo me queda aprovechar este espacio para agradecer a todas y todos los músicos que están, estuvieron y estarán en el Ensemble de Flautas de Valencia. Gracias por contribuir a hacer realidad este sueño. Sin vosotros, nada de esto sería realidad ■



LA FLAUTA TRAVESERA como motor en la iniciación musical

Por Eva Alonso, Laura Fernández, Elena Pérez y Guillermo Jiménez

Resulta sencillo imaginar a pequeños futuros músicos pulsando las teclas de un piano o golpeando láminas en instrumentos de percusión, pero... ¿puede ser la flauta travesera un motor para iniciarse en la música? Sin lugar a dudas, así es: en torno a este instrumento podemos despertar en los niños el interés por la música, por los instrumentos, por el ritmo, por el canto, por el movimiento y por los géneros musicales que más atractivos les resulten. No obstante, este trabajo debe ser una suma de estímulos que lleven a experimentar a los alumnos la música en toda su globalidad: como arte, medio de expresión, lenguaje, comunicación... Y para ello es necesario un material que ponga a disposición del profesor y su aula todo lo necesario para desarrollar estos objetivos, sin olvidar que, con la música, tenemos en nuestras manos la mejor herramienta para el desarrollo global del niño y de muchas capacidades que son importantes estimular. Hoy hablaremos de la iniciación musical a través de la flauta.

La música constituye un vehículo de incalculable valor para el desarrollo en los niños, pues se configura como un elemento de conexión neuronal capaz de llegar a áreas del cerebro que en edades tempranas no es posible alcanzar con tanta efectividad por otros medios.

Con la flauta travesera como herramienta se potencia el uso y control de la respiración, produciéndose así una mejora de la coordinación músculo-esquelética, además de facilitar la comprensión y ejecución de las frases musicales

que se le presentan. De igual forma, se fomenta la memoria muscular a nivel digital, fortaleciendo y favoreciendo la psicomotricidad fina del alumno y la percepción de su esquema corporal.

Además, aprenden a conectar la lectura de las melodías que están tocando con el canto interno de la misma, desarrollando habilidades de afinación y educación auditiva.

Pero, sin duda, para el manejo de un instrumento a edades tempranas no es suficiente trabajar sólo con el propio instrumento, hay que trabajar sin



descanso el ritmo, el oído interno, la entonación, la memoria... Por otro lado, en lo referente al trabajo grupal con niños de corta edad, se debe procurar que sea variado, consciente y siempre motivador para captar constantemente su interés.

En la búsqueda de una metodología que abarque todo esto, el profesorado suele encontrar muchas carencias que le dejan insatisfecho: no se disponen de recursos competentes que desarrollen todas las áreas que quieren trabajar o contenidos multidisciplinares apropiados al nivel cognitivo del alumnado. Se suele avanzar en los contenidos demasiado rápido sin llegar a profundizar o no

se basan en una programación real del curso que permita una planificación trimestral u organizar cada clase semanal.

Con estos datos resulta oportuno la puesta en práctica de una metodología de estimulación e iniciación musical donde se experimente con la música y se alcance la comprensión del lenguaje musical a través de un instrumento que actúe como herramienta para el aprendizaje.

Surge así *Mi Flauta* de la mano de **Musicaeduca**, editorial especializada en la estimulación musical temprana desde bebés que propone la iniciación y aprendizaje de lenguaje musical aplicado a un



instrumento en sus diferentes programas: a través de la flauta, el violín, el piano, la guitarra o la percusión.

En estas metodologías, se desarrollan al máximo las capacidades necesarias para el desarrollo integral del alumno, así como las capacidades necesarias para la formación musical. Los objetivos no están centrados exclusivamente en la obtención de resultados específicos, sino en la valoración del trabajo continuo, la asimilación de conceptos y su constante progresión. Los profesores guían al niño en las actividades y actúan en todo momento valorando el esfuerzo y resaltando su evolución. Tras el trabajo de estimulación a través de la experimentación y la práctica musical, se consigue ir interiorizando los contenidos teóricos de las actividades realizadas; y en ese mismo camino, se van asentando también unas buenas bases para la práctica del instrumento. Sin duda, lo más efectivo de la metodología es su progresión y cómo se van adaptando las actividades a la edad de los niños y a su evolución.

En *Mi Flauta* encontramos, por tanto, un material que unifica la práctica flautística con el desarrollo de capacidades específicas y la iniciación en el lenguaje musical. El aprendizaje consigue ser significativo, fácil y motivador, obteniendo unos resultados de alto nivel tanto en los contenidos más teóricos como en el trabajo de la flauta y el desarrollo del gusto por la música.

¿Para quién está dirigido?

Este método está dirigido a alumnos a partir de 5 años, con o sin conocimientos previos de música. Se trabaja durante una hora semanal en grupos de máximo 5 alumnos, de modo que el desarrollo de la clase resulta muy lúdico, a la vez que trabajamos el aspecto social que la música grupal siempre lleva implícito. La duración de esta metodología es de tres cursos, durante los cuales el alumno adquiere conocimientos de lenguaje musical, crece, madura musical e intelectualmente y aprende a amar la música y su propio instrumento: la flauta travesera. La temprana edad de comienzo en una clase grupal y el desarrollo de conocimientos a

través de la experimentación... hacen de *Mi Flauta* un paso previo al estudio de la flauta travesera propiamente dicho.

¿Una flauta travesera para niños de 5 años?

Los alumnos comienzan a trabajar con un instrumento apropiado a su edad y estatura, además de resultar muy económico, lo que también facilita a las familias el acercamiento a la flauta travesera: hablamos de la flauta travesera de plástico o pífano. Las semejanzas físicas con la flauta de pico producen un manejo fácil de la misma por alumnos tan pequeños, y las similitudes con la flauta travesera en el punto de emisión del sonido, establece una relación familiar con la técnica de la embocadura de bisel.

¿Qué recursos metodológicos tiene?

El material para el alumno contiene cuadernos con ejercicios específicos para la grafía y la lectura de las notas que se enlazan con los contenidos de lenguaje musical del repertorio de flauta. Todas las canciones, ya sean para entonar o ejecutar con la flauta, están disponibles tanto en audio como en partitura en la APP Musicaeduca, donde los alumnos podrán seleccionar tanto la velocidad como el fragmento que quieren practicar (*play alone*). El profesor cuenta con una guía didáctica donde figura la programación, los objetivos y contenidos de cada área de trabajo, así como las técnicas y/o procedimientos necesarios, detallando para cada una de las sesiones las actividades a realizar.

¿Cómo es su programación?

En *Mi Flauta*, la programación está planificada anual, trimestral y semanalmente. La planificación de las clases no solo garantiza el máximo aprovechamiento de los recursos disponibles, sino también los resultados del aprendizaje de cada niño. Dicha planificación contempla la flexibilidad necesaria de cada docente para adaptarse al ritmo particular de cada grupo y a las características concretas de cada alumno. El profesor será quien, en base a la planificación del método, realice una programación específica para

La música constituye un vehículo de incalculable valor para el desarrollo en los niños.



sus alumnos, el número de sesiones con el que cuenta y los objetivos concretos. En la metodología se contempla la posibilidad de tener varios niveles dentro del mismo grupo (adaptaciones curriculares para necesidades específicas): los alumnos más rápidos y con más facilidad podrán cumplir el máximo de objetivos e incluso realizar actividades complementarias, mientras que los alumnos que necesiten más tiempo irán cumpliendo los objetivos mínimos que les hayamos propuesto en cada obra. Cada alumno debe llevar su ritmo de aprendizaje sin presión añadida, y debemos respetar el tiempo de estudio para superar las dificultades, de este modo evitaremos tanto la frustración como el aburrimiento.

El planteamiento de la clase es siempre lúdico, ameno y positivo. Las sesiones de clase son activas, y en ellas el alumno es el protagonista de su propio aprendizaje. Es necesario que los alumnos disfruten con las actividades propuestas y asimilen el placer que produce escuchar, cantar, interpretar

y conocer la música de las diferentes épocas, su bagaje cultural y evolución. El método cuenta con una gran selección de canciones, ejercicios y actividades, utilizando melodías de compositores clásicos, temas originales o canciones infantiles adaptadas. Utilizaremos el material como excusa para profundizar todos los aspectos del lenguaje

musical y de la música en general, desde las indicaciones de dinámicas hasta la biografía del compositor, pasando por los nuevos conceptos que aparezcan. De este modo trabajaremos para adquirir ese aprendizaje

significativo, construyendo los contenidos sobre los conocimientos propios del alumno, siendo estos la base de su propio aprendizaje.

¿Qué ocurre cuando terminan Mi Flauta?

Cuando el trabajo de *Mi Flauta* da sus frutos, nos encontramos con alumnos de 8 años que ya estudian flauta de forma específica en clases individuales. Y según currículos o proyectos educativos varios, también deben hacerlo en

**Musicaeduca nos propone
unos materiales actuales,
adaptados, atractivos y
completos**



clases colectivas con compañeros de su mismo instrumento. Es destacable que la idea de formar parte de un colectivo social resalta una formación complementaria enriquecedora tanto a nivel musical como personal.

En este punto es donde **Musicaeduca** vuelve a proponernos un material para este objetivo: *Mi agrupación Flautista*, un libro que pretende dar respuesta a las diversas agrupaciones heterogéneas que surgen en el aula de flauta. Se trata de una propuesta basada en la experiencia musical de la Orquesta de Flautas con la que comparte nombre, donde a través de un viaje espacio-temporal los alumnos realizarán un recorrido por una selección de grandes obras de la historia de la música asociadas a sus países de origen.

En este caso, no existe una secuenciación temporal como tal; cada obra puede ser ejecutada en el ámbito y escenario que el profesor desee: clases colectivas, audiciones trimestrales, festivales temáticos...

Está diseñado para alumnos de grado elemental, profesional o la mezcla de ambos. Dispone

de diferentes agrupaciones funcionales: tríos, cuartetos, quintetos con flautas alto/baja (o sus transportes para flautas en Do), quintetos con la colaboración de otros instrumentos (percusión, piano, clave de fa...) que se adecuan a las necesidades del momento. El arte gana potencialidad cuando se presenta de forma multidisciplinar.

El material incluye también los acompañamientos musicales «*play alone*» (disponibles en la APP de Musicaeduca), que favorecen la continuación del estudio individual fuera del aula.

En definitiva, Musicaeduca nos propone unos materiales actuales, adaptados, atractivos y completos para dos etapas educativas diferentes y algo olvidadas: iniciación infantil y clases colectivas, unos recursos didácticos de alto nivel que garantizan un aprendizaje funcional a lo largo del proceso de enseñanza-aprendizaje ■

Todo este material estará disponible se en la 6.ª Convención de la Asociación de Flautistas de España, que se celebrará en Málaga entre los días 1, 2 y 3 de mayo.

Un recorrido por la música para flauta y piano en **MÉXICO**

La trilogía *Invocaciones*: Música mexicana para flauta y piano del siglo XX y XXI

Por **Evangelina Reyes**

Estos tres discos son una guía para conocer la historia de la flauta en México, en particular, lo más importante escrito para flauta y piano. Los he grabado junto a la maestra Camelia Goila, con quien conformamos nuestro Dúo México con Brío fundado en 2005, en los tres primeros discos de la serie titulada *Invocaciones. Música mexicana para flauta y piano del siglo XX y XXI*. Mi interés por este proyecto nació del trabajo que realizo como Flautista Principal de la Orquesta Sinfónica Nacional, donde he estrenado y tocado gran número de obras para orquesta de compositores mexicanos. Sentí inmensa curiosidad por investigar sobre las obras compuestas para mi instrumento en mi país, descubriendo casi más de mil obras desde principios del siglo XX hasta la fecha. Como flautista mexicana, sentí la responsabilidad de difundir la inmensa creación de estos compositores relevantes que han desarrollado la composición nacional.

Primeramente, empecé a seleccionar obras para flauta y piano para tocarlas con mi dúo México con Brío, para así empezar su difusión a lo largo de la República Mexicana. Gracias al apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) pudimos realizar esta serie de discos cuyas obras abarcan un amplio panorama de la música mexicana para flauta y piano escrita entre los inicios del siglo XX hasta nuestros tiempos. En ellos podemos apreciar la abigarrada diversidad de estilos que conviven en el México actual, los cuales van desde el romántico, el nacionalista o el impresionista en sus diversas vertientes hasta las numerosas formas de asimilar las vanguardias de los años cincuenta y sesenta desde la perspectiva de nuestras latitudes.

Con este trabajo antológico, que apenas comienzo en estos tres discos, recopilé el repertorio más representativo de México para mi instrumento. Mis próximos discos para grabar en el 2020 serán del repertorio más importante para flauta y guitarra que no se ha grabado; después del 2021, se iniciarán los siguientes proyectos de discos: flauta y percusión, dos discos de flauta sola y cuatro grandes conciertos para flauta y orquesta que me han dedicado.

