

ARTÍCULO

**JOSÉ MORENO HERNÁNDEZ
FLAUTA SOLISTA DE LA ORTVE (1965-1992)**

Por Elvira Nicolás Vera



SIENTAN CÁTEDRA

WÉNDELA VAN SWOL

Por Roberto Casado



ARTÍCULO

EL STOPPER DE THEOBALD BOEHM

Por Francisco Barbosa



ARTÍCULO

**EL SOL BRILLANTE Y CÁLIDO DE
JEAN-PIERRE RAMPAL**

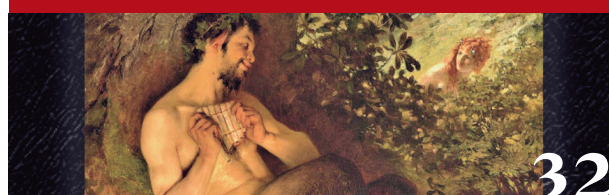
Por Gaspar Hoyos



RESEÑA

**PRELUDIO A LA SIESTA DE UN FAUNO
DE FRANCISCO JAVIER LÓPEZ RODRÍGUEZ**

Por Joaquín Gericó



ARTÍCULO

**LA FLAUTA FRANCESA
DESDE EL ESPEJO DE VENUS:
REPERTORIO, AUTORAS Y AMBIENTES
MUSICALES CON PERSPECTIVA DE GÉNERO**

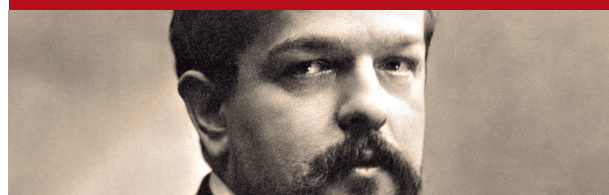
Por Beatriz Jiménez Sánchez



ARTÍCULO

**LA SONATA PARA FLAUTA, VIOLA Y ARPA
DE CLAUDE DEBUSSY:
CREACIÓN Y DIFUSIÓN**

Por Francisco Javier López Rodríguez



ARTÍCULO

**LA INOLVIDABLE EXPERIENCIA DE
UN CONCIERTO EN VIVO**

Por Juanjo Hernández



FLAUTAS BARROCAS

CABEZAS EN MADERA
para flauta y piccolo

Pasión por la madera



Hernández

www.hernandezflute.com
Segorbe - España



Edita

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

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

Dirección
 Asociación de Flautistas de España

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

Colaboradores en este número

Elvira Nicolás Vera
 Roberto Casado
 Francisco Barbosa
 Gaspar Hoyos
 Joaquín Gericó
 Beatriz Jiménez Sánchez
 Francisco Javier López Rodríguez
 Juanjo Hernández



Asociación de Flautistas de España

Presidente
Vicens Prats Paris
afepresidente@gmail.com

Vicepresidenta
Ruth Gallo Lavilla
afevicepresidente@gmail.com

Secretaria
Alodia Fleitas Santana
afesecretario@gmail.com

Tesorería
Juanjo Hernández Muñoz
afeflautatesorero@gmail.com

Vocal
Roberto Casado Aguado

Webmaster
Pepa Segovia

Atención al socio
Alejandro Ortuño Gelardo
afeinscripciones@gmail.com

Revista
Juanjo Hernández Muñoz
afetodoflauta@gmail.com

LISTA DE ANUNCIANTES
 orden alfabético

Abell Flute Company..... 43
 Artis Store.....6
 Daniel Paul..... 43
 Euromúsica GarijoPET
 Pere Alcon Quer..... 47
 Julio Hernández4
 Pearl Flute..... PID
 Soloflauta..... 23
 Yamaha.....PIT



Centro autorizado Azumi



Centro Autorizado para la zona Levante (C. Valenciana, Cataluña y Murcia)



Taller propio de reparaciones con más de 40 años de experiencia.

Especializados en flauta/ flautín y asesoramiento personalizado.

Ven a vernos a:
Calle Murillo 44, 46001 Valencia
960 016 776 672 416 434
storeartis@gmail.com

O en nuestra web:
www.artis-store.com
Y visita nuestras Redes Sociales:



ARTIS STORE

Flautas



Desde la AFE

Queridas socias y queridos socios: es un placer presentaros el número 26 de **Todo Flauta**. Afortunadamente, una vez más, ha sido complicado hacer una selección entre todo el material que recibimos, por lo que esta nueva edición cuenta con una gran variedad de artículos que esperamos sean de vuestro agrado.

Comenzamos con un artículo de nuestra socia Elvira Nicolás, en el que nos ofrece una amplia panorámica de la carrera profesional de José Moreno Hernández, flautista fundador de la Orquesta Sinfónica de la RTVE.

En la sección «Sientan Cátedra», Roberto Casado entrevista a la flautista holandesa Wéndela van Swol.

En el siguiente artículo, el flautista portugués Francisco Barbosa aporta su investigación sobre el stopper de Theobald Boehm. Después, Gaspar Hoyos, célebre flautista venezolano afincado en París, nos acerca a la figura del maestro Jean-Pierre Rampal en el año en el que se cumple el centenario de su nacimiento.

Nuestro socio y gran colaborador de *Todo Flauta* y de AFE, Joaquín Gericó, nos envía una reseña sobre el libro de Francisco Javier López Rodríguez: *Preludio a la siesta de un fauno*, publicado en Sonata Ediciones. Beatriz Jiménez Sánchez, socia de AFE, se estrena como colaboradora en la revista publicando un artículo titulado: *La flauta francesa desde el espejo de Venus*.

Francisco Javier López Rodríguez, catedrático del Conservatorio Superior de Música

«Manuel Castillo» de Sevilla, nos explica en profundidad cómo se gestó la emblemática *Sonata para flauta, viola y arpa*, de Claude Debussy, con el gran telón de fondo del panorama musical del primer cuarto del siglo XX. Por último, Juanjo Hernández se hace eco del concierto que realizamos para las socias y socios de AFE el 4 de junio de este año en Madrid.

Por otra parte, queremos aprovechar este editorial para comunicaros de manera oficial que la VI Convención de la Asociación de Flautistas de España se realizará en Málaga entre los días 29 y 30 de abril y el 1 de mayo de 2023, por lo que será nuestro principal proyecto para el próximo año. En la próxima edición de *Todo Flauta*, informaremos ampliamente de todas las actividades, expositores, constructores, editoriales y flautistas que asistirán a este esperado evento. No obstante, a través de nuestras redes sociales, os iremos adelantando toda la información.

Y por supuesto, y como siempre, os enviamos un agradecido reconocimiento a todos los colaboradores que de manera desinteresada hacéis el esfuerzo de llenar estas páginas, así como a los que con su publicidad nos ayudáis a financiar parte de esta revista. Y recordad que podéis enviarnos vuestras colaboraciones a nuestro correo de la revista: afetodoflauta@gmail.com. Todas serán bienvenidas.

VICENS PRATS, presidente de AFE



Para enviar artículos, comentarios o propuestas puedes escribir al correo de la revista:
afetodoflauta@gmail.com

La AFE no se responsabiliza de las opiniones reflejadas en los textos de los artículos publicados, cuya responsabilidad solo pertenece a los autores. El envío de los artículos implica el acuerdo por parte de sus autores para su libre publicación. La revista TODOFLAUTA se reserva junto con sus autores los derechos de reproducción y traducción de los artículos publicados.

José Moreno



Hernández

FLAUTA SOLISTA DE LA ORTVE (1965-1992)

■ Por Elvira Nicolás Vera

Se cumplen 30 años desde que José Moreno dejara la ORTVE después de veinticuatro años como solista (1968-1992) y tres como flauta segunda (1965), siendo miembro fundador de la misma. Actualmente, este flautista murciano tiene 90 años y quiero subrayar su persona, con esta humilde aportación, extraída y adaptada del trabajo de investigación realizado en 2011 en la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia.

José Moreno Hernández. Infancia y formación musical (1932-1965)

José Moreno Hernández nació el 1 de mayo de 1932 en Calasparra (Murcia) donde inició sus estudios de música en 1942 con Francisco Galindo Caro, director de la Banda de Calasparra, con una flauta tercerola que le acompañó durante los primeros años de formación.

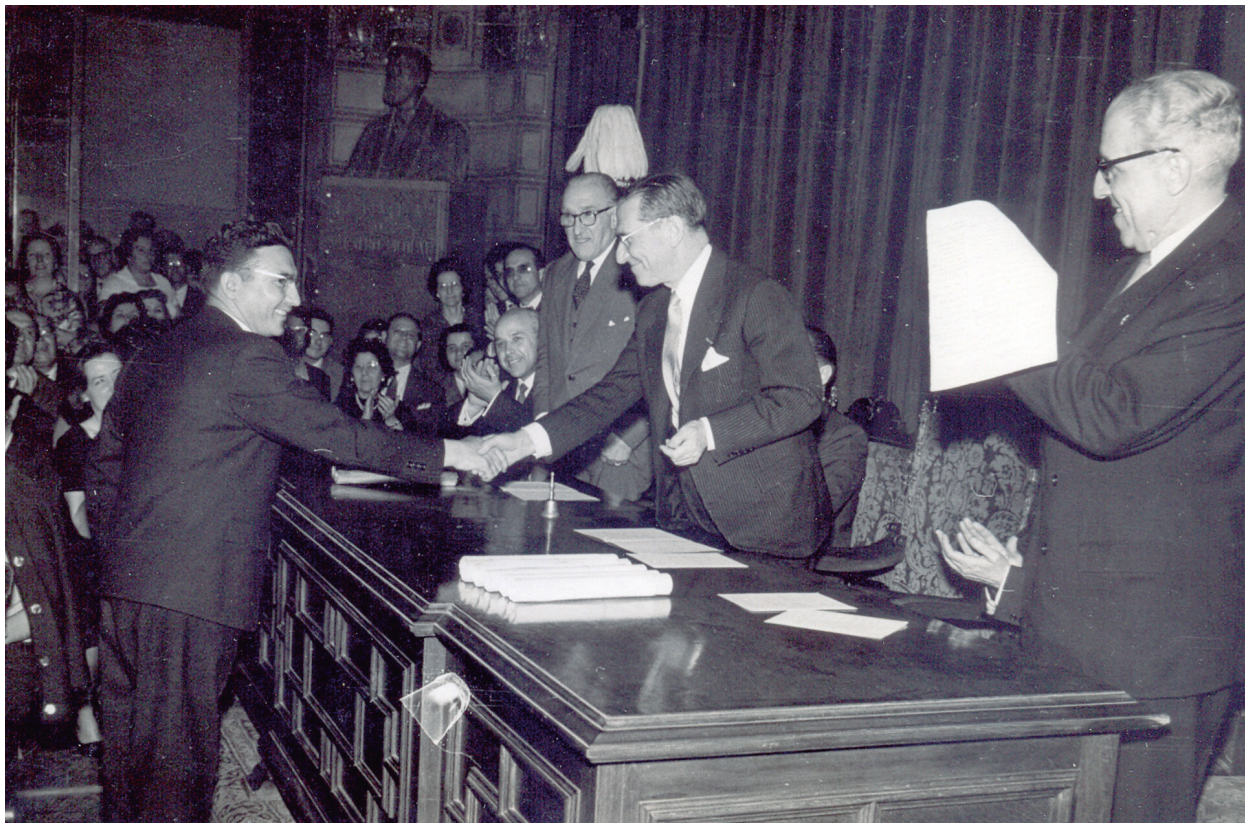
En 1952, Moreno y su familia emigraron a Premiá de Mar (Barcelona) en busca de trabajo. Unos años más tarde, se matriculó en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, entonces dirigido por Joaquín Zamacois. Allí recibió una excelente formación musical de los profesores Francisco Reixach de flauta, y Joan Massiá, Joan Pich Santasusana y Joaquín Zamacois de música de cámara, armonía y formas musicales, respectivamente. Consiguió los Premios de Honor de flauta, de música de cámara y el Premio Extraordi-

nario «Celestino Sadurní». Además, perteneció durante siete años a la Banda Municipal de Barcelona.

Tras los excelentes resultados académicos obtenidos en el Conservatorio de Barcelona, Moreno se planteó estudiar en el extranjero. Dado que su situación económica no le permitía sufragar los gastos que ello conllevaba, recurrió a las becas de ampliación de estudios.

En 1960 consiguió la primera beca del Instituto Francés de Barcelona, que consistía en una dotación económica para estudiar durante seis meses en Francia y, tras superar una prueba, fue admitido en el Conservatorio Nacional Superior de París.

Sus estudios en el Conservatorio Nacional Superior de París estuvieron dirigidos por el entonces profesor titular Gastón Crunelle. Complementariamente, Moreno recibió clases particulares de Jean-Pierre Rampal. En 1962 consiguió la beca de la Fundación «Juan March» de Madrid, que le permi-



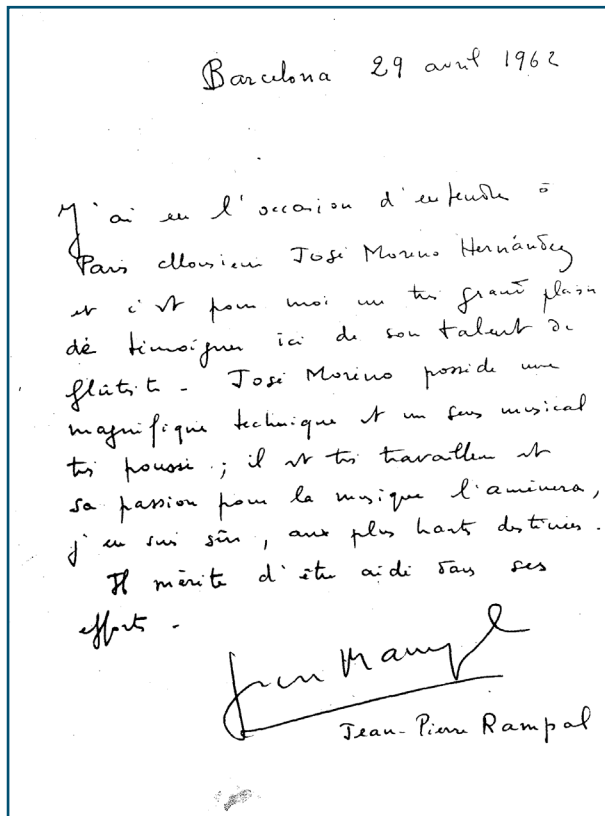
Moreno en 1959 recibiendo el Premio de Honor de flauta y música de cámara y el Premio Extraordinario «Celestino Sadurní» de música de cámara para instrumentos de viento de manos del teniente alcalde del Ayuntamiento de Barcelona. De izquierda a derecha: Joan Pich Santasusana, Joan Altisent y Joaquín Zamacois, miembros del tribunal.

tió pasar cuatro meses (de marzo a junio de 1963) en Múnich y estudiar con Karl Bobzien, solista de la Orquesta de la Radio de Baviera.

Para obtener mayor proyección, se presentó a diversos concursos en el extranjero, como el Concurso Internacional de Múnich (Alemania), en su edición de 1960. Ese año, Moreno fue el único candidato español de los 45 flautistas participantes, compitiendo con William Bennett, Michel Debost, Felix Manz o Alain Marion, entre otros. El flautista de Calasparra quedó entre los 10 primeros. También participó en la 17.^a edición del Concurso Internacional de Ginebra (Suiza), en el que consiguió un buen puesto, siendo el Primer Premio para Michel Debost por unanimidad del jurado.

La formación musical de Moreno, tanto en el Conservatorio Superior de Barcelona como en Múnich y París, con grandes y des-

tacados flautistas, hicieron de él un músico muy completo y un flautista con influencias de la escuela francesa; además, fue reuniendo cartas de recomendación de grandes músicos, quienes incluían información adicional sobre su proyección como intérprete y las grandes cualidades humanas de las que hacía gala, toda una referencia a la hora de presentarse a un tribunal de oposición o ante otros profesores. Moreno recibió excelentes comentarios de puño y letra de aquellos maestros que le acompañaron entre 1960 y 1962: uno de ellos por Eduardo Toldrá, o los emitidos por sus profesores del Conservatorio de Barcelona Francisco Reixach, Joan Pich Santasusana, y Joan Massiá. También las cartas de los profesores Gastón Crunelle y Jean-Pierre Rampal durante sus estudios en París, y una de Aurèle Nicolet tras su paso por el concurso de Ginebra.



Barcelona, 29 abril 1962.

He tenido ocasión de escuchar en París a José Moreno Hernández y es para mí un gran placer dar testimonio de su talento como flautista.

José Moreno posee una técnica magnífica y un sentido musical muy desarrollado; es muy trabajador y su pasión por la música le llevará, estoy seguro, muy lejos.

Merece ser apoyado en su esfuerzo.

[firma]

Jean-Pierre Rampal

Carta de recomendación escrita por Jean-Pierre Rampal en 1962 y su traducción.

Inmerso en la actividad musical de su época con la Banda Municipal, y ante la gran oferta cultural que se estaba produciendo en Barcelona, Moreno comenzó una fructífera etapa de recitales en 1961, así como una serie de conciertos como concertista acompa-

ñado por la Orquesta Sinfónica «Estela» y la Orquesta de Cámara «Amigos de los Clásicos» de Barcelona, dándose a conocer en la sociedad musical barcelonesa. Una de las labores principales de estas orquestas fue la de promocionar y dar a conocer a jóvenes músicos formados en la Ciudad Condal, además de fomentar la música española, incluyendo en su programación obras de compositores del país.

La formación musical de Moreno, tanto en el Conservatorio Superior de Barcelona como en Múnich y París, con grandes y destacados flautistas, hicieron de él un músico muy completo y un flautista con influencias de la escuela francesa

José Moreno y la Orquesta de Radio Televisión Española (ORTVE) (1965-1992)

Moreno fue miembro fundador de la ORTVE como flauta segunda tras superar el concurso-oposición que consistió, según Moreno, en la interpretación de una obra de cámara de libre elección. Él interpretó la *Sonata n.º 5 en mi menor para flauta y bajo continuo* (BWV 1034) de Johann Sebastian Bach; una obra de orquesta con reducción de piano, *Concierto n.º 2 en re mayor para flauta y orquesta* (K.314) de Wolfgang Amadeus Mozart, que interpretó de memoria, y una lectura a primera vista escrita por Cristóbal Halffter. Además, presentó sus méritos académicos.

La plaza de solista fue cubierta por Rafael López del Cid y la de flautín por Manuel Morote López. Pero a los dos años de vida de la orquesta, la plaza que ocupaba López del Cid quedó vacante, y se volvió a abrir un proce-

so de selección para cubrir dicho puesto. La nueva convocatoria de oposiciones de flauta solista se publicó en el *Boletín Oficial del Estado* de 13 de marzo de 1968.

