

Todo Flauta

REVISTA OFICIAL DE LA ASOCIACIÓN DE FLAUTISTAS DE ESPAÑA · N.º 24 · OCTUBRE 2021

ARTÍCULO

FORMAS DE
INTERPRETAR EL
SOLO DE FLAUTA DE
LA 4.ª SINFONÍA
DE BRAHMS

SIENTAN CÁTEDRA

CARLOS CANO
ESCRIBÁ

ARTÍCULO

CAMILLE SAINT-
SAËNS Y SU
ROMANCE PARA
FLAUTA Y PIANO

PRESENTACIÓN

KATRINA PENMAN

ARTÍCULO

GUÍA CONTEM-
PORÁNEA SOBRE
LA FLAUTA
RENACENTISTA

ARTÍCULO

FRANZ Y CARL
DOPPLER: LA OBRA
COMPLETA PARA
FLAUTA EN 12 CDS



Pearl Flute

A Tradition of Innovation

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

Elegante Primo

NEW
Para más información:
www.Pearlflutes.eu

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

ARTÍCULO

**FORMAS DE INTERPRETAR
EL SOLO DE FLAUTA DE LA
4.ª SINFONÍA DE BRAHMS**

Por Henrik Wiese



PRESENTACIÓN

KATRINA PENMAN



ARTÍCULO

**CAMILLE SAINT-SAËNS Y SU
ROMANCE PARA FLAUTA Y PIANO**

Por María Cristina Jiménez Roque



SIENTAN CÁTEDRA

CARLOS CANO ESCRIBÁ

Por Roberto Casado



RESEÑA

**MES PREMIERS
EXERCICES JOURNALIERS**

Por Óscar Catalán



ARTÍCULO

**GUÍA CONTEMPORÁNEA SOBRE
LA FLAUTA RENACENTISTA**

Por Gemma Goday Díaz-Corrales



RESEÑAS

Por Antonio Arias



ARTÍCULO

**FRANZ Y CARL DOPPLER: LA OBRA
COMPLETA PARA FLAUTA EN 12 CDs**

Por Antonio Arias



GANADORES V CONCURSO DE FLAUTA DE LA AFE



**PRIMER PREMIO
CARMEN ARJONA**



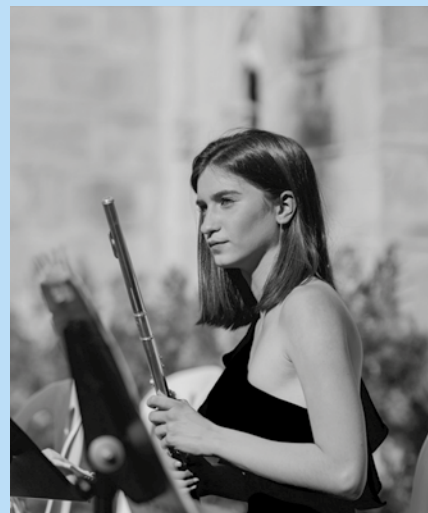
SEGUNDO PREMIO
y mejor interpretación de
Mononoke-hime de Francisco
López
LUCIA HERMOSILLA



TERCER PREMIO
DIEGO PAJARES



PREMIO ESPECIAL DEL PÚBLICO
MARÍA MILAGROS LÓPEZ





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](#)
[Henrik Wiese](#)
[Katrina Penman](#)
[María Cristina Jiménez Roque](#)
[Roberto Casado](#)
[Óscar Catalán](#)
[Gemma Goday Díaz-Corrales](#)
[Antonio Arias](#)



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.....	35
Artis Store.....	6
Alfred Verhoef.....	19
Daniel Paul.....	35
Euromúsica Garijo.....	PET
Flutemotion.....	6
Julio Hernández.....	12
Pearl Flute.....	PID
Pere Alcon.....	47
Soloflauta.....	55
Yamaha.....	PIT

ARTIS STORE

Centro Azumi para Valencia y Provincia



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

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



Flutemotion:

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



Flutemotion

Annemieke de Bruijn **Surprise Your Sound**

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



AFE

Asociación de Flautistas de España

Desde la AFE

Estimadas socias, socios y flautistas:
 Con esta nueva publicación de *Todo Flauta*, os hacemos llegar las investigaciones, entrevistas, reseñas y artículos que hemos seleccionado para la ocasión. Afortunadamente, nos hemos visto sobrepasados a la hora de dar cabida a tanta información recibida, por lo que, además de haber cerrado este número, ya contamos con muy buenos artículos para la próxima entrega. Dicho esto, queremos agradecer desde estas líneas todas las colaboraciones de las personas que, de manera desinteresada, hacen el esfuerzo de llenar estas páginas con excelentes contenidos. También es obligado enviar un sentido reconocimiento a los patrocinadores que, con su publicidad, nos ayudan a financiar esta revista en estos tiempos tan difíciles para todos.

Avanzando en los contenidos, comenzamos con un artículo muy interesante de Henrik Wiese titulado: *Formas de interpretar el solo de flauta de la 4.ª sinfonía de Brahms*. Nuestra socia Katrina Penman, flautista y compositora, nos presenta tres nuevas piezas de su creación publicadas en 2021. María Cristina Jiménez Roque nos muestra su investigación sobre el *Romance para flauta y piano* de Camille Saint-Saëns.

En la sección «Sientan Cátedra», Roberto Casado, miembro del equipo AFE, realiza una entrevista a Carlos Cano, catedrático de Flauta del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Por otra parte, Óscar Catalán, por su parte, nos aporta una magnífica

reseña sobre metodología dedicada a jóvenes flautistas. Gemma Goday Díaz-Corrado, socia de AFE y que ya ha colaborado en otras ocasiones con nuestra revista, nos muestra su crítica del libro: *The Renaissance Flute. A Contemporary Guide*, escrito por Kate Clark y Amanda Markwick.

Antonio Arias, muy admirado flautista, socio de AFE y uno de nuestros colaboradores más activos, nos hace llegar un excelente artículo sobre la obra completa para flauta de los hermanos Franz y Carl Doppler que el flautista Claudi Arimany ha grabado en su totalidad. Asimismo, nos llegan varias reseñas sobre nuevos métodos de Joaquín Gericó, catedrático de Flauta del Conservatorio Superior de Valencia y gran pedagogo de nuestro instrumento.

Para terminar, queremos aprovechar este editorial para trasladaros que, desde el equipo de AFE, estamos trabajando en varios proyectos que esperamos tengan tanto éxito como el concurso *online* celebrado a principios de 2021. Las medidas sanitarias establecidas siguen limitando la celebración de convenciones como la que teníamos diseñada para Málaga 2020, por lo que, entre nuestros principales proyectos para el próximo año, contaremos con un concierto exclusivo para vosotros, nuestros socios. Un recital único con cuatro de los flautistas más relevantes del panorama actual en una de las salas sinfónicas más destacadas de la capital de España. Esperamos y deseamos que sea de vuestro agrado. ■



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.



«A mis días de sufrimiento
dará fin Dios con alegría».

Formas de interpretar el solo de flauta de la 4.^a sinfonía de Brahms

■ Por **Henrik Wiese**

Introducción

El gran solo de flauta del último movimiento de la Sinfonía n.º 4, op. 98 de Johannes Brahms, es, sin duda, uno de los solos de flauta más importantes de la literatura orquestal. También es uno de los pasajes imprescindibles en audiciones para flauta. Flautistas de renombre como Jeanne Baxtresser (1995), Dieter Flury (2005/2016) o Walfrid Kujala (2007) han publicado sus valiosas experiencias por escrito, y uno podría pensar que ya se ha dicho todo sobre estos trece compases.¹ Pero el presente texto quiere mostrar otras formas de interpretación. El punto de partida de estas consideraciones es la opinión generalizada de que la idea musical fundamental del último movimiento se basa en la *Ciacona* de la cantata *Nach Dir, Herr, verlanget mich* («Tú, Señor, eres mi anhelo») BWV 150 de Johann Sebastian Bach.² El mensaje teológico de esta cantata se proyectará sobre el solo de flauta.

Además, se ilustrarán aspectos de la notación y la partitura se incluirá en la interpretación.

La preocupación de Brahms por Bach

Ya en sus años de estudiante con Eduard Marxsen (1806-1887), Johannes Brahms se preocupó por la música de Johann Sebastian Bach. En su primer concierto público en Hamburgo, el 21 de septiembre de 1848, Brahms, con 15 años, también tocó una «fuga de Bach».³ Años más tarde, fue miembro del comité de la Sociedad Bach de Leipzig y suscriptor de la *Bach-Gesamtausgabe* («Edición completa de Bach»), editada por este instituto en la segunda mitad del siglo XIX.⁴ También estuvo en contacto con Philipp Spitta (1841-1894), biógrafo de Bach. Fue Spitta quien, el 9 de febrero de 1874, despertó la curiosidad de Brahms sobre la cantata *Nach dir, Herr, verlanget mich* BWV 150⁵ en una carta y adjuntó una copia de la partitura⁶: «La razón por la que he enviado esta partitura en concreto es principalmente su coro final: una adaptación audaz de la forma de chacona a

la música coral». ⁷ Ocho años después, probablemente entre el 7 y el 12 de enero de 1882⁸, se dice que Brahms volvió a advertir a Hans von Bülow (1830–1894) sobre esta chacona. Como testigo presencial, el compositor Siegfried Ochs (1858-1929) cuenta la siguiente anécdota de este encuentro en Berlín. Inicialmente, Brahms sólo tocaba el tema de bajo en el que se basa la chacona.

CIACONA



Línea de bajo de la chacona de la cantata BWV 150.

«Luego tocó la chacona. Bülow escuchó con fría admiración y objetó que la gran subida, que es inherente al movimiento, difícilmente podría lograrse en la medida deseada con voces cantantes. ‘Ya, yo también he pensado eso’, dijo Brahms. ‘¿Qué pensarías si se escribiera un movimiento sinfónico sobre el mismo tema? Pero es demasiado torpe, demasiado sencillo. Se tendría que cambiar de alguna manera cromáticamente’». ⁹ Pasaron otros tres años antes de que Brahms compusiera el último movimiento de su 4.^a Sinfonía en el verano de 1885.



Tema del pasacalle de la 4.^a Sinfonía de Brahms.

Una referencia a Bach puede asumirse no sólo en el tema del pasacalle de Brahms. El solo de flauta, con sus numerosas apoyaturas cromáticas también está muy cerca del lenguaje tonal barroco de Bach. Concretamente, las figuraciones en los compases 102/103 se asemejan a un motivo del recitativo n.º. 19 «*Oh Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz*» («¡Oh, dolor! Cómo tiembla su corazón angustiado») de la *Pasión según San Mateo*, BWV 244¹⁰:

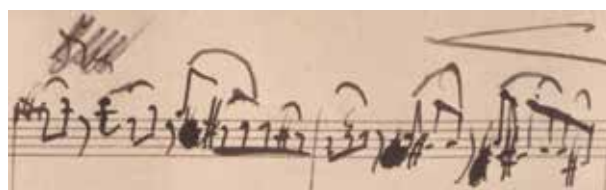


Comienzo de la parte de flauta dulce del recitativo n.º. 19 de la *Pasión según San Mateo*, BWV 244.

Por cierto, el autógrafo de Brahms revela que los expresivos intervalos de cuartas, en su mayoría disminuidas, fueron sólo una inspiración posterior:



Sinopsis de la parte de flauta, c. 102/103.



La parte de flauta en el autógrafo, c. 102/103.

Vale la pena tocar ambas versiones para comparar musicalmente sus diferentes contenidos expresivos. En la versión final, Brahms logra una mayor cohesión de las frases al reanudar las notas de resolución después del silencio de corchea. Además, las cuartas disminuidas resultantes aumentan la expresión melódica.

La cercanía al lenguaje tonal de Bach es inequívoca, por lo que no es de extrañar que a Jean-Pierre Rampal se le ocurriera la idea de usar el solo de flauta de Brahms como una cadencia en el *Largo* (compás de 3/4) del concierto de flauta en sol mayor Wq. 169 de Carl Philipp Emanuel Bach.¹¹

Lo anotado y lo no anotado

De Bach a Brahms, no sólo el estilo de composición, sino, también, la interpretación musical y, con ella, la notación, han cambiado. En el periodo barroco, a menudo sólo se prestaba atención al marco musical básico: métricas, tonos y ritmos. La *Partita* en la menor BWV 1013 puede servir como ejemplo. Además de las indicaciones de movimiento, sólo hay tres ligaduras en toda la obra, dos trinos (ambos en el *Corrente*), tres mordentes (*Sarabande*) y las cuatro fermatas en las

notas finales.¹² En el siglo XVIII, sin embargo, no sólo se tocaba lo que estaba escrito.¹³ En el gusto de la época, la interpretación se enriquecía con matices dinámicos (término técnico *claroscuro*, Quantz lo llamaba *Licht und Schatten* «luz y sombra») y ornamentos del estilo francés o italiano, y se estructuraba (*articular*) y fraseaba (*declamar*) con la lengua o el fiato. Esta práctica interpretativa no escrita y los hábitos de escucha del siglo XVIII se reconstruyen minuciosamente y se reviven hoy a través de la evaluación de escuelas contemporáneas, materiales de interpretación e informes de testigos de esta época.

Reconocer las diferencias de interpretación, notación y estilo de composición entre la música de Bach y Brahms puede ayudar a tener una idea musical más clara del solo de flauta en la 4.^a sinfonía. Vestido con ropas barrocas, el pasaje podría verse así:

en el compás 99. Se podría entender como un descuido y ajustar la dinámica análogamente con los otros compases, pero estos reguladores también faltan en las versiones originales para dos pianos y para un piano a cuatro manos.¹⁴ El *Kattermäng*, como Brahms llama en broma al arreglo para piano a cuatro manos («à quatre mains»), probablemente fue sugerido por el editor Fritz Simrock en abril de 1886 y completado por Brahms entre el 23 de octubre y el 2 de noviembre de 1886.¹⁵ Fue escrito después del estreno de la versión orquestal en Meiningen, el 25 de octubre de 1885, y debe dar testimonio de la voluntad musical final de Brahms.¹⁶ Por lo tanto, se debería presuponer, primeramente, una falta intencionada de reguladores, y explorar musicalmente el sentido de ella.

De hecho, la falta de marcas dinámicas en c. 99 y el posterior *poco cresc.* podrían ayu-

Affettuoso

El solo de flauta con atuendo barroco.

En Brahms, además, la notación ocasionalmente parece estar incompleta: mientras que el segundo tiempo en los compases 97, 98, 100 y 101 se destaca expresamente por los reguladores dinámicos, estas marcas faltan

dar a elaborar la estructura melódica siguiente aún más claramente y dilatarla mejor. Dinámica y fraseo no son sinónimos. También se puede crear un énfasis musical en la cuarta nota en c. 99 cambiando el timbre en lugar

de dinámica. Esto demuestra que la estricta adherencia a las dinámicas anotadas y no anotadas, sin lugar a dudas, puede ser beneficiosa para la interpretación del solo.

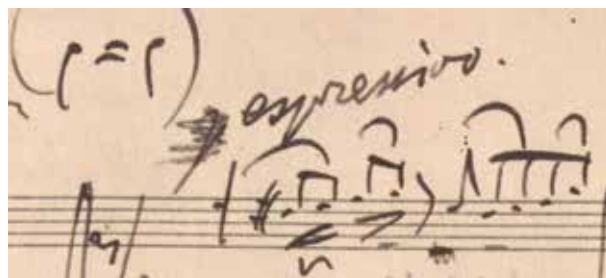
El solo de flauta completo de la Sinfonía, op. 98.

La estructura dinámica general de la parte de flauta también plantea preguntas, ya que Brahms causó confusión debido a correcciones en el autógrafo.¹⁷ Después del *pp* (c. 93) y *dim.* al comienzo del solo de flauta (c. 94) había originalmente un *p espressivo* (c. 97), lo que provocaba un cambio de volumen repentino, pero no demasiado grande. Y el *poco cresc.* (c. 99) estaba seguido originalmente por un *dim.* (c. 102). La *p* (al *espressivo*) y el *dim.* fueron tachados con lápiz. Esta corrección es diferente del resto de las partes de la orquesta, en las que la estructura dinámica se dejó sin corregir. Y Brahms también se adhirió a su idea original en *Kattermäng*.

	c. 93	c. 94	c. 97	c. 99	c. 102
Fl. I original	pp	dim.	p espressivo	poco cresc.	dim.
Fl. I corregida	pp	dim.	– espressivo	poco cresc.	–
cuerdas	pp	dim.	p dolce	poco cresc.	dim.
dos pianos	pp	dim.	p espressivo	poco cresc.	dim.
piano a 4 manos	pp	dim.	p espressivo	poco cresc.	dim.

La estructura dinámica de las distintas versiones.