La producción de los compositores mexicanos del siglo XX es la más abundante de la historia musical, con diversidad de lenguajes, estilos y propuestas estéticas musicales en la composición en México. Además de la pluralidad y el florecimiento de corrientes diversas, se aprecia también una tendencia gradual hacia el cosmopolitismo y adopta modelos externos. Este movimiento pendular oscila entre un acercamiento a las raíces propias de México y un distanciamiento de éstas para explorar los nuevos lenguajes y posibilidades sonoras que nuestro tiempo ofrece.





El primer volumen de *INVOCACIONES* contiene las siguientes obras: Mario Ruiz Armengol, *Divertimento para flauta en sol y piano*; *Sonata no tan breve* de Leonardo Coral; *Estudio Bop #1* de Eugenio Toussaint; *Mnemosine* de Alexis Aranda; *Las bailarinas de Degas* de Mario Lavista, la famosa *Sonata para flauta y piano* de Samuel Zyman y las *6 Fantasías* de Armando Luna.

He tenido la oportunidad de conocer, trabajar y entablar una estrecha amistad con todos los compositores que he grabado en mis discos y puedo decir como intérprete que su esencia como persona está plasmada en sus obras. A lo largo de la trilogía *Invocaciones*, es realmente enriquecedor poder escuchar la gran gama de personalidades y sentimientos en cada una de las obras: desde lo gracioso, lo portentoso, lo intenso, lo pasional, lo amoroso, lo intelectual, lo simple, lo doloroso, lo brillante, lo oscuro, lo dramático hasta lo «desmadroso», en cada alma de los compositores. Después de haber trabajado intensamente la preparación de cada obra para grabarla, veo en las notas, veo en las frases, en la armonía... la imagen física de los compositores; parecerá raro lo que describo, pero veo al tocar sus obras hasta su forma

de vestir, caminar y hablar. Aun de los que están grabados en *INVOCACIONES II*, que murieron antes de conocerlos en vivo, me imagino cómo sería su personalidad. Así también les confieso que para tocar o entender sus obras, dibujé un cuadro con todas las tonalidades de colores y formas, ya sean bailarinas, demonios, cubanos bailando, animales, paisajes, escenas espirituales y hasta escenas de amor, dándome así un sentido visual para pasarlo al auditivo, como quien transforma una materia, manipulándola por medio de sonidos y sensaciones, para que solo se oiga en mis vibraciones euforia y exaltación, también serenidad e inocencia, algo de dramatismo, consuelo y amor... a través de mi soplo...

En mi estudio de las obras en casa a veces no me era tan complicado crear una imagen, solo la recreaba con el nombre del título de la pieza, como en el caso de *Mnemosine*, de Alexis Aranda, escrita en 2002. Mnemosine es la diosa griega de la memoria; según el mito, se unió a Zeus y juntos fueron los padres de las nueve musas del arte, nacidas de nueve noches seguidas de amor. La pieza comienza con un lenguaje atonal y la memoria está representada con el lenguaje tonal

que poco a poco va emergiendo. Otra de las piezas incluidas en el disco es *Cadenza*, escrita en 1996. Siendo muy joven, Aranda ya manejaba el lenguaje contemporáneo. Esta pequeña obra para flauta sola tiene carácter de improvisación, realizando una remembranza de esas improvisaciones de los solistas del siglo XVIII en los conciertos clásicos llamadas *cadenzas*.

Otra obra que interpreto es la creación de un gran compositor veracruzano, **Mario Ruiz Armengol** (1914-2002), compositor que estudió a Manuel M. Ponce y Halffther, y compuso mucha música para cine. Duke Ellington lo llamaba Mr. Harmony. La característica de Armengol es la conjunción de la música clásica con el jazz. ***Divertimento para flauta en Sol y piano***, escrita en 1979, contiene características recurrentes en la obra de Armengol, y aquí en particular la flauta en Sol luce mucho su timbre suave y amoroso; lo clásico también aparece, y a través del uso jazzístico de la armonía se aprecia una ligera resonancia del estilo de Manuel M. Ponce.

Sonata no tan breve, de **Leonardo Coral** (1962). Obra escrita en 2003, se alterna un mundo melódico que tiende a lo modal y un mundo rítmico que se inclina a lo cromático. El color armónico se inclina a lo impresionista; sin embargo, el tercer movimiento está en el estilo de una danza latinoamericana. La recuperación del pasado es una de las manifestaciones de la modernidad. Cabe recordar que las danzas antiguas dieron lugar a numerosas formas musicales de la música culta.

Estudio Bop # 1, de **Eugenio Toussaint** (1954-2011), quien fue uno de los grandes pianistas de jazz de México. En vida, el compositor me permitió hacer un arreglo propio para flauta traversa de esta obra, escrita en 1994 y originalmente para flauta de pico, arreglo que le fascinó, ya que usó varias técnicas extendidas para darle el calor y fuerza del *bop*, además de que al final incluyó una improvisación jazzística alternando con el motivo rítmico escrito.

Varios compositores se han inclinado por una corriente denominada «renacimiento instrumental» que busca nuevas posibilidades expresivas

con los instrumentos musicales tradicionales. Sus cultivadores más importantes son Mario Lavista (1943) y algunos de sus discípulos que tuvieron influencias en su taller de composición, los mismos que están incluidos en la serie de discos. Son: Mariana Villanueva, Hebert Vázquez, Horacio Uribe Armando Luna, Leonardo Coral, Eugenio Toussaint, Alexis Aranda y Gabriela Ortíz. Fue muy importante para mí incluir al maestro de maestros, **Mario Lavista en *Danza de las Degas Bailarinas***, escrita en 1992. Esta impresionista y bien lograda obra contiene los diversos colores que puede lograr la flauta. Mario Lavista es el compositor mexicano más representativo en nuestros tiempos, y el disco también lo es, debido a su legado en la

La producción de los compositores mexicanos del siglo XX es la más abundante en la composición en México.

educación musical y cuya obra es conocida en el ámbito de la música de concierto en México, España y Estados Unidos. Dio continuidad a la fórmula de enseñanza y gestión del poder político

cultural creada por Carlos Chávez en su Taller de Composición.

Sonata para flauta y piano, de **Samuel Zyman** (1956). Obra escrita en 1993 y que ya está en el repertorio internacional para flauta. Zyman, este prolífico compositor mexicano de origen judío, viaja a estudiar en Julliard (New York), y después de titularse en Composición se convierte en profesor de la misma. La sonata está llena de virtuosismo para los dos instrumentos, con energía y algo de *feeling jazz*.

Seis fantasías para flauta y piano, de **Armando Luna** (1964-2015). Para mí y para muchos, era un genio musical que pudo haber transformado la composición en México a algo más allá de las expectativas de creación de este siglo. Aun así, su música se está difundiendo a nivel internacional gracias a la admiración de sus intérpretes, como es mi caso. Las *Seis fantasías para flauta y piano* de Armando Luna, escritas en 1992, constituidas de un *Preabulum*, *Berceuse*, que es una canción de cuna con tintes melancólicos, un *Aquellarre* representándolo de un cuadro de Goya, un *Scherzo alucinante*, un *Gospel* que tiene cercanía con el funk y *La Bacanal*, que es una paráfrasis del *ballet* de Daphnis y Cloé de M. Ravel.

Invocaciones II & III

MÚSICA MEXICANA PARA FLAUTA Y PIANO Siglo XX & XXI



El siguiente volumen, *INVOCACIONES II*, comienza con obras de los antecesores, quienes tienen un acercamiento a las raíces propias y al mismo tiempo se distancian de ellas, con la idea de explorar nuevos lenguajes y posibilidades sonoras en la música mexicana. Se incluyen tres breves obras. *Pajarito y Pastorcito alegre*, de Manuel M. Ponce (1882-1948), originales para flauta y piano, la última una transcripción de violín a flauta. Ponce hace aquí suyas las formas elegantes de la música de salón, pero también explora y busca lo mexicano a partir de los ritmos de nuestras latitudes y la canción popular, mezcla sincrética de lo popular y lo culto, característica de la música hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX, al igual que hizo su contemporáneo Hernández Moncada.

Hernández Moncada y Manuel M. Ponce son los dos grandes representantes del nacionalismo mexicano romántico. Las piezas que incluyó en el segundo disco están íntimamente ligadas entre sí, ya que el *Scherzino para flauta y piano*, de Eduardo Hernández Moncada (1899-1990), originalmente una danza que integra los elementos de baile de salón decimonónico y la melodía popular, proviene de una versión original para violín y piano, la cual es homónima de otra para piano que forma parte

de fragmentos románticos de Manuel M. Ponce. Esta obra es uno de los últimos ejemplos del primer nacionalismo que nació con Ponce a principios del siglo XX. Moncada fue contemporáneo de Carlos Chávez, quien en 1936 lo invita a suplir a Silvestre Revueltas como director asistente de la OSM (Orquesta Sinfónica de México).

Cinco piezas para piano y flauta, de Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994). Es una figura de transición entre el nacionalismo de los años treinta y el surgimiento en el país de un movimiento europeísta. Se le debe la introducción en México de la música concreta. Sin embargo, hacia final de su vida busca retomar raíces nacionales. Es comisionado para hacer un viaje de observación en materia folclórica enfocada a la danza donde recoge importantes experiencias que son decisivas en obras como las *Cinco piezas*, escritas en 1968, donde no hay mejor descripción que el título de cada una de ellas: *Alegoría del perejil*, *La imagen repentina*, *Nocturno* y *El ave prodigiosa*.

La ruptura con las corrientes nacionalistas se inició en México a fines de los cincuenta y fue encabezada por Carlos Chávez y Rodolfo Halffter. La generación de la ruptura produjo notables compositores de tendencias plurales que

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

hoy son ya «clásicos» de la nueva música mexicana, como **Manuel Enríquez** (1926-1994), quien comenzó a escribir en un estilo nacionalista para después probar con el dodecafonismo y finalmente explorar las posibilidades de lo aleatorio y del sonido en sí que la música electrónica comenzaba a mostrar. Es decir, dentro de las vanguardias, la dialéctica se iba dando entre lo totalmente controlado: el serialismo integral y la libertad que da el azar. Enríquez encabezó este fenómeno generalizado después de la segunda guerra mundial que era experimentar nuevos lenguajes, nuevas escrituras y nuevas tecnologías que fueron abriendo un infinito panorama de posibilidades sonoras. Con él surgió en México la música de grafía que es el cambio en la manera de escribir la música por medio de signos o figuras para ejemplificar la ondulación o manipulación del sonido; es por esto que esta obra para flauta ***Díptico I para flauta y piano***, de **Manuel Enríquez**, que incluyo en el segundo disco, es un ejemplo claro de la pauta que traería este compositor al repertorio para flauta en México; por ejemplo, coloca puntitos chiquitos para tocar notas al

azar, curvas pronunciadas para manipular el vibrato o el sonido, flechas para hacer microtonos, círculos y cuadros para improvisar dentro de una frase, etc.

Otra obra que se muestra en la antología es ***Vocalización aguda***, de **Carlos Chávez**, escrita en 1967. Era esencial incluirla, ya que Chávez es el compositor más influyente en México desde los años veinte hasta la década de los sesenta, y uno de los iniciadores del movimiento nacionalista mexicano posrevolucionario. Después de las piezas ***Caballos de vapor*** y ***Sinfonía india***, **Carlos Chávez** (1899-1978) comienza una producción de obras más cercana a la vanguardia centroeuropea de corte austro-alemana iniciada por Arnold Schoenberg a principios del siglo XX. **Vocalización aguda** pertenece a esta segunda etapa creativa de Chávez, adaptando el pensamiento dodecafónico; es sobria y dramática, la pieza se crea a partir de cuatro notas que se mueven y retorna hasta completar un ciclo para que al final el piccolo alce su último vuelo hacia el infinito.

He recopilado, en un catálogo que no se ha publicado, más de mil obras de compositores mexicanos.

Dos piezas para flauta sola, de **Leonardo Velázquez** (1935-2004). Piezas escritas en el 2000, también es puramente nacionalista, pero también incursiona con un impresionismo descriptivo, como lo escucharán en este estreno en grabación. La primera elegía va desarrollando su material a partir de dos motivos iniciales que regresan a la nota si como punto de partida. La segunda es un preludio a un hermoso tema tonal con variaciones, las cuales desbordan en virtuosismo técnico del instrumento. Es una obra a la que dediqué muchas horas de estudio para dar una mágica coherencia en la infinidad de notas de las variaciones. La obra se inserta dentro de la corriente nacionalista del Grupo de los Cuatro: José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Daniel Ayala y Salvador Contreras. El nacionalismo musical mexicano surgió a partir del impacto social y cultural de la Revolución. Cabe indicar que esta corriente nacionalista, al igual

que otras ramas culturales del México posrevolucionario, tuvo gran apoyo gubernamental, lo que opacó movimientos alternativos. El mismo fenómeno se dio en la pintura con el muralismo, y en la literatura con la novela

revolucionaria.

