

Todo Flauta

REVISTA OFICIAL DE LA ASOCIACIÓN DE FLAUTISTAS DE ESPAÑA · N.º 23 · MARZO 2021

ENTREVISTA

ECKART HAUPT

ARTÍCULO

LA TRAMPA DEL
PERFECCIONISMO
EN LOS MÚSICOS

SIENTAN CÁTEDRA

SALETA SUÁREZ

ARTÍCULO

INTERTEXTUALIDAD
ENTRE *DEDICATORIA*
DE FEDERICO MORENO
TORROBA, EL
FOLCLORE ANDALUZ
Y OTRAS
COMPOSICIONES

ARTÍCULO

BERKELEY, BOWEN,
ARNOLD: LA
SONATA PARA
FLAUTA Y PIANO
EN LOS AÑOS
CUARENTA EN
INGLATERRA

ARTÍCULO

LES CHANSONS
DE BILITIS EN LA
MÚSICA PARA
FLAUTA

V Concurso de Flauta de la AFE

Del **11 de abril**
al **20 de mayo** de 2021

ONLINE

Abierto para:

- Flautistas españoles
- Que estén estudiando grado profesional
- Sin estudios superiores iniciados
- Menores de 20 años



+ info:
afeflauta.org

Pearl Flute

A Tradition of Innovation

En Pearl Flutes estamos muy contentos y orgullosos de presentarles nuestro último modelo.

Elegante Primo



Siendo nuestra primera flauta de la serie Elegante fabricada a mano íntegramente en Japón, la Elegante Primo ofrece tonos magníficos y ricos a un precio inigualable.

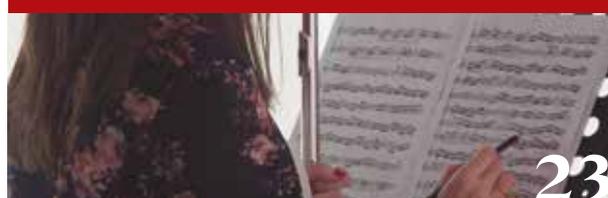
Si quieres saber que hace que esta flauta sea tan discretamente excepcional, visita tu distribuidor más cercano para probarla!

ENTREVISTA A ECKART HAUPT
LA HERENCIA DE UNA LARGA
TRADICIÓN SONORA
Por María del Carmen Fuentes Gimeno



08

ARTÍCULO
LA TRAMPA DEL PERFECCIONISMO
EN LOS MÚSICOS
Por Elena Muerza



23

RESEÑAS
Por Antonio Arias



27

SIENTAN CÁTEDRA
SALETA SUÁREZ
Por Roberto Casado



30

ARTÍCULO
INTERTEXTUALIDAD ENTRE
DEDICATORIA DE FEDERICO
MORENO TORROBA, EL FOLCLORE
ANDALUZ Y OTRAS COMPOSICIONES
Por Vicent Morelló



37

ARTÍCULO
BERKELEY, BOWEN, ARNOLD: LA
SONATA PARA FLAUTA Y PIANO
EN LOS AÑOS CUARENTA EN
INGLATERRA
Por Marina Firpo



44

ARTÍCULO
LES CHANSONS DE BILITIS EN LA
MÚSICA PARA FLAUTA
Por Antonio Arias



52

V Concurso de Flauta de la AFE

Del **11 de abril**
al **20 de mayo** de 2021

ONLINE

Abierto para:

- Flautistas españoles
- Que estén estudiando grado profesional
- Sin estudios superiores iniciados
- Menores de 20 años



+ info:
afeflauta.org

AFE
Asociación
de Flautistas
de España





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.

Colaboradores en este número

Juanjo Hernández
 María del Carmen Fuentes Gimeno
 Elena Muerza
 Antonio Arias
 Roberto Casado
 Vicent Morelló
 Marina Firpo



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.....	43
Artis Store.....	6
Alfred Verhoef.....	26
Daniel Paul.....	43
Euromúsica Garijo.....	PET
Flutemotion.....	6
Julio Hernández.....	PIT
Pearl Flute.....	PID
Soloflauta.....	51
Yamaha.....	12

ARTIS STORE

Centro Azumi para Valencia y Provincia



Servicio técnico a cargo de:

Raúl Pérez (35 años de experiencia en reparación y mantenimiento de flauta y flautín)

JUPITER

The Muramatsu
flute

SANKYO FLUTES

MIYAZAWA

Altus
FLAUTINERIE FL. LUTTEN

HÄMMIG

ZUMMBIT

Hernández

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.



Annemieke de Bruijn **Surprise Your Sound**

T : +31-53-4614257
M : +31-6-29406092

W : www.flutemotion.nl
E : Annemieke.debruijn@kpnmail.nl

AFE
Asociación
de Flautistas
de España



Desde la AFE

Estimados socios y socias, os presentamos esta nueva publicación del número 23 de **Todo Flauta**. Como es habitual, hemos recogido varias entrevistas y artículos de algunos de nuestros socios con gran admiración y muchas ganas de mostrarlos.

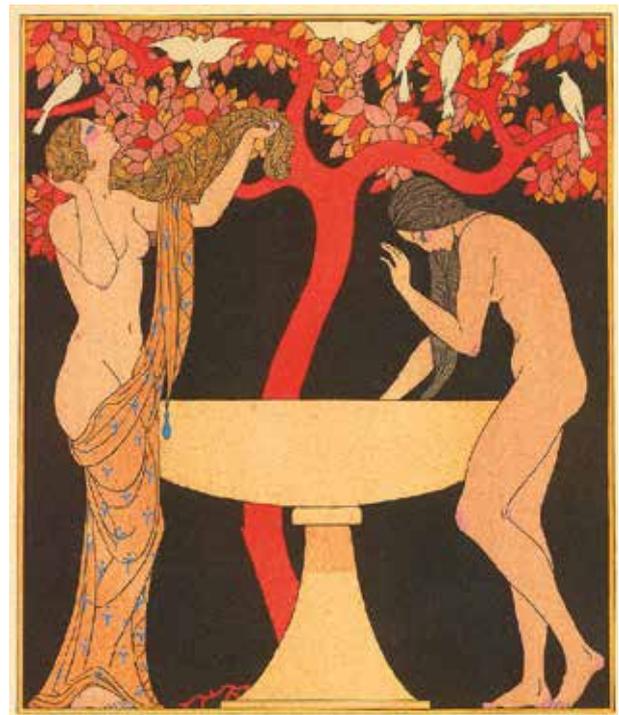
Avanzando en los contenidos, hemos seleccionado una investigación que ha desarrollado Vicent Morelló, socio de AFE y solista de la Real Orquesta de Sevilla, sobre la obra *Dedicatoria*, pieza dedicada a Rafael López del Cid, donde se puede observar la intertextualidad entre dicha pieza y el folclore andaluz. María del Carmen Fuentes, también socia de AFE, nos entrega una entrevista realizada al Doctor Eckart Haupt, en la que se señalan las evidencias de la influencia musical del s. XVIII en nuestros días. Marina Firpo, flautista italiana, nos ha hecho llegar otra investigación sobre las sonatas para flauta y piano en la década de los años 40 en Inglaterra. Por otra parte, Elena Muerza, socia de AFE y conocida pedagoga flautista, nos aporta un magnífico artículo sobre el perfeccionismo en la figura del músico.

En la sección de «Sientan Cátedra», desarrollada por Roberto Casado, se recoge una entrevista a Saleta Suárez, catedrática de Flauta del Conservatorio Superior Rafael Orozco de Córdoba. Antonio Arias, reconocido y muy admirado flautista, y cómo no, socio de AFE, nos muestra un espléndido artículo sobre las canciones de *Bilitis*, de Claude Debussy. Asimismo, nos llegan varias reseñas sobre las seis sonatas para flauta travesera de Anna Bon di Venezia, y sobre los libros de Jean-François Alizon y de Jean Pierre Rampal.

Aprovechamos este editorial para comunicaros que por motivos sanitarios no ha sido posible

celebrar la Asamblea General Ordinaria, y no se realizará hasta enero de 2022, si es que entonces la situación sanitaria lo permite. Para información de nuestros socios, está a disposición en nuestra sede social, tanto el informe de actividades de la asociación como el informe económico de ingresos y gastos. Para consultar dichos informes, será imprescindible presentar el DNI del socio en activo y estar al corriente de la cuota. Con objeto de salvaguardar las medidas sanitarias, se deberá pedir cita en la siguiente dirección de correo electrónico: afesecretario@gmail.com.

EQUIPO AFE



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.

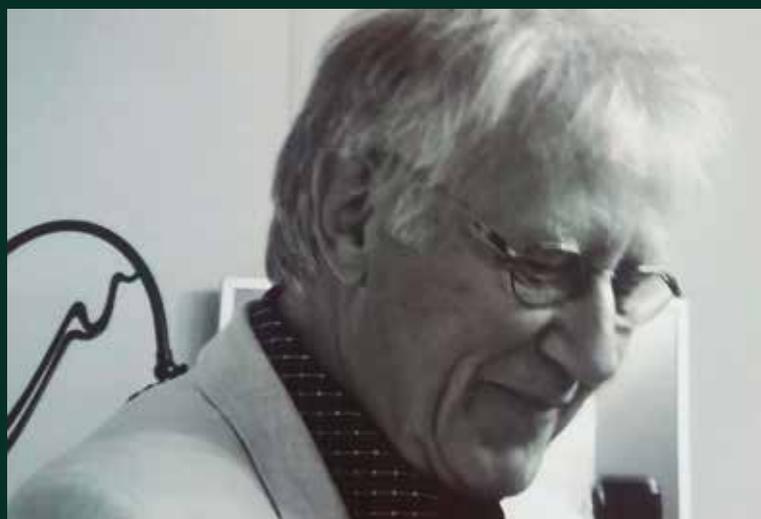
La herencia

de una larga tradición sonora

Entrevista a Eckart Haupt



Buffardin, Quantz, Blochwitz, Fürstenau, Haupt... Grandes nombres que asociamos a la historia de nuestro instrumento. Todos ellos fueron solistas de flauta de la Orquesta Filarmónica de Dresde, como el profesor doctor Eckart Haupt, que hoy nos acompaña en esta entrevista, contándonos cómo aún en nuestro siglo quedan vestigios vivos de aquella tradición sonora iniciada en el siglo XVIII.



Profesor Eckart Haupt (junio 2018).

■ Por María del Carmen Fuentes Gimeno

27 noviembre 2019, Dresde, Alemania.

Eckart Haupt nace en 1945 en Zittau, Sajonia. Estudió flauta con Fritz Rucker (1899-1982) en Dresde y con Erich List (1907-2003) en Leipzig, así como composición con Manfred Weiss. También estudió flauta con Aurèle Nicolet y con Jean-Pierre Rampal. Después de tocar varios años en la Orquesta Sinfónica de Radio Berlín en 1970, Kurt Masur lo elige como flauta solista de la Filarmónica de Dresde; desde 1981 es flauta solista de la *Staatskapelle* de Dresde bajo la dirección de Herbert Blomstedt. Desde 1989 es catedrático (*Professor*) de la *Musikhochschule* de Dresde y sus alumnos tocan en las más importantes orquestas alemanas. Realiza conciertos como solista por Europa, Japón, Oriente Próximo, América del Sur y en los EE. UU. Ha estrenado numerosas obras para flauta sola. En 1980 funda el grupo *Dresdner Barocksolisten*, del cual fue su director. Sus grabaciones de vinilo, con obras de J. S. y C. Ph. E. Bach, fueron premiadas y se consideran ejemplares. Ha sido merecedor de muchos premios y honores, el último fue en 1996, el *Fritz-Busch-Preis*. Desde 2004 es senador de cultura (*Kultursenator*) del estado de Sajonia y miembro fundador de la *Iniciativa Cultural* de Dresde.

Eckart Haupt presta especial atención a la tradición de la *Staatskapelle* de Dresde (Buffardin, Quantz, Heinichen, Hasse, Fürstenau) y a la música del área cultural de Europa Central y Oriental. Realiza la edición musical de fuentes históricas en *Peters* y *Hofmeister* en Leipzig. Desde 1980 realiza investigaciones sobre la historia musical de los siglos XVIII y XIX en Dresde. En 2010 presenta su tesis para su promoción como Doctor en Filosofía; y ese mismo año se jubila después de 43 años de actividad orquestal. En 2011 presenta su libro *Flöten-Flötisten-Orchesterklang. Die Staatskapelle Dresden zwischen Weber und Straus*, así como su escrito *Das Dresdner Flötenspiel von Buffardin bis Rucker. Versuch eines Abrisses*.

Fue a raíz del descubrimiento y posterior lectura de su libro sobre el sonido de la orquesta de Dresde cuando me puse en contacto con el señor Haupt, primero para realizar consultas sobre sus investigaciones plasmadas en dicho libro, que son de gran interés para mi investigación sobre las flautas de Maximilian Schwedler. Luego pensé que era casi un «deber» entrevistarme con él, porque me pareció haber dado con la herencia viva de una larga tradición, la



Con Herbert Blomstedt (enero 2020).

tradición sonora alemana, que partiendo de Buffardin y pasando por Anton Bernhard Fürstenau desemboca en el siglo XXI en flautistas como Eckart Haupt. La mañana en la que tuve el honor de entrevistar al profesor Eckart Haupt fue especial, no sólo por el contenido —de un gran valor— de la misma, sino por el acto de generosidad de un flautista, de una calidad humana excepcional, al querer compartir conmigo sus experiencias y su sabiduría. El interés que mostró desde el momento de la primera toma de contacto telefónico, se confirmó durante nuestra charla distendida, en la que amablemente me invitó a café y a unos dulces. Me sorprendió agradablemente con su entusiasmo al confiarme que deberíamos colaborar en el futuro, puesto que mi línea de investigación prosigue el trabajo que él empezó tiempo atrás.

CONOCIENDO AL PROFESOR ECKART HAUPT

M.C.F.: ¿Cómo fueron sus inicios en el mundo de la música?

E.H.: A los cinco años tocaba el triángulo en un grupo de música antigua, luego toqué flauta de pico y con catorce años empecé con la flauta travesera.

M.C.F.: ¿Y por qué flauta travesera? ¿Casualidad?

E.H.: En la orquesta de la escuela de música de Görlitz, donde me crie, necesitaban una flauta travesera.

M.C.F.: Antes del llegar al conservatorio superior, ¿con quién tuvo clases de flauta?

E.H.: En la *Musikschule* de Görlitz tuve clases de flauta con Ursula Albrecht y con Wilfried Kreher.

M.C.F.: ¿Qué flautistas fueron para usted una referencia importante?

E.H.: Fridrich Rucker al principio y muy pronto Jean-Pierre Rampal, con quien más tarde pude tocar en concierto; y Aurèle Nicolet, con quien me unía una gran amistad.

M.C.F.: ¿Qué otros músicos influyeron en su carrera musical?

E.H.: El violinista Christian Ferras, del que hay un espléndido concierto de Brahms con la Filarmónica de Berlín, y Karajan, que fue y es una grabación de referencia para mí, Horowitz, Kathleen Ferrier (una extraordinaria cantante inglesa de ópera) y muchos otros grandes cantantes.

Bargielski · Meyer · Moniuszko · Lutosławski DM 40,—
Donnerstag, 2. Juli, 20.00 Uhr, St. Jakobuskirche
Meisterkonzert Dresdner Barocksolisten Solisten: Jean-Pierre Rampal (Flöte) Eckart Haupt (Flöte) Telemann · Vivaldi DM 40,—
Freitag, 3. Juli, 17.00 Uhr, Grüner Saal
Nachmittagskonzert für Neugierige

Programa de concierto con Jean-Pierre Rampal.

M.C.F.: Claro, usted ha tenido la oportunidad de escuchar a los mejores cantantes de ópera que han ido pasando por la orquesta, y como escribe en su libro, ésta es una influencia inevitable en el sonido de una orquesta.

E.H.: La *Staatskapelle*¹ es prácticamente la orquesta más antigua de ópera, y los músicos



En la entrevista con el profesor Haupt.

han trabajado siempre con cantantes, y hay que escuchar cómo ellos producen el sonido y hacerlo de la misma manera con los instrumentos. Esto se aprende automáticamente a través del trabajo con cantantes. Esto es un aprendizaje habitual en las orquestas de ópera.

M.C.F.: ¿Qué experiencias musicales fueron importantes o decisivas para su carrera?

E.H.: El ser flauta solista de la orquesta sinfónica de la *Hochschule*; la experiencia en la Orquesta Sinfónica de Radio Berlín, bajo la dirección de Robert Hanell, donde por primera vez fui consciente de cómo sonaba yo en la orquesta. Muy influyente para mí fue Kurt Masur. Más tarde

encontraba excelente a Giuseppe Sinopoli, con el que, además, compartía fecha de cumpleaños... Rampal fue importante; yo tenía una grabación que existía aún estando en la

RDA² (República Democrática Alemana), eran las grabaciones realizadas en la hoy República Checa y por eso estaban disponibles. También realizó conciertos en la DDR, y recuerdo que cuando tenía pausas, nos daba clase y no nos cobraba nada, era tan amable... Podíamos tocar con su Louis Lot de oro, con su nueva Haynes de oro... Menuda experiencia.

M.C.F.: ¿Qué repertorio de flauta ha sido su favorito?

E.H.: Difícil de decir... *Cuarta Sinfonía* de Brahms, *Pa-*

La Staatskapelle es prácticamente la orquesta más antigua de ópera, y los músicos han trabajado siempre con cantantes, y hay que escuchar cómo ellos producen el sonido y hacerlo de la misma manera con los instrumentos

Flautas y Piccolos artesanales



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

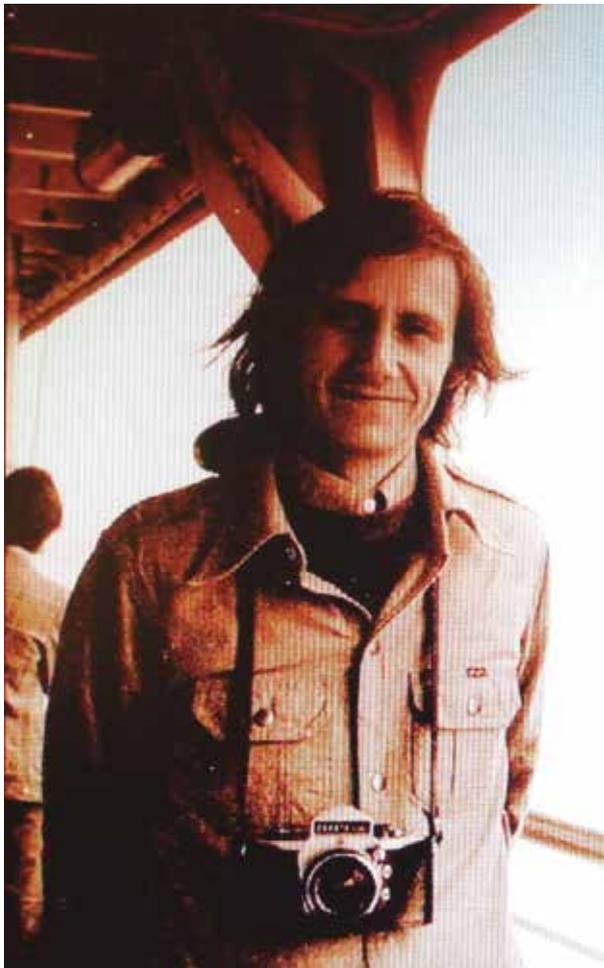
 **YAMAHA**

www.yamaha.es

sión según San Mateo, concierto de Ibert, conciertos de Mozart... Recuerdo que en los años 80, cuando surgió el movimiento de la música barroca, me metí en ella, claro, y ahí tocaba los conciertos de C. Ph. E. Bach. Hacia 1985, sólo Hans-Günter Ottenberg sabía de esta música. Estaba por descubrir.

