

Todo Flauta



REVISTA OFICIAL DE LA ASOCIACIÓN DE FLAUTISTAS DE ESPAÑA · N.º 29 · MARZO 2024

SIENTAN CÁTEDRA

VICENTE MARTÍNEZ

ARTÍCULO

SOBRE EL MOTIVO
DEL TRINO EN EL
ALLEGRO APERTO
DEL CONCIERTO
PARA FLAUTA K. 314
DE MOZART

ARTÍCULO

LAS PUBLICACIONES
PERIÓDICAS
COMO MEDIO PARA
CONOCER
LA HISTORIA DE LA
FLAUTA EN ESPAÑA
DURANTE EL SIGLO XIX

ARTÍCULO

LOS VIBRATOS EN LA
FLAUTA TRAVESERA

ARTÍCULO

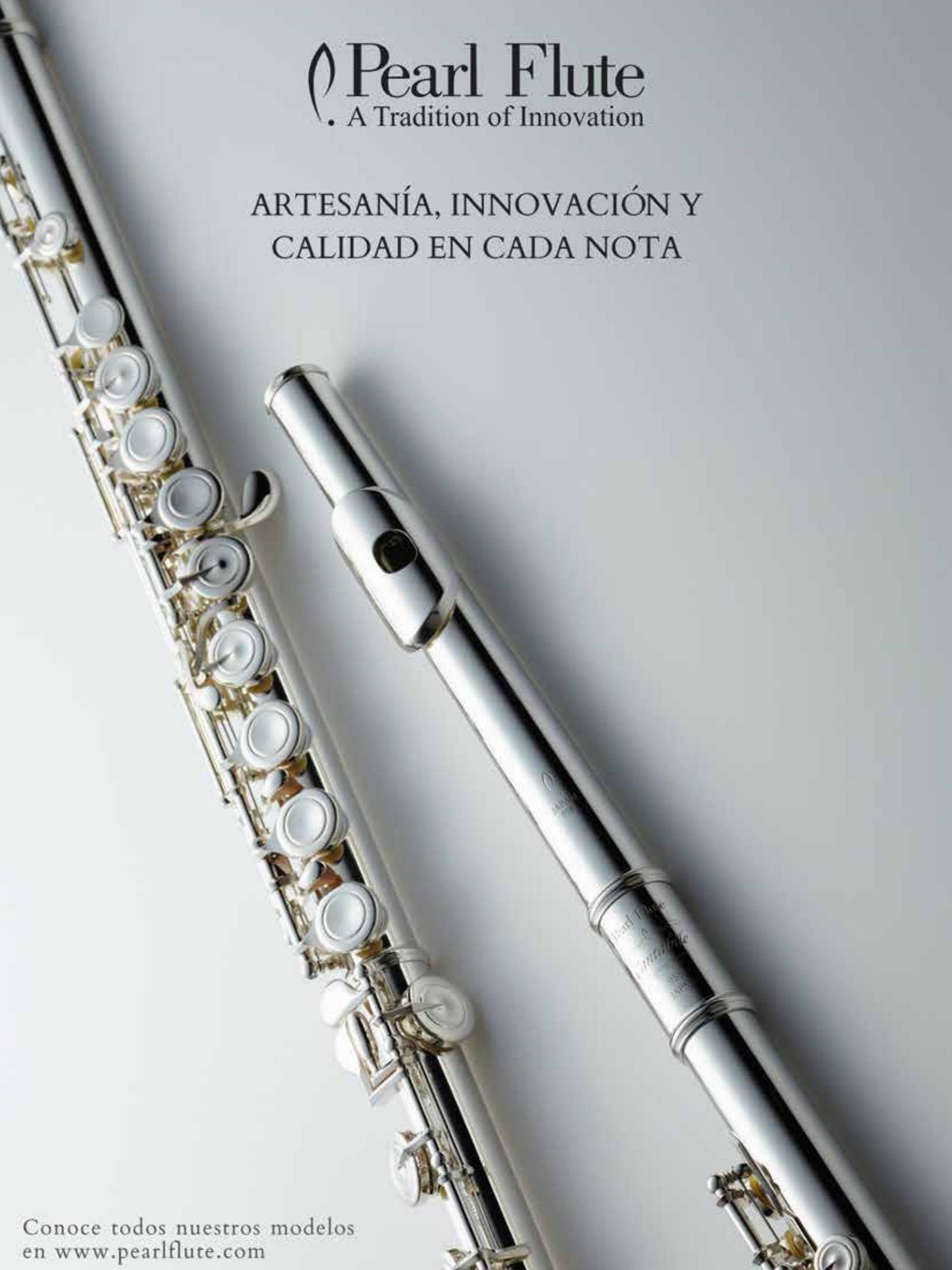
LUIS MISÓN:
«... INIMITABLE,
GUSTOSO, DELICADO
ORPHEO DE ESTE
SIGLO».
MÚSICA DEL SIGLO
XVIII PARA FLAUTA



Pearl Flute

. A Tradition of Innovation

ARTESANÍA, INNOVACIÓN Y
CALIDAD EN CADA NOTA



Conoce todos nuestros modelos
en www.pearlflute.com

SIENTAN CÁTEDRA

VICENTE MARTÍNEZ, CATEDRÁTICO DE
FLAUTA DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MADRID

Por Roberto Casado



ARTÍCULO

SOBRE EL MOTIVO DEL TRINO EN EL
ALLEGRO APERTO DEL CONCIERTO PARA
FLAUTA K. 314 DE MOZART

Por Henrik Wiese



RESEÑAS

-THE WHIRLWIND WITHIN
-SALVADOR BROTONS: THE COMPLETE
WORKS FOR FLUTE
-FLAUTAS VIRTUOSAS

Por Antonio Arias y Mikel Piris



ARTÍCULO

LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS
COMO MEDIO PARA CONOCER
LA HISTORIA DE LA FLAUTA EN ESPAÑA
DURANTE EL SIGLO XIX

Por Francisco Javier López Rodríguez



ARTÍCULO

LOS VIBRATOS EN LA
FLAUTA TRAVESERA

Por María Cristina Jiménez Roque



ARTÍCULO

LUIS MISÓN: «... INIMITABLE, GUSTOSO,
DELICADO ORPHEO DE ESTE SIGLO».
MÚSICA DEL SIGLO XVIII PARA FLAUTA

Por Ángel Marzal



FLAUTAS BARROCAS

CABEZAS EN MADERA

para flauta y piccolo



Pasión por la madera


Hernández

www.hernandezflute.com
Segorbe - España

Portada TF29



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

Roberto Casado

Francisco Javier López R.

Henrik Wiese

María Cristina Jiménez Roque

Antonio Arias

Ángel Marzal

Mikel Piris

Imagen de portada

@HKTR-atelier. Generado con IA. Adobe Stock



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

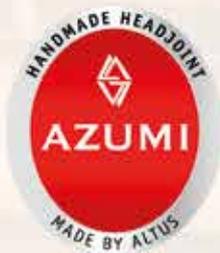
Revista

Juanjo Hernández Muñoz

afetodoflauta@gmail.com

LISTA DE ANUNCIANTES por orden alfabético

Abell Flute Company.....	23
Artis Store.....	6
El hogar de la flauta travesera..	50
Euromúsica Garijo	PET
Julio Hernández	4
Luis Mariño.....	53
Pearl Flute.....	PID
Pere Alcon Quer.....	21
Soloflauta.....	18
Yamaha.....	PIT



ARTIS STORE

Flautas



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



The Muramatsu flute



MIYAZAWA

Altus
HANDMADE FLUTES

philip
HAMMIG



lefreque



Taller Propio de reparaciones
Asesoramiento Personalizado
Especialidad en Flauta y Flautín

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:



Estimadas socias y socios:

Una vez más, nos complace inmensamente presentaros una nueva edición de nuestra revista *TODO FLAUTA*. En este número 29, hemos recopilado un elenco de artículos muy interesantes que estamos convencidos de que serán de vuestro agrado.

El protagonismo de la portada es para uno de los grandes genios de la historia de la música, y que, aun a pesar de que nuestro instrumento no era de su agrado, nos dejó varias obras de referencia para nuestra literatura flautística. En esta ocasión, nos alejamos de las clásicas imágenes de Mozart reproducidas una y otra vez directamente de los cuadros, y damos forma a su rostro a través de una IA que ha generado una recreación realista de su fisonomía sobre la base de sus representaciones artísticas, tal y como luciría en este 2024 si se hubiera sacado un *selfie*. Suponemos que generará opiniones encontradas, pero al menos nos permite hacer volar la imaginación.

Comenzamos con la clásica y celebrada sección «Sientan Cátedra», donde Roberto Casado entrevista al catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Vicente Martínez. En el segundo artículo, Henrik Wiese nos habla sobre el trino del primer movimiento del Concierto KV 314 para flauta de W. A. Mozart. Continuamos con la aportación de uno de nuestros socios y colaboradores más activos, Antonio Arias, que nos hace llegar unas reseñas sobre dos grabaciones de otro socio de AFE, el flautista Roberto Álvarez. Mikel Parris, profesor de flauta del conservatorio J.

C. de Arriaga de Bilbao, nos acerca la reseña del CD «Flautas Virtuosas». Francisco Javier López, catedrático del Conservatorio Superior de Sevilla, nos trae un magnífico artículo sobre la historia de la flauta en España durante el siglo XIX. Otra socia y colaboradora asidua, en concreto María Cristina Jiménez Roque, publica con nosotros su artículo «Los vibratos en la flauta travesera». El último artículo nos lo acerca Ángel Marzal, catedrático del Conservatorio Superior de Valencia, con su investigación sobre Luis Misón y su música para flauta.

Aprovechamos esta editorial para expresar nuestro agradecimiento a todas las personas que realizan, de manera voluntaria y desinteresada, un aporte personal en forma de artículos o reseñas, así como a las marcas y tiendas que con su publicidad nos ayudáis a continuar año tras año, haciendo que esta revista siga gozando de nuevas entregas y buena salud.

Os invitamos, como siempre, a que nos enviéis vuestras colaboraciones a nuestro correo de la revista: afetodoflauta@gmail.com. Todas serán bien recibidas.

Y recordad que a través de nuestras redes sociales podéis estar siempre informad@s y conectad@s con las actividades que realizamos desde la AFE, como la próxima VII Convención de Madrid, que tendrá lugar el 1, 2 y 3 de mayo de 2025.

Un cordial saludo. ■

Equipo AFE

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

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



¿Cientan átedra

Por Roberto Casado
Fotos de Jorge Blázquez Toribio

ENTREVISTA A VICENTE MARTÍNEZ,
CATEDRÁTICO DE FLAUTA DEL REAL
CONSERVATORIO SUPERIOR DE
MADRID.

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

Realmente, toda mi vida ha girado en torno a la flauta. Mi padre fue uno de los grandes flautistas españoles. No recuerdo cuándo toqué la flauta por primera vez. Como todos los niños, supongo que intentaría imitar a mi padre desde siempre. El instrumento con el que empecé era una de las primeras flautas Yamaha que llegaron a España, y que había utilizado mi padre en los años sesenta del siglo pasado.

Mi familia es de origen valenciano, aunque he nacido en Madrid. Mi primera forma-

ción ha estado ligada al conservatorio en el que ahora doy clases.

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

Indudablemente, mi padre es mi referencia absoluta. Además de él, he tenido la suerte de aprender de grandes flautistas: Rafael López del Cid, P. L. Graf, Richard Graef, J. P. Rampal, J. Galway, Trevor Wye, Istvan Matusz, etc. Siempre he sentido curiosidad por las distintas tendencias técnicas que se han desarrollado. He asistido a las clases de todos estos flautistas con verdadera devoción por sus capacidades.

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

El mundo de la pedagogía es fascinante. Desde siempre me he sentido atraído por colaborar con otras personas para compartir el



Vicente Martínez, frente a la entrada del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.



Vicente Martínez en el aula del RCSMM.

conocimiento. Dar clase permite transmitir conocimiento y, a la vez, recibir enseñanzas del alumnado, lo que amplía la visión que ya tienes. A su vez, el nuevo conocimiento que se adquiere permite avanzar en mejores sistemas de enseñanza. Se trata de un proceso sin fin, apasionante.

Desde hace veinte años, imparto Grado Superior y Máster en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Antes, trabajé mucho tiempo como profesor de Grado Elemental y Medio.

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

En nuestro conservatorio se celebran pruebas de acceso en las que se valora la interpretación, la lectura a primera vista y una pe-

queña prueba de análisis. Es un asunto muy difícil para nosotros seleccionar aquellas personas que consideramos aptas. La competencia es alta por el número de personas que se presentan a las pruebas. Lamentablemente, no hay sitio para todas. Ponemos mucho cuidado en tratar de encontrar personas con una buena escuela técnica, además de tratar de descubrir la capacidad de evolución que puedan tener. Para mí es muy importante la lectura a primera vista. Da claves en relación a la manera de estudiar del alumno, además de mostrar la velocidad de reacción en la resolución de problemas.

Siempre digo a mis alumnos que la persona que se dedica a la flauta tiene que tener un cierto grado de fanatismo por la música. Para mí es esencial tener la capacidad de dedicar el esfuerzo y el tiempo necesario para tocar cualquier pasaje que se nos resista. Eso sólo se consigue con trabajo duro y perseverancia.

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

Indudablemente, los alumnos tienen que estudiar mucha técnica, entendida en sentido amplio. A veces, nos centramos solo en la destreza de dedos, pero es imprescindible conocer cómo funciona el instrumento a todos los niveles. Desarrollar el sonido en todas sus vertientes, colores, dinámicas, articulaciones, etc. es una de mis prioridades. Trabajo todo tipo de ejercicios para completar lo que les falta cuando llegan al conservatorio. La procedencia de los alumnos es muy variada, por lo que es frecuente encontrar personas con una enorme destreza en técnicas extendidas y pocos dedos, y lo contrario. Mi manera de afrontar las clases consiste en rellenar las lagunas que se van manifestando, por lo que empleo distintos materiales en función de lo que necesitan.

Creo que el tiempo de estudio no debe medirse en horas, sino en consecución de objetivos. Cada persona aprende a un ritmo determinado, por lo que no se les puede exigir lo mismo a todos. Lo importante es el resultado final, que ha de adaptarse a las capacidades de cada uno. Lo que debemos conseguir es el mayor rendimiento con el mínimo esfuerzo, para que se pueda ampliar la calidad de la interpretación de las obras más difíciles escritas para nuestro instrumento.

En ocasiones, echo en falta conocimientos generales de la música. Muchos alumnos se han dedicado a tocar, pero no conocen las obras del gran repertorio sinfónico, ópera, cámara..., por lo que sus capacidades interpretativas se ven muy mermadas. Recomiendo siempre que se escuche todo tipo de música, desde el Renacimiento hasta hoy. Se aprende tanto de un bolero de los años cincuenta como de una obra de Palestrina.

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



Vicente Martínez en una de sus clases docentes.

Creo que el tiempo de estudio no debe medirse en horas, sino en consecución de objetivos. Cada persona aprende a un ritmo determinado, por lo que no se les puede exigir lo mismo a todos

El nivel de la flauta en España es muy bueno. Lo demuestra la cantidad de personas que han estudiado aquí y trabajan por todo el mundo. Afortunadamente, la ambición por aprender y estudiar de las generaciones que nos precedieron y nuestra propia ambición hace que no nos conformemos con lo que tenemos. Por suerte, los españoles somos muy orgullosos y no nos gusta conformarnos con lo que tenemos, por lo que siempre estamos intentando mejorar para ser punteros a nivel mundial. Además, tenemos la gran ventaja de que nuestro país es atractivo para vivir, por lo que muchas personas que se forman en el extranjero vuelven y transmiten lo que han aprendido. Casi todos los flautistas de mi generación y las posteriores hemos estudiado fuera, por lo que hemos aprendido mucho para poder transmitirlo a los siguientes. Ese ciclo de mejora no debe terminar. Otra de las cualidades que juegan a nuestro favor es que no nos creemos los mejores. En España existe una idea generalizada de que todo lo que se hace aquí es malo, lo que, paradójicamente, nos permite avanzar más rápido, al no dar nada por bueno.

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

Desde la implantación de la LOGSE, de la que fui ponente, la situación de los estudios musicales ha mejorado considerablemente. Un dato que lo prueba es el número de personas que integran la EUYO. En los años ochenta no teníamos ningún representante español; hoy conformamos el 40% de la orquesta. Hemos realizado una labor de síntesis de los mejores planes de estudio a nivel mundial, por lo que en este momento estamos al nivel de los países de nuestro entorno. En cualquier caso, nos faltan muchas cosas por mejorar, sobre todo en la integración de

asignaturas en los planes de estudio. Desgraciadamente, en muchos casos cada materia se imparte sin tener en cuenta a las demás, lo que redundaría en una pérdida de tiempo y de energía, que podrían dedicarse a formar integralmente a nuestros alumnos. También se echa en falta un mayor interés por parte de las administraciones educativas. No existe un sistema de financiación adecuado, ni se da la proyección social que nuestras enseñanzas podrían tener.

¿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?

Nuestro conservatorio es de titularidad pública. Está gestionado por la Comunidad de Madrid. Es el primer conservatorio que se fundó en España, por lo que la tradición pesa mucho, a favor y en contra. El plan de estudios data de 2012. Por suerte, lo pudimos diseñar desde el centro, por lo que contiene gran parte de nuestras demandas pedagógicas, limitadas por el presupuesto del centro, además de la procedencia y estructura del claustro.

Tenemos clases individuales de flauta de hora y media por alumno. También tenemos clases individuales de media hora de instrumento auxiliar (piccolo y flauta en sol). Hacemos repertorio orquestal en grupos de cuatro personas como máximo. También tenemos orquesta de flautas.

En nuestro conservatorio, los profesores de flauta creemos que el trabajo en equipo es muy beneficioso, por lo que intentamos que los alumnos asistan a las clases de cada asignatura con diferentes profesores. De esta manera, se consigue que el alumno reciba di-



Ensayos con los vientos de la Sinfónica del RCSMM.

ferentes consejos de cada uno de los docentes. El intercambio de opiniones nos permite mejorar nuestra docencia. A veces, lo que uno no ve, lo ve otro.

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

Desde siempre he tenido contacto con la creación actual. Formo parte del grupo Cosmos 21, dedicado casi en exclusiva a la música contemporánea desde hace más de veinte años. En el aula trabajo las técnicas extendidas, el repertorio actual e incluso promuevo el contacto entre alumnos de composición del centro para que nuestros alumnos trabajen con los autores de su edad. Creo que es esencial estar al día de las nuevas tenden-

En nuestro conservatorio, los profesores de flauta creemos que el trabajo en equipo es muy beneficioso, por lo que intentamos que los alumnos asistan a las clases de cada asignatura con diferentes profesores

cias compositivas. Generar una colaboración hace avanzar a todos. Debemos estar a la altura de los creativos para poder transmitir lo mejor posible las nuevas ideas musicales.

En la vida profesional del músico, nos encontramos que no siempre tenemos el tiempo suficiente para estudiar una obra dedicándole mucho tiempo. Por eso, trabajo la primera vista desde el punto de vista del análisis musical, delimitando qué pasajes requerirán estudio y cómo solventar los problemas de manera rápida. Mi padre me enseñó estas técnicas. Él trabajaba muchísimo, y se vio obligado a ser absolutamente eficaz. Tan solo me limito a seguir su ejemplo.

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

Contamos con dos *piccolos*, dos flautas en sol y una flauta baja. No es el equipamiento que nos gustaría, pero dependemos de los limitados presupuestos del centro. En las clases de instrumento auxiliar estudiamos la técnica específica del instrumento, las obras más significativas del repertorio y muchos solos orquestales. En las pruebas de orquesta, tocar muy bien el piccolo es, muchas veces, la ventaja que te puede poner por delante. Todo alumno que termine la carrera debe conocer los solos y las obras que se suelen pedir en las pruebas de orquesta.

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

Tenemos una orquesta de flautas que ya cumple 17 años. He tenido la suerte de ser su director todo este tiempo. A partir del curso 2023-24 estará a cargo de Carlos Cano. Con la orquesta de flautas tocamos una media de tres conciertos cada curso.

Hacemos tres audiciones con piano, una con obras de flauta sola, una de estudios y otra de solos de orquesta. Durante muchos años hemos realizado audiciones temáticas centradas en los estilos musicales más representativos de la flauta, en las que cada alumno toca una obra de autores muchas veces poco conocidos. El objetivo de este tipo de audiciones temáticas es realizar una inmersión de toda el aula de flauta en un estilo determinado, además de poner en valor repertorios olvidados.

