

altus
azumi
jupiter
miyazawa
muramatsu
sankyo



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

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

OCTUBRE 2024

Todo Flauta N.º 30

número
especial
68 PGS.



Pearl Flute
A Tradition of Innovation

ARTESANÍA, INNOVACIÓN Y
CALIDAD EN CADA NOTA



Conoce todos nuestros modelos
en www.pearlflute.com

FLAUTAS Y PICCOLOS ARTESANALES



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

MÁS INFORMACIÓN:



FLAUTAS



PICCOLOS



 YAMAHA
Make Waves

ARTÍCULO

MUJERES FLAUTISTAS PIONERAS

PARTE 1/2

Por Antonio Arias

08



SIENTAN CÁTEDRA

**ENTREVISTA A MANUEL MORALES,
CATEDRÁTICO DE FLAUTA DEL
CONSERVATORIO SUPERIOR DE VIGO**

Por Roberto Casado

25



ARTÍCULO

**LA PRIMERA CONVENCIÓN DE
FLAUTISTAS DE LA HISTORIA**

Por Juan Domingo Ayala Pastora

32



ARTÍCULO

TECNOPATÍAS DEL FLAUTISTA

Por Alejandro Ortúñoz Gelardo

36



ARTÍCULO

**FERDINAND BÜCHNER
UN ROMÁNTICO OLVIDADO**

Por Vicente Martínez

40



RESEÑAS

**I GRANDE ASSOLO ORCHESTALI PER FLAUTO
-JEAN-PIERRE RAMPAL ET LES SOLISTES DE
L'ORCHESTRE DU GRAND CASINO DE VICHY**

**-JEAN-PIERRE RAMPAL. LA FLÛTE
UNIVERSELLE**

Por Antonio Arias

47



ARTÍCULO

**SOBRE LA INTERPRETACIÓN DE LA
MÚSICA PARA FLAUTA DE MOZART**

Por Wendela van Swol

50



ARTÍCULO

**LA IMPORTANCIA DE LA UTILIZACIÓN DE LAS
TÉCNICAS EXTENDIDAS DE LA FLAUTA EN LA
CALIDAD DEL SONIDO Y SU APLICACIÓN EN
EL CONTEXTO DE LA INTERPRETACIÓN DE LA
MÚSICA CONTEMPORÁNEA Y DE LA MÚSICA
CLÁSICA O ANTIGUA**

Por Monika Streitová

60



FLAUTAS BARROCAS

CABEZAS EN MADERA

para flauta y piccolo



Pasión por la madera



Hernández

www.hernandezflute.com
Segorbe - España

Portada TF30



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

Antonio Arias
Roberto Casado
Juan Domingo Ayala Pastora
Alejandro Ortúñoz Gelardo
Vicente Martínez
Wendela van Swol
Monika Streitová

A.F.E
Asociación
de Flautistas
de España



Asociación de Flautistas
de España

Presidenta
Ruth Gallo Lavilla
afepresidente@gmail.com

Vicepresidente
Vicens Prats Paris
afevicepresidente@gmail.com

Secretaria
Cristina Sevillano López-Romero
afesecretario@gmail.com

Tesorería
Juanjo Hernández Muñoz
afeflautatesorero@gmail.com

Vocal
Roberto Casado Aguado
Alodia Fleitas Santana

Webmaster
Pepa Segovia

Atención al socio
Alejandro Ortúñoz Gelardo
afeinscripciones@gmail.com

Revista
Juanjo Hernández Muñoz
afetodoflauta@gmail.com

LISTA DE ANUNCIANTES
por orden alfabético

Abell Flute Company.....	39
Artis Store.....	6
El hogar de la flauta travesera..	46
Euromúsica Garijo	PET
Julio Hernández	4
Pearl Flute.....	PID
Pere Alcon Quer.....	45
Soloflauta.....	59
Yamaha	PIT



ARTIS STORE

Flautas



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



MIYAZAWA

The Muramatsu flute

Altus
HANDMADE FLUTES

SANKYO FLUTES

Philip HAMMIG

lefreque

YAMAHA

ZUMMBIT

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:



Desde la AFE

Queridas socias y socios:

Nos complace presentaros el número 30 de *TODO FLAUTA*. Esta edición ha sido todo un desafío debido a la amplia cantidad de información que recibimos, lo que nos ha llevado a seleccionar una gran variedad de artículos que, esperamos, sean de vuestro interés.

Abrimos con «Mujeres flautistas pioneras», la primera parte de un fascinante artículo escrito por nuestro querido Antonio Arias. La segunda parte estará disponible en el próximo número de la revista. En la sección «Sientan Cátedra», Roberto Casado entrevista a Manuel Morales, socio y catedrático del Conservatorio Superior de Vigo. Además, nuestro socio Juan Domingo Ayala Pastora nos ofrece un interesante artículo sobre la «Primera convención de flautistas de la historia».

Alejandro Ortúño, miembro de la Junta Directiva de la AFE, inaugura una nueva sección dedicada a las «Tecnopatías del flautista». Vicente Martínez, catedrático del Real Conservatorio Superior de Madrid, nos deleita con un artículo sobre Ferdinand Büchner, flautista y compositor, una figura poco conocida en el mundo de la flauta. Continuamos con las reseñas de Antonio Arias sobre Gian Luca Petrucci, Denis Verroust y Jean Pierre Rampal. Por su parte, Wendela van Swol nos ofrece un análisis sobre la interpretación de la mís-

ca para flauta de W. A. Mozart. Finalmente, cerramos este número especial con el artículo de la flautista checoslovaca Monika Streitová, que nos habla sobre la aplicación de las técnicas extendidas de la flauta en el desarrollo de la calidad sonora.