Les comento que me gusta ser curiosa en la música que se ha escrito para mi instrumento: la flauta. He recopilado en un catálogo que no se ha publicado más de mil obras de compositores mexicanos donde se incluye la flauta, desde dúos hasta quintetos, octetos... En esta investigación, encontré un manuscrito inédito de la obra de **Leonardo Velázquez**, ***Solitud para flauta en Sol y piano***, escrita en 2000. Cuando pedí permiso para grabar dicha obra al hijo de Leonardo Velázquez, él tampoco sabía de su existencia. Pero ahora se estrena en grabación en este segundo disco y podrán apreciar la belleza de la melodía de la flauta con la textura sutil y contrapuntística del piano.

Con el inicio de la segunda mitad del siglo XX, México, gracias a las políticas de apertura hacia los exiliados de los diferentes conflictos armados internacionales o nacionales en otros países, acogió en exilio a varios compositores extranjeros que

se radicaron en el país después de 1940. Entre ellos figuran de manera prominente Rodolfo Halffter, de origen español, a quien se debe la formalización de la enseñanza de la música serial y el dodecafonismo en el Conservatorio Nacional de Música; Halffter fue autodidacta de formación aunque tuvo fuerte influencia de Manuel de Falla y Adolfo Salazar, quien le instó a conocer las músicas de vanguardia de su tiempo.

Huésped de las nieblas para flauta y piano, de Rodolfo Halffter. Escrita en 1981 en homenaje al escritor español Gustavo Adolfo Bécquer, es un ejemplo del dodecafonismo basado en la economía de medios a partir de la constante repetición de un mismo motivo.

La sonata Santiago para flauta y piano, de Mario Kuri Aldana (1931-2013). Obra escrita en 1992, Kuri Aldana estudió con Rodolfo Halffter, Alberto Ginastera, Aron Copland y Messiaen. Esta sonata se puede ubicar dentro de una suerte de neonacionalismo debido a su insistencia en cultivar estilos afectos a la música popular mezclados con nuevas técnicas. Esta obra está dedicada a su esposa, bailarina que también se relacionó con las danzas tradicionales de México y Latinoamérica. La sonata empieza en forma de improvisación y se va perfilando a una danza guajira; después, el segundo movimiento, tiene una canción de cuna cubana y finaliza con una danza de corte popular urbano.

El tercer volumen ***INVOCACIONES III*** es una caja de sorpresas, con obras muy nuevas dedicadas a este dúo o piezas que injustamente han tenido pocas ejecuciones en vivo. Comienzo el disco con mi composición ***Sattwa, para flauta sola***, escrita en 2011. No me jacto de ser compositora, solo tuve un taller de composición como materia en mi carrera en la Universidad Veracruzana donde me gradué; lo que sí les puedo decir es que amo la música a y mi instrumento, y me gusta experimentar todas las posibilidades sonoras y recursos percusivos armónicos y todos los sonidos locos que se le puedan sacar a mi flauta. No solo me gusta conocer, ejecutar y difundir la música de compositores vivos, sino que tengo cierta empatía hacia toda esta reciente música de alta calidad de nuestros compositores mexicanos y que me ha inspirado a componer. Así nace esta pieza, de la

búsqueda por expresar esa cualidad de pureza y claridad características del sonido de la flauta, a la que añado el uso de diversas técnicas extendidas, experimentando con el color que se podría lograr de una flauta de la India (cantando y usando elementos rítmicos la flauta como instrumento armónico). *Sattwa* pretende simbolizar con su sonido la idea de bondad proveniente de las tres *gunas* o cualidades de la materia y el espíritu de la tradición Samkhya, una de las doctrinas principales de la India. Las demás *gunas* de dicha doctrina que son Tamas y Rayas ya las compuse, esperen a escucharlas en mi próximo disco: *Música mexicana para flauta Sola*.

Diálogo para flauta y piano, escrita en 1995, también de mi autoría. La historia detrás de esta composición proviene de la admiración que de niña sentía por leer sobre el legendario héroe: Ricardo Corazón de León. Esta pieza comienza con una solemne fanfarria medieval que irá desembocando hacia un episodio que intenta emular el heroísmo de este rey en las batallas. Musicalmente, la obra funciona al establecer la claridad de su estructura regresando al material de la fanfarria inicial. Según mi consideración, siempre debe existir una cercana y armónica relación entre intérprete y compositor; desde el clasicismo era así. Esto se daba debido en parte a que el compositor era intérprete, y el intérprete componía. Aunque en estos tiempos esto se ha ido perdiendo, es sano que los compositores sean también intérpretes o al menos toquen o hayan aprendido un instrumento, y que los intérpretes hayan escrito alguna vez una obra.

De Horacio Uribe y Alfredo Antúnez, maestros de composición en las escuelas de música más importantes, incluyo dos piezas que comparten origen popular, pero con tratamiento casi escondido:

Aproximaciones al Son Huasteco, de Horacio Uribe (1970). Escrita en 2001, es una obra para flauta y piano y tiene dos movimientos. En el primero podemos escuchar una amalgama tímbrica a través de dos atmósferas alternas que nos dan una sensación de fábrica antigua, vieja, desvencijada y decadente. El segundo movimiento, aunque sin solución de continuidad, tiene pasajes virtuosos en ambos instrumentos logrando una mezcla

intercultural entre México y Medio Oriente, evocando indudablemente los ritmos y melodías únicas de nuestras raíces musicales.

***Son de plata*, de Alfredo Antúnez (1957).** Obra para flauta y piano escrita en 2015 donde predomina un factor objetivo y se desarrolla a través de una ambigüedad de grados, sin definir lo tonal o lo modal hasta llegar a sintetizarse en un solo organismo. El término «Son» en esta obra se circunscribe a los característicos fraseos del carácter de un son en general, es decir, al movimiento rítmico-corporal, por un lado y, por otro, el término plata remite al material original de la flauta. *Son de plata* es una extensión espiritual y musical de la flauta.

Enseguida se presenta a los compositores más jóvenes de la selección: **Diana Syrse (1984)**, cuya ***Beldad y fuerza*** es una pieza sutil en sonoridad, pero de dramatismo presente, en forma de rondó deconstruido; y **Esteban-Ruiz Velasco (1987)**, autor de ***Rondó frustrado*** y ***Valse amoché***, escrita en 2013. Son piezas burlonas basadas en esas formas clásicas, las tres muy bien diseñadas y construidas en el balance de temas, técnicas y sonoridades.

Las ***Invocaciones III*** terminan con dos compositores de lenguaje maduro: ***Psyche*, de Mariana Villanueva (1964) para flauta y piano amplificados.** Escrita en 2015, dice la compositora: «Psyche está vinculada con una creencia esencial en mi vida: la idea de que dentro de nosotros habita un principio inmortal y divino que nos sobrevive. Psyche simboliza el alma. Es nuestro centro a partir del cual irradia la vida. Es también el vínculo con nuestra eternidad: la muerte. La obra presenta una serie de cuadros que aluden a diversas etapas o características del alma, y se construye a partir de dos elementos: uno rítmico y otro melódico. El motivo rítmico inicial y generador alude a un latido del corazón y el melódico va construyendo el discurso sonoro alrededor de un tetracorde. Psyché fue comisionada por mí y está dedicada a mí». Por último, ***Restless*, de Hebert Vázquez (1939).** Su pieza escrita en el 2000 es de carácter virtuosístico, escrita en un solo movimiento. La

obra está compuesta por varias secciones, cada una de las cuales explora aspectos discursivos específicos. Es un continuo diálogo, entre los dos instrumentos, basado en el uso de grupos variables de notas de adorno, y se caracteriza por un juego contrapuntístico entre los registros grave, medio y agudo del instrumento.

Los creadores que aparecen en esta selección han estado relacionados (...) con compositores fundacionales.

Los creadores que aparecen en esta selección han estado relacionados a través del aprendizaje y la enseñanza con compositores fundacionales. Si Chávez estudió piano con Ponce, de la segunda generación de

alumnos de Chávez resultó Mario Lavista, maestro con el cual tanto Hebert Vázquez y Mariana Villanueva como Armando Luna o Alexis Aranda iniciaron su aprendizaje en la composición. De la misma generación es Gabriela Ortiz, la cual ha dado clases a otros dos compositores que aquí se presentan: Diana Syrse y Esteban Ruiz-Velasco.

Aunque la pluralidad de propuestas musicales se ha ido multiplicando en estos tiempos, podríamos decir que son variaciones de lo que a inicios del siglo XX propusieron Stravinsky, Debussy, Schoenberg, Bartok, los fundadores del modernismo en música, y los futuristas inauguraron hace un siglo. No solo está presente la autonomía del ritmo propuesta por Stravinsky, que tiene su paralelo en el surgimiento del jazz, el son cubano y otras formas musicales cuyo fundamento también está en el ritmo. No solo encontramos la idea de una emancipación del color y del sonido como parámetros musicales valiosos en sí, estética que originó Debussy, y a la cual el espectralismo y la música textural tanto le deben. No solo continúa viva la música atonal en sus diversas vertientes, incluyendo el dodecafonismo tonal. Los retornos formas clásicas y a lenguajes provenientes del pasado siguen vivos. Es lo que quiero mostrar en esta serie de discos **INVOCACIONES**, los diversos lenguajes que han desarrollado los compositores mexicanos y que manifiestan el dialogo entre lo antiguo y lo moderno, y así entre el pasado y el futuro se va creando el presente de México ■



Cuarteto de flautas

neu ~~~~~ a

Origen

RESEÑA

El cuarteto de flautas **Neuma**, formado por Estela Córcoles, Alejandra Villalobos, Anna Pujol y Raquel Díaz, es la suma de cuatro mujeres que deciden hacer de esta sonoridad tan singular su rasgo diferenciador, apostando por «un proyecto musical innovador, moderno y vital». Su primer trabajo discográfico, **Origen**, reúne cuatro obras con las que reivindican la vuelta al inicio y su fuerza. Son piezas relacionadas con la naturaleza y el origen de la vida. El disco ha sido publicado gracias al *crowdfunding* lanzado en 2018 por el ensemble, que superó las expectativas económicas iniciales. Todas las obras son actuales y compuestas originalmente para esta formación.

El disco comienza con **Little Suite of Mythological Beings** (2014), del esloveno Anze Rozman. Formada por tres piezas breves, explora, de menor a mayor exigencia, muchas de las posibilidades del instrumento, incorporando tanto flautín como flauta en sol a la instrumentación. Destaca especialmente la tercera pieza, «Dance of the little dragon», en la que el cuarteto demuestra gran capacidad camerística, alternando pasajes muy rápidos que requieren gran desenvoltura técnica, con partes más reposadas.

Le sigue **Flowers of the Sun** (2001), del ruso Andrey Rubtsov. El *Andante* inicial contrasta enormemente con las piezas anteriores, ya que la sonoridad que se crea es mucho más dulce debido a la utilización de un lenguaje compositivo más tradicional. El

Allegro intermedio es vivaz y enérgico, interpretado perfectamente por el cuarteto. El *Moderato* vuelve al reposo, con una línea melódica principal destacada a la que se van uniendo de forma intermitente otras líneas secundarias.

Printemps des rivières (1994), del francés Anthony Girard, es la tercera obra que compone este CD, escrita a la memoria del premio nobel de Literatura Rabindranath Tagore. Se trata de una pieza en un solo movimiento de casi 10 minutos de duración en la que las diferentes voces se van cediendo el protagonismo. Un tema sincopado, que se va transformando a lo largo de esta, es el *leit motive* de esta obra que sin duda es todo un homenaje a la naturaleza. Queda patente la gran complicidad de las intérpretes.

Para terminar, **Aqua et Ventus**, de nuevo de Rozman, sin duda dos de las obras más exitosas del disco. Por un lado, *Aqua* destaca por su ligereza y fluidez, como el propio elemento; mientras que *Ventus* es mucho más acelerada, utilizando sonidos eólicos como base sobre la que una melodía ejecutada por los flautines cobra vida.

El disco puede ser escuchado desde Spotify. Muy recomendable también la visita a su página web <https://neuma4.com/>, así como las redes sociales Facebook e Instagram ■

Prado Fernández





PEPE SOTORRES

Sin más

RESEÑA

El repertorio para flauta sola representa unas características singulares que suponen un desafío tanto para el compositor como para el intérprete. Componer para un instrumento monódico por definición, o tocar sin una trama instrumental compartida, supone enfrentarse al reto de hacer autosuficiente a una flauta sola. En este disco, Pepe Sotorres nos plantea un recorrido por aquellas piezas más que consagradas para nuestro instrumento, y otras que gracias a él vamos a poder conocer.