El motivo de las eliminaciones podría haber sido que, después de escuchar su sinfonía, Brahms quería que la flauta estuviera más presente al comienzo del solo (c. 97) y al final (c. 102). Sin embargo, esta presencia también se puede crear con la dinámica original si la orquesta reacciona con cuidado y el flautista no exagera.



Parte de flauta en el autógrafo, c. 97.

El vibrato es parte de lo no anotado en los períodos barroco y romántico. Mientras tanto, se ha convertido en algo común tratarlo de manera muy diferente según el estilo de la época. La versión barroca del solo de flauta de Brahms como *Affettuoso* (ejemplo **A**) se lleva bien sin vibrato, especialmente si se toca en el traverso por diversión. En la versión original, sin embargo, no se debe prescindir del vibrato. El solo se puede tocar con un vibrato cálido, continuo pero discreto (ver ejemplo **B**) –por cierto, las líneas onduladas en estos ejemplos no indican la frecuencia o amplitud del vibrato– o sólo se puede vibrar en las negras e importantes corcheas (ver ejemplo **C**). El ejemplo **D**, con notas de retardo no vibradas y notas de resolución vibradas, tiende al manierismo y a enfatizar involuntariamente las notas finales por vibrato, así que téngase cuidado aquí.

La partitura como fuente de inspiración

Quienes desarrollan su interpretación sólo a partir de la parte de flauta estarían descuidando otra importante fuente de inspiración: la partitura.

Los compases introductorios 93–96 están orquestados de manera muy diferente al

FLAUTAS BARROCAS

CABEZAS EN MADERA

para flauta y piccolo



Pasión por la madera



Hernández

www.hernandezflute.com
Segorbe - España

Affettuoso

(A)

espressivo

(B)

espressivo

(C)

espressivo

(D)

espressivo

Variaciones del vibrato.

siguiente solo. En c. 93–96, las flautas y los clarinetes tocan una línea descendente, en gran parte cromática, en octavas. Los vientos deben buscar aquí un sonido mixto cálido, que no se puede representar en la audición sin una orquesta. De hecho, eso es casi desaconsejable en la audición, porque tocar sensibilizado a ese sonido puede malinterpretarse como muy poco solista. Con la segunda ascendente *fa*² sostenido – *sol*² sostenido (c. 94) y las notas largas *mi*² y *re*² sostenido (c. 95/96), los segundos vientos adquieren componentes expresivos en su voz, que los primeros vientos deben escuchar con atención:

Fl. I/II

pp *dim.* *pp* *dim.*

Vc. *pp* *dim.*

Fg. I *dim.*

Extracto de las voces más importantes.

La duplicación del compás de 3/4 a 3/2, mientras se mantiene la negra (c. 97), produce una ralentización percibida, sin que Brahms introduzca una nueva indicación de tempo para esta sección (c. 97-128). En realidad, el *Allegro energico e passionato* de c. 1 todavía se aplica, pero proviene de un mundo de expresión completamente diferente al del *dolce* en c. 97 en las partes que acompañan. En la práctica, el tiempo 3/2 se realiza más lentamente.

Con el comienzo del solo de flauta (c. 97-104) el sonido se aclara. Sin ninguna base de bajo, la flauta se acompaña de violines, violas y dos trompas, con contratiempos unidos por el portato que atraviesa las pausas.

97 *espressivo*

P. dolce

Cm. I/II

Estructura de acompañamiento con contratiempos (suspirando).

Mientras que las cuerdas tocan todas las notas de una ligadura de portato en el mismo sentido de arco, los vientos podrían lograr esta cohesión exhalando imperceptiblemente por la nariz durante la pausa. Esta técnica también se puede utilizar para conectar las frases divididas por corcheas de silencio en el solo o justo al comienzo de la sinfonía en el primer movimiento.

Las trompas apoyan los reguladores expresivos de la flauta solista con blancas en c. 98, 100 y 101. Esto también respalda la tesis anterior de que las marcas dinámicas en la flauta no se anotaron deliberadamente en el c. 99.

Los contratiempos se interrumpen con silencios en c. 102 y 103. En ambos compases la armonía cambia en el segundo tiempo, en el compás 102 abriendo (dudosamente), en el compás 103 cerrando (resignadamente). Definitivamente, se debe atender la expresión de las pausas y cambios en la armonía.

102

dim.

Cambios armónicos y pausas en las voces acompañantes.

Siguiendo el *dim.* originalmente diseñado por Brahms para la parte de flauta en c. 102, el flautista puede hacer uso fácilmente de la pausa y del cambio de armonía para matizar el solo.

En el c. 105 se produce una nueva atmósfera. En los estudios orquestales de Dürichen/Kratsch (1991)¹⁸ el solo parece terminar en mi menor:



Fin del solo de flauta en Dürichen / Kratsch (1991) sin cambiar la tonalidad.

De hecho, el solo cambia a mi mayor:



Fin del solo de flauta con la modula a mi mayor.

Imágenes musicales

Con la interpretación de este mi mayor se cierra el círculo conceptual del presente artículo. A través de la cantata *Nach dir, Herr, verlanget mich* BWV 150, hemos tendido al inicio un puente entre la sinfonía y la música religiosa. El motivo de cruz, que puede reconocerse tres veces en las últimas cuatro notas de c. 98, 100 y 101 del solo de flauta de Brahms, también podría considerarse como una indicación musical de una interpretación teológica.



Los tres motivos de cruz en el solo de flauta.

Alfred Dürr resume la declaración teológica de la cantata BWV 150 de la siguiente manera: «El contenido del texto muestra a personas en peligro, pero confiando en Dios que traerá la salvación. En el movimiento final [es decir, en la chacona], aunque sólo sea una insinuación, apuntan a Cristo como motivo de esperanza de salvación».¹⁹ El texto del coro final dice:

*Meine Tage in dem Leide
Endet Gott dennoch zur Freude;
Christen auf den Dornenwegen
Führen Himmels Kraft und Segen.*

*Bleibet Gott mein treuer Schutz,
Achte ich nicht Menschen trutz,
Christus, der uns steht zur Seiten,
Hilft mir täglich sieghaft streiten.*

[A mis días de sufrimiento
dará fin Dios con alegría;
a los cristianos en su espinoso camino
los guían la fuerza y la bendición del cielo.
Si Dios es mi fiel protector,
no me cuido de la humana maldad,
Cristo, que está con nosotros,
me ayuda diariamente a luchar victorioso].

Sobre esta base, el solo de flauta podría interpretarse de la siguiente manera: mientras que el ostinato de la chacona representa una fe firme, la flauta solista literalmente se retuerce de dolor con sus suspiros (*Meine Tage in dem Leide...* [A mis días de sufrimiento...]). Al final del solo hay esperanza en Dios (... *endet Gott dennoch zur Freude* [... Dios todavía termina con alegría]) con el mi mayor redentor, casi trascendente.

Desafortunadamente, el autor no nos dice si realmente tenía esa imagen en mente al componer. Y debido a que el foco de atención de este artículo se limita a sólo unos pocos compases en lugar de a todo el movimiento, el enfoque de interpretación descrito aquí sigue siendo más pedagógico y artístico que científico.

Las imágenes específicas a menudo pueden incitar a los músicos a rendimientos máximos. A Carlos Kleiber le gustaba usar imágenes que, obviamente, no tenían nada que ver con las ideas de compositores muertos hace mucho tiempo. Cuando se me permitió tocar la 4.^a Sinfonía de Brahms con Kleiber, en la Orquesta Estatal de Baviera en 1996, todavía no tenía mucha experiencia y era mi primera 4.^a de Brahms. Entonces Kleiber describió el solo de flauta en esta sinfonía como el «sollozo de una viuda siciliana

que lloraba la muerte de su esposo», quien había sido asesinado por los mafiosos. Los mafiosos, más tarde, se compadecen hipócritas ante su tumba (trombones c. 113-120, ¡en mayor!).

Sobre el autor:

Henrik Wiese es flautista solista en la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera y catedrático en la Universidad de Música de Núremberg. ■

NOTAS A PIE DE PÁGINA

¹ Jeanne Baxtresser: *Orchestral Excerpts For Flute with Piano Accompaniment*. Reducción para piano por Martha Rearick. Bryn Mawr 1995. Theodore Presser Company 414.41171, pp. 8–9 (flauta). Walfrid Kujala: *Orchestral Techniques for Flute and Piccolo: An Audition Guide*. Evanston (IL) 2006. Progress Press. ISBN 978-0-9789116-0-7, pp. 30–31. Dieter Flury: *Orchesterstellen. Kommentare auf Grundlage der Sammlung von Dürichen/Kratsch*. s.l. 2005, p. 2. Dieter Flury: *Orchesterstellen. Kommentare auf Grundlage der Sammlung von Dürichen/Kratsch*. s.l. 2016, pp. 2–3. Además: Elizabeth Y. Buck: *The Orchestral Flute Audition: An Examination of Preparation Methods and Techniques*. Ann Arbor 2003, pp. 74–81.

² Naturalmente el pasacalle de esta sinfonía se vincula también con otras obras: (1) Dietrich Buxtehude: *Chacona en mi menor* BuxWV 160. (2) Johann Pachelbel: *Chacona en re menor* P. 41. (3) Ludwig van Beethoven: *Variaciones WoO 80*. Vgl. Raymond Knapp: «The Finale of Brahms's Fourth Symphony: The Tale of the Subject» en: *19th-Century Music*. Vol. 13, No. 1 (verano 1989), pp. 3-17.

³ Wolfgang Alexander Thomas-San-Galli: *Johannes Brahms*. München 1922, p. 12.

⁴ Johann Sebastian Bach's Werke. Editados por Bach-Gesellschaft en Leipzig. Vol. 15. *Cantatas eclesiásticas*. Leipzig 1884, pp. [III], VII.

⁵ A veces se cuestiona si Bach escribió esta cantata: Compárese: Siegbert Rampe: «Die frühen Kantaten» en: *Bachs Kantaten. Das Handbuch*. Editado por Reinmar Emans und Sven Hiemke. Laaber 2012. Vol. 1., pp. 41–85, en particular pp. 73–74.

⁶ A-Wst MH 12105/c (colección Truxa). Sobre este manuscrito: Andreas Glöckner: «Eine Abschrift der Kantate BWV 150 als Quelle für Brahms' e-Moll-Sinfonie op. 98» en: *Bach-Jahrbuch*. Vol. 83 (1997), pp. 181–183.

⁷ Carl Krebs (ed.): *Brahms Briefwechsel*. Bd. XVI. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta und Otto Dessoff*. Berlin 1920–1922. p. 60. Carta de Philipp Spitta a Johannes Brahms, Sondershausen, el 9 febrero 1874.

⁸ Raymond Knapp: «The Finale of Brahms's Fourth Symphony: The Tale of the Subject» en: *19th-Century Music*. Vol. 13, No. 1 (verano 1989), pp. 3–17, en particular p. 5.

⁹ Siegfried Ochs: *Geschehenes, Gesehenes*. Leipzig y Zurich 1922, p. 300.

¹⁰ El ejemplo de la *Pasión según San Mateo* sigue el texto de la *Bach-Gesamtausgabe* (1854) disponible a Ba. En el recitativo citado hay flautas dulces en lugar de flautas traveseras.

¹¹ La cadencia se encuentra en una grabación del año 1986 con la orquesta de cámara Fran Liszt y el director János Rolla, publicada en 1989 por CBS (M2K 44690) y Hungaroton (SLPD 12902-03). El final del solo de Brahms a partir de c. 103 está modificado. ¡Jean-Pierre Rampal se nombra como compositor! Su edición (International Music Company No. 1974, New York 1960) aún no contiene esta cadencia.

¹² La base de esta evaluación es la única fuente histórica: D-B Mus.ms. Bach 968.

¹³ Sobre el tema de la notación: Nikolaus Harnoncourt: «Probleme der Notation» en: *Musik als Klangrede*. Kassel [etc.] 1985, pp. 32-47.

¹⁴ Sobre las fuentes: Margit L. McCorkle: *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. München 1984, p. 403.

¹⁵ Max Kalbeck (Hg.): *Brahms Briefwechsel*. Bd. XI. *Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*. Bd. 3. Berlin 1919, pp. 119, 130, 132.

¹⁶ La publicación del *Kattermäng* se anuncia en: *Signale für die musikalische Welt*. Vol. 45 (1887), N.º 9, p. 144. Leipzig, enero 1887: «in Berlin erschienen soeben» [recién publicado en Berlín]. El modelo de Brahms para esto fueron probablemente la primera edición de la partitura orquestal y la versión para dos pianos, ver: *Johannes Brahms: Symphonie Nr. 4 e-Moll opus 98. Arrangement für ein Klavier zu vier Händen*. Editado por Robert Pascall. Munich 2012. G. Henle Verlag, HN 6016, p. 172.

¹⁷ CH-Zz AMG I 309a. Edición facsimilar: *Johannes Brahms: 4. Symphonie in e-Moll op. 98. Faksimile des autographen Manuskripts*. Adliswil-Zürich 1974.

¹⁸ Christoph Dürichen y Siegfried Kratsch (eds.): *Orchesterprobispiel Flöte Piccoloflöte*. Leipzig [etc.] 1991. Edition Peters EP 8659.

¹⁹ Alfred Dürr: *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten*. 6a edición actualizada. Kassel, Basel, Londres 1995, p. 853.

Sinfonie Nr. 4 op. 98

4. Satz

Johannes Brahms

bearbeitet von Henrik Wiese

Allegro energico e passionato

Flöte 1

Flöte 2

Altflöte

Bassflöte

Fl. 1

Fl. 2

Altfl.

Bassfl.

Fl. 1

Fl. 2

Altfl.

Bassfl.

Fl. 1

Fl. 2

Altfl.

Bassfl.

93

98

101

104

pp

dim.

espressivo

p

pp

p dolce

p dolce

p dolce

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

dim.

dim.

dim.

espress.

dolce

dolce

dolce

pp

Katrina Penman

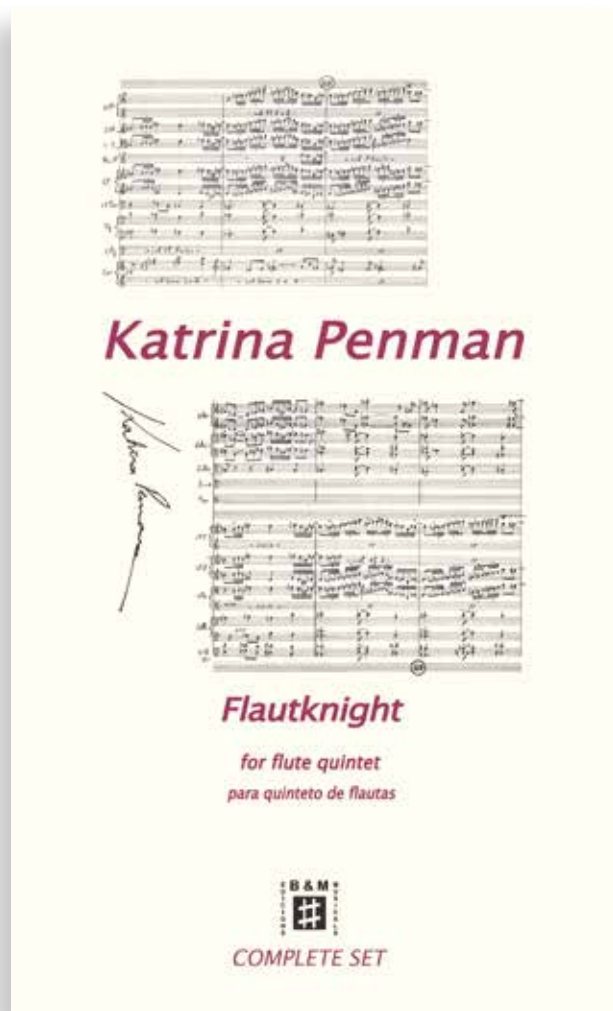
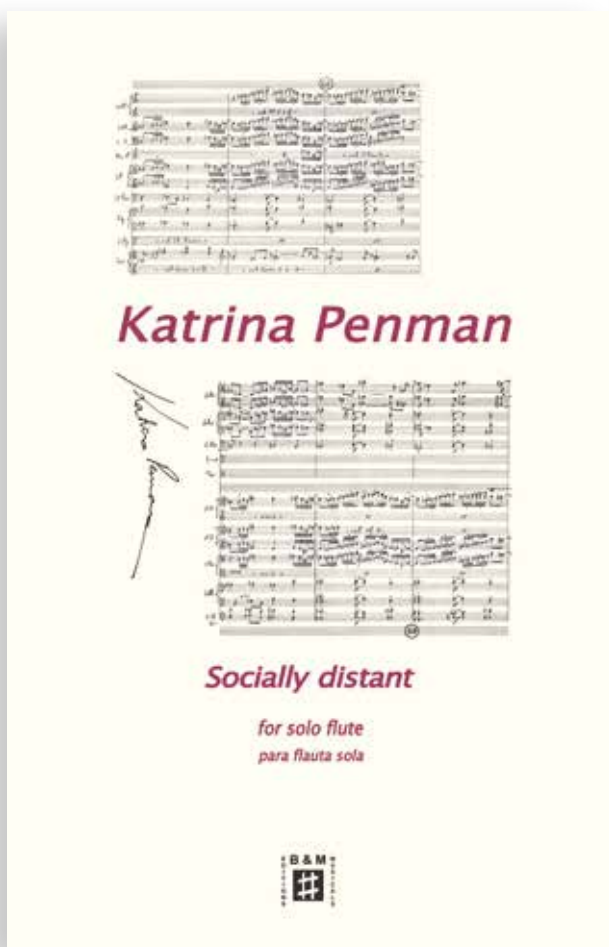
FLAUTISTA Y COMPOSITORA, NOS PRESENTA TRES NUEVAS OBRAS PUBLICADAS EN MARZO DE ESTE AÑO POR LA EDITORIAL BROTONS Y MERCADAL.