Una plaza de solista de flauta para la orquesta de la R.T.V.E.

Madrid. — Una plaza de profesor de la Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión Española, de primer puesto de flauta (solista), con la misma remuneración que la ya fijada para el otro puesto existente, ha sido creada por resolución de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión publicada ayer en el «Boletín Oficial del Estado».

La disposición se adopta en virtud de que las necesidades artísticas de actuación de la Orquesta aconsejan ampliar su dotación con un nuevo solista de flauta.

Noticia de prensa sobre la convocatoria de plaza de flauta publicada en *La Vanguardia Española*. Viernes, 15 de marzo de 1968.

Moreno consiguió la plaza en la Orquesta de Radio Televisión Española y con este cargo se mantuvo hasta 1992. Sus compañeros de atril fueron el segundo flauta, Vicente Sempere Gomis, y el flautín Manuel Morote López.

Además, fue miembro del quinteto de viento de la ORTVE desde 1968 hasta 1990 junto a Jesús Meliá (oboe), Luis Morató (trompa), Máximo Muñoz (clarinete) y Vicente Merenciano (fagot), ofreciendo numerosos conciertos por todo el país.

Durante 1971 y 1987, Moreno actuó como solista acompañado por la ORTVE, siendo uno de los miembros de la orquesta que más actuó como concertista. Interpretó el *Concierto de Brandenburgo n.º 2 en fa mayor* (BWV 1047) junto a Hermes Kriales (violín), José M.^a Sanmartín (clave), José Chicano (trompeta), Jesús Meliá (oboe) y Sergiu Celibidache (director), la *Suite n.º 2 en si menor para flauta y orquesta* (BWV 1067) de Johann Sebastian Bach con Odón Alonso como director; el *Concierto en sol mayor para flauta y orquesta*, op.29, de Carl Stamitz, también bajo la batuta de Odón Alonso; el *Concierto en mi menor para flauta y orquesta de cuerda*, op.57 (revisión de Agostino Girard) de Saverio Mercadante con Mi-

guel Ángel Gómez Martínez, y el *Concierto n.º 8 en sol mayor para flauta y orquesta* de François Devienne, con Heinz Fricke, todos realizados en el Teatro Real de Madrid.



Ensayo del *Concierto en sol mayor* de François Devienne. José Moreno, la ORTVE y Heinz Fricke en marzo de 1987.

Como ponen de manifiesto las numerosas críticas a los conciertos de Moreno, las cualidades más destacadas del flautista fueron su dominio de la técnica, su sonido brillante y vibrado, característico de la tradicional escuela francesa, y su sensibilidad musical, aptitudes que le reportaron siempre una buena acogida por parte del público. En cada uno de los estilos interpretados destacaron unas cualidades sobre otras; en la interpretación de la obra de Johann Sebastian Bach, destacó sobre todo la corrección estilística; en la obra de Carl Stamitz, la pureza del sonido; en Saverio Mercadante, el dominio técnico en la articulación y el mecanismo, así como la interpretación de memoria, y en François Devienne, la seguridad interpretativa de memoria, la homogeneidad del sonido y la claridad del fraseo.

Como ponen de manifiesto las numerosas críticas a los conciertos de Moreno, las cualidades más destacadas del flautista fueron su dominio de la técnica, su sonido brillante y vibrado, característico de la tradicional escuela francesa, y su sensibilidad musical, aptitudes que le reportaron siempre una buena acogida por parte del público

ABC. MARTES 22 DE FEBRERO DE 1977. PAG. 45.

MUSICA

JOSE MORENO Y LA SINFONICA DE RTVE, EN EL TEATRO REAL, DIRIGIDOS POR ODON ALONSO

IMPORTANTE ESTRENO DE «SINFONIA BREVE», DE JULIAN BAUTISTA

También la programación de esta semana de la orquesta radiotelevisiva sufrió variación respecto a lo previsto en principio. El maestro anunciado, Miguel Angel Gómez, fue sustituido por uno de los titulares de la agrupación, Odón Alonso, que en mantuvo la primera parte del programa de aquél, pero sustituyó en la segunda la «Pulcinella» strawinskiana por los muchos más utilizados «Cuadros de una exposición» de Moussorgsky-Ravel. En todo caso, la permanencia de la «Sinfonía breve», de Julián Bautista, y el «Concierto para flauta», de Carl Stamitz —por primera vez ambas obras en los atriles de la orquesta—, proporcionó al concierto alicientes más que sobrados.

No ya la «Sinfonía breve», sino la propia figura de su autor, está prácticamente inédita en su tierra. Miembro de la llamada «generación de la República», se exilió, como casi todos los demás, al término de nuestra guerra civil y exiliado permaneció hasta su muerte, acaecida en 1961. Prácticamente inédito, decía, y quizá debería haber dicho inédito del todo. Lo que no se justifica —y de ahí que antes hablara de alicientes—, por más que esté por mi parte bastante de acuerdo con Manuel Valls, cuando escribe sobre la «generación de la República» que, «en conjunto, es un grupo más esteticista que innovador»; e incluso cuando añade que lo que da la pauta de la generación es una general falta de inquietud en continuar y desarrollar la experiencia de Manuel de Falla. Y no se justifica porque además de que ha habido en el grupo alguna excepción al aserto, ninguno de los que lo formaron debe ser olvidado y no pocas obras por ellos suscritas merecen los honores de la revisión o del estreno.

Una de ellas es la «Sinfonía breve», escrita por Bautista en 1956, que se acaba de montar por Alonso y la Sinfónica de RTV. Articulada en tres movimientos, responde a una intencionalidad estructuradora general de base rítmica, hasta el punto de que la advertencia expresa del «allegro ben ritmico» inicial pienso que informa en no corta medida los dos restantes. El apoyo en diversas células rítmicas como soporte expresivo primordial, se encuentra presente en el total de lo escrito si se exceptúa la sección intermedia del



Julián Bautista

«moderato» intermedio, tiempo que con su carácter sombrío y pesimista presta, por otro lado, el debido contraste a la «Sinfonía breve». Obra clara, directa y compuesta con buen oficio y sabio aprovechamiento de los efectivos orquestales, fue expuesta por Odón Alonso con idéntica claridad y oficio.

«CONCIERTO PARA FLAUTA», DE STAMITZ

José Moreno, solista de flauta del mismo conjunto, fue el protagonista destacado del «Concierto para flauta y orquesta», en sol mayor, de Stamitz. La musicalidad y el virtuosismo que tantas veces ha demostrado los ratificó con brillantez Moreno en la página de Stamitz; y los enriqueció en ella con un adecuado saber compaginar una exacta cuadratura con el espíritu que requiere el estilo galante.

Fue acompañado magníficamente —calibró bien Alonso la cantidad en los momentos coincidentes con el solista— por veintisiete seleccionados elementos de la cuerda y sendas parejas de oboes y trompas.

LOS «CUADROS», DE MOUSSORGSKY

Ya he dicho que completaron el concierto los «Cuadros de una exposición», de Moussorgsky, en la orquestración de Ravel. Partitura erizada de dificultades en muy diversos cometidos solistas fueron todos salvados con dignidad, cuando no con excelencia. En cuanto a la versión —tema éste mucho más problemático que lo que una repetida presencia en los programas podría hacer suponer—, la de Odón Alonso, vitoreada con calor al final, la estimo del todo aceptable, si quiera esté mucho más de acuerdo dentro de ella con algunos de sus planteamientos que con otros. Sirva de ejemplo de los primeros la demostración que hizo en «El viejo castillo» de lo muy artista que es.—Leopoldo HONTANÓN.

Noticia de prensa sobre uno de los conciertos de José Moreno como solista y la orquesta, dirigidos por Odón Alonso, donde, además, podemos leer la crítica del propio concierto. ABC, martes 22 de febrero de 1977.

En 1992, José Moreno se jubiló de la ORTVE, interpretando como último programa la *Obertura académica*, de Johannes Brahms, y la *Fantasia coral para piano, coro y orquesta*, op.80 de Ludwig van Beethoven con el pianista Joaquín Achúcarro y el director Sergiu Comissiona. Y volvió a Calasparra (Murcia), donde reside actualmente.

Toda una vida dedicada a la música, donde su tesón, sacrificio, pasión y dedicación a este instrumento, así como su formación y su gran valía como miembro de una de las orquestas más prestigiosas de España, hacen de él un flautista digno de admiración. ■



Elvira Nicolás Vera

Profesora de flauta en el Conservatorio Superior de Música de Murcia CSM Massotti.



entrevista

Sientan Cátedra

Wéndela van Swol

■ Por Roberto Casado

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

Comencé con mis primeras clases de flauta travesera a los 10 años. Fue en Holanda, en la ciudad de Gouda, donde viví de los 7 a los 17 años. A los 8 años, durante dos años, hice un curso de iniciación a la música en que aprendimos lenguaje musical, la flauta de pico y también cantábamos mucho. La profesora que lo impartía tocaba la flauta travesera y me enamoré del sonido. Creo que el amor a la música me viene por vía genética. En mi familia eran aficionados al piano: mi abuela materna, mi abuelo paterno y mi padre tocaban el piano.

A los 8 años le dije a mi madre que quería aprender música y ella me apuntó en la escuela municipal.

No tuve mucha suerte con las clases de flauta travesera, la verdad. El primer año la clase fue colectiva. Éramos tres: mi mejor amiga y yo y un chico que durante el curso entero no supo sacar un sonido decente de su flauta. Mi primer libro fue *A Tune a Day*, y como ya sabía tocar la flauta de pico, el inicio de la flauta travesera me resultaba muy fácil y ni la producción de sonido difícil. Podemos decir que tengo una buena predisposición para el instrumento. El siguiente año despidieron a la profesora porque carecía de una titulación. Por lo tanto, me quedé sin clases. Así que tocaba un poco por mi cuenta, esperando un nuevo nombramiento en la escuela municipal. Fue con 13 años cuando volví a tomar clases (media hora semanal) con el nuevo profesor, que no me marcó mucho, la verdad. Mientras, cuando tenía 12 años llegó el piano de mi abuela a casa y empecé, de forma autodidacta, con los libros de inicio que teníamos guardados. Cuando mi hermana dejó de ir a sus clases de piano, me presenté yo a sus clases tocando las sonatas de Clementi y Kuhlau, sorprendiendo a la profesora.

Seguía yendo a clases de flauta, pero disfrutaba mucho más con mis clases de piano.

La flauta me iba bien, así que el director de la escuela, que era también profesor de violín y director de orquesta, me puso en todo tipo de proyectos orquestales y a acompañar con el piano a sus alumnos de violín en audiciones. Disfrutaba mucho con ello.

Una de los mejores recuerdos que tengo de los proyectos orquestales es tocando el musical *Oliver Twist*. ¡Aún recuerdo las canciones, son tan bonitas!

Con 17 años nos cambiamos, de nuevo, de ciudad, y con suerte conseguí una plaza para clases de flauta en la Escuela Municipal de Leiden. De cara a las pruebas de acceso a Superior, tuve también clases de cámara, de solfeo y teoría de la música (realizamos muchos dictados). Mi nueva profesora, Dorine

Schade —que era aún estudiante en el Conservatorio Superior de La Haya— me puso a régimen, así que empecé a estudiar una hora y media al día. Gracias a sus clases y sus exigencias entré en el Superior de La Haya con el renombrado profesor Frans Vester. Cuando Vester se jubiló al terminar mi segundo año, nombraron a Paul Verhey (entonces solista de la orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam) como nuevo profesor, y continué mis estudios con él hasta terminar los títulos de Grado y de Máster. Medio año después de terminar mis estudios, gané la plaza de flauta coprincipal en la recién creada Orquesta del Principado de Asturias, para cambiar al puesto de solista en la Orquesta de Córdoba un año y medio después.



Con la Orquesta de Córdoba y Leo Brouwer (1993).

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

Evidentemente, me han marcado mis dos profesores del Superior: Frans Vester y Paul Verhey, pero también la profesora que me preparó para la prueba de acceso a Superior,

Dorine Schade (piccolo solista de la Orquesta de la Residencia de La Haya). Aparte de ellos, nombraría a Peter-Lukas Graf, Barthold Kuijken y Frans Brüggen, puesto que fueron referencias musicales para mí en mi época de estudiante.

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

Cuando entré en el Superior, necesitaba ganar un poco de dinero extra para mis gastos, así que puse una nota en el tablón de anuncios del supermercado «Albert Heijn», ofreciéndome para clases privadas, y me llegaron varios alumnos.

Me encanta buscar soluciones a problemas de técnica y ofrecer ideas musicales. Es muy gratificante ver mejorar a alguien con la ayuda de tus indicaciones. En mi época de estudiante daba una tarde a la semana clases de nivel básico y medio en

alguna escuela municipal. Como toco un poco el piano, también acompañaba en clase. Una vez sacada plaza de solista en la Orquesta de Córdoba, daba clases privadas a flautistas que se preparaban para oposiciones o clases de apoyo a alumnos del CSM de Córdoba. También he impartido cursos, trabajando con alumnos de las enseñanzas profesionales. En el año 2004, tras 12 años trabajando en la orquesta, decido cambiar de trabajo y me preparo y apruebo las oposiciones al Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas. Así, en septiembre comencé a trabajar en el CSM de Córdoba en comisión de servicio, accediendo a cátedra 13 años después (año 2017).

¿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?



Con la orquesta de Plectro de Córdoba.

Me encanta buscar soluciones a problemas de técnica y ofrecer ideas musicales. Es muy gratificante ver mejorar a alguien con la ayuda de tus indicaciones

En Andalucía no escogemos a los alumnos. Hay un tribunal único y rotativo que selecciona los alumnos para las plazas vacantes en los cinco centros Superiores. No me gusta el sistema porque la parte práctica, la de interpretar, pondera igual que el ejercicio de rentización y el análisis.

Ratifico lo que ya comentaron mis compañeros Saleta Suárez y Javier Castiblanque anteriormente; no tengo mucho que añadir a lo ya dicho por ellos. Solo que, si veo a un aspirante con problemas básicos de sonido, pienso: «Ya lleva 10 años tocando... ¿y aún no tiene un sonido definido?». Doy mucha importancia a que toquen con musicalidad y que tengan un sonido decente.

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

Sería fácil decir que tienen que estudiar unas cuatro horas al día, pero cuando tienen seis horas de asignaturas teóricas en un día, no llegan a ello. Esta carrera es dura, pero lo que te espera después, más aún. Creo que dedicar una hora al día a rutinas técnicas es imprescindible. Rutinas como escalas, arpeggios, cromatismos, articulación, sonido (intervalos, armónicos, volumen, los graves, los agudos, vibrato, etc.). Normalmente les paso una recopilación de los diferentes métodos con ejercicios diarios que existen: Moyse, Taffanel & Gaubert, Paul-Edmund Davies, Reichert, por nombrar algunos. Soltura en la técnica crea atajos y seguridad a la hora de interpretar una obra. Luego tienen que preparar (aproximadamente) un estudio semanalmente. Generalmente va en el orden de «uno nuevo, uno de repaso». Evidentemente, tam-

bién tienen que dedicar tiempo de estudio a las obras, a repertorio orquestal y a las obras de cámara. Como todo junto no es poco, no les queda más remedio que dedicar bastante tiempo al estudio diario de su flauta si quieren avanzar.

Durante el confinamiento hemos adaptado muchos karaokes existentes y también me puse a hacer varios nuevos, metiendo las notas del piano en el programa Sibelius. Ahora recomiendo a todos trabajar en casa con esos *playalongs* ya que les ayuda mucho en montar las obras. También he creado ejercicios de afinación como *playalong* en modo mayor y menor, y están dando sus frutos. Aparte, en estos pasados años me he aficionado a leer libros sobre neurociencia, y el conocimiento de cómo funciona el cerebro me ha hecho cambiar mi forma de enseñar. Gracias a ello, a menudo resolvemos un problema técnico en 10 minutos que el alumno no era capaz de resolver en una semana.

Creo que dedicar una hora al día a rutinas técnicas es imprescindible. Rutinas como escalas, arpeggios, cromatismos, articulación, sonido (intervalos, armónicos, volumen, los graves, los agudos, vibrato, etc.)

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

En general, creo que se puede decir que va desde bastante bien hasta excelente. Ha mejorado mucho en los 30 años que vivo aquí. El repertorio se ha ampliado mucho



Encuentro Caballeros del Traverso, con Claudi Arimany y Vicens Prats.

también. Mira la cantidad de flautistas españoles que consiguen plazas de máster en el extranjero, en orquestas (extranjeras) o ganando premios en importantes concursos internacionales. Gran cantidad de las nuevas generaciones ha ampliado su formación en el extranjero, y sus aprendizajes los traen luego aquí.

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

Cuando se implantó la LOGSE, añadiendo dos años más al Superior y cuatro más a las Profesionales, pensé: «Qué bien, ahora va subir el nivel muchísimo». Pero... en muchas ocasiones no ha sido tanto.

Creo que estaría bien implantar dar una clase práctica como requisito, tanto para entrar como aspirantes a las bolsas de interinos como para los opositores al cuerpo

de profesores o al cuerpo de catedráticos. Creo que no estaría mal crear un máster que capacite para la docencia de instrumentos. Los opositores han de demostrar un nivel de dominio e interpretación de su instrumento —que me parece muy bien—, aunque para dar clases en un elemental tampoco sería imprescindible saber tocar el repertorio más exigente que existe. Meterte 30 temas en la cabeza y escribir una programación didáctica tampoco te convierte necesariamente en un buen profesor. Tener conocimientos básicos de pedagogía y de psicología no sería un lujo. Durante mi carrera eran asignaturas que se daban en mi conservatorio. Asimismo, tuvimos durante un curso alumnos pedagógicos. Un profesor supervisaba aquellas clases que tenías que dar. Aprendí mucho de ello. Existe ahora un máster de secundaria, el antiguo CAP, pero está enfocado a secundaria, no a las enseñanzas musicales.

Creo que estaría bien implantar dar una clase práctica como requisito, tanto para entrar como aspirantes a las bolsas de interinos como para los opositores al cuerpo de profesores o al cuerpo de catedráticos. Creo que no estaría mal crear un máster que capacite para la docencia de instrumentos

¿Cuáles son las características del conservatorio de la región donde impartes clases? ¿Qué particularidades tiene? ¿Cómo funciona? ¿Cómo es su plan de estudios? ¿Son clases individuales o colectivas? ¿Qué te gustaría cambiar o mejorar?