El conservatorio forma parte del Programa Erasmus + desde 1999. Recibimos y enviamos uno o dos alumnos cada curso. También recibimos la visita de destacados profesores de otros centros, tanto españoles como extranjeros.



Concierto de la Orquesta de Flautas en la Real Academia de Bellas Artes.



Concierto de la Orquesta de Flautas en la Real Academia de Bellas Artes (detalle).

En nuestro conservatorio tiene lugar el Concurso de Solistas «Antonio Romero», el de Música de Cámara «Jesús de Monasterio», etc.

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

La respuesta a esto es muy sencilla: seguir. La carrera de un instrumentista no termina nunca. Todos los días te estás examinando. Cada vez que coges el instrumento, no importa qué hayas hecho antes. Cuenta exclusivamente el momento en el que estás, por lo que no hay otra opción que mejorar cada día. Cuando un alumno termina el grado, debe hacer un máster. Luego, un doctorado. Pero, sobre todo, debe amar cada día más lo que hace. Un puntito de fanatismo por la música es fundamental para tener ilusión por mejorar.

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 la flauta en España está a buen nivel, por encima de lo esperable para un país medio europeo. Hemos avanzado mucho en los últimos años, pero queda mucho por hacer. Debemos colaborar más entre nosotros. Iniciativas como la AFE me parecen fundamentales para poner en común lo que se está haciendo, y así tomar como punto de partida la situación actual, para mejorar cada día. El futuro no está escrito. Lo hacemos posible las personas. Está en nuestra mano ser cada día mejores.

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



Habría muchas que contar. Una muy curiosa me ocurrió en una visita a J. P. Rampal. Por mediación de mi padre, el maestro accedió a darme una clase. Quedamos en su casa de París, que estaba en obras. Me recibió en una habitación donde habían metido parte de los muebles de la zona en la que estaban trabajando los obreros. No encontró ningún atril, de forma que estuve tocando con las partituras apoyadas encima de una silla vuelta del revés, y él sentado en una pila de libros. Al final de la clase, me propuso tocar un dúo de Leonardo de Lorenzo. Como no teníamos dónde apoyar las partituras, las encajamos en la silla. Le dije que no conocía la música y que perdonara mis errores. Él se echó a reír diciendo que tampoco conocía el dúo y que con la distancia a la que estaba la partitura tampoco iba a ver lo suficientemente bien cómo tocar las notas. Se pueden imaginar el resultado de aquel «concierto».

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

Solamente, felicitarte por tu extensa labor como docente y al frente de esta sección de la revista de la AFE. ■



Roberto Casado, catedrático del Conservatorio Superior de Navarra.



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



MANCKE



Trevor James



KEEFE
PICCOLOS

SHERIDAN Headjoints



El mayor stock de España

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

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



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

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

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

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

Más de 20 años de experiencia nos avalan.

em-woodwind

The Muramatsu
flute



SANKYO FLUTES

MIYAZAWA



Altus
HANDMADE FLUTES



Pearl Flutes



POWELL FLUTES
BOSTON

Philippe
HAMMIG

Briccialdi

POWELL
Sonaré



Sobre el motivo del trino en el *Allegro aperto* del Concierto para flauta K. 314 de Mozart

■ Por Henrik Wiese (Múnich)

Detalle del rostro de Wolfgang Amadeus Mozart. Parte del cuadro de Johann Nepomuk della Croce (1780), donde se ve a Mozart con Anna Maria (hermana de Mozart) y su padre, Leopold. En la pared hay un retrato de su fallecida madre, Anna Maria. Wikimedia Commons.

Se pueden observar peculiaridades estructurales interesantes en el primer movimiento del *Concierto para flauta*, K. 314 (1777). En lugar de permitir que la exposición orquestal termine de manera convencional y comenzar la exposición solista con el tema principal (Ej. 1a),



el solista interrumpe a la orquesta, adopta su motivo de trino, sube una escala a d^3 y deja el tema a la orquesta hasta el final del movimiento (Ej. 1b).¹



El motivo del trino aparece un total de 17 veces en el curso del movimiento, y adelanta,

al menos cuantitativamente, a la verdadera idea principal real. Siempre suena primero en la orquesta y un compás después en el instrumento solista (Ej. 2).



Establecido y consolidado este diálogo sobre exposición y desarrollo en un total de siete pares de motivos (compases 31–32, 49–50, 52–53, 55–56, 105–106, 108–109 y 111–112), la lógica musical prohíbe romper con este principio.

Por lo tanto, cuando Mozart retoma el motivo del trino al final del movimiento, se espera (o se teme) que el solista responda de nuevo, y el movimiento continuaría indefinidamente. Afortunadamente, sin embargo, sus compañeros de orquesta se le adelantan. Los oboes y las trompas con el motivo del trino entran ingeniosamente

sólo medio compás más tarde que las cuerdas en *stretto* (Ej. 3a) e impiden el bucle sin fin. Este enfoque es más evidente en la instrumentación de la versión más joven con flauta (Ej. 3b) que en la versión más antigua con oboe. Quien haya hecho el arreglo transpuesto para flauta, habrá tenido conocimiento de ello.

También es notable la introducción del acorde de cuarta sexta a la cadencia (Ej. 4). También aquí Mozart invita al solista al diálogo.

Este debe comenzar su cadencia con el motivo del trino si no quiere destruir la lógica musical.² Si el solista evitara esto, el *stretto* de los instrumentos de viento al final del movimiento también perdería su ingenio y necesidad.

El uso dialógico del motivo del trino establece de una manera sin precedentes cómo el solista debe comenzar su cadencia. Esto lo priva, al menos en parte, de su libertad artística. En realidad, la cadencia debería ser un lugar creativo que el compositor deja enteramente al intérprete.

La lógica musical del motivo del trino también confirma un conocimiento de la interpretación historicista: aparentemente, los motivos característicos ya se citaban en cadencias de conciertos de Mozart. En el caso de las primeras cadencias del *Concierto para*

piano n.º 8 en Do mayor, K. 246 («Lützow») (1776), Mozart todavía había prescindido de una referencia motivica o incluso temática al movimiento. ■

NOTAS A PIE DE PÁGINA

¹ Dicho sea de paso, el flautista Aurèle Nicolet vio las primeras seis notas de la parte solista como una alusión a la cabeza del tema.

² Todavía no había tenido esto en cuenta en mis cadencias publicadas por Breitkopf.



Henrik Wiese (Viena, 1971) estudió con Ingrid Koch-Dörnbrak y Paul Meisen. Ha ganado innumerables premios. De 1995 a 2006 fue flautista principal de la Ópera Estatal de Baviera en Múnich (director titular Zubin Mehta). Desde 2006, Henrik Wiese es flautista principal de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera (directora titular Mariss Jansons). Henrik Wiese es un profesor apasionado. Después de haber enseñado en las universidades de música de Hamburgo, Leipzig, Salzburgo y Bremen, desde 2020 enseña en la Universidad de Música de Núremberg. Ha editado numerosas ediciones para G. Henle Editions, Breitkopf & Härtel o Universal Edition.



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

The Whirlwind Within

Obras de James Rae, Daniel Sánchez Velasco, Gonzalo Casielles Cambor, Elisenda Fábregas, José Elizondo, Pablo Aguirre y Mike Mower.

Roberto Álvarez: flauta
Kseniia Vokhmianina: piano



En este su primer álbum, el dúo presenta un nutrido abanico de las primeras grabaciones mundiales de siete atractivas obras. La idea del CD se gestó en la pandemia global de 2020, que interrumpió inesperadamente las agendas de los intérpretes. La célebre Explanada de Singapur fue el escenario de las grabaciones. El repertorio

elegido destaca por su eclecticismo y la gran variedad de estilos, en los que se manifiesta la creatividad de estos compositores de los siglos XX y XXI.

James Rae (1957) ensalza esta interpretación de su sonata, compuesta en 2007. Del mismo modo, Daniel Sánchez Velasco, refiriéndose a sus *Dance Preludes*, no duda en afirmar que ellos «han mejorado mi obra con su arte».

Maestro inolvidable de Roberto, Gonzalo Casielles Cambor tomó el número ganador de la Lotería de Navidad de 1981 y lo transformó en *El vals de la fortuna*, arreglándolo en 2014 a petición de Roberto, que se apresuró a estrenarlo.

Elisenda Fábregas (1955) cursó su máster en la *Juilliard School*. Entre las obras de su variadísima producción, especialmente con compañías de danza, su *Sonata n.º 1* combina la energía de los movimientos rápidos con la misteriosa poesía del lento central.

Limoncello (2018) es un homenaje a Italia del compositor Mexicano José Elizondo (1972). La pieza encierra un mensaje impregnado de esperanza ante una pérdida, evocando «... un sentido de paz, inocencia, complacencia y alegre serenidad compatibles con las imágenes mentales que inspiraron la obra».

El compositor argentino Pablo Aguirre (1961) centra su obra compositiva en la formación flauta y piano. Tres son las piezas



del compositor elegidas para este álbum: *La fuga* (1997), *Distancias* (2002) y *Pasión ensordecedora* (1991). La versión del dúo ha merecido una vez más los elogios del compositor.

Mike Mower (1958) destaca igualmente por una extensa y atractiva producción para la flauta. Su *Sonata n.º 3* ganó el primer premio de la *Newly Published Music Competition*, organizada por la Asociación Nacional de Flauta Británica en 2004. De una inspiración inequívocamente geológica, describe en sus cuatro movimientos una morrena, un acantilado, una meseta y un talud en un alarde descriptivo que nuestros intérpretes plasman magistralmente.

Formado en el conservatorio de su Asturias natal y en el *Royal Northern College of Music* y galardonado en concursos internacionales, Roberto Álvarez enseña en la *School of Arts*, en la *Nanyang Academie of Fine Arts* de Singapur y en la *Princess Galyani Vadhana Institute of Music* de Tailandia. Es *piccolo* solista de la Orquesta Sinfónica de Singapur.

La pianista ucraniana Kseniia Vokhmianiina debutó en Rusia a los 8 años y recibió un primer premio en un concurso internacional celebrado en Italia a los 12. Perfeccionó sus estudios en el *Royal College of Music* de Londres y en la *Zurich University of the Arts*. Es profesora en la *Music Faculty* de la *School of the Arts* de Singapur, labor que alterna con su actividad concertística.

Ambos forman un magnífico dúo del que tan solo caben elogios. Sin duda, es un CD indispensable en nuestras discotecas, por la novedad de las obras y por la impecable calidad de las versiones. El libreto que acompaña al CD, en inglés, alemán y español, ofrece una detallada información de las obras. ■

Antonio Arias

AFE
Asociación
de Flautistas
de España



The
ABELL FLUTE
C O M P A N Y

◆

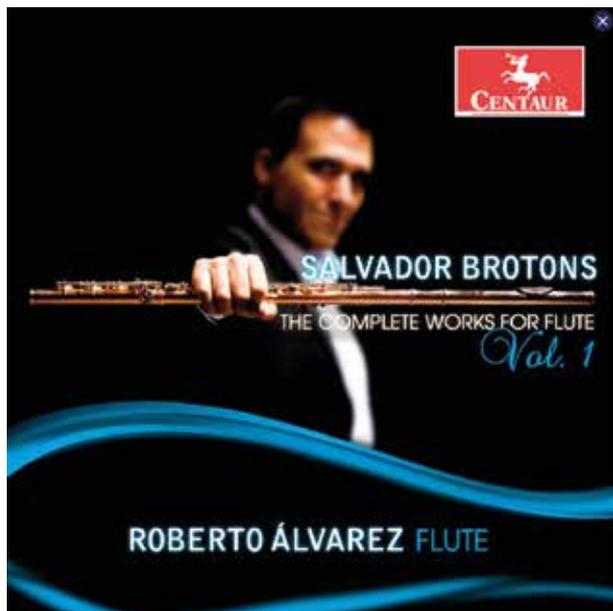
*Especializados en flautas
de madera con sistema
Boehm, embocaduras
y whistles,
hechas a mano
en grenadilla y plata*

◆

111 Grovewood Road
Asheville, NC 28804
USA
828 254-1004
VOICE, FAX
www.abellflute.com



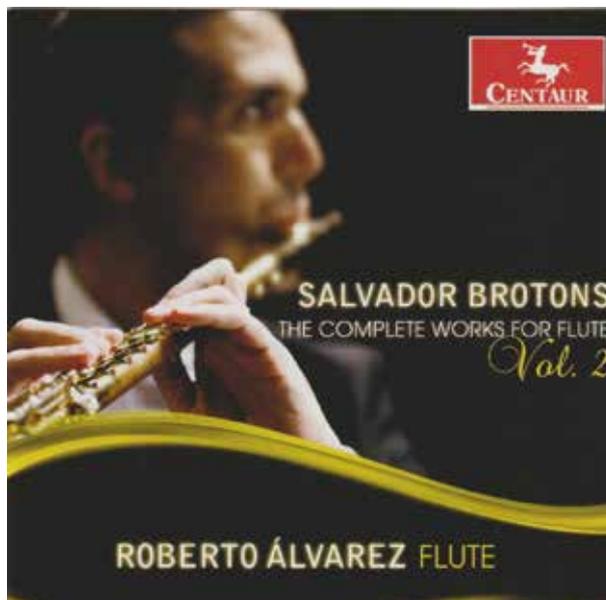
Salvador Brotons. The Complete Works for Flute



Brotons: The Complete Works for Flute, Vol. 1. Centaur, 2016.

Roberto Álvarez (flauta), Beatrice Lin (piano), Eugene Toh (percusión), Katryna Tan (arpa) y Kevin Loh (guitarra). Centaur, 2017.

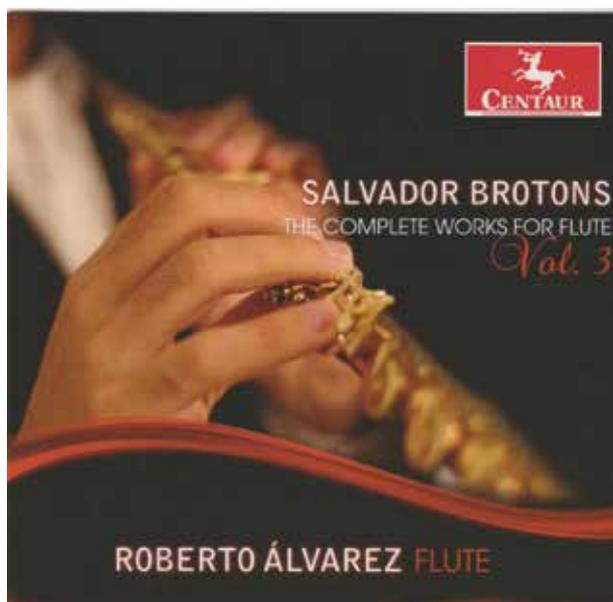
Sonata, op. 2; Fantasia Concertante, op. 51; Coloured Skies, op. 134; Sonata n.º 2, op. 72; Brotons: 3 Divertimenti, op. 68; Brotons: El Port de la Selva, op. 6.



Brotons: The Complete Works for Flute, Vol. 2. Centaur, 2016.

Roberto Álvarez (flauta), Audi Goh (oboe), Ralph Emmanuel Lim (clarinete), Alan Kartik (trompa), Zhao Yingxue (fagot), Samuel Phue (saxofón), Siew Yi Li (violin), Janice Tsai, Chan Yoong Han (viola), Juan Lin (cello) Beatrice Lin (piano), Katryna Tan (arpa). *Virtus, op. 53; Theme, Variations & Coda, op. 29; Suite for 3, op. 16bis; Sax-Wind Quintet, op. 15; Ad Infinitum, op. 13; Emphasis, op. 9.*





Brotons: The Complete Works for Flute, Vol. 3. Centaur, 2017.

Giravolts, op. 123; *Diaulos para 2 flautas*, op. 11; *Capriccio brillante para flauta y piano*, op. 5; *Miniatures para 3 flautas*, op. 16; *Sexteto para flauta, clarinete, violín, cello, piano y percusión*, op. 58; *Prada 1950 para flauta, clarinete y cuarteto de cuerda*; *Suite para orquesta de flautas*, op. 41.

Abordar una integral supone un desafío, especialmente cuando un flautista se enfrenta a la música de un flautista-compositor-director, como es el caso de Salvador Brotons (Barcelona, 1959). Hijo y nieto de flautistas, cuando apenas contaba 18 años gana el Premio de Composición de la Orquesta Nacional de España con su obra *Cuatro piezas para cuerdas*, op. 14, que se estrenó en el Teatro Real de Madrid. Diversos premios más jalonan su carrera creativa: Premio Ciutat de Barcelona (1983 y 1986), el *Southeastern Composers League Award* (1986), *The Madison University Flute Choir Composition Award* (1987) y el Premio Reina Sofía de Composición (1991), entre otros galardones. Cursó su doctorado en la *Florida State University*, donde fue director asistente de su orquesta sinfónica. De esa época data su *Sinfonietta da camera*, op. 38, que ganó el *Southeastern Composers League Award*. Dirige también la orquesta sinfónica de la *Portland State University*. Allí enseñó

contrapunto, dirección de orquesta, literatura e historia de la música. Ha sido director titular de la *Orquesta Simfònica del Vallès*, de la *Orquesta Simfònica de les Illes Balears* y la Banda Municipal de Barcelona (2007-2018). Desde 1991 dirige la *Vancouver Symphony* (Estados Unidos), y ha sido el principal director invitado de la Banda Municipal de Barcelona.

En el campo de la enseñanza, es profesor de dirección de orquesta y de composición en la ESMUC. En 2020 ha sido distinguido con el *Clark County Arts Commission Lifetime Achievement Award* por sus años al servicio de la comunidad artística de SW Washington.

En este pequeño espacio es tan difícil trazar la trayectoria de Salvador Brotons como por menorizar las preciosas interpretaciones de las obras protagonizadas por la flauta presentes en este triple álbum, que reúne en torno al gran flautista Roberto Álvarez un soberbio equipo de músicos. Cada versión supone un descubrimiento y una referencia, siendo utópico destacar unas más que otras. Su técnica irreprochable y una sonoridad tan bella como sugerente se aúnan para dar a cada página una perfecta intención musical. No es casualidad que Roberto hiciera su trabajo de fin de máster en torno a la figura del compositor.

Son piezas de considerable exigencia para los intérpretes, resueltas magistralmente en todos los casos. Se trata de un repertorio de singular valor en el panorama flautístico de nuestro tiempo, servido por un intérprete plenamente identificado con el compositor.

Más allá de una integral, es todo un hito discográfico para disfrutar de su escucha y, por supuesto, para motivar a todo flautista a conocer y estudiar estas obras. Vaya desde aquí mi más cordial felicitación a Roberto y a Salvador por sus valiosas contribuciones a nuestro patrimonio musical. ■

Antonio Arias



Flautas Virtuosas

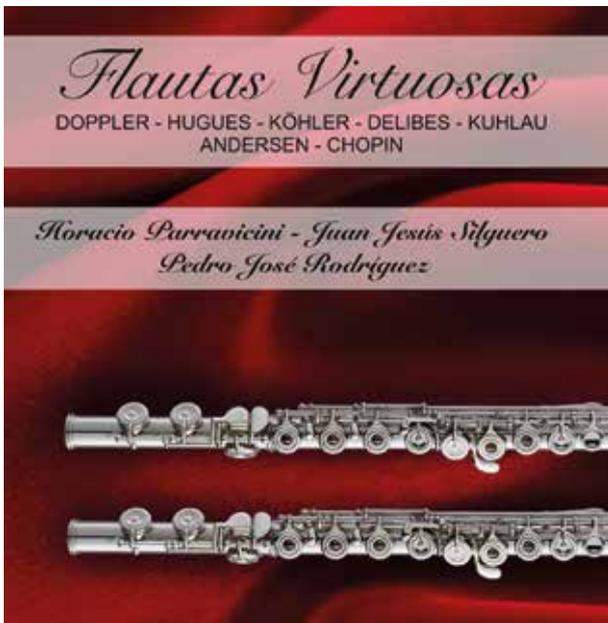
Obras de Franz Doppler, Luigi Hugues, Ernesto Köhler, Leo Delibes, Friedrich Kuhlau, Joachim Andersen, Frédéric Chopin.

Azor Records

Horacio Parravicini: flauta

Juan Jesús Silguero: flauta

Pedro José Rodríguez: piano



● Ya está aquí!