M.C.F.: ¿Cuándo comenzó su interés por la interpretación histórica?

E.H.: Ya en 1952, cuando de muy pequeño tocaba en el ensamble de música antigua en Zittau, me fascinaba. Mi madre también pertenecía al ensamble, era para mí una tradición.



Japón 1975. *Philharmonisches Kammerorchester Dresden*.

M.C.F.: ¿Qué proyecto recuerda como de los más interesantes o más bonitos?

E.H.: Recuerdo una grabación con el ensamble *Dresdner Barocksolisten*; tocábamos



Con Christiane Jaccottet. *Concierto de Brandenburgo n.º 5*.

conciertos que se habían tocado o se habían compuesto aquí en Dresde. En este proyecto toqué el *Concierto de Buffardin*, lo cual fue posible gracias a un musicólogo que reconstruyó la obra. También tocamos un concierto para varios instrumentos de Heinich, otro de Hasse, del cual encontré una versión de Dresde, distinta a la de Londres. Luego encontré otro concierto de Quantz para violín solo, dos flautas y cuerdas.

M.C.F.: ¿Qué flautas ha tocado usted?

E.H.: Philipp Hammig, August Richard Hammig, Hans Reiner, Muramatsu de plata y oro, Johann Mehnert de oro blanco, Jochen Mehnert de oro rojo, y ahora otra vez la Hans Reiner, la cual es para mí la mejor, aunque es la más difícil de tocar, pero tiene su recompensa.

M.C.F.: ¿Una anécdota?

E.H.: Llegué a un concierto donde tenía que tocar el concierto de Mozart, y lo tocaba siempre sin partitura; al comenzar el ensayo... empezaron con el otro concierto..., así que tuve que reaccionar... Por la noche era el concierto. Por dentro me quedé de hielo, pero intenté que no se me notara (risas).

M.C.F.: ¿Cómo ve usted el panorama de la flauta actual?

E.H.: Se ha producido una igualdad en el sonido y en la forma de tocar. Los estilos

nacionales ya no existen y debido a la gran presión para obtener tan alto rendimiento el tocar está muchas veces regido por el miedo o la tensión. He observado (y he dado clases desde 1970) que los estudiantes que llegaban a mí eran muy musicales, verdaderamente buenos, pero la técnica era poco práctica y en muy pocos casos reparable. La mayoría de los estudiantes se daba cuenta de que tenían que hacer algo para cambiar, pero otros nunca lo entendieron. A pesar de esto, sólo tres estudiantes dejaron de estudiar conmigo, y con todos he tenido muy buena relación; algunos me visitan con sus parejas o con sus bebés...

M.C.F.: ¿Qué cree usted que debería ser lo esencial para los flautistas actuales?

E.H.: Lo primero es que tengan una idea de lo que quieren hacer con la música, con la obra; cuando se tiene la idea hay que buscar la técnica que nos ayuda a conseguirlo, y si tienes un profesor que combina bien contigo, entonces las posibilidades de éxito son mayores.



Dresdner Musikhochschule: Brita, Chiara, Eckart, Anil, Kana.

SOBRE EL SONIDO DE LA ORQUESTA DE DRESDE Y SUS FLAUTISTAS

M.C.F.: ¿Cuándo empezó con el trabajo de doctorado?

E.H.: Yo tenía 55 años y tardé 10 años porque aún compaginaba la orquesta y la *Hochschule* con la investigación.

M.C.F.: ¿Qué motivación o inspiración le llevó a escribir su trabajo de doctorado?

E.H.: Siempre me interesó saber por qué los flautistas de Dresde se mantuvieron durante tanto tiempo con las flautas de la antigua tradición. Ésa fue mi motivación, pero la idea fue de Michael Heinemann.³ Yo no hubiera llegado nunca a la idea de escribir un doctorado.

M.C.F.: Realmente, esta pregunta fue la mía al empezar con mi investigación y el motivo de que esté hoy aquí.

E.H.: Al respecto hay que decir que Richard Strauss necesitaba una orquesta de calidad para sus obras y óperas,⁴ y tenía la orquesta de Dresde, la *Königliche musikalische Kapelle Dresden*; los flautistas de esta orquesta tocaban todos con las flautas antiguas a fines del siglo XIX, lo que a él no le importaba, pues la calidad era muy alta. Él escribió sus obras y el cómo las tocaran era problema de los flautistas. Tenía plena confianza en la orquesta. El problema de la flauta Böhm no existía para Strauss. La orquesta estaba bajo la dirección de Ernst von Schuch, a quien yo creo que le debe mucho la *Staatskapelle Dresden*.

M.C.F.: Usted escribe sobre el sonido de la orquesta de Dresde, sobre la tradición sonora, ¿cómo podemos definir ese sonido, esa característica?

E.H.: Podemos definirlo según la cita de Anton Bernhard Fürstenau, quien en su libro *Die Kunst des Flötenspiels*,⁵ en la primera página, describe cómo quiere él el sonido de la flauta. Esta descripción es muy

importante para nosotros, junto a la llamada *Applikaturtechnik* o *Hilfsgriffessystem*.⁶ Fürstenau fue el primero en definir, para Dresde, el sonido romántico. Naturalmente podemos ir un siglo hacia atrás cuando Quantz en su tratado en 1752 habla del sonido de la flauta y leer entre líneas lo que él pensaba. Quantz defiende en Dresde el sonido del «estilo mezclado» (*vermischten Geschmack*) entre el francés y el italiano. La

questa de Dresde entre 1840 y 1846, conoció las suaves flautas de sistema antiguo. Wagner era muy joven, y Anton Bernhard Fürstenau ya tenía una edad y era una persona muy respetada. En la *première* de *Parsifal*, en 1882 —seguro que usted ya conoce la historia—, con Rudolf Tillmetz, flauta solista de la orquesta de la corte de Múnich y alumno de Theobald Böhm, tocando la flauta de sistema Böhm de 1847 (de madera y tubo cilíndrico),

El ideal sonoro con las flautas de sistema antiguo era dulce, no tan potente; era moldeable en cuanto a timbre y afinación... Todas estas características se perdían con el nuevo instrumento

orquesta de Dresde era antes una *Kantorei*, pero en tiempos de Quantz sería la primera gran orquesta moderna; en 1719 se funda como orquesta de ópera, aunque también daban conciertos en la corte del rey y en la iglesia. El oboista era italiano, los flautistas francés y alemán, las cuerdas de Bohemia. La *Staatskapelle* tampoco es hoy ninguna orquesta nacional en ese sentido... Vaclav Neumann, el conocido director de orquesta, dijo una vez: «La orquesta verdaderamente alemana es la orquesta Gewandhaus de Leipzig». «En Dresde —dijo él—, las flautas suenan aún francesas; los oboes, italianos; las cuerdas, franco-belgas... En Leipzig, es más homogéneo».

M.C.F.: Usted habla en su libro sobre forma de tocar la entonces nueva flauta sistema Böhm (1847), la cual había que domesticar y subyugar para seguir el ideal sonoro de las flautas antiguas.

E.H.: Hay que pensar que para quien no había tocado nunca una flauta sistema Böhm, ésta producía un sonido fuerte, estridente en el agudo, y eso debía ser dominado. El ideal sonoro de las flautas de sistema antiguo era dulce, no tan potente; era moldeable en cuanto a timbre y afinación... Todas estas características se perdían con el nuevo instrumento. Wagner, quien fue director de la or-

al tocar los delicados pasajes de *Parsifal* fue duramente criticado por Wagner, quien denominó a la flauta Böhm como «cañón». La solución intermedia se encontró volviendo Tillmetz a tocar con la flauta de anillas (*Ringklappenflöte*) de Böhm de 1832, de madera pero cónica, que no tenía un sonido tan voluminoso ni estridente.

M.C.F.: En su libro sobre el sonido de las flautas en la orquesta de Dresde⁷, usted explica cómo fue el proceso de entrada de la flauta Böhm en la orquesta de Dresde, y describe cómo ambos tipos de flauta, la de sistema antiguo y la de sistema Böhm (1847), convivieron durante un corto periodo de tiempo. Este hecho es para nosotros impensable. ¿Cómo pudo tener lugar esa convivencia?

E.H.: En la orquesta de Dresde había tres grupos al mismo tiempo. Una era el de los flautistas que tocaban las flautas de sistema antiguo; el otro el de los que habían tocado flautas de sistema antiguo y habían aprendido el nuevo sistema de Böhm (1847) y el tercero el de los que acababan de empezar en la orquesta y tocaban flauta sistema Böhm, como Wunderlich. La orquesta de Dresde se regía según el principio de «*ancienneté*», es decir, el mayor de una cuerda era el que

«mandaba». En el momento en el que Paul Bauer era el mayor de la cuerda de flautas, cuidó de que los jóvenes flautistas que habían cambiado a la flauta Böhm no tocaran demasiado fuerte o demasiado agresivo... Bauer debía mantener el orden. Esta mentalidad se tiene hasta hoy en la *Staatskapelle* de Dresde. Yo también fui «educado» así en la orquesta.

Cuando yo empecé en la orquesta, estábamos en una dictadura, en el este, y éramos como una sociedad cerrada. Si uno era inteligente y dotado podía desarrollarse muy bien en este tipo de sistema. Esto significaba que no había mucha concurrencia o rivalidad. Por suerte, cuando yo tuve la oportunidad de salir ya estaba muy formado, y la rivalidad que encontré fuera ya no me afectó. Hoy en día, creo yo, hay muy buenos flautistas, pero muchos muy sensibles, que no pueden soportar la presión de la concurrencia. Muchas veces esa concurrencia y el ansia de perfección hace que todos toquen igual; esto no les deja hacer música, no les deja expresarse, ser ellos mismos. Ser individual no te da garantías de éxito. A la vez, sólo una buena técnica te da la libertad de tocar musicalmente, expresándote, cuando ya no hay que pensar en la técnica (entonación, ritmo, dificultades...), entonces es cuando puedes atreverte a ser individual. Para mí falta en algunos de los muy buenos flautistas la personalidad, la individualidad, porque muchos quieren tocar como ellos no son, entonces nos encontramos con «estudiantes eternos».

M.C.F.: ¿Cree que el estar separados por el muro y bajo una dictadura ha hecho que la tradición perdure por más tiempo?

E.H.: Sí, pues había músicos sólo de Dresde, de la propia producción podemos decir, de la *Hochschule* o de la RDA. A partir de 1990, vinieron músicos de todo el mundo, y entonces vino un problema: una buena orquesta no funciona de manera democrática, y vino gente muy buena de otros sitios y nos decían: «¿Qué pasa aquí? Tenéis dictadura en la or-

questa». Y nosotros decíamos: «Claro, por eso funciona así de bien». Entonces debían aprender a subordinarse. Hubo alguno que se marchó voluntariamente porque no quería o no podía adaptarse. Es algo muy espeluznante cuando alguien siente que al subordinarse se va una parte de su personalidad, eso es lo más difícil. A otra escala, cuando uno toca de solista también debe subordinarse a la orquesta: puede sobresalir en los solos, tener el valor de decir algo de manera personal y luego inmediatamente volverse a sumergir con el resto. A esto llamo yo «pensamiento funcional».

M.C.F.: En esta región existía una gran cantidad de constructores de instrumentos de viento, como muestra un mapa en el libro de William Waterhouse.⁸ Sorprende la gran cantidad de pequeños talleres. ¿Piensa usted que este hecho pudo influir también en que no se aceptase la flauta de sistema Böhm hasta tan tarde? ¿Podría ser otro aspecto que influyera para que la tradición perdurara tanto tiempo?

E.H.: Creo que sí. Había muchos talleres que fabricaban las flautas que se tocaban aquí, las que se adaptaban a lo que los flautistas buscaban. Mis flautas más modernas pertenecen ahora a la *Staatsoper*, y yo toco con la primera buena flauta que tuve, fabricada en Schöneck, que suena fantástica. Es más difícil de tocar, hay que luchar, hay que amarla..., pero entonces es algo mucho más personal.

En cuanto a la dinámica de los sonidos, sea con la flauta que sea, para mí el sonido más fuerte es el que se toca de manera más interesante, ésa es mi religión.

M.C.F.: Es interesante y a la vez sorprendente leer que en la orquesta de la corte de Munich, la actual *Bayerischen Staatsoper Orchester*, se utilizara la flauta de anillas (*Ringklappen* 1832) hasta los años 60.

E.H.: Lo primero era porque era una flauta bien afinada y con un volumen no tan fuerte.



Staatskapelle Dresden (década de los 80).

Tenía un sonido dulce y no muy voluminoso, con la mecánica, y por tanto las digitaciones, como la flauta de sistema Böhm de 1847, con los orificios por primera vez perforados siguiendo leyes acústicas, que proporcionaban una afinación más «estable». Fue una afirmación de Haag, es sólo una información oral. Esa flauta hubiera deseado yo para Dresde, hubiera sido un compromiso ideal (dice Haupt con pasión).

M.C.F.: Es para mí sorprendente, como imagino que lo es para otros colegas flautistas, que aún a finales del siglo XX se tuviera este ideal sonoro de la flauta, herencia de una larga tradición que parece todavía estar viva a través de flautistas como usted.

E.H.: Si ahora usted escucha un concierto sinfónico o una ópera en Dresde y presta atención al sonido de las flautas, éstas suenan más dulces, a pesar de ser flautas Böhm.

Éste es el resultado de esta herencia de la que usted habla. De esta forma, se mezclan mucho mejor dentro de la orquesta. En ese sentido, se puede decir que las orquestas de Leipzig y de Dresde son aún hoy en día conservadoras.

Había muchos talleres que fabricaban las flautas que se tocaban aquí, las que se adaptaban a lo que los flautistas buscaban

M.C.F.: Otro término que me causó impacto y fascinación fue el que utilizaba Wagner para denominar a la orquesta de Dresde, la *Wunderharfe* (el arpa maravillosa), y sobre el que usted escribió un artículo⁹ en la revista *Flöte Aktuell* de la asociación de flautistas alemana.

E.H.: La palabra «*Wunderharfe*» ha sido transmitida a través de la tradición oral, no hay ninguna fuente que lo testifique, pero ¿por qué aquí todos conocen el término?, me he preguntado yo siempre... mmm... La investigación musical sobre Wagner se centra en él como revolucionario a partir de cuando que se va a Suiza, el resto es bastan-

te más desconocido (Haupt cita el libro *Richard Wagner, königliche Kapellmeister in Dresden* publicado por Wolfgang Wende y Hans-Günter Ottenberg).

M.C.F.: Usted describe en su libro la forma de tocar de la orquesta de Dresde, especialmente el sonido, que también se mantuvo aun cuando se fueron incorporando los modernos instrumentos (oboes y flautas Böhm). Usted describe el sonido como redondo, suave y transparente; con una enorme intensidad de volumen pero capaz de todo lo contrario; y explica que esto es consecuencia de la experiencia del trato con buenos cantantes en la ópera.

E.H.: Con las flautas antiguas verdaderamente fuerte sólo se podía tocar cuando se utilizaban digitaciones de ayuda (*Hilfsgriffe*), esto significa que nosotros teníamos en Dresde la *Aplikaturtechnik* o *Hilfsgriffe* (digitaciones de ayuda) de Fürstenu todavía, trasladado a la flauta Böhm moderna. Nosotros decimos siempre que nosotros en Dresde somos los flautistas campeones de las digitaciones de ayuda. Yo siempre he utilizado muchas digitaciones; mi profesor dijo siempre que había que estudiarlas como las otras para poder en cada situación decidir qué digitación usar. Claro que hay que ser flexible, pero una digitación de éstas puede ayudar a tocar una nota aguda fuerte sin ser estridente o demasiado clara, sino algo más redonda.

A través de estas digitaciones, también a través de la embocadura, podemos conseguir sonidos con otra cantidad de parciales, podemos influenciarlo. Es un punto muy importante. Algunos flautistas lo hacen de manera instintiva, pero yo lo he aprendido a hacer

conscientemente, sabiendo qué aplicar en cada caso.

M.C.F.: A propósito de las digitaciones. He leído que usted escribe sobre Werner Richter, *Die Griffweise der Flöte*, quien escribió diferentes digitaciones o digitaciones de ayuda para la flauta Böhm en la orquesta.

E.H.: Richter escribió para cada sonido varias digitaciones que son acústicamente aceptables y donde los parciales que se producen son diferentes en cada digitación. Ésta es una colección de digitaciones verdaderamente buena. Mi profesor de flauta, Fritz Rucker, aún me enseñó las digitaciones especiales o de ayuda, la *Applikaturtechnik* de Fürstenu transferido a la flauta Böhm, pero Richter aún no había escrito su compendio de digitaciones. Ésta era una práctica usual en la *Staatskappelle*; hoy en día, con flautistas de otros lugares, su uso ya no es tan obvio. Es una antigua tradición de

Si ahora usted escucha un concierto sinfónico o una ópera en Dresde y presta atención al sonido de las flautas, éstas suenan más dulces, a pesar de ser flautas Böhm. Éste es el resultado de esta herencia de la que usted habla

Dresde. Por ello sueño con que tengamos no sólo la ligereza de la escuela francesa, sino también la técnica alemana, una mezcla. A mis alumnos siempre los he formado de manera paralela, según ambas escuelas. A la vez que tenía clases con Fritz Rucker, yo estudiaba *Gammes et arpèges* de Moyse a escondidas de él; yo quería salir del encorsetamiento de la escuela alemana, sin vibrato, no tan legato, las ligaduras eran más duras... Pero tengo que decir que la técnica que aprendí de Rucker era muy buena.

M.C.F.: Muy interesante. Ese libro cayó en mis manos hace unos diez años, pero pensé que eran más digitaciones, ahora entiendo de dónde viene la idea base.

SOBRE MAXIMILIAN SCHWEDLER

M.C.F.: Maximilian Schwedler quería mantener a toda costa el sonido dulce y moldeable de las flautas de sistema antiguo, y fue aún en 1885, con su primer modelo de flautas, una competencia inesperada para la flauta Böhm, como cita usted en su libro.

E.H.: Schwedler tenía la idea de sonido dulce con buena entonación y una buena resonancia. El problema para Schwedler fue que al construir su *Reformflöte* (flauta Reforma modelo de 1998) conseguía un sonido tan potente como el de la Böhm, lo cual no era su primera intención; de repente, la dulzura del sonido desapareció. Schwedler tuvo la idea

de que las flautas convencionales (sistema antiguo) podían modernizarse sin perder su carácter, pero eso no fue posible como él tenía pensado. Para mí, un compromiso es la flauta de anillas de Böhm de 1832, porque el camino que llevamos actualmente de tocar siempre fortísimo y cada vez más fortísimo con las flautas es una equivocación, a mi parecer.