J. S. BACH *Solo Pour la Flûte Traversière*, BWV 1013

El solo BWV 1013, más conocido como «Partita», representa un paradigma. Modelo en su género, representa un paralelo con las sonatas y partitas para violín solo o las suites para violonchelo solo. Nos ha llegado tan solo a través de un manuscrito fechado hacia 1772-23 por dos copistas anónimos, bajo el título *Solo pour la flûte traversi par J. S. Bach*. La primera edición de la obra no tuvo lugar si no en 1917, de la mano del flautista Maximilian Schwedler (1853-1940), flauta solista de la orquesta de la Gewandhaus de Leipzig y profesor del conservatorio de esta ciudad. Por la dificultad de la obra, se ha especulado que el destinatario fuera Pierre-Gabriel Buffardin (1690-1768), primer flautista de la Capilla de la Corte de Dresde desde 1715 a 1749. Los cuatro movimientos de la «Partita» siguen el esquema

de la suite barroca, con la inusual incorporación de la Bourrée anglaise. La escritura es un alarde de ingenio compositivo en busca de un lenguaje polifónico en el que la melodía y armonía se trenzan magistralmente.

Una de las polémicas actualmente más vivas consiste en cuestionar el valor de las transcripciones, no faltando incluso voces que las condenan. Olvidamos con frecuencia que el arreglo es un proceso vigente a lo largo de la historia de la música y debe ser entendido como nuevos y enriquecedores enfoques de las obras.

MARIN MARAIS *La Réveuse*, para viola de gamba y B. C. (ad. Pepe Sotorres)

Son muchos los compositores que han manifestado su consentimiento a través de cartas o en los mismos prólogos de las obras para permitir o sugerir los arreglos de las mismas. El celebre tañedor de viola de gamba Marin Marais (1656-1728) así lo manifiesta en diversas ocasiones. En 1717 publicó sus *Pièces de viole, Livre IV*, (para 1, 2 y 3 violas), en cuyo prólogo se puede leer: «*Ces mesmes pieces, au défaut de deux Violes, se peuvent executer par les dessus de Violon ou dessus de Viole, et mesme par deux Flûtes traversières*». Este cuarto libro reúne un total de 109 piezas distribuidas en 9 suites. Entre sus títulos, y conforme con una costumbre muy habitual en la mayor parte de los compositores de Francia del siglo XVIII, incluye nombres propios de damas de la corte y adjetivos de tipo descriptivo y





psicológico, así, entre *La Guinebault*, *La Familiere*, *La Favorite*, *La Sautillante*, etc., la pieza n.º 82 lleva el expresivo título de *La Rêveuse* (la soñadora). La versión flautística de Pepe Sotorres, plenamente justificada por Marais, encuentra en la flauta un vehículo ideal para la ensoñación.

C. PH. E. BACH *Sonata en la menor*, Wq 132

Discípulo de su padre, «su único maestro», Carl Philip Emanuel Bach (1714-1788) fue el segundo de sus hijos con su primera esposa María Bárbara y ahijado de Georg Philipp Telemann. Desarrolló la mayor parte de su carrera al servicio de Federico II «el Grande», el rey flautista, a cuyo servicio entró en 1738 como clavecinista y compositor. De un estilo muy personal, y en contra del estilo galante, se

identifica con la corriente musical *Empfindsamkeit* (estilo sensible). Su música, a menudo exaltada, vital y caprichosa, está al servicio de cambios de estado de ánimo que se suceden de una forma teatral, a modo de distintos personajes que manifiestan caracteres dispares. Para reflejar dichos cambios, se sirve de una melodía de extraordinaria creatividad y de una armonía siempre imprevisible, con cambios dinámicos y tonales muy bruscos. Uno de los medios de difusión utilizados por los compositores fueron las suscripciones y las revistas musicales en las que publicaban sus obras. Así, la publicación periódica berlinesa *Musikalisches Mancherley* incluyó en su pieza n.º 46 del año 1763 una sonata para flauta sola del compositor (catalogada posteriormente como Wq. 132 H. 562). En la tonalidad de La menor, al igual que la *Partita* de su padre, utiliza todos los recursos propios de su propio lenguaje, combinados perfectamente con los recursos técnicos de la flauta, que conoció muy de cerca durante su prolongada cercanía con Quantz y con el monarca.

MICHEL BLAVET *Gigue en Rondeau / Rondeau*

Son muchos los compositores que han simultaneado su labor con la de intérpretes. Los compositores-flautistas no son una excepción como veremos a lo largo de este CD. Muchel Blavet (1700-1768) estaba considerado como el mejor flautista de Francia. Ya muy joven entró al servicio del duque de Charles-Eugène de Levis y triunfó en el Concert Spirituel parisino durante treinta años. Viajó a Prusia bajo el reinado de Federico I de Prusia y el príncipe heredero, futuro Federico II. De regreso a Francia, es contratado sucesivamente por el príncipe de Carignan y el conde de Clermont. En 1736 es nombrado *Ordinaire de la musique du roi* y 2 años más tarde primer flauta en la Música del rey, a cuyo servicio permaneció hasta su muerte. Tocó igualmente en la orquesta de la Académie Royale de Musique y en la Ópera de París. Aunque su producción no es extensa, dejó un concierto, dos ciclos de sonatas y 3 recopilaciones de piezas. Del *Premier recueil de pieces*, publicado en 1744, están extraídos la *Gigue en rondeau* (n.º 72) y el *Rondeau* (n.º 80). Aunque ambas comparten la tonalidad de mi menor, no presentan ninguna otra vinculación.

FERNANDO SOR *Exercice*, op. 35 n.º 22, para guitarra (ad. Pepe Sotorres)

Varios son los requisitos que conducen a una buena transcripción. Partiendo de la atracción personal hacia la obra transcribir, el tipo de escritura del original, la abstracción tímbrica y la habilidad del transcriptor determinan el resultado final. La segunda de las que integran este CD parte de un estudio para la guitarra del célebre Fernando Sor (1778-1839). Su atribulada y novelesca vida le llevó desde la abadía de Montserrat, en la que inició sus estudios, a la carrera militar y de nuevo a la música, como protegido de la duquesa de Alba; a un puesto administrativo en el Gobierno de José Bonaparte; a ser prefecto de Policía en Málaga, para finalmente establecerse en París por temor a sufrir represalias y por simpatizar con las ideas avanzadas del país vecino. Sor ya no regresaría más a España. Sus éxitos se extendieron por Europa, tanto como guitarrista como compositor de ballets, sinfonías, música de cámara y óperas, amén de obras para su instrumento. El melancólico *Exercice*, op. 35 n.º 22, ha alcanzado una popularidad que justifica su transcripción. Su escritura polifónica resulta particularmente seductora en esta nueva lectura. Pero hay que buscar la motivación para este arreglo en el terreno de los recuerdos. En efecto: cuando Pepe tenía 12 años su hermana Josita, estudiante de guitarra, tocaba esta pieza, cuya vocación ha propiciado la elección de esta partitura.

MATHIEU REICHERT *Encore Solo*

Para los flautistas, y por los caprichos de este misterioso agente que llamamos «posteridad», el nombre del flautista Mathieu Reichert (1830-1880) está ligado a sus *7 exercices journaliers*, op. 5. El joven músico pasó de tocar en tabernas y cafés a ganar un primer premio en el Conservatorio de Bruselas y a lanzarse a una importante carrera por Europa, Estados Unidos y Brasil, país en el que se afincó definitivamente en 1859. Primer flauta del Teatro Provisorio, concertista, pedagogo y compositor, fue el iniciador de la tradición flautística brasileña. Reichert ha dejado una veintena de obras para flauta y piano y dos obras didácticas. Se denomina «encore» a una pieza, generalmente breve y

brillante, que se añade al final de un concierto. Reichert, como todo concertista, debió tocar diversos «encores» después de sus actuaciones. Pero difícilmente encontraría una pieza más adecuada que la que él mismo pudiera componer. En tal contexto, *Encore solo* presenta una marcha en la que los mordentes que caracterizan su escritura realzan el sentido polifónico al tiempo que aportan ese guiño situado entre lo jocoso y lo sarcástico.

JOHANNÈS DONJON *Elégie-Étude*

En el concurso final del Conservatorio de París del año 1856, Johannès Donjon (1839-1912), alumno de Jean Louis Tulou, fue galardonado con un primer premio de flauta. Flautista y compositor, fue





solista de la Ópera de París, de la *Société des Concerts du Conservatoire* y de la *Académie Nationale de Musique*. Nos ha dejado una quincena de obras para flauta y piano, así como 8 *Études de salon*, para flauta sola. El primero de ellos, *Élégie-Étude*, presenta en *exerga* unos versos de Jean Richepin (1849-1926) que evocan el doliente contenido de la pieza ante la desaparición del amada:

<i>Dans l'air obscurci</i>	En el aire oscurecido
<i>Les feuilles dernières</i>	las últimas hojas
Roulent aux ornières.	ruedan hasta los surcos.
<i>Mon bonheur aussi.</i>	Mi felicidad también.

LEONARDO DE LORENZO II *Carnevale di Venezia*, op. 78

Los celeberrimos Carnavales de Venecia tienen su origen en el siglo XI y se consolidaron de modo oficial en 1662. Aunque la música siempre fue uno

de los ingredientes de tales festividades, hay que esperar hasta el siglo XIX para que una pegadiza melodía popular se eligiese en su símbolo. Su tema despertó la creación de toda clase de obras que presentan el denominador común de engalanarse con variaciones, rivalizando en dificultades tan diabólicas como obsesivas. Niccolò Paganini fue probablemente el que prendió la mecha. Siguieron —y siguen— escribiéndose innumerables versiones para la mayoría de los instrumentos. Uno de los más carismáticos flautistas del siglo XX fue Leonardo de Lorenzo (1875-1962). Flautista solista de la Orquesta Filarmónica de Nueva York con Gustav Mahler, fue aclamado en Europa, América y Asia, desarrollando simultáneamente una importante labor docente. Compuso obras pedagógicas, de concierto y de investigación histórica. *Il Carnevale di Venezia*, op. 78, es la obra más ambiciosa escrita para flauta sobre este célebre tema, y constituye todo un reto técnico para el intérprete.

WILLY BURKHARD *Suite*, op. 98

Profesor de composición, teoría y piano en el Conservatorio de Berna (1924) y en Zúrich (1942), el compositor suizo Willy Burkhard (1900-1955) se había formado en Leipzig de la mano de Sigfried Karg-Elert (1877-1933). Su profunda religiosidad se manifestó a través de cantatas y oratorios inspirados en textos bíblicos. Su obra, además, abarca los géneros dramático, sinfónico, camerístico y vocal a lo largo de sus 99 números de opus. La flauta está presente en once de sus obras camerísticas, ya que su hija Úrsula tocaba este instrumento. Precisamente, la *Suite*, op. 98, le fue dedicada a ella. En la génesis de la suite se encuentra la *Sonata en mi menor*, BWV 1034 de Bach, que Úrsula estudiaba por entonces. Burkhard utiliza elementos típicamente barrocos a través de su lenguaje personal, combinando con fluidez la escritura vertical con la horizontal. Estructurada en cuatro movimientos (Tranquilo, Dialog, Lied y Allegro agitato), la nota MI, junto con el intervalo de tercera menor (con el que se inicia la citada sonata), polarizan la obra en los movimientos 1, 3 y 4. Hay una permanente búsqueda de contrastes de tesitura y de dinámica, creando una polifonía a dos voces, especialmente manifiesta en el segundo movimiento, con una clara

influencia de la retórica de los *30 Caprices*, op. 107, de su maestro Karg-Elert.

FRANCISCO LÓPEZ MARTÍN *Mangata, reflejos de la luna en el Jerte*

Sería ocioso recordar la habitual interacción de la música con la literatura a lo largo de la historia. Si hubiera que justificar la afirmación que la música empieza donde terminan las palabras, no dudaría en acudir a Mangata. Nuevamente, se trata de la creación de un flautista-compositor. Extremeño, Francisco López está reconocido internacionalmente como uno de los grandes valores de su generación. Subtitulada «Reflejos de la luna en el Jerte», evoca el fluir del agua, como ya lo hicieran Reinecke, Debussy y Ravel, entre otros. Precisamente, la palabra «Mangata» designa al reflejo de la luna en el río. La pieza forma parte de un trabajo de mayores proporciones, *El bailaero de las gitanas*, compuesta por López para flauta, orquesta y narradora, que a su vez parte del relato *Cuentos del laberinto*, de Mónica López del Consuelo. No es difícil percibir la intención descriptiva en la escritura arpegiada con la que se inicia y concluye la obra. En su sección central encontramos el lirismo de una nana que busca su inspiración en el canto de una ninfa a la luna de la ópera *Rusalka* de Dvorak.