Flautknight, para quinteto de flautas

(Piccolo, dos flautas de concierto, flauta en sol, flauta baja)

Compose esta pieza para el concurso organizado por la revista estadounidense *The Flute View*, en honor al 80 cumpleaños de **sir James Galway** y la 30.^a Edición de la Galway Flute Festival. Como ganadora, la pieza se estrenó en el Festival en Weggis (Suiza) el 24 de julio de 2019. Fue interpretada por Elisabeth Franch y Barbara Siesel (flautas), Aslihan Andd (piccolo), Andrea «Fluterscooter» Fisher (flauta en Sol) y Viviana Guzman (flauta baja), con la presencia de sir James Galway como invitado de honor. Cuando estaba creando la pieza, pensé en escribir algo para homenajear a sir James Galway, un flautista icónico, un músico que introdujo la flauta en todo el mundo a través de sus grabaciones de música popular, además de muchas otras de música clásica, donde ya era más conocida. El resultado es una composición que en su tejido cuenta con combinaciones de once motivos musicales distintos, del que cada uno representa de alguna manera a sir James.



Socially Distant

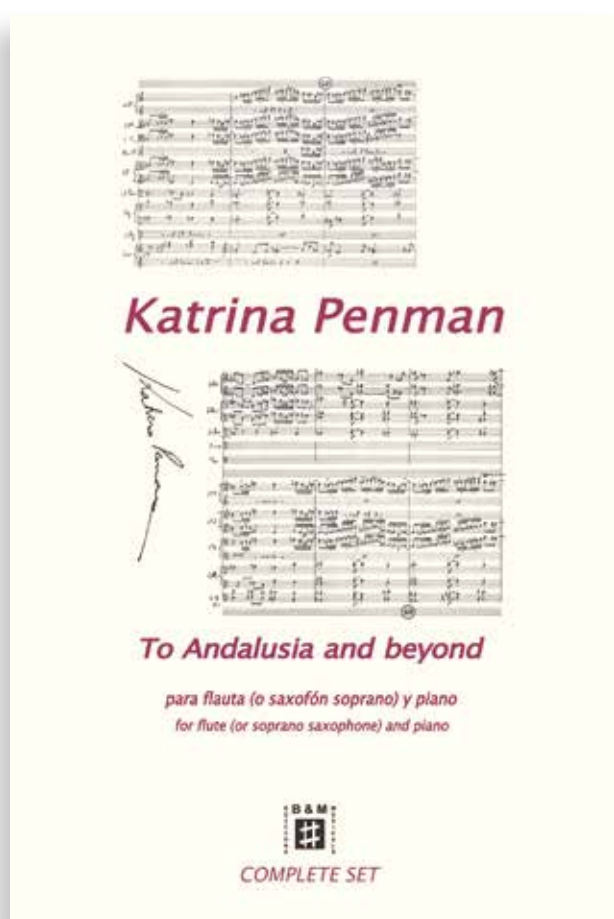
(Para flauta sola)

En esta pieza, una persona solitaria que se encuentra aislada en su casa, debido a la pandemia del coronavirus, busca diálogo. Le llega una lejana respuesta, desde dentro o quizás desde fuera. El protagonista lucha contra la incertidumbre y finalmente suelta un grito de angustia. Un vecino llama a la puerta para ofrecer consuelo. Es la hora del atardecer y se escuchan ecos de los músicos confinados en los diferentes puntos del mundo, que ofrecen melodías desde sus ventanas y balcones. El protagonista vuelve a confrontarse con su ansiedad, buscando su propia identidad. Encuentra consuelo en la música, que ha llegado a simbolizar este período en las vidas de muchos de nosotros, en este tiempo tan extraño y preocupante.

To Andalusia and beyond

(Para flauta y piano)

Tras mis propios viajes por Andalucía, me inspiré en una vieja melodía malagueña que encontré en un libro antiguo que me había regalado mi madrina, que fue de su padre, un músico aficionado escocés que había viajado mucho por Europa y coleccionaba partituras. A partir de allí, fui elaborando secciones basadas en formas musicales andaluzas, en particular la rumba y la soleá, y otras secciones con forma libre. Estrené esta composición en concierto en Valladolid en enero 2017, junto al pianista Mario Rosado, quien también editó la parte del piano. El año siguiente, creé una nueva versión de esta pieza para saxo soprano, junto con mi hermano Alastair. ■



Enlaces a la pagina de la editorial:

<https://blog.brotonsmercadal.com/katrina-penman-compositora-y-flautista/>

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



Amor a la patria

Camille Saint-Saëns y su *Romance* para flauta y piano

■ Por María Cristina Jiménez Roque

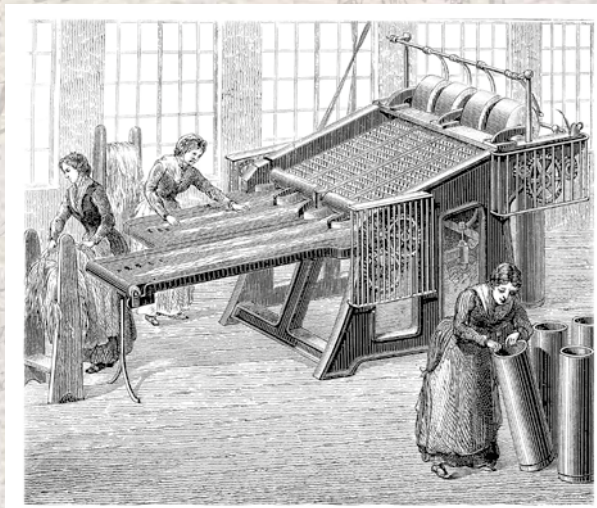
El siglo XIX es sinónimo de cambio y de revolución, fraguándose gracias a uno de los hitos más relevantes de la historia occidental: la Revolución Francesa de 1789 que marcaría el final del Sacro Imperio Romano de 840 años de antigüedad. No debemos menospreciar lo que supuso esto para la historia de la música, pues también se produce, de la mano de Beethoven (1770-1827), ni más ni menos, una gran revolución musical que supondrá el puente entre el mundo musical clásico y el romántico.

Sin embargo, es conveniente adentrarse primeramente en el prelude que supuso la Revolución Industrial en la música.

Sin entrar mucho en detalle, la Revolución Industrial amenazó el estilo de vida tradicional al igual que la Revolución Francesa o las guerras napoleónicas, esto se tradujo en que se enriquecieron las clases medias y comerciales en detrimento de la aristocracia y, por consiguiente, se marca aquí el declive del mecenazgo aristocrático; es decir, el músico deja de estar al servicio de alguien, se gana la vida por su cuenta, compitiendo con otros en un mercado mucho más amplio que el de sus predecesores. Además, los músicos podían especializarse como lo hicieron, por ejemplo, Paganini (1782-1840) al violín, demostrando un dominio de la técnica interpretativa no vista hasta ese momento,

o Chopin (1810-1849) al componer música sólo para piano.

Con la creciente clase burguesa, aumentaron las orquestas profesionales, compañías de ópera y salas de conciertos —tanto en tamaño como en número—, y también la necesidad de música que pudiera ser interpretada por ellos mismos, tanto en el corazón del hogar como en sus recepciones más distinguidas. Como consecuencia, la composición musical en este siglo se disparó de tal modo que,



Revolución Industrial. Fuente: Adobe Stock_Erica Guilane-Nachez.

hoy en día, sigue siendo desbordante para cualquier analista musical actual.

Tantos compositores había que la competitividad por ver quién conseguía vender más obras era arrolladora. Esto provocó innovaciones en la armonía, cromatismos, modulaciones, ambigüedad tonal, explosión de texturas, de sonoridades y de dinámicas, y, (casi) lo más importante para este público ansioso: melodías *cantabiles* con acompañamiento sugerente, de ritmo uniforme, que se

Con la creciente clase burguesa, aumentaron las orquestas profesionales, compañías de ópera y salas de conciertos

entremezclaba con las melodías a través de pasajes dramáticos que evocaban una fantasía y un exotismo musical y extramusical que no pasaba por alto. Todo esto conformó un nuevo estilo musical que se conocería como Romanticismo.

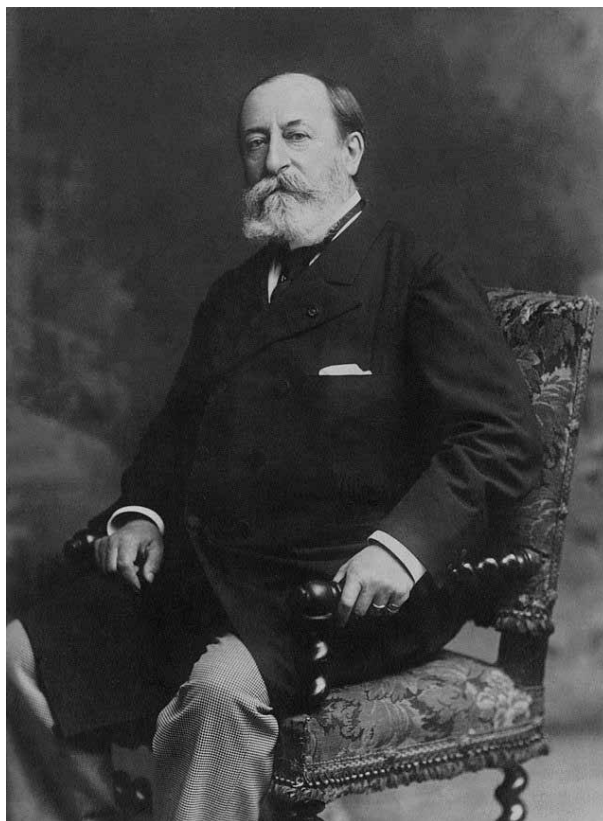


Fragmento cromático. Recuperado de *Romance Op. 37* de Saint-Saëns.

Derivado del romance medieval, el Romanticismo se convirtió en la cuna de la expresión individual que, junto a las innovaciones de los instrumentos musicales, abriría un enorme abanico de posibilidades para los compositores.

Camille Saint-Saëns (1835-1921) fue uno de los muchos compositores que acogieron este nuevo estilo. Denotando tener un talento musical precoz, Saint-Saëns fue presentado como un prodigio del piano a los 10 años. Estudió composición, órgano, y fue nombrado catedrático de Piano en la escuela de Niedermeyer en 1861. Además, creó la Sociedad Nacional de Música (Société Nationale de Musique) en 1871, de la que formaron parte compositores como Georges Bizet, César Franck o Gabriel Fauré, entre otros, con el fin de ejecutar y difundir la música francesa por todo el mundo.

La guerra franco-prusiana ejerció una influencia considerable en su música. Con Francia derrotada, los compositores franceses querían devolver la esperanza al pueblo —y su patriotismo— a través de la música. De hecho, se sabe que Saint-Saëns fue nacionalista hasta la médula, pero el hecho de querer llegar a esa unión y patriotismo francés a través de la música resulta un tanto irónico si se analiza desde fuera, ya que la música france-



Camille Saint-Saëns en 1900 por Pierre Petit. Fuente: Wikimedia-Commons.

sa, así como su enseñanza, estaba impregnada de las influencias de lo que viene siendo la actual Alemania, o sea, Prusia y los Estados alemanes del sur.

Nadie se percataría de esto hasta el otoño de 1872, cuando un joven, poco convencional, llamado Debussy (1862-1918) comenzaría sus andaduras por el Conservatorio de París... Camille Saint-Saëns se podría decir que fue un compositor y músico un tanto peculiar. Patriota, pero gran admirador de Wagner (1813-1883) y Liszt (1811-1886), introdujo en Francia el poema sinfónico, pero luchaba contra las influencias de Debussy y Strauss; creó una sociedad musical francesa, pero menospreciaba a sus colegas... Y así con cada cuestión histórica-social de su época.

Volviendo a la obra en cuestión, el *Romance Op. 37* fue escrito tras la derrota francesa



Festival-Concert, donné à la Salle Pleyel le 2 Juin 1896 par C. Saint-Saëns

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

Concierto. Saint-Saëns al piano, Pablo Sarasate al violín y Paul Taffanel dirigiendo. Recuperado de la Biblioteca Nacional y Universitaria de Estrasburgo.

en 1871, con la intención, al igual que otras obras, de restablecer al pueblo francés. Aproximadamente un año más tarde, esta obra fue premiada por la Sociedad Nacional de Música, y estrenada por el propio Saint-Saëns, al piano, y por el renombrado flautista Paul Taffanel.

Escrita originariamente para flauta y piano, nos encontramos ante una obra elegante, bastante precisa en cuestiones de articulación para la flauta.

La introducción de la obra es bastante sugerente: su tonalidad inicial y final es Re be-



Fragmento articulación. Recuperado de *Romance Op. 37* de Saint-Saëns.

**El Romance Op. 37
fue escrito tras la
derrota francesa en
1871, con la intención,
al igual que otras
obras, de restablecer
al pueblo francés**

mol Mayor, pero sus dos primeros compases te desubican. Al analizarlo se puede ver que el primero de ellos es el IV grado de Re \flat M

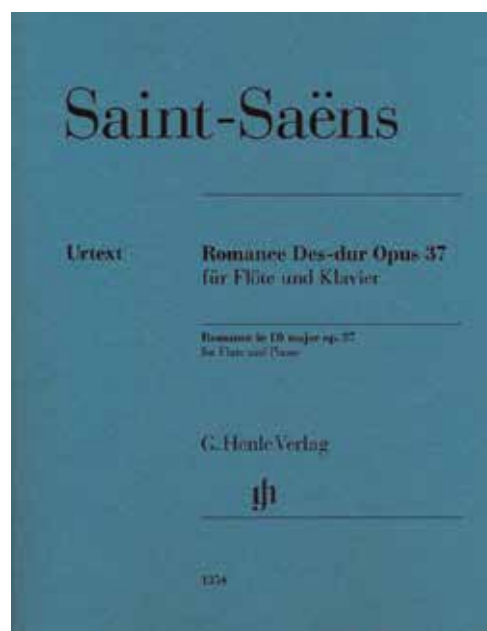
en estado fundamental, pero el segundo te desubica aún más auditivamente con esa llamada acórdica en el sobreagudo del piano. Es un IV grado también, pero con la séptima en el bajo, un uso bastante inteligente de la armonía, ya que convierte el séptimo grado en la nota de

paso que resolverá y reposará en la tónica de nuestra tonalidad y, finalmente, comenzará la obra «de verdad».

Respecto al inicio de la flauta, se podría decir que es bastante cómodo: registro grave y de dinámica *piano*. Un tanto curioso que, siendo una obra para flauta y piano, tenga más protagonismo el piano al inicio de la

obra. Sin embargo, más tarde podremos observar que esos dos primeros acordes de la introducción son como un aviso de lo que hará más tarde la flauta a lo largo de la obra, puesto que ésta hará las mismas melodías, usando el registro agudo y sobreagudo, mostrando ese sonido brillante y lleno de armónicos que posee nuestro instrumento.

Podríamos considerar que el tema A comienza en el quinto compás, coincidiendo con el inicio de la flauta. La melodía permite que el fraseo musical sea bastante fácil de asimilar e interpretar, puesto que, gracias a los silencios entre semifrase y semifrase, pareciera más el habla que el hacer música. Entre los compases 19 y 20 se produce un puente musical entre dos tonalidades por medio de la deflexión armónica que realiza el piano. Concretamente, nos vamos ahora a Mi Mayor, rehaciendo tanto el acompañamiento como la melodía en esta nueva tonalidad. Sin embargo, este rehacer del tema A acaba en apenas 6 compases: cambia el acompañamiento y cambia la melodía.



Portada. Recuperado de *Romance Op. 37* de Saint-Saëns.

trarnos en el siguiente, el piano nos recuerda, casi a modo de eco, un pasaje anterior de la flauta que podemos ver en el compás 36: un conjunto de corcheas que van descen-



Pequeño fragmento de la obra. Recuperado de *Romance Op. 37* de Saint-Saëns.