M.C.F.: Volviendo a su libro, tengo que hacer mención a la orquesta Gewandhaus de Leipzig, donde la flauta Böhm se introdujo aún más tarde que en Dresde, y según usted fue debido a que en dicha orquesta no se interpretaron las obras de Strauss hasta más tarde y al uso de la flauta Reforma de Schwedler. ¿Qué me puede contar al respecto?

E.H.: En el ámbito de influencia de Schwedler se tocaba con la flauta Reforma de éste, pero claro, se miraba lo que estaba pasando en Dresde, donde a partir de 1905 se empezó a utilizar la flauta Böhm cilíndrica. Pero sí, en Leipzig a principios del s. XX no se interpretaron las obras de Strauss que tienen tanta exigencia para las flautas.

M.C.F.: ¿Cómo influyeron en usted las clases de flauta con sus profesores Rucker en Dresde y List en Leipzig, en el sentido de continuación de la tradición sonora?

E.H.: Yo aprendí la técnica que me permitía tocar en la orquesta como solo y como parte de la misma. Aprendí el tocar de manera funcional (*funktionelle spiel*), esto significa

saber cuándo debo sobresarilir y cuando no. En cuanto a la tradición sonora, yo comencé a tocar sin vibrato, así me enseñaron, pero a mí el vibrato me salía de manera natural, y aunque a mi profesor no le gustaba me decía: «Eckart, puedes hacer lo que quieras mientras ritmo, afinación y dinámica sean correctos». Fue muy condescendiente conmigo. Me

enseñó a utilizar las digitaciones «de ayuda», que eran importantes para la práctica. Esta práctica está directamente ligada con la técnica de digitaciones que Fürstenau publicara en 1844, las ya nombradas arriba «*Applikaturtechnik o Hilfgriffe*».

M.C.F.: Otro aspecto que leí en su libro, y que para mí es muy revelador, es el hecho de entender que el objetivo común de Fürstenau y de Böhm era el mismo, un objetivo estético: la igualdad (*Vereinheitlichung*) de la escala en cuanto a entonación y balance sonoro, así como la producción de un mayor volumen sonoro. Sus experimentos dieron como resultado dos caminos distintos buscando la misma meta.

E.H.: Fürstenau y sus seguidores abogaban por un desarrollo de las flautas de sistema antiguo a través de experimentaciones empíricas y utilizando las digitaciones de ayuda; y Böhm realizó experimentos en base a leyes acústicas, lo que le llevó más lejos de lo esperado en el desarrollo del instrumento. Pero sí, el objetivo era el mismo.

Nosotros teníamos en Dresde la *Aplikaturtechnik* (digitaciones de ayuda) de Fürstenau todavía, trasladado a la flauta Böhm moderna

M.C.F.: Ayer encontré en la revista *Tibia* una entrevista a Eric List, quien fue alumno de Schwedler y maestro de usted, por ello quería preguntarle si List le transmitió algo sobre Schwedler que pueda ser relevante.

E.H.: Por medio de Eric List conocí la filosofía de Gustav Scheck. En Leipzig ya no existía la tradición de Schwedler, ya era demasiado tarde.

M.C.F.: List habla sobre Schwedler como profesor, pero dice que ellos no hablaban de color de sonido; luego dice que Schwedler escribe en su libro sobre el vibrato producido por la glotis, pero que Schwedler no tocaba así. ¿Era la descripción de Schwedler sólo una imagen de su sonido ideal?

E.H.: Sí, eso parece ser. En las dos grabaciones que he podido escuchar de Schwedler se puede oír que él toca de diferente forma a como él lo describe. Aún así, toca de manera «alemana», nada que ver con Gaubert, por ejemplo; no tenía esa ligereza. Tengo que decir que la forma de tocar es más importante que las características de las flautas en sí. El ideal sonoro y cómo se consigue: la forma de soplar, de colocar los labios y el interior de la boca, la manera de atacar el sonido, de articular, de vibrar...

M.C.F.: List habla en la entrevista también sobre la articulación, y dice que cuando él aprendía a tocar, las variaciones en la articulación eran pocas, se tocaba mucho legato, con un sonido lleno. La articulación era un aspecto técnico y no tenía una función musical.

E.H.: Sí, poco flexible en la articulación, pero la forma francesa moderna de tocar la flauta tiene también sólo una forma de articulación, yo lo llamo «*european articulation style*». Todas las variabilidades de articulación del pasado se han perdido.

M.C.F.: En esta entrevista List habla también de que con la flauta Reforma

en la tercera octava se tocaba más o menos *mezzoforte*, como mucho, a veces *forte*. *Piano* era por la dicción en la tercera octava casi imposible. Según List, Schwedler tocaba con un sonido cálido, inspirado como sólo se puede con las flautas antiguas, pero con poca variabilidad, porque con las elevaciones de la embocadura no era posible un pianísimo.

E.H.: Así parece haber sido. Yo sólo conozco un disco de Schwedler, pero se escucha que es una gran personalidad la que está haciendo música.

M.C.F.: Al irse Schwedler de la orquesta y al pasarse Bartuzat a la flauta Böhm hacia 1915 ¿se perdió el «estilo de Leipzig» (*Leipziger Stil*)?

E.H.: Mientras en Dresde la tradición de las flautas antiguas se traspasó a la flauta Böhm, en Leipzig el paso a la flauta Böhm fue una abrupta ruptura. Entre Schwedler y Bartuzat se produjo una guerra, mientras que en Dresde la transición de las flautas antiguas a la Böhm fue paulatina. Lo que yo creo es que Wunderlich fue aprobado en la orquesta de Dresde justamente porque tocaba flauta Böhm y era una forma «suave» de introducirla en la orquesta, adaptando su forma de tocar a la de las flautas antiguas, que el resto de flautistas aún tocaban. Todo ello fue posible gracias a Paul Bauer y al principio de *ancienneté*, que le daba la potestad al mayor de la cuerda para ordenar cómo se debían hacer las cosas. Eso era dictadura, desde luego. Este principio se daba todavía en Dresde, yo conozco la *ancienneté* hasta 1990 y lo de después, es otro tema.

En esta adaptación también fue muy importante el director de la orquesta de entonces, Ernst von Shuch, quien estuvo al frente de la formación más de 40 años, con lo cual tuvo a su cargo a dos generaciones de músicos. De esta forma, de músico a músico se iba transmitiendo la tradición sonora. De manera repentina se llegó a un proceso intelectual y no más intuitivo sobre la continuación de la tradición.



Staatskapelle Dresden (década de los 80).

M.C.F.: Leyendo los libros de Schwedler, encontramos las digitaciones complementarias (*Ergänzungsgriffe*), las digitaciones de sonidos tapados (*Gedecktetöne*) y las de armónicos (*Flageolets*). Esto es heredado directamente de Fürstenau, siguiendo la tradición de buscar sutilezas en las diferencias de color y afinación.

E.H.: Schwedler puede considerarse nieto de Fürstenau, flautísticamente hablando, ya que había estudiado con un alumno suyo en el conservatorio de Dresde, Friedrich August Meinel (1827-1902), como muchos otros flautistas de Leipzig. De esta forma la tradición sonora continuaba viva en Leipzig; hay que tener en cuenta que mantuvieron las flautas de sistema antiguo durante quince años más que en Dresde, hasta aproximadamente los años 20 del pasado siglo. Detrás de toda esta filosofía está que la flauta siga sonando a flauta y no a trompeta (ríe).

M.C.F.: Hablando de las diferencias en la técnica de tocar las flautas antiguas y la flauta Böhm cilíndrica, sabemos que la presión y velocidad del aire, el ángulo donde soplar... eran algunos de los aspectos que más cambiaban...

E.H.: Claro..., por eso los flautistas de sistema antiguo que empezaban con la flauta Böhm cilíndrica forzaban el sonido, porque en una de las antiguas flautas por mucho que se soplara el sonido nunca era demasiado fuerte,

agresivo o estridente. Con esa misma técnica al tocar una flauta Böhm se producía una explosión, por eso se dice que había de «domesticar» las flautas Böhm. Pasa lo mismo, pero al contrario, para los flautistas modernos que intentan tocar las flautas antiguas.

M.C.F.: A raíz de su libro sobre el sonido de la orquesta de Dresde se han escrito otros trabajos sobre el tema.

E.H.: Sí. Y desde 2019 hay un primer intento de entender el fenómeno del sonido de la orquesta. Para ello hace falta que los investigadores sean músicos, que la información no se quede en algo escrito, que se pruebe.

M.C.F.: Ha sido un auténtico placer hablar con usted sobre su experiencia y sobre esta larga tradición sonora que aún usted ha podido experimentar como flautista de la *Staaskapelle* de Dresde.

Quiero dar las gracias en primer lugar al propio profesor Eckart Haupt por su amabilidad y disponibilidad para compartir con nosotros sus experiencias. También agradecer a Oscar Català y a Alfonso Ramos por la supervisión de la traducción. ■

NOTAS A PIE DE PÁGINA

¹ Desde 1763 Kurfürstlich-sächsische Kapelle; desde 1807 Königlich-sächsische Kapelle y después de 1918 Sächsische Staatskapelle. En la DDR era llamada Dresdner Staatskapelle o Staatskapelle Dresden.

² DDR en alemán.

³ Prof. Dr. Michael Heinemann, miembro del grupo de trabajo «Der Klang der Staatskapelle Dresden» (El sonido de la Staatskapelle de Dresde) del Institut für Musikwissenschaft de la HfMDD (Instituto de Ciencias de la Música de la Hochschule für Musik de Dresde).

⁴ Entre 1882 y 1902 se estrenaron las obras de Strauss en Dresde.

⁵ OP. 138. 1844.

⁶ Digitaciones de ayuda, que son diferentes digitaciones para poder tener una amplia gama de colores y afinación para un mismo sonido. Recordamos que Fürstenau, en su libro de 1844, escribe tablas con estas digitaciones, encontrando hasta nueve diferentes para un mismo sonido.

⁷ (Flöten-Flötisten-Orchesterklang. Die Staatskapelle Dresden zwischen Weber und Strauss).

⁸ The New Langwill Index (1993).

⁹ Haupt, Eckart. (2016). Richard Wagners "Wunderharfe" und seine Dresdner Flötisten. *Flöte Aktuell* 2016/2: 18-26.

BIBLIOGRAFÍA

Adorján, András. Ed. 2010 [2009]. Laaber Verlag. Alemania

Delius, Nikolaus. 1988. *«List, Erich. Ein Porträt.» *Tibia* 2/1988. (Jg. 13, Bd. 7): 100-106

Fürstenau, Anton Bernhard. 1844. *Die Kunst des Flötenspiels*. Op. 138. Leipzig: Breitkopf und Härtel. PDF IMSLP

Haupt, Eckart. 2011. *Flöten-Flötisten-Orchesterklang. Die Staatskapelle Dresden zwischen Weber und Strauss*. Köln: Verlag Christoph Dohr

Haupt, Eckart. 2016. Richard Wagners "Wunderharfe" und seine Dresdner Flötisten. *Flöte Aktuell* 2016/2: 18-26

Richter, Werner. 1967. *Die Griffweise der Flöte*. Kassel: Bärenreiter-Verlag

Waterhouse, William. 1993. *The new Langwill Index*. London. Ed. Toni Bingham.

Nota: Las fotos de la entrevista son de la colección propia de Eckart Haupt.

WEBSITES

Böhm, Claudius y Kunze, Hagen. Interview mit Eckart Haupt.

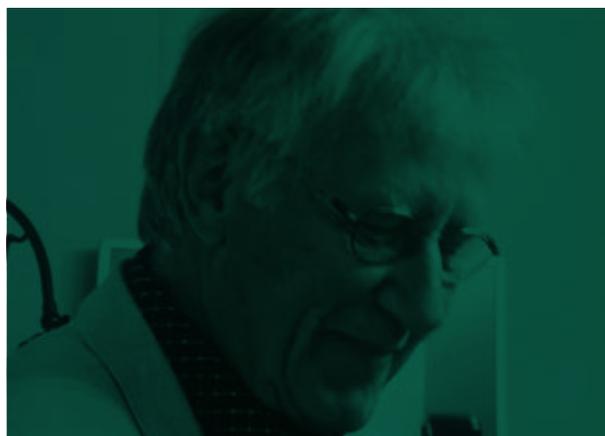
<https://www.gewandhausorchester.de/newsroom/gewandhausmagazin/ausgabe-nr-79/interview-mit-eckart-haupt/> (visita 21.11.2020).

Landmann, Ortrun. 2019. *Kappelle historisch. Namenverzeichnisse zur Geschichte der Sächsischen Staatskapelle Dresden seit 1548, begleitet von drei historischen Abrissen sowie 76 kommentierten Bilddokumenten*.

<https://slub.qucosa.de/api/qucosa%3A34314/attachment/ATT-0/> (visita 20.11.2019).

Schurig, Jörg. nmz. Kiz Nachrichten. *Wie Glanz von altem Gold: Staatskapelle Dresden als Forschungsobjekt*. Artículo 12.11.2019.

<https://www.nmz.de/kiz/nachrichten/wie-glanz-von-altem-gold-staatskapelle-dresden-als-forschungsobjekt> (visita 14.11.2020).



NOTA BIOGRÁFICA MARÍA DEL CARMEN FUENTES GIMENO



Alumna de Juana Guillem, Benoît Fromanger y Marcos Fregnani. Profesora del cuerpo de música y artes escénicas de la Comunidad Valenciana. Master en música antigua y pedagogía instrumental (*Hochschule für Musik Nürnberg*). Estudios de doctorado en música (interpretación) en la Universidad de Aveiro (Portugal). Participa como ponente en congresos de Investigación Artística en la *Universidade de Aveiro* en Portugal, en la *Université de la Sorbonne* en París, en las *Jornadas de Investigación Artística* de Pirineos y en las *Jornadas Instrumenta* de Madrid.



La trampa del perfeccionismo en los músicos

Por Elena Muerza

Si hiciera una lista con las trampas más comunes en las que caemos los músicos y que nos impiden alcanzar un alto desempeño en nuestra carrera, el perfeccionismo estaría en el número 1. Sin duda.

Y me refiero a él como trampa porque es un rasgo que incluso está bien visto en nuestra sociedad. En las entrevistas de trabajo, de hecho, suele ser el «defecto» que más se menciona porque se relaciona con la búsqueda de excelencia.

Creemos que es bueno ser perfeccionista, que eso nos llevará a buscar maneras de seguir mejorando y superarnos a nosotros mismos. Pero lo cierto es que suele tener como resultado la sensación de que, lo que hacemos, nunca es lo suficientemente bueno.

Esto es algo que me comentan a diario los músicos inscritos en mi Programa de Alto Desempeño. Ya sean profesionales, estudiantes o aficionados, detrás de los problemas de motivación, de la falta de eficacia en el estudio o de la dificultad para reflejar en el esce-

nario los frutos del trabajo personal, muchas veces se halla un exceso de perfeccionismo.

Pero ¿qué hay detrás de ese perfeccionismo? ¿Y por qué ser perfeccionista nos impide, precisamente, tocar a nuestro mejor nivel?

Podríamos decir que el músico perfeccionista busca siempre una ejecución impecable de la obra y se fija altos estándares para su interpretación. Hasta ahí no parece nada malo, ¿no?

Sin embargo, si rascamos un poco, encontramos que esto suele ir acompañado de grandes niveles de autoexigencia, una constante autocrítica y demasiada presión por cumplir las expectativas (propias y de los demás). Por no hablar del miedo al fracaso.

Por eso, no es de extrañar que esta característica personal parezca contribuir directamente a la ansiedad escénica o la angustia a la hora de tocar en público, tal y como han demostrado varios estudios.

Está claro que todos queremos hacerlo lo mejor posible cuando nos subimos a un escenario o tenemos que tocar delante de un jurado. Pero existe una gran diferencia entre hacerlo bien y buscar hacerlo perfecto:

■ Porque la perfección en la música es algo demasiado subjetivo. Puedo haber tenido la actuación de mi vida, sin fallar una sola nota, y que el público no se sienta conmovido lo más mínimo por mi interpretación.

■ Porque cuanto más intentamos ser el mejor en algo, más nos alejamos de conseguirlo. Como si el mundo se pusiera en nuestra contra, parece que cuando tocamos para ganar o demostrar que somos los mejores en algo, más se resiente nuestra actuación. Fallamos más de la cuenta, no suena como nos gustaría... En definitiva, esa búsqueda de perfección nos bloquea.

¿Qué puedo hacer para no caer en la trampa del perfeccionismo?

Por suerte, el perfeccionismo es algo que no tiene por qué acompañarte el resto de tu vida o de tu carrera musical. Y es que existen diferentes pasos para dejar de lado esta faceta que tanto daño puede hacernos (te lo dice una experfeccionista).

1. Cultiva una mentalidad de crecimiento

Dado que una de las razones que nos llevan a desarrollar el perfeccionismo es el pensamiento dicotómico (blanco o negro, bien o mal, todo o nada), característico de las personas con mentalidad fija, el primer paso a dar sería cultivar la mentalidad de crecimiento.

Si nunca has oído hablar de ella, o quieres profundizar sobre este tema tan interesante, te recomiendo el libro *Mindset: la actitud del éxito*, de Carol Dweck. Es una lectura muy

útil para todos, perfeccionistas y no. A mí me encantó, y hay mucha información interesante para aplicarnos a nosotros mismos, y también si eres profesor o padre/madre.

En la imagen de la siguiente página puedes encontrar una comparativa de ambos tipos de mentalidades.

2. Permítete equivocarte.

Los errores son nuevas oportunidades de aprendizaje. Nada terrible ocurre cuando nos equivocamos, y es quizás uno de los grandes miedos que experimentamos los músicos.

Por eso acepta que siempre habrá áreas de mejora al tocar, incluso cuando en general tu actuación haya sido positiva, y que esos

errores no determinan tu calidad como músico o persona.

No olvides tener en cuenta también aquello que has hecho bien. Valora de manera equilibrada tus actuaciones.

3. Vigila tu diálogo interno

Si prestas atención al tipo de comentarios que te haces a ti mismo al tocar, podrás diferenciar aquellas voces negativas que sólo te destruyen o te exigen ser perfecto («no tienes nivel suficiente para tocar esta obra», «ni te molestes en presentarte a esa audición porque no vas a pasar de ronda»), y aquellas que describen una realidad de manera constructiva («tienes que seguir trabajando los saltos de octava para que salga con fluidez», «en la parte B busca más limpieza en el pasaje rápido»).

Para ello revisa si aquello que te dices es realmente objetivo y útil, o si, por el contrario, supone una exageración o es cruel.

4. Acepta quién eres

Con tus fallos, con los pasajes que no salen,

Porque la perfección en la música es algo demasiado subjetivo. Puedo haber tenido la actuación de mi vida, sin fallar una sola nota, y que el público no se sienta conmovido lo más mínimo por mi interpretación

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

«¿Para qué estoy aquí? Estoy haciendo todo según lo previsto. Entonces, ¿qué es lo que está en juego? Nada. No sólo se aburre el público, sino que yo también me estoy aburriendo».