Creo que el plan de estudios es muy parecido a los demás centros en España. Hace años atrás decidimos realizar todos los exámenes conjuntamente para tener un criterio en común. Los alumnos han de realizar un examen de técnica (todos las mismas escalas, terceras o arpegios) y otro examen de estudios (todos también los mismos). Años atrás yo solía realizar estos exámenes con mis alumnos. Les daba una recopilación de estudios variados basada en los autores

que mandaba la guía docente. Ahora hemos acordado que, todos los alumnos por igual, independientemente del profesor que tengan, lo tengan que hacer. A veces hemos cambiado algún estudio por otro. Es una semana intensa para nosotras, cada una pasa de su horario, pero lo vemos necesario y los alumnos se ponen las pilas.

¿Trabajas todos los estilos musicales? ¿Qué importancia le das a la música contemporánea dentro del aula? ¿Y el repertorio orquestal?

En nuestra Guía Docente hemos establecido que los alumnos tienen que llevar cinco obras anuales —tres con piano y dos para flauta sola— de diferentes estilos.

Consensuamos el repertorio el alumno y yo, y sí propongo generalmente algo contemporáneo. Creo que es importante que, al terminar el grado, hayan trabajado algunas técnicas extendidas, como *whispertones*, *glissandi*, trinos tímbricos o multifónicos, cantar y tocar a la vez. Un mero *frullato* o la percusión de llaves (*keyclicks*) los considero ya como un efecto «estándar». Evidentemente, quiero que abarquen mucho repertorio «tradicional» también.

Repertorio Orquestal es otra asignatura aparte que se da durante los cuatro cursos de forma grupal, con un máximo de cuatro alumnos por hora. En esa asignatura tra-



Charla-coloquio en Valladolid con E. Pahud y C. Andrada, junto a D. Winsor y P. Sagredo (2019).

bajan unas 10 obras por curso y de ellas, todas las partes, no únicamente el solo importante.

¿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?

Primeramente, me gustaría hacer constar que, por norma general, los conservatorios Profesionales suelen disponer de mejor equipamiento que los Superiores. En mi centro hay una flauta baja, una en sol y un flautín. Nos falta una flauta contrabajo para completar la familia. Estos instrumentos se suelen usar en la asignatura de Grupo de Flautas, que está formada por unos 10 alumnos de 1.º y 2.º. Por norma general, ya no trabajo instrumentos especiales en mi clase, puesto que existe la asignatura de instrumentos afines en los cursos 3.º y 4.º. Sin embargo, si un alumno está preparando alguna prueba que incluya la interpretación del flautín y quiere que le escuche, lo trabajamos, por supuesto. He tocado mucho flautín en mi vida. Como he dicho antes, la asignatura «Instrumentos Afines», se dedica al flautín, ya que consideramos que es un instrumento que conviene dominar bien. Algún año también lo impartí, y es cuando hice un arreglo del concierto de Vivaldi en DoM para flautín y tres flautas que funciona muy bien. Hemos tenido *masterclasses* de flautín con la segunda flauta / flautín de la Orquesta de Córdoba, Amparo Trigueros, y también con Dorine Schade, piccolo solista de La Residentie Orkest de La Haya y profesora de flautín en los Conservatorios Superiores de La Haya y Gante.

Cuando un alumno termina un grado superior, ¿qué le recomiendas?

Por norma, empiezan a pensárselo antes y más les vale. Van aprendiendo que la vida profesional no va a ser un camino de rosas. Han visto que, incluso teniendo un excelente nivel, la gran mayoría no consigue esa plaza en propiedad, sea en una orquesta, sea en la enseñanza pública. La competición es feroz, ya que cada vez hay más excelentes flautistas. Basta seguir algunos concursos internacionales para darte cuenta de ello. Cuando tienen pensado realizar un máster en el extranjero, les recomiendo apuntarse a clases de inglés o alemán para sacar un certificado B2 y hacer un intercambio mediante el sistema de Erasmus+. Ello les permite tener la experiencia de vivir y estudiar en el extranjero. No obstante, poco a poco ya hay más conservatorios Superiores (privados) españoles donde puedes realizar un máster oficial.

Para que conozcan a otros profesores (extranjeros), solemos invitar flautistas de renombre para cursos de perfección. Ejemplos de los que hemos tenido son William Bennett, Aldo Baerten, Paul-Edmund Davies o, recientemente, Juliette Hurel, pero también nuestros «nacionales», como Álvaro Octavio, Juana Guillem o Magdalena Martínez.

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

Creo que podemos quitarnos ese complejo de inferioridad de encima. Estuve 13 años como directora artística en el concurso Premio Andalucía Flauta, y cada año, en las tres categorías hubo un nivel espectacular.

[Los alumnos] van aprendiendo que la vida profesional no va a ser un camino de rosas. Han visto que, incluso teniendo un excelente nivel, la gran mayoría no consigue esa plaza en propiedad, sea en una orquesta, sea en la enseñanza pública. La competición es feroz, ya que cada vez hay más excelentes flautistas



Premio Andalucía.

Muchos de los ganadores de premios fueron luego galardonado en otros concursos internacionales. Debido a la retirada de patrocinio de los premios, ya no se podía seguir con este concurso. Una gran pena, la verdad. Luego se decidió organizar un concurso nuevo —esta vez para alumnos de Grado y de Máster—: el Premio Ceuta Flauta, pero nos sobrevino la COVID-19 y se tuvo que anular.

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

Tocaba mucho como suplente en la Netherlands Balletorkest (una orquesta que acompaña a las dos compañías de ballet en Holanda: La Nederlands Dans Theater, ubicada en La Haya, y la National Ballet, ubicada en Ámsterdam). Resulta que íbamos de gira a París, y yo tocaba en la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinski (obra maravillosa que lleva 5 flautas). El autobús que nos iba a llevar a París hacía una parada muy cerca de donde vivía una amiga mía en Ámsterdam. Así que el día anterior me quedé a cenar con ella y pasé la noche allí. La salida del autobús era a las 09.30 horas, pero ella tenía que ir a trabajar bastante antes. Sin embargo, ello no era ningún problema. Me dijo: «Atranca la puerta cuando salgas». Así que me levanté tranquilamente y a las 09.15 horas pensé salir. ¡Resultado que mi amiga me había encerrado en su casa, como un reflejo había cerrado con llave!

¡Estamos hablando del año 1990 y no había móviles! Perdí el autobús a París. Afortunadamente, tenía el *planning* de la ruta y de las otras paradas. Buscando en el escritorio de mi amiga encontré el número de teléfono de su trabajo y la llamé. Se rio un montón y me mandó a su secretaria para abrirme y para llevarme en su coche hasta el autobús. Al final, pisando el acelerador, lo alcanzamos en el sur de Holanda antes de pasar la frontera con Bélgica. Cuando adelantamos al autobús, yo iba señalando desde la ventanilla del coche. La felicidad fue absoluta y pasamos una semana genial en París tocando en la Ópera Garnier, un edificio espectacularmente bonito y con frescos de Marc Chagall en el techo de la sala.

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

Dos cosas:

La primera es que es una pena que, por falta de aulas, tenemos un horario muy rígido en bloques de tres o seis horas. Los alumnos pasan de una asignatura a otra, y ello no me permite juntar alumnos para hacer técnica colectiva. Años atrás sí lo podía hacer. Quitas 15 minutos de clase a cada uno, y si juntas a cuatro, tienes una hora. Incluso con solo dos alumnos, realizar media hora juntos estimula mucho, porque se pican entre ellos.

Y la segunda es que lo bonito de estas enseñanzas es que terminas teniendo una relación muy personal con cada alumno. Muchos de ellos se convierten en amistades después. Me llena mucho el contacto con ellos a través de las RRSS, por teléfono o cuando de repente me llaman para quedar y me cuentan de su vida. A menudo me dicen: «¡Es que tú eres mi madre flautística!».





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



Sokumitsu

Bulgheroni
ITALY

MANCKE

tj

Trevor James

MARTIN
wenner
FLÖTEN

August Richard
Hammig



KEEFE
PICCOLOS

SHERIDAN Headjoints

AZUMI

El mayor stock de España

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

Las cabezas profesionales  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.



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.

 -woodwind

The Muramatsu
flute



SANKYO FLUTES

MIYAZAWA

 YAMAHA

Altus
HANDMADE FLUTES



Pearl Flutes



POWELL FLUTES
BOSTON

Philip
HAMMIG

 Briccialdi

POWELL
Sonaré

El stopper de
Theobald Boehm



■ Por Francisco Barbosa

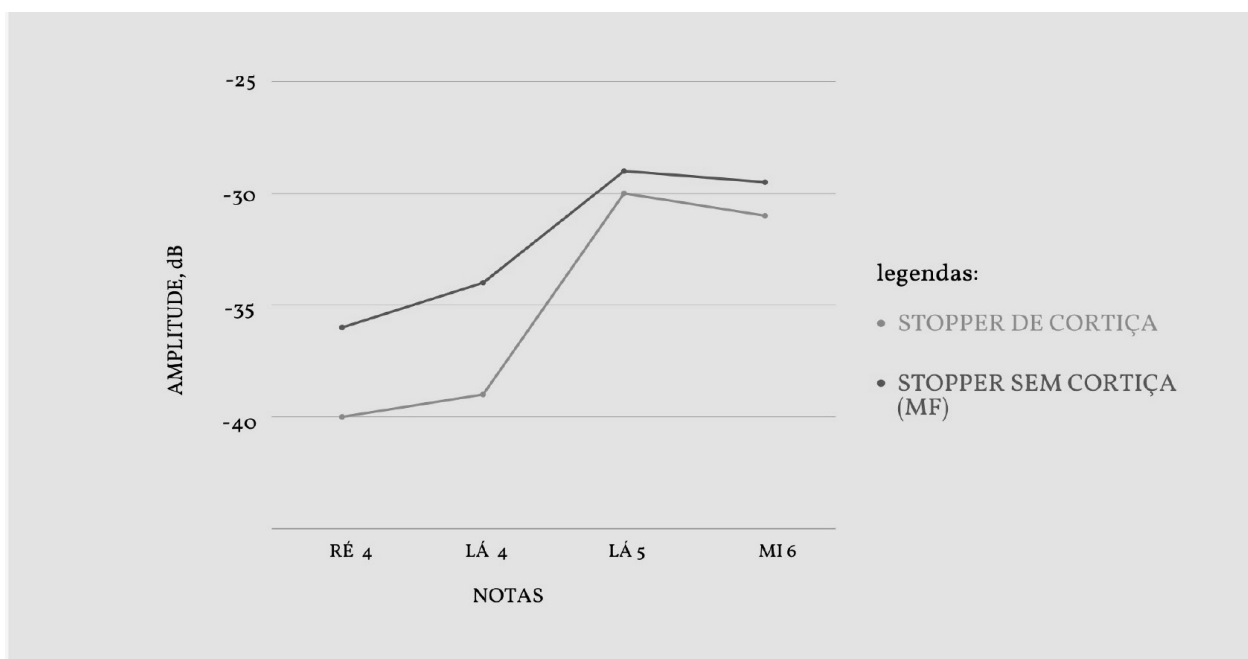
El «stopper» de corcho desarrollado por Theobald Boehm durante su intensa investigación entre 1832 y 1847 todavía se utiliza por la mayoría de los fabricantes de flautas en la actualidad. De hecho, ha evolucionado mucho. Consiste en una pequeña pieza de forma cilíndrica, que ocupa unos 5,2 cm de espacio entre el extremo superior cerrado de la flauta y el bisel por el que sopla el flautista. Esta parte consiste en un cilindro de corcho, perforado en el centro, para permitir el paso de un tornillo soldado a un pequeño disco metálico que sirve de base al corcho. Un trozo de corcho llena el tubo hasta tocar sus paredes internas y sujetar la placa/disco del «stopper». En la parte superior se coloca una pieza de metal (que puede ser de oro, plata, platino, níquel o cobre), llamada «corona» por su forma redonda, que se ajusta sobre el tornillo y cubre el instrumento en su extremo superior. Por lo tanto, el sistema es sencillo, eficaz y no daña el tubo de la flauta.

Sin embargo, el excesivo espacio que ocupa el material insonorizante del que está hecho el «stopper» provoca una importante reducción de la capacidad de resonancia del instrumento. El corcho llena unos 3 cm del

espacio total del «stopper», de unos 5,2 cm (es decir, más de la mitad del espacio), ya que cuanto más contacto tenga con las paredes del tubo de la flauta, más seguro será que no se moverá este mecanismo.

Factores como cambios repentinos en la presión del aire o la temperatura pueden hacer que el «stopper» se mueva, afectando toda la afinación del instrumento.

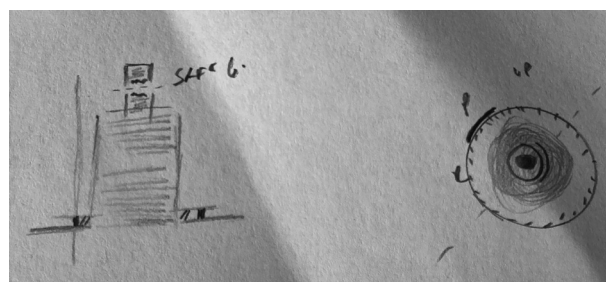
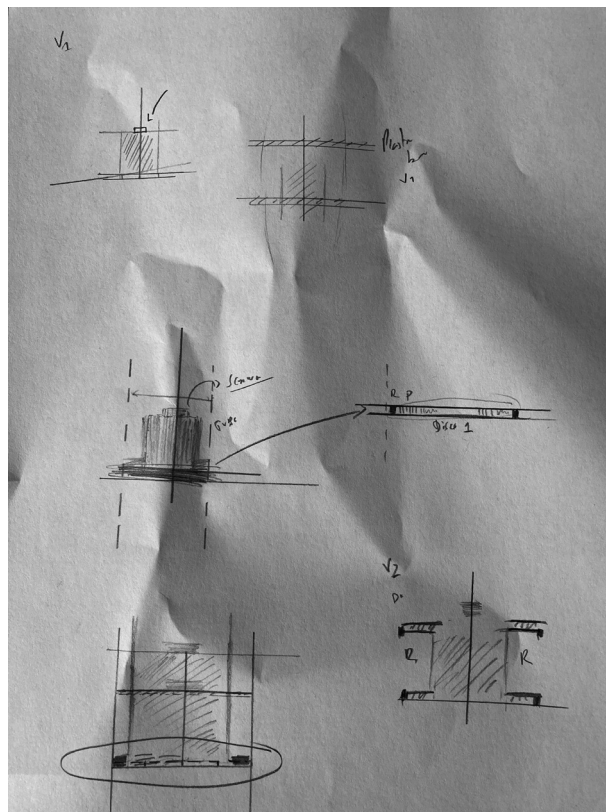
Junto con algunos compañeros de flauta, hemos estado intentando probar el uso de materiales no insonorizantes (en lugar del corcho), así como reducir el tamaño del cilindro del «stopper», una solución para conseguir un sonido más amplio y resonante en la flauta. Estamos empezando a usar cobre porque proporciona un peso que le da estabilidad y equilibrio al instrumento, con menos material presente en el cilindro. También lo utilizamos para mejorar la calidad del sonido, por supuesto. Muchos fabricantes de «stoppers» en todo el mundo ya utilizan con frecuencia este método. Lo que intentamos fue mantener el mayor espacio libre posible para la resonancia, pero con ambos extremos de la pieza un poco más pesados, no solo por el equilibrio del peso, sino también por intentar resolver algunos problemas de articulación.



Nuestro objetivo principal no era solo encontrar un sonido más resonante, sino también mantenerlo enfocado y tener una articulación clara. Por supuesto, esto también depende mucho de la cabeza de la flauta y del modelo/corte del bisel (*lip plate*). Pero mientras probamos algunos «stoppers» que no son de corcho, nos dimos cuenta de que «mejorar» la resonancia a veces puede provocar un sonido desenfocado, lo que requiere un esfuerzo adicional por parte del flautista, no solo para enfocarlo más, sino también para mantenerlo durante la articulación. Con eso en mente, también tratamos de poner un material más fuerte en los bordes de nuestra pieza de metal (dependiendo del «stopper») para que pudiéramos tener peso y un mejor equilibrio.

Nuestro objetivo principal no era solo encontrar un sonido más resonante, sino también mantenerlo enfocado y tener una articulación clara

Además, en los modelos de cobre, decidimos hacer un pequeño detalle en el interior para asegurarnos de que estaba sujeto al tornillo de oro de 24k. Para el oro, hemos dejado el mismo material por ahora. Otro pequeño cambio que se hizo fue reemplazar las bandas de goma de uso común con una banda de plástico duro, con una pequeña parte de goma que toca el tubo. Con esta modificación estamos agregando un poco más de peso y estamos haciendo que estas pequeñas rayas (una arriba y otra abajo) duren más tiempo. Las bandas elásticas simples se rompen fácilmente y no sujetan perfectamente el «stopper». Con menos material de goma adherido a los de plástico duro, creemos que duran más y sujetan mejor el «stopper».



Versión 1

Las imágenes superior e inferior muestran el comienzo de este proceso. Se puede ver el desarrollo de las dos versiones. En la parte inferior, para la primera opción, empezamos dibujando la parte de sujeción del «stopper». Consistía en dos capas de metal (según el corcho) rellenas de plástico duro y goma en el extremo que estaba en contacto con el tubo. Rápidamente nos dimos cuenta de que había demasiado material, así que lo hicimos más delgado. También reemplazamos parte de la capa de plástico duro con metal para equilibrar el peso de un corcho más liviano con menos material. Este paso no fue suficiente para mantener

ese equilibrio, por lo que agregamos el peso necesario en la parte superior, a una pequeña pieza que se introduce en el «stopper» para asegurarnos de que permanezca en el tornillo.

Versión 2

Es importante dar un vistazo a la versión dos también. Aquí decidimos tener más puntos de contacto con las paredes del tubo. Uno arriba y otro abajo. Para hacer esto, construimos un cilindro más delgado, esperando equilibrar la cantidad de material en el nuevo disco superior. Después de varios intentos fallidos, encontramos una solución: mantuvimos el mismo diseño, pero el disco superior estaría completamente lleno de metal en lugar de plástico liviano. Así, el peso será sustituido por la tapa, lo que nos permitirá tener menos cilindro alrededor y sacar más resonancia del espacio vacío. Esta versión mostró buenos resultados en la resonancia de sonido, pero algunos problemas en la articulación. Agregar más material a los discos fue la solución para obtener el mejor resultado en este capítulo.

Como puede observar, todas las dimensiones y la escala correcta no se muestran en estos primeros dibujos. El motivo es evitar su copia o uso con fines comerciales. Les recuerdo que estudio, resultados y «stoppers» no están a la venta, y no lo vamos a hacer un futuro. Estos son solo los primeros pasos de nuestra investigación para encontrar nuevas ideas, disfrutar y compartir nuestro entusiasmo por la flauta.