Desde el compás 27 hasta el compás 50 nos encontramos ante otro tema que parece más una *cadenza* escrita que una frase musical propiamente dicha. Está lleno de pasajes cromáticos y virtuosísticos, con un gran uso de la articulación y las dinámicas, unas características propias del romanticismo musical, tal y como se vio anteriormente. Es el auténtico *Sturm und Drang* en persona.

En esta obra, el piano siempre hace de lazo entre todos los temas. Antes de aden-

diendo cromáticamente por saltos de cuarta. Así es como empieza el nuevo tema, en *dolce espressivo*. Es un nuevo tema que surge después de ese estruendo musical lleno de color que supone el *Sturm und Drang*. Aunque la melodía es bastante simple desde el punto de vista de la ejecución, el contratiempo genera movimiento, y si el piano hace cascadas de acordes desplegados, desde el punto de vista auditivo, aún más. Aquí vemos esos dos primeros acordes de la introducción de la obra: primero grave, luego agudo.



Fragmento parte piano. Recuperado de *Romance Op. 37* de Saint-Saëns.

Desde el compás 66 hasta el 77 tenemos un pasaje modulador que vuelve a la tonalidad inicial, ReM, pero en la tesitura del agudo y sobregado, como anunciamos al inicio de este análisis.

Como conclusión, decir que, si el siglo XIX era sinónimo de cambio y de revolución, esta pequeña obra es sinónimo de melancolía y de anhelo musical

Vuelve a Mi M para hacer este tema en el agudo y sobregado como en el pasaje anterior, y luego, otra vez a ReM para finalizar la obra. Aunque en algunos pasajes, como en los compases del 104 al 107, juega con la enarmonía para enfatizar al quinto grado de Mi Mayor. Finalmente, esto se revuelve en los dos compases del trino en lab (quinto grado de ReM), una última tensión para acabar en su tónica.

Como conclusión, decir que, si el siglo XIX era sinónimo de cambio y de revolución, esta pequeña obra es sinónimo de melancolía y de anhelo musical. Pese a su brevedad, tiene una forma de combinar el estilo de música francesa del siglo XIX, los detalles y la forma musical, como si fuera un *concerto* para flauta. Algo que no pasa desapercibido para ningún flautista. ■



BIBLIOGRAFÍA

- Burkholder, J. P., Grout, D. J. y Palisca, C. V. (2015). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Charles Camille Saint-Saëns. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona (España). Recuperado de https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/saint_saens.htm el 19 de marzo de 2021.
- Verlag, G. (s.f.). *Romance Op. 37 para Flauta y Piano*. Alemania: Editorial Urtext.

WEBGRAFÍA

- <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41909926h>
- <https://www.muyhistoria.es/contemporanea/articulo/nace-la-revolucion-industrial-701506003144>
- <https://parisianmusicalsalon.wordpress.com/the-music/february-2014/saint-saens-romance-in-db-major-op-37/>
- <https://posmodernia.com/150-anos-de-la-guerra-franco-prusiana-i/>



Foto de Noah Shaye (2019).

Sientan Cátedra

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 con diez años, creo, y escogí la flauta de puro churro. Recuerdo que fuimos a un concierto de una orquesta sinfónica y a mi hermano y a mí nos llamó la atención el mismo instrumento. Al poco tiempo mis padres nos preguntaron si queríamos estudiar música y qué instrumento queríamos tocar (pregunta lógica y normal en una familia de músicos y artistas), y le preguntaron primero a mi hermano por ser mayor. Él dijo el oboe y yo ya no podía decir el mismo instrumento sin exponerme a que me dijera «recortero» (en castellano de este lado del Atlántico, «copiota»), así que dije la flauta, el primero que me vino a la cabeza.

Yo estudié en La Habana, en un ambiente abierto a la música y al arte. Cuba es un país secuestrado por una ideología, pero quizás por esa razón la creación artística es una forma de fuga necesaria, una vía de escape. Por ello, a pesar de todos los pesares, mi educación musical la recuerdo con mucho cariño, rodeado de profesores muy entregados y compañeros concentrados, estimulados y motivados. Todos compartíamos una ilusión y vivíamos en una burbuja.

CARLOS CANO ESCRIBÁ

Con todo ello podíamos sortear la escasez de medios y la falta de libertades.

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

Fue referencia en su día Rampal, lo cierto es que hoy en día ya me siento muy alejado de él. Luego lo fue Galway por ese color tan peculiar, sobre todo ese brillo que desplegó en la Filarmónica, y me sigue atrayendo su dominio del vibrato. Luego hay flautistas brillantes que te seducen por un disco, por la interpretación de una obra en concreto... Creo que podría citar a Zoon, Kuijken..., pero en general no me marcan mucho los flautistas. Me han enamorado muchos artistas disímiles y muchos tipos de música diferentes. Me gusta buscar referencias fuera de lo flautístico, y hay artistas como Azzolini o Paquito D'Rivera que son una inspiración constante.

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

Creo que muy pocas personas en mi tiempo se preparaban para dedicarse a dar clases y debo ser sincero en que muchos aspirábamos a tener una vida concertística u orquestal antes que ser profesor. Yo llegué a España en los años 90 y me presenté a unas cuantas audiciones, algunas fueron grandes experiencias y otras me demostraron que yo tenía lagunas en mi formación. Audicionar u opositar a veces es una actividad más cercana al deporte que a una vivencia artística.

Como profesor primero di clases en el Conservatorio de El Escorial y en 2002 gané las oposiciones en Castilla-La Mancha; allí fui profesor en Puertollano, y luego, hasta el curso pasado, en Ciudad Real. He impartido clases en los niveles elementales y profesionales, evidentemente de flauta, pero también de Música de Cámara y de Improvisación. Durante toda esta etapa me ha divertido muchísimo las clases colectivas en elemental y una de las cosas que más me ha gustado es descubrir la flauta a los pequeños. Esos comienzos son especiales. En ge-

Para mí, lo más importante es que quien se presente a un centro superior sea consciente de que está aspirando a hacer una profesión artística

neral en el Conservatorio Marcos Redondo de Ciudad Real he sido muy feliz, tener una compañera de clases como Rosa Sanz y un profesor de repertorio como Hernán Milla es una verdadera dicha. Lo cierto es que la implicación del profesorado de ese centro ha logrado que muchos antiguos alumnos consideren ese centro su casa, entre otras positivities.

A partir de este curso imparto clases en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y ahora el reto es diferente. O sea, aunque siempre hay cuestiones técnicas que mejorar, observo una buena formación flautística. Sin embargo, a corto plazo, creo que hay que trabajar en la autonomía del flautista como intérprete e investigador: dónde respirar, cómo frasear, cómo estudiar, ahondar en lo que se toca, qué buscaba el compositor... Y a largo plazo donde creo que hay que incidir más es en la fortaleza mental de los jóvenes. En las limitaciones que ellos mismos se han autoimpuesto producto de etiquetas, comparaciones u otros. Quizás esta es una de las cuestiones que más me atrae de este nivel.



Con Paquito D'Rivera y Hernán Milla en New York. Presentación del disco *Por la rivera de Paquito* (2017). Foto: Alex Terrier.

¿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?

Para mí, lo más importante es que, quien se presente a un centro superior sea consciente de que está aspirando a hacer una profesión artística. A veces no es más importante tocar unas obras complejas, y si me apuras, ni siquiera es más importante tocar en estilo o que las respiraciones sean las correctas, todo eso carece de valor si se pierde de vista que hacemos música porque es una necesidad vital. Eso hay que transmitirlo, hay que exponerlo. Hacer música es lo más importante de todo. En una clase hace ya bastante tiempo, recuerdo que Jaime Martín nos decía que cuando él era jurado en pruebas de orquesta o similares, se dormía. Y si alguien no lo despertaba, nadie ganaba el concurso. Entonces esto es algo muy importante para mí, la entrega en el escenario, «que me despierten», pero también recuerdo esa sentencia que me compartió Azzolini: «Todos tenemos un talento, la cuestión es encontrarlo», por ello en las pruebas intento descubrir las virtudes e individualidades de los que escucho.

¿Qué es importante que hagan o estudien los alumnos para que mejoren su nivel? ¿Qué trabajas con ellos?



Con José Gasulla y Reynold Cárdenas. Contraportada del disco *Los muñecos* (2008), del Trío Cervantes. Diseño: Tomás Miña. Foto: Alex Jurado.

¿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?

Yo intento trabajar muchas cosas con mis alumnas (ahora solo tengo chicas), pero incido en que lo más importante es trabajar en su fortaleza mental, en su ambición y en sus ilusiones. En clases me gusta concentrarme en el trabajo práctico, pero luego intento que siempre hablemos mucho. Por otro lado, en el orden práctico, intento trabajar en la individualidad de cada una y que sean conscientes de en qué deben progresar. O sea, si observo deficiencias en la lectura o problemas rítmicos, vamos a por ello; es como plantear una especie de secuencia escalonada de dificultades a vencer.

El *cuánto* deben estudiar, desde mi punto de vista, no es tan importante como el *cómo*, ahí se centra la productividad del estudio diario. Quiero decir, el trabajo de mesa es muy importante para afrontar una obra y también la rentabilidad de nuestro tiempo, se puede practicar el triple picado o la respiración circular en un viaje de metro.

En cuanto a métodos, me siguen pareciendo muy útiles Reichert, Moyse y el «extracto de Moyse», esos libritos tan exactos de Trevor Wye. Me gustan mucho los *Caprichos* de Karg-Elert, los *Caprichos* de Paganini y las adaptaciones de los estudios de Chopin que hiciera Moyse. En cuanto a las obras, me gusta trabajar al menos cinco obras de diferentes estilos cada curso. Cada vez insisto más en la importancia del estudio del repertorio español y en general iberoamericano. De hecho, para el curso que viene la flauta entrará en



Con diversos flautistas en un curso en Almagro (2009).

la oferta de máster de música española que ofrece nuestro centro. También me interesa ir incorporando la música popular y la improvisación. Me gusta buscar y montar obras poco trabajadas en los conservatorios en perjuicio de otras que ya las aborrece hasta el conserje. Me parecen más interesantes los conciertos de Romberg y de Fétis o la *Sonata* de Mel Bonis que el concierto de ese señor italiano (que nadie se entere que cada vez tolero menos a Mercadante) o la música para malabares flautísticos del XIX. *La Siciliane et Burlesque* de Casella, el *Divertimento* de Bussoni o la *Sonatina* de Verner Henze me parece que deben tener más protagonismo en los conservatorios haciendo un poco de equilibrio con la música francesa de la primera mitad del XX.

Por otro lado, al igual que los grandes pintores aprendían copiando a los maestros anteriores, nosotros tenemos que aprender escuchando mucha música. Música de todo tipo, escuchando e imitando continuamente.

Por último, me interesa que la clase de flauta sea una familia, que comparta información y que genere actividad, estímulo y arrope.

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

El nivel flautístico es cada vez más alto. Yo creo que con la entrada del siglo España se va alejando de ese complejo que tenemos de no ser Europa. La música no ha escapado a este fenómeno. Sin embargo, creo que en el orden pedagógico aún queda por hacer bastante, no por falta de capacitación, sino por desidia colectiva y por falta de espíritu colectivo. Todo está interconectado y tiene una lectura transversal, por ello me fastidia bastante ese profesor que no se compromete, ese que empieza diez o veinte minutos después o termina mucho antes su clase, en el mejor de los casos. Ejemplos como estos llegan a nuestros oídos y en más de una ocasión miramos al techo, bien porque no tenemos herramientas reales para solucionar eso o bien porque nuestra idiosincrasia dice que no es nuestro problema. En el último caso nuestro concepto es poco cívico y eso afecta a nuestro método colectivo y finalmente repercute negativamente en cada uno de nosotros.

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

En un país donde los cambios de Gobierno traen consigo cambios en las leyes educati-

vas, y estas son armas arrojadas entre regiones, ideologías o credos, no es de extrañar que avancemos mucho menos de lo que podemos. Además, nuestros gobernantes son profundamente incultos y a partir de ahí todo lo concerniente a nuestro arte se les convierte a ellos, a sus asesores, gestores y demás funcionarios públicos que están a sus órdenes, en la pelota de carne que se eterniza en la boca del niño pequeño. Lo de «enseñanzas de régimen especial» les permite apartar a un lado una enseñanza que se les hace cara e improductiva; es una cosa incómoda que por intangible e inmaterial no son capaces de valorar adecuadamente.

La interacción entre profesor y alumno no puede ser planteada desde la ciencia exacta, debe ser consolidada desde el vínculo afectivo necesario para que nuestra actividad sea una experiencia viva y enriquecedora

En Madrid aún no he tenido la oportunidad de valorar con profundidad qué se hace o se deja de hacer por parte de la Administración, pero en Castilla-La Mancha la potenciación de la enseñanza musical no es una prioridad en absoluto; añádele, y esto ya es a nivel nacional, el desorden frente al tipo de evaluación que debemos llevar a cabo. En todo este tiempo no han sabido qué hacer con los estándares de calidad de la LOMCE, y mientras tanto nosotros tenemos una Ley de evaluación que viene de 2007... Imagínate, territorio propicio para algún inspector con «ideas». Además, se está enfatizando mucho en el *cómo* se evalúa y no en *qué* se evalúa y, en definitiva, es menos importante cómo enseñar y cuál es mi metodología. Importa más que el docente sea una especie de notario atiborrado de burocracia que un transmisor de vivencias, que un potenciador de estímulos.

La música es emoción, por ende, el docente debe ser un miembro más de la familia de un estudiante de música. La interacción entre profesor y alumno no puede ser planteada desde la ciencia exacta, debe ser consolidada desde el vínculo afectivo necesario para que nuestra actividad sea una experiencia viva y enriquecedora. Este es el mejor legado que me regaló Alberto Corrales, mi «profe» de Cuba. La mejor enseñanza es la que se cuece a base de calor humano.

¿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?

Al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid le pesa mucho lo de «Real». Quiero decir, fue la referencia de España, pero ya no lo es. Ahora el nombre lo convierte en decadente y presuntuoso, sobre todo por la mala fama que va arrastrando en aspectos organizativos o de riñas internas desde tiempos



Tocando en las afueras del Museo del Prado (1996).

inmemoriales. Y desde que hay otros conservatorios superiores en España que están haciendo un trabajo progresivamente bueno en muchos aspectos, hay que entender que para optar al mejor alumnado hay que tirar de algo más que de la individualidad de algún profesor o del prestigio de un seminario. Se necesita de una Administración comprome-

tida, receptiva y ágil frente a los requerimientos del profesorado (debemos ser incisivos e insistentes en esto), pero también dependemos de un trabajo colectivo y eso entronca con las preguntas anteriores. Nos incomoda como gremio que la inspección meta sus narices en nuestro trabajo, pero no somos nada exigentes y críticos con lo que hacemos mal. Quiero decir, la formación de mis alumnas no solo depende de mí (suponiendo que yo lo haga bien), también del trabajo que se haga, hablo en abstracto y que nadie se sienta atacado, en las diversas agrupaciones, no solo por sus directores o profesores, sino porque cada una de las cuerdas sea capaz de afrontar obras comprometidas. Lo mismo pasa en cámara y en todas las demás asignaturas prácticas o teóricas. Falta trabajo colectivo y menos caos, ganas, humildad y tejer deseos e ideas conjuntamente. Todos necesitamos un poco esa energía y saber que debemos rendir cuentas de lo que hacemos. Afortunadamente, creo que cada vez hay más profesores que quieren un conservatorio moderno y con las pilas puestas.

¿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?

Intento trabajar todos los estilos, aunque sí es cierto que he notado reticencia a la hora de abordar el repertorio contemporáneo por parte del alumnado. Hay que romper prejuicios y miedos en este aspecto. No obstante, al igual que en el resto del repertorio, intento que la dificultad de las obras a trabajar sea progresivamente más elevada año tras año. Por otro lado, intento ir incorporando las técnicas extendidas al trabajo técnico semanal. Este año también estamos colaborando con el Seminario de Composición y algunas de nuestras alumnas estrenarán obras a flauta sola de alumnos de este departamento.

En cuanto al repertorio orquestal y de banda, me interesa más que mis alumnas de-

sarrollen habilidades propias de una orquesta, como son afinación, empaste, escucha permanente o compañerismo que el aprender muchos solos orquestales. En este capítulo también trabajo mucho la visualización y preparación de pruebas.

En cualquier caso, debo enfatizar que no soy un especialista en música contemporánea, ni de repertorio orquestal, ni de la primera vista. El alumnado que desea seguir sus estudios superiores, si está muy interesado o se quiere enfocar en algunas cuestiones como estas, debe buscar especialistas en otra clase. Mi especialización va por otra vía: la de abordar todo, incluidas, como decía anteriormente, las músicas populares y la improvisación. Entiendo que hay jóvenes que ya tienen muy claras sus ideas, pero la inmensa mayoría no, y a estos me interesa mucho decirles: «puedes hacer todas estas cosas, pruébalas y luego elige tu camino». Entre otras cosas, porque no hay orquestas ni festivales o ciclos de conciertos o de cámara para todos, además de que se dota de recursos a los que quieren dedicarse a la pedagogía y porque una universidad no puede vivir de espaldas a una parte del conocimiento.