JUAN PARRILLA *Malagueña cartagenera y soleá*

Pepe Sotorres sugirió a su admirado amigo Juan Parrilla, referencia mundial en flauta flamenca, la composición de una pieza para tocarla como bis. Nació así *Malagueña, cartagenera y soleá*. Una falseta introductoria da paso a una malagueña de Antonio Chacón conocida por *Las campanas* (1928), en alusión a su doblar por la muerte de su esperanza. Se trata de la primera grabación de esta malagueña. Enlaza con la *Cartagenera de los pícaros tartaneros* a través de la correspondiente segunda falseta. Sigue con una variación sobre la soleá de Parrilla de Jerez (1945-2009), tío de Juan, enlazada con la soleá de Curro Frijones. Tenemos el privilegio de escuchar en esta grabación al propio Juan Parrilla haciendo el compás por soleá■

Textos: Antonio Arias

**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

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



No solo Böhm: Las flautas alternativas a la flauta de sistema Böhm en Alemania a finales del s. XIX y principios del XX

M Carmen Fuentes Gimeno



Alemania fue uno de los últimos países en aceptar la flauta de sistema Böhm en sus orquestas, en especial en la Staatskapelle de Dresden y en la Gewandhausorchester de Leipzig. Esto fue debido a la arraigada tradición sonora de los flautistas de estas orquestas, quienes no querían renunciar al suave y modulable sonido de sus flautas cónicas de madera de sistema antiguo. En este artículo conoceremos más a fondo las flautas de Maximilian Schwedler, importantes por ser el último reducto de las flautas de sistema antiguo y por ser exponentes de la manera de tocar la flauta de la escuela alemana, constituyendo el final de esta historia paralela a la de la flauta de sistema Böhm.

Es la intención de este artículo dar a conocer estas flautas y sus características sonoras, pero también intentar comprender el criterio estético que llevó a este desarrollo constructivo flautístico en Alemania.

Introducción

Las flautas Schwedler surgen como fruto de las inquietudes del flautista Maximilian Schwedler, quien no cesó en su empeño por conservar el sonido característico de las flautas de sistema antiguo, aunque intentando a su vez competir en volumen sonoro con las flautas de sistema Böhm de 1847¹.

«La comodidad de la digitación nunca debe estar por encima de la pureza del sonido, sólo debe ser cuestionada cuando la pureza del sonido esté garantizada». (Schwedler 1897, 17).

Schwedler hace este comentario en su libro de 1897 refiriéndose a las mejoras ergonómicas realizadas por Böhm en 1847 y en alusión a su sonido, el cual no era del gusto de muchos de los flautistas alemanes.

Las flautas de sistema antiguo o sistema simple, también llamadas convencionales, son las flautas que se desarrollaron teniendo como base el travesero barroco. Construidas en madera, con tubo cónico, y una sucesión de llaves que se irán añadiendo paulatinamente para facilitar la digitación de ciertas notas o trinos; estas flautas producen un sonido suave y no muy voluminoso, y tenían ciertas dificultades con la afinación.

Maximilian Schwedler (1853-1940)

Maximilian Schwedler estudió flauta con August Meinel (1827-1902) en Dresden y ganó el puesto de primera flauta de la Gewandhausorchester de Leipzig en 1881. Desde 1895 será sucesor de Wilhelm Barge (1836-1925)

como solista de flauta principal en la mencionada orquesta. En 1897 publica su *Katechismus der Flöte und des Flötenspiels*, que será nuevamente editado en 1910 y en 1923. En este libro plasma sus ideales estéticos sobre el sonido de la flauta así como la forma de tocar la flauta en Alemania a finales del s. XIX. Su faceta pedagógica fue importante como profesor del Conservatorio de Leipzig, donde se tocaban las flautas construidas por él y donde él perpetuó la manera de tocar de su época. En 1908, Carl Reinecke le dedica el Concierto para flauta y orquesta que él nunca estrenó. Fue nominado Virtuoso de la Cámara Real en 1917.

Su interés por la música del pasado le lleva a redescubrir y a editar en 1918 la *Partita para flauta sola* de J. S. Bach (Bailey 1987, 99), así como a interpretar obras del siglo XVIII con travesero barroco, redescubriendo este repertorio para nuestro instrumento y editando numerosas obras hasta ese momento desconocidas (sonatas de G. Fr. Händel, de J. S. Bach, de J. Ch. Fr. Bach, de W. A. Mozart... entre otras). Será Carl Bartuzat (1882-1959), alumno de Schwedler y después compañero suyo en la Gewandhausorchester, quien le sucederá en el Conservatorio de Leipzig en 1832. Bartuzat se enemistará con Schwedler al iniciar su «reaprendizaje» flautístico con la flauta de sistema Böhm entre 1916 y 1917. En 1917, Bartuzat introducirá la flauta sistema Böhm en esta orquesta, lo que supondrá el final drástico de la tradición de las flautas de sistema antiguo.

Ubicación de las flautas Schwedler en el desarrollo de la flauta travesera

Las flautas de Heinrich Friedrich Meyer de Hannover (1814-1897), las de Stefan Koch de Viena (1772- 1828) y las de Johann Joseph Ziegler senior (1795-1858), también de Viena, fueron las flautas más utilizadas en Alemania y Austria hasta, como mínimo, finales del s. XIX, siendo representantes típicas del estilo musical de estos países. Las flautas de H. Fr. Meyer fueron utilizadas en Alemania incluso hasta bien entrado el s. XX, habiendo flautistas amateurs que hoy en día aún las tocan y nunca han tocado sistema Böhm². En Alemania se denominan «flautas Meyer» a las flautas de sistema antiguo de esa

época, generalizando y sin referirse siempre a las de este constructor. Estas flautas están construidas en **madera con tubo cónico**, con **cabeza de madera o de marfil** recubierta en su interior por un **tubo metálico** y con un «barrilete» para modificar la afinación (Quantz³ lo denomina «Stimmzug», lo que significa «tren de afinación»); los orificios están perforados de manera empírica, siendo la base la escala diatónica de Re, por lo que precisa de **digitaciones de horquilla** para los sonidos alterados, cuyas notas **suenan más débiles y con otro color** que el resto. Será justamente esta desigualdad en el color del sonido lo que las caracterizará y lo que será el rasgo estético de la tradición sonora alemana del siglo XIX y principios del XX. Estas flautas también poseen algunas **llaves añadidas**, pero sin un sistema de ejes o anillas. Sobre estos tres tipos de flautas se hicieron muchas copias, que fueron muy populares en Alemania; las flautas vienesas también tuvieron muchos imitadores, incluso en Italia, donde, gracias a su alta calidad, también se retrasó la aceptación del sistema Böhm⁴.



Fig. 1 Flauta de H. Fr. Meyer.

Theobald Böhm (1794-1881) construyó un nuevo modelo de flauta con anillas en 1832 (Ringklappe), aún en **madera** y con **tubo cónico**, pero con la novedad de que los **orificios** estaban **perforados según leyes acústicas** (Böhm contó con el apoyo del físico Emil von Schafhäütl) y no de manera empírica, basándose en la escala cromática, lo que propició un **nuevo sistema de digitación** y lo que la dotaba de una **homogeneidad sonora** que supuso un signo de calidad para unos y motivo de disputa para los defensores de la tradición. Esta flauta de anillas

se utilizó en orquestas como la Münchner Hoforchester (Orquesta de la Corte de Múnich, hoy Bayerischen Staatsoper) hasta 1960, dejando de lado la flauta de 1847 de Böhm. La flauta de anillas de Böhm de 1832 fue aceptada, sin embargo, ya en 1839 en el Conservatorio de París, en la clase de flauta de Victor Coche (1806-1881).

El siguiente paso en la historia del instrumento, el cual revolucionaría la construcción de la flauta travesera, fue otra invención de Theobald Böhm, la de 1847, la flauta «**sistema Böhm**», que todavía es la base de nuestra flauta travesera actual. En esta ocasión, Böhm construye su nuevo modelo con **tubo cilíndrico** y utiliza tanto la madera como el **metal**. La flauta está dotada de un **sistema de llaves más ergonómico** y produce un **sonido más voluminoso**. Esta flauta de 1847, fue adoptada en la clase de flauta de Louis Dorus (1812-1896) en el Conservatorio de París ya en 1860, mientras en Alemania seguía sin ser aceptada de manera general.

Las orquestas alemanas seguían unos criterios estéticos muy tradicionales en cuanto a sonoridad, y ya la **flauta anillas** de Th. Böhm de 1832 (Ringklappe) provocará **críticas en relación a su sonido homogéneo y a su volumen sonoro**. Será ésta la causa, el motivo estético, por el cual los flautistas, en colaboración con los constructores de flautas, seguirán experimentando con nuevas dimensiones e implementando mecanismos a sus flautas convencionales, con la intención de no perder las cualidades sonoras de las flautas de sistema antiguo. Será dentro de esta tradición donde Schwedler construya sus flautas, las cuales constituyen un capítulo aparte dentro de la historia del desarrollo de la flauta travesera.

El sonido de las flautas como elemento estético de una tradición

Aún fueron mayores las críticas hacia el sonido de la flauta de sistema Böhm (1847) que las que recibió su predecesora y éstas se sucedieron constantemente por parte de los defensores de la **calidez del sonido lleno y rico en color que definían a las flautas de sistema antiguo**. Sobre este aspecto estético valgan unos ejemplos de comentarios de Wagner, quien

rechaza abiertamente la flauta cilíndrica plateada de Böhm “por razones estéticas sonoras” (Karpf 1985, 80), reconociendo el “sonido fuerte, como de trompeta” de la flauta Böhm [1847]” (Karpf 1985, 80). Wagner llegó a denominar a la flauta sistema Böhm como «cañones» («Kanonen») en el estreno de Parsifal en Bayreuth en 1882, donde intervino como solista Rudolf Tillmetz (1847-1915) (Tillmetz 1906, VI).

Rudolf Tillmetz fue alumno de Theobald Böhm y primera flauta de la Hoforchester de Munich desde 1864. En esta orquesta se introdujo la flauta de anillas muy pronto, ya que Böhm fue el solista hasta 1848. Más tarde, será Tillmetz quien toque la flauta de sistema Böhm en dicha orquesta, pero tras el incidente con Wagner en el estreno de Parsifal, Tillmetz volvió a retomar la flauta de anillas, la cual será utilizada en dicha orquesta hasta 1960. Rudolf Tillmetz escribe en la Introducción a su método de 1906 el siguiente comentario:

«Por lo tanto [por el comentario de Wagner llamando a la flauta sistema Böhm «cañones»], **decidí pasarme**, inspirado por el director general de Música Real (königliche GeneralmusikDirektor), Hermann Levi, a la **flauta de anillas de tubo cónico** [Böhm 1832], de lo que no me arrepiento. (...) Podía realizar la **técnica** con la mayor **ligereza y seguridad** sin el molesto ruido de las llaves, ya que los orificios se cierran directamente con los dedos. Los **trinos** sonaban **delicadamente**. (...) Pero estaba particularmente encantado por la **suavidad del sonido**, la **suave dicción** («Ansprache»)⁵ y las **posibilidades de modulación** de todos los sonidos. (...)» (Tillmetz 1906, VI).

Tillmetz no sólo alaba las cualidades sonoras de las flautas cónicas, sino que recomienda su uso en la orquesta:

«Estoy convencido de que el primer invento de Böhm, la **flauta de anillas** (...), tiene un feliz futuro y es recomendable en especial para los músicos de orquesta, ya que se muestran las **ventajas del viejo sistema de flauta con respecto a la belleza del sonido**». (Tillmetz 1906,VI).

Y éste es sólo uno de los muchos ejemplos de la preferencia de los flautistas alemanes por el sonido de las flautas de sistema antiguo en ese momento histórico.

Las diferencias sonoras de las diversas escuelas nacionales de flauta

El ideal sonoro de la flauta en **Francia** estaba marcado por un sonido ligero, transparente y cantable, así como por una articulación variable, lo que presupone una musculatura de la embocadura relajada y flexible. Al contrario que en Inglaterra y en Alemania, donde los partidarios de la flauta Böhm prefirieron las flautas de madera, en Francia se prefirió desde el último tercio del siglo XIX la flauta sistema Böhm de plata, con la cual era más fácil la producción del sonido, significando esto una ventaja también para la articulación. También el material utilizado en la construcción del instrumento tiene una consecuencia en ese tipo de sonido (Haupt 2011, 94).

En **Inglaterra**, se tenía como ideal sonoro de la flauta el robusto sonido de Charles Nicholson (1795-1837), fundador de la escuela inglesa de flauta, cuyas características sonoras, al contrario que en Alemania, serán un sonido duro, brusco (*scharf*) y brillante, el cual trascenderá a finales del siglo XIX. En Inglaterra fueron usadas, bien las flautas Böhm de madera o las de sistema modificado, las cuales eran en su mayoría de tubo cilíndrico. Este sonido lleno de fuerza de los ingleses se conseguía con una mayor tensión en los labios, al contrario de la flexibilidad y el refinamiento sonoro de los franceses, para quienes la posibilidad de cambios de color y la producción del sonido eran más importantes que el volumen y el sonido brillante. (Haupt 2011, 100).

Las pretensiones sonoras, que Anton Bernhard Fürstenau (1792-1852) describe ya en 1844, se mantuvieron en **Alemania** hasta el siglo XX, mientras la moderna escuela francesa de flauta de Taffanel se había impuesto hacía mucho tiempo en Europa del Este (Haupt 2011, 108). El recuerdo de la tradición sonora de las flautas convencionales perduró tanto tiempo vivo que, en 1954, después de haberlas retirado en Sajonia desde hacía unos veinte años, Erich Valentin⁶ aún juzgaba la relación entre las flautas Böhm y las convencionales. (Haupt 2011, 109).