Para estas pruebas acústicas utilizamos una flauta Muramatsu RBEO en oro de 14k en una sala de aproximadamente 22 m². Se probaron «stoppers» de corcho y cobre. Al tocar cuatro notas musicales en distintos registros del instrumento, fue posible reconocer la evolución de su amplitud sonora y la resonancia. La investigación presentada continuará en las próximas etapas de prueba, donde también se utilizarán varias flautas de plata 925.

Después de varios intentos fallidos, encontramos una solución: mantuvimos el mismo diseño, pero el disco superior estaría completamente lleno de metal en lugar de plástico liviano. Así, el peso será sustituido por la tapa, lo que nos permitirá tener menos cilindro alrededor y sacar más resonancia del espacio vacío

Todas estas pruebas, posibilidades y materiales utilizados todavía se están estudiando, modificando y mezclando para probar todas las formas posibles de desarrollar este sistema. También estudiamos y creamos varias formas que no son cilindros tradicionales para probar y comprender qué efecto tienen no solo en el sonido y la afinación, sino también en el capítulo de articulación. ■



Francisco Barbosa

El

C



sol brillante y cálido de Jean-Pierre Rampal

■ Por Gaspar Hoyos

En 2022 Jean-Pierre Rampal cumple 100 años. Quiero recordarlo hoy compartiendo con vosotros una de sus sencillas (¡pero geniales!) ideas: su manera de enfocar las escalas del *Ejercicio Diario 4* de Taffanel-Gaubert. Estudie las escalas todos los días. ¡Las escalas son la música! Que nos sirva de lección para toda la vida.

Al igual que Pablo Casals, Jean-Pierre Rampal, sin duda alguna uno de los más grandes poetas de la flauta, daba una grandísima importancia a la línea de la música, a su dibujo: «*le dessin mélodique*». Cada frase musical posee una silueta. Al frasear, esa silueta es nuestra guía. Cuando la música sube, subiremos con ella. ¡Más sonido, más luz, más intensidad, más alegría! Si, por el contrario, la línea musical baja, tocaremos de forma más dulce, amable, elegante y con menos volumen.

Jean-Pierre Rampal demostraba la intención musical de la silueta utilizando las escalas de Taffanel: una sucesión de arco iris que,

una vez sumados, ¡se convertirán en un gran arco iris!

Empiece a tocar con un sonido vibrante y sin forzar (Rampal decía que la flauta se toca de manera natural, «*naturel*»), y vaya aumentando volumen y emoción al subir con la escala. ¡Siéntalo en su cuerpo y en su espíritu! Sienta cómo la emoción y la expresión aumentan hasta que por fin el astro rey brilla en la nota más alta. Toque con un sonido alegre, luminoso, vibrante y vigorizante. ¡Respire con el mismo ánimo!

Después de la nota brillante, respire de forma abierta y asoleada, con pasión. Al continuar, mantenga el brillo del sol en el ataque de la primera nota después de la respiración. No fuerce el sonido al bajar con la escala. (Me atrevo a añadir aquí que muchos flautistas se esfuerzan sistemáticamente en tocar demasiado fuerte en el registro grave y *pp* en el registro agudo. Aunque esta tendencia es muy impresionante para algunos, lamentablemente no suele ayudar al fraseo,

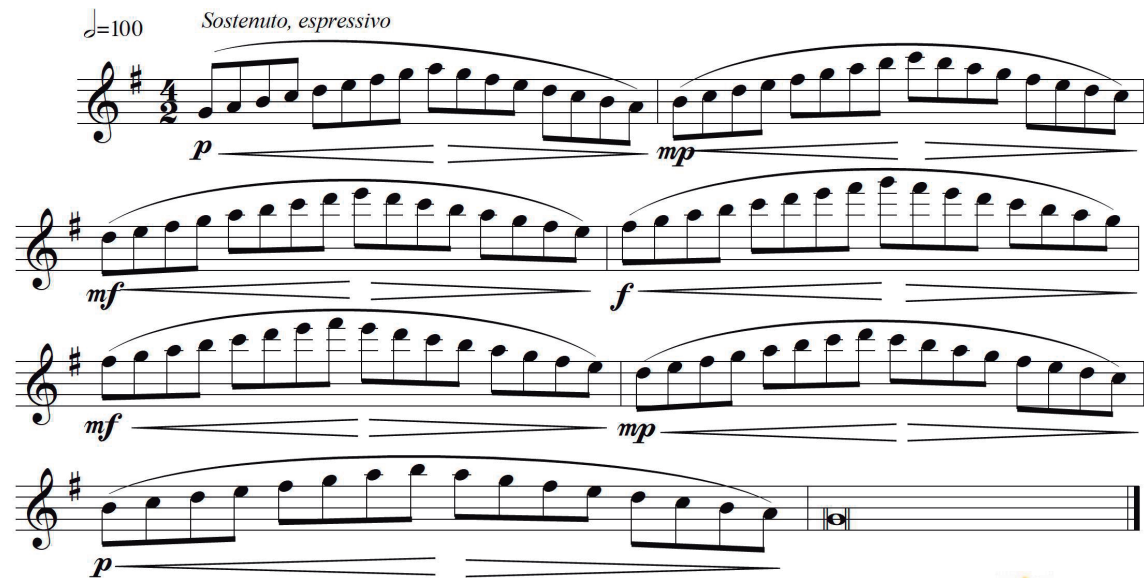
Cada frase musical posee una silueta. Al frasear, esa silueta es nuestra guía. Cuando la música sube, subiremos con ella. ¡Más sonido, más luz, más intensidad, más alegría!


El Sol de Jean-Pierre Rampal

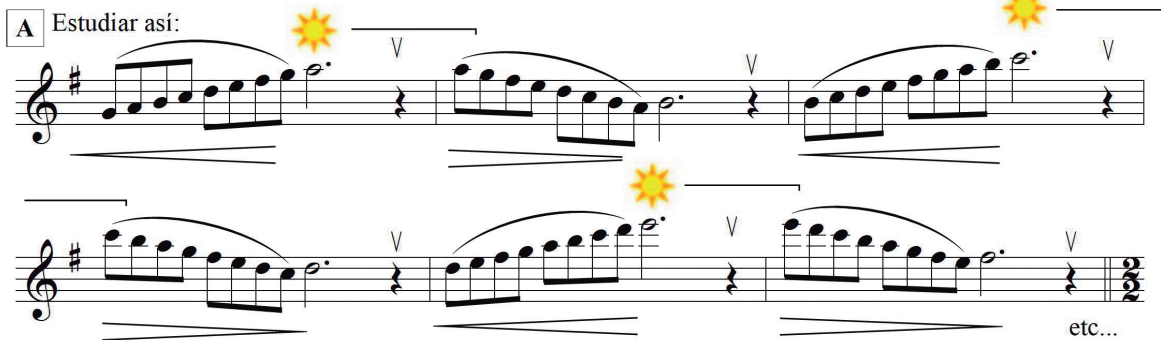
Con mucha vida!


[ejercicio original]

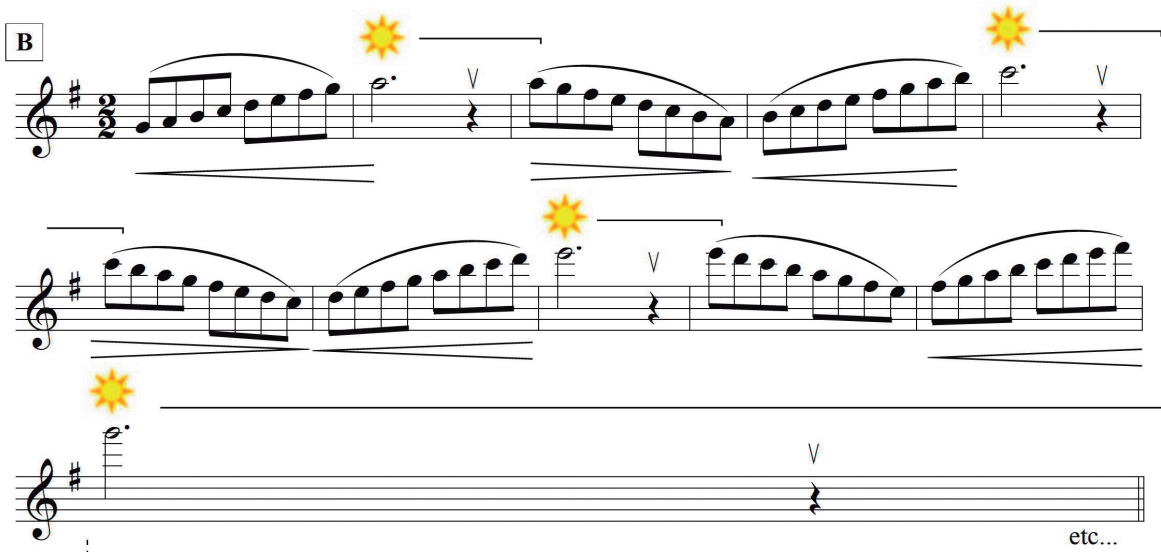
$\text{♩} = 100$ *Sostenuto, espressivo*



A Estudiar así: 



B 



y además va en contra de la naturaleza del instrumento).

Tocando de forma natural, la flauta es feliz. El flautista es feliz. El fraseo se vuelve natural y completamente orgánico, libre. Su interpretación tendrá luz y sombra. Su interpretación tendrá diversidad, lo cual conmoverá el corazón del oyente con mucha más intensidad.

Para conseguir ese bello crescendo ascendente, ese sonido asoleado y afinado en los registros superiores, recuerde no mover hacia delante los labios y la mandíbula en exceso: si hace eso, el sonido se volverá pequeño y afilado, la afinación va a sufrir y le será más difícil encontrar el sonido cuando vuelva al registro grave. Para subir, abra la garganta, utilice un flujo estable de aire caliente y libre, y no exagere los movimientos de los labios y la quijada. Toque siempre de manera elegante, cantando con la flauta de manera generosa y abierta.

Pienso que es imprescindible agregar variedad a nuestras interpretaciones. Personalmente, nunca me ha seducido la palabra

Tocando de forma natural, la flauta es feliz. El flautista es feliz. El fraseo se vuelve natural y completamente orgánico, libre. Su interpretación tendrá luz y sombra. Su interpretación tendrá diversidad, lo cual conmoverá el corazón del oyente con mucha más intensidad

«homogeneidad» en la música. Si todas las notas se interpretaran de forma estrictamente homogénea, la interpretación musical se volvería muy monótona. Podemos darle vida a una melodía devolviéndole su forma y su vida naturales.

Esta manera de tocar es realmente emocionante.

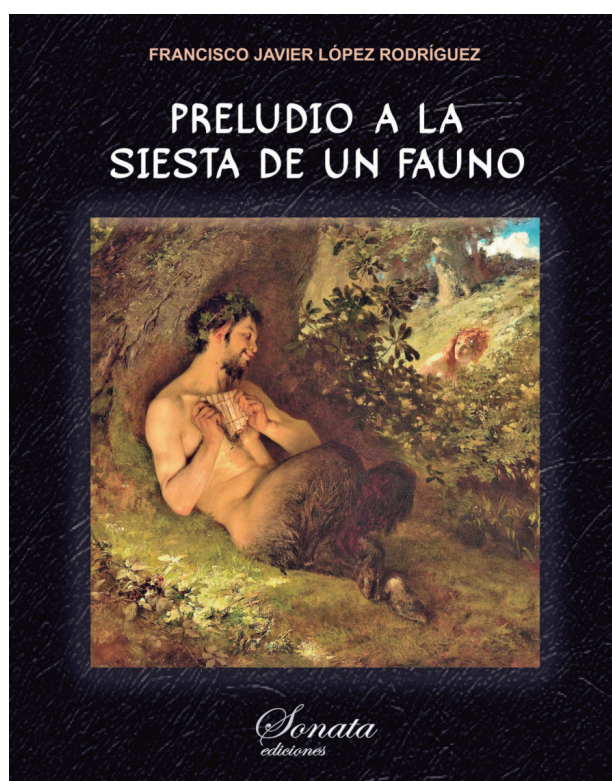
¡Feliz cumpleaños, Jean-Pierre Rampal! ■



Con Jean-Pierre Rampal. Théâtre des Champs Elysées, París.

Preludio a la siesta de un fauno

DE FRANCISCO JAVIER LÓPEZ RODRÍGUEZ



Recientemente ha visto la luz, editada por **Sonata ediciones** (Valencia, 2021), una muy interesante publicación a modo de investigación-ensayo-recopilación, intitulada **Preludio a la siesta de un fauno**, del talentoso catedrático de Flauta del Real Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» de Sevilla, **Francisco Javier López**.

El libro, dividido en tres grandes apartados: I Preludio; II Interludio y III Paráfrasis Final, es cuando menos sorprendente, dada la cantidad de información que contiene en relación con la maravillosa e inmortal obra

Prélude à L'Après-midi d'un faune, del compositor francés Claude Debussy (1862-1918), y en especial —como no podía ser de otra manera—, la relativa al famoso solo de flauta con el que da comienzo a la obra.

Y todo ello, desgranando desde el principio todos los entresijos que rodearon la creación de la misma y sus antecedentes, situándonos en los ambientes musicales de aquel París de 1894, año y ciudad en donde se estrenó este poema sinfónico de diez minutos de duración, el 22 de diciembre. Pero el autor no se detiene aquí, y, a través de su rigurosa investigación, nos acerca a las circunstancias que motivaron la propia composición de la pieza y nos adentra en el apasionante mundo del lenguaje musical de Debussy, amén de otras reflexiones sobre la analogía que queda patente entre su música y la de Wagner, en concreto, entre *Tristán e Isolda* y *L'Après-midi d'un faune*, etc.

Bueno es saber, además, que la música está inspirada en la égloga homónima de **Stéphane Mallarmé** *L'Après-midi d'un faune* (1876), y por supuesto el libro contiene también la versión original de dicho poema a lo largo de seis páginas, en una traducción, muy compartida en la actualidad, del musicólogo y poeta colombiano Otto de Greiff Häusler (1903-1995).

Entre toda esta vasta información que, indudablemente, nos ayuda a mejorar nuestra interpretación de su música, especialmente interesantes son para los estudiantes flautistas, las aportaciones que nos brinda el tercer bloque, **PARAFRASIS FINAL**, en donde encontramos un exhaustivo análisis de la obra,

en el que el autor se explaya minuciosamente en la melodía o tema principal de la pieza que presenta la flauta, e introduce unas interesantísimas aportaciones personales de algunos de los mejores flautistas del mundo.

De esta manera, y bajo el epígrafe DESDE EL ATRIL DE SOLISTA, Fco. Javier López nos recuerda en este apartado los consejos que publicaron en su día, y que no tienen desperdicio por geniales, el concertista y pedagogo internacional **Michel Debost** (París, 1934), el también concertista y pedagogo internacional **James Galway** (Belfast, 1939) y el flautista principal de la Orquesta Sinfónica de St. Louis (USA) **Mark Sparks** (Baltimore, 1960). Consejos que recomendamos no perderse.

Asimismo, y como información valiosísima de primera mano, la parte final del libro nos aporta una serie de opiniones inéditas, elaboradas expresamente para esta publicación, por varios de los más destacados solistas de orquesta de nuestro entorno. En concreto, podemos descubrir qué piensan, cómo estudian e interpretan este fantástico y a la vez temido solo del repertorio orquestal para flauta, los siguientes flautistas:

Peter Lukas Graf (Zúrich, 1929, concertista y pedagogo internacional).

Antonio Arias (Madrid, 1951, flauta solista de la Orquesta y Coro Nacionales de España).

Vicens Prats (Palamós, 1960, flauta solista de la *Orchestre* de París).

Horacio Parravicini (Buenos Aires, 1960, flauta solista de la Orquesta Sinfónica de Bilbao).

José Sotorres (Alicante 1963, flauta solista de la Orquesta y Coro Nacionales de España).

Gabriel Ahumada (Colombia, 1968, flauta principal de la *Südwestdeutsche Philharmonie* de Kostanz).

Cristian Manuel Guerrero (Bogotá, 1980, flauta solista de la Orquesta Filarmónica de Bogotá).

En definitiva, un trabajo de investigación que nos sitúa, gracias a Francisco Javier López, entre los países punteros en cuanto a la investigación, estudio y difusión de todo lo concerniente a la flauta travesera, ya que este trabajo se suma a los muchos ya publicados por este incansable catedrático.

Por nuestra parte, tan solo nos resta darle la más efusiva enhorabuena a nuestro amigo y compañero Fco. Javier, deseando que no cese en sus inquietudes y en su empeño por mejorar día a día nuestros conocimientos sobre la flauta. Muchas gracias por ello Javier.

Y cómo no, también es obligado dar las gracias a **Javier Hernández Dasí**, responsable de *Sonata ediciones*, que, abierta a todas las propuestas e iniciativas de los flautistas españoles, está albergando una gran cantidad de publicaciones exclusivamente para flauta, lo que la perfila como la editorial más importante para este instrumento y que nos convierte a los flautistas españoles en unos privilegiados. De hecho, ya son más de 400 los trabajos que ha publicado. ¡Enhorabuena! ■



Joaquín Gericó

RESEÑA

La flauta francesa desde el espejo de Venus: repertorio, autoras y ambientes musicales con perspectiva de género



■ Por Beatriz Jiménez Sánchez

El presente artículo nace con la finalidad de ilustrar de manera breve y concisa algunas de las cuestiones que la historia de nuestro instrumento ha dejado en suspensión. ¿Existe repertorio flautístico escrito por mujeres? ¿Por qué se desconoce? ¿Cuál era el rol femenino dentro de la educación y vida musical a comienzos del siglo XX? Gracias a estos interrogantes, que funcionarán como hilo conductor del discurso, conoceremos algunos de los elementos que conformaban el mapa musico-social del París de inicios del siglo XX. Seguidamente, focalizaremos en nombres propios de autoras pioneras en el desarrollo del progreso musical de las féminas. Por último, nos adentraremos en el estilo compositivo de Lili Boulanger, presente en dos de sus piezas para flauta y piano: *Nocturne* y *D'un matin de printemps*.

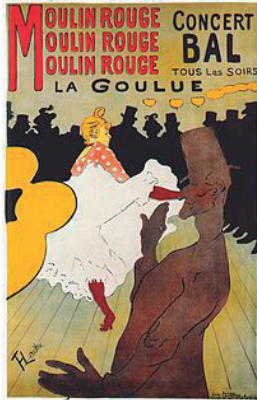
1. Contexto histórico-musical. El inicio del siglo XX: convulsión y progreso

Citando las palabras de Burkholder, Grout y Palisca: «Pocas épocas han sido tan conscientes de su propia modernidad como la primera mitad del siglo XX» (2008, pág. 885).