Por fin tenemos en nuestras manos un disco de los considerados de «alta gama»: *Flautas Virtuosas*, con obras del siglo XIX para 2 flautas y piano.

Un regalo de la mano de Horacio Parravicini, solista de la B.O.S. / Bilbao Orkestra Sinfonikoa, y Juan Jesús Silguero, solista de la Banda Municipal de Bilbao en la flauta, con Pedro José Rodríguez al piano. Para los que no lo conocáis, éste es uno de los pianistas que mejor domina e interpreta el repertorio flautístico, y me atrevería a decir que incluso a nivel internacional. Todo ello grabado y mezclado magistralmente por las manos de un gran conocedor y amante de la flauta como es Raúl Puente, y aderezado con excelentes notas de uno de los más férreos guardianes mundiales de la historia de la flauta como es Antonio Arias.

Con tal tripulación al mando, el disco sería ya muy recomendable. Pero lo es mucho más porque, aunque todos sabemos que, obviamente, existen otros muy buenos discos con obras para 2 flautas y piano, a mi entender pocos contienen semejante calidad de grabación, madurez interpretativa y tan oportuno orden y elección del repertorio.

Así que, háganse un favor, tómense un respiro de esta ajetreada vida actual, compren un *ticket* de viaje al siglo XIX, busquen un equipo de sonido de alta fidelidad donde disfrutar de esta maravilla y obtendrán como regalo una experiencia sonora de 5 estrellas.

El disco arranca con la recientemente re-*nificada Sonata* de F. Doppler, iniciada por un sólido 1.º movimiento, seguido de un *minuetto* de enérgica entrada y que incluye los tan conocidos Andante y Rondo en su 3.º y 4.º tiempo.



Apasionadas melodías de estilo romántico se entrelazan con pasajes de gran dificultad técnica, exponentes del estilo virtuoso y sentimentalista del siglo XIX.

Ambos flautistas demuestran su gran capacidad técnica en todo momento: ágiles dedos, dinámicas sublimes, dominio interpretativo manejando perfectamente los tempos, los *ritardandos*... Una auténtica gozada.

En segundo lugar llega *Gran concierto fantasía*, op. 5, de Luigi Hughes sobre temas de *Un ballo in maschera*, de Verdi.

Obra de gran dificultad técnica que se inicia con una introducción que da paso a preciosas arias operísticas –de ésas que te hacen contener la respiración y tener el corazón en vilo evocando amores imposibles– con virtuosos acompañamientos de alta dificultad a cargo de la segunda flauta. Y a partir de ahí es una fiesta que entrelaza melodías de la ópera a modo de himno y pasajes en carrera que podría parecer que en cualquier momento pudieran descarrilar, pero... ¡no! De evitar eso ya se encargan nuestros expertos jinetes.

El *Concert-Duet*, basado en la melodía de Schubert *Trauer-Walzer*, lo compuso uno de los flautistas-compositores más prolíficos del XIX: Ernest Kohler. Se inicia con un precioso *allegro* que da entrada al emblemático tema al que siguen unas alegres variaciones. Es fiel representante del romanticismo centroeuropeo.

Tras él..., ¡atención!, porque llega una delicia: el famoso «Duo des fleurs», de *Lakmé*, de Léo Delibes. La estrecha compenetración entre

el piano y las dos flautas llevan al oyente a desear bailar a ritmo de vals, a flotar dulcemente, a quedarse embelesado con semejante delicadeza y a disfrutar de los preciosos contrastes dinámicos y armónicos. Un auténtico manjar sonoro.

Y llegó la hora del *Grand Trio*, op. 119, de F. Kuhlau, el considerado «Beethoven de la flauta».

Esta joya de la música de cámara, publicada en 1832 nada menos, es una muestra del talento de este prolífico compositor germano-danés, en tres movimientos, con bellas armonías y melodías, rematados por un alegre rondó.

A la destreza de los dos flautistas se une la fantástica ejecución del pianista P. J. Rodríguez, dotando a este trío de un nivel de lujo.

Le sigue el *Allegro Militar*, op. 45, de J. Andersen, obra de mayor dificultad técnica si cabe, con un sinfín de pasajes de virtuosismo extremo, que los dos soldados solistas doman con soltura y demostrando una capacidad de sincronización encomiable.

Y para rematar llega un regalo en forma de diamante: el *Nocturno en re bemol mayor*, de Chopin.

¡Quién diría que es una transcripción!

Me atrevería a decir, con respeto por los amantes del repertorio pianístico, que la pieza cobra un brillo especial en esta versión, un pulido estéreo que lo eleva a una dimensión sonora aún superior, encomendando las maravillosas melodías a las flautas que, además, en manos de estos soberbios intérpretes, lucen con precioso sonido y exquisita afinación.

¡¡Bravo!! ■

Mikel Piris
Profesor de flauta del
Conservatorio J. C. Arriaga de
Bilbao

LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS COMO MEDIO PARA CONOCER LA HISTORIA DE LA FLAUTA EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XIX



FRANCISCO JAVIER LÓPEZ RODRÍGUEZ
Conservatorio Superior de Música
«Manuel Castillo» de Sevilla

El conocimiento sobre el universo de los instrumentos de viento en España durante el siglo XIX no ha alcanzado aún el volumen de información del que sí disponemos en otros ámbitos de la música española referidos al sinfonismo, la creación, la música escénica o la musicología. En cierto modo y en gran medida es debido a que la actividad de este espacio instrumental fue desarrollada fundamentalmente por músicos prácticos, más ocupados de perfeccionarse técnicamente y desarrollar la profesión de instrumentista que por plasmar sus conocimientos en obras de tipo histórico, técnico e incluso pedagógico; a lo que habría que añadir la circunstancia de un entorno sociocultural escasamente propicio para ejercer una actividad de papel y pluma con una exigua recompensa económica.

En el área de la flauta, sólo unos pocos documentos surgidos de los propios flautistas nos dan testimonio de la actividad diversa de sus protagonistas, por lo que en la mayoría de las ocasiones, conocer no sólo la actividad sino la mera existencia de aquellos profesionales —el amplio grupo— dedicados a su instrumento, requiere acceder a diversas fuentes. Las publicaciones periódicas representan, por la naturaleza de «espectáculo público» de la actividad que aspiramos conocer, las herramientas indispensables para recuperar y reconstruir el espacio musical y también social de este instrumento, bien estando integrado en una agrupación sinfónica y de teatro, o como solista.

Cuando se trata de relatar acontecimientos a través de publicaciones periódicas, los hechos observados, bajo la mirada del informador o el redactor de una crónica, manifiestan la presencia de una enorme carga subjetiva, y aunque es plenamente aceptada la utilidad de las fuentes hemerográficas para el conocimiento histórico, la actitud de proceder con ellas ha de hacerse asumiendo algunas cautelas. Por otro lado, aquello que se está citando o narrando responde a una perspectiva fragmentada e incompleta de la realidad, e incluso impregnada por el contexto cultural y social, a lo que se podría añadir el mayor o menor grado de formación en materia musical del «periodista».

Una de las ventajas —aunque también puede llegar a ser un inconveniente— de contar con estas fuentes, concurre que junto a los hechos acontecidos se recogen todo tipo de detalles accesorios —inclinación muy tentadora durante el siglo XIX— filtrados por la apreciación y el personal criterio de quien realiza la reseña o la crónica del evento. En algunas circunstancias encontramos un abundante conjunto de referencias periodísticas ricas en anécdotas más que datos precisos sobre la actividad musical, que, en ocasiones, pasa a ser un asunto marginal de otros episodios sociales a los que va vinculada la crónica. Incluso se llega a inventar el relato del acontecimiento —cuando la información proviene de autores y publicaciones de dudosa fiabilidad— y al ejercicio del ador-

no literario, además de informar basándose en otras publicaciones para ofrecer la noticia de un recital al que no se ha asistido. Aun, la obtención de información a través de las fuentes hemerográficas se establece como un excelente y precioso medio para servirnos de punto de partida en la investigación de un determinado asunto, lo que permite acercarnos a un modo de pensamiento histórico, reconstruir situaciones de las que no poseemos suficiente información a través de recursos bibliográficos y contrastar opiniones sobre hechos que han provocado controversias.

Los conceptos que se emplean, si no se está al corriente de ello, en ocasiones resultan desconcertantes. Lo que en la actualidad se entiende por una gira (de conciertos), durante gran parte del siglo XIX se expresaba como «expedición», así como en determinadas ocasiones «Sinfonía» no aludía a una obra, a la manera de una Sinfonía de Haydn, o a la forma musical, sino al pasado concepto dieciochesco dado a la obertura de una ópera.

Si a finales del siglo XVIII y comienzos del siguiente, las polémicas entre personajes o entre diferentes corrientes de opinión se resolvían a través de folletos y opúsculos, las publicaciones periódicas vinieron a sustituir esta práctica por su forma más inmediata y dinámica de ofrecer réplicas y contrarréplicas (Torres, 1991: 14), a través de la prensa diaria y la prensa musical especializada con ediciones de muy diversa periodización.

En correspondencia con las obras tempranas para la flauta escritas por españoles, sólo tenemos constancia de un exiguo número. En su mayoría no tienen la autoría de los propios flautistas, como comenzaba a ser habitual en el resto de Europa, sino que fueron compuestas de forma regular por compositores maestros de capilla o directores de agrupaciones instrumentales. Y es que la situación social de España a comienzos del siglo XIX es un parámetro necesario para comprender la actividad musical, eminentemente popular.

Es éste un siglo repleto de sucesos convulsos, poco propicio para establecer un desarrollo, al menos, semejante al de otros países

de nuestro entorno. La opinión que se tenía de España en el extranjero, especialmente en Francia e Inglaterra, es otro factor a tener en cuenta para comprender aún más la realidad española de este siglo. Nuestro país aparece ante su perspectiva romántica como una tierra enigmática y exótica, que fascina por la variedad de aspectos personales y culturales, aunque no represente, en verdad, la esencia interior del verdadero romanticismo.

El periódico *The Harmonicon*, editado por Samuel Leight en Londres, en su volumen tercero de 1825, pág. 130, nos muestra una carta al editor con el título «*The Present State of Music in Spain*», fechada el 24 de diciembre de 1824 en Madrid. Está sin firma y se sabe que es de un alemán, flautista aficionado, que se queja del poco nivel músico-cultural que hay en España, donde por lo general sólo gustan la guitarra y las canciones populares como los boleros, prefiriendo la música vocal sobre la instrumental. Para este «crítico», el único compositor que le merece su crédito es Ramón Carnicer. [...] «El público no conoce a Mozart, y a Rossini le veneran como un dios» [...].

Es éste [XIX] un siglo repleto de sucesos convulsos, poco propicio para establecer un desarrollo, al menos, semejante al de otros países de nuestro entorno. La opinión que se tenía de España en el extranjero, especialmente en Francia e Inglaterra, es otro factor a tener en cuenta para comprender aún más la realidad española de este siglo

Unas de las primeras referencias en prensa sobre personajes flautistas de nuestro país se encuentran a finales del siglo XVIII. En 1786, el periódico *El Censor*, n.º 92, publicaba la siguiente opinión de Félix María Sama-

niego (1745-1801) sobre el compositor y flautista Luis Misón (1727-1766): [...] «El bueno de Misón había abierto una senda que cuidadosamente seguida, pudiera llevarnos á [sic] la gloria de tener una música nacional; pero sus sucesores se han extraviado de ella» [...]

Y en el *Memorial Literario de Madrid*, tomo XII, año 1787, aparece la siguiente cita en términos parecidos: [...] «En el año de 1757 don Luis Misón abrió nuevo camino a las canciones del teatro, y para una función del Corpus, presentó una nueva composición a dúo, que fue el modelo o principio de las que ahora se llaman toma lillas [sic]. El argumento, eran los amores de una mesonera y un gitano...» [...]

Del maestro de capilla Mariano Rodríguez de Ledesma (Zaragoza, 1779-Madrid, 1847), las obras instrumentales para flauta y piano que se conservan son: *Divertimento marcial n.º 1* y *Divertimento marcial n.º 2, Zapateado (danza española)* y *Bolero favorito*. Todas estas obras fueron publicadas en Leipzig por Breitkopf & Hartel en 1815, según los números de plancha firmadas como «Mariano de Ledesma».

En los dos divertimentos marciales no se aprecian características de música española, pero tanto en el *Zapateado* como en el *Bolero favorito*, su inspiración hispana se revela de manera manifiesta, tanto en los títulos como en la propia música; y es de esta manera como lo recoge la reseña publicada en el n.º 44 del *Allgemeine Musikalische Zeitung*, de junio de 1815, que en su página 412, se refiere a las dos piezas españolas del modo siguiente¹ (GARRIDO, 2002: 10):

[...] Se escribían a montones polonesas que no eran tales, sino que imitaban solamente algunas de sus propiedades externas, más bien circunstanciales que las esenciales; y ahora lo hacen algunos con las danzas nacionales españolas sin haberlas siquiera oído alguna vez tal como son. Por tanto, debe agradecerse al mencionado compositor español

que, después de haber publicado canciones nacionales españolas [se refiere a la canción *El pescador* publicada en 1814 por esta misma revista], también haya dado a la imprenta danzas españolas, y sería deseable que hiciera otro tanto con otros géneros de la misma. Que las piezas de por sí gusten, sin perspectiva histórica, que tengan mejor acogida otras imitaciones poco o nada fieles, como por ejemplo el rondó español de Romberg para violoncello obligado, ello, como en todas las cosas extraordinarias, dependerá del sentimiento y sensibilidad de quienes las toquen. Visto así, se prometen más adeptos a la segunda de estas danzas que a la primera, pero los compositores deben conocer estas cosas y, si quieren servirse de ellas, estudiarlas con toda atención en su esencia.

Pedro Sarmiento y Verdejo (1818-1882), catedrático de flauta de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, destacó también como concertista. Las citas de sus giras de conciertos entre 1842 y 1845 por toda España en compañía de diferentes artistas y agrupaciones fueron registradas en la prensa. *La Iberia Musical* de 17 julio de 1842, Año I, n.º 29, señalaba: [...] Crónica de Granada: [...] «El Sr. Sarmiento conocido ventajosamente en esta corte, ha tocado dos noches en aquel teatro la flauta y ha gustado mucho con particularidad en los vales de Straus [sic]» [...]. El 30 abril de 1843, la misma revista informaba que:

[...] Se está organizando una expedición artística compuesta por los Sres. Salas, célebre cantante español; Sentiel, tenor; Sarmiento, flautista; y Cepeda, maestro pianista. Estos jóvenes artistas españoles recorrerán en los meses de verano, las capitales de Valladolid, Palencia, Burgos, Vitoria, Bilbao, San Sebastián, Santander, Bayona de Francia y Pamplona... [...]

Y el 6 de agosto —Año II de *La Iberia Musical*—, aparecen comentarios acerca de sus actuaciones en Santander:

30 de Julio de 1843... [...] Tenemos en esta ciudad a los Sres. Sala, Sentiel, Sarmiento y Cepeda. Anoche dieron el primer concierto [...] No se escasearon tampoco (los aplausos) a los Srs. Sarmiento y Cepeda (flauta y piano) cuyas variaciones concertantes sobre una aire o tema de la Semiramide, concluyendo con un allegro tomado del Barbero, se oyeron con religioso silencio, interrumpido en cada final con estrepitosas muestras de aprobación.



La Iberia Artística, 2-12-1866.

En 1845 formaba trío con Joaquín Gaztambide (1822-1870), piano, y Pedro Soler (1810-1850), oboe. Debido a su fama como

solista, fue común que participase en veladas privadas junto a Jesús de Monasterio en el domicilio del entonces senador Juan Gualberto González (1777-1857), donde era muy respetado por «los ecos de su dulcísima flauta» (Gericó-López, 2002: 77-80).

En 1866 fue socio fundador de la Sociedad de Conciertos (Barbieri), de la que era flauta solista además de primer flauta de la orquesta de la Ópera de Madrid, donde adquirió gran fama por sus intervenciones en los acompañamientos más difíciles de las fermatas y adornos de las sopranos ligeras de la época, como señala *La Gaceta de Madrid* de 21 diciembre 1856:

[...] El diablo en el poder sigue representándose con aplauso: la señora Santa María desempeña cada día mejor el papel de Princesa, siendo ésta y el profesor de flauta Sr. Sarmiento justamente aplaudidos todas las noches en la Romanza del tercer acto por lo bien que lo ejecutan.

A él le fueron dedicados, por Manuel Rosetti, su método de flauta *El Moderno Anfitrión* (3.ª edición de 1872), y por Joaquín Valverde Durán sus *8 Estudios Melódicos* (1874): «... A mi querido maestro el eminente profesor de flauta...». (Gericó-López, 2002: 77-80)

Su vinculación al Conservatorio empieza en 1851 como profesor auxiliar, pasando a ser titular en 1857, tras la jubilación de Magín Jardín (1782-1869), su maestro y primer profesor de flauta del conservatorio madrileño. Ejerció como docente hasta el 5 de febrero de 1882, fecha de su fallecimiento (Gericó-López, 2002: 77-80).

Era caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, habiendo demostrado poseer gran pundonor, como lo atestiguan sendos documentos pertenecientes al legado Barbieri, Mss. 14.043. (294-297), revelando que con Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) mantuvo una relación más allá de lo puramente profesional:

[...] Amigo Paco: Tengo una niña en grave peligro de muerte y esta noche hay junta de médicos donde es indispensable mi presencia; no puedo por lo tanto asistir a la ópera y espero disculpes esta falta a tu afligido y apurado amigo. Hoy 21 de Julio de 1864.

[...] Amigo Barbieri: La primera vez después de tantos años de amistad, me creo ofendido por ti. Con leal franqueza he cuestionado contigo en distintas ocasiones sin que por ello nuestra amistad se haya alterado, hoy repito me creo ofendido, y como las ofensas se me indigestan pronto, necesito tener contigo una explicación en el sitio y hora que me indiques. Tuyo affectmo. Amigo, Pedro Sarmiento. Abril de 1868.

De Barbieri es el artículo sobre la flauta, aparecido en el número 126, Año III de *La Ilustración Artística* (pág.174) de 26 de mayo de 1884:

[...] Este instrumento músico es de tan remota antigüedad, que se pierde en la noche de los tiempos. No se sabe ciertamente quién fué [sic] su inventor, ni es posible averiguarlo, porque más que invención del hombre aparece obra espontánea de la naturaleza. Los sonidos que produce el viento al chocar en los bordes de las cañas, ó [sic] de otro objeto cóncavo cualquiera...

La primera institución pedagógica que vio la luz en Barcelona fue el Conservatorio del Liceo, que se fundó el 24 abril de 1837 como «Liceo Dramático de Aficionados» (Conservatorio del Liceo Filodramático de Montsió) (1838), a raíz del cual nació el Gran Teatro del Liceo en 1847. Uno de sus primeros profesores fue Pedro Viglietti y Dotta —cuyo primer apellido aparecía en numerosas ocasiones

indebidamente escrito como Villeti, Villetti o Wiglietti—, quien consiguió por oposición la plaza de primer flauta en la Orquesta del Liceo, con obligación de ser docente de dicho instrumento en las clases allí establecidas durante dos años.



Retrato de D. GONZALO DE SAAVEDRA Y CUETO, MARQUÉS DE BOGARAYA.

Portada de *La Ilustración Española y Americana*, 22 de enero de 1899. Gonzalo de Saavedra y Cueto, marqués de Bogaraya, retrato y necrológica.

La Correspondencia Musical, en su n.º 141, Año III, de 13 de septiembre de 1883, comentaba sobre un concierto donde participó Viglietti: [...] «2ª Parte: Colibrí, polka obligada de flautín por el sr. Wiglietti [sic]... [...] Fueron repetidas algunas piezas entre ellas Colibrí. La concurrencia tan numerosa como distinguida no cesó de celebrar la riqueza de detalles con que la orquesta bordó dichas piezas».

En este centro musical, al igual que en el Conservatorio de Madrid, los alumnos tenían oportunidad de actuar en el teatro práctico del Liceo, donde demostraban sus aptitudes y

La primera institución pedagógica que vio la luz en Barcelona fue el Conservatorio del Liceo, que se fundó el 24 abril de 1837 como «Liceo Dramático de Aficionados» (Conservatorio del Liceo Filodramático de Montsió) (1838), a raíz del cual nació el Gran Teatro del Liceo en 1847

progresos. *El Metrónomo*, Barcelona, Año II, n.º 81, de 17 julio 1864, reseñaba la función que había tenido lugar en dicha escuela de música:

[...] ...Siguió a esta un Andante y Variaciones de flauta, en mi mayor, sumamente difíciles. Ejecutadas con admirable precisión y colorido por don Aniceto Rovira, discípulo del acreditado profesor don Remigio Cardona, quien puede justamente envanecerse de haber empezado y terminado la enseñanza de tan aplicado alumno. [...]