Aprovechamos este espacio para comunicaros que la 7.^a Convención de la Asociación de Flautistas de España, que se celebrará en el Real Conservatorio Superior de Madrid los días 1, 2 y 3 de mayo de 2025, ya está confirmada. A través de nuestras redes sociales os iremos proporcionando toda la información al respecto.

Queremos, por supuesto, expresar nuestro más sincero agradecimiento a todos los colaboradores que, de manera desinteresada, hacen posible esta revista, así como a aquellos que, con su publicidad, nos ayudan a financiarla.

¡Esperamos que disfrutéis de este número!

Un cordial saludo.

Juanjo Hernández.
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.



mujeres flautistas pioneras

(PARTE 1/2)

■ Por Antonio Arias

En el presente artículo, quiero presentar las figuras de aquellas mujeres flautistas que marcaron un rumbo en épocas en las que, además de cantar, las damas solían elegir el clave, el piano, el arpa o la guitarra para desarrollar su actividad musical.

He intentado ofrecer los perfiles biográficos cronológicamente, a sabiendas de que a menudo se solapan.

Mucho se ha escrito acerca de las mujeres compositoras, cuya música he divulgado, especialmente, junto a mi querido y admirado compañero pianista desde 1984 Gerardo López Laguna, tanto a través de la Asociación Mujeres Compositoras¹, fundada por nuestra llorada María Luisa Ozaita². Conocemos bien el perfil de no pocas compositoras desde la Antigüedad³. Los trabajos de Aaron Cohen, Jane Bowers, Marcia G. Citron, y los más recientes de Florence Launay, Jérôme Spycket y Hyacinthe Ravet son algunos de los referentes de esta temática. Pero mucho menos han suscitado curiosidad las mujeres flautistas que fueron figuras en su tiempo y que han dejado su impronta desde el siglo XVIII. Un modesto trabajo como el presente no pretende ser exhaustivo. Puede ser la semilla para que alguien lo desarrolle más extensamente. Creo que esta temática merece un mayor estudio.

Ignoro la razón por la cual pocas optaron por nuestro instrumento, aunque esbozaré

algunas ideas al respecto. Ciento es que los instrumentos de viento a menudo suscitaron recelo por parte de algunos médicos, al considerar que podían ser nocivos para la respiración. Mi propio padre, violinista y viola solista de la Orquesta Nacional de España, hubiera sido flautista de no haber escuchado tal consejo del médico de familia. Es posible que se diera algún otro prejuicio que ignoro. En mis tiempos de estudiante, la clase de flauta del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, impartida por don Francisco Mangano, tan solo contaba con una alumna.

Sin entrar en consideraciones ideológicas completamente ajenas a mi propósito, la realidad es que aquellas mujeres flautistas, actualmente mayoritarias, fueron verdaderas pioneras. A todas ellas, a modo de homenaje, van dedicadas estas líneas.

En la antigua Grecia, el instrumento de Palas Atenea era la flauta⁴. El mito cuenta que, mientras estaba tocando, vio su rostro reflejado en las aguas de un arroyo. Horrorizada por su mueca, lanzó su instrumento al agua y no volvió a tocar la flauta, cuya práctica prohibió a las ninfas. Resulta paradójico que tal relato tuviera otro similar en el que esta vez es un hombre, Alcibíades (s. IV a. C.), probando la flauta (muy probablemente se trataba de un aulós y no de una flauta) que su maestro Antigénidas le había regalado,

contempló horrorizado la deformación de su cara en un espejo.

Siguiendo en la Antigüedad, y contrariamente a esta actitud, un general de Alejandro Magno escribió que había capturado nada menos que 329 mujeres del harén del rey de Persia, todas ellas expertas flautistas.

En el incendio de la biblioteca de Alejandría, habría ardido un libro con las biografías de no menos de 535 mujeres flautistas.

El historiador greco-romano Plutarco refiere que una hermosa mujer llamada Nanna fue tan buena flautista que Mimnermo, al que Estrabón describe como «tanto un flautista como un poeta elegíaco», habría compuesto un poema elegíaco en su honor. No es imposible que no se tratase de flautas, sino de aulós.

Sin entrar en consideraciones ideológicas completamente ajenas a mi propósito, la realidad es que aquellas mujeres flautistas, actualmente mayoritarias, fueron verdaderas pioneras. A todas ellas, a modo de homenaje, van dedicadas estas líneas

En China, muchas de las damas de honor de las emperatrices tocaban la flauta de bambú como signo de distinción⁵.

Si nos situamos en el Renacimiento, el palacio Harrach de Viena conserva un delicioso cuadro, debido al pincel de un artista muy probablemente flamenco, cuya identidad se desconoce, conocido como *Maestro de las medias figuras femeninas* (*Meister der weiblichen Halbfiguren*). Datado en torno a 1550, representa a tres damas con rasgos muy similares, lo que sugiere que se trata de la misma modelo. Elegantemente vestidas, la de la derecha toca un laúd de seis cuerdas dobles cuyo estuche puede verse colgado en la pared. La que aparece a la izquierda canta. La que ocupa la posición central toca la



Princesa Victoire de Francia.

Princesa Wilhelmine de Prusia.

flauta. En el libro situado sobre la mesa pude verse la canción francesa *Jouissance vous donneray*, con letra del poeta Clément Marot⁶ y música de Claudio de Sermisy⁷. El estuche situado sobre la mesa sirve para guardar varias flautas. Se conservan varios cuadros análogos. Cabe destacar la excelente precisión iconográfica, reflejada en la posición de las manos de las dos instrumentistas, hecho éste bastante infrecuente.