Fueron muchos los avances, tanto a nivel tecnológico como industrial, los responsables de dicha toma de conciencia ante el progreso. La electrificación de la iluminación y la maquinaria, la aparición de los primeros automóviles con motor de

petróleo o la progresiva desaparición del uso del carbón en las industrias son ejemplo de ello.

Paralelo a todo este desarrollo científico e industrial, se produjeron numerosos cambios político y sociales que conformarían el complejo entramado de la historia del siglo XX. La institución de la Tercera República Francesa, el desarrollo de la *belle époque* (1871-1914), así como el estallido de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), supondrán hechos decisivos en el discurrir del inicio de la centuria.



Moulin Rouge. La Goulue.
(Lautrec, 2021).

Centrándonos en nuestro objeto de estudio, ¿qué consecuencias traen todos estos avances para la mujer y su vida musical? En los años del progreso, la mujer sigue condenada a un papel secundario dentro de la sociedad. El rol de madre y esposa sigue siendo el sustento fundamental del constructo social establecido. Sin embargo, los nuevos aires de cambio les ofrecieron a algunas féminas la posibilidad y el planteamiento de que otra realidad era posible.

Dicha idea impulsó a una generación de señoritas burguesas que querían romper con su destino, creando así el paradigma de la «*nouvelle femme*». Estas mujeres consiguen continuar con sus estudios y aspiran a la independencia personal y económica, además de rechazar ceñirse a los roles familiares tradicionales (Newton, 2008, pág. 24).

Notorio ejemplo de la labor y alianza de estas féminas era el mecenazgo por parte de damas burguesas a compositoras, escritoras y artistas. Ya desde el siglo XVII, era común que mujeres bien posicionadas socialmente, ya fueran aristócratas o posteriormente de la burguesía, se dedicaran al patrocinio de la música y de las artes. Dentro del siglo XX, cabe destacar en particular a Winnaretta Singer, conocida también como Princesa de Polignac (1865-1943). Profesada melómana, amante de las artes y devota wagneriana, Winnaretta se convertiría, tal y como reseña Sylvia Kahan, en la *Music's Modern Muse*, título de su estudio biográfico. En este libro, se resalta la importancia que tuvieron los salones y reuniones musicales que organizaba Winnaretta en el desarrollo de la vida musical parisina y sus artistas:

The prevailing notion that salon repertoire and performances had little to do with “real music” and “real concerts” does not hold up under scrutiny [...] The artists who performed these works were often of great renown, as many of the greatest artists of the capital devoted a significant amount of their professional lives to performances in the salons: these venues were perceived as important stepping-stones to greater visibility in the public sphere. Composers, too, aspired to have their pieces performed in private gatherings, as contacts could be made: conductors, critics, directors of theaters were frequently in attendance (Kahan, 2003, págs. 37.38).



Ilustración de Alphonse Mucha (1898).

Por tanto, se aprecia no solo cómo Winna-
retta y las mecenas desempeñan un rol acti-
vo dentro de la producción musical, sino que
son un eje fundamental en el desarrollo de la
vida musical parisina de inicios del siglo XX.
Contar con su apoyo suponía para los artistas
un empuje hacia la esfera pública y su conse-
cuente reconocimiento.

Volviendo a la búsqueda del papel activo de
la mujer dentro de la vida musical, nos centra-
mos brevemente en su paso por los espacios de
enseñanza. Viajando al París de comienzos de
siglo, se hace visible que la presencia de muje-
res dentro del conservatorio es ínfima, susten-
tada además a la normativa del propio centro,
la cual indicaba que se restringía el alumnado
femenino al diez por ciento del total.

En pos de estas circunstancias institucio-
nalmente injustas, sumadas a los aires de
cambio puestos en marcha por la *Nouvelle
Femme*; se crearon numerosos grupos y aso-
ciaciones feministas de mujeres que comen-
zaron a luchar por la igualdad de género. Que
su plaza en el conservatorio fuera a costa de
su talento y no de su sexo. Algunos de estos
grupos fueron: *Groupe Français d'Études Fé-
ministes* o la *Union des Femmes Professeurs
et Compositeurs de Musique*. Estos grupos se
dedicaron entre otras actividades a la publi-
cación de revistas en busca de visibilización y
apoyo, como el *Journal des Femmes Artistes*
o *La Fronde* (Harris, 2008, pág. 225). A con-
tinuación, se muestran unas líneas de lo que
se podía leer en esos artículos:

*Nous ne sommes pas fémi-
nistes à outrance; nous ne
souhaitons pas voir des élec-
teurs en jupons; mais nous
efforçons d'être justes et il
nous semble que la femme
étant fort bien douée pour jouer
du violon, il n'est pas équita-
ble d'opposer à son talent une
barrière si éloignée soit-elle
et sous quelque faux prétex-
te que ce soit* (de Sivry, 1904,
págs. 105-106).

De esta manera, hemos trazado las líneas
generales que acotan nuestro estudio, ofre-
ciendo una visión en trescientos sesenta gra-
dos de cuál era el rol de la mujer en la música:
como mecenas, estudiante, intérprete y autora.

2. Pioneras con nombre propio

En un mundo en el que la voz y el talento en
femenino se ocultaba tras un pseudónimo,
damos un paso más conociendo quiénes fue-
ron algunas de estas mujeres. Hablaremos de
logros y batallas personales, que en ocasio-
nes sentaron precedentes para sus herederas
musicales.

Las hermanas Boulanger: Nadia y Lili

Nadia Boulanger (septiembre 1887-octubre
1979). Referente en pedagogía, composición,
dirección de orquesta y una de las mayores
influencias de historia musical del s. XX.



Lili et Nadia Bou-
langer (1913).

Muestra de ello es la «larga lista de perso-
nalidades que quedaron fascinados por su
obra, o que fueron a su estudio parisino para
aprender y enfocar sus carreras artísticas con
esta auténtica maestra de grandes maestros
en la música de todo el s. XX» (Otero Arago-
neses, 2019, págs. 300-301).

Hija de Raissa Mischentzky y del compo-
sitor Ernest Boulanger, Nadia recibió una
estricta educación musical junto con su her-

mana Lili de manera privada en su casa. Uno de sus maestros más influyentes fue Gabriel Fauré. Posteriormente, ingresa en el Conservatorio de París, y estudia piano, órgano y composición. En 1908 consigue ganar el segundo puesto en el *Prix de Rome*, un prestigioso premio de la Academia de Bellas Artes de Francia en el que no se había permitido la participación a mujeres hasta 1903.

En su tarea como pedagoga de manera privada, fue maestra de grandes personalidades como Aaron Copland, Leonard Bernstein, Phillip Glass, Astor Piazzolla o Rosa García-Ascot entre otros.

La pequeña hermana de Nadia, Marie Juliette-Olga Boulanger (Lili), nace el 21 de agosto de 1893. La joven posee una delicada salud, y su enfermedad crónica acaba con ella en 1918 a los veinticuatro años de edad.

Pese a su corta vida, Lili pisa con fuerza el terreno de la composición. Consigue su mayor hito ganando el *Prix de Rome* en 1913, siendo la primera mujer en la historia en alcanzarlo.

Lili tuvo complicaciones para asistir a clases en el Conservatorio de París. Sin embargo, eso no le restó empeño en la preparación del concurso, y recibió clases privadas con su hermana, así como con Georges Caussade y Paul Vidal (Otero Aragoneses, 2019, pág. 308). Gabriel Fauré, profesor de su hermana y director del conservatorio durante esa época, también va a ser una persona tremendamente influyente en su formación y en su obra.

Una de las grandes ventajas de ganar el *Prix de Rome* era la oportunidad de una beca de estudios y formación musical en la Villa Médici, en Roma, durante cuatro años. Lili solo pudo disfrutar de esa experiencia durante seis meses, entre 1914 y 1916, debido a su enfermedad, coincidiendo además con el estallido de la Primera Guerra Mundial.

Beer recalca que la enfermedad y «la soltería le permitieron enteramente dedicarse al arte y hacerlo con la feminidad no de las madres sino de las vírgenes. [...] A pesar de ser una *femme fragile*, o a causa de ello, podía florecer» (2019, pág. 298).

Se considera importante recalcar este hecho, pues la figura de Lili es la de una mujer que se vale de sus recursos, en este caso de su debilidad, para sobrepasar el *establishment*, ya que no suponía una amenaza para la tradición patriarcal.

Su estilo compositivo está fuertemente influenciado por sus maestros y el estilo impresionista predominante en la escuela francesa, pese a que investiga con nuevos procedimientos compositivos. Usa armonías modales e incluso experimenta con la politonalidad, como lo demuestra su última obra *Pie Jesu* en 1918. Entre su catálogo de obras se encuentra música instrumental, vocal, coral e incluso obras de gran formato como la ópera *La Princesse Maleine* o la cantata *Faust et Hélène*, con la que ganó el *Prix de Rome*.

Germaine Tailleferre

Marcelle Germaine Tailleferre (posteriormente Tailleferre) nace en París en 1892. Las inquietudes musicales y artísticas florecen en la niña a muy pronta edad gracias a su madre y al piano que había en la casa familiar. Pese



Germaine Tailleferre.

a la oposición de su padre, que consideraba la institución musical como «un lugar de perdición solamente comparable con el barrio rojo» (Otero Aragoneses, 2019, pág. 275), ingresa en el Conservatorio de París y consigue primeros premios en materias como solfeo, armonía o contrapunto. Recibe clases de or-

questación con Charles Koechlin, quien «la introduce en la politonalidad y en el uso de armonías extendidas» (Corey White, 2017, pág. 7).

Tailleferre pasa a formar parte del movimiento musical *Les Six* desde su nacimiento en 1918, surgido gracias a la reunión en concierto de un grupo de estudiantes franceses calificados como *Les Nouveaux Jeunes*, que incluía a Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc y a la propia Germaine. Todos ellos estaban inspirados por los «preceptos de los nada convencionales Erik Satie y Jean Cocteau» (Otero Aragonese, 2019, pág. 265). Suponen un nuevo estilo ecléctico, que será calificado como «pastiche neoclásico» (Toff, 2012, pág. 262), y reciben influencias del lenguaje de autores como Fauré, Ravel, Stravinsky o Schoenberg.

Durante este periodo de éxito profesional, realiza encargos para importantes mecenazas de la esfera musical como la Princesa de Polignac, unidas, además, por una sincera amistad. Su *Piano Concerto n.º 1* (1924) está dedicado a ella.

La vida de Tailleferre supone una lucha constante a la contraria masculina por su libertad creadora y musical, primero con su padre y posteriormente con sus dos maridos.

Experimenta dos desafortunados matrimonios. El primero de ellos con el ilustrador estadounidense Ralph Barton desde 1926. Su segundo matrimonio abarca desde 1932 a 1955 con el abogado y diplomático francés Jean Lageant, alcohólico y padre de su única hija, Françoise, víctima de sus abusos. Durante este periodo, Tailleferre vive entre Estados Unidos y Francia. La relación culmina con el divorcio en 1955.

Tras la Segunda Guerra Mundial y su asentamiento en Francia, la autora vuelve a componer y retoma el contacto con *Les Six* y sus antiguos compañeros y amigos. Es en esta época cuando compone su *Concertino pour flûte, piano et orchestra de chambre*, «estrenado en 1953 por Jean Pierre-Rampal y Robert Veyron-Lacroix» (Carolyn Nuss-

baum, 2021), además de la *Deuxième Sonate* (1951) para violín (o flauta) y piano.

Entre 1950 y 1960 experimenta una de las etapas más prolíficas a nivel compositivo. Compagina su labor creadora con la de docente en la Schola Cantorum (1970-72) y en l'École Alsacienne (1975-80), dirigida por Georges Hacquard. Tailleferre compuso hasta el fin de sus días, pues era «su motivación para seguir viviendo» (Shapiro, 2009, pág. 270). Fallece en noviembre de 1983.

3. Profundizando en el repertorio: dos piezas de Lili Boulanger

Nocturne

Esta pieza corta, de cuarenta y dos compases, fue compuesta en 1911 y está dedicada a Marie-Danielle Parenteau (Potter, 2006, pág. 174). Su título *Nocturno* resulta evocador, pues la autora pretende crear un ambiente de ensoñación a través de una línea melódica clara y sutil. Dicha línea está sostenida por un acompañamiento que claramente podría imitar el balanceo de una cuna mientras sueña una nana. De igual manera, la pieza podría articularse en un crescendo dramático desde la serenidad para de nuevo volver a ésta al término del discurso musical.

La obra originalmente está compuesta para flauta, y resulta idiomática para el instrumento. Sin embargo, desde su composición también ha estado concebida para su interpretación al violín.

El tempo que nos indica esta pieza es *assez lent*, junto con la indicación de metrónomo de 63bpm. A medida que avanza la pieza, aparecen indicaciones como *un peu animé* (c. 12) y *un peu plus animé* (c.16), que sugieren una intensificación en la velocidad que empuja al clímax de la obra. Tras dicho momento se vuelve al tempo inicial a través de los términos *au mouvement petit à petit* (c.28) y *Ralentissez* (c. 29).

El rango dinámico es muy amplio, pues abarca desde *ppp* (c. 43) hasta *ff* en el clí-

max de la pieza (c. 26). Existen abundantes anotaciones dinámicas, por lo que su importancia en la ejecución resulta fundamental. Asimismo, el color del sonido debe funcionar como elemento expresivo en el transcurso de la línea musical y sus diferentes secciones.

Armónicamente, se puede hablar de una pieza escrita en estilo impresionista, donde la tonalidad está prácticamente diluida y se pretenden crear paisajes coloristas con los sonidos. Por la armadura, se podría sugerir que articula todo el discurso en torno al centro de Fa Mayor. Aparece durante prácticamente toda la obra una pedal de la nota Do, que, además, es el quinto grado en la escala de Fa. Otros recursos que refuerzan la idea de lenguaje impresionista son el uso de acordes por cuartas y quintas (como en los compases 28-29) o escalas como la pentáfona (cc. 39-40-41 de la flauta).

Estructuralmente, la pieza cuenta con elementos repetitivos (como el ostinato de la pedal do en el piano) que le dan unidad. El discurso melódico podría dividirse en tres secciones temáticas más una conclusiva, y se dividirían de esta manera



Figura 1. Cc. 1-2.



Figura 2. Cc. 3-4.

línea melódica, que nace en el matiz piano, se dibuja de manera sinuosa por grados conjuntos. Su esquema base es salto de tercera ascendente y dos segundas descendentes (Fig. 2). Con este motivo y variantes, se construyen prácticamente los diez primeros compases de la obra. Con la llegada del compás 11 y la indicación *plus intense* comienza a romperse la serenidad inicial. Esta ruptura se sustenta con la mayor intensidad dinámica, de tempo y los movimientos cromáticos de la melodía, inexistentes hasta el momento. Encuentra su

Primera sección temática (cc. 1-15)		Segunda sección temática (cc. 16-26)	Tercera sección temática (cc. 26-36)	Sección conclusiva (cc. 36-Fin)
Introducción (cc.1-2)	A	B	C	
	a (cc.3-6)	b (cc. 16-18)	c (cc. 26-32)	
	a1 (cc. 6-10)	b1 (cc. 18-21)	c1 (cc. 32-36)	
	a2 (cc. 10-15)	x (cc. 21-26)		

-Primera sección temática: La pieza comienza con un ostinato en el piano de la nota do en octavas con ritmo de dos corcheas (Fig. 1). Se consigue un efecto de calma casi hipnótica que prepara al oyente para la aparición de la melodía en el compás 3. Esta dulce

punto álgido en el si sobreagudo del compás 15, seguido de un salto de dos octavas.

-Segunda sección temática: Continúa el aumento de tensión en la pieza. La indicación *un peu plus animé* del compás 16 acompaña a un nuevo patrón de acompañamien-

to en el piano, que cambia el vaivén de los saltos de octavas por acordes por cuartas y quintas, obteniendo colores de reminiscencia modal. La línea melódica presente entre los compases 16-21 se torna más cadencial y caprichosa con abundantes cromatismos y arabescos de seisillos y cinquillos. Finalmente, en el compás 21 comienza una progresión ascendente hasta el clímax de la obra en el primer tiempo del compás 26. Cabe destacar el uso de figuraciones cada vez más pequeñas para apoyar el crescendo y el aumento de velocidad.



Figura 3. Cc. 26-27.

-Tercera sección temática: Tras el sonoro clímax (c. 26) se procede a una vuelta a la calma. En una demostración de brillantez compositiva, la autora crea el nuevo motivo de esta sección de manera inversa al inicial, a través de grados conjuntos descendentes y una tercera ascendente (Fig. 3). A partir del compás 30 aparece de nuevo el ostinato de octavas en la nota do, acompañando de la vuelta al tempo inicial y una dinámica *piano*.

-Sección conclusiva: En los compases finales de la pieza se aprecia una ralentiza-



Figura 4. Cc. 36-39.

ción del ritmo armónico y una importante relajación dinámica. Con la anotación *très doux*, la autora podría hacer una evocación al *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Claude Debussy, en los compases 36-38 (Fig. 4), de acuerdo con las ideas de Potter.¹ La pieza concluye con una delicada escala pentatónica de Fa bajo una cadencia plagal (II7-I) que muere en un pianísimo.

D'un matin de printemps

Esta pieza fue una de las últimas que Lili pudo escribir con su propia pluma, según Potter. Su publicación se produjo de manera póstuma en 1918. El estreno de esta pieza, junto con *Nocturne*, lo realizan «Phillipe Gaubert junto con Nadia Boulanger al piano» (Bonis, Boulanger, & Chaminade, 2020). La composición está íntimamente relacionada con otro de sus trabajos finales, *D'un soir triste*. En relación a este hecho, Potter señala:

«*D'un soir triste is a rather sober and sombre work whose principal theme is, however, related to the principal theme of D'un matin de printemps in its melodic shape and use of dotted rythm*»² (2006, pág. 122).

No es clara la intencionalidad con la que la compositora ideó estas obras. Su tremendo carácter descriptivo, además de lo opuesto del mensaje de ambas piezas, lo alegre y lo triste, podrían representar dos facetas de la psicología de Lili en sus últimos días. La primavera, el renacer y la esperanza de salir adelante contra la agonía, el dolor y la caída en un oscurecer eterno.

D'un matin de printemps, compuesta originalmente para flauta (o violín) y piano, cuenta también con una versión en trío para violín, violonchelo y piano. De esta versión, Lili comenzó a realizar una orquestación que fue terminada por su hermana Nadia.

El lenguaje compositivo de esta pieza es mucho más evolucionado que el presente en *Nocturne*. Se aprecian semejanzas al estilo impresionista en cuanto al uso colorista y tímbrico de la armonía, además de la impor-

tante carga simbolista de la pieza. Sin embargo, Potter resalta:

The acidulous unresolved dissonances of the piano accompaniment also suggest that Boulanger would have been very much at home in Les Six. [...] While chords could be connected with Debussy's style in that their harmonic function is secondary to the pure enjoyment of the sonority, the lively rhythmic impetus [...] is more reminiscent of Poulenc³ (2006, pág. 121).