También *La Ilustración Musical*, Barcelona, Año I, n.º 8, de 15 mayo de 1888, daba la siguiente información al respecto: [...] «En el teatro práctico del Conservatorio del Liceo se dio el sábado una variada función de declamación y música. Los alumnos Berenguer y Sala ejecutaron un dúo de flautas de Tulou». Manuel Berenguer (1870-1930) estuvo activo principalmente durante los primeros veinte años del siglo XX, y fue conocido por acompañar a la famosa cantante Galli Curci en sus giras de conciertos por toda Europa (Fairley, 1982: 12).

Más tarde, en 1886, el ayuntamiento barcelonés decidió crear una Banda Municipal de Música, una Escuela de Música y una Sociedad de Socorros Mutuos (Montepío). La escuela se convertiría con el tiempo en el Conservatorio Superior de Música que hoy conocemos, y sus primeros profesores de flauta fueron Juan Escalas y Josep Vila.

Juan Escalas (1836-1893) fue también director y compositor. *El Orfeón Español*, Barcelona, Año II, n.º 39, de 7 agosto de 1864,

hace referencia a una de sus obras en los siguientes términos: «[...] El lunes con motivo de tener lugar la fiesta mayor de la populosa y rica villa de Sabadell, en la iglesia parroquial de la misma, se ejecutó por la Capilla de Música y algunos profesores de ésta, una bellísima misa del joven compositor Juan Escalas».

Acerca de su polifacética actividad artística, *La España Musical*, Barcelona, Año II, n.º 80, de 1 agosto de 1867, publicaba el siguiente testimonio:

[...] Sabadell 26 de julio de 1867: Concierto en el Teatro de los Campos de esta villa en el que intervinieron la orquesta de esta villa dirigida por el dignísimo director de la misma D. Juan Escalas, del cual se interpretó en la 2ª parte: 1º, “Gran Sinfonía” del Sr. Escalas, por la orquesta que él dirige, y 2º, “Fantasía para flauta” ejecutada por dicho Sr. Escalas.

En *El Metrónomo*, Barcelona, Año II, n.º 72, 22 de mayo de 1864, aparece una crítica de un concierto celebrado en Sabadell el 10 del mismo mes, que dice: [...] «Las escogidas y selectas piezas que ejecutaron, la mayor parte del joven profesor de esta villa don Juan Escalas [...]».

Falleció en Barcelona el 16 agosto de 1896, cuyo luctuoso acontecimiento divulgó el periódico *La Vanguardia* del 18 de agosto de 1896, en su pág. 2: sección de «Necrológicas»:

[...] Ha fallecido el notable concertista de flauta y director de orquesta don Juan Escalas, profesor que fué

[sic] de la banda municipal de Barcelona. El señor Escalas deja escritas gran número de composiciones musicales que forman parte del repertorio de las orquestas que van a tocar en las fiestas mayores de las poblaciones catalana.

Entre sus alumnos destacó Fortia Roldós i Pons, que a la postre pertenecería a la Orquesta del Liceo y a la Sociedad Catalana de Conciertos. El *Boletín Musical de Valencia* del 30 de noviembre de 1893 recogía unas opiniones sobre Roldós:

[...] Fortia Roldós, concertista notable, digno acompañante del eminente Emilio Porrini (clarinetista), es el notable flautista cuyo nombre nos sirve de epígrafe. Es joven todavía, apenas cuenta 21 años, y esta es la primera excursión artística que hace. Sus aptitudes poco comunes, su agilidad y dulzura pulsando la flauta, solo puede compararse al mérito de los buenos concertistas. [...] Podemos afirmar sin ningún género de duda, que le está reservado en su carrera brillante porvenir. [...] Es catalán, nació en San Ginés de Vilasar, provincia de Barcelona, el 24 de julio de 1872. Hizo sus estudios en el Conservatorio del Ayuntamiento de Barcelona, teniendo por profesor al notable músico D. Juan Escalas. Perteneció á [sic] la celebrada Orquesta del Liceo y á la Sociedad Catalana de Conciertos. [...]

En Cuba, como provincia de ultramar, también se crearon conservatorios de música, apareciendo en 1885 el de La Habana. *La Correspondencia Musical*, Año V, n.º 234, de 25 de junio de 1885, lo anunciaba de la siguiente forma: [...] «Habana: Se ha resuelto en la capital de Cuba, crear un conservatorio de música, que responda cumplidamente a las necesidades artísticas de la perla de las Antil-

las, el profesor de flauta será Alfonso Miari». [...]

En *Crónica de la Música*, Año II, n.º 59, de 6 noviembre de 1879, se daba la siguiente información: [...] «El concertista de flauta Ramón Solís, que se encuentra en Sevilla, ha sido extraordinariamente aplaudido en dos conciertos, así como el conocido pianista compositor Rafael Cebreros, que le acompaña en dúos concertantes. El Sr. Solís es la novedad musical hoy de Sevilla».

Ramón Solís Fernández (1854-1891), nació en Sagua la Grande (Cuba). Recibió consejos y clases de su padre, así como del maestro catalán Oriol Costa Sureda, quien se había establecido en Cuba. Fue favorecido para viajar a Europa, y en Madrid (1872) estudió con Pedro Sarmiento, convirtiéndose en un concertista de nivel internacional. (ÁLVAREZ, 1999: 16).

Andrés Parera Tort (1839-1874), flautista concertista, compositor, editor y activista de los derechos de los músicos, tuvo la iniciativa desde el periódico *La España Musical* (Barcelona) de organizar un proyecto de suscripción nacional para la creación de algunos conservatorios de música². Así en su n.º 10, Año I, del 8 de marzo de 1866, anunciaba:

[...] Como iniciador del proyecto de suscripción nacional para la creación de algunos conservatorios de música, tengo el honor de invitar a todos los Srs. Suscritos, artistas y aficionados al divino arte, para la reunión preparatoria que tendrá lugar en el Salón de descanso del Liceo, el domingo próximo 11 del corriente a las 12 del día. [...]

—Andrés Parera—

A la semana siguiente, el 15 de marzo de 1866, se anunciaba en la misma revista:

[...] El último domingo, según estaba previamente anunciado, tuvo lugar en el Salón de descanso del Gran Liceo, la reunión preparatoria

para tratar de la creación en España de conservatorios de música en todas las ramas del arte y de un conservatorio modelo en Barcelona; pensamiento iniciado por nuestro particular amigo y colaborador, el conocido flautista Sr. D. Andrés Parera, a dicha reunión asistieron 40 personas entre profesores y aficionados... [...]

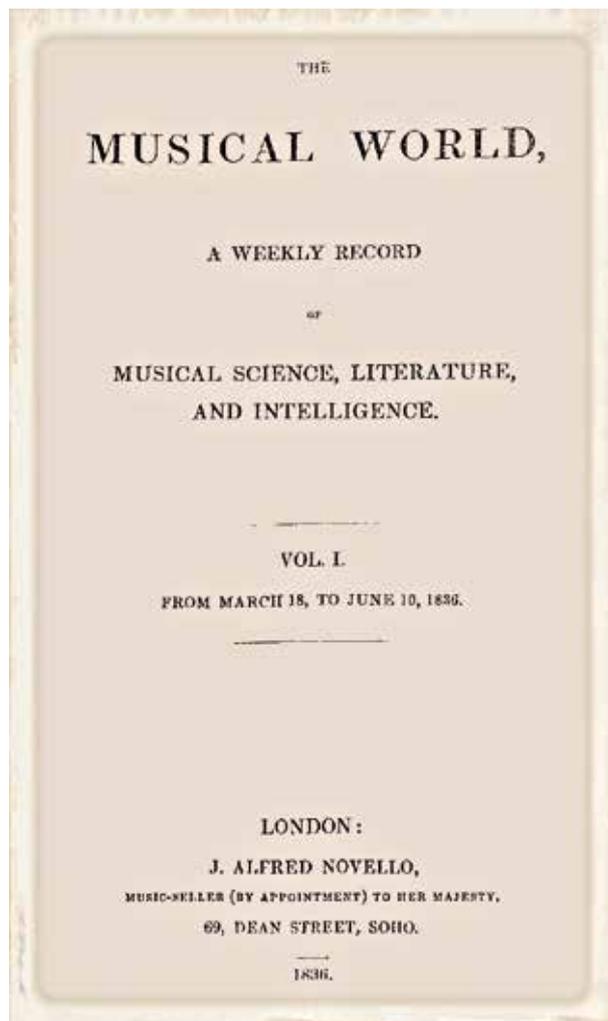
El Metrófono de Barcelona publicó numerosas referencias sobre la larga gira que realizó Parera durante los años 1863 y 1864: n.º 38, Año I, 11 de octubre de 1863:

[...] Ha llegado á [sic] esta nuestro particular y apreciable amigo el célebre concertista de flauta D. Andrés Parera. Parece que permanecerá muy cortos días entre nosotros por cuanto va a emprender un viaje artístico por varias provincias españolas. De sentir es que las empresas de nuestros teatros no nos hayan proporcionado nueva ocasión de aplaudir y admirar la rara habilidad de nuestro amigo en el instrumento de su predilección. Otro día pensamos ocuparnos de un precioso Método de Flauta que ha escrito y piensa dar á luz en Madrid.

N.º 43, Año I, 15 de noviembre de 1863:

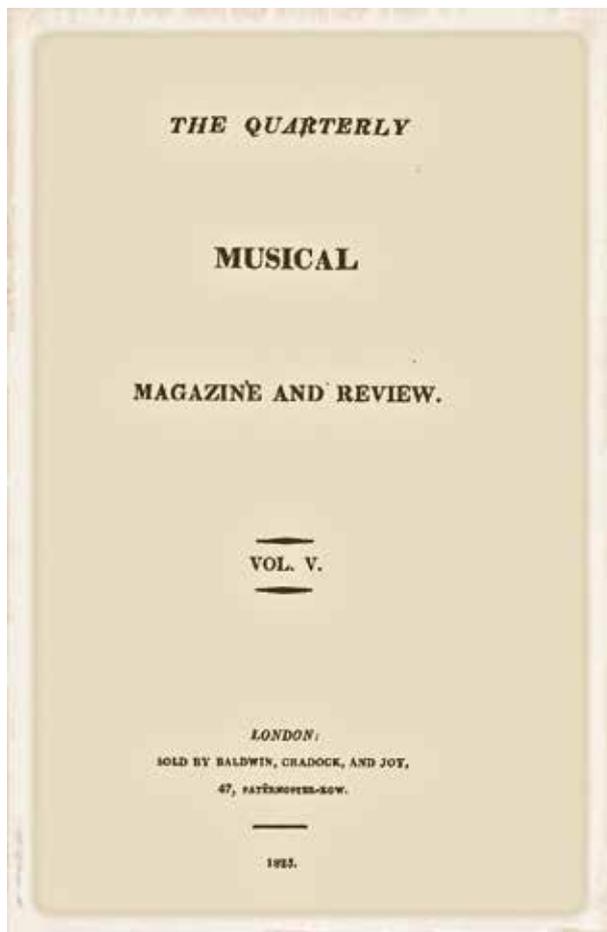
[...] VALENCIA: Nuestro común amigo el distinguido flautista don Andrés Parera ha alcanzado un verdadero triunfo en las dos noches que hemos tenido el gusto de oírle en el teatro. Los más entusiastas aplausos han premiado dignamente la extraordinaria habilidad del celebrado artista que ha sido llamado distintas veces al escenario, regalándole el segundo día los profesores de la orquesta una preciosa corona con esta inscripción: <<Al mérito de D. Andrés Parera, el director y profesores del Teatro Principal de Valencia [...]. «La flau-

ta en sus manos no es solo el instrumento cuyo sonido dulce y un tanto melancólico hace vibrar las fibras del alma; en los cantos melódicos y de exquisito sentimiento, el sonido recibe las mismas inflexiones de la voz humana, y el claro oscuro es delicado y perfectamente bello. [...]



The Musical World, 1836.

Después de darse a conocer como brillante flautista por Europa, citado en el artículo de Rafael Mitjana (1869-1921) en el tomo de España y Portugal, pág. 2.464 de la *Enciclopedia de la Música* de Lavignac, regresó a Barcelona, donde fundó una agencia para artistas, a la vez que escribía interesantes artículos y críticas acerca del estado de la música en nuestro país en diversas revistas



The Quarterly Musical Magazine Vol. V, 1823.

como *La España Musical*. De todos los interesantes artículos que redactó a lo largo de su etapa de cronista-crítico, cabe destacar el publicado a lo largo de tres entregas en *La España Musical*, titulado «El Arte Musical y los Artistas Músicos de España», que merecen, incluso hoy en día, una lectura reflexiva. Aparecieron sucesivamente el 4 enero de 1866, Año I, n.º 8; 4 de febrero 1866, n.º 9, y 5 de abril de 1866, n.º 12.

Para concluir este brevísimo ensayo, citaré al burgalés José María del Carmen Ribas (Burgos, 1796-Oporto, 1861), destacadísimo flautista en la escena musical británica del segundo cuarto de siglo XIX y uno de tantos artistas españoles que vivieron fuera de España la mayor parte de su vida. Su actividad generó un cuantioso volumen de referencias en la prensa inglesa y también alguna, pero menos numerosa, en la española, lo que nos ha permitido calibrar su verdadera magnitud

como instrumentista y compositor de obras para la flauta. Su transcendencia quedó recogida en un capítulo del libro *La flauta en España en el siglo XIX*, trabajo muy satisfactorio que tuve el enorme placer de elaborar mano a mano junto a Joaquín Gericó en 2001.

La primera referencia que conocemos de Ribas desde que llegó a Londres en 1826 procedente de Portugal no fue muy afortunada, más aún, porque provenía de la mordaz crítica de William Nelson James (1801-1854), flautista discípulo del célebre virtuoso Charles Nicholson y fundador de la primera revista exclusiva sobre la flauta y su entorno, *The Flutist's Magazine and Musical Miscellany* (Toff, 1979: 44n), impresa por Boosey and Co. en 1827. Allí escribió entre las páginas seis a nueve del primer volumen:

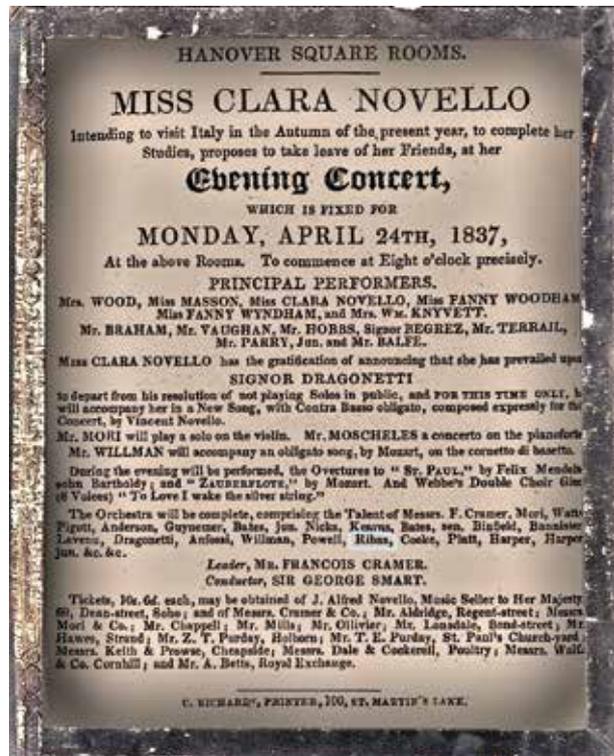
MR. RIBAS³

El gusto del público por la música instrumental (aunque en los últimos años ha mejorado mucho) es todavía tan bajo, que podría ser una cuestión muy equívoca responder a la pregunta de si un músico, de los más trascendentes talentos, ejecutaría públicamente una pieza de música en todo el sentido de la palabra, un verdadero concierto... [...] No pretendemos que estas observaciones se apliquen literalmente al Sr. Ribas; sino sólo en la medida en que ha seguido el mal gusto de sus predecesores, y ha interpretado lo que los billetes llamaron erróneamente un concierto, pero que en realidad no era más que una introducción y variaciones a *Dios salve al Rey*. El Sr. Ribas es un caballero portugués, y creemos que llegó a este país, originalmente, no como flautista, sino como clarinetista; no profesamos saber qué talento posee en este último instrumento, pero a partir de la muestra que escuchamos en el Oratorio, declaramos inequívocamente que no es un flautista de primera

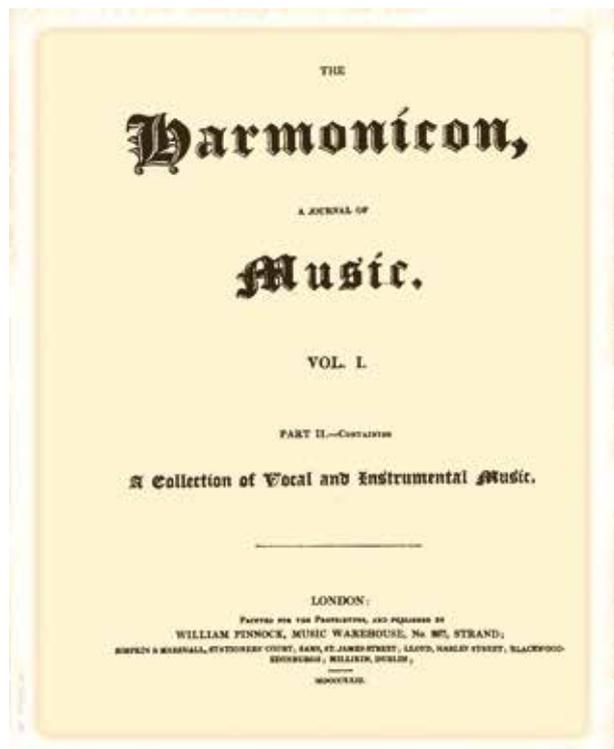
clase. No queremos decir que sus habilidades en una orquesta no sean de un orden superior; pero declaramos nuestra más concienzuda convicción de que, como concertista, es decididamente deficiente. Su sonido y su ejecución (que nos parecen, con mucho, sus principales y mejores cualidades) están todavía muy lejos del nivel de excelencia. Su sentimiento, por la oportunidad que se nos ha brindado, no hemos podido comprobarlo; pero en cuanto a su gusto y estilo, no dudamos ni un momento en pronunciarlo: inferior y deficiente en expresión y delicadeza. Para comprobar la veracidad de estas observaciones, no tenemos más que recordar los recuerdos de aquellos de nuestros lectores que estuvieron presentes en su actuación, el estilo, en el que nuestro hermoso aire nacional fue dado por el Sr. Ribas... [...] En conclusión, aunque no podemos felicitar al Sr. Ribas por su destreza como solista, creemos que sus composiciones (especialmente la introducción) están muy por encima de la mediocridad, y saludaremos con placer cualquier publicación suya que parezca tener la misma originalidad.

Esta crítica recibió una réplica, que James, como excepción a su costumbre, incluyó en la página 147 del mismo primer volumen:

[...] Señor, acabando de leer el primer número de «Flutist's Magazine» no podía ir más allá de la crítica de Mr. Ribas, sin hacer algunas observaciones, y en primer lugar, permítame decir que ese Caballero fue considerado por todos los eminentes profesores extranjeros de música en Lisboa y Oporto, como un excelente flautista; siendo este el caso, evidentemente parece que usted ha dado un juicio equivocado, o que estos profe-



Concierto Ribas en Hannover Square Rooms, 1837.



The Harmonicon, Vol. 1, 1823.

sores extranjeros no fueron capaces de comprender el talento del Sr. Ri-

José María del Carmen Ribas (Burgos, 1796-Oporto, 1861), destacadísimo flautista en la escena musical británica del segundo cuarto de siglo XIX y uno de tantos artistas españoles que vivieron fuera de España la mayor parte de su vida. Su actividad generó un cuantioso volumen de referencias en la prensa inglesa y también alguna, pero menos numerosa, en la española, lo que nos ha permitido calibrar su verdadera magnitud como instrumentista y compositor de obras para la flauta

bas. En siguiente lugar, me permito informarle que el Sr. Ribas no es un nacional de Portugal, sino de España.