La perfección no es demasiado comunicativa. Sin embargo, cuando subordinas tu técnica a la idea musical, entonces sí te sientes involucrado. Y puedes asumir riesgos. Sin importar si fallas.



Elena Muerza es flautista y pedagoga, especialista en Alto Desempeño e Inteligencia emocional. Con su Programa de Alto Desempeño para músicos proporciona herramientas efectivas para alcanzar tus objetivos y subir al escenario con confianza y seguridad.

Conoce más sobre Elena, sus artículos y su eficaz programa en:

www.elenamuerza.com.

Memorias Jean-Pierre Rampal

AUTOR: Jean-Pierre Rampal

TÍTULO: *Memorias*

FORMATO: 17 x 24 cm

NÚMERO DE PÁGINAS: 298

EDITORIAL: Arpeggio



Coincidiendo con la conmemoración de los 20 años de su fallecimiento, se ha realizado la publicación de las **Memorias** de Jean-Pierre Rampal, el más destacado y célebre flautista del siglo XX, apreciado a lo largo y ancho del mundo. Sus flautas de oro se hicieron célebres en todas las salas de concierto.

La vida de Rampal fue rica en experiencias, desde sus vicisitudes durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), hasta su ascenso a la élite de los grandes músicos de la centuria. Conoció y colaboró con grandes intérpretes y compositores, a los que menciona con especial cariño y con sentido del humor. La lectura de estas **Memorias** se hace amena e interesante, además de resultar una brillante exposición del panorama musical del siglo XX.

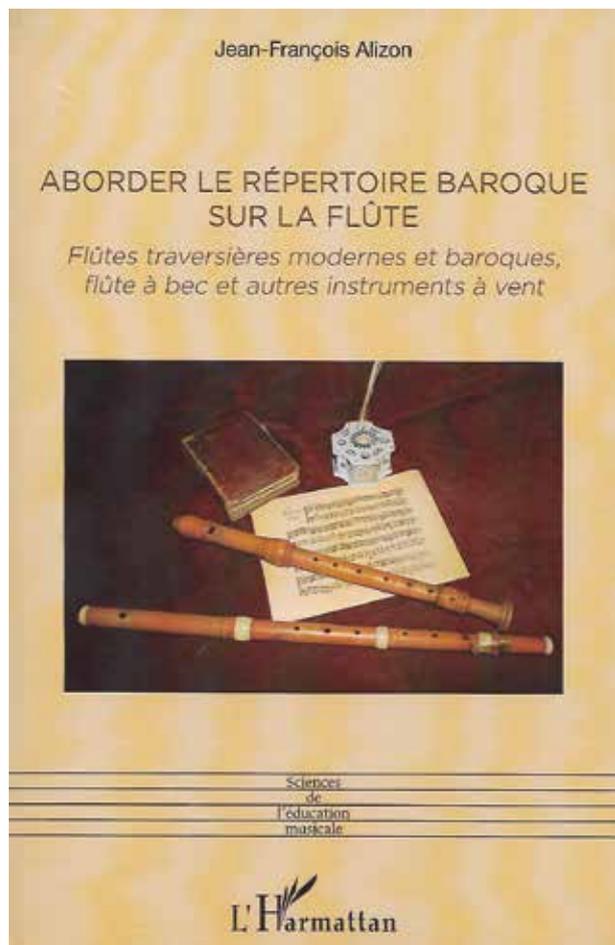
Completan esta edición un prólogo de Manuel Capdevila, su amigo y acompañante en las visitas de Rampal a Cataluña, y un epílogo de Claudi Arimany, también prestigioso flautista, que compartió con Rampal su actividad concertística durante la última década de la vida del músico francés. ■



Aborder le répertoire baroque sur la flûte

Jean-François Alizon

L'Harmattan, París, 2014



Después de estudiar flauta de pico en el Conservatorio de Estrasburgo, el profesor Alizon se formó en la Schola Cantorum de Basilea y en diversos cursos con los principales intérpretes de la música renacentista y barroca. En 1975 fue nombrado profesor de flauta de pico y de traveso en el Conservatorio de Estrasburgo. Cinco años más tarde, y por iniciativa suya, el centro creó un departamento de música barroca. Paralelamente a su labor docente, su grupo *La Messinoise* lleva a cabo su carrera de conciertos en Francia y en el extranjero. Fruto de su experiencia como pedagogo y como intérprete, el presente libro propone un abanico de enseñanzas que van desde consideraciones históricas y estilísticas a la técnica de ambos instrumentos, sin olvidar importantes consejos acerca del mantenimiento de los instrumentos. Concede una especial importancia a facetas tales como el enfoque postural o el trabajo personal. Ofrece también una extensa bibliografía que va más allá de lo estrictamente musical, hacia lo estético y filosófico.

El libro me parece indispensable para el intérprete de ambos instrumentos, pero también para todo flautista Böhm que desee profundizar en sus conocimientos sobre la interpretación barroca.

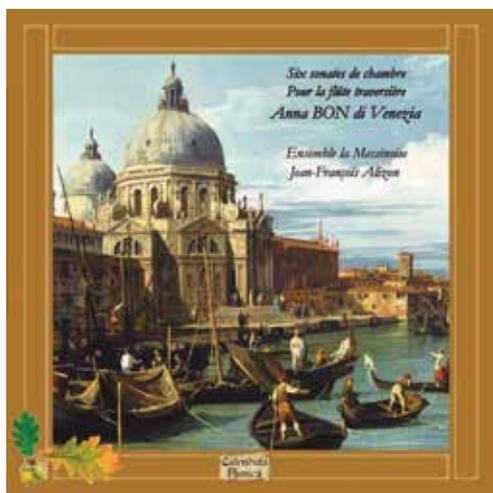
Un interesante artículo (*Tempo flûte*, n.º 12, segundo semestre de 2015) de Pascal Gresset pone en paralelo este libro con el trabajo de Barthold Kuijken: *The Notation is not the Music*, ofreciendo un debate enriquecedor entre ambos. ■



Six sonates de chambre pour la flûte traversière

Anna Bon di Venezia

Ensemble La Messinoise. Jean-François Alizon (traverso), Bruno Soucaille (clave), Jean-Sébastien Kuhnel (teorba) y Chantal Baeumler (viola da gamba).
Rainbow Classics. Calendula musica.
RW 20184477-32



No hace muchos años, la figura de Anna Bon di Venezia era desconocida para el flautista y el melómano. Afortunadamente, en los últimos años ha

adquirido el reconocimiento que merecía, entrando en el repertorio barroco habitual. Nacida en Venecia de padres artistas (su padre, Girolamo Bon, era libretista, y su madre, Rosa Ruvineti, cantante), se formó en el célebre Ospedale della Pieta veneciano. Anna se presentó como virtuosa del clave en la corte de la princesa Wilhemine de Prusia (hermana de Federico II) en Bayreuth. Su opus 1 está dedicado al Margrave Federicio de Brandenburgo-Culmbach. Al fallecimiento de la princesa en 1758, la familia trabaja en Eisenach al servicio de los Esterhazy. A este ciclo seguirán seis sonatas para clavecín (dedicadas a Ernestina Augusta Sophia, princesa de Saxe-Weimar) y seis *divertimenti* para dos flautas y bajo continuo (dedicados al Elector de Baviera Charles Theodore), sin que se conozcan más obras de la compositora.

El flautista Jean-François Alizon (autor del libro reseñado) y su grupo *La Messinoise* hacen revivir estas páginas con una preciosa y refinada versión, utilizando para ello sendas copias de flautas de Quantz y de Grenzer. Precisamente, este intérprete es autor de un estupendo artículo sobre Anna Bon, publicado en *Tempo flûte* (n.º 20, segundo semestre de 2019). El grupo protagonizó anteriores grabaciones dedicadas a Francesco Barsanti, Jacques-Martin Hotteterre, Jean-Marie Leclair y Jean-Philippe Rameau.

Se trata de la primera grabación integral de estas obras, para deleite de los amantes de la música barroca. ■





*S*ientan *Cátedra*

SALETA SUÁREZ

entrevista

■ Por Roberto Casado

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

Empecé a tocar la flauta a la edad de 8 años, si bien antes había recibido clases de música desde los 6 con una profesora, Mercedes Lozano, que me enseñó a apreciar la música y me preparó para poder entrar en segundo curso de solfeo en el conservatorio y compaginarlo directamente con el instrumento como se hace en los planes de estudio actuales.

Mis comienzos con la flauta fueron en el Conservatorio de Ourense, pero desde bastante joven tuve relación con la Orquesta Sinfónica de Galicia y su Escuela de Práctica Orquestal, a la que estoy muy agradecida por su formación, especialmente a la flautista principal de la orquesta, Claudia Walker, que me ayudó muchísimo.

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

La primera persona que me marcó fue Claudia, como mencioné con anterioridad. Posteriormente puedo decir que hay cuatro personas clave para mí, que fueron: Magdalena Martínez, Emily Beynon, William Bennett y Patricia Morris.

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

Soy profesora en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba, imparto clases a jóvenes de Enseñanzas Superiores y por lo tanto son alumnos que se quieren dedicar profesionalmente a la música. Comencé con la docencia en conservatorios de enseñanzas básicas y profesionales y me pareció un mundo fascinante. Es muy gratificante a la vez que sacrificado el trabajo de enseñar a tocar bien un instrumento desde los comienzos, y a pesar de que doy clase desde hace 9 años a chicos y chicas de nivel más avanzado, el trabajo con los niños y adolescentes lo considero clave.

A nivel superior es importante enseñar al alumnado a organizar su tiempo de estudio y a que dicho estudio sea lo más productivo posible. Asimismo, el trabajo artístico y musical es quizá la parte más relevante del aprendizaje en esta etapa.

¿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 se hacen las pruebas de acceso a nivel de toda la Comunidad Autónoma, es decir, no escogemos a nuestros propios alumnos, sino que ellos hacen una única prueba y en función de la nota que saquen se les van adjudicando los centros según sus peticiones. Aproximadamente una vez cada 4 o 5 años esa prueba se realiza en mi conservatorio, y en ese caso lo que buscamos en los alumnos y alumnas es que tengan una base técnica lo más sólida posible para poder centrarnos no sólo en desarrollar esa técnica instrumental, sino también en mejorar los aspectos musicales y artísticos. Por lo tanto, las cualidades principales en las que nos fijamos en la prueba de acceso son la homogeneidad del sonido en todos los registros del instrumento, una articulación y digitación claras y una buena afinación. Asimismo, nos interesa que la interpretación del repertorio sea musical y atractiva.

¿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 y repertorio? ¿Qué echas en falta? ¿Cuáles son los factores más importantes a la hora de estudiar? ¿En qué basas tu enseñanza? ¿A qué hay que prestar más atención en el estudio diario?

en respiración y sonido, articulación y por último digitación.

Los métodos que considero pilares fundamentales son los 17 Grands Exercices Journaliers, de P. Taffanel y Ph. Gaubert, Gammes et Arpeges y De la Sonorité, de M. Moyse, y los 7 Ejercicios Diarios, de A. Reichert.

Si me fijo en mis alumnos y alumnas creo que podrían mejorar más si usasen con más

A nivel superior es importante enseñar al alumnado a organizar su tiempo de estudio y a que dicho estudio sea lo más productivo posible

En las clases de flauta trabajo mucho la técnica, siempre les hago un plan de estudio en las primeras clases y se lo reviso a lo largo del curso. Para mí lo ideal es que estudien en torno a cuatro horas diarias en el nivel superior, de las cuales la mitad han de ser de técnica, dividiendo esas dos horas

frecuencia el metrónomo y el afinador para su estudio diario. Sé que puede sonar como una recomendación muy básica y trivial, pero, tras años dando clase, veo que es algo en lo que sigo teniendo que hacer hincapié constantemente.



En la Sala Unicaja de Conciertos María Cristina (Málaga). Ensayo del concierto de Mozart en Sol Mayor con la Academia Orquestal de Málaga (diciembre de 2019).



Con William Bennett en su casa.

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

En general, creo que hay mucha gente con talento y dedicación en España. De hecho, están saliendo grandes flautistas españoles actualmente. Hay muchos docentes con ganas de hacer las cosas bien y eso se nota desde los conservatorios elementales y profesionales.

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

Los planes de estudio han ido cambiando, y yo lo que echo en falta es la posibilidad de hacer clases colectivas de técnica semanales, ya que en las enseñanzas superiores esta posibilidad no se contempla dentro del marco legal.

¿Cuáles son las características del conservatorio o escuela de música 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?

En el Conservatorio de Córdoba el alumnado recibe 1 hora y media de clase individual semanalmente de primero a cuarto, así como una clase grupal de repertorio orquestal de una hora y una clase también en grupo de instrumento afín de una hora en los cursos de tercero y cuarto. Esta asignatura en mi centro la dedicamos al piccolo. Me gusta bastante esta formación, ya que creo que abarca todos los aspectos que considero importantes para el futuro profesional del alumnado. Añadiría las clases colectivas de técnica como ya mencioné en la respuesta anterior.

¿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?



Saleta Suárez.

En mi conservatorio hacemos un repertorio que abarca todos los estilos y en cada curso el alumnado tiene que presentar a examen cuatro obras de cuatro estilos diferentes. La música contemporánea también la trabajamos, no solo en el repertorio propio del siglo XX y XXI, sino también haciendo ejercicios específicos con las técnicas extendidas que cada obra requiere. El alumnado puede escoger su programa de una lista determinada, y para decidir tocar música contemporánea necesita algo de empuje ya que, por lo general, de entrada, le asusta un poco.

El repertorio orquestal se trata a fondo en la asignatura que lleva ese nombre. Durante los cuatro cursos el alumnado trabaja a fondo las piezas más relevantes para nuestro instrumento dentro de la formación orquestal, estudiando no solo la parte de flauta primera o el solo importante, sino todas las voces de dichas obras. En cada curso se tratan aproximadamente 10 obras. El repertorio de

banda lo trabajan en la asignatura de banda. Todos los alumnos forman parte de la banda del conservatorio al menos durante un curso académico.

La lectura a primera vista la practicamos en las clases individuales. Es cierto que no es algo que hagamos cada semana, pero sí que le prestamos atención especialmente cuando se tienen que enfrentar a alguna prueba en la que se la piden. En esos casos hacemos un plan con mucho tiempo de antelación para practicarla en clase y que cojan soltura.

¿Contáis en tu centro con un buen equipamiento? ¿Disponéis de flauta en sol, baja, contrabaja, piccolo, etc.? Si es así, ¿qué aspectos trabajas con tus alumnos? ¿Qué recomendas?

Contamos con piccolo, flauta alto y flauta bajo. Pero la verdad es que no son de muy buena calidad. El alumnado por lo general cuenta con su propio piccolo. La flauta en Sol y la flauta bajo las usan para cámara o grandes agrupaciones.

Creo que en España hay un nivel cada vez más alto y mucho talento. La constancia en el estudio diario es lo que puede hacer que el nivel aumente, si bien ya hay muchísimos flautistas tocando estupendamente hoy en día

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

En mi centro tenemos un grupo de flautas. Al estar descompensado el número de flautistas, que este año es de 28, con otros instrumentos, el alumnado de flauta hace orquesta y banda en el tercer y cuarto curso, mientras que en primero y segundo cuentan

con el grupo de flautas donde montan todo tipo de repertorio.

La verdad es que el área de flauta es muy activa, somos cuatro profesoras y todas nos implicamos mucho para que el conservatorio funcione y el alumnado tenga la mejor formación posible. Realizamos audiciones, traemos a profesores con el programa Erasmus, hay concursos de jóvenes intérpretes y hacemos siempre uno o dos cursos anuales. El año pasado vino Álvaro Octavio y este año iba a venir Juliette Hurel, por ejemplo, curso que esperamos poder recuperar en el futuro.

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

Le recomiendo que intenten hacer un plan para su siguiente etapa con tiempo de antelación, de manera que el cambio o la

transición al siguiente escalón sea algo muy pensado. Asimismo, le sugiero tener varias opciones para continuar sus estudios o para buscar un futuro profesional, es decir, no cerrarse puertas y tener varias posibilidades en consideración.

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 en España hay un nivel cada vez más alto y mucho talento. La constancia en el estudio diario es lo que puede hacer que el nivel aumente, si bien ya hay muchísimos flautistas tocando estupendamente hoy en día. Creo que sí hay mucha gente que está al nivel de otros países, de hecho, cada vez hay más flautistas españoles tocando en orquestas europeas de gran nivel.



En la Sala Unicaja de Conciertos María Cristina (Málaga). Concierto de Mozart en Sol Mayor con la Academia Orquestal de Málaga (diciembre de 2019).



Con Claudia Walker Moore, Diego Fernández Vilela y Juan Ibáñez Briz en la Sinfónica de Galicia.

Cuéntanos alguna anécdota curiosa o graciosa que te haya ocurrido durante tu etapa flautística...

Bueno, me gustaría contar dos anécdotas, una tocando y la otra dando clase.

He tocado el *Prélude à l'après-midi d'un faune* dos veces, una en la Sinfónica de Galicia, con los nervios habituales al enfrentarse a una obra así, y la otra en Málaga, con la Orquesta Sinfónica. Ahí conseguí tocarlo muy tranquila, ya que llegar a estar en la silla para el primer do sostenido fue todo una odisea, con la tormenta que caía y la ciudad colapsada de coches. Estar allí fue una alegría tan grande que la disfruté más que nunca.

La anécdota graciosa es de la época en la que daba clase en el Conservatorio de Torre del Mar. Llegó un niño al aula con la flauta verde y el metal totalmente levantado. Yo no hacía más que preguntarle qué le había

pasado a la flauta y él me decía que nada. Al finalizar la clase, ya en la puerta me mira y me dice: «Mi padre la limpió con el guarrito». Yo, aunque llevaba un tiempo en Málaga, había palabras que todavía no identificaba, así que me quedé igual y al salir pregunté qué era el tal «guarrito». Me llevé una gran sorpresa cuando me dijeron que era un taladro y que se le llamaba así por la marca Warrington.

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

Simplemente me gustaría añadir que, bajo mi punto de vista, un buen docente es aquél que trata de mantenerse en activo y al día no solo dando clase sino también tocando, ya que es la mejor forma de transmitir al alumnado la sensación de ponerse en la situación real de un intérprete. ■

Intertextualidad entre *Dedicatoria* de Federico Moreno Torroba, el folclore andaluz y otras composiciones

Extracto del artículo «Intertextualidad entre el folclore andaluz, *Dedicatoria* y otras obras de Federico Moreno Torroba» publicado por *Diagonal: An Ibero-American Music Review* (Universidad de California).

■ Por Vicent Morelló

Esta pequeña obra sirve de excusa para trazar relaciones intertextuales con otras composiciones y el folclore. «El concepto de intertextualidad se deriva de la concepción de la obra literaria como texto cuya riqueza de significado resulta de su posición en una red potencialmente infinita de otros textos». ¹ Tomando esta cita de R. S. Hatten, y considerando las composiciones como textos, entonces las relaciones entre diferentes composiciones pueden ser infinitas. ¿A quién no le ha pasado que ha escuchado una obra y le recuerda a otra concreta? ¿Cuántas obras toman un tema de otro compositor para rehacerlo o hacer variaciones?