Durante el Barroco, las mujeres tocaban a menudo el clavecín. En el entorno aristocrático, encontramos bastantes mujeres cantantes y otras que practicaban la viola da gamba, especialmente el *pardessus de viole*,

el instrumento más agudo de la familia. Es el caso, por ejemplo, de las princesas **Victoire** (1733-1799) y **Anne Henriette** (1727-1752), hijas de Luis XV. Es bastante raro encontrar mujeres que tocaran instrumentos de viento. Se ha argumentado que algunas representaciones derivadas de la mitología estaban en contradicción con la estética y moral femenina. Se consideraba que ya la misma posición de cuerpo y boca eran demasiado sugestivos. En particular, la flauta podría cuestionar la virtud de la tañedora, «asociada al mundo de la prostitución femenina» (Imyra Santana, 2019), y, en todos los casos, a la seducción. No faltan relatos que relacionan la flauta con

célebres cortesanas tales como Róope (mencionada por Plinio el Viejo, Safo y Estrabón) o Boa (madre de Filetero, rey de Pérgamo).

Los textos del siglo XVIII se hacen a menudo eco de los de la Antigüedad. Así, el pastor, compositor, pedagogo y filólogo Carl Ludwig Junker (1748-1797) estableció en su *Musikalischer und Künstler Almanach* (1783) una clasificación de los instrumentos por género. Las mujeres debían tocar el clavecín, el laúd, la cítara o el arpa. El criterio evocado es de orden estético. Se han evocado también razones de salud, desaconsejando instrumentos nocivos para la fragilidad de las mujeres (John Essex, 1722), además de considerarlos «indecentes»:

El clavecín, la espineta, el laúd y el violín bajo son los instrumentos más agradables a las damas; Hay algunos otros que realmente son impropios del bello sexo; como la flauta, el violín y el oboe; el último de los cuales es demasiado varonil y parecería indecente en boca de una mujer; y la flauta es muy inadecuada, ya que quita demasiados jugos, que de otro modo serían más necesarios para promover el apetito y ayudar a la digestión⁸.

Afortunadamente, no faltaron reacciones que se oponían a las de Junker y Essex. Es el caso del texto anónimo *Musikalischer und Künstler Almanach auf das Jahr* (1784), atribuido al jurista, compositor y musicólogo Hans Adolf von Eschstruth, que no duda en defender que los instrumentos de música se tocan para los oídos y el corazón y no para los ojos. Es de lamentar que los escritos de Junker prevalecieran sobre los de este último autor.

El mundo de la nobleza incluía entre sus privilegios tácitos el de apartarse de los mencionados preceptos. Así, encontramos una pléyade de mujeres músicas en este contexto. Además de las ya citadas princesas de Francia, mencionaré a las de Prusia, **Anna Amalia** (1723-1787) y **Wilhelmine** (1709-1758), ambas hermanas de Federico II y autoras de sendas sonatas para flauta.



Princesa Anna Amalia de Prusia.

Anna Amalia de Prusia (1723-1787) fue clavecinista, organista, violinista, flautista y compositora. Fue alumna de Gottlieb Heyne (1684-1758) ¾organista de la catedral de Berlín^{3/4} y de Christoph Schaffrath⁹. Nombró musico y clavecinista de su corte a Johann Philipp Kirnberger¹⁰, a su vez discípulo de Johann Sebastian Bach. Legó a la posteridad la *Amalienbibliotek*, constituida por una importante recopilación de obras de los Bach, Händel, Palestrina, etc. Dicha biblioteca fue la base de la moderna *Stiftng Preussischer Kulturbesitz* y de la *Deutsche Staatsbibliothek* de Berlín. Coleccionó tanto manuscritos originales ¾muchos de Bach, al que profesaba un especial culto^{3/4} como copias de diversas obras que encargó para asegurar su conservación, adelantándose a nuestras actuales «copias de seguridad». Donó su biblioteca al *Joachimsthalschen Gymnasium* de Berlín.



Juliana-Maria, princesa de Braunschweig-Wolfenbüttel.

La colección pasó a la *Preussische Staatsbibliothek* de Berlín en 1914. En 1767, nombró a Carl Philipp Emanuel Bach director de música de su corte.

Anna Amalia compuso obras vocales sagradas y profanas y música instrumental.

La reina de Dinamarca y de Noruega **Juliana-Maria, princesa de Braunschweig-Wolfenbüttel** tocaba la flauta¹¹. Al parecer, se conserva un retrato suyo realizado por Antoine Pesne¹² en 1750, en el que la princesa aparece representada con su instrumento.

Por su parte, en una carta dirigida a su padre (1777), Mozart menciona a **Maria Theodora von Branca**, alumna de Johann Baptiste Becke (1743-ca.1816), flautista de la capilla de la corte de Múnich.

En 1718, el editor Michel Charles Le Cène publicó en Ámsterdam el libro de un tal Monsieur N. C. que versaba sobre las actividades adecuadas a las mujeres. *Les femmes savantes ou bibliothèque des dames, qui traite des sciences qui conviennent aux dames, de*

la conduite de leurs études, des livres qu'elles peuvent lire et l'histoire de celles qui ont excellé dans les sciences.

Las mujeres aparecen en el mundo de la escena con las actividades del *Concert Spirituel*. Esta institución, fundada en 1725, tiene como objetivo la organización de conciertos públicos, de pago, durante los días en los que no haya espectáculo, como las tres semanas de Pascua, Pentecostés, Todos los Santos, Navidad y todas las fiestas de Vírgenes y Vigilias. Se encomienda el proyecto a Anne Danicán, apodado «Philidor», oboísta de la Música del rey. El trabajo de Imyra Santana (ver «Bibliografía») se centra en la importancia que el *Concert Spirituel* concedió a la presencia de intérpretes y compositoras mujeres.