[...] UN AFICIONADO EXTRANJERO. Islington, 6 de agosto de 1827.

A lo que James contestó en las páginas 148 a 150:

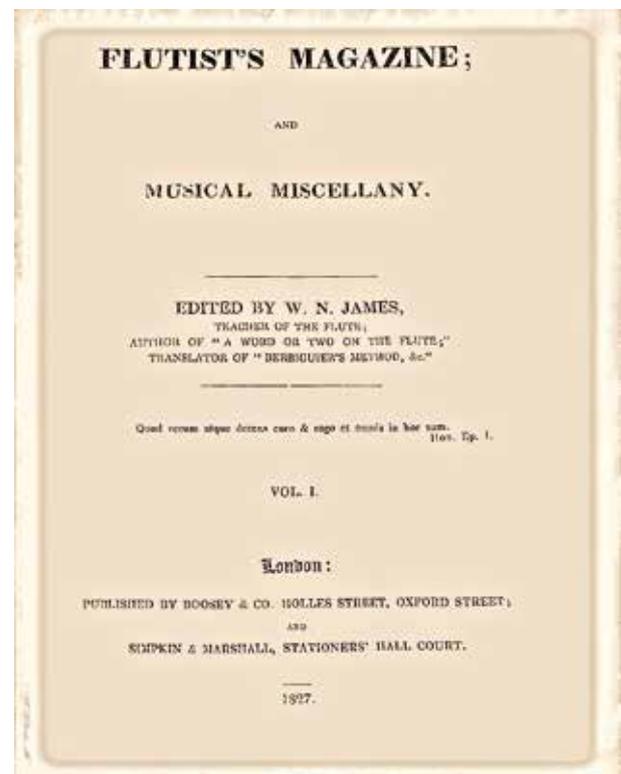
[...] No tenemos la costumbre de comunicar a nuestros lectores todas las «cosas buenas» que recibimos de vez en cuando; pero realmente hay algo tan divertido en la carta anterior, y los consejos que contiene se dan con tanta gravedad y seriedad que, por esta vez, no podríamos guardarnos toda la broma para nosotros.

Por justicia, hemos dado publicidad a la carta, para que el Sr. Ribas, y los señores cuyos nombres también se mencionan, reciban todo el beneficio de los elogios, y nosotros toda la censura que contiene.

Pero para decir algunas palabras serias sobre este tema. No es la primera carta que recibimos en la que se nos acusa, primero de parcialidad y luego de severidad por nuestras opiniones sobre los artistas [...] ¿Qué quieres que haga, cuando entre veinte no puedo complacer a dos? A unos les gusta el ala del faisán, y a otros la pata; El vulgar lo hierva, el culto asa un huevo; difícil tarea la de acertar con el paladar de tales invitados. [...]

Fue el primer flautista en Inglaterra en tocar el solo del *scherzo* de *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn, hecho que viene confirmado porque en 1830 sólo se estrenó la obertura. En 1842, el estreno en Londres por la Philharmonic Society del resto de la obra, incluido el *scherzo*, contó con Ribas como primer flautista de la orquesta.

Existe la anécdota citada por Macaulay Fitzgibbon (1914: 204) que dice así: [...] «... Fue el primero en tocar en Inglaterra el famoso *Scherzo* de *Sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn, y el compositor estaba tan complacido con el ensayo que le pidió a Ribas que lo tocara tres veces...».⁴



Flutist's Magazine, Vol. I, 1827.

El hecho se refiere a 1842, dirigiendo Mendelssohn, pero en una nueva presentación de la obra, el 24 de junio de 1848. Al finalizar su ejecución, el director de este concierto pidió a la orquesta que repitiese nuevamente el famoso *scherzo*, como recogió *The Musical World*, n.º 26, vols. 23, 24, junio de 1848, pág. 407⁵: [...] «El *scherzo* —en el que la interpretación de la flauta del Sr. Ribas en el pasaje final fue tan maravillosa como cuando Mendelssohn le felicitó por primera vez por la forma en que interpretaba su música— fue aplaudido y repetido...».

Anteriormente había publicado más alabanzas, como la del vol. 19, n.º 22, 30 mayo 1844, pág. 179⁶:

[...] «El Sr. Ribas, primer flauta, merece un elogio especial por la forma en que ha realizado la parte tan elaborada que se le asignó. No tenemos tiempo para analizar este admirable movimiento, y si lo tuviéramos, las tonterías que se han publicado en varios periódicos matutinos sobre el tema nos habrían quitado la razón. Después de atribuir a Mendelssohn, en un lenguaje ininteligible y poco gramatical, los elogios que todos le conceden, le subestimen o no, el *Morning Post* habla así del *scherzo* en cuestión.

Otras numerosas apariciones en el papel de prensa confirman el aprecio que tuvo tanto de la crítica como del público británico: *The Quarterly Musical Magazine*: Londres, vol. 8, n.º 30, 1826, pág. 145; vol. 9, n.º 24, 1827, pág. 400; vol. 9 n.º 34, 1827, pág. 259.

The Harmonicon: Londres, vol. 8, 1828. *The Musical World*: Londres, vol. 2, n.º 15, 24 julio 1836, pág. 43; vol. 5, n.º 57, 14 abril 1837, pág. 77; vol. 6, n.º 54, 9 junio 1837, pág. 203.

De sus conciertos en España durante 1842 y 1843, y del deseo para que el genial músico retornara a nuestro país, dan testimonio los escritos en prensa de Joaquín Espín y Guillén

(1812-1881) a través de la publicación *La Iberia Musical*, Año I, diciembre de 1842:

[...] ... El artista español Sr. D. José María de Rivas [*sic*], primera flauta del gran teatro de la Reina y del Académico de Londres, ha hecho un viage [*sic*] a su patria con solo el objeto de ver a su familia y demás compatriotas, teniendo al propio tiempo la feliz idea de presentarse a tocar en público para que sus paisanos juzguen imparcialmente de su mérito! [...] ... apreciamos en todo su valor el paso que en honor de nuestro arte acaba de dar el señor Rivas, presentándose en la capital de las Españas a demostrar que, si nuestro arte está decaído a falta de un gobierno que sepa darle impulso, de un gobierno que en vez de ocuparse de bombardear una hermosa ciudad, debía erigir en cada plaza pública un templo a Apolo. [...]

Desgracia nuestra es, que para que un artista español logre fama y dinero, se vea precisado a recurrir al extranjero [*sic*]: ¡cuándo llegará el día de bonanza para los artistas españoles! [...] ... la alta aristocracia, cuanto bello y elegante encierra la corte de España, asistió a prestar homenaje [*sic*] al talento elevado del Sr. Rivas, habiendo personas que pagaron a un precio exorbitante los billetes.

Nuevas referencias se pueden leer en *El Anfión Matritense*, Año I, 20 enero de 1843, pág. 24 y *La Iberia Musical*, Año II, 29 enero de 1843, sección «Crónica Nacional», además de los días 5, 19 de febrero y 5 de marzo de 1843. Ribas se retiró a Oporto en 1851, tras un memorable concierto de despedida: *The Musical World*, vol. 26, n.º 14, 5 abril 1851, pág. 210, donde se anuncia la baja de Ribas en la Royal Italian Opera, a la que pertenecía desde su fundación en 1846⁷:

«[...]... Dos miembros muy importantes se han retirado —Sr. Ribas, la primera flauta, y el Sr. Rowland, contrabajo principal. El lugar del Sr. Ribas lo suple el Sr. Pratten, de la agrupación de M. Jullien». [...] ■

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Carlos, «Virtuosos flautistas cubanos», *Flauta y Música*, Asociación de Flautistas de Andalucía, Año IV, n.º 8, Sevilla, 1999, pág. 16.
- FAIRLEY, Adrew, *Flutes, Flautists & Makers*, Londres, Pan Educational, 1982.
- FITZGIBBON, Macaulay, *The story of the flute*, Nueva York, The Walter Scott Publishing Co., Ltd., 1914, pág. 204.
- GARRIDO, Tomás, *Piezas de Música IV. Mariano Rodríguez de Ledesma, obras para flauta y piano y piano solo*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2002.
- GERICÓ TRILLA, Joaquín y LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier, *La flauta en España en el siglo XIX*, Madrid, Real Musical, 2001.
—«Andrés Parera», <<http://dbe.rah.es/biografias/72268/andres-parera-tort>>
- JAMES, William Nelson, *The Flutist's Magazine and Musical Miscellany*, editada por W. N. James, vol. I, Londres, Boosey and Co., 1827. Págs. 6-9 y 147-150.
- TOFF, Nancy, *The development of the modern flute*, Illinois, University of Illinois press, 1979, pág. 44, notas.
- TORRES MULA, Jacinto, *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990)*, Madrid, Instituto de bibliografía musical, 1991.

NOTAS A PIE DE PÁGINA

- 1 Traducción de Tomás GARRIDO, *Piezas de Música IV. Mariano Rodríguez de Ledesma...*
- 2 Gericó y López: <http://dbe.rah.es/biografias/72268/andres-parera-tort>
- 3 Las traducciones son del autor de este artículo.
- 4 [...] «...*He was the first to play the famous Scherzo in Mendelssohn's Midsummer Night's Dream in England, and the composer was so pleased at the rehearsal that he asked Ribas to play it over three times...*».
- 5 [...] «*The scherzo —in which the flute-playing of Mr. Ribas in the concluding passage was as marvellous as when Mendelssohn first complimented him on the manner in which he interpreted his music— was encored and repeated...*».
- 6 [...] *Mr. Ribas, the flauto primo, deserves especial praise for the able manner in which he accomplished the very elaborate part assigned him. We have net time to analyse this admirable movement at present —and indeed, had we time, the nonsense which has been issued from sundry of the morning journals, on the subject, would haye driven all reason out of our heads. After acoording to Mendelssohn, in language both unintelligible and ungrammatical, the praise which all accord him, whether they underestand him or not, the Morning Post thus speaks of the scherzo in question. [...]*
- 7 [...] *Two highly important members have seceded —Mr. Ribas, the first flute, and Mr. Rowland, principal double bass. The place of Mr. Ribas is supplied by Mr. Pratten, from M. Jullien's band... [...]*

Francisco Javier López Rodríguez



Los vibratos en la flauta travesera

■ Por María Cristina Jiménez Roque

Introducción

Este artículo supone una extracción resumida del trabajo final del Máster en Investigación Musical realizado por la misma autora, titulado: *Syrinx de Debussy y el vibrato: un estudio comparativo entre la flauta de Pan y la flauta travesera*.

Como bien indica el título, este trabajo aborda, por un lado, una de las obras más relevantes del repertorio para flauta solista del siglo XX: *Syrinx* (1913), de Claude Debussy (1872-1918), basada en el mito griego del dios Pan. Y, por otra parte, un estudio comparativo del vibrato —por medio del programa Sonic Visualiser— en dos tipos de flautas. La flauta travesera y la flauta de pan, unidas en sus inicios históricos, son dos de las muchas variantes de flautas que existen en la actualidad. Sin embargo, pese a su diferencia morfológica, es innegable la relación existente en la interpretación debido a las influencias de las distintas escuelas que han girado en torno a la flauta.

De todos los parámetros posibles que se pueden analizar en la interpretación musical, el vibrato constituye uno de ellos.

Partiendo desde cero

Si nos centramos únicamente en el ámbito de la flauta travesera, no podemos hablar de vibrato sin hablar de la evolución que ha tenido la forma de la flauta. Este instrumento ha pasado por muchos cambios estructurales en distintos siglos. Según Manning y McLaney (2000): «Hasta el siglo XVIII no empezamos a encontrar la mención específica de la producción del vibrato

en los instrumentos de viento-madera» (p. 37). Tanto en el tratado de J. M. Hotteterre como en el de J. J. Quantz, se recomienda la realización del vibrato con los dedos. Este tipo de vibrato se denominará *flattement*, y podemos encontrarlo en el tratado de Tromlitz de 1791:

El *flattement* es un movimiento ondulante que se realiza en una nota larga y sostenida, y puede ser lento o rápido, uniforme o creciente y menguante. En la flauta se produce (abriendo y cerrando) repetidamente o abriendo y cerrando la mitad del agujero de debajo de la nota larga con el dedo, alternando abrir y cerrar otro agujero completamente, de acuerdo a las demandas de las circunstancias. Si se hace con el aire en la flauta, esto no tiene un buen efecto, porque crea un sonido lamentable; y quien lo hace estropea su pecho y arruina su forma de tocar, por la pérdida de firmeza y luego no puede mantener su tono firme y puro; todo se tambalea fuera del pecho. No es recomendable utilizar este adorno con frecuencia”. (Tromlitz, 1991, p. 213-2014).¹

Según Manning y McLaney (2000): «A medida que se incorporaron las llaves a los instrumentos de viento-madera, el vibrato de dedos terminó por caer en desuso, con lo que no formó parte de la interpretación normal durante los siglos XIX y XX» (p. 37). Esto se debe a que en el siglo XIX se marcará un

antes y un después en la enseñanza de este instrumento, debido, en parte, al sistema Boehm.

El siglo XIX marca un antes y un después en la enseñanza instrumental, esto se debe a las mejoras en la construcción de los instrumentos. (...) El Romanticismo trae consigo la mecanización de la flauta travesera desarrollada y popularizada por Boehm (...). La enseñanza de la flauta se ve marcada a partir de este momento: por un lado, los profesores que optan por el nuevo modelo, y por otro, los que optan por la flauta de ninguna o pocas llaves (Botella y Escorihuela, 2019, pp. 5-6).

Parece ser que algunos flautistas empezaron a experimentar con el vibrato a finales del siglo XVIII al realizarlo por medio de la respiración. Sin embargo, no fue hasta la mecanización completa del instrumento cuando se mejoró la calidad del sonido y se impulsó el uso del vibrato tal como lo conocemos hoy.

No será hasta el siglo XIX cuando Alemania tenga un papel protagonista en esta cuestión. Siguiendo con Manning y McLaney (2000): «Durante el siglo XIX, los intérpretes y profesores se fueron alejando del vibrato del dedo y adoptando el vibrato de aire» (p. 39). Esto hizo que se plantease otra cuestión: ¿cómo exactamente debía producirse el vibrato respiratorio? El flautista alemán Maximilian Schwendler (1853-1940) ocupa en este debate una importante posición, al ser uno de los primeros en proclamar que el vibrato de la respiración debía ser iniciado por la laringe o la garganta.

Los intérpretes de viento, como los cantantes, (...) producen el vibrato por medio de un órgano del cuerpo (...), concretamente las cuerdas vocales. El aprendizaje del vibrato por los intérpretes de viento no es fácil. (...) La presión muy suave de las

cuerdas vocales entre sí y el mínimo cierre de la glotis necesario para el vibrato, crean suficiente resistencia como para comprimir la columna de aire que surge de los pulmones y reestructurarla en cierta medida hasta que su consistencia sea más firme y densa, y con ello sea posible una mayor fuerza del sonido, transmitiendo más fuerza desde dentro. (...) Recomendando el siguiente procedimiento: forme una buena embocadura y sople (...), y mantenga el sonido mientras realiza un movimiento de «balido» en las cuerdas vocales. Al recurrirse a este movimiento de «balido», se produce un rapidísimo abrir y cerrar de las cuerdas vocales; la resultante interrupción del sonido es muy similar a la que se produce al emplear la lengua. Este ejercicio, pese a sonar muy mal en su forma no pulida y parecer sumamente agotador, puede acercarnos cada vez más al vibrato empleado por los cantantes bien formados a medida que aprendamos a mover las cuerdas vocales de una manera más ligera y relajada (casi inaudible). (Schwendler, 1910, citado en Manning y McLaney, 2000, p. 39).

Pese a lo descrito por Schwendler (1853-1940), sus sucesores rechazaron la idea de que el vibrato pudiera proceder de la garganta, y se empezó a hablar de que el vibrato procedía del diafragma: el principal músculo de la respiración.

Sin embargo, estudios realizados en entre los años 70 y 80 del siglo XX han demostrado que el vibrato se efectúa en la garganta o laringe, tal y como decía Schwendler (1853-1940), ya que el diafragma se mueve por simpatía, produce movimientos involuntarios debido a la respiración. Si procediera de una zona cercana al diafragma, se debería hablar de la zona torácica.

Las conclusiones que se obtuvieron de dichas investigaciones están descritas en el ar-

Parece ser que algunos flautistas empezaron a experimentar con el vibrato a finales del siglo XVIII al realizarlo por medio de la respiración. Sin embargo, no fue hasta la mecanización completa del instrumento cuando se mejoró la calidad del sonido y se impulsó el uso del vibrato tal como lo conocemos hoy

título *El vibrato de viento-madera desde el siglo XVIII hasta hoy*, de Dwight Manning y Paul McLaney (2000):

El vibrato no se origina en el diafragma como se afirmó anteriormente.

Debido a la naturaleza de su producción, en realidad deberíamos denominar al vibrato «del diafragma» vibrato «torácico-abdominal». El diafragma queda fijo en una función de apoyo. La alternancia en la respiración entre tensión y relajación es provocada por una compresión y relajación periódica de los músculos abdominales y torácicos.

En todos los casos, la laringe participa activamente en la actividad muscular. Por ello el vibrato «torácico-abdominal» es siempre de tipo mixto.

Por otra parte, se han documentado *vibrati* puramente laringales sin ninguna participación de los músculos abdominales, de los músculos torácicos o del diafragma.

Los *vibrati* «torácico-abdominales» tienden a ser de frecuencias más bajas (por debajo de los 6 Hz), y las frecuencias más altas (7 Hz) fueron producidas por individuos que empleaban mecanismos puramente laringales.

El vibrato laringal es el que más posibilidades ofrece de todos los tipos de vibrato.

El vibrato laringal fue preferido en todos los registros en la dinámica *pp*.

El vibrato

Como bien sabemos, la globalización es una moneda de dos caras; lo que antes definía el estilo interpretativo de una flautista —con las famosas escuelas de flauta europeas—, ha desaparecido. Un claro ejemplo de esta situación es la internacionalización del tratado de *La técnica de la embocadura*, de Philippe Bernold (1960), para flauta travesera, en donde el vibrato ocupa el siguiente lugar:

El vibrato es una manifestación natural de la emoción que uno experimenta al tocar una frase musical. Para que un vibrato sea satisfactorio, el oyente no debe notarlo: su presencia, sin embargo, hace que cada nota sea más interesante.

A diferencia del vibrato de violín, el vibrato de flauta, como el vibrato de voz, es una variación en la intensidad del sonido (en el violín es una variación en el tono de la nota).

El flautista adquiere su vibrato, estoy convencido de ello, por imitación (observe cómo los alumnos suelen tener el mismo vibrato que el de su maestro ...).

Para modificar un vibrato que es demasiado rápido, sobre todo no lo elimine a propósito pensando que eventualmente reaparecerá mejorado. Muy a menudo, si el vibrato es demasiado pronunciado (audible), el sonido está demasiado marcado: existe un vínculo estrecho entre el timbre y el vibrato. Basta entonces con destapar ligeramente la boquilla y tocar con una presión de aire más

baja, para decimar un poco el sonido para que el vibrato ya no sea molesto, en cualquier caso, mucho menos audible.

En todos los casos, es necesario tocar movimientos lentos (del repertorio de flauta u otro) cuidando siempre de tener un vibrato igual en todas las notas mientras se toca sin demasiado timbre. Recomiendo este trabajo de control del sonido, ante todo: es la mejor manera de comenzar un entrenamiento. (Bernold, 1990, pp. 7-9).²

Según Galway (1998): «El vibrato es el pulso del sonido provocado por la rápida alteración de una presión más o menos fuerte de la respiración» (p. 106). Sin embargo, el funcionamiento del vibrato sucede por lo general por debajo del umbral del control deliberado. Es decir, en gran parte es involuntario. Se piensa más bien como una característica de la producción del sonido de una misma nota en un eslabón de la secuencia melódica, y no como una variación discreta de alturas. El vibrato puede ser modificado, o incluso adquirido, a través de un esfuerzo consciente de quien toca un instrumento de viento o canta. Una vez adquirido, se convierte en una conducta, y persiste a lo largo del proceso de interpretación, independientemente de los cambios en altura o en intensidad. El instrumentista no cambia (probablemente no puede hacerlo) la velocidad, el periodo o la regularidad de la oscilación de la manera en la que estamos acostumbrados a controlar de manera deliberada el periodo o la regularidad en las subdivisiones de un pulso. (Santamaría, s.f., pp. 12-13).