La intertextualidad nos refiere a otros textos a través de citas (cita: una copia de un fragmento, una frase o una obra del propio autor o autor diferente. Por ejemplo, Mozart cita en *Don Giovanni* un fragmento de la ópera *Una cosa rara* de Vicent Martín i Soler), una alusión (referencias vagas, posibles de estructuras que nos recuerdan o remiten a otro texto concreto de un autor), la parodia (se toma un tema, fragmento o motivo como punto de partida para reelaborarlo en una composición nueva; por ejemplo, la *Sinfonía*



Clásica de Prokofiev)² o la intertextualidad «poiética» (*poiesis*) (un compositor utiliza o se refiere a otros textos para componer su obra).³ Estos conceptos nos sirven para abordar la intertextualidad de *Dedicatoria* (para una ampliación sobre intertextualidad y otros conceptos, consulten la bibliografía).

Dedicatoria, que también tuvo el sobretítulo de *Paisaje andaluz*, fue editada por UME en 1973 y probablemente compuesta un año antes, ya que el estreno tuvo lugar en 1972 a cargo del flautista Rafael López del Cid, a quien iba dedicada la obra.

Esta obra se enmarca dentro del estilo que F. Moreno Torroba definió en su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1935, en el que adopta el casticismo defendido por Miguel de Unamuno en su ensayo *En torno al casticismo*. M. Torroba defiende el casticismo como lo esencialmente español, y en particular lo castellano, situando a Castilla como centro espiritual de España.⁴ Su castellano-centris-



Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

mo estético identifica el origen árabe de la música popular castellana y andaluza, lo que supone, en realidad, ignorar y despreciar lo aportado por otros pueblos, como el gitano o el judío, además de regiones como Galicia, Asturias, Cataluña, País Vasco, País Valenciano o Aragón, en las que sus jotas fueron mundialmente conocidas e inspiraron a numerosos compositores desde mediados del s. XIX. En su manifiesto, no deja de ignorar las músicas de otros pueblos ibéricos no castellanos, además de denunciar la contaminación por músicas foráneas, especialmente las italianas, en la música española,⁵ que durante el s. XVIII tienen grandes nombres como Boccherini o Scarlatti. En realidad, sus ideas se enmarcan dentro del nacionalismo español, que se va fraguando a finales del s. XIX. De hecho, muchos autores defienden la música española como diferente de la europea,⁶ negando influencias tan evidentes como la música italiana en el s. XVIII y XIX, a la que se tachaba de decadente. El nacionalismo español buscará su identidad en el folclore, siendo su fuente de inspiración y excluyendo la música europea.⁷ Sin embargo, encerrarse en el pequeño círculo nacionalista es lo que permite

a Moreno Torroba anhelar la universalidad. Aun así, su música tiene influencias del impresionismo, el neoclasicismo vertebrado por el lirismo y el folclore, que le caracterizan.

Dedicatoria tiene la forma de lied ternario (tres secciones ABC) y sigue los pasos de Falla, adoptando esquemas formales claros y sencillos con la adición de partes contratantes. Toma el folclore para articularlo líricamente a través del neoclasicismo, que es una importante herramienta para armonizar canciones.⁸ *Dedicatoria* hace referencia a los modos frigio y mixolidio, con armonías que omiten la tónica o la sensible o que no resuelven la tensión en la tónica. Superpone acordes para resaltar la ambigüedad tonal. Recursos utilizados también por Falla o Debussy.



Foto de Manuel de Falla (1876-1946) tomada por Juan V. Lecuna. Alta Gracia, noviembre de 1944.

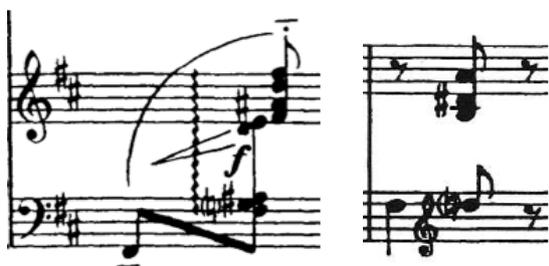
La intertextualidad tiene un lugar destacado en la música española del s. XX, en que los autores han utilizado música renacentista, folclore o música popular en sus obras según comenta Julio Odas en su artículo «El texto inacabado: tipologías intertextuales, música española y cultura».⁹

Dedicatoria y Paño Moruno de Falla

Coinciden ambas obras en un compás de 3/8 y un ritmo en corcheas similar: la tonalidad es distinta (*Paño Moruno* está en *si menor* y el inicio de *Dedicatoria* en *la menor*), pero las dos hacen uso del modo frigio (también

conocido como «escala andaluza», en Falla está en *fa#* menor y en *Dedicatoria* en *mi* menor). La introducción del piano en *Paño Moruno* (*Siete canciones populares españolas*) es mucho más extensa que *Dedicatoria* y con más colorido armónico, resaltando el color frigio con pedales sobre *fa#* (dominante de *si* menor). F. Moreno Torroba utiliza como pedal la nota *la* (tónica de la sección inicial) para referirse a la tonalidad, pero en lugar de utilizar la sensible (Falla usa *la#* que pertenece al modo frigio mayorizado, tercera mayor de *fa#* menor), utiliza la tónica *la*.

La introducción del piano de ambas obras finaliza con un acorde de dominante alterado: *Paño Moruno* utiliza un acorde de dominante de 11ª sin la 7ª y con una 5ª aumentada: *la#* sensible de *si* (ejemplo 1). Mientras F. Moreno Torroba utiliza un acorde menos colorido: un acorde de 7ª con una nota añadida, la segunda menor *re#* que es sensible de *mi*, dominante de la tonalidad de la sección (ejemplo 2).



Ejemplo 1: *Paño Moruno*. Compás 23.

Ejemplo 2: *Dedicatoria*. Compás 8.

F. Moreno Torroba utiliza un acorde de 11ª similar al que usa Falla, pero sin la 9ª, pero lo hace en el acompañamiento en los compases 12 y 14 (ejemplo 3). Este acorde se asemeja, además, al rasgueo de arriba a abajo de la guitarra, lo que es a su vez una alusión intertextual al lenguaje de otro instrumento.



Ejemplo 3. *Dedicatoria*. Compases 12 y 14.

El concepto de intertextualidad se deriva de la concepción de la obra literaria como texto cuya riqueza de significado resulta de su posición en una red potencialmente infinita de otros textos

La intertextualidad en la escritura de ambas obras se ve acentuada por el uso de una hemiola al final de la introducción de piano por parte de F. Moreno Torroba, que culmina con el acorde de dominante descrito anteriormente. Mientras, Falla utiliza el acorde de 11ª antes descrito sin una hemiola que prepare la tensión, sino que lo hace con la repetición de 3 compases.

Finalmente, ambas obras tienen la melodía con el color frigio o escala andaluza, con el tercer grado mayorizado al ascender y al descender natural (*sol#* en *Dedicatoria*, *la#* en *Paño Moruno*) (ejemplo 4).



Ejemplo 4: *Dedicatoria*.

Según este análisis intertextual, se puede decir que *Dedicatoria* tiene una «influencia» de *Paño Moruno* (según Klein, influencia es la forma de intertextualidad «poiética» reducida o limitada, que define la acción del escritor cuando toma prestado o alude a otro texto de otro compositor. También se puede llamar préstamo o alusión).¹⁰ También podría decirse que F. Moreno Torroba ha querido realizar una «tessera», que, según la definición de Bloom, es la figura retórica por

medio de la cual el último compositor quiere demostrar que el primero falló en su intento de llegar suficientemente lejos con su obra; pero parece obvio que Falla realizó un trabajo excelente y F. Moreno Torroba se quedó lejos de igualar en color armónico, melódico, la altura de Falla. Es lo que Bloom llama «ansiedad de la influencia», concepto que define al autor que intenta decir algo nuevo a la sombra de lo realizado por el primer compositor, quien ha dicho todo o casi todo de la obra.

Se podría conjeturar que F. Moreno Torroba no se inspiró en la obra de Falla y sí en la música popular y el folclore, o en sus propias obras, como la «Petenera» de su zarzuela *La marchenera*. Pero es evidente que F. Moreno Torroba ha tenido «influencia» de la obra de Falla, lo que se define como una intertextualidad «transhistórica» en la que ambas obras están dentro de un mismo estilo.



El compositor Federico Moreno Torroba (izquierda) con el barítono Plácido Domingo Ferrer, padre del famoso tenor Plácido Domingo. Teatro de la Zarzuela, Madrid, 1946.

Dedicatoria y la «Petenera» de la zarzuela *La marchenera* de F. Moreno Torroba

La inspiración en el folclore recreando el aire popular es una constante en la obra para guitarra y zarzuela de F. Moreno Torroba. El palo flamenco de la «Petenera» fue una inspiración también para *Dedicatoria* en otra relación intertextual. Tomando una grabación de la mítica Niña de los Peines¹¹ oímos en seguida la relación. F. Moreno Torroba hace una adaptación del palo flamenco, habitualmente transcrito en compás de 6/8 + 3/4, y lo simplifica a un 3/8 + hemiola.



La Niña de los Peines.

La marchenera es una zarzuela compuesta en 1928 y uno de los grandes éxitos de F. Moreno Torroba. Está repleta de alusiones al folclore popular. No solamente aparecen peteneras, sino también malagueñas, zapateados, etc., además de utilizar tetracordes menores descendentes en la escala andaluza o modo frigio (ejemplo 5).



Ejemplo 5.

En este aria en compás de 6/8 el ritmo ternario del inicio está ligeramente alargado y el ritmo binario aparece solamente al final con una hemiola (ejemplo 5). El color modal frigio aparece al iniciarse la melodía en la tónica y terminar en la dominante *mi*. La intertextualidad es evidente con el arpegiado que también utiliza Falla en su *Paño Moruno*, así como recursos armónicos, tonales y rítmicos entre todas estas obras. El ritmo de petenera lo utiliza también en otras zarzuelas, como *La chulapona*, de 1934.

Dedicatoria, Romance de los Pinos y obras para guitarra

La sección B de *Dedicatoria* (recordemos que tiene forma de lied ternario ABC) es una cita literal de *Romance de los Pinos*, de 1956, que también copia para *Montemayor*, de 1970, y que forma parte de la *suite Castillos de Es-*

pañá, que terminaría en 1978. En estas tres obras, este tema tan solo cambia ligeramente la melodía en algunos compases y el color armónico, dejando el resto del tema íntegro (ejemplo 6). F. Moreno Torroba utilizará este tema en su concierto para guitarra *Diálogos para guitarra y orquesta* de 1977, reelaborando el tema en lo que sería una «parodia» intertextual. Añade colores misteriosos en la cuerda con armónicos que introducen y preparan el inicio de la melodía en la orquesta, que mantiene casi sin modificar cambiando la textura y colores armónicos.



Ejemplo 6: sección B de *Dedicatoria*, Montemayor y Romance de los Pinos.

Gran parte del material de *Diálogos* se encuentra en la *Sonata-Fantasia* de 1953 y que no se publicará hasta 1975. El inicio de *Dedicatoria* es idéntico, armónica y melódicamente, al de la *Sonata-Fantasia*, excepto pequeños cambios de color armónico o modificaciones puntuales, lo que le lleva a plagiarse o citarse a sí mismo en este conjunto de obras. El final de *Diálogos* es un *allegro* que toma el tema del inicio de *Dedicatoria*, y que también aparece en la *Sonata-Fantasia*. F. Moreno Torroba realiza una «parodia», variando y desarrollando el tema con colores armónicos que nos remiten al impresionismo, el jazz o a recursos que recuerdan a Bartók y Stravinsky, lo que nos llevaría a su vez a una intertextualidad transhistórica (que relaciona los textos con todas las etapas históricas). Además, se relaciona intertextualmente con Falla y el palo flamenco de la «Petenera», tejiendo así una red intertextual con las obras para guitarra.

Recreación del folclore en piezas similares a *Dedicatoria*

Siguiendo la línea trazada por Pedrell, muchos compositores se inspirarían en el folclore para recrearlo en sus obras: Falla, Albéniz, Granados, Ravel, Bartók, Stravinsky, Glinka, Rimsky-Korsakov, Dukas, Pessard, etc., por citar algunos. En el repertorio para flauta existen obras muy interesantes que se inspiran en el folclore, lo cual descubre una red de conexiones intertextuales.

Tirana (Homenaje a Sarasate) fue escrita por Jesús Guridi y la dedicó también al flautista Rafael López del Cid. Hace referencia el título a una bella actriz retratada por Goya y también es el nombre de una canción danzada del s. XVIII, de aire picaresco, que se popularizó en los intermedios teatrales. Normalmente en compás de 3/8, fue muy popular en el s. XIX y especialmente en los jaleos (una categoría genérica de danzas populares andaluzas que fue precursora del baile flamenco). Su popularidad alcanzó rincones europeos, y el mismo Beethoven introduciría una *tirana* en su ciclo de canciones Wo 158. También

utiliza el color modal frigio, el inicio andante da paso a un *tempo* alegre en *re* mayor de carácter danzable y relacionado intertextualmente con el ritmo de petenera. Se podría decir que algunos de sus ritmos se asemejan más al ritmo de bulerías, los jaleos extremeños o la seguiriya rápida del flamenco. Se descubre así un entramado intertextual de alusiones y estructuras similares con

**En el repertorio
para flauta
existen obras muy
interesantes que
se inspiran en el
folclore, lo cual
descubre una red
de conexiones
intertextuales**

Dedicatoria.

La *Chanson gitane*, de Manuel Infante, es una obra en ritmo similar a la seguidilla en la parte de piano que parece imitar una guitarra con numerosas sincopaciones, como si se tratara del palmeo flamenco. La parte de flauta es *cantabile* y a la vez virtuosa y brillante, de variado colorido que deja patente

la influencia de la escuela flautística francesa, con colores armónicos que aluden a Hue, Taffanel o Gaubert, ya que M. Infante se instaló en París en 1909 y esta obra se publicó en 1922.

La gitana, de Fritz Kreisler, es original para violín y fue compuesta en 1917. Lleva el subtítulo de «canción árabe-española del s. XVIII» y es una muestra de cómo el folclore de otros pueblos era visto como algo «exótico». Kreisler lo recrea en una introducción con segundas aumentadas que recuerda la música oriental, gitana o árabe; después introduce el tema de una habanera, que estuvo muy de moda en Europa a mediados del s. XIX. La habanera evocaba lo marinero, la nostalgia de lo tropical (en especial de la sensualidad de sus mujeres), y a finales de siglo deriva en una asimilación que la une con el tanguillo flamenco y en una canción popular más. El propio F. Moreno Torroba utilizaría habaneras en diversas zarzuelas como *La chulapona*.

Ofrenda a Falla, de Jesús Arámbarri, es una elegía estrenada el año del fallecimiento de Falla, en 1946, por la Banda Municipal de Bilbao. La obra también está dedicada al flautista Rafael López del Cid. Arámbarri cita el ritmo de la «danza de la molinera (farruca)» de *El sombrero de tres picos*, que como Falla o F. Moreno Torroba aluden al folclore para recrearlo en sus obras. Así, *Dedicatoria* se encuentra en esta red intertextual de obras inspiradas en el folclore, creando unas estructuras y relaciones que definen tópicos que conforman el estilo.

La música popular ha sido y es una fuente de inspiración de numerosos compositores, tal vez desde el inicio de los tiempos. Los compositores trazan relaciones intertextuales a través de citas, alusiones, influencias, *tessera*, intertextualidad transhistórica, tópi-

cos, ansiedad de la influencia... (los términos que definen la intertextualidad son muchos

más de los aquí utilizados). Las relaciones entre obras, autores y épocas forman un tejido infinito de relaciones intertextuales. La pequeña obra *Dedicatoria* nos ha servido de excusa para trazar estas relaciones intertextuales con algunas pocas obras. Éstas muestran el uso de acordes, colores armónicos y modales como el modo frigio, ritmos, texturas, acom-

pañamientos, alusiones tópicos, influencias, etc., que trazan una red interminable de relaciones intertextuales. ■

Ofrenda a Falla, de Jesús Arámbarri, es una elegía estrenada el año del fallecimiento de Falla, en 1946, por la Banda Municipal de Bilbao. La obra también está dedicada al flautista Rafael López del Cid

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso González, Celsa; Arce, Julio; Fraile Prieto, Teresa. (2010). *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).
- Carreras, Juan José. Hijos de Pedrell: la historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980). *Il saggiatore musicale*, vol. 8, n.º 1 (17-18 noviembre 2000), pp. 121-169.
- Clark, Walter Aaron. y Krause, William Craig. (2013). *Federico Moreno Torroba. A Musical Life in Three Acts*. Oxford: Oxford University Press.
- Klein, Michael L. (2005). *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Krause, William Craig. Casticismo and the music of Federico Moreno Torroba. *Revista de musicología*, vol. 16, n.º 6 (1993), pp. 3235-3241.
- Hatten, Robert S. El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales. *Cráteres*, n.º 32 (julio-diciembre 1994), pp. 211-219.
- López Cano, Rubén. Música e intertextualidad. *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, n.º 104 (2007), pp. 30-36.
- Morelló Broseta, Vicent. Intertextualidad en el folclore andaluz, *Dedicatoria* y otras obras de Federico Moreno Torroba. *Diagonal: An Ibero-American Music Review.*, 5(1). DOI: 10.5070/D85147248. Recuperado de <https://escholarship.org/uc/item/2036x4sx>

Moreno Torroba, Federico. *Discurso leído por el SR. D. Federico Moreno Torroba en el acto de su recepción pública y contestación del Sr. D. Ángel María Castell el día 21 de febrero de 1935*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1935.

Piquer Sanclemente, Ruth. (2011). El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939) (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, p. 423. (Consulta: 20 marzo 2018).

Silvera, Francisco. La música o el 27. *Eutopías*, vol. 19 (primavera 2020) DOI: 107203/eutopias.19.17872, pp. 37-48.

NOTAS A PIE DE PÁGINA

¹ S. Hatten, Robert. El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales. *Criterios, La Habana*, n.º 32, julio-diciembre 1994, pp. 211-219. Traducción Desiderio Navarro.

² López Cano, Rubén. 2007. Música e intertextualidad. *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, n.º 104, pp. 30-36.

³ Klein, Michael L. (2005). *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, p. 139.

⁴ Krause, William Craig. Casticismo and the music of Federico Moreno Torroba. *Revista de Musicología*, vol. 16, n.º 6 del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales del Mediterráneo y sus Ramificaciones: vol. 6 (1993), pp. 3235-3241.

⁵ Clark, Walter Aaron. y Krause, William Craig. (2013). *Federico Moreno Torroba. A Musical Life in Three Acts*. Oxford: Oxford University Press.

⁶ Carreras, Juan José. Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980) *Il saggatore musicale*. Vol. 8, n.º 1. La Astoria della música: Prospettive del seco XXI Convegno Internazionale di studi, Bologna, (2000), pp. 126-131.