En esta sociedad musical encontramos el 1 de noviembre de 1735 a **Mademoiselle Taillart**, muy probablemente hermana de otros dos flautistas del mismo apellido (Taillart o Taillard), Pierre Évrard Taillard l'aîné¹³ y Taillard le cadet o le jeune¹⁴. El *Mercure de France* (nov. 1735, p. 2515) comenta su actuación: «La ejecución fue generalmente aplaudida».

Igualmente, en el *Concert Spirituel*, hallamos a la jovencísima **Johanne Sophie Mudrich** (ca. 1760-?), cantante, clavecinista, violinista y flautista que, después de actuaciones en Alemania y Bélgica, llegaba de San Petersburgo. Su primera aparición fue el 24 de diciembre de 1779, tocando un concierto para flauta de uno de los Stamitz. Tuvo lugar en el *Concert Spirituel*, donde fue «recibida con muchos aplausos y colocada entre los artistas escuchados con más placer»¹⁵.

Es interesante señalar que en el programa figuraba un concierto para trompa de Punto¹⁶ interpretado por Beate Pokorny, una pionera con la trompa, hermana del también trompista y compositor František Xaver Pokorny.

La señorita Mudrich reaparece en esta institución el 2 de febrero de 1780, interpretando un concierto del que no han llegado noticias. El escritor y compositor alemán Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) no dudó en proclamar que:

Mlle Mudrich, una joven de dieciséis años, logra actualmente ganarse de todos los entendidos el éxito y la admiración por su excepcional fuerza en música. Toca la flauta, el violín y el piano, la primera maravillosamente bien. Ya he hecho a menudo la observación que las virtuosas femeninas sobrepasan a los hombres en la delicadeza de la expresión (*Mercure de France, janvier* 1780, p. 32).

Los días 17 y 25 de diciembre de 1775, actuó en Leipzig. Dos años después, da tres conciertos en Lieja, dos de ellos con la flauta y el violín, y en el último, canta y toca el clavecín (Christian Friedrich Daniel Schubart, *Deutsches chroniker auf das Jahr 1776*, Ulm, Christian Ulrich Wagner, [s. d.] p. 470).

En su *Bibliographisches Verzeichnis der Musikerinnen in Frankreich 1643-1715*, Markus Grassl menciona a **Françoise-Charlotte de Senneterre** —de soltera Mlle. de Ménétou— (1679-1745), que fue clavecinista, flautista, cantante y compositora francesa. Fue alumna de François Couperin, que le de-



Mademoiselle de Mennetoud.

dicó su pieza *La Ménétou* (*Pièces de clavecin, Second livre 1716/17, Septième Ordre*). Estuvo estrechamente vinculada a la corte de Luis XIV. Fue la más joven de las compositoras, cuyas obras fueron publicadas por el impresor real Christophe Ballard. Compuso obras para clave y para voz y clave. Aunque Grassl (ver «Bibliografía») la menciona como flautista, no he encontrado datos al respecto.

La niña prodigo **Marianne Davies** (1743/4-1818). Hija y hermana de músicos, tocaba varios instrumentos, pero la historia la recuerda como intérprete de la armónica de cristal. Su actividad comenzó en 1751 en Londres, interpretando dos conciertos para flauta, uno de ellos compuesto por ella misma, así como un concierto para clave de Händel. Desarrolló su carrera de flautista hasta 1762, cuando se consagró a la armónica inventada por Benjamin Franklin, con quien mantuvo una importante correspondencia. Pese a ello, nunca dejó de tocar la flauta, programando en sus conciertos ambos instrumentos.

Alicia Astley, Lady Tankerville (1718-1791), hija de sir John Astley, recibió los elogios del musicógrafo británico Charles Burney¹⁷. Excepto de su matrimonio con el conde de Tankerville en 1742, casi nada nos ha llegado de su vida.

Según James Freebairn, en 1727 era habitual que las mujeres escocesas tocaran la flauta travesera (Ford, 2018¹⁸).

Christiane Marianne von Ziegler¹⁹ (1695-1760) fue —además de flautista— pianista, laudista, cantante y escritora. Era hija del abogado Franz Conrad Romanus (1671-1746), que había sido alcalde de Leipzig desde 1701 y benefactor de Georg Philipp Telemann durante su estancia en la ciudad (1701-1704). Después de quedar viuda de un primer matrimonio, contrajo nuevas nupcias con el capitán Georg Christoph von Ziegler, que falleció igualmente, por lo que Christiane Marianne regresó a la casa familiar. Emprendió entonces una intensa actividad literaria. En sus escritos aconseja a las mujeres la práctica de la flauta. Mas, probablemente, la labor más relevante de Ziegler fue la organización



Christiane Marianne von Ziegler.

de uno de los primeros salones literarios y musicales de Alemania. No solo poseía una buena formación musical, sino que era una excelente escritora. Johann Sebastian Bach frecuentó su salón y tomó textos suyos para el libreto de las cantatas BWV 68, 74, 87, 103, 108, 128, 175, 176 y 183. Ziegler se casó nuevamente en 1741, esta vez con el profesor de filosofía Wolf Balthasar Adolf von Steinwehr (1704-1771). Utilizó los seudónimos «Clari-mene von Lindenheim» y «Silere».

Rachel Baillie, Lady Binning (1696-1773) fue una noble escocesa. Está documentada la compra de una flauta en 1702. Probablemente, su actividad de flautista se limitó al ámbito doméstico, ya que no se conocen más datos.

Se conocen bastantes datos de **Susanna Montgomerie**, condesa de Eglinton (1690-

1780). Fue otra aristocrática escocesa. Mecenaza literaria, su salón era cita de intelectuales, entre los que no faltaron pretendientes que, seducidos por su belleza y estatura, no dudaron en batirse en duelo. Cortejada por sir John Clerk, que conocía su afición por la flauta, le envió un instrumento como muestra de sus sentimientos. No logrando hacer sonar la flauta, Susanna descubrió la causa en el interior del instrumento, que encerraba un poema en el que sir John expresaba su deseo de ocupar el lugar de la flauta para recibir un beso de sus labios²⁰.