Esto sugiere que Boulanger serviría como el hilo conductor evolutivo del panorama musical francés desde comienzos del siglo XX hacia el lenguaje ecléctico de décadas posteriores.

La obra se presenta muy descriptiva y con abundantes contrastes entre sus secciones. En consecuencia, las diferencias de carácter, dinámica y articulación en cada parte van a ser muy importantes de cara a su correcta interpretación.

Entre las indicaciones de carácter encontramos *très rythmé, léger, gai* (cc. 1-3); *gracieux* (c. 16); *mystérieux, expresif, rubato* (c. 54), *ardent, heureux* (c. 68) *en dehors très chanté* (c. 72), *brillant* (c. 187).

El tempo alegre y animado que requiere esta pieza aparece marcado con la expresión *assez animé* y la indicación de metrónomo de 144bpm.

En el ámbito armónico caben destacar los siguientes elementos: el desarraigo tonal, el uso de acordes por su efecto sonoro, la abundancia de cromatismos sin resolver, el uso de acordes densos repetitivos y los cambios en la densidad armónica, contribuyendo a la diferencia de carácter en las distintas secciones.

Al estructurar formalmente la obra, resulta llamativo el hecho de que el fraseo en la melodía sea regular, agrupando generalmente las semifrases en cuatro compases.

El resultado de la división en partes muestra una forma ternaria con transiciones entre sus secciones temáticas y una coda final a modo de cierre virtuoso

Bloque temático principal A	Transición al bloque temático secundario	Bloque temático secundario B
(cc. 1-53)	(cc. 54-67)	(cc. 68-95)
Rítmico, ligero y alegre	Misterioso, expresivo y rubato	Ardiente y feliz, muy cantáble

Retransición	Reexposición variada A'	Coda
(cc. 96-114)	(cc. 115-161)	(cc. 161-Fin)
Muy ligero / misterioso	Alegre	Muy rítmico y brillante

-Bloque temático principal: Esta sección destaca por su construcción en torno a cuatro motivos rítmicos (Fig. 5) que se fundamentan en el uso del puntillo, doble puntillo y semicorcheas. Por tanto, en la interpretación se debe marcar esa diferenciación. Otros aspectos a tener en cuenta son el amplio rango dinámico (de *pp* a *ff*), así como el uso de *sf*.

La articulación en el piano debe ser muy *staccato* hasta el compás 46, aportando ligereza y frescura. De igual manera, es necesario resaltar las diferencias de articulación en la línea de la flauta, ya que funcionan como elemento expresivo.

-Transición al bloque temático secundario: En esta breve sección, la línea melódica reside en el piano, mientras que la flauta genera un clima de inestabilidad a través de un prolongado trino. Los cambios de compás binario a ternario (4/4 a 3/4) y juegos rítmicos combinados con el rubato deben destacarse.

-Bloque temático secundario: Es el fragmento más dramático de la obra. La «ardiente» línea de la flauta ralentiza su ritmo con

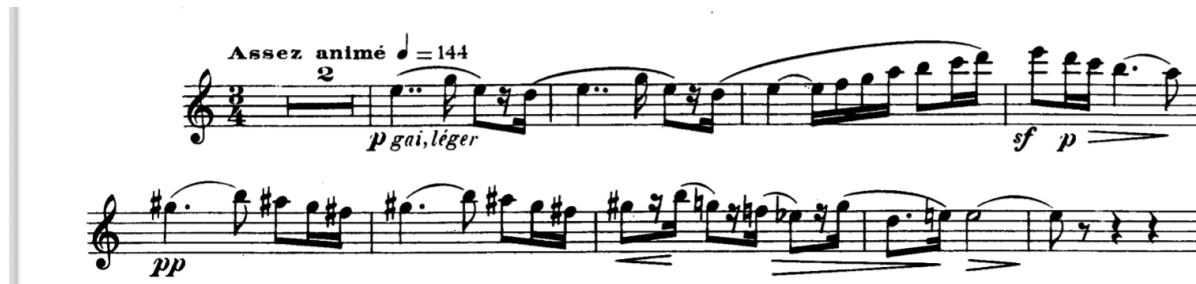


Figura 5. Cc. 3-11.

respecto al resto de la pieza. El piano realiza un sutil acompañamiento picado-ligado hasta que en el compás 72 inicia un diálogo imitativo con la flauta, presentando una nueva textura en la pieza (Fig. 6). El clímax de esta sección lo vemos en el compás 82, acompa-

-Coda: La sección final no abandona el carácter ligero y rítmico del inicio. La línea de la flauta introduce una progresión ascendente de escalas en un gran crescendo que desemboca en un *glissando* del piano y un denso acorde final en fortísimo. ■

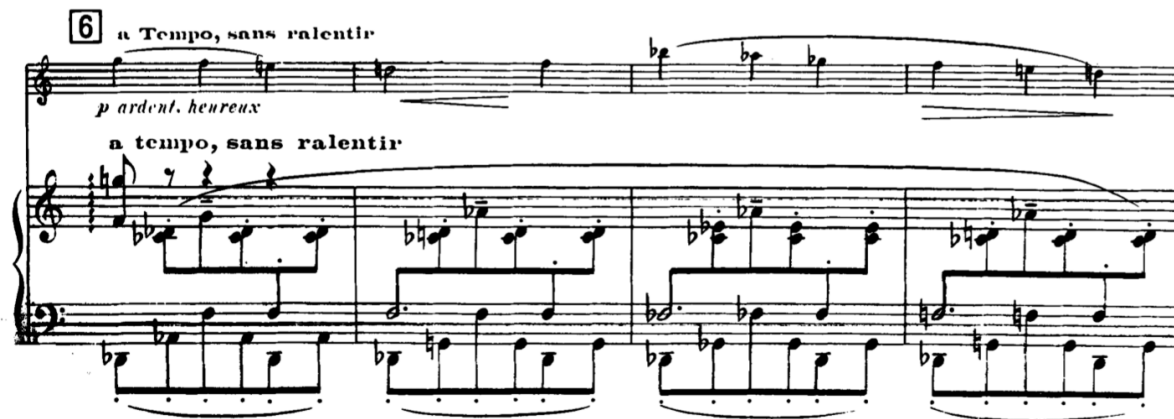


Figura 6. Cc. 68-71.

ñado de un *ff* y precedido de un *cédez* y acentos en el piano que consiguen incrementar el efecto dramático.

-Retransición: Esta sección de enlace contrasta dos caracteres ya presentados en la pieza. El rítmico y ligero que se prolonga hasta el compás 114 y el íntimo y misterioso de la primera transición que nos conduce a la reexposición. Deben tenerse en cuenta en la interpretación todos los recursos que contribuyen a la recreación de esos ambientes opuestos.

-Reexposición variada: Retoma las ideas temáticas y de carácter del primer bloque. A partir del compás 145 varía el tema por aumentación rítmica y en legato, consiguiendo una relajación en el oyente que lo prepara para la coda brillante y virtuosa.

NOTAS A PIE DE PÁGINA

¹ “The echoes of Debussy’s *Prélude à l’après-midi d’un faune* are clearer to the listener if the flute is the soloist, as the concluding section of the piece reveals.” Lit. (Potter, 2006, pág. 34)

² Traducción: *D’un soir triste* es una obra bastante sobria y sombría cuyo tema principal está, sin embargo, relacionado con el tema principal de *D’un matin de printemps* en su forma melódica y uso de ritmo punteado.

³ Traducción: «Las disonancias ácidas no resueltas del acompañamiento de piano también sugieren que Boulanger se habría sentido muy a gusto en Les Six. [...] Si bien los acordes podrían estar conectados con el estilo de Debussy en el sentido de que su función armónica es secundaria al puro disfrute de la sonoridad, el ímpetu rítmico vivo [...] recuerda más a Poulenc».

BIBLIOGRAFÍA

- (25 de abril de 2021). Obtenido de Carolyn Nussbaum: <https://www.flute4u.com/Tailleferre-G-Concertino.html>
- Beer, A. (2019). *Armonías y suaves cantos. Las mujeres olvidadas de la música clásica*. Barcelona: Acanalado.
- Bonis, M., Boulanger, L., & Chaminade, C. e. (2020). *Compositrices à l'aube du XXe siècle* [Grabado por J. Hurel, & H. Couvert]. Paris, France: Alpha Classics.
- Burkholder, J., Grout, D., & Palisca, C. (2008). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza.
- Corey White, C. (2017). *Selected solo and chamber works for clarinet by Germaine Tailleferre: Historical, Compositional and Pedagogical Perspectives*. Oregon: University of Oregon.
- de Sivry, A. (1904). *La Question Feministe au Conservatoire*. Paris: Le Monde Musical.
- Gray, A. K. (2007). *The World of Women in Classical Music*. Independent Publisher.
- Harris, A. (2008). *Composing Women and Feminism at the Turn of the Twentieth Century in England, France and Germany*. New South Wales: The University of New South Wales.
- Kahan, S. (2003). *Music's Modern Muse*. Rochester: University of Rochester Press.
- Lautrec, H. d. (13 de Agosto de 2021). Obtenido de <https://images.app.goo.gl/bCz24MHptLCKFr4fA>
- Lili et Nadia Boulanger. (1913). París, Francia: Agence de presse Meurisse.
- Mucha, A. (1898). *Allegory of Music*. París, France.
- Newton, E. (2008). *Newton, E. (2008). Le mythe de la lesbienne masculine : Radclyffe Hall et la Nouvelle Femme. Cahiers du Genre*. Obtenido de <https://doi.org/10.3917/cdge.045.0015>
- Otero Aragoneses, D. (2019). *Oblivion: Grandes compositoras europeas (1850-1950). Aportaciones al repertorio del violín y contribuciones al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música*. Burgos: Universidad de Burgos.
- Potter, C. (2006). *Nadia and Lili Boulanger*. Hants: Ashgate Publishing Limited.
- Shapiro, R. (2009). *Les Six*. Londres: Peter Owen Publishers.
- Toff, N. (2012). *The Flute Book*. Londres: Oxford University Press.
- Warszawski, J.-M. (26 de Abril de 2021). *Musico-logie.org*. Obtenido de <https://www.musicologie.org/Biographies/t/tailleferre.html>

Daniel PAUL LUTHIER

flûte traversière uniquement

altísima calidad de reparación para
satisfacer a los clientes más exigentes



cabezas de madera hechas a mano

770 Route des Vignes, 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



La *Sonata para flauta, viola y arpa* de

Claude Debussy

Creación y difusión



■ **Por Francisco Javier López Rodríguez**

El 26 de marzo de 1918, a ocho meses de finalizar la I Guerra Mundial, la actualidad diaria francesa aún no recogía con cabeceras y notas de prensa el anuncio de un acontecimiento luctuoso, de amplia significación personal y patriótica, que desplazaba momentáneamente algunos titulares como «París bajo las bombas» o «Aviones enemigos cruzaron las líneas a las 20:40». Entre esos periódicos que se anticiparon, *Le Paris-Midi*, en una columna titulada *Nos échos*, abría con: «Ayer murió el mayor músico francés contemporáneo, Claude Debussy [...]». Louis Schneider, de *Le Gaulois*, el día 27 firmaba una columna donde subrayaba: «[...] En plena madurez de su talento, a la altura de su fama [...], la novedad de su obra era la propia evolución que estaba experimentando el arte de la música en nuestro tiempo [...]». *Le Temps*, también del día 27, en su «necrológica» de la página tres, escribía: «[...] Debussy era extremadamente secreto acerca de estos filtros que elaboró y que mantuvo rigurosamente encerrado bajo triple llave [...]». Por su parte, *Le Figaro*, también del día 27, a través de Henri Quittard, comunicaba: «[...] Es con gran dolor que los músicos franceses se enterarán de la muerte de Claude Debussy. [...] Es cierto que Debussy, muy difícil consigo mismo, mantuvo mucho tiempo sus obras archivadas [...] La obra de Debussy sigue siendo lo suficientemente grande y rica como para que su nombre esté seguro de no perecer [...]».

Solo tres años antes de su fallecimiento, presintiendo un inevitable desenlace debido a un cáncer de recto, diagnosticado durante el verano de 1915 y que le hizo sufrir varias intervenciones e irradiaciones, Claude Debussy había emprendido una iniciativa que cerraba la línea parabólica del desarrollo de su personalidad creativa: *Seis Sonatas para diversos instrumentos*. Los títulos poéticos de antaño dejaron de figurar en las obras y fueron reemplazados por los característicos y tradicionales de la música «pura», conclu-

yendo un ciclo que lo conectó con su primera época (F. JAVIER LÓPEZ, 2021: 26).

Este gran proyecto de Debussy, como reconocimiento a los conjuntos de sonatas mixtas del siglo XVIII, especialmente del gran pasado musical francés, apareció en un momento donde se entrelazaban diversas razones que, no por sorprendentes, eran previsibles considerando el pensamiento del maestro mostrado a lo largo de su vida creativa. Por un lado, su sentimiento reivindicativo de lo francés —mostrado en sus numerosas colaboraciones en prensa—, frente al *wagnerismo* que cautivó a Europa hasta finales del siglo XIX, encontraba el motivo preciso patriótico en medio de un conflicto bélico con Alemania. Evidentemente, no era políticamente correcto —dicho en palabras actuales— ser francés y componer música de orientación wagneriana durante los años de guerra. Por otro lado, se observa un retorno creativo a las formas no poéticas y explícitas. Recuérdese que la gran mayoría de las obras de Debussy estaban nombradas con títulos descriptivos, y lo más parecido a la palabra «sonata» no se conocía desde su cuarteto de cuerdas en sol menor, op. 10, de 1892-93.

Este gran proyecto de Debussy, como reconocimiento a los conjuntos de sonatas mixtas del siglo XVIII, especialmente del gran pasado musical francés, apareció en un momento donde se entrelazaban diversas razones que, no por sorprendentes, eran previsibles considerando el pensamiento del maestro mostrado a lo largo de su vida creativa

Todo esto puede contrastarse. La portada que Debussy sugirió a su entonces editor, Jacques Durand, para el ciclo de sonatas revela un retorno al bello estilo dieciochesco, tanto



Figura 6. Cc. 68-71.

con referencia al diseño como al aspecto tipográfico, con un mensaje esencial y expreso: «[...] Compuestas por Claude Debussy «Músico Francés» [...]», que nos hace recordar los frontales de colecciones de François Couperin (1668-1733) y de Jean-Philippe Rameau (1683-1764).

Debussy puso mucha atención en estos detalles, como se muestra en las indicaciones que transmite al impresor al recibir las pruebas de imprenta en una carta a Jacques Durand el 16 de septiembre de 1915, donde puede leerse la siguiente posdata: [...] La maquetación de la Sonata [se refiere a la portada de las *Seis Sonatas*] es perfecta, y doy mi enhorabuena al Sr. Douin [impresor de la mayoría de las obras de Debussy]. (LESURE, 2005: 1933).

Cuando Debussy envió a Douin la corrección de las pruebas recibidas anteriormente junto al boceto de la Segunda Sonata (flauta, viola y arpa), en donde tachó finalmente el oboe y lo sustituyó por la viola (que era inicialmente la instrumentación concebida), en la hoja adjunta que lo acompañaba, indicaba unas observaciones sobre la portada de las Sonatas (las seis):

[...] Me permito pedirle que haga las siguientes correcciones:

1.º Revisar las mayúsculas de las palabras: Composées, La première,

Violoncelle, Piano; no tienen la negrita del modelo, las demás letras tampoco se parecen lo suficiente.

2.º En la dirección: les éditeurs, ¿no debería ir en el mismo tipo de letra que «Maison sise»?

3.º «La Seconde Sonata, etc.» debería estar un poco retrasada para no sobrepasar la línea general de la vertical.

4.º Para utilizar la letra de «Prix en blanc», que es deliciosa, ¿no podría ponerse «la primera para Violonchelo y Piano», pensando que en las otras Sonatas habrá tres instrumentos... por ejemplo, Flauta, Viola y Arpa...; Violín, Corno Inglés y Piano? Claude Debussy es muy pesado. Con mis disculpas. v, v, d, [su viejo devoto]». (LESURE, 2005: 1.934, n.º 3)

Las tres primeras sonatas que pudo componer, del conjunto de seis, fueron: *Sonata para violonchelo y piano* (1915); *Sonata para flauta viola y arpa* (1915) y *Sonata para violín y piano* (1916). La segunda, en actitud de trío-sonata (tipo de sonata de moda entre finales del siglo XVII y mediados del XVIII), encarna una combinación instrumental muy inusual hasta la fecha. De hecho, la viola iba a ser inicialmente un oboe. La instrumentación de las sonatas que no pudo concluir quedó reflejada en el manuscrito de la sonata para violín, en



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

donde puede verse que la cuarta sonata estaba proyectada para oboe, trompa y clave; la quinta, para trompeta, clarinete, fagot y piano (otra combinación original), siendo la sexta para un conjunto numeroso: flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, arpa, piano, clave, violín, viola, violonchelo y contrabajo. Esto se puede confirmar a través de Jacques Durand (1865-1928) que, en su libro de memorias *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique* (1924), escribió que, tras el *Cuarteto de cuerdas*, Debussy no había escrito más música de cámara. Cuando en los «Conciertos Durand», organizados en la casa editorial, volvió a escuchar el *Septeto en mi bemol*, op. 65, con trompeta, de Saint-Saëns, le entusiasmó la idea de volver a componer para agrupaciones de música de cámara. Y es así, según el famoso editor, cómo surgió la idea de las seis sonatas para varios instrumentos.

También podemos seguir esta pista en una carta enviada por Debussy a Bernardino Molinari¹ (1880-1952) desde Pourville el 6 de octubre de 1915:

[...] *No he escrito mucha música orquestal, pero he terminado: 12 Estudios para piano; una sonata para violonchelo y piano; otra sonata para Flauta, Viola y Arpa, en la forma antigua, tan flexible, (sin la grandilocuencia de las Sonatas modernas) serán seis, con diferentes combinaciones, la última reunirá las sonoridades utilizadas en las otras... Para mucha gente, no tendrá la importancia de un DRAMA lírico... pero me pareció que serviría mejor a la música... [...]* (LESURE, 2005: 1.943)

Debussy siempre había iniciado numerosos proyectos que, finalmente, no se materializarían: las óperas *Dianne au bois* (libreto de Th. Banville) (1882-86); *Rodrigue et Chimène* (libreto de Catulle Mendès) (1890); *Tristán* (libreto de Gabriel Mourey) (1910), *Orfeo* (libreto de Victor Segalen) (1907) y otras numerosas obras instrumentales y vocales. En el

mejor de los casos, sólo dejó algunos bocetos a medio camino, y en otros sólo la voluntad de hacerlos, lo que venía rubricar un hábito personal practicado hasta el final de su vida.