Pero quiero insistir en que la improvisación no es algo que te obligue a renunciar a la interpretación de la música académica, al contrario, te puede facilitar ese camino. Por ejemplo, la idiomática del jazz se nutre de escalas como las simétricas, las pentatónicas y las hexátónicas, entre otras muchas. En *Chant de Linos*, el *Concierto para flauta* de Ibert o la *Sonatina* de Dutilleux aparecen estas escalas, sin embargo, nuestros libros de técnica se centran fundamentalmente en las escalas mayores y menores. ¿Por qué no desarrollar el dominio de estas escalas? Así acercamos dos mundos, podemos tener recursos «jazzísticos» que me permitan tener más sonoridades además de las típicas de la escala mixolidia en un acorde de dominante, y a su vez podemos comprender y dominar con mayor rapidez las obras antes mencionadas. De hecho, estoy elaborando un manual con extractos de obras del repertorio flautístico que



Semana de la Música en el Conservatorio de Ciudad Real (2014). Foto: Hernán Milla.

sean recursos para improvisar y a su vez un nuevo camino para vencer las dificultades de estas obras.

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

Debemos avanzar en esto, tenemos flautas en sol y piccolos, una baja y nada más. Debemos ampliar el instrumental y mejorarlo, y también deberíamos adquirir algunos traversos. Queremos poner en funcionamiento una op-

La improvisación no es algo que te obligue a renunciar a la interpretación de la música académica, al contrario, te puede facilitar ese camino

tativa que permita a nuestros estudiantes conocer el antecesor de nuestra flauta moderna. Esta es otra manera de abrir el abanico de nuestros conocimientos y posibilidades.

En nuestro conservatorio, durante el segundo y el tercer curso, damos clases semanales de instrumento auxiliar. Los problemas

de la covid y el préstamo de instrumentos nos impide trabajar con la flauta en sol, así que nos centramos en el piccolo. El repertorio que abordamos con este instrumento es el propio de la flauta para ir adquiriendo dominio del instrumento, trabajamos fantasías de Telemann o sonatas de Haendel. Luego el repertorio del propio instrumento y también los solos orquestales.

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

Sí, la orquesta la imparte mi compañero Vicente Martínez. Aunque este año la actividad se ha tenido que reducir notablemente, la orquesta hace audiciones fuera y dentro del centro, colaboraciones y estrenos. A veces es incluso un taller de experimentación para los alumnos de composición. Lo cierto es que funciona muy bien. Por cierto, la plantilla de profesores de flauta se completa con Tatiana Franco.

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

Si termina el grado elemental, que siga el profesional; si termina el profesional, que



Con Rosa Sanz (2014). Foto: Hernán Milla.

siga el superior. Si no quiere seguir estudiando música, que no la abandone del todo, que intente relacionarla con la profesión que quiere hacer en el futuro y que explote los conocimientos que ha adquirido. No hay que olvidar que esos jóvenes que no siguen estudiando música pueden ser grandes melómanos y nuestro futuro público. Hay que mimarlos porque los necesitamos.

Otra cosa importante que recomiendo: si decides hacer el superior de música, haz sólo esto. Independientemente de las circunstancias personales de cada uno, de la enorme capacidad de estudios de muchos jóvenes, me parece que es un periodo lo suficientemente importante como para dar en este el cien por cien de nuestra capacidad. Habrá tiempo para estudiar otras cosas.

En cuanto a los que concluyen el superior, que intenten seguir formándose. Que viajen y que busquen motivaciones y retos. Si no prueban cosas diferentes, si no husmean, si no se siguen superando por vagancia o por ser poco ambiciosos, corren el riesgo de que en poco tiempo estén hasta el gorro del camino que han escogido, y no hay que olvidar que van a tener por delante más de treinta

años de vida profesional. Eso puede ser caldo de cultivo para frustraciones, desidia o apatía.

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?

Yo creo que hay mucho talento en España, pero en general creo que a los instrumentistas españoles les falta abrir la perspectiva. París o Berlín están llenos de estudiantes de todo el mundo, y eso hace que la competitividad, la innovación y la creatividad sean un continuo flujo de crecimiento intelectual. Nos falta ese «cosmopolismo» (y me invento la palabra). Debemos luchar por ser referencia, aunque sé de antemano que para ello se necesitan muchos empeños y mucha sensibilidad por muchas partes, sin obviar la historia. Por otro lado, una mentalidad como músico en todo el sentido de la palabra, una mentalidad de emprendedor, nos podrá hacer ver muchas más posibilidades de las que pensamos que tenemos. Somos el puente que lleva a Latinoamérica, y entender que aquello es nuestra herencia y parte de nuestra cultura

es buscar nuevas vías de expansión, nuevos campos para trabajar y el sello diferenciador del resto de Europa. Asimismo, no hay que olvidar que Asia es otro lugar recóndito que está en nuestro planeta.

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

Cuando llegué a España, llegué con una mano delante y otra detrás, como se dice coloquial-

Somos el puente que lleva a Latinoamérica, y entender que aquello es nuestra herencia y parte de nuestra cultura es buscar nuevas vías de expansión, nuevos campos para trabajar y el sello diferenciador del resto de Europa

mente. Durante más de un año toqué en la calle para salir adelante. Fundamentalmente, tocaba en El Retiro y en el Prado. De esos días conservo una foto que me gusta mostrar a mis alumnos, porque mi vida no es que sea ese sueño americano cinematográfico, pero sí es la de un emigrante sin papeles, un emigrante de los de abajo, que con ganas y esfuerzo ha podido hacerse un camino. Entonces, ¿qué no pueden lograr ellos? Esta es una de esas batallitas de viejo chocho prematuro que me gusta contar.

Por último, ¿qué añadirías a esta entrevista que se nos haya olvidado preguntarte?

No voy a dejar pasar por alto que al principio decía que escogí la flauta de carambola y luego decía también que llegué a la enseñanza después de intentar otras opciones que en principio eran más atrayentes para mí. Esto no es un fracaso, sino una lección de que lo determinante es lo que haces finalmente, no lo que habrías podido o querido hacer. ■

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



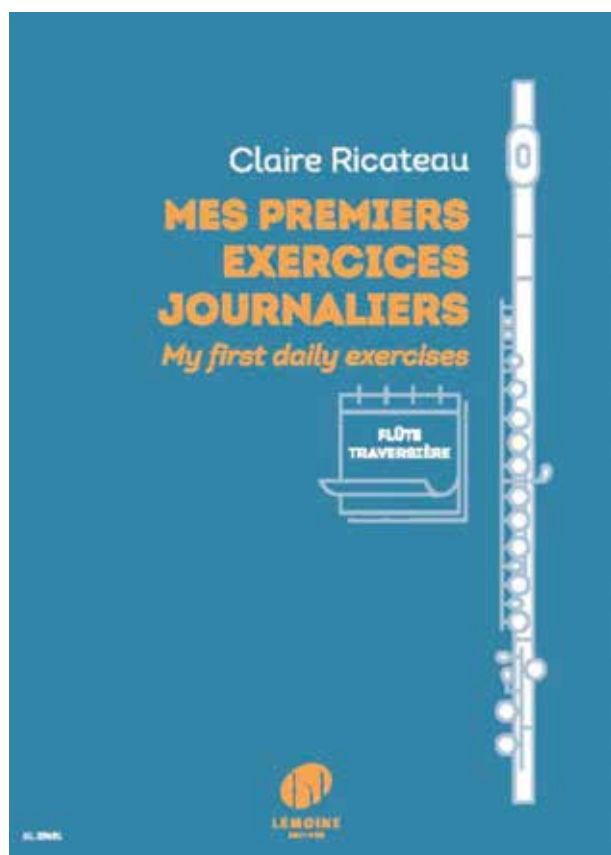
Mes Premiers exercices journaliers

AUTOR: Claire Ricateau

TÍTULO: *Mes Premiers exercices journaliers*

NÚMERO DE PÁGINAS: 59

EDITORIAL: Editions Henry Lemoine



El mundo de la pedagogía es tan apasionante como espinoso resulta cuando no se disponen de las herramientas adecuadas. A lo largo de nuestra carrera como profesores de flauta, y sobre todo a la hora de elegir la estrategia para construir la técnica más sólida de nuestros alumnos, quién no se ha preguntado aquello de: «pero ¿qué le doy?». Una pregunta tan simple como ésta puede adquirir un cariz de angustia cuando se trata de alumnos en sus primeros años de aprendizaje. Deseamos construir unas bases sólidas para que más tarde no se encuentren en la obligación de tener que «corregir defectos de base».

Claire Ricateau es una flautista formada en la escuela francesa del citado instrumento bajo la tutela de Raymond Guiot y de Maxence Larrieu. Ricateau es una reputada y apasionada pedagoga que ha desarrollado toda su carrera en el prestigioso Conservatorio de Boulogne-Billancourt (Francia). Fruto de sus más de 40 años de enseñanza, y de la formación de más de tres generaciones completas de flautistas, surge el cuaderno de trabajo técnico *Mes Premiers exercices journaliers*.

Este compendio está dedicado a los jóvenes flautistas a partir del segundo año de



RESEÑA



aprendizaje, una vez que ya se han asimilado las digitaciones básicas del instrumento. El resultado, sin intención de exageración alguna, es la garantía de una técnica sólida asociada a un sonido perfectamente construido y elástico (que tanto caracteriza a esta escuela). Con este cuaderno de ejercicios, y desde que el alumno está en óptima disposición, se aborda con rigor una labor en dos fases paralelas, utilizando como base cada tonalidad

mayor y menor de nuestro sistema musical.

En primer lugar se propone el trabajo de la calidad del sonido con el estudio de los intervalos de octavas y de los arpeggios lentos «sosteniéndolos», contribuyendo así a madurar una columna de aire estable y bien construida, necesaria para una posterior implementación e inserción de los matices. En paralelo, se propone un trabajo que conduce a la construcción de un mecanismo sólido;

36

Fa Majeur

♩ = 60

1

mf

(c)copyright 2020 by Editions Henry Lemoine



Détaché, lié par 3 et 6.



(c)copyright 2020 by Editions Henry Lemoine

esto es, el estudio de las escalas y de los arpeggios ascendentes y descendentes a través de todas las tonalidades, en ritmo binario y en ternario, y con todo tipo de articulaciones. No se olvida, por supuesto, del trabajo de las escalas cromáticas hasta convertirlas en simples automatismos. Y, además, se propone un trabajo «simplificado» del doble y del triple picado que, por sorprendente que pueda resultar, es de una eficacia extraordinaria.

Yo mismo, y tras más de diez años utilizando estos ejercicios con los alumnos de mi clase en el Conservatorio de Boulogne-Billancourt, he sido testigo de los prodigiosos resultados que con esta rutina se obtienen. Resulta ser la pieza ideal para el trabajo de la técnica de la flauta travesera, desde los primeros años de aprendizaje hasta obtener el nivel necesario para abordar los compendios de Taffanel et Gaubert, Reichert, Bernold y tantos otros flautistas de la vasta escuela francesa.

Habiendo observado en primera persona el insólito resultado fruto de su estudio, lo recomiendo sin reserva alguna! ■



Por Óscar Catalán



Guía contemporánea sobre la flauta renacentista

(Crítica del libro *The Renaissance Flute. A Contemporary Guide*, escrito por Kate Clark y Amanda Markwick, y publicado por Oxford University Press)

■ Por Gemma Goday Díaz-Corrалеjo

La flauta renacentista y su repertorio es, probablemente, tras la Edad Media, el área menos conocida y trabajada por el flautista moderno. Este era al menos mi caso once años atrás, cuando acudí a mi primera clase sobre el desarrollo histórico de la flauta (asignatura enfocada para flautistas modernos) en el Real Conservatorio de la Haya. Fue un enamoramiento a primera vista del sonido, del repertorio y del instrumento.

Sin embargo, en todos estos años de estudio, me ha sido siempre más fácil localizar repertorio y tratados barrocos que renacentistas. Las fuentes primarias y secundarias sobre la flauta barroca son mucho más con-

cisas y numerosas. He contado con la experiencia y los consejos de mi mentora, Kate Clark, pero siempre he echado en falta una guía escrita con repertorio y criterios de interpretación. El libro publicado por Kate Clark y Amanda Markwick supera esas expectativas. No está escrito solo para «especialistas», sino que está abierto a cualquiera que tenga unas mínimas nociones de cómo hacer sonar la flauta travesera (barroca o moderna). Está dedicado tanto a flautistas «históricos» como a «modernos», y tanto a profesionales como a *amateurs*. Todos, incluso músicos no flautistas, encontrarán en este libro secciones con información de su interés. El libro contiene capítulos más prácticos y otros más teóricos, el lector puede

elegir hasta qué nivel de profundidad quiere sumergirse en el tema.

Kate Clark, nacida en Australia, es profesora del Real Conservatorio de la Haya desde 1996. Sus interpretaciones con flautas históricas se encuentran entre las más inspiradoras que he presenciado. Es miembro fundador del *Attaignant Consort*, un *consort* de flautas renacentistas, y del *Osmosis Ensemble*. Amanda Markwick, estadounidense, antigua alumna de Kate, reside y enseña en Berlín. Además de colaborar con diferentes grupos de cámara y *ensembles* en Europa, es también miembro del *Attaignant Consort*. Este libro es un reflejo directo de la experiencia de las autoras en este grupo de cámara.

The Renaissance Flute aporta una información exquisita para el flautista moderno que quiera introducirse en el mundo renacentista, incluso sin cambiar de instrumento. Además de las partituras presentes en el libro, las autoras han habilitado una página web complementaria de la que es posible descargar en pdf partituras de música originales o editadas por ellas (en su mayoría partes individuales). En esta misma web complementaria, el lector también dispone de tablas de digitaciones, vídeos instructivos y artículos varios de interés.

***The Renaissance Flute* aporta una información exquisita para el flautista moderno que quiera introducirse en el mundo renacentista, incluso sin cambiar de instrumento**

No es necesario leer el libro entero para iniciarse y empezar a tocar. Los cuatro primeros capítulos nos ofrecen la información básica que cualquier interesado en el tema debe conocer.

El **capítulo 1** pone en contexto la flauta renacentista: antecedentes del instrumento, pasado y presente.

El **capítulo 2** nos brinda información práctica sobre el instrumento: qué madera escoger, qué afinación, dónde comprarlo y cómo cuidarlo.

En el **capítulo tres** ya podemos coger la flauta renacentista y aventurarnos a tocarla. Nos presentan el instrumento: una flauta cilíndrica de madera con una embocadura pequeña y seis agujeros para las notas *mi*, *fa*#, *sol*, *la*, *si* y *do*# (el *re* suena tapando todos los agujeros). El resto de notas se harán con posiciones de horquilla, cuyo sonido es generalmente más velado y débil. Además de informarnos sobre cómo acceder a todas las tablas de digitaciones de la época preservadas, las autoras nos proporcionan sus propias digitaciones mejoradas. En el libro, cada nota y posición aparece comentada, con consejos para su emisión y/o afinación. De la web complementaria se puede descargar una tabla resumen. La flauta renacentista suele leer una octava más alta de lo escrito, aunque no en todos los contextos. En este capítulo introducen también importantes conceptos que desarrollan en futuros capítulos, como la música *vera* (que podríamos asimilar a las teclas blancas de un piano, más el *sib*) *versus* la música *ficta* (teclas negras). Inciden en la importancia de la voz humana en el Renacimiento: los instrumentistas de la época buscaban imitar la capacidad expresiva de esta. Debían entonces producir diferentes colores en el sonido (como los de la diferentes vocales al hablar), una articulación clara y variada (imitando las consonantes), cambios de dinámica (así como nuestro volumen varía al hablar) y acentos que marcan las sílabas importantes en las frases. Buscaban, además, en las composiciones e interpretaciones instrumentales, reflejar la métrica, la longitud de los versos o frases, las estrofas o párrafos de textos en verso, o incluso en prosa. Como norma general, y aunque nos sorprenda, todas las notas debían articularse, aunque usando diferentes consonantes para combatir la monotonía. Nos describen tres grandes grupos: para una articulación más nítida y



Miembros del Attaignant Consort.

dura, utilizaban *te-che* (pronunciada *te-ke*), *ti-chi*, o *tu-chu*; para un picado más suave, pronunciaban *de-re*, *te-re*, *di-re* o similar; y, por último, para los pasajes rápidos y con una pronunciación mucho más suave y *legato*, recomendaban *telle* o *tellelletelle*, *le-re-le-re* o *te-re-le-re*. Si encontramos dificultad pronunciando estas últimas, sugieren las autoras usar el doble picado barroco de Quantz *did'll-did'll-did'll*, que puede convertirse en *did'll-id'll-id'll*. Es interesante señalar que muchos de estos consejos están pensados para angloparlantes. Para los que hablamos español como primera lengua, nos es probablemente mucho más fácil utilizar las articulaciones originales sugeridas por teóricos italianos, como el *le-re-le-re* o *te-re-le-re* para el doble picado. En la web complementaria se encuentran vídeos con consejos sobre embocadura y sonido, afinación, articulación, etc.