En *Una flauta sencilla*, Michel Debost (2018) habla del vibrato como si este fuera una cualidad intrínseca en el sonido de todo flautista.

Uno de los objetivos del vibrato es el de animar el sonido para ayudarle a dibujar una frase o para ir hacia un

Según Galway (1998): «El vibrato es el pulso del sonido provocado por la rápida alteración de una presión más o menos fuerte de la respiración» (p. 106). Sin embargo, el funcionamiento del vibrato sucede por lo general por debajo del umbral del control deliberado. Es decir, en gran parte es involuntario

silencio. Ayuda también a tocar *legato*. En dinámicas suaves (*pp* o *ppp*), el sonido tiene naturalmente menos energía. Entonces, el vibrato mantendrá el sonido vivo y conducirá la energía a través de los intervalos de una frase. (...) Al tocar *f* o *ff* el vibrato surge de forma natural, a menudo casi demasiado. En esos casos hay que controlarlo. (...) Casi siempre debería utilizarse el vibrato y debería tener la dirección de la frase. (Debost, 2018, p. 489).

Sin embargo, esta cualidad hay que aprender a usarla y saberla dominar, ya que de lo contrario podría ocasionar subidas y bajadas incontroladas de afinación, producir alteraciones rítmicas o provocar un sonido forzado.

No uséis el vibrato solo en las notas largas. En los movimientos lentos, ayuda a dar forma a las notas de paso y a conectarlas entre ellas. Por otra parte, en un pasaje *f* rápido, el vibrato ayudará a no precipitarlo, llenando de algún modo los pasajes que tienen tendencia a acelerarse. (...) Cuando tocáis fuerte, la tendencia natural del vibrato también es la de crecer. Pero un vibrato incontrolado puede en realidad desperdiciar la energía de un sonido grande y amplio. Puede volverse «exasperado» y aumentar el riesgo de tocar dema-

siado alto (de afinación) o bien sonar forzado. Debemos moderar nuestro vibrato en las dinámicas fuertes, y mantener la mayor proyección posible sin sonar estridentes. (...) Utilizad menos o ningún vibrato cuando las tensiones armónicas o melódicas se intensifican en dirección a un acento de fraseo, indicado por ejemplo con una sensible (...) o con un gran intervalo procedente de un acorde de séptima de sensible. (Debost, 2018, pp. 490-491).

De esto podemos deducir que el vibrato en la flauta travesera debe utilizarse principalmente en notas largas, *legato*, para dibujar una frase musical, ir hacia un silencio o cuando la dinámica es «suave», entendiendo suave como *pp* o *ppp*, ya que el sonido tiene menos energía.

Con base a esto, si analizáramos dónde debería localizarse el vibrato dentro de la obra de *Syrinx*, quedaría de la siguiente manera marcado con círculos rojos:



Figura 1: Marcadón del vibrato en la primera página de *Syrinx*. Elaboración propia.



Figura 2: Marcadón del vibrato en la segunda página de *Syrinx*. Elaboración propia.

Sonic Visualiser

Sonic Visualiser es un programa desarrollado por la Universidad Queen Mary, de Londres, que permite analizar diferentes parámetros en la música grabada.

Sonic Visualiser es un *software* distribuido bajo licencia libre que nos permite analizar diferentes parámetros de una onda sonora. Se trata de una herramienta de gran utilidad para el análisis de la música grabada que ha sido desarrollado por el Centre for Digital Music de la Universidad Queen Mary de Londres. El programa trabaja solamente a partir de archivos de audio, permitiendo visualizar y extraer diferentes parámetros de las grabaciones. (Cuartas, Herradón, Espiga y Llorens, 2019).

Estos parámetros pueden obtenerse a partir de la aplicación de diferentes paneles y capas, permitiendo al usuario apilar distintas vistas del mismo audio.

Sonic Visualiser utiliza un paradigma de panel y capa para permitir al usuario apilar vistas diferentes una encima de la otra, todas alineadas en el eje del tiempo. Puede mostrar cualquier número de paneles diferentes (áreas distintas de la ventana, apilados verticalmente), y cada panel puede mostrar cualquier número de capas (representaciones de datos superpuestas). (Cannam, Landonde y Sandler, 2010).³

Según Cook (2009, citado en Cuartas et al., 2019), el espectrograma muestra datos de audio en el dominio de la frecuencia, representando el «sonido en tres dimensiones». El eje Y corresponde a la frecuencia, mientras que el eje X corresponde al tiempo. Este tipo de representación es especialmente útil para analizar la articulación, incluyendo efectos de vibrato, *glissandi*, *portamenti*, y la afinación.

Según Santamaría (s.f.), de acuerdo con algunos investigadores del vibrato, «usualmente subestimamos: 1) el alcance real de la varianza, que puede ser del orden de 40-200 cents, es decir, de entre una quinta parte de un tono a un tono completo; 2) su periodicidad, que puede ser de 4 a 10 oscilaciones por segundo, y 3) su irregularidad en ambos aspectos».

En este caso, el vibrato en Sonic Visualiser hay que observarlo a simple vista en un espectrograma. Incluso, el conteo de las os-

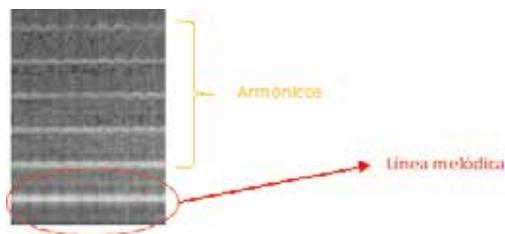


Figura 3: Vibrato en línea fundamental. Elaboración propia.

cilaciones se puede realizar manualmente leyendo el espectrograma.

Vamos a visualizar un ejemplo:

Como si de una radiografía se tratase, la Figura 3 es un pequeño extracto de la primera nota que se ejecuta en la partitura de *Syrinx*: Si agudo. Se puede apreciar que la nota fundamental (nota Si) posee oscilaciones. Esas oscilaciones son el vibrato. También se puede apreciar la existencia del vibrato dentro de los armónicos de la fundamental.

Hay casos en donde la línea fundamental no hace posible la distinción del vibrato. Eso no significa la inexistencia de éste, puesto que los armónicos van a decirnos más (casi siempre) que la propia línea fundamental: si los armónicos contienen vibrato, la fundamental, también.

Como se mencionó anteriormente, la periodicidad del vibrato varía entre 4 y 10 oscilaciones por segundo. Teniendo en cuenta esto, se han establecido unos intervalos con base en el número de oscilaciones. Estos intervalos son:

Velocidad de oscilación	Número de oscilaciones por segundo				
	<4	4-5	6-7	8-9	>10
	Muy lento	Lento	Medio	Rápido	Muy rápido

Tabla 1
Número de oscilaciones por segundo y su interválca
Nota: Elaboración propia.

De esta forma, se determinará si el vibrato es muy lento, lento, medio, rápido o muy rápido.

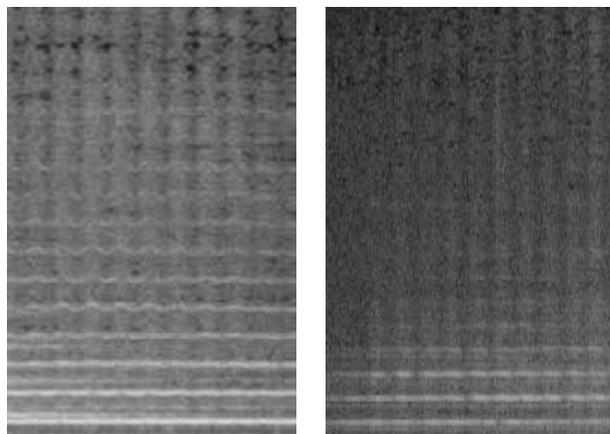
Análisis del vibrato

Cuando ejecutamos un vibrato..., ¿siempre es igual? ¿Debería ser igual? También podríamos preguntar: ¿Cuándo se considera correcta su interpretación? ¿Primero va el sonido y luego el vibrato? ¿Se ejecutan a la vez? ¿Qué acaba antes: el vibrato o el sonido?

Después de analizar distintos fragmentos de la obra *Syrinx*, interpretados por distintos flautistas, se ha podido descubrir que un mismo flautista puede realizar distintos tipos de vibrato dentro de una misma obra.

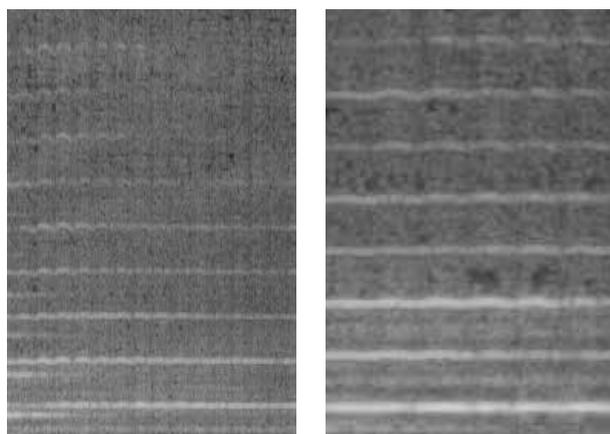
De esta manera, se ha visto que hay distintos tipos de vibrato. A cada uno de ellos los hemos denominado como: 1) vibrato *completo*, que es cuando las oscilaciones empiezan y acaban con la nota musical; 2) *casi completo*, que es cuando se produce una leve línea sin vibrato y luego comienza el vibrato; 3) el *medio* —parecido al anterior— produce una línea (ya sea al principio o al final de la nota) hasta la mitad de su duración, y la otra mitad contiene vibrato; y 4) el *central*, que es cuando empieza y acaba la nota sin vibrato, pero, en el centro, hay vibrato.

A continuación, se muestran las figuras que justifican esta afirmación:



Izquierda: Figura 4. Vibrato completo. Recuperado de Sonic Visualiser.

Derecha: Figura 5. Vibrato casi completo. Recuperado de Sonic Visualiser.



Izquierda: Figura 6. Vibrato medio. Recuperado de Sonic Visualiser.

Derecha: Figura 7. Vibrato central. Recuperado de Sonic Visualiser.

Después de analizar distintos fragmentos de la obra *Syrinx*, interpretados por distintos flautistas, se ha podido descubrir que un mismo flautista puede realizar distintos tipos de vibrato dentro de una misma obra

Para que sea más fácil su visualización más adelante, en la siguiente tabla mostramos por rango de números y de colores los tipos de vibrato descubiertos en la flauta travesera:

Tipos de vibrato en FT			
Tipo 4	Tipo 3	Tipo 2	Tipo 1
Completo	Casi completo	Medio	Central

Tabla 2

Tipos de vibrato en la flauta travesera.

Nota: Elaboración propia.

Estas variaciones del vibrato dentro de un mismo instrumento pueden deberse a cuestiones de articulación, ya que, con este instrumento, la lengua tiene un papel importante en la creación del sonido. Ésta impulsa el sonido cuando se pronuncia una nota a la vez, que evita que éste salga cuando quiera. Se convierte, por tanto, en una válvula natural de apertura y cierre del aire y, en consecuencia, del sonido y del vibrato. También está la posibilidad de que sea por cuestiones estéticas que el intérprete ha querido otorgar a esta obra.

A continuación, en la siguiente página, mostramos resumido en una tabla todo lo que se ha mencionado anteriormente:



El Hogar de la Flauta Travesera

HAMMIG

NUVO

SANKYO FLUTES

MANCKE

YAMAHA

WM S HAYNES CO
BOSTON, MASS

JUPITER

J-LAPIN

AZUMI

Pearl Flute
A Tradition of Innovation

The Muramatsu
flute

Durkart

Altus

BRAND O. HORNREITER

MIYAZAWA

Tienda Online

Disfruta del mejor servicio en
nuestra tienda online

¡Prueba tu instrumento!

Espacio Flautista

Disfruta de la Flauta

Disponemos de un amplio catálogo de instrumentos en
todos los niveles y precios.

Ofrecemos un servicio de asesoramiento especializado para que
puedas elegir el producto que mejor se adapte a tus necesidades.

*“El objetivo es que disfrutés tocando y
nuestra misión, ayudarte a
conseguirlo”*

Taller de reparación

Ponemos a tu disposición todos
nuestros conocimientos para
asesorarte personalmente en tu
reparación.



www.elhogardelaflautatravesera.com

Calle Santa Casilda nº 1, 28005, Madrid

Flauta Travesera									
Compás	Número de oscilaciones		Tipos de vibrato		Velocidad de oscilación del vibrato		Registro		
2	6		Central		Medio		Medio		
7	9		Medio		Muy rápido		Agudo		
10	5	5	Casi completo	Completo	Medio	Medio	Grave	Grave	
12	7		Casi completo		Medio		Grave		
19	11		Casi completo		Muy rápido		Medio		
20	6		Medio		Medio		Grave		
21	7		Casi completo		Medio		Grave		
24	3		Medio		Muy lento		Grave		
27	7	9	Completo	Completo	Medio	Rápido	Medio	Medio	
28	6		Completo		Medio		Medio		

Tabla 3
Análisis espectrogramas de flauta travesera.
Nota: Elaboración propia.

Para comprender el apartado de «Registro» de la tabla anterior, mostramos la siguiente tabla:

Flauta Travesera			
Registro	Grave	Medio	Agudo
	si^3-si^4	do^4-si^5	do^5-si^6

Tabla 4
Registro de FT y FP.
Nota: Elaboración propia

Conclusión

Aunque se han analizado un total de diez lugares en toda la obra, las notas en donde está localizado el vibrato son $sib^3-lab^3-sib^4-lab^4-mib^4-dob^5$. Estas notas están en los tres registros planteados, pero no existe ningún patrón en cuanto al tipo de vibrato, el número de oscilaciones, o la velocidad de oscilación del vibrato. Se puede decir que, en el registro grave, se ha encontrado una velocidad media en cinco de seis, pero el tipo de vibrato, solo es *casi completo* en 3 sitios, concretamente en los compases 10 pulso 1, en el compás 12 y en el compás 19. En el resto del registro grave es completo o medio. En el registro medio,

nos encontramos que la velocidad del vibrato fluctúa entre la velocidad media hasta muy rápido, pero solo coincide el tipo de vibrato en los compases 27 y 28.

Estas variaciones se pueden deber a dos causas principalmente: la actuación en directo y la propia concepción de la obra por parte del intérprete. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Bernold, P. (1990). Introducción: A propósito de la respiración y el vibrato. en P. Bernold, (4.^a Ed.), *La técnica de la embocadura* (pp. 7-9). *La Stravaganza*.
- Bertoni, A. (2013). *Syrinx o la Flauta de Pan, de C. Debussy-Un acercamiento a su interpretación*.
- Boehm, T. (1991). *La flauta y la interpretación flautística*. Mundimúsica ediciones.
- Botella, A. y Escorihuela, G. (2019). Evolución de los métodos de flauta desde el siglo XVIII al XX y su uso en los conservatorios superiores de España. *Revista Música Hodie*, 19, 1-15.

- Botella, A., y Escorihuela, G. (2014). Análisis de la praxis docente de los profesores de las enseñanzas superiores de flauta travesera de la Comunidad Valenciana. *El Artista*, (11), 65-87.
- Cannam, C., Landone, C. y Sandler, M. (2010, octubre). Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files. Ponencia presentada en *ACM Multimedia 2010 International Conference*, Florencia, Italia.
- De Dios, M., Herradón, D., Espiga, P. y Llorens, A. (2019). *Sonic Visualiser. Tutorial de Iniciación*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 6 de mayo de 2021.
- Debost, M. (2018). *Una flauta sencilla*. Sonata Ediciones
- Fuentes, M. C. (2020). El Sonido de las flautas Schwedler. *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research*, 4(1), 55-69.
- Galway, J. (1998). Flute. Ed. Yehudi Menuhim Music Guides.
- Hotetterre, J. (1998). *Principios de la flauta travesera flauta de Alemania, de la flauta de pico o flauta dulce y del oboe*. Rivera Ediciones.
- López, F. (2000). Escuelas Flautísticas. *Flauta y Música* (9), 17-24.
- Manning, D. y McLaney, P. (2000). El vibrato de viento-madera desde el siglo XVIII hasta hoy. *Quodlibet*, 18, 37-42.
- Quantz, J. (1985). *On playing the flute*. Faber and Faber.
- Quantz, J. (2015). *Ensayo de un método para tocar la flauta travesera*. Dairea Ediciones.
- Santamaría, C. (s.f.). Escritura musical prescriptiva y descriptiva.
- Seeger, C. (1958). Prescriptive and Descriptive Music Writing. *The Musical Quarterly* (44), 2, 184-195.
- Steinberg, G. (s.f.). Prejuicios sobre la interpretación musical. *Revista Musical*, 13-18.
- Tromlitz, J. (1991). *The virtuoso Flute-Player*. Cambridge Musical Texts and Monographs.

Nota: Este trabajo puede encontrarse al completo en el repositorio de la Universidad Internacional de La Rioja para más información.

NOTAS A PIE DE PÁGINA

1 *The flattement is an undulating motion which is made on a long, held note, and can be slow or fast, uniform or waxing and waning. On the flute it is produced by repeatedly or halfway closing and opening the next hole down from the long note with the finger, or [by alternately closing and opening] another hole completely, according to the demands of the circumstances. It is done with the breath on the flute: this does not have a good effect, but makes a wailing sound; and anyone who does it spoils his chest and ruins his playing altogether, for he loses its firmness, and then cannot keep a firm and pure tone; everything wobbles out from the chest. It is not advisable to use this ornament frequently.*

2 *Le vibrato est une manifestation naturelle de l'émotion que l'on éprouve lorsqu'on joue une phrase musicale. Pour qu'un vibrato soit satisfaisant, l'auditeur ne doit pas le remarquer: sa présence rend néanmoins chaque note plus intéressante.*

Contrairement au vibrato du violon, celui de la flûte-tout comme celui de la voix-est une variation d'intensité du son (au violon il s'agit d'une variation de la hauteur de la note).

Le flûtiste acquiert son vibrato, j'en suis convaincu, par mimétisme (observez combien les élèves ont souvent le même vibrato que celui de leur professeur...). Pour modifier un vibrato trop rapide, surtout ne le supprimez pas volontairement en pensant qu'il finira bien par réapparaître amélioré. Très souvent, si le vibrato est trop prononcé (audible), le son est trop fortement timbré : il y a un lien étroit entre le timbre et le vibrato. Il suffit alors de découvrir légèrement l'embouchure et de jouer avec une pression de l'air plus faible, afin de détimbrer légèrement le son pour que le vibrato ne soit plus gênant, en tout cas nettement moins audible.

Dans tous les cas il faut jouer des mouvements lents (du répertoire de la flûte ou autre) en veillant toujours à avoir un vibrato égal sur toutes les notes en jouant sans trop de timbre. Je recommande ce travail de contrôle du son en tout premier lieu : c'est la meilleure façon de débiter une séance de travail.

3 *Sonic Visualiser uses a pane and layer paradigm to allow the user to stack up any number of different views of things on top of one another, all aligned in the time axis. It can show any number of different panes (distinct areas of the window, vertically stacked) and each pane can display any number of layers (overlaid data representations).*

Luis
MARIÑO

APRENDIENDO A TOCAR LA FLAUTA LEARNING TO PLAY THE FLUTE

Ediciones Si bemol

EL LIBRO DE TEXTO DE FLAUTA

Presentamos la reciente publicación de los libros **APRENDIENDO A TOCAR LA FLAUTA** del profesor L. Mariño,

La colección **APRENDIENDO A TOCAR LA FLAUTA** comprende desde 1º a 4º de EE e incluye ejercicios, estudios, obras, dúos, tríos y cuartetos. Todos los estudios y obras incluyen un apoyo de audio digital como ayuda. En total en toda la enseñanza elemental se incluyen cerca de 400 audios.

Además, incorpora actividades musicales como audiciones de obras, ejercicios de audición, etc, lo que lo convierte en el **LIBRO DE TEXTO** de la flauta, con todo lo necesario para el trabajo diario en el aula en **Conservatorios y Escuelas de Música**.

- 4 libros de Flauta.
- 4 libros de acompañamiento de piano.
- Ejercicios, estudios, obras, dúos, tríos, cuartetos, actividades.
- Cerca de 400 audios digitales (SLOW, NORMAL, KARAOQUE)
- APRENDIENDO A TOCAR LA FLAUTA 1, 2, 3, 4 proporciona al alumnado todo lo necesario para su práctica instrumental. Es como un LIBRO DE TEXTO del alumno, gradual, sencillo, atractivo y completo.
- En castellano e inglés.