Susanna Montgomerie.

William McGibbon²¹ le dedicó sus *Sonatas for Two German Flutes or Two Violins and a Bass* en 1734²².

El compositor y tratadista Alexander Baillie dedicó, en 1735, sus *Airs for the Flute, with a Thorough Bass for the Harpsichord* (National Library of Scotland) a otra noble escocesa, **Catherine, Lady Gairlies** (?-1786)²³, que con toda probabilidad tocaba la flauta de pico. Es de lamentar que no se conozcan detalles de su vida.

No quisiera pasar al siglo XIX sin mencionar el *Ospedale della Pietà* de Venecia. Ese establecimiento fue, además de convento, hospicio y orfanato, una célebre escuela de música, activo en los siglos XVII y XVIII. En ella enseñó a Vivaldi de 1703 a 1715, y de 1723 a 1740. No todos los niños eran de sexo femenino ni huérfanos. En las últimas décadas de la República de Venecia (hasta 1797), contó igualmente con estudiantes de música adolescentes.

La Orquesta de los Hospicios, formada principalmente por músicas, contaba con un número que oscilaba entre 30 y 40 instrumentistas. La Orquesta de la Pietà llegó a contar con 60. Sus conciertos, de muy alto nivel, propiciaban no solamente la creación de un importantísimo repertorio, sino que implicaban el nombramiento de la mejor instrumentista de la ciudad.

Diversos compositores, además de Vivaldi, estuvieron vinculados al Ospedale. Entre las compositoras, mencionaré a Agata della Pietà, Michielina della Pietà, Santa della Pietà, Anna Bon di Venezia y Vicenta da Ponte. Entre las alumnas, si bien tenemos noticias de una gran violinista, Anna Maria del Violino, no las tenemos de las flautistas, de cuyo altísimo nivel dan testimonio las obras de Vivaldi, Anna Bon y otros.

El siglo XIX propició el desarrollo del virtuosismo instrumental y de la figura del solista. Entre los numerosos hombres que protagonizan el mundo del concierto, surgen figuras femeninas como las violinistas Teresa Milanollo, Camilla Urso y Maud Powell.

Bien entrado el periodo romántico, en un artículo firmado por Frederick Crowset y publicado en 1887, podemos leer que «las mejillas distendidas y los labios hinchados no son marcas de belleza [...] Es poco probable que la flauta y otros instrumentos de viento se pongan de moda»²⁴. Como vemos, la apreciación mitológica perduraba todavía.

Abundando en esta opinión, Elizabeth Cary Ford en su espléndida tesis (ver «Bibliografía»), refiere que:

En 1892, unas mujeres tocaban la flauta y el clarinete en un concierto en la Real Academia de Música. Un miembro de la audiencia escribió a *The Magazine of Music* expresando su disgusto. La respuesta a su carta en la revista señalaba que las mujeres en la antigüedad habían tocado la flauta, pero que era mejor evitarlo porque «una mujer encantadora inevitablemente deja de serlo cuando toca un instrumento de viento».

El Conservatorio de París fue creado en 1795. Heredero de la *École royale de musique et de chant* (1784), es la primera institución de enseñanza musical fundada en Francia. Ambos eran mixtos y gratuitos. Recordemos que las cantantes siempre fueron indispensables en Francia, ya que en este país nunca estuvo vigente la mutilación que sufrían los *castrati*. No obstante, solamente se admitía a las jóvenes en solfeo, clavecín, piano, canto y arte dramático. No se las admitía en las clases de cuerdas²⁵, vientos, armonía y composición, disciplinas a las que serían poco a poco incorporadas.

En un claustro de profesores formado por hombres (recordemos a los profesores de flauta François Devienne y Antoine Hugot), la pianista Hélène de Montgeroult es la ex-

El siglo XIX propició el desarrollo del virtuosismo instrumental y de la figura del solista. Entre los numerosos hombres que protagonizan el mundo del concierto, surgen figuras femeninas como las violinistas Teresa Milanollo, Camilla Urso y Maud Powell

cepción. Años más tarde, la pianista y compositora Louise Farrenc²⁶ impartirá la docencia entre 1842 y 1872. Reivindicó y consiguió la equiparación de su salario con el de sus colegas masculinos.

En la Italia romántica surge la figura de la flautista y compositora veneciana **Maria**



Maria Biancini.

Biancini (1835-1910) alumna del célebre Giulio Briccialdi que, al parecer, le dedicó una pieza. Otro tanto haría el director del Conservatorio de Parma, Giusto Dacci. En ninguno de los dos casos he logrado saber de qué obras se trata. La Bianchini es autora de la *Fantasia Fantastica per flauto solo sull'Aria «Casta Diva» di Vincenzo Bellini*²⁷. (Manghi, 2019, pp. 38-39).

En enero de 1880, tocó en Graz; y el 13 de febrero dio con gran éxito un concierto en Viena. Eduard Hanslick abre su reseña con la contundente frase: «Por fin una rareza en el gran mercado de conciertos: la Signora Bianchini, una virtuosa de la flauta» (*Neue Freie Presse*, 18 de febrero de 1880), señalando que ya en el último tercio del siglo XIX la Mujer que actúa públicamente como flautista no se había convertido en modo alguno en la norma. [...]

La signora Bianchini, una figura alta con una agradable sencillez y un comportamiento natural, se abstiene de las antiestéticas distorsiones de los labios y de los soplos entre-cortados, que tan fácilmente ponen en peligro la impresión estética de tocar la flauta. Manejada así, la flauta ciertamente no es un instrumento poco femenino.