⁷ Piquer Sanclemente, Ruth. (2011). *El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, p. 423.

⁸ *Ibidem...* p. 424.

⁹ Alonso González, Celsa; Arce, Julio; Fraile Prieto, Teresa. (2010). Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), p. 235.

¹⁰ Klein, *Intertextuality*, p. 140.

¹¹ Niña de los Peines. *Quisiera yo renegar*. (Petenera). Recuperado de <https://youtu.be/L-i9JxLfQ-4> (consulta 7 diciembre 2020).

**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



Berkeley,



Bowen, Arnold:

la sonata para flauta y piano en los años cuarenta en Inglaterra

■ **Por Marina Firpo**

Dentro de las composiciones para flauta y piano, y más precisamente en Inglaterra en los años cuarenta, podemos encontrar las dos sonatinas de Lennox Berkeley (1903-1989) y Malcolm Arnold (1921-2006), y la *Sonata* de York Bowen (1884-1961). Pese a hacer el mismo tipo de composiciones y pese a componer durante la misma época, Lennox Berkeley (1903-1989), York Bowen (1884-1961) y Malcolm Arnold (1921-2006) se encuentran en momentos de sus vidas y formación muy diferentes el uno del otro.

Lennox Berkeley (1903-1989)

Compuesta en 1939, cuando el compositor tenía 36 años, la *Sonatina* op. 13 de Lennox Berkeley puede incluirse dentro del neoclasicismo o el primer modernismo debido a los antecedentes eminentemente parisinos del compositor.

Ya cercano a Francia por vía de la familia materna a la que iba a menudo a visitar, los años anteriores a 1932 los pasó en París, bajo consejo y estímulo de Maurice Ravel, al que el joven Berkeley había presentado algunas partituras en Oxford en 1926.

Así fue como Lennox Berkeley estudió en París desde el otoño de 1926 hasta 1932, bajo la dirección de Nadia Boulanger. Los años parisinos fueron extremadamente influyentes en la posterior carrera del compositor. No sólo aprendió enormemente de Boulanger, además tuvo la oportunidad de entrar en

contacto con los más grandes compositores del momento: Maurice Ravel, Francis Poulenc, Igor Stravinskij, Darius Milhaud, Albert Roussel, Arthur Honegger y todo ese ambiente cultural cosmopolita que hizo de París un auténtico centro de arte moderno, atrayendo a artistas de todo el mundo.



Maurice Ravel y Lennox Berkeley.

La *Sonatina* op. 13 fue escrita para el flautista dulce Carl Dolmetsch, volviéndose más conocida en la versión para flauta y piano de sir James Galway, registrada cuarenta años después del año de composición. La primera ejecución tuvo lugar el sábado 18 de noviembre de 1939 en Wigmore Hall, como informa *The Times*:

[...] El trabajo es un éxito tanto para el instrumentista como para el compositor. El señor Berkeley tardó un tiempo en encontrar su estilo, pero en esta sonatina su uso característico de las figuraciones suena bien tanto en los tonos argentinos

de clavecín, como en el material melódico del instrumento de viento; está felizmente diseñada para que todo el efecto sea nítido, agudo y brillante, sin parecer descabellada. [...]¹

Berkeley crea una combinación ecléctica entre lo que es tradición y lo que es innovación. Como dijo Boulanger, Berkeley poseía «un oído natural para la armonía que le permitía no pensar demasiado en ello», y en esta obra se encuentra precisamente esta capacidad natural suya, en los que los vislumbres de tonalismo se alternan con una inestabilidad motívica, creando un universo expresivo variado.

Un *martilleado* stravinskijano de piano abre el *Moderato*, seguido de figuraciones derivadas de varias combinaciones de módulos octanotónicos. El intervalo de tercera menor –componente constituyente de la escala octatónica– se identifica como elemento melódico portante, sujeto a un diálogo continuo entre los dos instrumentos.

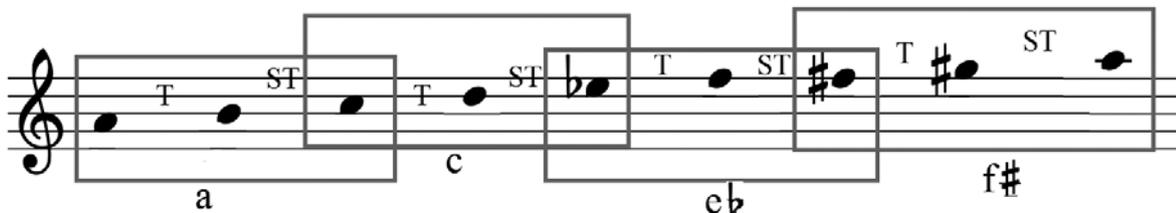
El segundo movimiento, *Adagio*, está ambientado en el modo lidio. Común en Bartók, Debussy y Ravel, colorea diferentes melodías de Berkeley a partir de este período, y también en los movimientos lentos de Britten (ej. *Les Illuminations* [1939] n. VII y IX).

La melodía de este *Adagio* tiene mucho en común con el movimiento correspondiente de *String Trio Op. 19*, compuesto en 1943 por Berkeley.

El *Allegro Moderato* final está configurado morfológicamente como un rondó-sonata. Arranques, escaleras cortas, rematadas por el perfil rítmico incisivo, otorgan al movimiento un aspecto «pirotécnico», en el que ambos instrumentos crean un intenso diálogo sobre diferentes figuraciones.

Edwin York Bowen (1884-1961)

La *Sonata* op. 120 de Edwin York Bowen se sitúa en un contexto totalmente diferente. Compuesta en 1946, cuando York Bowen



Escala octatónica.



Unísono mano derecha e izquierda en la escala octatónica.

tenía 62 años, mira hacia un *post-romance* lejos del *vanguardismo*.

Enfant prodige, Bowen comenzó a trabajar compositivamente en la primera década del siglo XX, asimilando los rasgos estilísticos modernistas. Saint-Saëns lo describió como «el más extraordinario joven compositor inglés».² Valiente pianista, era conocido como «el Rachmaninov inglés».

La *Sonata para flauta y piano* op. 120 lleva la dedicatoria para Gareth Morris, en ese momento primera flauta en la Philharmonia Orchestra. La primera ejecución fue en Wigmore Hall, en mayo de 1949, con Morris

a la flauta y el mismo Bowen al piano. La *Sonata* fue transmitida por radio –con los mismos intérpretes– en 1947 y 1950.

La influencia de Chopin, Brahms, Strauss, Debussy y Rachmaninov es reconocible, y es precisamente esta fusión de estilos lo que hace que el mundo del sonido de Bowen sea tan especial.

Con tal propósito, en el primer movimiento, Bowen inserta una cita de *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Debussy, «comprimiéndola» rítmicamente y confiándola a la mano derecha del piano.

103
espr. 6
105
6 10

Cita de Debussy en la *Sonata* op. 120 de Y. Bowen.

12 Très lent et très retenu jusqu'à la fin
(sourdines)
Corno in Fa
ppp pp pp
(sourdines)
ppp pp pp

Prélude à l'Après-midi d'un faune, C. Debussy (últimas líneas).

En la *Sonata* op. 120, Bowen muestra una especial atención al aspecto melódico y una exclusividad a las ideas temáticas que logran suscitar emociones. Su profesor de composición, Frederick Corder (1852-1932), en su tratado *Modern Musical Composition* recalca la importancia del carácter en la música y del uso de la técnica emocional.

La única verdadera función de la música moderna es la de describir y suscitar ciertos estados de ánimo y las emociones –no todas– que requieren palabras para su expresión están más allá del alcance de la música; pero la siguiente es una lista bastante completa de los sentimientos que podemos tratar de describir: agitación, agonía, desesperación, energía, euforia,

esperanza, tristeza, alegría, amor, misterio, pathos, paz, terror, rabia, patriotismo, súplica. [...] En cuanto a los medios para proceder, en primer lugar menciono los colores primarios con los que pintamos. La música debe ser colocada arriba o abajo; si está en la parte superior produce una sensación de exaltación, si está en la parte inferior una sensación de depresión. Debe ser fuerte o suave: hinchando, la emoción se intensifica, descompone los golpes del sentimiento. Por último, debe ser rápida o lenta: el corazón late con ella y la sensación aumenta o cae con la velocidad más que con cualquier cosa. Todo esto es elemental y todo el mundo lo sabe, pero debemos tener siempre presente estos seis factores: altura, profundidad, velocidad, lentitud, brillo y suavidad. Es como cambiar los colores; se pueden utilizar para intensificar o mitigar la emoción de cualquier paso.³

La *Sonata* op. 120 se despliega en un primer movimiento en el que domina la invención melódica, el siguiente *Andante piacevole* de tonos simples y dulces, y como conclusión el *Allegro con fuoco*, donde prevalece el aspecto enérgico y rítmico.

Malcolm Arnold (1921-2006)

La *Sonatina* op. 19 de Arnold Malcolm fue compuesta en 1948, al comienzo de la carrera como compositor de Arnold, cuando tenía 27 años. En esta obra se transparenta un particular eclectismo estilístico y técnico-compositivo que recuerda a sus tres grandes predecesores: H. Berlioz, G. Mahler y J. Sibelius.

También emerge su especial atención al ámbito performativo, es decir, el rendimiento comunicativo y el impacto en el público de la composición, resultante de haber sido un eminente ejecutor.

Escribo música porque a través de ella se pueden expresar [mejor] ideas y emociones [...]. La música me atrae principalmente por su calidad abstracta. No está necesariamente relacionada con una historia o un tema. [...] Cuando un compositor escribe una frase debe ser consciente de que la persona a la que pide que toque su frase es alguien a quien le importa tanto la ejecución como la

composición del compositor. Por lo tanto, esta es una tarea responsable y no debe ser abordada con superficialidad. Usted debe saber que la frase es absolutamente necesaria para toda la obra, y está escrita de tal manera que da al músico la mejor oportunidad de mostrarse lo mejor posible. En los ocho años en que era orquestal, pasé muchas horas probando pasajes difíciles de todo tipo de composiciones, contemporáneas y no contemporáneas, sabiendo bien que la tarea de estas en la actuación es la de espesar la trama. Este tipo de cosas no anima al ejecutor a dar lo mejor, y cuando se llega al punto de la composición en el que el instrumento debe expresar algo, estamos demasiado cansados para dar lo mejor de nosotros. ¡El número de puntos culminantes afectados, [propriadamente] debido a estas circunstancias, es demasiado grande para mencionar!⁴

Ganador de una beca del RCM (*Royal College of Music*) en 1938, Malcolm Arnold estudió trompeta con Ernest Hall y composición con Gordon Jacob. Tres años después consiguió el *Cobbett Prize* y en 1942 se convirtió en primera trompeta en la LPO (*London Philharmonic Orchestra*).

En 1948 ganó la *Mendelssohn Scholarship* y dejó la orquesta para pasar un año en Italia: desde ese momento fue devoto a la composición y a la dirección de orquesta. A su regreso de Italia abandona efectivamente la profesión de orquestal.

La *Sonatina* op. 19 está dedicada al flautista Richard Adeney, su colega en la LPO y muy querido amigo. El primer movimiento se caracteriza por modelos rítmicos, obstinados melódico-lineales y armónicos.



Malcolm Arnold con su profesor Ernest Hall.

El *Adagio* siguiente deriva del obstinado expuesto por el piano sólo en las primeras ocho líneas iniciales. El unísono a dos manos, sin acompañamiento y de perfil delicado en *pianissimo*, crea una atmósfera inquietante basada en un camino armónico sobre acordes referentes a tonos lejanos.

En un contexto de Re Mayor, el piano abre el conclusivo *Allegretto Languido* con tres líneas de acompañamiento incitando la sonoridad del *incipit* de la primera *Gymnopédie* de Erik Satie.

El tercer movimiento se sitúa estilísticamente, no sin una velada ironía de fondo muy *british*, a medio camino entre el idilio pastoral y la atmósfera de *Café Chantant*. El primer *topic* recuerda la tradición de las canciones folclóricas inglesas, recuperadas

en los años treinta, entre otros, por Vaughan Williams; el segundo se refiere a la fusión ecléctica de estilos y movimientos expresivos en uso en la música comercial –término que incluye la popular music, el jazz y la llamada música de uso (*Gebrauchsmusik*)–.

Conclusión

En este estudio analítico, para exaltar los rasgos estilísticos de la Sonata para flauta y piano compuesta en los años cuarenta en Inglaterra, he adoptado el enfoque analítico esbozado por Jan Larue en *Guidelines for Style Analysis*, con la intención de dar a conocer partituras que se ejecutan con menos frecuencia. La elección de la forma y la estructura son el único punto de contacto de

1

pp

a[i] e b b,

5

c# c e a[i]

Obstinado inicial.

1

p

a a a

Primeras tres líneas de *Allegretto Languido*.

los tres compositores ingleses, que subraya una visión propia y una sensibilidad personal al relacionarse con la música. La diferencia como unión de tres obras que el mundo de la flauta debería redescubrir para saborear su naturaleza diversa y contrastante, y para dejarse transportar a su mundo sonoro. ■

Marina Firpo. Nacida en Génova en 1993, obtuvo el *Diploma Accademico di II livello ad indirizzo interpretativo* en Flauta en la Clase de M^o Claudio Montafia (uno de los estudiantes más brillantes de sir James Galway) en el Conservatorio de Música C. Pollini en Padova en 2017. Su tesis se centró en la investigación, análisis y reevaluación de tres sonatas de tres compositores ingleses: Lennox Berkeley, York Bowen y Arnold Malcom con el apoyo de M^o Michele Brugnaro. Ya ha publicado un artículo en la revista especializada inglesa *Pan: The Journal of the British Flute Society*.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHARACH, ALFRED LOUIS. (1946). *British Music of Our Time*. Penguin.
- BALLARD, GLEN. The Flute Music of Edwin York Bowen. *Pan: The Flute Magazine*, (June 2008), pp. 59-63.
- BARKER, ERNEST. (1939). *National Character and the Factors in its Formation*. Methuen Publishers.
- BERKELY, LENNOX. Nadia Boulanger as Teacher. *Monthly Musical Record*, (January 1931).
- BOULANGER, NADIA. (1926). *Lectures on Modern Music*. Houston: Rice University.
- BURTON-PAGE, PIERS. (1994). *Philharmonic Concerto. The Life and Music of Sir Malcolm Arnold*. Lime Tree.
- CORDER, FREDERICK. (1909). *Modern Musical Composition*. London: J. Curwen & Sons Ltd.
- DICKINSON, PETER. (2012). *Lennox Berkeley and Friends: Writings, Letters and Interviews*. Woodbridge: Boydell Press.
- DICKINSON, PETER. (2003). *The Music of Lennox Berkeley*. Woodbridge: Boydell Press.

NOTAS A PIE DE PÁGINA

¹ *The Times*, Monday, 20 November 1939.
[...] *The work is a success both for the instrument and for the composer. Mr. Berkeley has taken some time to find himself stylistically, but in this sonatina his characteristic use of figuration sounds well in the crisp tones of the harpsichord and the melodic material for the wind instrument is happily conceived so that the whole effect is neat, piquant,*

and gay without seeming feather-brained. [...]

² Cit. en <http://www.yorkbowen.co.uk/life.htm>. *The most remarkable of the young British composers.*

³ FREDERICK CORDER, *Modern Musical Composition*, Curwen&Sons Ltd, London 1909, pp. 68-69.

The only true function of modern music is to describe and arouse certain moods and emotions — not all, by any means: those that require words for their expression are beyond music's reach; but the following is a fairly complete list of the sentiments which we may fairly endeavour to depict. Agitation, agony, despair, energy, exhilaration, expectation, gloom, joy, love, mystery, pathos, peace, terror, rage, patriotism, pleading. [...] As to the means by which we proceed, I will first mention the prime colours with which we paint. Music must be pitched either high or low; if high it produces a feeling of exaltation, if low a feeling of depression, whatever the composer may intend. It must be either loud or soft: as it swells the emotion becomes intensified as it fades the sentiment swoons. Finally, it must be quick or slow: the heart beats with it and the feeling rises or falls with the speed more than with anything. All this is elementary and known to all, but we must always bear in mind that these six factors, height, depth, quickness, slowness, loudness, softness, are like modifying tints, which can be used to intensify or mitigate the emotion of any passage to which they may be applied.

⁴ BURTON-PAGE, PIERS. (1994). *Philharmonic Concerto. The Life and Music of Sir Malcolm Arnold*. Lime Tree, p. 166.

I write music because it is only possible to express the ideas and emotions [...]. Music appeals to me chiefly because of its abstract quality. It is not necessary tied to a story or a subject. [...] When a composer writes a phrase for a performer, he should be acutely aware that the person he is asking to play his phrase is someone to whom the performing of music is just important as the composing of music is to the composer. Therefore, this is a responsible task and not to be approached lightly. One must know that the phrase is absolutely necessary to the whole work and that it is written in such a way as to give the player the finest possible chance to show himself at his best. In eight years, I spent as an orchestral player I spent many hours practising difficult passages from all kinds of works, contemporary and otherwise, knowing full well that the result of them performance would be to clutter up an already over-thick texture. This sort of things, of course, does not encourage a player to give of his best, and when one arrives at a place in the composition when one's instrument must tell, one is too exhausted for this to possible. The number of climaxes in music that have suffered because of these circumstances is too numerous to mention!



soloflauta.com



sonataediciones.com



c./ José Aguirre, 21 bj-izq
46011 Valencia · Spain



+34 963 675 173



+34 644 103 841



contacto@soloflauta.com



soloflauta



@soloflauta.valencia



Boston



Sokumitzu



Trevor James



KEEFE
PICCOLOS



SHERIDAN Headjoints

El mayor stock de España

Ven a SOLOFLAUTA y financia tu compra sin intereses*, pagando cómodamente. *Consultar condiciones



Disponemos de un taller de más de 60 m², especializado en la reparación de flautas y piccolos, equipado con la última maquinaria y herramienta del mercado.

Confía sólo en profesionales. Somos flautistas y sabemos cuidar de tu instrumento. Más de 20 años de experiencia nos avalan.



SANKYO FLUTES



MIYAZAWA



Altus
HANDMADE FLUTES



Pearl Flutes



POWELL FLUTES
BOSTON



Philippe
HAMMIG



August Richard
Hammig



AZUMI



POWELL
Sonaré

2. = Pour un orgue ou un piano, sans accompagnement d'alto.

Musée - pour le style d'un pastiche.