Para ver una muestra de los libros, escanea el código QR o haz click sobre él:



www.sibemol.es

learningtoplaytheflute@gmail.com



Luis Misón: «... inimitable, gustoso, delicado Orpheo de este siglo».

Música del siglo XVIII para flauta

■ Por Ángel Marzal

Luis Misón ha sido reconocido principalmente como creador de un nuevo género de música teatral española: la «tonadilla escénica». Aunque se disputa tal reconocimiento con el compositor Antonio Guerrero, sin duda alguna se acepta en la actualidad que sus iniciativas «por crear un nuevo género escénico fueron de tal envergadura y trascendencia que lo sitúan por encima de sus contemporáneos, incluido José de Nebra...».¹

Sin embargo, Luis Misón no sólo desarrolló una gran carrera como compositor de música para el teatro, sino que también destacó en la composición de piezas instrumentales y, asimismo, como intérprete. De origen catalán, nuestro músico ejerció íntegramente su carrera en Madrid, donde fue miembro de la Real Capilla como flautista y oboísta, y colaboró regularmente con la Orquesta del Buen Retiro, con las Orquestas de los Reales Sitios, con teatros de Madrid y con distintas «casas» nobiliarias de la España del siglo XVIII.

Asimismo, Luis Misón cultivó la amistad de algunas de las figuras más relevantes de la élite intelectual española de la época. Podemos citar a este respecto a Tomás de Iriarte, a José Cadalso y también a Félix María de Samaniego, quien, además, citó a nuestro Misón en uno de sus más famosos escritos, la fábula *El tordo flautista*: «Era un gusto el oír, era un encanto / a un tordo, gran flautista; pero tanto / que en la gaita gallega / o la pasión me ciega / o Misón le llevaba mil ventajas».

No obstante, para una investigación como la nuestra, cuyo propósito es el estudio de la

música para flauta travesera de Misón, es imprescindible resaltar su relación con la Casa de Alba. En primer lugar, cabe destacar que el musicólogo José Subirá dio cuenta en 1927, en su libro *La música en la Casa de Alba*, de la existencia de una colección de sonatas para flauta (Subirá, 1927). Efectivamente, José Subirá pudo comprobar que el archivo de la Casa de Alba conservaba una colección de doce sonatas para flauta de Luis Misón guardadas en un volumen manuscrito encuadrado. Divididas en dos partes de seis sonatas, el título del manuscrito de la primera de ellas rezaba: *Seis sonatas a flauta travesera y viola obligadas, echas para el Exmo. Sr. el Señor Duque de Alba, por Dn. Luis Misón [sic]*. Lamentablemente, parece ser que estas sonatas desaparecieron en el incendio que la Casa de Alba sufrió en la Guerra Civil.

Una de las controversias más relevantes de esta colección, que aún permanece por resolver, es si realmente, como dice el mismo José Subirá, se había perdido la parte de viola, o bien, contrariamente, la parte de viola es la que consta como bajo en el facsímil reproducido por el musicólogo. Distintas investigaciones coinciden en que muy probablemente el bajo que aparece en el citado facsímil es realmente una parte escrita específicamente para la viola (Martín Moreno, 1985: 270) (Martín, 1985: 117) (Siemens, 1992: 761). Ello no contradice en ningún caso el uso de algún otro instrumento acompañante en la interpretación de las piezas, como, por ejemplo, el clavecín. La cuestión es que José Subirá seguramente

Luis Misón no sólo desarrolló una gran carrera como compositor de música para el teatro, sino que también destacó en la composición de piezas instrumentales y, asimismo, como intérprete

pensó que la colección de sonatas para flauta fue compuesta como sonatas a tres, cuando en realidad se trataba muy probablemente de composiciones a dos. Con todo, esta colección de sonatas sigue desaparecida, y ello ha impedido despejar todas estas dudas de forma categórica. Las sonatas constaban de tres tiempos, y su eventual recuperación comportaría un gran avance para el repertorio dieciochesco de la flauta travesera en España.

Según el musicólogo Antonio Martín Moreno, Misón gozó de una merecida fama en su tiempo (Martín Moreno, 1985: 270), pero, además, existen estudios que certifican que su carrera musical trascendió a las generaciones posteriores. Prueba de ello es que varias décadas después de su muerte se interpretaba un concierto suyo para dos flautas en el Teatro de los Caños del Peral, según José Subirá, el 22 de marzo de 1789. De hecho, Subirá compara las habilidades de Misón como flautista con las del mismísimo Johann Joachim Quantz (Subirá, 1927: 198 ss.).

Del estudio de las fuentes bibliográficas se deduce que las investigaciones realizadas hasta hace bien poco no habían sido del todo fructíferas en cuanto a la recuperación de ese repertorio flautístico de Luis Misón que tanto anhelamos. De hecho, ya entrado el siglo XXI, la única composición publicada de Misón del género que nos ocupa era una sonata, en principio, no para la flauta, sino para oboe (Siemens, 1992: 761 ss.), que además parece de dudosa atribución, y que fue establecida por el musicólogo Lothar Siemens.

Apuntes biográficos

Gracias a las aportaciones de José Subirá, conocemos una pequeña parte de la biografía de Luis Misón, aunque es la flautista de traveso e investigadora María Díez-Canedo quien nos dice que Luis Misón fue bautizado

en Mataró, provincia de Barcelona, el 26 de agosto de 1727². Su acta de bautismo se encuentra en el Museo Archivo de Santa María de Mataró, donde consta con el apellido «Michon». Asimismo, es importante señalar que murió en Madrid el 13 de febrero de 1766³.

Su padre fue Henrique Michon, oboísta y flautista, quizás de las Reales Guardias de Infantería Españolas, y originario de la ciudad francesa de Metz, en la región de Lorena. No obstante, recientes estudios de la investigadora María Mercé Gras Casanova, que ofrece un trabajo de carácter biográfico ampliamente documentado, precisan que su padre fue músico del Regimiento de Dragones de Belgia (Gras Casanova, 2020: 30). Por otra parte, su madre fue Manuela Ferreira, y sus padrinos de bautismo fueron probablemente sus abuelos maternos: Manuel Ferreira y Mariana Ferreira y Ladrón de Guevara.

Para la investigadora Díez-Canedo, su padre, Enrique Michon, debió de ser uno de los responsables de la introducción de la escuela de vientos francesa en España con el oboe y la flauta barrocos. En consecuencia, es lógico pensar que Luis Misón recibió lecciones de flauta de su padre, siendo, además, quien pudo aconsejarlo respecto a sus inicios profesionales al servicio del rey, primero en las Guardias Reales y posteriormente en la Capilla Real. Además, tampoco puede descartarse la influencia de su familia materna, los Ferreira, en su introducción en el ambiente musical de los teatros de Madrid, donde, como sabemos, Luis Misón desarrolló una magnífica carrera musical como compositor.

Con todo, Luis Misón obtuvo una plaza por oposición en la Capilla Real en julio de 1748. En ese momento la Capilla dispuso de cinco plazas, aunque la defunción de uno de los músicos, José Gesembeck, estabilizó la plantilla con cuatro oboístas-flautistas a partir de junio

de 1749: Manuel Cabaza, Francisco Mestres, Juan López y Luis Misón, permaneciendo así hasta la muerte de nuestro flautista en 1766.

Como ya hemos dicho anteriormente, Luis Misón también fue miembro de las orquestas del Coliseo del Buen Retiro y de los Reales Sitios de Aranjuez. Según documentación aportada por el musicólogo Antonio Martín Moreno, Misón aparece en la plantilla de la orquesta del Coliseo del Buen Retiro entre 1747 y 1758, y también en la que se desplazaba a los Reales Sitios de Aranjuez bajo el reinado de Fernando VI, siempre bajo la dirección musical de Nicolás Conforto (Martín Moreno, 1985: 358 y 361). Por otra parte, conviene resaltar que los archivos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid y la Biblioteca Nacional conservan la parte más significativa de la producción musical de Luis Misón.

La trayectoria de Luis Misón en el teatro musical español incluye la composición de sainetes, entremeses, zarzuelas y comedias musicales. Dos de sus zarzuelas fueron interpretadas en la Embajada francesa en 1764, siendo

embajador el marqués de Osuna. No obstante, merece la pena reiterar que obtuvo el mayor reconocimiento público, sobre todo por ser el creador de un nuevo género de teatro musical español denominado la *tonadilla escénica*.

Misión escribió frecuentemente los textos de sus comedias, razón que justifica la inscripción que consta en un folleto de una «Comedia de Navidades» de 1761 en referencia a Misón: «... inclúyense en ella las letras de todas las tonadillas, cuyo metro y composición son del inimitable, gustoso, delicado Orpheo de este siglo».⁴ Además, sus capacidades como flautista le permitieron participar en las «academias musicales» de su época, manteniendo estrechos vínculos con la Casa de Alba. Tanto Luis Misón como el violinista José Herrando dedicaron obras al duque de Alba, quien fue discípulo de este último. Ambos, Misón y Herrando, debieron de mantener una relación de amistad o bien únicamente profesional, puesto que en el grabado de la portada del tratado de violín de Herrando consta una flauta travesera y, además, un cuaderno con una pieza de Luis Misón.



Arte y Puntual Explicación, de José Herrando, 1756; consta en la portada una flauta travesera y un minueto de Misón.

Misión enfermó a los 37 años en 1764. De hecho, así puede constatarse en el texto de una seguidilla que él mismo escribió:

Corte augusta española, / Misón enfermo/
(¡Ay, prenda mía! / ¡Ay, dueño amado!), / sus afectos te muestra.

Escucha, atiende,...

Óyeme, perla mía, / a quien te ama, / que no es razón que olvides, / pena tirana.

Merezca aplausos, / pues si esto hace enfermo, / más hará sano, / será bien vista / de Misón casi ciego / la tonadilla.

Según el trabajo de María Díez-Canedo, que recoge información del musicólogo José Subirá⁵, Misón fue enterrado en la parroquia de San Martín de Madrid. Su residencia estaba en la calle del Desengaño de Madrid y su esposa fue la señora Gracia Zamora, con quien no consta que tuviera descendencia alguna. Aunque algunas de sus composiciones llegaron a las colonias americanas, Luis Misón seguramente nunca salió de la península ibérica.

La Sonata en la menor

Afortunadamente, las investigaciones recientes han permitido la recuperación de diversas composiciones de cámara para flauta que engrandecen la figura de Luis Misón como compositor, rindiendo, además, homenaje a la flauta, un instrumento al que él mismo dedicó su vida como intérprete.

En este sentido, es imprescindible citar cronológicamente el trabajo de la flautista María Díez-Canedo, cuyas investigaciones culminaron en el año 2007 con el hallazgo de una sonata para flauta de Luis Misón en México (Díez-Canedo, 2007: 55 ss.). Concretamente, Díez-Canedo encontró un manuscrito de 1759 con música para flauta en la signatura M-T53 del Fondo Antigo de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México. Se trata de un cuaderno que contiene las doce sonatas, Op. 2 de Locatelli, una sonata de autor prácticamente desconocido llamada «Puchinger» y, efecti-

vamente, una sonata de Luis Misón. Además, la parte final del manuscrito contiene otras noventa y seis piezas ajenas a Misón, entre las que se encuentran diversas danzas escritas principalmente para flauta sola sin bajo, así como cuatro piezas para dos flautas.

La carátula del citado manuscrito dice: «XII Sonatas A Solo Flauta, é Basso. Di Pietro Locatelli / &... Mex.co y Marzo 30 de 1759 /».

Afortunadamente, las investigaciones recientes han permitido la recuperación de diversas composiciones de cámara para flauta que engrandecen la figura de Luis Misón como compositor, rindiendo, además, homenaje a la flauta, un instrumento al que él mismo dedicó su vida como intérprete

De forma apaisada, el manuscrito presenta dos pentagramas: clave de sol en segunda línea para la flauta y clave de fa en cuarta para el bajo. El cifrado aparece en la parte superior del bajo, aunque conviene resaltar que en la sonata de Luis Misón no consta ninguna cifra. A continuación de las sonatas de Locatelli, aparecen en el citado cuaderno otras dos sonatas manuscritas y copiadas de la misma mano: «Sonata A Solo Flauto è Basso, del Sig.r Puchinger, y, efectivamente, la Sonata A Solo Flauta e Bass. del Sig.r Misson». En la última parte del manuscrito consta la inscripción «Siguen. Minues. Ì Marcha», con la citada recopilación de diversas danzas que aparecen numeradas del 1 al 96, finalizando con la inscripción «Fine /». No obstante, constan posteriormente las otras cuatro pequeñas piezas que, en opinión de María Díez-Canedo, debieron ser añadidas a posteriori, seguramente por otra mano más descuidada.

Entre estas danzas se encuentran principalmente minuetos, marchas y seguidillas,

coincidiendo algunas de ellas con otras obras contenidas en diversos manuscritos novohispanos como, por ejemplo, el manuscrito *Eleanor Hague*, del que hablaremos más adelante. Aunque no se descarta el origen autóctono de alguna de estas piezas, se trata sobre todo de piezas de origen español, francés y también centroeuropeo. Por otra parte, se deduce que dichas piezas debieron interpretarse en conciertos de cámara, en bailes y que posiblemente fueron utilizados también como material pedagógico. Para Díez-Canedo, el propietario fue, sin duda, un maestro de flauta.

No se sabe a ciencia cierta cómo pudo llegar el manuscrito de la *Sonata en la menor* de Luis Misón a Nueva España, puesto que no está documentada su procedencia. Las investigaciones llevadas a cabo hasta este momento sugieren que el manuscrito pudo llegar quizás a través de algún ministril de los que en aquella época actuaban en las capillas eclesiásticas. Los estudios realizados también invitan a pensar que esta música pudo provenir de alguno de los colegios religiosos Franciscanos o Jesuitas de México. Asimismo, se sabe que algunos misioneros españoles e italianos importaban a Nueva España música de los compositores más distinguidos. Finalmente, tampoco hay que descartar que el manuscrito fuera propiedad de algún noble aficionado a la música en general y/o a la flauta en particular.

Según Díez-Canedo, algunos de los músicos que llevaron música española e italiana a Nueva España fueron Ignacio de Jerusalem y Mateo Thollis de la Roca, ambos de origen italiano, aunque trabajaron previamente en España. Ignacio de Jerusalem llegó a Nueva España en 1742, siendo nombrado en 1749 maestro de capilla de la catedral Metropolitana de México, donde compaginó durante décadas su actividad musical en la Iglesia con el puesto de director de música de teatro. Más interesante para nuestro estudio es el caso de Mateo Thollis de la Roca, puesto que este músico trabajó en los teatros de Madrid, llegando posteriormente a la Ciudad de México

en 1756. Para la investigadora Díez-Canedo, Tollis con seguridad debió conocer a Luis Misón en Madrid y podría haber traído su sonata a Nueva España junto a piezas efectivamente de Locatelli y demás música de danza conservada en el cuaderno manuscrito que hemos descrito anteriormente (Díez-Canedo, 2007: 58).

Además, cabe señalar que la *Sonata en la menor* hallada en México no coincide con ninguna de las doce sonatas de la colección del duque de Alba, desaparecida del Palacio de Liria en Madrid durante la guerra civil española, y descritas por el musicólogo José Subirá en su libro *La música en la Casa de Alba* (Subirá, 1927), de la que ya hemos hablado anteriormente. Según el musicólogo, cinco de dichas sonatas estaban en re mayor, una en sol menor, tres en mi menor, dos en fa mayor y una en do mayor, de manera que ninguna de ellas coincide con la tonalidad de la menor con la que está escrita la sonata descubierta en Ciudad de México. Además, ningún primer movimiento de las doce sonatas coincide con el compás ni tampoco con el término italiano de movimiento agógico de la de la menor, por lo que parece bastante claro que dicha sonata es un ejemplar único, no conservado en ningún otro archivo europeo o americano, y que nunca formó parte de la colección de doce sonatas dedicadas al duque de Alba.

Para la profesora Díez-Canedo, la *Sonata en la menor* es una buena muestra de los nuevos aires italianos introducidos en la música española a través de la corte. Se trata de una sonata de estilo italiano que aúna asimismo la *galanterie* derivada de la corte francesa, enlazando así el Barroco tardío con el clasicismo. La sonata es de textura ligera, ritmo armónico lento, bajo simple y melodía *cantabile* y ornamentada, destacando su sello estilístico propio con trazas de elementos hispánicos (Díez-Canedo, 2007: 66).

La *Sonata en la menor* de Luis Misón está estructurada en tres movimientos de forma binaria AB; Andante-Adagio-Presto. La primera parte del andante se inicia, efectivamen-



Fernando de Silva y Álvarez de Toledo, XII duque de Alba, fue un noble español, general, diplomático, señor de Valdecorneja, decano del Consejo de Estado, caballero de la Orden del Toisón de Oro, grande de España y miembro de la Ilustración. A él le dedicó Luis Misón doce sonatas que hoy en día se encuentran, lamentablemente, perdidas.

te, en la tonalidad de la menor, con un primer tema de carácter rítmico. Además, utiliza las apoyaturas como recurso expresivo. Más adelante, encontraremos un segundo tema en la tonalidad relativa de do mayor, de expresión más melódica mediante motivos *legato*.

La segunda parte de este primer movimiento, parte B, presenta el primer Tema, pero en la tonalidad de do mayor. En esta segunda parte, Misón no volverá a presentar el segundo Tema, sino un pasaje sincopado que conduce a una reexposición del primer Tema en la menor. Con todo, cabe resaltar el uso de la homofonía, saltos melódicos y síncopas, así como la ausencia de contrapunto como características determinantes del nuevo estilo italiano.

Por su parte, el adagio se inicia en do mayor con un metro ternario escrito en compás

de 3/4. Después de una breve modulación a si bemol, la melodía modula de nuevo a do en un movimiento de estética galante por sus pasajes sincopados, sus apoyaturas y giros melódicos, que sugieren el uso por parte del intérprete de ornamentación adicional propia del Barroco tardío.

El tercer y último movimiento, Presto, también está escrito con un tiempo ternario representado con el compás de 3/4. Con un marcado carácter de danza, la música se expresa de forma un tanto marcial con la alternancia rítmico-armónica de tónica-dominante. Para la investigadora Díez-Canedo, se trata sin duda de una danza española con elementos tomados de la folía y del fandango, recordando puntualmente, asimismo, la tarantela. La investigadora sugiere el uso del rasgueado de la guitarra española de cinco órdenes como instrumento de continuo en esta pieza (Díez-Canedo, 2007: 69). 13

Con el objetivo de ampliar el estudio sobre la *Sonata en la menor* de Luis Misón y, en definitiva, del estilo de su música para la flauta en un contexto musical de época, es indispensable citar el trabajo del musicólogo Jordi Rifé i Santaló (2020). Dicho musicólogo ha realizado un profundo estudio comparativo entre la *Sonata en la menor* de Luis Misón, la sonata para flauta de Herrando (h. 1720-1763) y la sonata para flauta de Juan Oliver (1733-1830); autores todos ellos relacionados con la Casa de Alba. Para ello, utilizó tres fuentes distintas. La sonata de Luis Misón le fue proporcionada por la investigadora María Díez-Canedo Flores, pero para el estudio de las sonatas para flauta de José Herrando y de Juan Oliver Astorga, tomó las ediciones publicadas por el musicólogo Lothar Siemens (Herrando, 1987) (Oliver, 1991). Jordi Rifé concluye que el primer y segundo movimientos de la *Sonata en la menor* de Luis Misón se circunscriben plenamente en la estética del estilo galante. Sin embargo, el último movimiento es de estilo más próximo al último Barroco de porte *scarlattiano*... (Rifé, 2020: 195 s.). Con todo, y para concluir nuestra aportación sobre esta *Sonata en la menor*

de Luis Misón, debemos señalar que ha sido recientemente editada en edición crítica realizada por el investigador Antoni Pons Seguí (Misón, 2017a) y también grabada por el grupo de música antigua La Fontegara (Misón, 2017b).

El fondo musical de la Casa de Navascués

La *Sonata en la menor* de Luis Misón, recuperada en el año 2007, no ha sido el último hallazgo de música para flauta de nuestro compositor. La tesis doctoral realizada por la investigadora María Álvarez-Villamil Bárcena ha permitido descubrir la existencia de varias sonatas en el fondo musical de la Casa Navascués (Álvarez-Villamil, 2019).