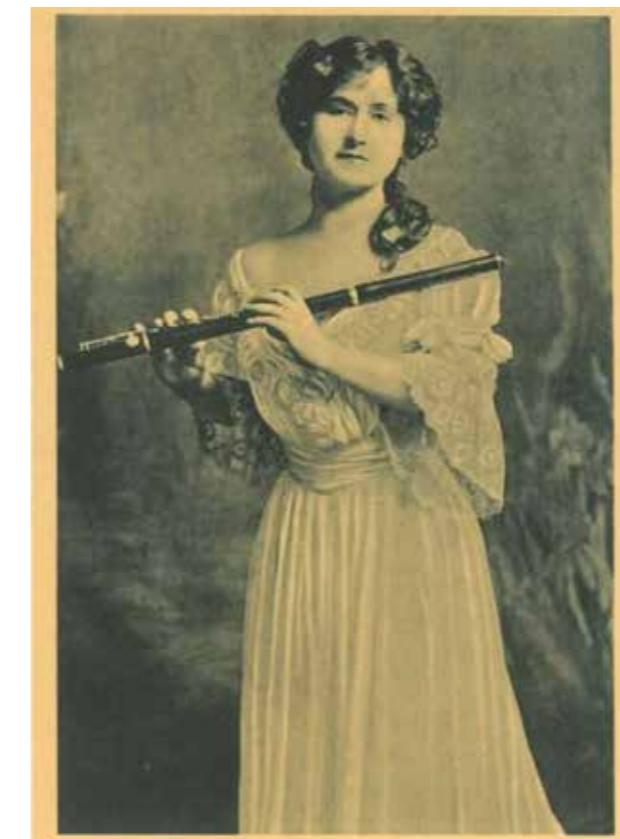
Por su parte, el corresponsal vienes del *Musikalischen Wochenblatt* manifestaba una opinión discrepante: «Me gustaría rendir homenaje, pero lamento mucho que tanto talento y trabajo duro no se hayan utilizado en un instrumento más adecuado para la interpretación solista o para el canto» (Fritzs-chMW 1880, p. 160).

Más allá de los prejuicios emitidos por algunos críticos, recibió muchos elogios. Las obras de Doppler, Demersseman y de Briccialdi, que llevó a sus recitales, hablan favorablemente de su alto nivel técnico.

En Praga, donde actuó Bianchini, se menciona a las flautistas **Friedericke George** y **Lorenzina Mayer**, que habían tocado en los años 1820-1830 (*Prager Tagblatt*, 10 de marzo de 1880).

El libro de Adolph Goldberg²⁸, que recopila retratos y biografías de flautistas y de compositores para flauta, menciona tres flautistas femeninas:

Marguerite de Forest-Anderson (1882-1925). Flautista norteamericana, fue



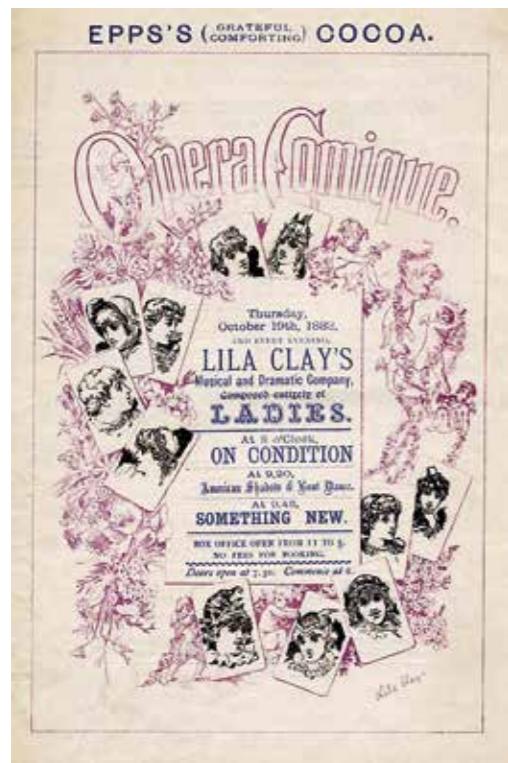
Marguerite de Forest-Anderson.

alumna del New England Conservatory de Boston, en el que estudió canto, violín, piano y, principalmente, flauta. Lamentablemente, poco sabemos de ella, excepto las reseñas de Goldberg y Lorenzo (ver «Bibliografía»). Fue alumna de Eugene Weiner en Nueva York y de Albert Fransella²⁹ en Londres. Fue amiga de Cécile Chaminade, a quien encargó la versión orquestada del Concertino op. 107, cuyo estreno protagonizó el 10 de noviembre de 1905 en el *Queen's Hall* de Londres.

Bajo el nombre artístico de **Cora Cardigan**³⁰, Hannah Rosetta Dinah Parks (1860-1931) fue una destacada flautista inglesa. Recibió el apodo de *Queen of Flute Players*. Su carrera se desarrolló principalmente en teatros en toda Europa y en los Estados Unidos. Tocaba, además de la flauta, el piccolo y el violín. Despues de estudiar con su padre, ingresó en la *Guildhall School of Music*, donde fue alumna de Richard Shepherd Rockstro (1826-1906)³¹. Realizó una gira por los Estados Unidos en 1880 con la *Grand English Operatic Burlesque Company*. Dos años des-



Cora Cardigan.



Cartel de la *Opera Comique* con la *Musical and Dramatic Company of Ladies* de Lila Clay.

pués la encontramos en la *Opera Comique* con la *Musical and Dramatic Company of Ladies* de **Lila Clay**. Se sucedieron grandes éxitos en Berlín, Niza y Reino Unido. Los críticos la colmaron de elogios³².