El **capítulo 4** nos describe las diferentes agrupaciones en las que puede tocar la flauta renacentista, y nos proporciona consejos de empaste y afinación. En el caso del *consort* de flautas, la información proporcionada es mucho más extensa, puesto que comparten con nosotros su experiencia profesional en el Attaignant Consort.

Los capítulos 5 a 10 podrían calificarse como los capítulos más «prácticos», con ejercicios y música para tocar. El **capítulo 5** es un compendio de ejercicios, algunos creados por las autoras y otros tomados de fuentes de la época, para ser practicados con la flauta renacentista o incluso con la moderna. Este capítulo por sí solo es como un libro de técnica de la flauta renacentista en el que se tratan todos los aspectos que se deben trabajar: sonido, afinación, articulación, hexacordos, modos y trabajo en grupo. Aquí aparecen también conceptos que se tratarán

más adelante. En la web complementaria, el lector puede encontrar unos ejercicios específicos para la flauta renacentista baja.

El **capítulo 6** trata el repertorio para flauta renacentista en general. En una primera parte, nos dice dónde encontrar este repertorio: ediciones, recursos *onlines* y algunas páginas web concretas de interés. En segundo lugar, describe las diferentes formas musicales que componen el repertorio: formas vocales (*chanson*, *english ayre*, *frottola*, madrigal, *tenorlied* y villancico), formas vocales e instrumentales (canon, misa y motete) y formas exclusivamente instrumentales (*canzona*, danzas, fantasía o *ricercare*, glosas instrumentales, solo *ricercares* y canciones basadas en mayor o menor medida en otras canciones). Mencionan también el repertorio para *ensembles* más grandes. Por último, establecen los criterios editoriales seguidos en sus ediciones, que serán presentadas en los siguientes capítulos.

Los **capítulos 7 a 10** comparten la misma estructura. Todos presentan partituras editadas por las autoras, pero tratan reperto-

rio para diferentes formaciones: piezas para una flauta, dos flautas (dos flautas tenores o tenor y baja), tres flautas (dos tenores y baja) y cuatro flautas (tres tenores y baja o soprano, dos tenores y baja), respectivamente. Así, tras un breve párrafo con consejos y explicaciones generales sobre la formación, en cada capítulo encontramos alrededor de seis piezas editadas. De cada una de las piezas transcritas nos facilitan, además, la fuente, el texto (si tiene) y la traducción, el modo y otras observaciones pertinentes. En los **capítulos 8 a 10** encontramos la partitura general de las piezas. En la página web complementaria, además de las partes individuales editadas, también podemos descargar las partes manuscritas originales. Es interesante recalcar que en el Renacimiento se tocaba siempre con las partes. La partitura general, muy útil a la hora de ensayar, es un concepto moderno que no se utilizaba en la época.

Los **capítulos 11 a 16** podríamos calificarlos como los más técnicos y los que requieren una mayor concentración y profundidad en el tema. Aun así, se leen con relativa facilidad y proporcionan un resumen claro,



Amanda Markwick y Kate Clark, autoras del libro.

además de citar otras fuentes donde ampliar la información.

El **capítulo 11** trata los modos renacentistas: describe sus diferentes características que hacían que cada uno se relacionase con diferentes afectos. Especifica, además, los más usados en el repertorio flautístico: el dórico, frigio y lidio, seguidos del eólico y jónico.

El **capítulo 12** aborda el hexacordo, un sistema inventado para enseñar a entonar a primera vista. Se trata de una pequeña «escalera» de seis notas en la que el semitono siempre está en el medio (*ut-re-mi-fa-sol-la* = tono-tono-semitono-tono-tono). Hay tres tipos de hexacordos que empiezan en *do* («naturale» o natural), en *sol* («durum» o duro, con si becuadro) y en *fa* («mollum» o suave, con si bemol), respectivamente. Cada uno de ellos, según los teóricos de la época, debería tener unas cualidades sonoras diferentes, razón por la cual es importante saber qué hexacordo estamos tocando. Este es quizá el tema más complejo, ya que se necesita práctica para entenderlo. Todas las ediciones del libro presentan la solmisación de cada una de las melodías. Nos proporcionan, por tanto, todas las herramientas necesarias, sólo necesitamos tiempo y estudio.

El **capítulo 13** profundiza en la música *vera* y la música *ficta*. Esta última eran alteraciones no escritas, pero sí interpretadas. Se utilizaba principalmente en las cadencias, en momentos puntuales para corregir disonancias prohibidas (el tritono del diablo) o para permitir el transporte. Conocer las reglas de la música *ficta* nos permite abordar manuscritos originales, o simplemente ser más críticos antes las ediciones.

En el **capítulo 14** se describen los tipos de cadencias renacentistas, mucho más sutiles que las barrocas y clásicas, pero muy importantes a la hora de establecer la estructura de la pieza que vamos a interpretar. Son

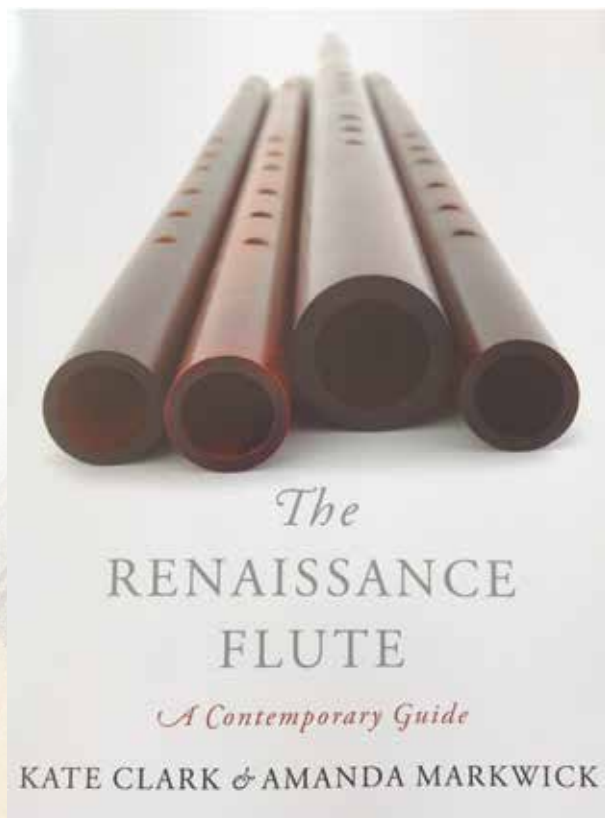
especialmente interesantes los consejos que dan sobre cómo interpretar las cadencias: 1) articular bien las dos notas sincopadas, incluso separarlas ligeramente; 2) sostener bien o incluso crecer en el retardo (que pasa de consonancia a disonancia); 3) pensar bien el ritmo o «timing» (no es necesario *ritardar* siempre, pero sí resaltar la cadencia de alguna manera); 4) añadir un trino en las notas finales (esta era una práctica asociada a las glosas. ¡Estos trinos eran articulados!).

La ornamentación se aborda en el **capítulo**

15. Los músicos renacentistas disponían de varias herramientas para darle un toque contemporáneo a las composiciones: agregar ornamentos (glosas), cambiar la instrumen-

tación, añadir alguna voz extra o incluso componer una nueva pieza en torno a una parte ya existente. Las glosas eran teóricamente improvisadas. Se conservan muchos manua-

El capítulo 12 aborda el hexacordo, un sistema inventado para enseñar a entonar a primera vista



Portada del libro *The Renaissance Flute*.

les de la época con ejercicios para enseñar a ornamentar diferentes intervalos y melodías. Las autoras nos dan sus propios consejos para realizar nuestras propias ornamentaciones. También mencionan los pequeños adornos («graces») utilizados en la época y sus diferencias con sus correspondientes barrocos: el *accento*, el *grosso* y el *tremolo* o *trillo*. Estos se interpretaban, como ya comentamos an-

teriormente, articulando todas las notas. Al final del capítulo, aparece una lista con todas las fuentes primarias, secundarias y CDs recomendados sobre las glosas. En la web complementaria, proporcionan glosas realizadas por ellas a mano en papel.

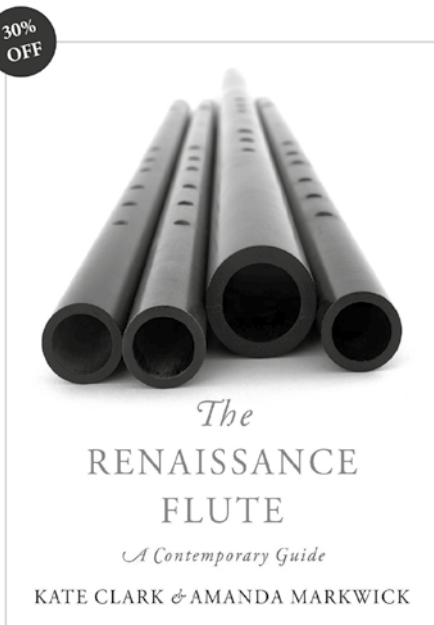
El **capítulo 16** da información y consejos para que podamos leer las versiones originales de la música renacentista y crear nuestras

NEW FROM OXFORD

THE RENAISSANCE FLUTE

A CONTEMPORARY GUIDE

Kate Clark and Amanda Markwick



August 2020
\$35.00 \$24.50 | €22.99 €20.99
Paperback | 9780190913328 | 272 pages

The *Renaissance Flute: A Contemporary Guide* is an accessible introduction to the world and practice of the renaissance flute for professionals and beginners alike.

FEATURES

- First comprehensive handbook for the renaissance flute
- Draws on the extensive experience of two of the world's leading renaissance flute performers
- Provides a complete guide to both practical and theoretical aspects of the instrument and its repertoire

"An invaluable guide to the lesser-known renaissance flute. Its two authors are passionate advocates of their instrument and their love of the repertoire shines through. Informative, insightful and accessible, it will be a fantastic aid to many flutists!"—Milo Machover, Adjunct teacher of music before 1600 and renaissance flute at the University of Music (HfMDK) in Frankfurt, Germany

Kate Clark is a Teacher of Historical Flutes and Lecturer at the Royal Conservatory of The Hague
Amanda Markwick is a Teacher at Fanny Hensel Musikschule Germany

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

Order online at www.oup.com/academic with promo code **AAFLYG6** to save **30%**

Promoción del libro *The Renaissance Flute*.

propias partituras. A simple vista, la escritura nos sorprende, pero una vez acostumbrados a la notación de las claves, las notas y los silencios, las ligaduras, el compás, la falta de líneas divisorias, etc., la escritura no difiere tanto de la moderna.

El último capítulo, escrito únicamente por Kate Clark, está dedicado a la flauta de Haka. Es un capítulo muy interesante en el que se nos describe este instrumento, que combina características renacentistas y barrocas. Gracias a su experiencia con el instrumento y el repertorio del siglo XVII, ha desarrollado su propia teoría sobre el instrumento y su utilización. La flauta, de madera, está ya dividida en tres partes, y tiene una llave para el *mib*, como la flauta barroca. Aunque es cónica también, lo es en bastante menor grado, y la

***The Renaissance Flute* introduce al músico o lector en el mundo de la flauta renacentista y le hace profundizar en su repertorio e interpretación**

afinación resulta mucho mejor utilizando las digitaciones renacentistas. Con esta flauta se interpretaban probablemente piezas a solo,

como los *airs de cour*, con acompañamiento de laúd. De nuevo, proporciona las fuentes secundarias existentes sobre esta flauta y una tabla de digitaciones personal y comentada.

Como anexos, encontramos al final del libro dos tablas de digitaciones para la flauta baja y la flauta soprano, respectivamente; y, a continuación, las notas a pie de página, un glosario, una lista de lecturas recomendadas de fuentes primarias y secundarias, una lista de grabaciones recomendadas (por capítulos) y un índice alfabético.

Presentamos aquí un libro muy completo que ofrece una información muy valiosa para todos los niveles. Las autoras están compartiendo con nosotros lo que saben sobre el tema: lo que han aprendido leyendo e investigando y lo que han aprendido interpretando y enseñando. *The Renaissance Flute* introduce al músico o lector en el mundo de la flauta renacentista y le hace profundizar en su repertorio e interpretación.

Es más que un manual para aprender de forma autodidacta, incluye también referencias históricas y características del instrumento, teoría de la música renacentista, partituras y partes, tablas de digitaciones, vídeos con demostraciones, listas con lecturas y grabaciones recomendadas, etc. Todo redactado de manera clara y concisa. El libro es todo generosidad. ■



**Gemma Goday
Díaz-Corrалеjo**

Método de Henri Altès, volumen 1

Rev. Antonio Arias. Ed. Sonata

Considerado como uno de los métodos para la flauta más importantes, el método de Altès, escrito en 1880, sigue vigente en numerosos planes de estudio de todo el mundo. Son muy numerosos los grandes flautistas que se han formado con este tratado.

Antonio Arias realizó en su día una revisión que fue publicada en 1988 por Real Musical. El tiempo transcurrido y diversos defectos de maquetación, así como erratas sin corregir, hacían necesaria una puesta al día de la obra. Las sucesivas compra-ventas de las editoriales (Carisch, Music Sales y Hal Leonard) no hicieron sino limitarse a perpetuar el método sin acometer la nueva revisión, que tanto el revisor como los usuarios demandaban. Ediciones Sonata, la principal editora española de música para flauta, acoge aquí la nueva revisión de Arias, que da nuevamente vida a esta metodología. Los dos volúmenes que completan la obra están actualmente en preparación.



Ediciones Sonata, la principal editora española de música para flauta, acoge aquí la nueva revisión de Arias, que da nuevamente vida a esta metodología. Los dos volúmenes que completan la obra están actualmente en preparación.

La flauta, vol. 1 y 2

Antonio Arias. Ed. Sonata

Con una filosofía análoga a la reseña del Método de Altès, la Editorial Sonata presenta los dos primeros volúmenes de los cuatro que forman la metodología elemental que Antonio Arias propone. La edición anterior, publicada en su día por Real Musical, ha seguido un recorrido semejante. El autor deseaba una puesta al día que no ha llegado



sino con esta reedición. Se ha mantenido un contenido basado en la música y tradición española e internacional, así como en piezas del repertorio clásico, buscando siempre el estímulo lúdico del alumno, a través de la música a dúo con piano y guitarra, además de grupos de varias flautas.

Los volúmenes 3 y 4 deberían ver la luz en los próximos meses.



Por Antonio Arias

RESEÑA



PERE ALCON
BARCELONA

CABEZAS ARTESANALES
PARA FLAUTA Y PICCOLO
EN MADERA, PLATA Y ORO




PERE ALCON QUER

CABEZAS HECHAS A MANO

ESPECIALISTA EN REPARACIÓN
Y RESTAURACIÓN DE FLAUTAS

www.perealconflutes.com

 @perealconflutes

perealconflutes@gmail.com

+34 653 28 47 59

Franz y Carl DOPPLER

La OBRA COMPLETA
PARA FLAUTA en 12 CDs

CLAUDI ARIMANY, FLAUTA



■ Por Antonio Arias

Acogida internacionalmente como un hito discográfico, la colección de 12 CDs con la música para flauta(s) de los hermanos Doppler, constituye un acontecimiento musicológico y discográfico de primer orden. Claudi Arimany ha llevado a cabo una apasionada búsqueda de las obras olvidadas de estos dos flautistas-compositores, que ocuparon destacados puestos en la historia de la flauta romántica. No hace mucho, tan solo la *Fantasia pastoral húngara* op. 26 de Franz Doppler formaba parte del repertorio de los flautistas. Poco a poco se fueron publicando obras para flauta o dos flautas y piano, además de otras piezas para diversas formaciones. Los más de cien títulos de esta serie hablan de la importancia de la labor de búsqueda realizada por Claudi Arimany.

Sería ocioso presentar a este prestigioso flautista, cuya trayectoria internacional es de sobra conocida. Su discografía es muy ex-

tensa, desde su faceta de solista con orquesta hasta diversas formaciones de cámara. Recordemos su soberbia integral de los conciertos de Devienne, sus grabaciones de los hermanos Pla o la decena de CDs que realizó junto a Jean-Pierre Rampal, con quien compartió los diez últimos años de su carrera explorando el amplio e interesante repertorio para dos flautas y dando conciertos juntos en los más importantes auditorios de todo el mundo.