La investigadora María Álvarez-Villamil ha podido comprobar que el linaje de la Casa de Navascués es originario de la villa que lleva el mismo nombre en el Reino de Navarra. Está probado que se trata de una «casa noble, solariega y con armas propias, y por tanto hidalgos antiguos poseedores de su propio escudo de armas, uno de los rasgos distintivos de la condición de hidalgos cuyos elementos identifican el origen del linaje». (Álvarez-Villamil, 2019: 57 s.). La biblioteca musical de la Casa de Navascués está conformada por una colección que se inicia en el último tercio del siglo XVIII, prolongándose hasta principios del siglo XX. Actualmente, dicha biblioteca se encuentra en la Casa de Navascués, localizada en la Villa de Cintruénigo en la Comunidad Foral de Navarra.

La investigadora encontró el fondo musical inventariado y organizado en carpetas, trabajo que había realizado la familia a propósito del reconocimiento de la Casa como Bien de Interés Cultural, que finalmente consiguió en 1995. De acuerdo con la información proporcionada por María Álvarez-Villamil, podemos decir que el fondo musical consta de cuatrocientos sesenta y seis asientos, que recogen más de mil composiciones y cuarenta y siete obras didácticas. En cuanto a la música para o con flauta, existen ciento veintiséis obras recogidas en cuarenta y

siete asientos catalográficos que contienen diversas plantillas repartidas entre música manuscrita e impresa. Así, encontraremos en este fondo musical como fuentes manuscritas únicas una serie de composiciones que Luis Misón escribió específicamente para la flauta; concretamente, tres sonatas para flauta y bajo, así como tres tríos para flauta, violín y bajo.

Las sonatas para flauta y bajo están escritas en las tonalidades de re mayor, sol mayor y mi mayor. La primera de ellas, en re mayor, consta de un solo movimiento, por lo que, hipotéticamente, podría estar incompleta. Con todo, dicho movimiento está agógicamente determinado por el término «*allegro*», representado métricamente por el compás de 2/2. De la segunda sonata conviene señalar, en primer lugar, que aparece en el manuscrito con el número 16. Está escrita en sol mayor y consta de tres movimientos: *allegro moderato* en 4/4, *adagio* en 3/4 y, para concluir, un tempo de minuetto en 3/4. La tercera sonata está escrita en mi mayor, y aparece en el manuscrito numerada con el número 20. Consta igualmente de tres movimientos: *Andante* en 4/4, *Adagio* en 3/4 y concluye con un movimiento *A la francesa* con *diferencias*.

En cuanto a los tres tríos para flauta, violín y bajo que ha conservado el fondo de la Casa de Navascués, cabe señalar que están escritos en las tonalidades de sol mayor, do mayor y mi menor, y con formas estructuralmente binarias más o menos ampliadas. El primer trío, en sol mayor, consta de tres movimientos: *Allegro*, *Andantino* y *Minuetto*. Contiene dos voces principales que comparten material temático con una tercera voz, generalmente, para el violonchelo con función de bajo, aunque ocasionalmente con pasajes de interés melódico. El segundo trío, en do mayor, consta sin embargo de dos movimientos: *Andante* y *Minuetto-Andantino*. La textura musical de este trío está determinada por una flauta solista con dos instrumentos acompañantes, violín y violonchelo, en un estilo galante. El tercer trío, en mi menor, consta también de dos movimientos: *Andante* y

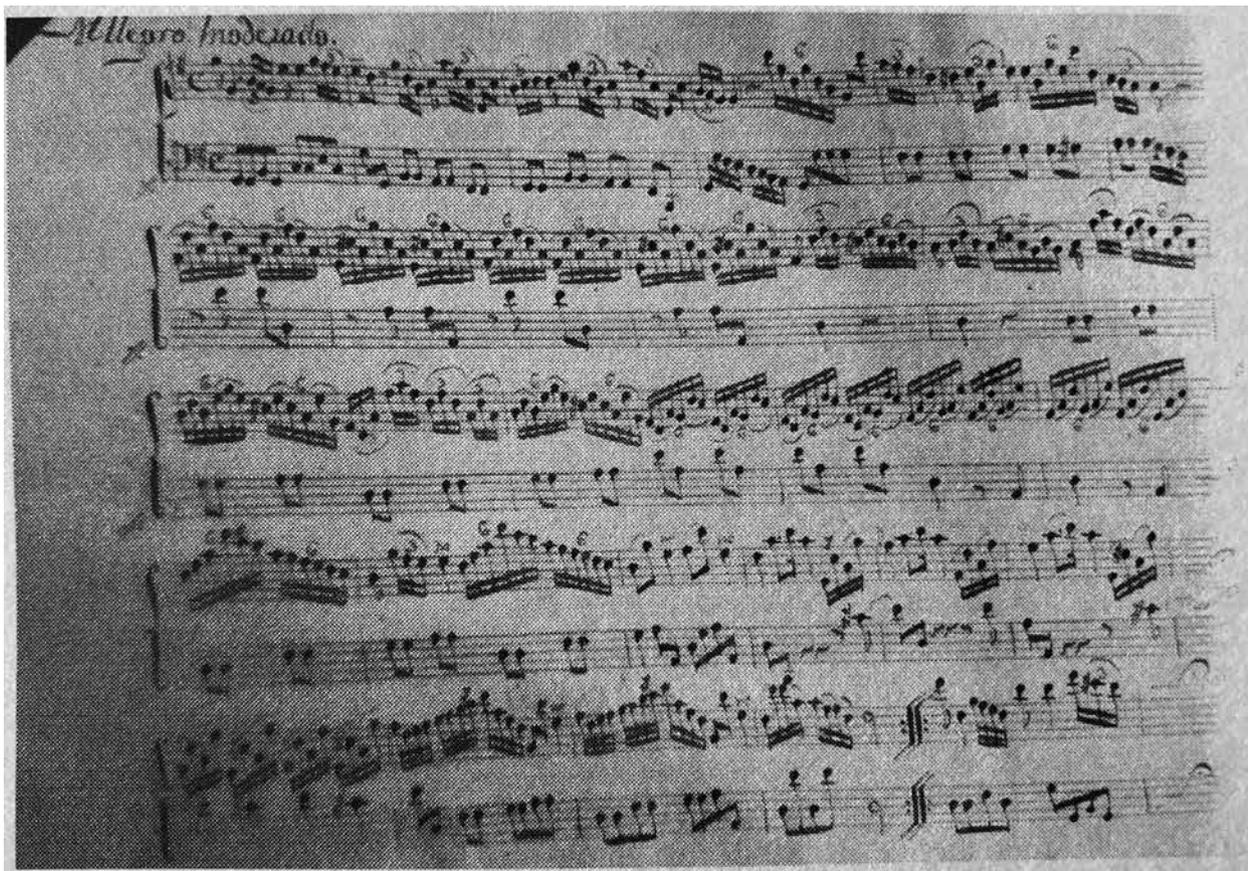
Minueto. Con el mismo estilo galante, ofrece una textura musical similar al segundo trío con el protagonismo de la flauta como solista (Álvarez-Villamil, 2019: 301 ss.).

La colección de la Casa Palacio Condesa de Lebrija

Resulta, asimismo, indispensable citar la recuperación de otras cinco sonatas de Luis Misón hasta ahora desconocidas. Dichas sonatas se han conservado en la colección particular de la Casa Palacio Condesa de Lebrija, de Sevilla; una casa señorial del siglo XVI que a principios del siglo XX pasó a ser propiedad de Regla Manjón y Mergelina (1851-1938), condesa de Lebrija. La condesa desarrolló una intensa actividad social y cultural que incluyó su labor como coleccionista. Su colección musical no es excesiva, pero contiene las cinco sonatas citadas de Luis Misón y un par de dúos manuscritos de autor desconocido para flautas traveseras con música basada en *La gazza ladra*, de Gioachino Rossini. La

condesa fue nombrada académica de número de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en 1918 y, dos años más tarde, académica por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 17

Las cinco sonatas de Luis Misón han sido editadas en edición crítica por el investigador Juan Miguel Illán, del cual hemos tomado la información que ofrecemos seguidamente (Misón, 2021: IX s.). Siguiendo su estudio, podemos decir que los manuscritos fueron copiados por distintas manos. También debemos señalar que no hay datos concretos de cómo estos manuscritos llegaron a la Casa de Lebrija. Con todo, estas sonatas generan interés por su valor histórico en el catálogo de música de cámara para flauta del siglo XVI-II. Asimismo, merece la pena subrayar que son composiciones de alta exigencia técnica, cuestión que puede dar idea del excelente nivel interpretativo de su autor como flautista. Sin embargo, el mayor atractivo de dichas sonatas radica seguramente, desde el punto



Sonata en sol mayor [n.º 3], f. 14.

de vista flautístico, en el uso del do sostenido grave, nota ajena a la flauta barroca del siglo XVIII. Dicha circunstancia abre todo un abanico de especulaciones sobre las cuestiones organológicas de la flauta travesera en la España del siglo XVIII.

Resulta, asimismo, indispensable citar la recuperación de otras cinco sonatas de Luis Misón hasta ahora desconocidas. Dichas sonatas se han conservado en la colección particular de la Casa Palacio Condesa de Lebrija, de Sevilla

En los manuscritos no aparece ningún tipo de numeración, por lo que nos referiremos a ellas según la numeración realizada, del número 1 al 5, por Juan Miguel Illán en su edición crítica (Misón, 2021). De las cinco sonatas, las numeradas del 1 al 4 están en sol mayor, mientras que la numerada con el 5 está compuesta en la tonalidad de re mayor. Además, las sonatas están escritas en tres movimientos, excepto una de ellas, concretamente la que ha sido numerada con el número 1, que contiene dos movimientos: Andantino y Allegro.

En lo que concierne a la sonata número 2, debemos señalar que presenta ciertas diferencias en cuanto a la grafía respecto a la número 1, sobre todo en la representación de articulaciones y ornamentos. No obstante, el elemento quizás más interesante de esta sonata es que en el compás 45 del movimiento Presto aparece por primera vez el do sostenido grave; una nota que excede el ámbito de la flauta travesera barroca de una llave. Asimismo, en la sonata número 3 encontraremos variedad en la escritura de los trinos, de manera que parece evidente que todos estos manuscritos fueron copiados efectivamente por distintas manos.

Por otra parte, el formato del manuscrito de la sonata número 4 es similar a los ante-

riores, conformado por dos bifolios. No obstante, nos gustaría comentar la singularidad de que este manuscrito de la sonata número 4 es el único que contiene cierta decoración en la portada, ya que el título consta encuadrado con cuatro motivos florales en las esquinas. Además, la línea del bajo contiene cifrado. Sin embargo, el detalle más significativo es que en los compases 75 y 76 del Andantino de esta sonata aparece de nuevo el do sostenido grave. Asimismo, también debemos resaltar que en el tercer movimiento de esta sonata consta una cadencia.

En cuanto a la sonata número 5, podemos decir, en primer lugar, que es el manuscrito de menor tamaño de todos. No obstante, destaca porque es el único que aparece con fecha concreta de 1751. Además, podemos añadir que también consta con un cifrado que aparece colocado en la parte superior del bajo. Según el trabajo del investigador Juan Miguel Illán, una característica singular de esta composición es que contiene variaciones en el *Minuete*, sin que haya sido copiada la línea del bajo por segunda vez. Además, en el compás número 50 de dicho movimiento consta, por última vez, un do sostenido grave para el «traverso». Sin duda alguna, el uso de un ámbito extendido de la flauta de esta época en este repertorio se convierte en uno de los principales objetivos de estudio para determinar la evolución de la flauta travesera en España en el siglo XVIII. Finalmente, es imprescindible señalar que estas cinco sonatas de Luis Misón han sido grabadas recientemente por el flautista Rafael Ruibérriz de Torres (Misón, 2023).

Otras piezas

No deberíamos concluir nuestro trabajo sin citar otras tres obras instrumentales de Luis Misón que han podido ser recuperadas gracias a la ardua tarea desarrollada por distintos investigadores. En primer lugar, cabe citar un *Adagio* en si bemol que se ha conservado en un manuscrito americano, denominado *Eleanor Hague*, que guarda la *Library of the Southwest BHM*



Portada de la Sonata en re mayor [n.º 5] (1751), f. 1r.

Museum de Los Ángeles⁶. Según la investigadora María Díez-Canedo dicho *Adagio* podría pertenecer a una sonata para flauta, oboe o violín, y es de estilo barroco tardío-galante, expresivo y ornamentado. Después, también es importante citar una Sonata para guitarra que fue 6 *Vid.* (Rusell, 1997), citado en (Díez-Canedo, 2020: 176), y, (Berrocal Cebrián, 2015), citado en (De la Morena, 2020: 242). 21 transcrita por el musicólogo peruano Javier Echeopar⁷. A propósito de esta sonata, Díez-Canedo detalla que contiene arpeggios a lo largo de la pieza, por lo que podría tratarse del acompañamiento de una sonata asimismo para un instrumento agudo como la flauta, el oboe o el violín (Díez-Canedo, 2020: 176 s.). Finalmente, es indispensable citar la recuperación de una *Overtura a dos violines y bajo*⁸ que según la investigadora representa un ejemplo inédito enmarcado en un género instrumental que practicaron los compositores españoles y novohispanos a mediados del siglo XVIII.

Conclusión

Así pues, como resumen final, cabe concluir que la producción musical instrumental de Luis Misón que ha podido ser recuperada hasta nuestros días consta de dieciséis piezas. Concretamente, diez sonatas para flauta y el *Adagio* del manuscrito *Eleanor Hague*. Además, tres tríos para flauta, violín y bajo. Finalmente, cabe añadir una sonata para guitarra y una obertura para dos violines y bajo.

Toda esta producción musical, que se encuentra cronológicamente enmarcada en el

Barroco español de mediados de siglo con una marcada influencia italiana, contiene elementos del estilo *galante* y, además, singularidades de la cultura musical hispánica del siglo XVIII. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez-Villamil Bárcena, M. (2019). *La colección de música de la Casa Navascués: de Luis Misón a los Beatles. La transformación del gusto musical a través de un fondo de aficionado*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Berrocal Cebrián, Josefa-Endika. (2015). *La recepción del oboe en España en el siglo XVI-II*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- Davies, Drew E. (2006). «El repertorio italianizado de la Catedral de Durango en el siglo XVI-II», *Música, Catedral y Sociedad*, I Coloquio MUSICAT, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 165-173.
- De la Morena, M. (2020). «La documentación de la obra de Luis Misón», *Estudios musicales del clasicismo. Estudios en torno a Luis Misón*, 5, Asociación Luigi Boccherini, Editorial Arpeggio, Madrid y Sant Cugat, pp. 197-243
- Díez-Canedo Flores, M. (2007). «La flauta travesera en las dos orillas. Una sonata de flauta de Luis Misón en México», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14, Universidad Complutense Madrid, Madrid.
- Díez-Canedo Flores, M. (2020). «Reflexiones sobre la música instrumental en Nueva España. Una obertura de Luis Misón en la Catedral de Durango, México», *Estudios musicales del clasicismo. Estudios en torno a Luis Misón*, 5, Asociación Luigi Boccherini, Editorial Arpeggio, Madrid y Sant Cugat, pp. 157-180
- Echeopar, J. 1992. *Melodías virreinales del siglo XVIII*, Ed. Carrillo-Echeopar, Lima.
- Gras Casanova, M.^a Mercé (2020). «Músicos militares y comediantes en el entorno familiar de Luis Misón en Barcelona (1680-1730)», *Estudios musicales del clasicismo. Estudios en torno a Luis Misón*, 5, Asociación Luigi Boccherini, Editorial Arpeggio, Madrid y Sant Cugat, pp. 23-60.
- Herrando, J. (1987). *Tres sonatas para violín y bajo solo y una más para flauta travesera o violín, entre las que se incluye la intitulada: «El jardín de Aranjuez en tiempo de Primavera, con diversos cantos de pájaros y otros*

animales». [Música impresa], Lothar Siemens Hernández (ed.), Sociedad Española de Musicología (SEDEM), Madrid.

- Martín Moreno, A. (1985). *Historia de la música española*. 4. Siglo XVIII, Alianza, Madrid.
- Martín, M. (1985). «La flauta de pico y la flauta travesera en el siglo XVIII en España», *Revista de Musicología*, Vol. 8, n.º 1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), Madrid, pp. 115-118.
- Misón, L. (2017a). *Sonata para flauta travesera y bajo* [Música impresa], Antoni Pons Seguí (ed.), Música instrumental, 5, Ars Hispana, Madrid.
- Misón, L. (2021). *Cinco sonatas para flauta travesera y bajo* [Música impresa], Juan Miguel Illán (ed.), Conservadas en la colección de la Casa Palacio Condesa de Lebrija, Música Hispana (Música instrumental, Música de cámara), Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid.
- Oliver Astorga, J. (1991). *Sonatas I-VI Op. 1 para violín y bajo siendo la n.º 1 también para flauta travesera* [Música impresa], Lothar Siemens Hernández (ed.), Sociedad Española de Musicología (SEDEM), Madrid.
- Rifé i Santaló, J. (2020). «La sonata en la menor para flauta travesera de Luis Misón: estilo y contexto musical», *Estudios musicales del clasicismo. Estudios en torno a Luis Misón*, 5, Asociación Luigi Boccherini, Editorial Arpeggio, Madrid y Sant Cugat, pp. 181-196.
- Russell, Craig H. (1997). «El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII», *Heterofonía*, 116-117, pp. 51-97.
- Siemens Hernández, L. (1992). «Una sonata para oboe y bajo atribuible a Luis Misón (s. XVIII)», *Revista de Musicología*, Vol. XV, n.ºs 2-3, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), Madrid, pp. 761-773.
- Subirá, J. (1927). *La música en la Casa de Alba*, Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», Madrid.

DISCOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

- Misón, L. (2017b). *Arca de Música, Instrumental Music in New Spain, Late 18th Century* [CD], La Fontegara México, London, Meridian.
- Misón, L. (2023). *Luis Misón. The five Sevillian Flute Sonatas* [CD], Rafael Ruibérriz de Torres (Flauta), Sevilla, Brilliant Classics.
- Real Academia de la Historia. Disponible online en <https://dbe.rah.es/biografias/31976/luis-mison> [Fecha de consulta: 19.05.2022]

NOTAS A PIE DE PÁGINA

- 1 Real Academia de la Historia. Disponible online en <https://dbe.rah.es/biografias/31976/luis-mison> [Fecha de consulta: 19.05.2022].
- 2 «Libro XIII, folio 5, Registro de Bautismos, Museu Arxiu de Santa María, Mataró...» (Díez-Canedo, 2007: 58).
- 3 «J. Subirá: “Necrologías musicales madrileñas (Años 1611-1808)”», *Anuario Musical*, XIII, 1958, p. 16. Francisco Asenjo Barbieri: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*, Emilio Casares (ed.), Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986; Fernando J. Cabañas Alamán: “Misón, Luis”, *DMEH*, vol. 9, pp. 617-618». *Ibidem*.
- 4 Folleto de explicación de los bailes «Comedia de Navidades, *Cumplirle a Dios la palabra y Sacrificio en Sicilia*” de 1761, representada en el Coliseo de la Cruz por la compañía de la viuda de A. Guerrero; J. Subirá: *La tonadilla escénica*, Madrid, 1928; A. Barbieri: *Catálogo de la BN*, MSS. 14015/10, p. 372». (Díez-Canedo, 2007: 62).
- 5 J. Subirá: «Necrologías musicales madrileñas», (Años 1611-1808), *Anuario Musical*, 13, 1958, p. 16. (Díez-Canedo, 2007: 63).
- 6 *Vid.* (Russell, 1997), citado en (Díez-Canedo, 2020: 176), y (Berrocal Cebrián, 2015), citado en (De la Morena, 2020: 242).
- 7 *Vid.* (Echecopar, 1992), citado en (Díez-Canedo, 2020: 176). «Se trata de una obra de atribución dudosa. Esta sonata se encuentra en el manuscrito titulado “Libro de Zifra”, conservado en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú». (De la Morena, 2020: 242).
- 8 *Vid.* (Davies, 2006), citado en (Díez-Canedo, 2020: 168).

NOVEDADES Sonata ediciones



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

Timbra y Afina

Vibra y Articula

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

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

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

FLAUTAS Y PICCOLOS ARTESANALES

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

MÁS INFORMACIÓN:



FLAUTAS



PICCOLOS



altus
azumi
jupiter
miyazawa
murasaki
sankyo



©Azumi

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

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