Las flautas de Maximilian Schwedler

Los flautistas alemanes en el período del **cambio al siglo XX** tenían aún **dos alternativas de flautas**

de sistema antiguo a elegir: el sistema simple de las flautas de H. Fr. Meyer (también flautas de otros constructores como Wilhelm Liebel (Dresden), flautas que utilizaba Fürstenau) y el complicado sistema de la **flauta Reforma de Schwedler**.

Las flautas de Schwedler fueron un producto inesperado de competencia al sistema Böhm, como lo explica Eckart Haupt (Haupt 2011: 110). Schwedler heredó de manera casi directa los principios estéticos sonoros⁷ de Anton Bernhard Fürstenau, profesor de Friedrich August Meinel, quien fue profesor de Schwedler. Por lo tanto, el **ideal sonoro de Schwedler** estaba influido por ellos, de manera que su forma de tocar, reforzada por el sonido de su propia flauta convencional, en relación con la flauta de metal, era «más contenida, pequeña, más suave, más cálida y más oscura en el sonido». (Haupt 2011, 110).

El **sonido de la flauta Böhm** fue considerado en Alemania desde el principio como demasiado fuerte y penetrante (Haupt 2011, 110) a la vez que estéril (Haupt 2011, 43). Por ello, Schwedler, para conseguir mayor volumen sonoro, pero manteniendo a la vez el sonido característico de las flautas antiguas (dulce, delicado y moldeable), hizo modificaciones en la forma del tubo y en la de los orificios de la flauta, consiguiendo una diferencia significativa en el sonido producido por sus flautas, siendo lleno y cálido, pero más penetrante que el de sus predecesoras. Las flautas de Schwedler fueron bien recibidas por los flautistas alemanes, siendo adoptada por muchos de ellos. También fueron muchos los fabricantes que tomaron prestadas algunas de sus características de diseño.

Cuando Schwedler, en 1881, entró a formar parte de la Gewandhausorchester tocaba una flauta común (*eine gewöhnliche Flöte*)⁸ de la firma Carl Kruspe de Erfurt, con seis agujeros, pata de si y varias llaves. En la orquesta, sus compañeros de mayor edad Wilhelm Barge, Gustav Hermann Tischendorf y Dietlan von Axx tocaban flautas del taller de H. Fr. Meyer (1814-1897) de Hannover. Schwedler, se dio pronto cuenta de que estos tres hombres estaban totalmente en contra del sistema Böhm, hasta el punto que, en 1881, la convocatoria para una plaza de flauta para la orquesta rezaba: «Sólo entregar solicitud flautistas que no toquen flauta Böhm».⁹

Esta antipatía hacia la flauta de sistema Böhm se refleja en el consiguiente e inesperado desarrollo de las flautas del sistema antiguo por parte de Schwedler.

El sonido de la flauta de Maximilian Schwedler de 1885, tocada por él mismo interpretando el solo de la cuarta sinfonía de Brahms en su estreno en febrero de 1886 en Leipzig bajo la dirección del propio Brahms, impresionó a éste, de tal modo, que después dejó por escrito:

Con mucho gusto repito en este escrito que estaba muy contento ayer no sólo por su excelente interpretación, sino también por el sonido especialmente con cuerpo, hermoso y potente de su flauta. Si una invención suya le ha ayudado en esto, entonces debe ser elogiada con la mayor calidez y ser altamente recomendada. (Bailey 1987, 57).

Es importante conocer el **papel de la flauta en la orquesta del siglo XIX** para comprender este aspecto estético. Mientras en la generación de flautistas de Johann Joachim Quantz (1697-1773) la flauta era aún como la prima donna en el conjunto, la generación de Anton Bernhard Fürstenau la vio en la orquesta romántica como primus inter pares (Haupt 2011,19), teniendo su papel en la producción de mezclas de sonidos («Klangmischung»), dando como resultado sonidos hasta la fecha nunca escuchados (Haupt 2011, 19). La flauta no tenía una gran flexibilidad dinámica, pero su sonido específico seguía siendo interesante. Las flautas de tubo cónico producen sonidos más pobres en parciales, pero los compositores del siglo XIX contaban con este tipo de sonido. Carl Stumpf realiza experimentos en 1913 donde compara las diferencias sonoras de diferentes instrumentos de viento. Una trompeta tenía 16 sonidos parciales, una flauta de sistema Böhm de oro o de madera sólo 7 y una flauta de sistema antiguo 3. Stumpf concluye que el sonido de la flauta sistema Böhm se desarrolla en dirección al sonido de trompeta (Haupt 2011, 47-48 n. 79). En cuanto al aspecto del sonido en la orquesta romántica, Hugo Riemann (1849-1919) escribe: «Hier ist nicht mehr die Farbe Mittel zum Zweck, sondern selbst der Zweck» (Riemann 1910, 82), lo que quiere decir que el color (del sonido) ya no

es un medio para conseguir un fin, sino que es el fin mismo, y en esto la flauta tenía un papel muy importante.

Hacia la mitad del siglo XIX, todos los instrumentos de viento madera tuvieron problemas de sonoridad para adaptarse a las nuevas características de la orquesta, que contaba con un cuerpo de cuerdas cada vez mayor, y para adaptarse a las características de las salas de conciertos, que también iban aumentando sus dimensiones. Los instrumentos tenían que ser audibles individualmente y a la vez conseguir un equilibrio sonoro con el resto de instrumentos. Ésta es una tarea que, junto a la necesidad de adaptarse en volumen sonoro, tiene algo que ver con el timbre o color del sonido propio de cada instrumento. Esto supuso un desafío constante en momentos en los que los instrumentos se desarrollaban cualitativamente de manera diferente. El número de parciales que producía cada instrumento era muy variable, y esto hacía más difícil la mezcla de sonidos. (Haupt 2011, 43).

Ante esta situación, se debían buscar flautas que tuvieran la capacidad de, por una parte, adaptarse a la forma de tocar en conjunto existente desde hacía siglos y la capacidad de conseguir el equilibrio en dinámicas y sonido; y por otra parte que tuvieran una mayor capacidad dinámica. El afán por optimizar las flautas de sistema antiguo se basó en los mismos objetivos estéticos tanto para Anton Fürstenau, partidario de la tradición sonora, como para Theobald Böhm, quien buscó una solución radical alternativa, dando como resultado ese desarrollo paralelo de la flauta travesera.

Flautas de Maximilian Schwedler: Modelos de 1885, 1895 y 1898

Schwedler construyó su primer **modelo flauta en 1885**, el cual es **básicamente una flauta de sistema antiguo**, pero con el tubo modificado para dar un sonido más lleno y con notas graves más penetrantes. Los **seis orificios** para los dedos se encuentran ahora, a diferencia de las flautas tipo Meyer, **en el cuerpo central**, y el re#, do#, do y si se encuentran en la **mano derecha (como en el sistema Böhm 1847)**. Incorpora la llamada **embocadura Schwedler**, con unas elevaciones (las

cuales ya se puede encontrar en algunas flautas de Monzani (1762-1839), Italia). También añade unas **llaves de trinos** que las flautas anteriores no poseían. En la figuras 2 y 3 se pueden observar estas características en una flauta construida según este modelo por la firma Kohlert-Söhne en Graslitz (Alemania).



Figs. 2 y 3. Flauta Kohlert Söhne (Graslitz) según modelo de Schwedler de 1885.

Rick Wilson en su página www.oldflutes.com describe detalladamente las innovaciones que Schwedler realiza en su flauta de 1885.



Fig. 4. Flauta Schwedler 1885

Schwedler, siguiendo la idea de Fürstenau, describe **digitaciones secundarias** (Schwedler 1897, 66 y anexos tabla III) para conseguir diferentes colores de sonido y variaciones sutiles de afinación, además de sugerir abrir la llave de Fa para varias notas, lo que produce mayor volumen. Anton Bernhard Fürstenau, ya en su **método de 1844**, propone numerosas digitaciones para un mismo sonido, hasta nueve diferentes, según para el color o la afinación deseados. Estas digitaciones son denominadas **digitaciones de ayuda (Hilfs-Griffe o Applikatur-Technik)** y están descritas en detalle desde la página 20 de su método, indicando su uso. Por ejemplo, las diferentes digitaciones para obtener en un mismo sonido diferentes timbres: sonido mate (matt), un sonido potente (kraftvoller), un sonido delicado y apagado para pasajes suaves (zart, gedämpft, bei sanften Stellen).

En los años siguientes, Schwedler y el taller de Carl Kruspe buscaron reconocimiento de diversas personalidades musicales para la flauta por ellos construida, como lo indica una cita de Paul de Wit: «Autoridades como J. Brahms, Prof. Dr. Carl Reinecke y los señores Kapellmeister E. Paur (...) así como excelentes flautistas han pronunciado de manera verbal y escrita su reconocimiento al señor Kruspe. De Brahms y de Nikisch fueron enviadas cartas de recomendación. De Reinecke no es conocida una posición en contra de la flauta Böhm ni una recomendación para la flauta Schwedler-Kruspe¹⁰».

Schwedler no cesó en su empeño en mejorar sus flautas y realiza un nuevo modelo en el año 1895. Esta flauta tiene la **cabeza de metal** con la embocadura Schwedler de **ebonita**, tiene mecanismo de alpaca y cuenta con un nuevo **mecanismo de do#** (llamado «Cis Brille», anteojos de do#, por su forma) para mejorar la afinación de do#, así como con algunas nuevas llaves para trinos, como se ve en la figura 6.



Fig. 6. Flauta de A. Lederer (Schöneck) según modelo Schwedler 1895.

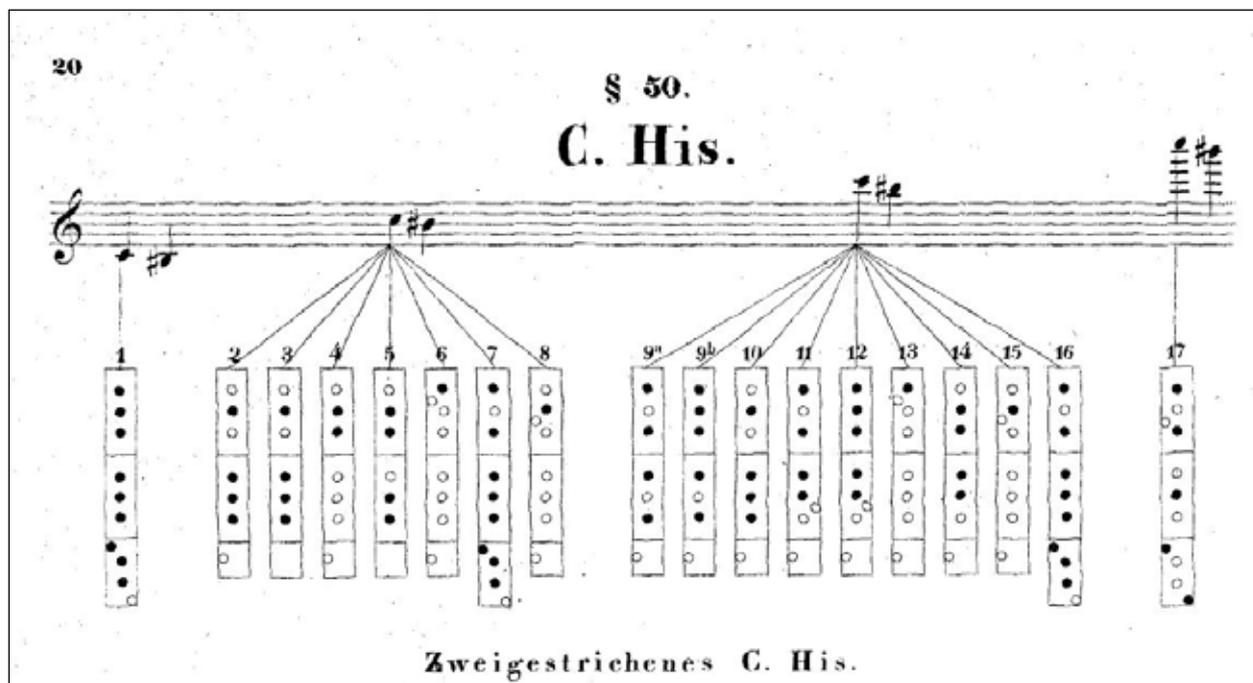


Fig. 5 Tabla de digitaciones «Flöte und Flötenspiel» op. 138 Fürstenau.