Precisamente se acaba de publicar la edición española de las *Memorias*¹ del célebre artista, con un amplio epílogo escrito por el mismo Claudi Arimany que cierra con broche de oro tan apasionante autobiografía.

Es para mí un honor entrevistar a Claudi, que va a desvelar para nuestros lectores algunos pormenores de esta grabación completa de la obra para flauta de los hermanos Franz y Carl Doppler, que incluyen la primera grabación mundial de alrededor de setenta obras desconocidas hasta ahora.

Introducción por Claudi Arimany

Los hermanos Franz y Carl Doppler tuvieron un papel protagonista en la vida musical de la Monarquía Imperial Austrohúngara, tanto como compositores como directores de orquesta, solistas, y flautistas principales en las orquestas de Budapest y Viena. Tanto en Hungría como en Austria, Franz (1821-1883) gozó de la consideración y amistad de los más grandes y famosos compositores de su época, tales como Franz Liszt, Jozsef Bajza, Johannes Brahms, Ferenc Erkel y Richard Wagner. De hecho, cuando estos grandes compositores escribían para la flauta en sus obras sinfónicas y operas, pensaban seguramente en Franz Doppler, el flautista por excelencia en ambas ciudades y solista principal en sus orquestas, hasta que se retiró a los sesenta años de edad debido a problemas de salud.

Los hermanos Franz y Carl Doppler tuvieron un papel protagonista en la vida musical de la Monarquía Imperial Austrohúngara, tanto como compositores como directores de orquesta, solistas, y flautistas principales en las orquestas de Budapest y Viena

El caso de Carl (1826-1900), el menor de los dos hermanos, es algo distinto. Los dos fueron miembros de diversas orquestas de Budapest, donde en 1853 fundaron, junto a Ferenc Erkel y otros, la primera orquesta profesional de la ciudad, la Filarmónica de Pest, que aún existe bajo el nombre de Orquesta Filarmónica de Budapest. Carl fue más tarde miembro de la Filarmónica de Viena durante unos pocos años junto a Franz, hasta que marchó a Stuttgart para ocupar el cargo de



Franz y Carl Doppler vestidos con el típico Díszmagyar, el vestido ceremonial húngaro.

Hofkapellmeister, lo que prácticamente supuso su final como flautista. Mantuvo su cargo hasta el final de su vida.

Formaron un extraordinario dúo, iniciado con ocasión de un concierto benéfico para la construcción de unos jardines en el Museo Nacional de Pest, en 1853, cuando le fue encargada a Carl una obra con motivos húngaros para dos flautas y orquesta (*Fantasia sobre motivos húngaros*). Fue tal el éxito obtenido, que a partir de este momento les contrataron en multitud de ciudades de toda Europa: Pest, Viena, Bucarest, París, Londres, Praga, Varsovia, Weimar...

Ambos se consideraban principalmente compositores de óperas, y las obras para flauta eran, aunque maravillosas, sus obras menores que utilizaban en general para su propio uso en los recitales y conciertos. Realmente tuvo más éxito Franz, no sólo como flautista sino también como compositor y director de orquesta y ballet. Sus óperas se representaron, a menudo, con gran éxito, en muchas ciu-



Primera foto de la Orquesta Filarmónica de Viena. Los Doppler en primera fila, 6.º y 7.º por la derecha.

dades, y recibió numerosos reconocimientos y elogios a su trabajo por parte de los grandes músicos de su época, e incluso del emperador del imperio Austrohúngaro. Murió a los 63 años debido a problemas asmáticos.

Como compositor, Carl también escribió algunas óperas y otras obras menores, pero a partir del momento en que marchó de Budapest, su actividad como compositor prácticamente desapareció. Fue un orquestador y adaptador remarcable, y escribió algunas obras basadas en la música popular muy valiosas.

Carl murió a los 74 años, prácticamente el mismo día del funeral de su esposa.

ENTREVISTA

Antonio Arias: ¿Cómo surgió la idea de esta colección?

Claudi Arimany: Los Doppler siempre me han sido simpáticos. Su música está, en ge-

neral, muy bien escrita para nuestro instrumento, con influencia de la música popular húngara, que adoro. Y, además, estaba absolutamente seguro de que existía aún mucha música de estos compositores por descubrir. No hay más que fijarse en los saltos en los números de opus.

Poco antes de iniciar este proyecto, nuestro común amigo Shigenori Kudo me había invitado para grabar un CD junto con John Steele Ritter, con arreglos de obras para piano a cuatro manos o dos pianos de Mozart adaptado para dos flautas y piano, para un sello japonés. Fue una maravilla. Más tarde, un sello francés me propuso grabar un CD con obras de los Doppler. Las ocho obras para dos flautas y piano de estos autores conocidas y editadas hasta aquel momento caben perfectamente en un CD. Decidí grabar este repertorio con Shigenori, no sólo por la amistad que tengo con él y su calidad como intérprete, sino también porque aún resonaban en mí las obras de Mozart grabadas juntos poco antes.

Poco después, para mismo sello francés, hice dos CDs más con música de los Doppler. Aquí ya se incluían primeras grabaciones mundiales de algunas obras, pero poco después la editora francesa hizo suspensión de pagos y desapareció como tantas otras en aquel momento. Yo seguí buscando y grabando por mi cuenta hasta que encontré el sello austriaco Capriccio, distribuido por Naxos, que se interesó y compró todo el proyecto. ¡Y al final doce CDs!

A.A.: Durante el periodo de las grabaciones, se han ido descubriendo nuevas obras de los Doppler. ¿En qué medida cambiaron los planes iniciales?

C.A.: Absolutamente. De hecho, el plan inicial era grabar solo un CD Doppler, pero a medida que iba grabando algunas obras desconocidas o no grabadas anteriormente, o que cualquier editorial publicaba alguna novedad, me iba apasionando más el proyecto. Finalmente decidí intentar hacer

una integral. Todo esto empezó en 2006 y ha terminado en 2021. Muchos años en los que cada día le he dedicado algo de tiempo. Estoy satisfecho del trabajo, pero siento un poco de pena de que haya terminado. Es posible que en el futuro se descubran otras obras. De hecho, yo tengo bastantes manuscritos de partes de obras de las que no he encontrado el resto. Tal vez aparezcan algún día.

A.A.: ¿Cuáles han sido las principales fuentes de las obras?

C.A.: Una gran parte de las obras han sido localizadas en bibliotecas de Hungría, Austria, República Checa y Alemania, y en menor medida en Francia, Rumanía y los Estados Unidos. Generalmente, fueron editadas en el siglo XIX o bien se han conservado en manuscritos. Pero todo el trabajo es muy lento y a veces desesperante. Hay que tener mucha paciencia y ser perseverante. Lo principal es saber que una determinada obra ha existido. Para esto hay que procurarse información en



Claudi Arimany y Misha Maisky en un concierto en San Petersburgo.

los pósteres publicitarios de los conciertos dados por los Doppler, críticas, programas de mano, etc. Una vez que sabes que ha existido una pieza, todo suele ser más fácil, aunque no siempre aparece. Por ejemplo, en un programa de concierto del 3 de enero de 1858 en Lemberg, se interpretó un *Morceau de Concert* escrito por Franz y Carl Doppler para dos flautas y orquesta que fue interpretado por ellos mismos. No puede tratarse del concierto en Re menor que ya conocemos porque éste está también incluido en el mismo programa. Ésta ha sido una de las pocas obras de las que, teniendo información sobre su existencia, me ha sido imposible encontrar.

A.A.: Durante la investigación han surgido no pocas sorpresas agradables. ¿Podrías referirnos alguna de ellas?

C.A.: Cada vez que he localizado alguna obra desconocida, ha supuesto una gran satisfacción.

En una ocasión, en Hungría encontré el manuscrito de una *Grande Fantaisie* en Fa menor. Ya en casa la probamos con el pia-

nista Michel Wagemans. Era preciosa, pero, desgraciadamente, le faltaban dos páginas. Años más tarde, estando en Praga para dar un concierto en el Rudolfinum, me reencontré con Eduard García, un violinista catalán miembro de la orquesta checa que me acom-

Una gran parte de las obras han sido localizadas en bibliotecas de Hungría, Austria, República Checa y Alemania, y en menor medida en Francia, Rumanía y los Estados Unidos

pañaba. Con él recorrí varias bibliotecas a las que no había tenido acceso anteriormente gracias a que su esposa, que trabajaba en una de ellas, nos proporcionó un permiso. La última que visitamos fue la del antiguo conser-



Claudi Arimany en la casa que habitaba Franz Doppler en Viena.



Claudi Arimany y Eduard Sánchez en la Grosser Redoutensaal de Viena después de la interpretación del concierto para dos flautas de Franz Doppler con la Wiener Hofburg Orchester.

vatorio de Praga. Pedimos que nos dejaran ver lo que tenían de los Doppler. En principio nos dijeron que no tenían nada. Después de insistir un poco, sacaron una carpeta polvorienta que probablemente nadie había abierto en más de cien años. Vagamente se adivinaba el nombre «Doppler» en la cubierta. Al abrirla..., ¡milagro! Aparecieron las dos páginas de la *Grande Fantaisie* que faltaban. ¿No es fantástico? Tuve entonces que pedir a mi amigo violinista que distrajera a la bibliotecaria mientras yo hacía una fotografía de las dos páginas, lo cual nos prohibía absolutamente.

A.A.: Los Doppler eran grandes virtuosos y su música es técnicamente exigente. ¿Cómo se ha desarrollado la fase de estudio de tantas obras difíciles?

C.A.: Efectivamente, hay que estar verdaderamente en forma para interpretar este tipo de música. Muchísimo trabajo. Son más de cien obras, generalmente difíciles. Pero también me ha servido para mantenerme en forma todos estos años, tanto técnica como artísticamente. A una cierta edad, creo que todos necesitamos estímulos para seguir estudiando cada día. Yo he hecho de solista toda mi vida profesional, y el repertorio que se suele pedir a un solista está formado por un grupo de obras más o menos amplio, pero que después de tantos años se conoce muy bien y no necesitas estudiar tanto. Esto es peligroso porque el siguiente paso puede

ser dejar de estudiar. Para evitar este peligro, además de incluir alguna obra nueva en cada concierto, yo necesito nuevos proyectos que me estimulen para seguir estudiando con tanto entusiasmo como lo hice cuando empecé mi carrera. Acabado el proyecto Doppler, ya tengo otro, ¡pero no tan grande!

A.A.: ¿Cómo has enfocado la logística de las grabaciones?

C.A.: Como he podido. No ha habido un método que sirva para todo. A medida que iba programando las obras, invitaba a colegas de todo el mundo a participar conmigo en cada grabación. Gracias a ellos se ha podido llevar a cabo el proyecto. Han participado 22 flautistas, todos de primer orden, además de seis orquestas sinfónicas y otros muchos solistas de violín, piano, violoncelo, arpa, trompa, etc., además de cantantes.

Ahí va la lista completa de los intérpretes que han participado conmigo:

Flautistas: Robert AITKEN, Antonio ARIAS, Walter AUER, János BÁLINT, Mariano BAS, Philippe BERNOLD, Łukasz DŁUGOSZ, Clement DUFOUR, Paul EDMUND-DAVIES, Salvador ESPASA, Andrea GRIMINELLI, Gergely ITTZÉS, Shigenori KUDO, Maxence LARRIEU, Raphael LEONE, Massimo MERCELLI, Aleksandra MILETIC, Clara NOVAKOVA, Philippe PIERLOT, Jean-Pierre RAMPAL, Eduard SÁNCHEZ y Karl-Heinz SCHÜTZ.

Pianistas: Zsolt BALOG, Alan BRANCH, Márta GULYÁS, Robert LEHRBAUMER, Éva MADARÁSZ, Katia MICHEL, Francesco NICOLOSI, Denis PASCAL, John-Steele RITTER, Astrid STEINSCHADEN, Pedro José RODRÍGUEZ y Michel WAGEMANS.

Cantantes: Sara BLANCH y Ingrid KERTESI.

Violinistas: Cristian CHIVU, Joan ESPINA y Peter KOVÁTS.

Violistas: Vicent NOGUÉS.

Violoncelistas: Nabí CABESTANY, Lluís CLARET y Magdalena CRISTEA.

Contrabajista: Dmitri SMYSHLYAEV.

Arpistas: Kateřina ENGLICHOVÁ y Christine ICART.

Trompistas: Javier BONET and Artur NOGUÉS.

Armonio: Vicenç PRUNÉS.

Los grupos de cámara: THE BARCINO HORN QUARTET · THE ARTS STRING QUARTET · THE IBERIAN FLUTE TRIO.

Y las orquestas y directores:

Orquesta Simfònica de l'Òpera de Barcelona, Guerassim VORONKOV.

Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia, Virginia MARTÍNEZ.

Orquesta Sinfónica Ciudad de Elche, Leonardo MARTÍNEZ.

Orquesta Sinfónica de Córdoba, Joan-Lluís MORALEDA.

Orquesta Filarmónica de Málaga, Christian POLLACK.

Orquesta de Cambra Terrassa 48, Quim TÉRMENS.

En el aspecto técnico en las grabaciones, he contado con un profesional extraordinario, Albert Moraleda, un verdadero colaborador que, además, vive y tiene su estudio muy cerca de mi casa, lo cual ha facilitado mucho las cosas.

A.A.: ¿Has tocado estas obras en tus conciertos?

C.A.: La mayor parte, sí, pero no todas. Algunas las he tocado a menudo y otras sólo en una ocasión. Me hizo especial satisfacción tocar el concierto para dos flautas y orquesta con Eduard Sánchez en el Redoutensaal de Viena, una sala donde también tocaban los Doppler, con la orquesta del Hofburg vienés.

Con J. P. Rampal tocábamos obras de Doppler muy a menudo y también grabamos algunas. Una de ellas, grabada en 1996, el *Duettino American*, está incluida en esta colección.

Las Fantasías sobre *Rigoletto*, sobre *Die Verschworenen* o sobre *La Sonnambula*, la *Fantasia Pastoral Húngara* y su preciosa y desconocida, hasta ahora, primera versión para dos flautas y piano, *El Andante y Ron-*



Jean-Pierre Rampal y Claudi Arimany en un concierto en el Palau de la Música de Barcelona.



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



Sakumizu



MANCKE



Trevor James



KEEFE
PICCOLOS

SHERIDAN Headjoints



El mayor stock de España

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

Las cabezas profesionales **em-woodwind** de madera para flauta, son el resultado final de años de estudio y pruebas para conseguir un producto único que hará las delicias de los flautistas más exigentes.

1.650 €

795 €



Están fabricadas en España. Para su fabricación se utilizan, exclusivamente, maderas de alta calidad, seleccionadas minuciosamente por profesionales entre las mejores que ofrece el mercado. Una minuciosa selección de la madera consigue que la sonoridad de la flauta sea personal e intransferible, ofreciendo así una experiencia irrepetible.

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

Disponemos de un servicio de recogida y entrega gratuito del instrumento.

Confía sólo en profesionales. Somos flautistas y sabemos cuidar de tu instrumento.

Más de 20 años de experiencia nos avalan.

em-woodwind

The Muramatsu
flute



SANKYO FLUTES

MIYAZAWA

YAMAHA

Altus
HANDMADE FLUTES



Pearl Flutes



POWELL FLUTES
BOSTON

Philip
HAMMIG

Briccialdi

POWELL
Sonaré

dó, y un largo etcétera, solo para mencionar las de dos flautas, las he tocado en concierto bastante a menudo.

A.A.: Los Doppler estuvieron muy vinculados al mundo de la ópera. ¿En qué medida se refleja esto en sus obras?

C.A.: Existe un gran número de obras de los Doppler basadas en temas de ópera. Pero no solamente sobre las obras de autores muy conocidos como Verdi, Donizetti, Erkel, Mozart, Rossini, Weber, etc., sino también sobre temas de autores poco o nada conocidos, así como de algunas de sus propias óperas, muy populares en su época y completamente olvidadas actualmente. Escuchando estas fantasías se pueden escuchar bellísimos temas húngaros e imaginar las óperas completas, en las que los Doppler solían incluir importantes solos para la flauta.

Entre sus composiciones basadas en diversas óperas hay ocho duetos para dos flautas solas, ocho Potpourris y ocho *Morceaux Favoris* para flauta y piano, además de las obras ya mencionadas más arriba y de la curiosa Fantasía sobre la *Casilda*, ópera de Ernesto II, para flauta y arpa, con una versión anterior para flauta, arpa y gran orquesta que encontré en Coburg.

El siglo XIX fue el siglo de la ópera, y los hermanos Doppler no fueron en absoluto ajenos a esta tendencia. Más bien estuvieron entre los protagonistas.

A.A.: De Devienne a Doppler. ¿Qué ha supuesto esta experiencia en relación con tu integral Devienne?