La fascinación por emular las ideas de Debussy, no exentas de un atractivo poético y mágico, y de combinar los instrumentos del modo como lo pretendió hacer en sus seis sonatas, fue recogida por compositores como Camille Saint-Saëns (1835-1921), que durante el último año de su vida había ideado un proyecto semejante al de Debussy: un grupo de sonatas para piano y todos los instrumentos de viento. Pudo escribir solo tres antes de morir: para oboe, clarinete y fagot. Con Debussy no compartía, en general, el modo de sentir la creación por parte de un artista, aunque sí el rechazo a la forma clásica-romántica germánica y una cierta devoción al espíritu del siglo XVIII.

Francis Poulenc (1899-1963), enemigo en un principio de hacer planes ambiciosos que comprendieran una serie de obras con relación entre sí, sin embargo, en su especial debilidad por los instrumentos de viento, compuso un *Trío para oboe, fagot y piano* (1926) y un *Sexteto para piano y quinteto de viento* (1932). En la parte final de su carrera comenzó a escribir sonatas para piano e instrumentos de viento, que conservan el espíritu de Debussy y su rechazo de la forma clásico-romántica con un retorno, asimismo, al espíritu del «Settecento». Comenzó con la magnífica *Sonata para flauta y piano* (1957); a ésta le siguió la *Sonata para clarinete y piano* (1962) y la *Sonata para oboe y piano* (1962), que fue su última obra antes de fallecer el 30 de enero de 1963. Esta secuenciación deja dudas razonables para imaginar que tal vez estaba implicado en un proyecto semejante al de Debussy y Saint-Saëns.

Es significativo que, en todas estas obras, compositores tan diferentes hayan querido alejarse de los modelos clásico-románticos para reencontrarse en una quimera de refinamiento barroco.

En esta línea, no se puede obviar a Ígor Stravinsky (1882-1971), cuya *Symphonies*



A la izquierda, Igor Stravinsky. Arriba, a la derecha, Toru Takemitsu. Abajo, Paul Hindemith.

d'instruments à vent (1920) fue escrita como homenaje a Debussy, ni a Paul Hindemith (1895-1963) y Toru Takemitsu (1930-1996), que se inspiraron no solo en la originalidad de los conjuntos, sino en el «modo colección». Takemitsu compuso una sonata para flauta viola y arpa en 1992: *And then I knew t'was wind*, donde abiertamente evoca la sonata segunda de Debussy.

Pero no todo es atribuible al maestro de Saint-Germain-en-Laye. Arnold Schönberg (1874-1951) había compuesto en 1906 la *Kammersymphonie*, op. 9, lo que también nos podría inducir a considerar que la proyectada *Sexta Sonata* de Debussy fuera pensada como una respuesta, y a la vez en deferencia a la obra de Schönberg, por quien sentía una

gran admiración. En cualquier caso, este género estaba de moda, pues en 1917, el austriaco Franz Schreker (1878-1934) compuso una *Kammersymphonie* para 23 instrumentos solistas; y entre 1917 y 1923, Darius Milhaud (1882-1974) escribió entre Brasil y París seis pequeñas sinfonías de cámara.

Para cerrar esta parte del artículo, mencionaré que la iniciativa *debussysta* también ha inspirado a compositores contemporáneos como Thomas Adès (1971-) con su *Sonata da Caccia* (1993) para oboe, trompa y clave, y a Marc-André Dalbavie (1961-) en *Axiom*, cuarteto para clarinete, fagot, trompeta y piano (2004), escritos en una instrumentación literal a las sonatas cuarta y quinta; y, por supuesto, los numerosos tríos para flauta, viola y arpa,

en diferentes formatos y estilos que desde 1915 hasta el momento presente se han compuesto.

Volviendo a la *Sonata Segunda*, objeto de la presente comunicación, nos encontramos que numerosos estudiosos de la música de Debussy suelen atribuirle la escritura de la primera pieza para este trío formado por flauta, viola y arpa, catalogada como L. 137; sin embargo, aun tratándose de una obra muy significativa del repertorio de música de cámara —considerada también como de las más sublimes del compositor—, no es la obra más antigua conocida para este trío, sino el *Terzettino*, de Théodore Dubois (1837-1924), compuesto en 1905. Con un estilo ampliamente opuesto en forma y fondo a la obra de Debussy, no parece probable que esta composición fuera un referente, aún, conociendo alguna correspondencia discrepante entre Debussy y Dubois.

Todo lo relacionado con las obras de Debussy durante el proceso creativo es de una gran importancia que sea conocido para aproximarse a su lenguaje. En este sentido no deberíamos obviar su biografía, la relación con los artistas del París de finales del siglo XIX, en especial el círculo de los simbolistas, con Mallarmé como más influyente y Pierre Louys como más cercano, y cómo no, sus diatribas wagnerianas, de las que hacía gala en sus numerosas colaboraciones periodísticas (LÓPEZ, 2021: 59-72).

El proceso de la creación del trío fue relativamente veloz, entre mediados de septiembre y primeros de octubre de 1915, aunque más lo fue la consecución de la primera sonata para violonchelo y piano, escrita poco antes. En carta de Debussy a Durand, firmada en Pourville,² se puede observar el alto nivel de trabajo del compositor en esos momentos.

Jueves 16 septiembre de 1915.

Mi querido Jacques:

Aunque en modo alguno no tengo el aspecto de un rosal, el domingo por la mañana me picó una avispa, este insecto quiso elegir mi mano derecha; por lo tanto: dos días con una mano sin forma...

Entonces, ¡adiós a los proyectos, adiós a las pruebas, sólo mis deseos de llorar! Ese mismo día, había recibido el soñado «título»: las pruebas de la sonata... ¿algo para ser más feliz que los reyes? Pero el azar estaba al acecho y eso es un poco el alivio cómico de esta aventura.

Sin embargo, mis últimas noches habían sido encantadoras. Había terminado el boceto de la Sonata para Flauta, Oboe y Arpa³; toda la vida de hoy quedaba lejos... Los periodos armoniosos se desplegaban, ajenos a los tumultos tan cercanos, finalmente era tan hermoso que casi tengo que disculparme por ello. [...] (LESURE, 2005: 1.933)

El 30 de septiembre de 1915, volvió a escribirle para informarle:

Mi querido Jacques:

Anoche a medianoche copié la última nota de los Estudios... El más meticuloso de los estampados japoneses es un juego de niños comparado con los gráficos de algunas páginas, pero estoy contento, es un buen trabajo. Yo mismo le entregaré la Sonata para flauta, viola y arpa, está confirmado que volveremos el 12 de octubre, ya que el tiempo está siendo un poco severo. [...] (LESURE, 2005: 1.940)

El contrato de edición se firmó el día 19 de octubre con las siguientes condiciones, aunque no sería publicada hasta el 12 de septiembre de 1916:

El proceso de la creación del trío fue relativamente veloz, entre mediados de septiembre y primeros de octubre de 1915, aunque más lo fue la consecución de la primera sonata para violonchelo y piano, escrita poco antes

CONTRATO CON LA EDITORIAL DURAND

Yo, el abajo firmante, Claude Debussy, compositor residente en París, Avenue du Bois de Boulogne, 89, declaro que he vendido y cedido a los Sres. DURAND et Cie., Editeurs de Musique, de París, 4, Place de la Madeleine, con garantía de todos los problemas, reclamaciones y evicciones que puedan suceder, durante toda la duración del privilegio concedido o por conceder a los autores o a sus familias por las leyes presentes y futuras de todos los países, la propiedad plena y entera, sin ninguna restricción ni reserva, tanto para Francia, sus colonias y protectorados, como para los países extranjeros, de la siguiente obra de la que soy autor: Segunda sonata para Flauta, Viola y Arpa.

En consecuencia, los Sres. DURAND y Cía. se subrogan en todos mis derechos y tendrán la facultad, con exclusión de todos los demás, de editar, publicar, grabar, imprimir y vender en su beneficio donde les parezca oportuno dicha obra en cualquier forma y publicación que sea (incluidas las reproducciones fónicas y cinematográficas, las tarjetas perforadas y los instrumentos mecánicos de cualquier tipo), y de hacerla representar en conciertos o establecimientos públicos, sin que yo ni nadie pueda impedírselo. Los Sres. Durand et Cie también tendrán derecho a publicar cualquier arreglo de esta obra para cualquier instrumento, y también podrán transferir esta propiedad total o parcialmente si lo consideran conveniente para sus intereses.

Esta cesión incluye 1/3 de los derechos de ejecución pública, reservándose las partes contratantes sus respectivos derechos en la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique.

Esta venta y transferencia se hace en consideración de la suma de:

Cuatro mil francos

Incluido recibo

París, 19 de octubre de 1915

leído y aprobado.

(ClDebussy) (LESURE, 2005: 1.950)

Para febrero de 1916 aún seguían las pruebas de imprenta, por lo que se desprende de la comunicación de Debussy a su editor. Aquí se percibe el avance de su enfermedad y que entregó la parte de arpa a un especialista para que fuera supervisada:

Martes 15 de febrero de 1916.

Mi querido Jacques:

Otro mal día, que me ha impedido responder a su amable carta de inmediato. [...]

Tiene toda la razón en hacer imprimir la Sonata 2.^a, ayer vi a Martenot⁴ sobre este mismo tema, y no encontró nada que cambiar, e incluso me pidió una pieza para el concurso de arpa? [...] (LESURE, 2005: 1.975)

El 9 de febrero Debussy había escrito al arpista en relación con el encargo de revisión:

Mi querido Martenot:

Mi vida está lo suficientemente teñida de negro como para no repudiar el estado de un negro... [...] Siento haberte molestado con tanto trabajo y ¿quieres que lo pospongamos hasta el próximo lunes si te viene bien? (LESURE, 2005: 1.917)

Durante todo un año, desde su finalización hasta que la obra apareció impresa sobre papel, no nos consta que se hubiese realizado alguna ejecución, ni privada ni pública,

aunque sí comentarios sobre ella por parte de Debussy a sus amigos, lo que nos indica el rumbo que había tomado su forma de concebir la música en esta época de su vida.

A Robert Godet⁵ le comunicó el 4 de septiembre de 1916 que «le enviará» un ejemplar de la recién publicada obra, pues con él era habitual recibir sus opiniones de las obras que iba escribiendo : «[...] Dentro de unos días recibirá la Sonata para flauta, viola y arpa. *Pertenece a la época en la que aún conocía la música. Incluso recuerda a un Claude Debussy muy antiguo, el de los Nocturnos, creo. [...]*». (LESURE, 2005: 2.021). Y el 6 de octubre: «[...] No tengo aquí una copia de la *Sonata*, en cuanto vuelva a París se la enviaré, también la orquesta de Gigue[s] [...]».

El 24 de octubre escribió a Igor Stravinsky lo siguiente: «Sólo he escrito música pura: doce Estudios para piano; dos Sonatas para varios instrumentos, en nuestra antigua forma, que graciosamente no imponía esfuerzos tetralógicos⁶ a las facultades auditivas... [...]». (LESURE, 2005: 1.952). Vemos cómo su música había ido transformándose respecto a las obras escritas hasta ese momento, y la necesidad de hacerlo conocer a sus allegados.

El 11 de diciembre, volvió a escribir a Godet con ocasión de la primera audición privada de la pieza y le indica su propia impresión de la música:

[...] Ayer, en un día para quedarse en casa, fui a ver a mi editor Jacques Durand para escuchar una interpretación de la Sonata para flauta, viola y arpa. La parte del arpa la tocaba una joven que parecía una de esas sacerdotisas musicales que se ven en las tumbas egipcias, ide perfil! Acababa de volver de Múnich, donde no la dejaban salir; había estado en la cárcel un tiempo, y finalmente salió, dejando su arpa... ¡es mejor que una pierna! Hay que tener en cuenta que es cromática (no la pata, el arpa), lo que distorsiona un poco el peso del sonido.

Finalmente, como está no suena mal. No me corresponde a mí hablarte de la música... ¡Podría hacerlo sin sonrojarme porque es de un Debussy que ya no conozco...! Es terriblemente melancólico. ¿Y no sé si reír o llorar? ¿Tal vez las dos cosas? [...] (LESURE, 2005: 2.056)

La respuesta del suizo llegó el 5 de enero de 1917:

Muy querido:

Su paquete llegó apenas unas horas antes de su carta. Mi alegría y gratitud son grandes. Tenga la seguridad de que rodearé con tierno y deferente cuidado el ejemplar corregido de Gigue[s], una obra ciertamente admirable (sin ironía en este punto, por favor); y no hace falta decir que se lo devolveré a la primera llamada, con las precauciones habituales.

[...] En cuanto a la Sonate acabo de lanzarme sobre este fino y sutil alimento con la excesiva avidez de un hambriento; y sería bueno esperar para hablarte de él hasta que lo haya ingerido (y digerido) con más gracia, sobre todo porque mi cerebro se encuentra en un estado de parálisis aguda (has recibido, creo, pruebas irrefutables de ello). [...] No descubro, a primera vista, tantos abismos como dices entre el actual Claude Debussy y su Sonata para flauta, viola y arpa. Esta isla, bañada en un elemento fluido, que es tu reino, siempre me ha parecido atravesada por las aguas que fluyen y que sostienen la vida allí. A medida que lo exploras, cruzas uno u otro de estos ríos y, en la nueva orilla, la alegría del descubrimiento borra o transforma los recuerdos de la otra orilla. Pero a veces, sin detener tu marcha hacia adelante, algo te hace volver la vista atrás, y me parece que tu Sonata Francesa 2^e es una de esas miradas retrospectivas,

gracias a las cuales nunca hay discontinuidad en el viaje por el que poco a poco te vas adueñando del dominio asignado a tu genio. (Esta es, me temo, una frase muy larga: ¿llegarás alguna vez al final? Tomémoslo como un argumento a favor de la continuidad por etapas).

Cuando miramos hacia atrás, no vemos lo que habíamos visto como lo habíamos visto, porque el punto de vista ha cambiado. Desde la nueva orilla, la vieja orilla adquiere el aire de un sueño, los paisajes que se han vuelto fantásticos parecen estar poblados por fantasmas, que se expresan por señas, porque ya no están al alcance del oído. Y hablan del ayer, mientras ya se oye el coro de voces que hablan del hoy, que anuncian el mañana. Si los ecos atraviesan el río, ya no traen el sonido de la realidad, sino acentos transpuestos, volatilizadores, difuminados o filtrados con cada soplo de viento, refinados por la distancia. No es el eco mecánico del loro, sino el eco vivo y creativo. (Habría otras mil comparaciones para transmitir la impresión que quiero dar, pero me las ahorraré, limitando mis disculpas a esta admisión primaria: que no se puede hablar de música con palabras). -Y luego, en su obra, aquí: para representar estas cualidades mágicas de la «memoria» de Debussy, qué combinación más feliz de timbres se podría desear. [...] (LE-SURE, 2005: 2.070)

La dedicatoria del ejemplar para Robert Godet estaba escrita en estos términos:

Seis sonatas para varios instrumentos compuestas por el músico francés Claude Debussy. La Segunda para flauta, viola y arpa: «para Robert Godet /su amigo/Claude Debussy / diciembre de 1916».

En relación con la ejecución de la obra, las primeras audiciones, verificadas, se produjeron en este orden cronológico. El martes 7 de noviembre de 1916 se presentó el estreno en EE. UU. y fue su primera audición a nivel mundial. El concierto transcurrió en el Jordan Hall del Conservatorio de Nueva Inglaterra, concierto organizado por el Boston Longy Club⁷, con los músicos Arthur Brooke⁸ (flauta), Florian Wittman (viola) y Theodore Cella (arpa).

El 10 de diciembre 1916 (domingo) fue el estreno oficioso y privado en París, en la casa de Jacques Durand (Arias, 2020: 312), por Albert Manouvrier⁹ (flauta), Darius Milhaud (viola) y Jeanne Dalliès (arpa cromática). El día 14, Debussy escribió a Durand para agradecer el acto:

[...] Me escribiste cosas encantadoras sobre la Sonata para flauta, viola y arpa. Sólo que la experiencia no es completa, por el arpa cromática que nunca tiene el peso sonoro del arpa de pedales, pero que encuentra la manera de ser pesada. Sin embargo, Mademoiselle lo interpreta tan bien como puede.

Gracias igualmente por su hospitalidad. ¿Me pareció que su «sala de música» sonaba aún mejor? [...]

Debussy puso siempre reparos a la utilización del arpa cromática. La razón por la que se utilizó un instrumento de estas características en lugar de un arpa de pedales nos es desconocido; ¿tal vez fuera por la disponibilidad de los instrumentistas durante aquéllos días?

En 1904 Debussy había recibido el encargo de una pieza para los exámenes de arpa cromática del Conservatorio de Bruselas. Como necesitaba el dinero, aceptó el encargo con un resultado admirable, pues para los arpistas ésta es una de las mejores obras escritas para este tipo de arpa: las *Danses Sacrée et Profane*, para arpa y orquesta. Tras la audición, Jean-Aubry, crítico de *Le Figaro* e íntimo amigo de Debussy, declaró que el compositor le dijo: «¡Quiero escuchar mi

Sonata tocada en algo que no sea ese horrible instrumento! Quiero escucharla en un Erard [arpa de pedales]». (SWANSON, 2014: 30).

Darius Milhaud recordaba en sus memorias:

[...] «Así es como toqué la Sonata para viola, flauta y arpa de Debussy con Manouvrier y Jeanne Dalliez [sic]. Durand, al escucharla, nos pidió que hiciéramos la primera interpretación en su casa; durante un ensayo, me envió a casa de Debussy para que le diera algunas instrucciones. Esta fue la primera y única oportunidad que tuve de conocerlo. Qué emoción sentí al entrar en la sala donde trabajaba el músico que ocupaba un lugar tan importante en mi corazón... Ya aquejado de la enfermedad que se lo iba a llevar, tenía la tez terrosa y las manos le temblaban ligeramente; se sentó al piano y tocó su sonata para mí dos veces. Por un exceso de modestia y discreción, y aunque ya había escrito Les Choéphores, no hice ninguna alusión a mis composiciones». [...] (MILHAUD, 1949: 77).

El 2 de febrero 1917 (viernes) se produjo la primera audición pública en Inglaterra, en el Aeolian Hall de Londres, por Albert Fransella¹⁰ (flauta), H. Waldo Warner (viola), miembro del London String Quartet, y Myriam Timothy (arpa). Sería muy interesante dar a conocer en este punto, a través de varios testimonios documentados, como fue la recepción de la obra en este país, pero el tamaño del artículo excedería lo razonable; tal vez en próximos números pueda continuar con éste y otros aspectos realmente fascinantes acerca del trío.