Esta flauta fue **construida** por August Lederer (1839-1922) **entre 1889 y 1914 en Schöneck**, Alemania. Esta zona, llamada Vogtland, situada entre los estados federales de Sajonia, Turingia y Baviera en Alemania, y la región de Cheb en la República Checa, era famosa por tener una fuerte tradición de construcción de instrumentos de viento, encontrando numerosas ciudades con estos talleres¹¹. Esta flauta está construida según el sistema Schwedler sencillo, con todas las **características del modelo de Schwedler de 1895**, y está catalogada como **Schwedler-Kruspe**. En esta época, cada constructor seguía

intentando mejoras en sus instrumentos, y aquí vemos añadidas **cuatro llaves para trinos** (ver figura 8), que no todas las flautas de la época poseen. Está construida en **madera de ébano**. Está afinada a **435 Hz** y aún tiene **elementos de la vieja construcción** de flautas como las llaves de fa larga y corta, sol#1, sib, si1, do2, trino si1-do#2, trino re3-mi3; pero posee **elementos de la flauta Böhm**, como la colocación de las notas más graves en la pata de si y **elementos de la flauta Schwedler de 1895**, como el mecanismo de do# (Brille o anteojos) que se puede observar en la figura 7.

Tr4 Tr3 Tr2 Tr1 Tr5

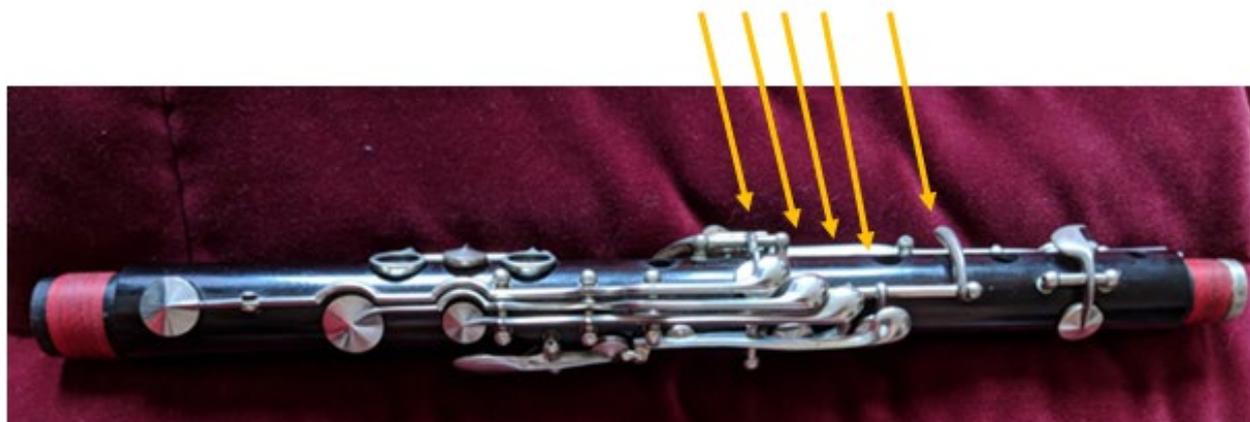


Fig. 8. Detalle llaves trinos flauta Lederer.



Fig. 7. Detalle mecanismo de do# Flauta Lederer.

Con estas llaves se practican los siguientes trinos:

Tr4: Re-Mi 3a oct. / Mi-Fa 3a oct.

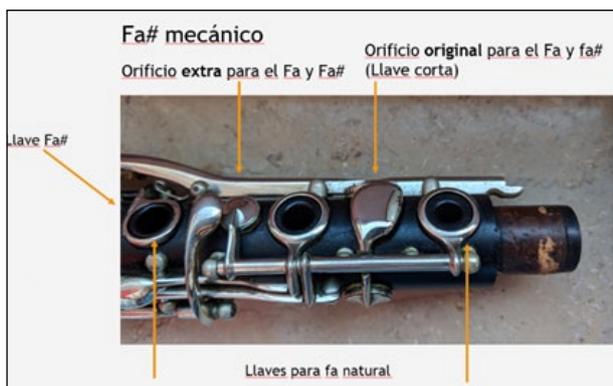
Tr3: Si-Do# 1a y 2a oct. / Do#-Re 2a y 3a oct.

Tr2: Si-Do 1a y 2a oct. / Sib-Do 1a y 2a oct.

Tr1: Lab-Sib 1a y 2a oct. / La-Sib 1a y 2a oct.

Tr5: Re-Mib 3a oct. / Sol-la 3a oct.

Schwedler construye el último estadio de las flautas de sistema antiguo, la “Reformflöte” (flauta Reforma) en 1898. Esta flauta añade más orificios para mejorar la afinación y los trinos. Para conseguir más volumen sonoro realiza los orificios más grandes que tapaná con llaves cerradas y con anillas, teniendo como resultado un mecanismo mucho más complejo que el del modelo anterior. Podemos ver varios modelos de la flauta Reforma en las siguientes figuras.



Figs. 9 y 10. Flauta Reforma.
Detalle mecanismo de fa#.
Colección Marcos Fregnani. Foto: Carmen Fuentes.

Este modelo de flauta Reforma fue construida en Erfurt por Carl Kruspe sobre 1920. Tiene el mecanismo de Fa# y la llave para el trino Fa#-sol#. Se trata de una flauta con sistema reforma más sencillo.



Fig. 11. Flauta Reforma Schwedler-Kruspe 1898 construida hacia 1910.

El modelo de flauta Reforma Schwedler Kruspe de la figura 11 está construido en madera de Granadilla con cabeza en alpaca sin tren de afinación; tiene la típica embocadura Schwedler de ebonita y 20 llaves de alpaca; tiene el mecanismo de do# y el mecanismo de Re; entre otras llaves para trinos, tiene una para el de sol-la de la tercera octava. Se trata de un modelo más desarrollado que en la figura 9 y 10.

En 1912 Schwedler aún construyó una flauta Reforma con unas mejoras decisivas, como el significativo desarrollo del mecanismo de fa#, para mejorar la afinación del fa y del fa# añadiendo un nuevo orificio entre los dedos 1.º y 3.º de la mano derecha. La idea del mecanismo de fa/fa# ya fue introducido en Inglaterra por Carte en 1867 (Bailey 1987, 69). Alrededor de 1921, la manufactura de la flauta Reforma la realizará exclusivamente Max Moritz Mönnig (ver Fig. 11), al romper Schwedler las relaciones profesionales con Kruspe. Según Bailey (Bailey 1987: 70), esta nueva flauta tenía una larga cabeza de metal llamada «Volltonkopf» (cabeza de sonido lleno), que era más larga, cilíndrica y de metal, y la llave para el si grave estará ahora en la mano derecha. Esta flauta



Fig. 12. Flauta Reforma Schwedler-Mönnig según modelo de 1921. Construida alrededor de 1925.

aún la encontramos en el catálogo de 1923 como «Original-Schwedler-Mönnig-Reformflöte» (Bailey 1987, 70) como la culminación de estos trabajos. Esto denota que aún en 1923 se veía un futuro para las flautas de sistema antiguo y que aún había un mercado para ellas, al menos en el entorno influenciado por Schwedler en Leipzig.

Esta flauta está construida en madera de granadilla, con cabeza de metal y embocadura Schwedler de caucho duro. Tiene 21 llaves de alpaca, todas tapadas. Tiene mecanismos de do#, de Fa# (adicionalmente aún se pueden tocar el fa con la llave corta y llave larga típicas de las flautas antiguas) y mecanismo de Re. Tiene también llaves para los trinos Sol-La y Sol#-La de la 3.ª octava, entre otras. Schwedler utiliza sistema de ejes para sujeción del mecanismo.

En las siguientes figuras podemos ver algunos de los detalles de las flautas Reforma en las fotos de Rick Wilson.



Fig. 13. Detalles flauta Schwedler-Mönnig de 1921.

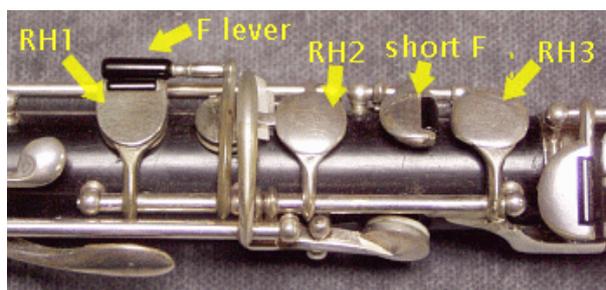


Fig. 14. Detalles flauta Schwedler-Mönnig de 1921.

Las últimas flautas construidas según estos modelos de Schwedler son flautas de Wilhelm Heckel en 1927 (ver Fig. 13 y 14) y 1930.

Cuando las flautas Schwedler cayeron en desuso finaliza la tradición sonora de las flautas de sistema antiguo en Alemania, siendo adoptada de manera general la flauta de sistema Böhm. Esto supuso el fin de las diferencias entre las diversas escuelas nacionales de flauta, unificándose, mayormente, bajo los criterios de la escuela francesa.

El redescubrimiento de las flautas de Maximilian Schwedler y de sus posibilidades sonoras nos acerca al modo de tocar la flauta de finales del siglo XIX y principios del XX de la escuela de flauta alemana, permitiéndonos experimentar con las posibilidades sonoras que estas flautas ofrecen, y sobretodo ayudándonos a comprender

las características sonoras del repertorio que se escribió pensando en este tipo de flautas, pudiendo comparar, por ejemplo, con el que se escribió en Francia en el mismo período ■

(Quisiera agradecer la ayuda de los profesores Peter Thalheimer, Eckart Haupt y Pedro Couto Soares)



Fig. 15. Detalle de una flauta Heckel de 1927. Foto: Gunther Joppig Innovative Holzblasinstrumente der Heckelfamilie Von Adorf nach Biebrich. Página 148.



Fig. 16. Detalle flauta Heckel de 1927. Foto: Gunther Joppig Innovative Holzblasinstrumente der Heckelfamilie Von Adorf nach Biebrich. Página 147.

Notas

[1] Denominaré flauta «sistema Böhm» al modelo de flauta construido en 1847 por Theobald Böhm, modelo que es la base de nuestras flautas actuales y para diferenciarlo de otros modelos del mismo constructor.

[2] Ésa fue mi sorpresa cuando asistí a un curso de ensamble de flautas históricas en Alemania donde había profesionales y amateurs, y vi que estos últimos, flautistas de edad avanzada, sólo tocaban flautas de sistema antiguo.

[3] El tren de afinación será, junto al corcho atornillado en la cabeza de la flauta, la nueva aportación de Quantz (1697 1773) a la construcción de la flauta travesera en Alemania.

[4] [http://www.flautorama.ch/doku.php?id=en:2009-85&cs\[\]=ziegler](http://www.flautorama.ch/doku.php?id=en:2009-85&cs[]=ziegler)

[5] «Ansprache» es un término difícil de traducir al español. Se podría traducir como «la respuesta sonora del instrumento al emitir el sonido».

[6] Erich Valentin, autor del libro *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*.

[7] Anton Bernhard Fürstenau publica en su Método de flauta de 1844 las diferentes digitaciones para un mismo sonido, con los sutiles cambios de color y afinación típicos de las flautas de sistema antiguo, y que Schwedler adaptará a sus flautas.

[8] *Gewöhnliche Flöte*: flauta común o habitual. Era otra denominación para las flautas de sistema antiguo, pues eran las más usuales.

[9] *Deutsche Musiker-Zeitung*, Jg. 12 (1881), Nr 29, S. 297, Berlin, den 16. Juli 1881. Jg. 12 (1881), Nr 30, S. 308, Berlin, den 23. Juli 1881; y en la *Musikalisches Wochenblatt*, Jg.12 (1881), Nr 30, S. 368, Leipzig, den 21. Juli 1881. Jg. 12 (1881), Nr 31, S. 376, Leipzig, den 28. Juli 1881.

[10] Henrik Wiese, «Die Leipziger Erstaufführung der Flötensonate op. 167 von Carl Reinecke». *Flöte Aktuell*, 2 (2012), 16-29.

[11] Ver mapa histórico de constructores de instrumentos de Europa Central que muestra los lugares de construcción en los siglos XVII, XVIII y XIX. The new Langwill index: a dictionary of musical wind-instrument makers and inventors / William Waterhouse. 1993.