C.A.: Debo decir que, personalmente, siempre me ha gustado enormemente conocer el entorno de los grandes compositores. Estos cubrieron con su fama a otros músicos, a menudo de gran talento, y de los que sabemos muy poco. Mi primer disco fue sobre la música para flauta de algunos compositores que

habían sido alumnos directos de Johann Sebastian Bach, y me ayudó a conocer un poco la personalidad del gran compositor y, sobre todo, descubrir que algunos de sus alumnos fueron también geniales y que su música podía, en ocasiones, incluso confundirse con la del maestro. Algunas obras de Bach fueron finalizadas por sus hijos o alumnos cuando él murió, de lo cual normalmente nadie se dio cuenta hasta siglos más tarde. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con el *Réquiem* de Mozart, que fue acabado por F. X. Süssmayr.

En mi opinión, es muy importante conocer el entorno para acceder a los grandes autores.

La integral de los conciertos de Devienne está en esta línea. Son 14 conciertos, aunque los flautistas tocamos siempre el séptimo. Es una lástima porque, aun siendo un concierto bellísimo, no es, desde mi punto de vista, el mejor. Estudiar los conciertos de Devienne debe servir para aprender a interpretar correctamente, por ejemplo, a Mozart. Su fraseo es el mismo y su estilo y elegancia también. Usar a Mozart o, en general, a los más grandes compositores para aprender es, desde mi punto de vista, un grave error. Es como querer aprender inglés estudiando a Shakespeare.

Los Doppler son también autores menores, pero conociendo su obra probablemente nos enfrentaremos con más convicción y conocimiento a las de los grandes compositores románticos.

A.A.: ¿Podrías contar alguna anécdota de la investigación de este repertorio?

C.A.: Encontré en una biblioteca alemana un libro editado con ocho *Morceaux Favoris* sobre diversas óperas de distintos compositores, escritos por Franz Doppler para flauta sola con acompañamiento de piano «*ad libitum*». Sólo se había conservado la parte de flauta, y cuando lo toqué, me dio la impresión

El siglo XIX fue el siglo de la ópera, y los hermanos Doppler no fueron en absoluto ajenos a esta tendencia



Claudi Arimany con la orquesta de Múnich durante un ensayo para un concierto en la Herkulesaal dirigida por Franz Schottky.

de que no funcionaría sin algún acompañamiento, y que tal vez no valía la pena grabarlos. Me propuse encontrar la parte de piano, pero algunos años más tarde, después de buscarlos por todas partes, recibí un correo desde la biblioteca de Dresde, donde me decían que este material tal vez se había perdido, probablemente quemado, en la segunda guerra mundial, o que, aún más probable, no se había escrito nunca. A pesar de esto, continué buscando. Hasta que un día... ¡la partitura apareció! Mi amigo Eduard Sánchez la localizó en una biblioteca en Berlín. Fue una suerte, porque es un acompañamiento muy elaborado, típico de Doppler, que aumenta considerablemente la calidad de la obra.

Otra anécdota, es una casualidad tan extraordinaria que es incluso difícil de creer. Tal como ya he dicho, mucha de la música de los Doppler se ha encontrado en Alemania. Por esta razón, al principio contacté con un matrimonio que vive cerca de Stuttgart, músicos y amigos míos desde hace muchos años, para que me ayudaran a preparar las visitas a

las bibliotecas de este país. Él es menorquín y ella alemana, y tienen un hijo al que, cuando empezó a estudiar el piano, le buscaron una profesora catalana que vive en la misma ciudad para que, de paso, también practicara el catalán. En una ocasión invitaron a la profesora de piano y a su esposo a cenar en su casa, y en la conversación salió mi nombre y el proyecto en que estaba trabajando. Al oír mi nombre la profesora saltó sorprendida y les dijo con gran alegría que ella y yo habíamos tocado juntos cuando éramos muy jóvenes. Todos se sorprendieron de tal casualidad, pero cuando ella preguntó cuál era exactamente el proyecto en que estaba yo metido y se nombró a los Doppler, fue su marido el que saltó aún más sorprendido. Resultó ser un tataranieta de Carl Doppler. ¿No es extraordinario? Es violista en la orquesta de Württembergische Philharmonie. En el verano siguiente estuvieron en mi casa y me procuraron un árbol genealógico muy completo de los Doppler, además de numerosas informaciones sobre la familia. Allí descubrí que

los Doppler estaban emparentados con el gran oboísta August Lebrun y el violoncelista Franz Danzi. ¡El mundo es pequeño!

A.A.: La colección se completa con varias obras dedicadas a los Doppler. ¿Podrías comentarlas?

C.A.: Franz Doppler formó parte de la élite en la vida musical europea del siglo XIX. Sus óperas fueron escuchadas y a menudo admiradas en numerosas ciudades, y su fama era notable.

En el libretto de cada CD se incluye un amplio texto escrito por mí mismo sobre el repertorio grabado en el disco en particular. Además, uno o varios textos dedicados a algún aspecto relacionado con los Doppler escrito por los mejores especialistas

Fue profesor del conservatorio y miembro de la Filarmónica de Viena en la época de los grandes operistas y sintonistas como Wagner y Brahms. También fue colaborador y amigo de Liszt, quien le encargó la orquestación de seis de sus *Rapsodias húngaras* para piano. Cuando se construyó la Ópera de Budapest, Liszt pidió a través de una carta al arquitecto que no olvidara poner un busto de Franz Doppler a la entrada del edificio, y allí está.

Es normal que compositores contemporáneos le dedicasen alguna obra o utilizarasen la popularidad de sus óperas para componer Fantasías sobre sus temas. Éste es el caso de Hans von Bülow, Franz von Suppé, Giulio Briccialdi y otros. Son, en general, obras que requieren un elevado nivel técnico porque estaban destinadas a ser estrenadas por Franz Doppler, que era uno de los más grandes flautistas de la época. Desgraciadamente, no existe ninguna dedicada a Carl o a ambos, lo cual me ha parecido extraño porque el dúo

que formaron fue muy famoso durante más de una década.

A.A.: Creo que todos nos hacemos una misma pregunta: ¿Tienes algún proyecto de publicación de este repertorio?

C.A.: Me gustaría hacerlo. Sería un poco mi legado en «agradecimiento» a este instrumento que, después de tanto tiempo, sigue apasionándome.

Debería, en primer lugar, contactar con una editorial de música que no sólo le interesara editar todas estas obras al completo, sino que sea capaz de hacerlo de un modo serio en una edición de calidad. Aún no me he puesto en este tema. Ya veremos. Llevará muchísimo trabajo, pero si encuentro la empresa adecuada, lo haré más adelante.

Con las grabaciones he tenido mucha suerte con el sello austríaco Capriccio y la distribución de Naxos. He podido hacer lo que me ha parecido más adecuado: escoger los cuadros que aparecen en las portadas, contribuir en el diseño, decidir el orden de las piezas, escoger los intérpretes participantes, así como los autores de los interesantísimos textos incluidos en el *libretto* de cada CD, escritos por especialistas de primer orden y que enriquecen el proyecto enormemente. En el interior de cada uno de estos *librettos* hay un inmenso trabajo de investigación que cualquier flautista o amante de la música romántica debería conocer.



En Praga (Sala Rudolfinum) con la Orquesta Nacional Checa.

A.A.: Al hilo de la anterior pregunta ¿Has pensado en escribir un libro sobre los Doppler y su música?

C.A.: De hecho, de alguna manera está ya escrito, aunque fraccionado en doce partes. En el *libretto* de cada CD se incluye un amplio texto escrito por mí mismo sobre el repertorio grabado en el disco en particular. Además, uno o varios textos dedicados a algún aspecto relacionado con los Doppler escrito por los mejores especialistas. Por ejemplo: cómo eran sus flautas, qué representaba ser un solista internacional en su época, cuál era su repertorio en los conciertos, la influencia recibida de la música zíngara, sus óperas, la música de salón, el virtuosismo, etc., además de, por primera vez, la autobiografía de Franz Doppler, repartida entre los nueve primeros CDs.

Todo esto podría hacer un libro de unas trescientas páginas.

A.A.: A través de nuestras conversaciones, he podido saber que tienes un nuevo proyecto discográfico. ¿Se puede divulgar o es todavía materia reservada?

C.A.: Efectivamente, estoy trabajando en un nuevo proyecto discográfico junto al pianista Josep Colom con obras de J. S. Bach. No se trata de las obras de Bach que todos conocemos, sino de las tres sonatas para viola de gamba y clavecín obligado, y del trío sonata de *La ofrenda musical*, inicialmente adaptado para flauta y clavecín por Johann Christoph Friedrich Bach. En mi opinión, esta instrumentación tiene su sentido. La primera de estas sonatas es ya una transcripción del autor del trío-sonata BWV 1039 para dos flautas y bajo continuo. De las otras dos no se sabe el origen, pero seguramente es de otros tríos con ésta u otra instrumentación. En cuanto al trío de *La ofrenda musical*, lo único que hace J. Ch. F. Bach es pasar la parte de violín a la mano derecha del clavecín. Lo grabaremos con piano.



Claudi Arimany.

A.A.: ¿Quiénes han sido tus colaboradores en el proyecto?

C.A.: Un proyecto así necesita, obviamente, de muchos colaboradores. Aparte de todos los músicos ya mencionados que han participado con entusiasmo y de un modo desinteresado, debo agradecer a los especialistas autores de los extraordinarios e ilustrativos textos escritos, y que, desde mi punto de vista, merecen la atención de cualquier flautista profesional.

Pero merece una mención especial Eduard Sánchez, profesor del conservatorio de Barcelona y maravilloso flautista con el que he tenido el placer de dar numerosos conciertos, y que, además, es un verdadero experto en la investigación a través de internet. Juntos hemos buscado y rebuscado por todos los rincones que este medio nos permitía, y te aseguro que muchas obras no habrían visto la luz sin su colaboración y perseverancia, y, por tanto, el proyecto no hubiera sido el mismo sin él.

A.A.: Muchas gracias, Claudi, en nombre de nuestros lectores. ■

NOTAS A PIE DE PÁGINA

¹ RAMPAL, Jean-Pierre: *Memorias*. Prólogo de Manuel Capdevila. Epílogo de Claudi Arimany, Editorial Arpegio, San Cugat, 2020.



FRANZ & CARL DOPPLER THE COMPLETE FLUTE MUSIC Vols. 1-12

Claudi ARIMANY, flute

Robert AITKEN, Antonio ARIAS, Walter AUER, János BÁLINT, Mariano BAS, Philippe BERNOLD, Łukasz DŁUGOSZ, Clement DUFOUR, Paul EDMUND-DAVIES, Salvador ESPASA, Andrea GRIMINELLI, Gergely ITTZÉS, Shigenori KUDO, Maxence LARRIEU, Raphael LEONE, Massimo MERCELLI, Aleksandra MILETIC, Clara NOVAKOVA, Philippe PIERLOT, Jean-Pierre RAMPAL, Eduard SÁNCHEZ and Karl-Heinz SCHÜTZ, **flute**

Zsolt BALOG, Alan BRANCH, Márta GULYÁS, Robert LEHRBAUMER, Éva MADARÁSZ, Katia MICHEL, Francesco NICOLSI, Denis PASCAL, John-Steele RITTER, Astrid STEINSCHADEN, Pedro José RODRÍGUEZ, Michel WAGEMANS, **piano**

Sara BLANCH and Ingrid KERTESI, **soprano** · Cristian CHIVU, Joan ESPINA and Peter KOVÁTS, **violin**

Vicent NOGUÉS, **viola** · Nabí CABESTANY, Lluís CLARET and Magdalena CRISTEA, **cello** · Dmitri SMYSHLYAEV, **double bass** · Kateřina ENGLICHOVÁ and Christine ICART, **harp** · Javier BONET and Artur NOGUÉS, **horn** · Vicenç PRUNÉS, **harmonium** · THE BARCINO HORN QUARTET · THE ARTS STRING QUARTET · THE IBERIAN FLUTE TRIO

Orquestra Simfònica de l'Òpera de Barcelona, Guerassim VORONKOV

Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia, Virginia MARTÍNEZ

Orquesta Sinfónica Ciudad de Elche, Leonardo MARTÍNEZ

Orquesta Sinfónica de Córdoba, Joan-Lluís MORALEDA

Orquesta Filarmónica de Málaga, Christian POLLACK

Orquestra de Cambra Terrassa 48, Quim TÉRMENS

NOVEDADES Sonata ediciones



Entre las novedades que Sonata ediciones ha publicado últimamente, se encuentran dos trabajos de Joaquín Gericó:

Timbra y Afina

Vibra y Articula

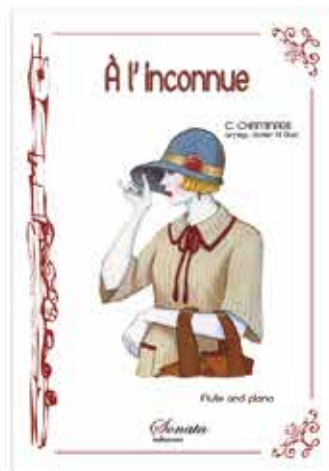
En ellos, Gericó resume sus muchos años de experiencia en distintos conservatorios de España (Bilbao y superiores de Salamanca, Madrid y Valencia), traducidos en ejercicios propios y otras propuestas, dedicados en su mayoría a sus alumnos para conseguir óptimos resultados en el aprendizaje de la flauta. De esta manera, cada volumen contiene en sí mismo interesantes reflexiones -incluso historicistas- sobre los diferentes aspectos técnicos que se tratan, consejos prácticos, estudios relacionados y su aplicación en contexto real. Además, en la parte final de *Timbra y Afina*, se incluye la sección **Apuntes para una clase de interpretación**, cosa poco habitual en este tipo de publicaciones.

De todos es bien conocida la larga y fructífera trayectoria como pedagogo del catedrático Joaquín Gericó, amén de su intensa dedicación a la investigación por su interés en rescatar y divulgar la trayectoria histórica de la flauta en España, plasmada en diferentes libros. Si a ello unimos su actividad como solista, compositor y director, solo podemos decirle:

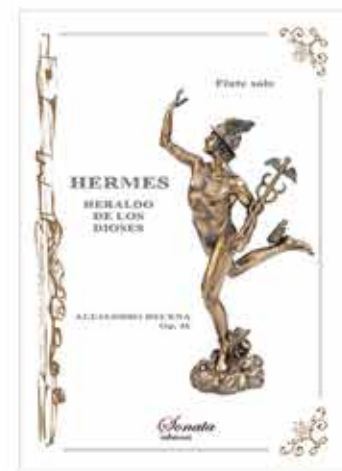
No sabemos como lo hace pero ¡Enhorabuena y adelante Maestro!



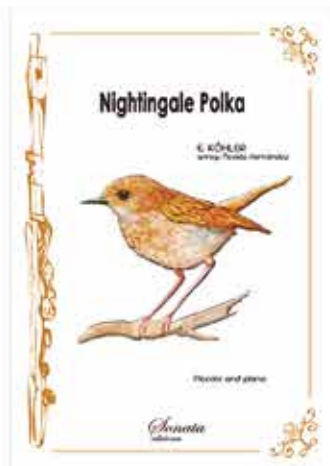
Sonata "Arpeggione" D 821
Franz Schubert
 Alto flute in G and piano



À l'inconnue
Cécile Chaminade
 Flute and piano



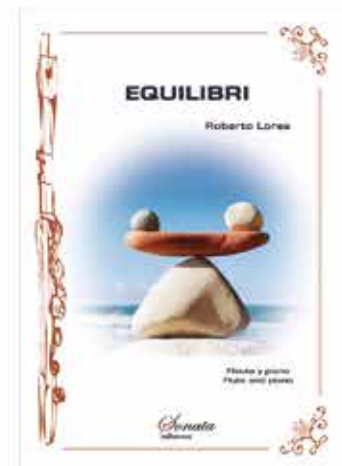
Hermes, heraldo de los Dioses
Alejandro Recena
 Flute solo



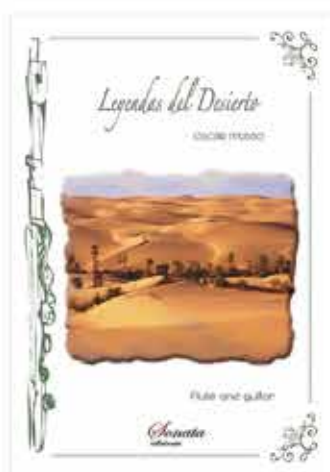
Nightingale Polka
Ernesto Köhler
 Piccolo and piano



33 Dúos para flauta
Basados en el Flautissim, vol. 1
Emilio Oltra



Equilibri
Roberto Loras
 Flute and piano



Leyendas del desierto
Óscar Musso
 Flute and guitar



Nightingale Polka
Ernesto Köhler
 Piccolo and Flute choir

Flautas y Piccolos artesanales



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

 **YAMAHA**

www.yamaha.es

altus
azumi
jupiter
miyazawa
murasaki
sankyo



Quattro

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

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