El *Times*¹¹, en la sección «London Concerts», ponía de manifiesto que la aceptación por la música de Debussy aún no era multitudinaria en Inglaterra, como sí sucedería pocos años después de esta publicación:

[...] Debussy parecía ser sumamente consciente de la limitación que le imponía tal elección de instrumentos. El monocolor de la flauta como agudo y la insuficiencia de la viola como bajo, apenas aliviados por el arpa, que no se amalgamaba, exigían algo excepcionalmente interesante como tema de su conversación. Lo que proporcionó, sin embargo, fue ingenio; y cuando tres personas muy inteligentes se ponen a hablar el resultado es a veces aburrido para los oyentes. Si sólo hubiera habido un tutti a lo «Brandenburg» para diseccionar y disceptar [sic] y ocasionalmente para aplaudir lo que se decía, la conversación habría sido más humana. Las partes individuales fueron interpretadas bellamente, pero con bastante frialdad, ya que era imposible conseguir cualquier calidez a dicha música. [...]

El periódico *The Musical Times*¹², en su columna «Música de cámara: la Sonata de Debussy», hizo una mención brevísima de la obra, como para evitar el conflicto entre sus lectores: «Ha suscitado distintas opiniones».

De regreso a París, el 9 de marzo 1917 (viernes) aconteció el estreno público en el continente con motivo de un concierto benéfico: «L'Aide affectueuse aux musiciens» (asociación creada en diciembre de 1914 con el fin de auxiliar a los combatientes franceses de la I Guerra Mundial). El lugar elegido fue la Salle Laurent de la avenida Gabriel de

Debussy puso siempre reparos a la utilización del arpa cromática. La razón por la que se utilizó un instrumento de estas características en lugar de un arpa de pedales nos es desconocido



Darius Milhaud (1892-1974), compositor francés perteneciente al Grupo de los Seis.

París. En esta ocasión, los ejecutantes fueron: Albert Manouvrier (flauta), Sigismond Jarecki (viola) y Pierre Jamet¹³ (arpa) (LESURE, 2005: 2.085, n.º 1). Por fin Debussy pudo contar con un arpa de pedales gracias a la recomendación de su amigo Aubry; y a quien escribió el día 20 para decirle, entre otros asuntos, que había escuchado con mucho agrado a Pierre Jaumet: «[...] El concierto que mencionas estuvo muy bien y tu amigo arpista tiene mucho talento, ¡incluso entiende lo que toca! [...]». (LESURE, 2005: 2.088)

Sobre cómo se inició la relación de Pierre Jamet con Debussy, nos lo cuenta su alumno, el también arpista, Carl Swanson, con información procedente de su maestro, lo que nos

aporta nueva luz sobre los comienzos en público de la *Segunda Sonata*:

[...] Poco después de la aparición de la Sonata, a finales de 1916, Pierre Jamet compró un ejemplar y la estaba aprendiendo cuando se encontró por casualidad con Rose Féart, cantante de la Ópera de París y conocida intérprete de la música de Debussy. Al darse cuenta de que era un arpista de pedales que estaba ensayando la Sonata con otros dos músicos, y sabiendo lo mucho que Debussy quería escuchar la pieza en un arpa de pedales, le dijo: «Muchacho, ¿te gustaría conocer a Claude Debussy?». Le habló de Jamet a Jean-Aubry, el crítico de Le Figaro, y éste se puso en contacto con Debussy. Se organizó un encuentro. Féart le dio a Jamet un consejo de despedida: «Asegúrate de estar bien preparado. Si no lo está, se levantará y se irá, ¡sin siquiera despedirse!». [...] (SWANSON, 2014: 31)

Swanson continúa su relato de cómo fue la presentación o ensayo en privado, solo para Debussy y su esposa a cargo de Manouvrier, Jarecki y Jamet:

[...] El día señalado, se dirigieron al apartamento de Debussy en el 80 de la avenida de Bois de-Boulogne (hoy, 60 de la avenida Hoche). No hace falta decir que estaban muy nerviosos. Debussy fue amable y acogedor, y les pidió que tocaran la Sonata. Se sentó en silencio y no dijo nada, dejándoles tocar toda la pieza. Cuando terminaron, les pidió que la tocaran por segunda vez, y esta vez los detuvo para hacer comentarios, explicarles lo que quería y aconsejarles sobre los tempos que buscaba. Se detuvo durante mucho tiempo para trabajar con Pierre Jamet sobre la mejor manera de tocar los compases iniciales del tercer movimiento, que, según explicó, era una

imitación de un pandero. La solución que Pierre Jamet sugirió después de algunos ensayos encantó a Debussy. En concreto, dijo que esta solución era imposible en el arpa cromática.

Al terminar la segunda lectura de la *Sonata*, un sonriente Debussy, con su esposa al lado, preguntó al conjunto si querían tocar la *Sonata* en uno de los conciertos que estaba organizando en beneficio de la asociación *Vêtement du Blessé*. [...]

Y así fue como se celebró el concierto en el restaurante Laurent, situado en los Campos Elíseos de París, el 24 marzo 1917 (sábado) en beneficio de «*Vêtement du bleisé*», pero, desafortunadamente, sin Pierre Jamet, que, debido a una bronquitis, tuvo que dejar su lugar a Jeanne Dalliès (arpa cromática).

El concierto fue anunciado en los periódicos más leídos de París como *Le Gaulois* y *Le Figaro* el día 15, con las señas y la hora exacta: número 4 de la avenida Hoche a las «3h. 1/2», y en donde aún figuraba Jamet como arpista, aunque mal escrito en el caso de *Le Figaro*: «Samet». También arrastró el error el diario *Journal des débats politiques et littéraires*, en sus ejemplares del día 18 (posiblemente habrían tomado la noticia de *Le Figaro*). El día 23 apareció la nota en el *New York Herald-Edition Européenne*.

Este concierto, dedicado exclusivamente a obras de Claude Debussy —incluida la *Sonata para flauta, viola y arpa*—, es citado por él mismo en una carta a J. Durand el 21 de marzo de 1917, cuando aún no se imaginaba que no podría contar con su querida arpa de pedales: « [...] El próximo sábado Salmon¹⁴ tocará la *Sonata para violonchelo y piano* y Jamet tocará las *Danzas*, pero en el arpa de pedales: ¡aviso a los aficionados! [...]».

A través de otra misiva, al día siguiente, conocemos que Jamet no pudo tocar por encontrarse enfermo.

*Mi querido Jacques,
Definitivamente, no seguiré con mi
carrera de organizador de concier-*

tos... Mi único consuelo es que quizá haya hecho un servicio, ya que la recaudación servirá para vestir a unos cuantos soldados... Hubo algunos incidentes: La señorita Féart¹⁵ tenía bronquitis y el Sr. Jamet pensó que tenía que imitarla. Así que ayer no tuve ni arpista ni cantante. Madame Croizat [sic] sustituye muy amablemente a ella y la señorita Dalliès —a quien usted conoce— tuvo la amabilidad de ocupar el lugar del Sr. Jamet. Pude comprobar una vez más la superioridad del arpa de pedales en el arpa cromática que, si se me permite decirlo, no envuelve nada, y emite deliciosos sonidos armónicos, como un tambor velado. [...]
(LESURE, 2005: 2.090)

El sábado 21 de abril de 1917, organizado por la «Société Musicale Indépendant» (S.M.I.), Albert Manouvrier (flauta), Sigismond Jarecki (viola) y Jeanne Dalliès (arpa cromática), volvieron a aparecer en público como unos auténticos expertos en la ejecución de la obra, más aún, habiendo sido instruidos en ello por el propio Debussy. El periódico *Le Figaro* lo daba a conocer el día 20 en su sección «*Courrier Musical*», como tres conciertos de *matinée* en la «Salle des Agriculteurs», una serie de conciertos promovidos por la S.M.I., los días 21 de abril, 8 y 18 de mayo. El correspondiente al 21 de abril contenía la *Sonata*. Por su parte, *Le Temps*, y *Paris-Midi*, del mismo día 20, reproducían literalmente la información anterior, lo que sugiere que pudo ser una nota de prensa enviada a los diarios parisinos por la S.I.M., con una salvedad que amplía la noticia: el concierto estaba destinado «au bénéfice de la Fraternité des artistes». Una vez celebrado, aparecieron referencias en el diario *La Liberté*, el día 23: «[...] exquisita, pero con una combinación de sonoridades un tanto inconsistente [...]» y en el diario *La Lanterne* del día 24 —muy escuetas y favorables— firmado por A. Dorville: «[...] *La délicate Sonate de*

Cl. Debussy, pour flûte, alto et harpe, délicatement sertie par Mlle Dalliès, MM Manouvrier et Jarecki¹⁶ [...]».

Aún, merced al *New York Herald-Edition Européenne* y al *Journal des Debates*, disponemos de otra fecha —el 30 de mayo— que no suele aparecer en los trabajos sobre esta sonata de Debussy. El *Herald*, del día 24 de mayo de 1917, indicaba:

FOR L'APPUI AUX ARTISTES.

A matinée musicale will be given at half-past two on Wednesday afternoon, May 30, at the Salle Malakoff, 48 avenue Malakoff, for the benefit of L'Appui aux Artistes, of which Vicomtesse de Rancougne is the president.

The programme will be given by Mlle. Rose Féart, of the Opera; Mlle. A. Magnien, M. Cornelia Liegeois, M. Victor Gillo, M. Pierre Jarnet [sic], M. Mauouvrier, M. Jarechi [sic], Mlle. Gylda Schickel, Mlle. Lina Sackhy, of the Opera, and Mlle. Salzedo.

The programme is composed of works of Chopin, Cesar Franck, Claude Debussy, Gabriel Faure, Marcel Tournier, Maurice Rollinat, Vieuxtemps, Paganini and Petrini. [...]

A FAVOR DEL APOYO A LOS ARTISTAS.

El miércoles 30 de mayo, a las dos y media de la tarde, se ofrecerá una matinée musical en la Salle Malakoff, 48 avenue Malakoff, en beneficio de L'Appui aux Artistes, que preside la Vizcondesa de Rancougne.

El programa estará a cargo de la Srta. Rose Féart, de la Ópera; la Srta. A. Magnien, la Srta. Cornelia Liegeois, el Sr. Victor Gillo, el Sr. Pierre Jarnet [sic], el Sr. Mauouvrier, el Sr. Jarechi [sic], la Srta. Gylda Schickel, la Srta. Lina Sackhy, de la Ópera, y la Srta. Salzedo.

El programa está compuesto por obras de Chopin, Cesar Franck, Claude Debussy, Gabriel Fauré, Marcel Tournier, Maurice Rollinat, Vieuxtemps, Paganini y Petrini. [...]

El *Journal des Débats* daba la noticia el día 26, y lo hacía del mismo modo.

Durante los años siguientes, la sonata para flauta, viola y arpa se convirtió en una obra de repertorio habitual de música de cámara, aunque al principio, debido al escaso número de composiciones con esta singular formación, la obra se intercalaba entre otras para conjuntos diversos. Inglaterra, finalmente, se inclinaría hacia el aplauso unánime al concluir el primer cuarto de siglo XX y E.E. UU. de Norteamérica, en especial las ciudades de la Costa Este, verían multiplicarse las presentaciones de esta fantástica obra, por instrumentistas, en numerosos casos, llegados de la vieja Europa al Nuevo Mundo. ■

NOTAS A PIE DE PÁGINA

¹ Bernardino Molinari (1880-1952), director de orquesta italiano, fue amigo personal de Debussy, quien admiró su interpretación de *La Mer* (LESURE, 2005: 2.275).

² Pourville-sur-Mer es una ciudad costera del Canal de la Mancha de la región de Normandía, al noroeste de París. Allí fue pintado por Claude Monet la obra *Paseo por el acantilado en Pourville* (1882). La familia Debussy habitaba una villa llamada «Mon coin» (Mi rincón).

³ En esas fechas aún tenía proyectada esta instrumentación, que en solo unos días iba a cambiar por la definitiva.

⁴ Raphaël Martenot (1875-1918), arpista de l'Opéra-Comique de París.

⁵ Robert Godet (1866-1950). Periodista, crítico musical y traductor suizo. Es más conocido por su amistad con Claude Debussy, que comenzó en 1888 y se mantuvo hasta la muerte del compositor.

⁶ Nótese cómo no le faltaba ocasión para referirse a Wagner.

⁷ Georges Longy (1868-1930), oboísta y director de orquesta, fundó esta agrupación inspirado en la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent (1879), que creara en París Paul Taffanel. Longy había actuado como solista en *Prélude à l'après-midi d'un faune* (París, 1895, bajo la dirección de E. Colonne), y posteriormente la dirigió en EE. UU. durante 1902 (LÓPEZ, 2021: 33).

⁸ A. Brooke (1866-1950) fue asistente de flauta principal 1909-1923 en la O. Sinfónica de Boston. Entre 1896-1909 colaboró con el «Georges Longy Club».

⁹ Albert Manouvrier ganó el premio del Conservatorio de París en 1916 con *Fantaisie*, op.79, de Fauré, Siendo Leopold Lafleurance (1865-1953) profesor interino.

¹⁰ Albert Fransella (1865-1935) nació en Países Bajos y se trasladó a Inglaterra con diecinueve años. Fue flautista principal en la Crystal Palace Orchestra.

¹¹ «Chamber Music: Debussy's Sonata». *Times* (Londres), 3 febrero de 1917, p. 11.

¹² *The Musical Times*, n.º 889 (marzo de 1917), p. 130.

¹³ Pierre Jamet (1893-1991) había aprendido primero el arpa cromática con Gustave Lyon antes de convertirse al arpa de pedales bajo la docencia de Alphonse Hasselmans en el Conservatorio de París.

¹⁴ Joseph Salmon (1864-1943), violonchelista nacido en los Países Bajos, tocaría con Debussy el 24 de marzo la sonata n.º 1 para violonchelo y piano.

¹⁵ Rose Féart (1878-1954), nombre artístico de Rosalie Gautier. Cantante suiza que colaboró habitualmente con Cl. Debussy.

¹⁶ «La deliciosa Sonata de Cl. Debussy, para flauta, viola y arpa, delicadamente ambientada por Mlle Dalliès, MM Manouvrier y Jarecki [...]».

dres) <https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/paris-debussy-and-ravel>. Consulta: 13.04.2022.

LESURE, François y otros, *Correspondance: (1872-1918)*, París, Gallimard, 2005.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier, *Preludio a la siesta de un fauno*. Valencia, Sonata ediciones, 2021.

MLHAUD, Darius, *Notes sans musique*, París, Julliard, 1949, p. 77.

RAPOSO, Jessica. *Defining the british flute school: a study of british flute performance practice 1890-194*. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. The University of British Columbia. Michigan (EE. UU.), 2007, pp. 80-86.

ROSETTO, Luca, tesis, *Il fauno e il flauto*, «II.5. Le danze rituali della Sonata per flauto, viola e arpa», Torino, Università degli studi di Torino Facoltà di lettere e filosofía, 2005, pp. 106-117.

SWANSON, Carl. «Corrections to Debussy's Sonate pour flûte, alto, & harpe», Los Ángeles (EE.UU.) *The American Harp Journal*, nrs. de invierno 2013, verano 2014 e invierno de 2014.

BIBLIOGRAFÍA

ARIAS, Antonio, *Historias de la flauta*, Madrid, vol. I, Tiento, 2020, pp. 312, 313.

DURAND, Jacques, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, París, Durand, 1924.

HOGWOOD, Christopher. «Paris: Debussy and Ravel Transcript (7.4.2013)». Conferencia concierto en Christ Church Spitalfields (Lon-



Francisco Javier López Rodríguez

Catedrático de Flauta Travesera del Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» de Sevilla.

La inolvidable experiencia de **UN CONCIERTO EN VIVO**





■ **Por Juanjo Hernández**

Desde la llegada de la pandemia del coronavirus, hemos vivido un proceso de cambio hacia una nueva

realidad en la que todos hemos tenido que adoptar una serie de hábitos que ya forman parte de nosotros: conciertos virtuales, nuevas plataformas con contenido musical, etc. Nos han facilitado seguir en contacto con la música, pero, sin darnos cuenta, a veces nos alejan de vivirla de forma cercana y personal, disfrutando de esa experiencia incomparable que es asistir a un concierto en vivo.

El 4 de junio de este año, en el Auditorio del Conservatorio Profesional de Getafe (un centro de enseñanza musical que fue inaugurado en el año 2000 y pertenece a la Red de Centros Públicos en el ámbito de gestión de la Comunidad de Madrid), a las 19.30 horas, la Asociación de Flautistas de España (AFE) consiguió reunir a cuatro grandes intérpretes en un mismo espacio para disfrutar en exclusiva de esta actividad excepcional. Y me refiero a exclusiva y única, porque salvo en convenciones o congresos de flautistas, no se suele programar en las agendas de las salas de conciertos un mismo recital que aúne a varios instrumentistas de la misma especialidad. Alberto Acuña, Eduard Belmar, Adriana Ferreira y Silvia Careddu.



Público asistente al evento.



Alberto Acuña.



Eduard Belmar.



Adriana Ferreira.



Silvia Careddu.



Los pianistas Cameron Roberts y Amedeo Salvato.

A estos flautistas los acompañaron los pianistas Cameron Roberts y Amedeo Salvato. Entre todos nos ofrecieron un espectacular y selecto repertorio para flauta y piano.

El programa del concierto que pudimos escuchar comenzó con la *Sonata en la mayor* de Cesar Franck, interpretada por Alberto Acuña y Cameron Roberts. Eduard Belmar y Cameron Roberts continuaron con la *Sonata en re mayor*, op. 50, de Johann Nepomuk Hummel; la *Fantaisie* de George Hüe, y finalizaron con la *Gran Polonaise*, op. 16, de Theobald Böhm. La *Fantasia para flauta y piano* de Eurico Carrapatoso, *The Panic Flirt* para flauta sola de Alexandre Delgado y el primer movimiento del *Concierto para flauta y orquesta* de Frederico de Freitas fueron las obras seleccionadas por Adriana Ferreira y Amedeo Salvato. Silvia Careddu y Amedeo Salvato pusieron el broche final con el *Madrigal* de Philippe Gaubert, la *Grand Sonata*, op. 41, de John Francis Barnett y el *Cantabile et presto* de Georges Enesco.

Transcurrieron más de dos horas, en un abrir y cerrar de ojos, de música que nos hicieron vivir y compartir una gran experiencia. Y es que escuchar la música de tus flautistas favoritos en vivo es absolutamente incomparable. ¡Nos vemos en Málaga! ■



Juanjo Hernández

Equipo AFE y Profesor Titular del Centro Superior Katarina Gurska.