Bibliografía

- Bailey, John Robert. 1987. «Maximilian Schwedler's Flute and Flute-Playing: Translation and study of late nineteenth-century German performance practice». Tesis doctoral. Northwestern University, 1987.
- Fürstenau, Anton Bernhard. 1844. *Die Kunst des Flötenspiels*. Op. 138. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Haupt, Eckart. 2011. *Flöten-Flötisten-Orchesterklang: Die Staatskapelle Dresden zwischen Weber und Strauss*. Köln: Verlag Christoph Dohr.
- Haupt, Eckart. 2014. «Das Dresdner Flötenspiel von Buffardin bis Rucker: Versuch eines Abrisses». *Flöte Aktuell* 2014/2: 16-20.
- Haupt, Eckart. 2016. «Richard Wagners "Wunderharfe" und seine Dresdner Flötisten». *Flöte Aktuell* 2016/2: 18-26.
- Joppig, Gunther. *Innovative Holzblasinstrumente der Heckelfamilie Von Adorf nach Biebrich*. Markneukirchen: Verein und Förder des Musikinstrumenten-Museums e. V.
- Karpf, Roswitha Vera. 1985. «"Gewaltsröhren" und „Kanonen“ oder Richard Wagner und die Flöte» en Suppan, Wolfgang *Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners*, 73-88. Tutzing: Hans Schneider.
- Schwedler, Maximilian. 1897. *Katechismus der Flöte und Flötenspiel. Ein Lehrbuch für Flötenbläser*. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.
- Schwedler, Maximilian. 1910. *Flöte und Flötenspiel. Ein Lehrbuch für Flötenbläser*. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.
- Schwedler, Maximilian. 1923. *Flöte und Flötenspiel. Ein Lehrbuch für Flötenbläser*. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.
- Thalheimer, Peter. 2018. *Die Familie der Querflöte von Piccolo bis Subkontrabass*. Markneukirchen: Verein der Freunde und Förder des Musikinstrumenten-Museums Markneukirchen e. V.
- Tillmetz, Rudolf. 1906. *Anleitung zur Erlernung der Theobald Böhm'schen Cylinder- und Ringklappen-Flöte mit konischer Bohrung*, op 30. Leipzig: Fr. Kistner & C. F. Siegel.
- Tulou, Jean Louis. 1851. *Méthode de flûte*. Leipzig: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel.
- Wiese, Henrik. 2012. «Die Leipziger Erstaufführung der Flötensonate op. 167 von Carl Reinecke». *Flöte Aktuell* 2012/4: 16-29.
- Waterhouse, William. 1993. *The new Langwill Index: A dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*. London: Tony Bingham.

Textos online y páginas web:

- Halder, Ulrich. «Flautorama». [http://www.flautorama.ch/doku.php?id=en:2008-173&cs\[\]=schwedler](http://www.flautorama.ch/doku.php?id=en:2008-173&cs[]=schwedler) (Consulta 11.12.2019).
- Halder, Ulrich. «Flautorama». <http://www.flautorama.ch/lib/exe/detail.php?id=en%3A2005-77&media=77-2.jpg> (Consulta 12.12.2019).
- Halder, Ulrich. «Flautorama». [http://www.flautorama.ch/doku.php?id=en:2009-85&cs\[\]=ziegler](http://www.flautorama.ch/doku.php?id=en:2009-85&cs[]=ziegler) (Consulta 12.12.2019).
- IMSLP. Fürstenau, A. B. 1844. «Kunst des Flötenspiels op. 138.» Página 18. http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP544267-PMLP879091-F%C3%BCrstenau_bearbeitet.pdf (Consulta 10.12.2019).
- IMSLP. Tulou, J. L. 1851. «Méthode de flûte progressive et raisonnée op 100». Página 42. <http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP112356-SIBLEY1802.15835.970c-39087011249523score.pdf> (Consulta 10.12.19).
- Powell, Ardal. «Flutehistory». <http://www.flutehistory.com/Timelines/index.php3> (Consulta 24.10.19).
- Wilson, Rick. «Historical Flutes Page». <http://www.oldflutes.com/german.htm> (Consulta 26.10.19).
- Wilson, Rick. «Historical Flutes Page». <http://www.oldflutes.com/index.htm>. (Consulta 26.10.19).
- Zeitschrift für Instrumentenbau. «Verbesserungen an der Flöte nach dem System SchwedlerKruspe», en: *Zeitschrift für Instrumentenbau*, 17 (1896), N. 6 de Noviembre 1896, p.153.
- <https://bildsuche.digitalesammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00004239&pimage=00585&clv=1&cl=de>



ALGUNAS RECOMENDACIONES

PARA ESCRIBIR UNA CADENCIA PROPIA PARA LOS CONCIERTOS DE MOZART

Albert Mora

Muchos flautistas hemos sentido en algún momento el impulso, o la necesidad, de tocar una cadencia propia para los diferentes movimientos de los conciertos de Mozart. Hay muchas cadencias publicadas, y algunas se han popularizado más que otras, pero, a menudo, o son demasiado largas o demasiado cortas o, simplemente, no es lo que nos gustaría tocar en este momento en que la flauta queda sola, y donde el intérprete tiene un espacio para expresar musicalmente su relación más personal con la pieza.

A continuación, os propongo algunas reflexiones que quizás puedan ayudar a algunos a lanzarse a probar e escribir una. De todos modos, aunque el resultado no nos parezca al principio satisfactorio, vale la pena intentarlo, pues habremos hecho el esfuerzo de abordar estas obras de forma creativa y habremos ganado una visión más viva y profunda de ellas.

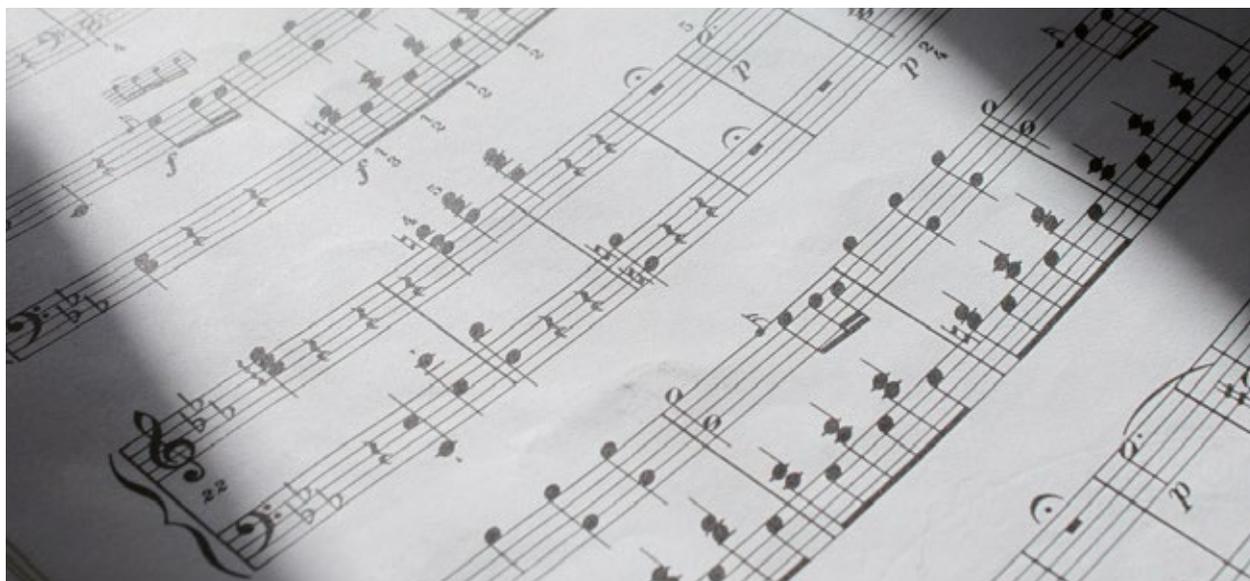
Personalmente, lo que intento al escribir una cadencia es acercarme lo más posible al lenguaje, al espíritu de Mozart. Conseguir algo personal pero que esté en coherencia con la pieza.

Es necesario, antes de todo, de disponer de la partitura general, y no sólo de la parte de flauta, a ser posible la edición Urtext (Bärenreiter), y una buena reducción de piano.

Lo primero de todo es conocer bien los elementos de la pieza que nos servirán de «materia prima» para nuestra cadencia: identificar en la partitura todos los **temas** principales, los diferentes **motivos** secundarios y las **figuras**, digamos, más «técnicas» o virtuosísticas, y apreciar el **carácter** de cada uno de ellos.

Estudiar atentamente todos los **detalles** de la partitura, como son los acompañamientos, las ligaduras, por qué tonalidades pasa la pieza, la instrumentación, las dinámicas originales de Mozart (que están sólo en la parte de orquesta, ¡no en la de la flauta solista!). Estudiar atentamente, y de forma especial, la introducción orquestal, pues ahí se condensa el material temático principal, que nos servirá de base para nuestra cadencia.

Descubrir la **forma** de la pieza, el desarrollo de la **tensión musical** (¿dónde está el punto culminante? es la pregunta clave), entrando de esta forma, poco a poco, en sintonía con la idea global de Mozart,



que nos ayudará después a crear una cadencia que se ajuste en expresión y en proporción.

A continuación viene el primer momento clave: **improvisar** libremente, como un *brain storming* a partir de este material. ¿Cómo? «Moviendo» dicho material. Algunas posibilidades: repitiendo y variando una idea musical, tocándola en otros grados de la escala, creando secuencias, cambiando lo que está mayor a menor, etc., etc. Así ponemos

en marcha nuestra fantasía. En principio puede parecer difícil, pero es, sin duda, el momento más interesante, pues «dialogamos» con la obra y la abrimos a otras posibilidades. Dejar que fluya la imaginación... Las ideas más aprovechables que van surgiendo las anotamos, aunque sea desordenadamente.

Una vez tengamos escritas unas cuantas ideas y desarrollos interesantes, hace falta ordenarlos. Para





ello necesitamos ahora definir un **plan armónico** que le de unidad y sentido a la cadencia. Para ello también nos inspiraremos en Mozart y en las cadencias originales que nos han llegado de otros conciertos suyos. Las de los conciertos para piano las podemos encontrar recopiladas en *Mozart 36 Kadenzen zu eigenen Klavierkonzerten* (Ed. Breitkopf 4190). También son originales las cadencias de la *Sinfonía concertante para violín y viola* y de la *Sinfonía concertante para instrumentos de viento*. Ahí encontramos toda la maestría de Mozart, que, no olvidemos, dejó algunas cadencias escritas, pero que, cuando era él el intérprete, las improvisaba. Es interesante ver que de un mismo movimiento existen varias cadencias suyas, bien diferentes las unas de las otras.

Un concierto que es parecido en longitud a los de flauta es el KV 414 en la mayor para piano. Al escucharlo podemos intentar respondernos a las siguientes preguntas:

¿Cómo utiliza Mozart el material temático de la obra en la cadencia? ¿En qué momento lo utiliza, al inicio, en medio, al final de la misma?

¿En qué tonalidad reaparecen los temas?

¿Qué longitud / proporción tiene la cadencia respecto a todo el movimiento?

¿Por qué tonalidades pasa? ¿Cómo pasa de una a otra?

¿Hay cambios de tempo?

¿Introduce material nuevo?

Responder a ellas nos proporciona herramientas para montar luego nuestra propia cadencia.

A continuación viene el segundo momento clave: escoger uno de los esquemas armónicos que utiliza Mozart, e intentar encajar nuestras ideas sueltas a dicho esquema, enlazándolas. En este intento seguramente volverán a surgir nuevas ideas, más coherentes entre sí, que también iremos escribiendo.

Un ejemplo de esquema armónico de Mozart, extraído del 2.º movimiento (en re M) Andante del concierto para piano en la M KV 414, sería el siguiente (para mayor simplicidad, no indico los grados, sino sólo el nombre de los acordes por donde pasa; aproximadamente, una armonía por compás):

re M (2a inv) - la M - re M (2a inv) - sib M - re m
(2a inv) -
dismin (sol# si re fa) - mi M7 - la M 7 -
reM 7 - sol M - la M 7 (trino) / orquesta re M



Este esquema podría simplificarse todavía más, sustituyendo las cinco últimas armonías por otras también muy utilizados por Mozart, y cambiando el 2.º re M por re m, y nos quedaría un esquema que casi podríamos llamar «típico»:

re M (2a inv) - la M - re m (2a inv) - sib M - re m (2a inv) - dismin (sol#si re fa) - reM (2a inv) (pequeña cadencia) - laM 7 (trino) - reM (orquesta)

(¡Sentaos al piano y tocadlo!, aunque sea con acordes sencillos)

Partiendo de este esquema, podemos ser más o menos atrevidos, modular más lejos o modular menos... Modular poco puede ser monótono y poco

interesante; modular demasiado puede ser caótico. Hay que evitar a ser posible, modulaciones que queden «colgadas», que «prometen» llevarnos hacia una nueva tonalidad pero que, de repente, vuelven bruscamente a la tonalidad principal, como pasa a menudo con muchas cadencias que se oyen. Nos guiaremos siempre por nuestro sentido musical, es decir, «intentar» acercarnos a una coherencia interna, tal como la tienen (¡y de qué manera!) las cadencias originales de Mozart.

Otro aspecto que deberíamos evitar es cambiar en exceso el tempo, y pararse en demasiadas «fermatas». En las cadencias de Mozart hay siempre un pulso claro, que puede moverse un poco adelante o atrás, pero que da siempre sensación de continuidad. Uno o, máximo, dos calderones son suficientes. Ahí hablamos otra vez de coherencia interna, que es muy difícil de definir con palabras, pero muy fácil de percibir.

Por último, es muy clarificador escuchar las grabaciones que podáis de los conciertos de Mozart con cadencias originales que os indico más arriba, ¡y dejad que os inspiren!

Si os interesa, en el blog de mi página web www.albert-mora.com podéis encontrar algunas cadencias más que utilizo normalmente ■



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



©euromusica

Distribuye: euromusica fersan s.l.

www.euromusica.es

info@euromusica.es

Servicio Técnico Oficial: PuntoRep

www.puntorep.com

info@puntorep.com