Prima

Secunda

Les Chansons de Bilitis

en la música para flauta

■ Por Antonio Arias

*Et moi, dans la pluie du matin, j'écris ces
vers sur le sable.*
[Y yo, en la lluvia de la mañana, escribo es-
tos versos sobre la arena].
Pierre Louÿs

La literatura en la música de Debussy

El año 1884 debería haber supuesto un hito en la vida de Claude Debussy. En efecto, en la convocatoria de aquel año, logró el Prix de Rome con su cantata *L'enfant prodigue*, sobre texto de Édouard Guinand. Era la segunda vez que el compositor aspiraba a esta codiciada recompensa, que solía marcar el inicio de la carrera de numerosos compositores franceses. Pero su estancia en Roma como huésped de la Villa Medici estuvo muy lejos de cumplir sus expectativas. No solamente se sentía desmotivado, sino que su estética suscitaba controversias entre quienes ensalzaban sus obras y quienes las consideraban demasiado modernistas. Debussy decidió acortar su estancia para regresar a París en 1887. Allí encuentra un clima que, además de más familiar, le resulta estimulante, en buena parte por el círculo de artistas con los que se vincula, algunos de los



Claude Debussy. Fuente Wikipedia.

cuales influirían poderosamente su creación musical. Entre los literatos se encontraban Stéphane Mallarmé, Pierre Louÿs, Paul Verlaine, Jules Laforgue y Joris-Karl Huysmans. Posteriormente, otros escritores inspirarán obras a Debussy. Es el caso de *Pelléas et Mélisande* (1902), sobre libreto del belga Maurice Maeterlinck, o de nuestra celeberrima *Syrinx* (1913), música incidental sobre texto de Gabriel Mourey.

Pierre Louÿs



Pierre Louÿs. Fuente Wikipedia.

Nacido en la ciudad belga de Gante el 10 de diciembre de 1870, muy pronto se traslada a Francia. Su actividad literaria comienza cerca de André Gide, premio Nobel de Literatura, y escribe sus primeras obras de carácter erótico. Colaboró en la revista *La Conque*, que dio voz a los escritores parnasianos y simbolistas: Gide, Mallarmé, Moréas, Valéry y Verlaine, cercanos a Debussy. Louÿs fue autor de un ciclo de versos eróticos, *Astarté* (aludiendo a la diosa del amor, de la fecundidad y de la naturaleza), autoeditado en 1891. Incluyó en la obra algunos de los poemas publicados en la citada revista.

Louÿs frecuentó los círculos literarios de Stéphane Mallarmé (autor del poema que daría origen al *Prélude à l'après-midi d'un faune*, a los *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* de Maurice Ravel, y a no menos de ochenta obras musicales más), y del poeta parnasiano José-María de Heredia, con cuya hija menor (Louise) contrajo más tarde matrimonio. También conoció a Debussy en 1887. La pasión por la cultura clásica griega fue una constante, no sólo como fuente de inspiración para el mundo literario de su tiempo, sino para el arte francés. A la publicación de *Astarté* siguió en 1893 la traducción de las poesías del poeta Meleagro

de Gádara, que vivió en el siglo I a. C. Un año después, en 1894, y a modo de juego literario, Louÿs dio a conocer *Les chansons de Bilitis*, que amplió cuatro años más tarde. Se trata de una colección erótica formada por 143 canciones, de inspiración lésbica. Louÿs afirmaba que se trataba simplemente de la obra de una cortesana de la antigua Grecia. El argumento estaba ambientado en la Panfilia del siglo VI a. C. Una mujer griega llamada Bilitis se enamora del pastor Lykas, con quien tiene un hijo. Después de trabajar como cortesana en Chipre, redacta sus memorias, que Louÿs pretendió hacer pasar por verídicas, manifestando haberlas hallado en una antigua tumba. Pese a que al principio



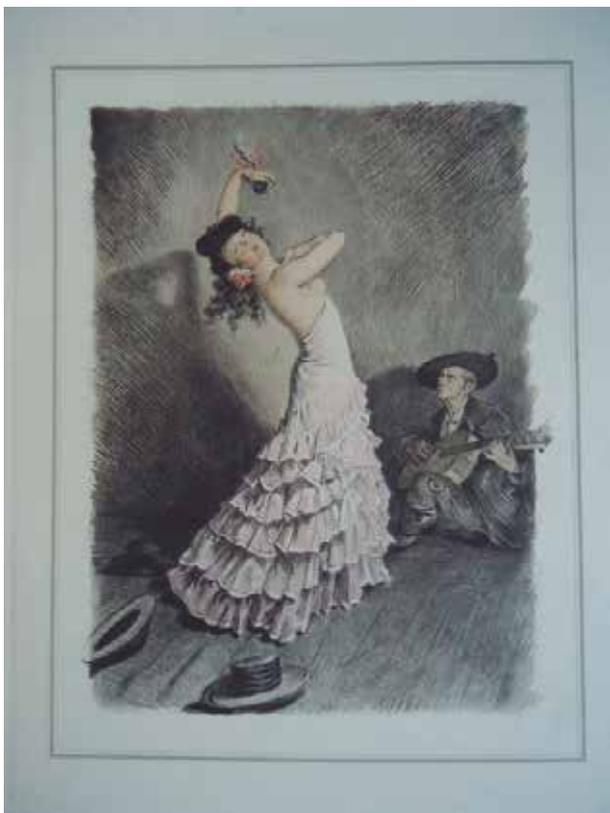
Les chansons de Bilitis.

En 1894, y a modo de juego literario, Louÿs dio a conocer *Les chansons de Bilitis*, que amplió cuatro años más tarde. Se trata de una colección erótica formada por 143 canciones, de inspiración lésbica

los eruditos dieron crédito a la historia, el engaño acabó saliendo a la luz, sin que ello perjudicara sus futuros éxitos, como el de su novela *Aphrodite* (1896), ambientada en la corte de Alejandría, y cuya tirada de 350.000 ejemplares hizo de ella la obra más vendida de un autor francés vivo en su época.

Igualmente, en 1894 había publicado *Lêda ou la louange des bienheureuses ténèbres*, *Ariane ou le chemin de la paix éternelle*, y *La maison sur le Nil ou Les apparences de la vertu*.

Seguirían entre otras obras: *La femme et le pantin* (1898), *Byblis changée en fontaine* (1898), *Mimes des courtisanes de Lucien* (1899), *Les Aventures du roi Pausole* (1901), que constituyó la base de una opereta de Arthur Honegger (1930), *Sanguines* (1903), *Archipel* (1906), *Isthi* (1916), *Pervigilium Mortis*, inédito (1917), *Poétique* (1917) y el *Manuel de civilité pour les petites filles à l'usage des maisons d'éducation* (1917), tan libertino como los anteriores. Al parecer, escribió versos obscenos hasta en su lecho de muerte.



La femme et le pantin. Fuente Catawiki.

Varias publicaciones a título póstumo completan la producción de Louÿs.

Las ilustraciones de sus obras estuvieron a cargo de relevantes artistas gráficos. Por su parte, el cine llevó a la pantalla diferentes versiones de *La Femme et le Pantin*, incluyendo la última producción de Luis Buñuel, *Ese oscuro objeto del deseo* (1977).

Les chansons de Bilitis

Il faut chanter un chant pastoral, invoquer Pan, dieu du vent d'été.

[Hay que cantar un canto pastoral, e invocar a Pan, dios del viento de verano].

Grecia es en la cultura clásica símbolo de belleza. Es la tierra de la sabiduría, del cul-



Escultura griega. Fuente Maquetland.

to estético, de la sensualidad mediterránea, del comercio de las telas más refinadas, de las sedas transparentes, de los tapices más prestigiosos, de los brazaletes y pendientes de oro, de los perfumes más sugerentes, de los bálsamos más sensuales y de las joyas de ámbar y marfil. Sus poetas cantaron la música, el amor, el vino y la belleza. Afrodita y Atenea eran veneradas y recibieron culto.

Como señala Alejandra Spagnuolo en su tesis (ver bibliografía), los escritos de Louÿs estuvieron condicionados por tres factores: la crisis del lenguaje poético, que Mallarmé denominaba «*crise de vers*», la fascinación por las mujeres y la vida sexual femenina, y una visión de la Antigüedad ajena a la moralidad cristiana.

Amparado en el pretendido origen antiguo del texto, Louÿs profundiza en el género erótico que, si en la Grecia clásica era visto con naturalidad, revestía un carácter transgresor en la Francia de finales del siglo XIX.

Como se ha comentado, el fraude literario de Louÿs no supuso un desdoro de su prestigio, probablemente por la belleza y elegancia del texto. Un cierto cinismo mal disimulado por parte de los lectores en una época de moral bastante estricta debió influir también en la «tolerante» acogida de su público.

En el prefacio de *Aphrodite*, Louÿs se refiere a la sensualidad como «*condition mystérieuse, mais nécessaire et créatrice, du développement intellectuel*».

Inspirado por su relación con la joven argelina Meriem ben Atala, el escritor expresa en *Bilitis* el ideal romántico de la mujer, que encontramos tanto en la literatura como en la música o en la pintura, y que se transforma en una exaltación de su seducción, con ribetes paganos.

La dedicatoria reza: «*Ce petit livre d'amour Antiquique est dédié respectueusement aux jeunes filles de la société future*» [Este pequeño libro de amor antiguo está dedicado respetuosamente a las chicas jóvenes de la sociedad futura].

El texto se divide en tres secciones que ilustran la vida de nuestra protagonista: *Bucólicas en Pamphylia*, *Elegías en Mytilene* y *Epigramas en la isla de Chipre*; encontramos también una corta biografía breve de Bilitis y tres Epitafios en la tumba de Bilitis.

Después de su primera publicación en 1895 por la *Librairie de l'art indépendant*, siguieron las dos de 1898 a cargo del *Mercur de France*, y la de 1900, editada por la *Librairie Charpentier et Fasquelle*, en la que ya no oculta ser el verdadero autor.

La flauta aparece mencionada catorce veces en diversos contextos: enamorada, fúnebre, nupcial, viciosa, ágil, etc.

Debussy y *Bilitis*

Pour le jour des Hyacinthies, il m'a donné une syrinx faite de roseaux bien taillés, unis avec la blanche cire qui est douce à mes lèvres comme le miel.

[Para el día de las Jacintias, me ha dado una siringa hecha de cañas bien talladas, unidas con la blanca cera que es dulce a mis labios como la miel].

La compleja vida sentimental de Debussy, en la que Gabrielle Dupont, Thérèse Roger, Marie Rosalie «Lily» Texier y Emma Bardac compartieron su vida amorosa, sugiere una cierta complicidad con el erotismo que proclaman las *chansons*. El subterfugio de utilizar su texto podía justificarse al tratarse de supuestas fuentes antiguas que encubrían a su verdadero autor. Cabe suponer que fue cómplice del

Les chansons de Bilitis comprenden un recitado mimado de doce poemas, acompañado por una pequeña formación instrumental: dos flautas, dos arpas y celesta

ardid, por lo que utilizó varios de sus poemas en cuatro ocasiones: *Trois chansons de Bilitis* (1987) para soprano y piano (estrenadas el 17 de marzo de 1900); *Les chansons de Bilitis* (1901) para recitante, dos flautas, dos arpas y celesta; *Six Épigrammes antiques* (1914) para piano a 4 manos, y una versión de esta última para piano solo.

En las *Trois chansons de Bilitis*, los poemas fueron escogidos entre las *Bucoliques en Pamphylie*. Son: *La flûte de Pan* (cuya temática ha alimentado profusamente la creación musical de tantas obras musicales, literarias y pictóricas), *La Chevelure* y *Le tombeau des Naiades*. El 17 de marzo de 1900, la cantante Blanche Marot estrenó estas canciones con el propio Debussy al piano, en un concierto de la *Société Nationale de Musique*.

La idea de poner música a estos tres poemas partió del compositor, pero gustó tanto a Louÿs que pidió a Debussy que escribiese música para otros poemas del ciclo, dando origen a la segunda de estas obras.

Les chansons de Bilitis comprenden un recitado mimado de doce poemas, acompañado por una pequeña formación instrumental: dos flautas, dos arpas y celesta. Parece evidente que, con esta inusual combinación tímbrica, Debussy deseó buscar un colorido tímbrico que, aunque ficticio, evocase de algún modo el de sonidos presentes en la mitología clásica —los de la flauta y arpa—, arropados por la celesta. Probablemente, lo inhabitual de la combinación es la causa de que raramente se interprete en esta versión.

Debussy terminó la obra el 15 de enero de 1901. El estreno, protagonizado por la voz de Mlle. Milton, tuvo lugar en la sala de *Le Journal*, apenas tres semanas más tarde, el 7 de febrero de 1901. Lamentablemente, tan solo un periódico se hizo eco de su éxito.

Las *chansons* no fueron editadas. El compositor regaló a Louÿs el manuscrito original, pero sin la parte de celesta. Según Léon Vallas, biógrafo del compositor, el propio Debussy la habría improvisado al teclado. Pero algunos guiones de celesta presentes en las partes de flautas parecen desmentir tal suposición.

Varias han sido las propuestas para su reconstitución. En 1954, con motivo de la reposición de la obra, después de un olvido de más de medio siglo, Pierre Boulez escribió una *particella* de celesta que permanece inédita. El concierto tuvo lugar en el *Domaine musical* el 10 de abril de aquel año.

El compositor y musicólogo Arthur Hoérée (1897-1986) hizo lo propio en 1971

para la editorial Jobert. Un año más tarde, la editorial Donemus publicó la opción del compositor holandés Rudolf Escher (1912-1980), discípulo de Debussy y hermano del célebre dibujante Maurits Cornelis Escher (1898-1972).

Estas versiones parten de la versión de piano a cuatro manos del propio Debussy, *Six Épigrahes antiques* (1914).

Lily Texier, primera esposa de Debussy, entregó los manuscritos de la obra a Léon Vallas. Se custodian actualmente en la Biblioteca Nacional de Francia.

El 11 de febrero de 1916, los pianistas Marie Panthès y Roger Steimetz estrenaron en el Casino Saint-Pierre de Ginebra los *Six Épigrahes antiques*, que representan la siguiente versión de *Bilitis*. Debussy había termina-

do de escribirlos en 1914 y, un año después, realizó la última transcripción, esta vez para piano solo.

Arreglos de *Bilitis*

Je te donnerai la flûte de Lykas, la ceinture de Mnasidika.

[Te daré la flauta de Lykas, el cinturón de Mnasikida].

Como vemos, a partir de una obra que estuvo a punto de caer en el olvido, Debussy hizo sucesivas remodelaciones que la convirtieron en un hito dentro de su producción. Mas los arreglos no hacían sino empezar, y fueron diversas las versiones de la obra que se sucedieron, con la casi constante presencia de la flauta. Así, Karl Lenski, profesor de flauta y música de cámara en la Hogeschool voor Wetenschap en Kunst y en el Conservatorio Real de Bruselas, llevó a cabo en 1983 una versión para flauta y piano en la que partió de los

Debussy terminó la obra el 15 de enero de 1901. El estreno, protagonizado por la voz de Mlle. Milton, tuvo lugar en la sala de *Le Journal*, apenas tres semanas más tarde, el 7 de febrero de 1901. Lamentablemente, tan solo un periódico se hizo eco de su éxito

Épigraphes. La American National Flute Association eligió esta transcripción, junto con la del *Prélude à l'après-midi d'un faune* (en su arreglo para flauta y piano), como mejor edición del año.

A su vez, en 1997, Donald Peck, que fue flauta solista de la Orquesta Sinfónica de Chicago, publicó una versión que añade la parte de recitante al dúo flauta y piano. Titulada *Bilitis*, se basó directamente en *Les chansons de Bilitis*. Precisamente con destino a dicha orquesta, el célebre director Ernest Ansermet había realizado y estrenado en 1939 una orquestación de la obra.

Otro arreglo estuvo a cargo de Anthony Summers, que publicó *Six Épigraphes anti-ques* para flauta y piano (1978).

Otras interesantes y recientes versiones se deben al compositor y pianista Jake Heggie,¹ que instrumentó las *Trois chansons de Bilitis* para cuarteto de cuerdas, y para flauta, arpa y cuarteto de cuerdas, como acompañamiento de la parte vocal con destino a los recitales que la mezzosoprano Joyce di

Donato² ofreció en el Wigmore Hall (diciembre de 2017) y en el Carnegie Hall (abril de 2020).

El recientemente desaparecido flautista Robert Stallmann, autor de varias magníficas transcripciones, publicó en 2018 su versión para flauta y piano de los *Épigraphes*.

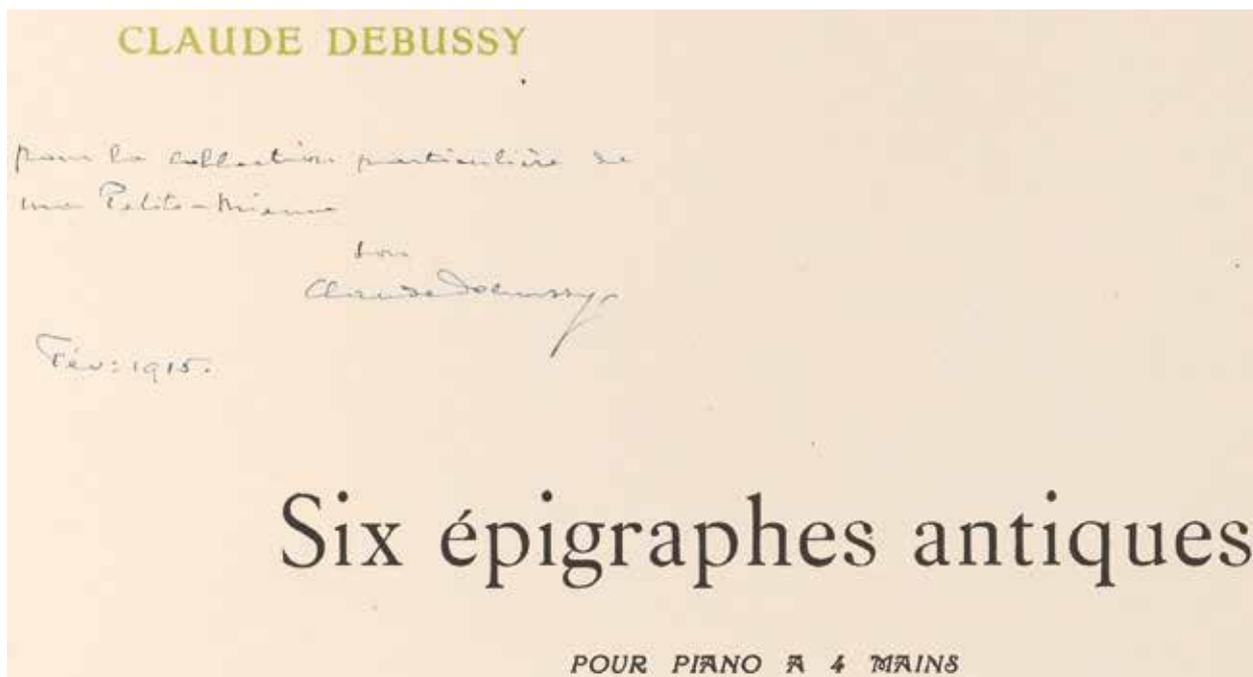
Recuperando el importante color del arpa, perdido en varias de las anteriores transcripciones, el flautista Georges Lambert³ y la arpista Jung Wha Lee son autores de otra versión de los *Épigraphes*, esta vez para flauta y arpa o piano.

En esta misma línea de recuperación de una parte de arpa, hay que mencionar la transcripción de Elisabeth Weinzierl y Edmund Wächter⁴ para 2 flautas y arpa, publicada en 2012.