Poco nos ha llegado de la flautista **May Lyle Smith** (nombre artístico de Eliot Henderson). Nacida en 1873, aparte de su retrato (Goldberg, *op. cit*), la encontramos como primera vicepresidenta de la junta inaugural del *New York Flute Club* (1920) junto a Georges Barrère³³ (presidente) y William Kincaid³⁴ (segundo vicepresidente). Fue calificada de *The Queen of America's Flutists*. Fue autora del ensayo: *The New Instrument for Women, Giving Health Combined with Pleasure, Etude Vol. 9*, junio de 1891. Se conocen bastantes datos de sus actuaciones a través del formidable trabajo de Freia Hoffmann³⁵, para el *Sophie Drinker Institut*³⁶, en cuya web he encontrado una abundante información para el presente artículo.

Deseo abrir un paréntesis para trazar un breve perfil de dos relevantes figuras feme-



May Lyle Smith.

ninas fundamentales en el conocimiento y divulgación de las mujeres músicas.

Sophie Drinker (1888-1967) ha sido una destacada musicóloga estadounidense,



Sophie Drinker.

que plasmó sus estudios en su obra *Music and Women: The Story of Women in Their Relation to Music* (1948). El instituto que lleva su nombre fue fundado en 2001. Aunque inicialmente se especializó en trabajos musicológicos sobre la mujer, su labor se ha ensanchado para incluir aspectos histórico-culturales de la historiografía musical. Su sede se encuentra en la ciudad alemana de Bremen.

La doctora **Freia Hoffmann**, directora de esta institución, es una destacada musicóloga alemana. Recibió clases magistrales de Gustav Scheck³⁷ y Aurèle Nicolet³⁸. Tomó parte en reivindicaciones de la mujer y en la lucha contra la planificación de la central nuclear de Wyhl. De 1976 a 1980 enseñó flauta, flauta dulce, música de cámara e improvisación en el Conservatorio de Bremen. Fue docente en la Universidad de Hildesheim antes de trasladarse en 1980 a la Universidad Carl von Ossietzky de Oldenburg como asistente de investigación y posteriormente asistente universitario.

Prosigo con la relación de flautistas presentes en los trabajos de la Dra. Hoffmann.



Freia Hoffmann.

La antes mencionada **Friedericke George**, fue flautista y cantante, y desarrolló su carrera en Berlín, Frankfurt, Kassel, Leipzig, Dresde, Rotterdam, Weimar y Königsberg. En el periódico berlínés *Vossische Zeitung*, Johann Carl Friedrich Rellstab escribió: «[Ella] demostró con la buena postura de su rostro y de su boca que la flauta es un instrumento que corresponde mucho a la feminidad, y gustará allá donde actúe por el tono, la habilidad y delicadeza con las que trata su instrumento», 26 de mayo de 1812. Estuvo casada con el oboísta Johann Friedrich George, que compartía con ella escena y de quien, lamentablemente, recibió malos tratos. La autora Freia Hoffmann³⁹ menciona un probable segundo matrimonio, ya que, a partir de 1829, apareció con el nombre de Mad. Rousseau.

Por su parte, **Lorenzina Mayer**⁴⁰, de quien nos han llegado pocos datos biográficos. A través de periódicos tales como *Allgemeine Musical Zeitung*, *Trierer Zeitung*, *The Harmonicon*, etc., sabemos que se presentó en Ancona, Trieste, Múnich, Augsburgo, Milán, Trier, Núremberg, Ratibona, Viena, Graz, Turín, París, Londres, entre los años 1828 y 1845. El *Musical World* (1845, p. 333) se hace eco de un recital suyo con los siguientes términos: «La señorita Mayer, la flautista, presentó una fantasía de Drouet, en la que demostró suficiente gusto y ejecución para acabar en gran medida con el prejuicio existente en contra de las interpretaciones con flauta, en manos del buen sexo». Por su parte, *The Harmonicon* (1828, 1.ª parte, p. 171) publicó una reseña de un concierto celebrado en Ancona: «La joven cantante Rosina Lugani, y Lorenzina Mayer, una extraordinaria intérprete de flauta, dieron conciertos que suscitaron un considerable interés». Fue miembro de la Academia Filarmónica de Verona.

Alumna de Jean Rémusat⁴¹, **Cleopâtre Tornborg**⁴² fue aclamada en París en 1855. La *France Musicale* no duda en afirmar, en

**Alumna de Jean Rémusat,
Cleopâtre Tornborg fue
aclamada en París en 1855.
La France Musicale no
duda en afirmar, en una
elogiosa crítica: «Después de
todo, ¿por qué el bello sexo
desdeñaría los instrumentos
de viento?»**

una elogiosa crítica: «Después de todo, ¿por qué el bello sexo desdeñaría los instrumentos de viento?». Un año después, es bien recibida en Londres, donde la prensa manifestó: «[la flautista] causó gran sensación. La novedad de una mujer tocando la flauta tuvo sin duda algo que ver con su éxito; pero, independientemente de esto, su ejecución fue tan notable a su manera que produjo una gran impresión». El Dr. Tom Moore⁴³, en un artículo⁴⁴ sobre el flautista Louis Brunot (1820-1885), señala que este último junto a la Sra. Tornborg tomaron parte en un concierto benéfico protagonizado por la cantante Emma Uccelli:

Lo mismo ocurrió con una fantasía sobre temas de *La Cenerentola* para flauta, interpretada por una joven artista moldava, Mlle. Cleopâtre Tornborg. ¡Buen Dios! ¿Qué habría dicho Cherubini⁴⁵ de una pieza para flauta interpretada por un artista con tal nombre y tal apellido, que hace pensar más en César, Antonio, Octavio, que en Dorus y Brunot? Mlle Cléopâtre Tornborg cautivó al público con su sonido completo: redondo, potente y, a menudo, expresivo⁴⁶. ■

Antonio Arias



NOTAS A PIE DE PÁGINA

¹ C/ Almagro 28, despacho 2.5

28010 Madrid (España)

Tfno.: (34)913084588

mujeresenlamusica@gmail.com

www.mujeresenlamusica.es

² María Luisa Ozaita Marqués (1939-2017) fue una pianista, clavecinista, musicóloga, directora y compositora española. Pionera de la difusión de música hecha por mujeres. Fue miembro de La Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y fundadora y presidenta de la Asociación Española de Mujeres en la Música. En su catálogo se encuentran numerosas obras para flauta.