La tesis de Rachel Iwaasa⁵ (ver bibliografía) incluye igualmente su propio arreglo para flauta y piano.

Finalmente, el compositor Maurice Delage (1879-1961)⁶ orquestó la obra en 1926.

A partir de una obra que estuvo a punto de caer en el olvido, Debussy hizo sucesivas remodelaciones que la convirtieron en un hito dentro de su producción



Manuscrito de Debussy. *Six épigraphes antiques*, para piano a cuatro manos.

Bilitis después de Debussy

Je taille un roseau pour la flûte funèbre.
[Tallo una caña para la flauta fúnebre].

El texto de Louÿs, y probablemente la música a la que dio origen, inspiraron a diversos compositores, pero también a artistas de varias disciplinas. Ya en 1898, Charles Koechlin comenzó su propia obra, en la que trabajó durante diez años.

He recopilado una lista de las obras que parten del texto que nos ocupa. La mayor parte son para voz y piano.

■ Paul de Wailly (1854-1933)⁷: *Deux Poèmes antiques*, op. 22 (1899).

■ Rita Strohl (1865-1941)⁸: *Bilitis. Poème en 12 chants* (1900).

■ Pierre Langlois: *Quatre chansons de Bilitis* (1904-1905).

■ Marcel Pollet (1883-1961)⁹: *Trois chansons de Bilitis* (1908).

■ Michel-Maurice Lévy (1883-1965)¹⁰: *Chanson de Bilitis*. Estrenada el 6 de abril de 1911 en la Société Musicale Indépendante.

■ Marcel Dupré (1886-1971)¹¹: *Deux Mélodies*, op. 6, sobre *Les chansons de Bilitis* (¿1913-1920?).

■ Léo Robin: *Chanson de Bilitis* (1920).

■ Charles Koechlin (1867-1950)¹²: *Trois chansons de Bilitis*, estrenadas el 4 de diciembre de 1924 en la Société Musicale Indépendante.

■ Georges Dandelot (1895-1975)¹³: *Quinze chansons de Bilitis* (1929-31-33).

■ Paul Fiévet (1892-1980)¹⁴: *Chanson de Bilitis* (1932).

■ André-Marie Cuvelier: *Quinze chansons de Bilitis* (1937-39-1944).

■ Maurice Imbert (1893-1981)¹⁵: *Trois chansons de Bilitis*.

■ Georges Dequin: *Quatre chansons de Bilitis*, para flauta, violín, viola, violoncello y arpa. Estrenadas en la Société Nationale de Musique el 16 de mayo de 1925 por el famoso Ensemble Pierre Jamet (René Le Roy, René



El compositor húngaro Joseph Kosma. Fuente Wikimedia Commons.

Bas, Pierre Grout, Roger Boulmé y Paul Jamet).

■ André Polonnais (?-1932): *Deux chansons de Bilitis*.

■ Michel-Maurice Lévy, «Bétove» (1883-1965)¹⁶: *chansons de Bilitis*.

■ Odette Fayau: *Deux chansons de Bilitis*. Para voz, flauta y piano. Estrenadas el 11 de febrero de 1933 en la Société Nationale de Musique por Claire Croiza, Paul Rémond y Jean Doyen.

■ Paulette Fourdraine, «Jeanne Bernard» o «Lyane Mairève» (1907-1965): *Trois chansons de Bilitis* (ca. 1931).

■ Reynold Thiel (1910-1963)¹⁷: *Trois chansons de Bilitis* (1934).

■ Gustavo Morales (1894-?)¹⁸: *Deux chansons de Bilitis* (1930).

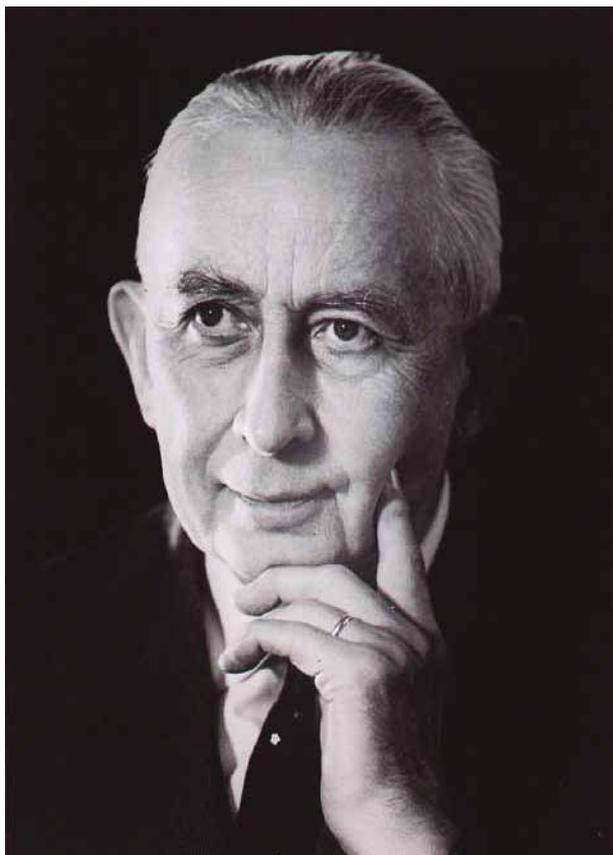
■ Roman Maciejewski (1910-1998)¹⁹: *Piesni Bilitis* (1935).

■ Robert Le Grand: *Cinq chansons de Bilitis* (1946).

■ Galina Piechowska (1937-?): *Piesni Bilitis* (1973).

Pero otros compositores optaron por textos que, manteniendo la idea inicial, fueron escritos por otros literatos. Así, Joseph Kosma (1905-1969),²⁰ alejándose totalmente de la estética original, fue autor de la opereta *Les chansons de Bilitis*, sobre libreto de Jean Valmy y Marcel Cabridens, «Marc-Cab». Se presentó en el Théâtre des Capucines en 1953 y, más adelante, en el Petit Théâtre de Paris en 1960, bajo el título de *Bilitis et l'Amour*.

El compositor y autor dramático Émile Trépard (1870-1952) escribió su *Bilitis* (1902) sobre letra de Arthur Bernède.



El organista, pianista, compositor y pedagogo musical francés Marcel Dupré. Fuente Wikimedia Commons.

H. von Lohne compuso *Deux chansons de Bilitis* (1908) con texto de Max Rabusson.

El escritor Albert Samain inspiró a Charles Koechlin un total de diez melodías sobre textos de temática griega, compuestas entre 1902 y 1909 y reunidas en un volumen dedicado «à la mémoire de Claude Debussy».

Por su parte, otros compositores han eludido la parte vocal escribiendo obras instru-

mentales. Es el caso de *Bilitis* para piano de Émile Duval Yzelen y *Chanson de Bilitis* de Hasenfeld (1900); *Pour Bilitis!* para violín y piano de Bernard Crocé-Spinelli (1871-1932)²¹; Édouard Mathé (1863-1936)²² con su *Bilitis. Danse grecque* (1904); o de André Grandjean (1881-1941) con *La tristesse de Bilitis. Entr'acte symphonique* (1920).

La temática de *Bilitis* fue llevada a la gran pantalla en 1977 por el célebre fotógrafo David Hamilton (1933-2016)²³ con su drama erótico *Bilitis*, ambientado en la Europa de entreguerras. La banda sonora fue escrita por Francis Lai (1932-2018). ■



El fotógrafo David Hamilton. Fuente Wikimedia Commons.

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

- ARIAS, Antonio. (2014, 2016, 2018 y 2020). *Historias de la flauta*. Madrid: Tiento.
- ARIAS, Antonio. «Las sociedades musicales en la Francia entre dos siglos». *Revista Flauta y Música*, Sevilla, n.ºs 48, 49 y 50.
- CAO, Carmella Tian Ming. (2008). *Les chansons de Bilitis: A Symbiotic Collaboration between Two Artists Claude Debussy and Pierre Louys with an Annotated Performance Guide and Original Translations* (Tesis doctoral). University of Nevada. Recuperado de <https://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3337&context=thesesdissertations>
- DEBUSSY, Claude. (2005). *Correspondance (1872-1928)*. París: Gallimard.

GIBBONS, William. (2018). *Debussy as Storyteller: Narrative Expansion in the Trois chansons de Bilitis*, Current Musicology (85). Nueva York: Columbia University Libraries, Recuperado de <https://journals.library.columbia.edu/index.php/currentmusicology/article/view/5129>
 Recuperado de <https://doi.org/10.7916/cm.voi85.5129>

IWAASA, Rachel Kiyō. (2006). *Fragmentation and eros in Debussy's Chanson de Bilitis and Six Épigraphes antiques* (Tesis doctoral). University of British Columbia.
 Recuperado de <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0100340>

JANKELEVITCH, Vladimir. (1976). *Debussy et le mystère de l'instant*. París: Plon.

KERBS, Susan J. (2000). *Les chansons de Bilitis by Claude Debussy: A Discussion of the Original Stage Music and its Resulting Transcriptions* (Tesis doctoral). Houston, Texas, EE. UU.: Rice University. Recuperado de <https://scholarship.rice.edu/handle/1911/19522>

LAZZARO, Federico: *Bilitis après Debussy. Hommage, influence, prise de distance, Revue Musicale OICRM*, vol. 2, n.º 1, 2014, pp. 159-190.
 Recuperado de <https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol2-n1/bilitis-apres-debussy/>

PEDREIRA NORES, Federico: *Músicas de antiguos y modernos: Claude Debussy y la poetisa Bilitis*, publicado en el Blog colectivo de alumnos y profesores del Departamento de Filología Clásica e Indoeuropeo de la Universidad de Salamanca, Notae Tironianae.
 Recuperado de <https://tironiana.wordpress.com/2015/12/04/musicas-de-antiguos-y-modernos-claude-debussy-y-la-poetisa-bilitis/>

SPAGNUOLO NANNI Nanni, Alejandra. (2019). *La relación entre literatura y música –a la luz de la semiótica de Peirce– en Trois chansons de Bilitis (textos poéticos de Pierre Louÿs, música de Claude Debussy)*(Tesis doctoral).
 Recuperado de <https://eprints.ucm.es/56361/>
 Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=223902>
 Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/335096679_La_relacion_entre_literatura_y_musica_-_a_la_luz_de_la_semiotica_de_Peirce_en_Trois_chansons_de_Bilitis_textos_poeticos_de_Pierre_Louys_musica_de_Claude_Debussy

VILLENA, Luis Antonio de: *Un pagano en el «fin de siglo». Afrodita y Pierre Louÿs*. Los cuadernos de Literatura.
 Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/38/38_66.pdf
 Recuperado de <https://repertoire-explorer.musikmph.de/en/product/debussy-claude-11/>

NOTAS A PIE DE PÁGINA

- ¹ Jake Heggie es un compositor americano de ópera, música orquestal y de cámara.
- ² Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=CROXnoEnloQ>
- ³ Georges Lambert. Premios de flauta y de música de cámara del Conservatorio Superior de París. Flauta solista de la Orchestre National des Pays de Loire desde su fundación. Primer premio internacional de Colmar. Autor de textos didácticos y de transcripciones para la flauta. Forma dúo con la arpista Jung Wha Lee.
- ⁴ Los flautistas Elisabeth Weinzierl y Edmund Wächter forman dúo. Han publicado obras pedagógicas y revisiones y han protagonizado unos 30 CDs. Elisabeth Weinzierl es profesora de flauta en la Universidad de Música y Teatro de Múnich. Edmund Wächter enseñó flauta en la Universidad Ludwig Maximilians de Múnich.
- ⁵ Rachel Kiyō Iwaasa es una de las principales pianistas canadienses, especialmente reconocida en el campo de la música actual, con numerosos estrenos en su haber.
- ⁶ Maurice Delage fue un pianista y compositor francés, miembro del grupo *Les Apaches*. Es autor de poemas sinfónicos, melodías y música de cámara. Ravel le dedicó *La vallée des cloches*, que forma parte de *Miroirs* para piano.
- ⁷ Paul de Wailly fue un compositor francés romántico. Entre sus obras se encuentran *Aubade*, para flauta, oboe y clarinete, dedicada a Georges Barrère; su octeto de vientos, op. 22, y su *Serenade* para flauta y cuerdas op. 25.
- ⁸ Rita Strohl (de soltera Aimée Marie Marguerite Mercédès Larousse La Villette) fue una compositora y pianista francesa, autora de varias piezas de música vocal, sinfónica y de cámara.
- ⁹ Marcel Pollet fue un compositor francés, autor de melodías, óperas y bandas sonoras.
- ¹⁰ Michel-Maurice Lévy fue un compositor francés. Compuso música para la escena, obras líricas, sinfónicas y bandas sonoras. Su obra más conocida es la ópera *Le Cloître*.
- ¹¹ Marcel Dupré fue un organista y compositor francés. En 1914 ganó el Gran Premio de Roma por su cantata *Psyché*. Compuso obras para órgano, piano, piezas vocales y de cámara. En 1934 fue nombrado organista titular de la iglesia de San Sulpicio de París, sucediendo a Charles-Marie Widor.
- ¹² Charles Koechlin fue un compositor, profesor y musicógrafo francés. Compuso música sacra, instrumental, de cámara, sinfónica, cinematográfica y para la escena. Es autor de diversas orquestaciones y de escritos pedagógicos y biográficos. Escribió varias obras para flauta: *Les Chants de Nectaire*, *Deux Nocturnes*, *Trois pièces* (sonata para flauta y pia-

no), *Suite en quatuor, Paysages et Marines* (sonata para 2 flautas), *Pastorale, Divertissement, L'Album de Lilian, Quinteto Primavera, Épitaphe de Jean Harlow*, etc.

¹³ Georges Dandelot fue un pedagogo y compositor francés, autor de obras orquestales, música de cámara, ballets, óperas, etc. Fue profesor en la École Normale y autor de trabajos didácticos. Escribió una *Sonatine* para flauta y piano (1938).

¹⁴ Paul Fiévet fue un compositor francés. Recibió el Grand Prix International en Ostende (1931) y el Grand Prix de Paris (1932). Escribió la opereta *Le Joli Jeu*, varias suites sinfónicas y música de cámara.

¹⁵ Maurice Imbert fue un compositor y crítico musical francés. Colaboró con el *Courier Musical, Journal des Débats, L'Art musical, Activités musicales* y *Officiel des Spectacles*. Escribió obras escénicas y líricas, así como música de cámara. Es autor de *Une bibliographie des écrits de Stéphane Mallarmé*.

¹⁶ Michel-Maurice Lévy, apodado «Bétove», fue un pianista y humorista francés. Director de las orquestas de los teatros Sarah-Bernhardt, Gémier y Théâtre des Champs-Élysées. Autor de música para películas mudas.

¹⁷ Reynold Thiel fue un modisto, pianista, compositor y hombre de negocios. El documental *Thiel le Rouge* describe su vida novelesca.

¹⁸ Gustavo Morales fue un compositor y pianista cubano.

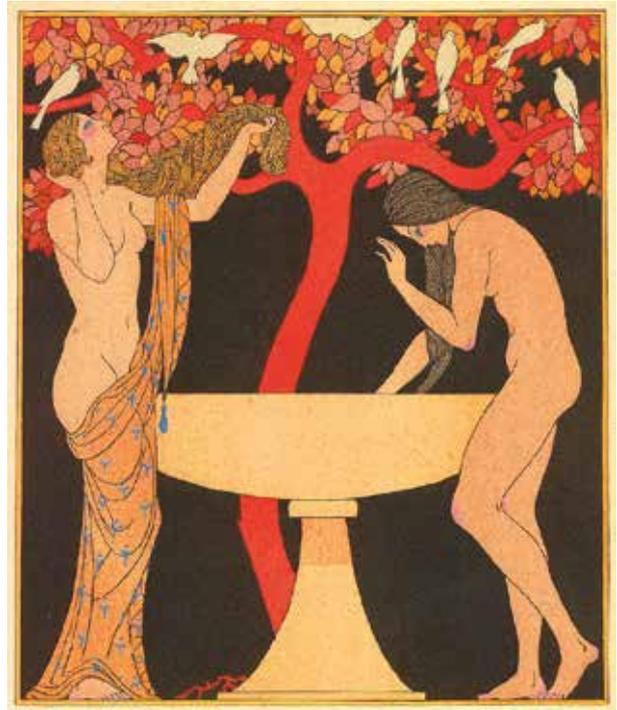
¹⁹ Roman Maciejewski fue un compositor polaco cuya carrera se desarrolló en Francia, Reino Unido, Suecia, Estados Unidos y nuevamente en Suecia. Compuso música para producciones teatrales de Ingmar Bergman. Su principal obra es la monumental *Missa pro defunctis*.

²⁰ Joseph Kosma fue un compositor francés de origen húngaro. Fue autor de una impresionante producción musical cinematográfica, de obras escénicas y de numerosas canciones, entre las cuales *Les feuilles mortes* es probablemente la más célebre.

²¹ Bernard Crocé-Spinelli fue un compositor y director de orquesta. Bernard Crocé-Spinelli, Gran Premio de Roma 1897, dirigió los conservatorios de Toulouse y de Burdeos. Compuso obras vocales y camerísticas.

²² Édouard Mathé fue un pianista y compositor francés. Titular del órgano de la catedral de Versalles, director del conservatorio de la Isla Maurice, profesor del conservatorio de Versalles, acompañante de los grandes cabarets de Montmartre, compuso operetas, ballets y revistas musicales.

²³ David Hamilton fue un fotógrafo británico, cuyo personal estilo describe ambientes difuminados con colores tenues, en los que evolucionan modelos femeninos con un erotismo apenas sugerido. Su obra suscitó no pocas polémicas.



TROIS CHANSONS DE BILITIS

P. LOUYS

C. DEBUSSY

I
la flûte de Pan

CHANT *Lent et sans rigueur de rythme*

PIANO *pp*

Doix et soutenu

Pour le jour des Hy.a . cin . thies, — il m'a don.né u.ne sy.

PIANO *pp*

.rinx fai . te de ro . seaux bien tail . les, u . nis a .

Paris, E. FROMONT, Éditeur.

E. 1447. F

Tous droits d'Octave, de Traduction, de reproduction et d'arrangement réservés pour tous pays y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

TROIS CHANSONS DE BILITIS

P. LOUYS

C. DEBUSSY

II
la Chevelure

CHANT *Assez lent*

Il m'a dit:

PIANO *p Très expressif*

Moins lent *p Très expressif et passionnément concentré*

*Cet . te nuit, j'ai rê . ve.

Ja . vais ta che . ve . lure autour de mon cou.

E. 1447. F

TROIS CHANSONS DE BILITIS

P. LOUYS

C. DEBUSSY

III
le tombeau des Naiades

CHANT *Très lent* *p Doix et lent*

Le long du bois cou.vert de

PIANO *pp*

gi . vre, je mar . chais: mes che .

.veux de . vant ma bou . che se fleuris . saient de pe . tits gla . cons, et mes san .

Toujours pp

E. 1447. F

FLAUTAS BARROCAS

CABEZAS EN MADERA

para flauta y piccolo



Pasión por la madera


Hernández

www.hernandezflute.com
Segorbe - España

altus
azumi
jupiter
miyazawa
murasaki
sankyo



Quattro

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

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