³ <http://philippegut.com/femmes-musiciennes/>

⁴ Apolodoro de Atenas nos narra en el Libro I de su *Biblioteca* cómo Apolo y Marsias compiten en un certamen musical luego de que este hallara la flauta que Palas Atenea había despreciado por afeiarle el rostro cuando la tocaba.

En sus *Fábulas* (la número 165), Higino narra cómo Atenea inventó la flauta, pero habiéndose convertido en motivo de burla para Hera y Afrodita por la manera como se inflaban sus mejillas al tocarla, y habiéndolo comprobado por ella misma mirándose en un fontanar del bosque del Ida, la abandonó allí, no sin antes maldecir al que la hallara con un terrible suplicio. «Marsias y el triunfo de la palabra». Jerónimo Alayón Gómez, abril 18, 2022

<https://www.viceversa-mag.com/marsias-y-el-triunfo-de-la-palabra/>

Por su parte, Ovidio refiere que Atenea inventó la flauta doble o aulós. Cuando la quiso mostrar en el Olimpo, muchos dioses comenzaron a burlarse de ella. Tratando de conocer la razón, bajó al bosque y se miró en un lago mientras la tocaba, viendo con asombro que se le hinchaban las mejillas, lo que habría propiciado la burla. Encolerizada, Atenea arrojó la flauta al suelo y amenazó con deformar el rostro a quien se atreviese a tocarla. Fue entonces cuando apareció el fauno Marsias, que la recogió del suelo y aprendió a tocarla, sin preocuparle que se le deformara el rostro. Considerando que el fauno había retado a una diosa, lo desafió al célebre duelo musical en el que Apolo, dios de la

música, venció a Marsias, que fue colgado de un árbol y desollado como castigo.

⁵ LORENZO, Leonardo de: *My Complete Story of the flute*, p. 315, ver «Bibliografía».

⁶ Clément Marot (1496-1544) fue un poeta francés, protegido por el rey de Francia, Francisco I. Es autor de una abundante obra en la que se encuentran poemas cortesanos y satíricos.

⁷ Claudio de Sermisy (c. 1490-1562) fue un compositor francés del Renacimiento, uno de los más célebres autores de canciones populares, además de música sacra.

⁸ *The Harpsichord, Spinet, Lute and Base Violin, are Instruments most agreeable to the Ladies; There are some others that really are unbecoming to the Fair Sex; as the Flute, Violin, and Hautboy; the last of which is too Manlike, and would look indecent in a Woman's Mouth; and the Flute is very improper; as taking away too much of the Juices, which are otherwise more necessary employ'd, to promote the Appetite, and assist Digestion.*

⁹ Christoph Schaffrath (1709-1763). Poco sabemos de su juventud. En 1733 es aspirante al puesto de organista de Santa Sofía de Dresde, que fue otorgado a Wilhelm Friedemann BACH. Estuvo al servicio del príncipe Federico desde 1734, siguiéndole de Rheinsberg a Berlín con motivo de la subida al trono. Es autor de música instrumental, en especial de seis *duetti para cembalo obligado y violin o flauta*.

¹⁰ Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) fue clavecinista, compositor y teórico de la música. Fue violinista en la corte de Federico II el Grande desde 1751 y profesor de la princesa Anna Amalia de Prusia, desde 1758 hasta su muerte. Fue autor de la obra teórica *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (*El arte de la estricta composición en música*, 1774-1779) y elaboró los temperamentos que llevan su nombre.

¹¹ Heusinger, Caroline: *Zwischen Repräsentation, Sittsamkeit und Emanzipation. Die Frau am Klavier in ausgewählten deutschen Bilddarstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts*. Magistra der Philosophie (Mag. phil.), Viena, 2013. p. 46. <https://phaidra.univie.ac.at/download/o:1296339>

¹² Antoine Pesne (1683-1757) fue un pintor francés del rococó. Retratista de corte, llevó a cabo una brillante carrera en el Sacro Imperio Romano Germánico, pero sobre todo en Prusia, donde retrató a diversos personajes, entre ellos a Federico II el Grande.

¹³ Pierre-Évrard Constant Taillart (c. 1715-1782). Flautista, profesor y editor de música. Sucedió a su maestro Michel Blavet en el *Concert Spirituel* desde 1751 hasta 1762. Permaneció en el cargo durante unos diez años, durante los cuales cosechó numerosos elogios: «*Capable d'émouvoir son public par son expressivité, tout en le bluffant à force de virtuosité*» (*Mercure de France*, abr, 1769, vol. 2, p. 304). Sus obras para flauta han sido reeditadas por SPES (Studio Per Edizione Scelte) y por Kossack.

¹⁴ Reede, Rien de: *Flûtistes parisiens et étrangers L'École de Blavet*, Linos, Ámsterdam, 1923.

¹⁵ *Mercure de France*, enero 1780, p. 310.

¹⁶ Jan Václav Stich (1746-1803), más conocido por la forma italianizada Giovanni Punto, fue un célebre trompista de origen checo. Estuvo muy vinculado a Mozart, tocando en el estreno de su *Sinfonia concertante*, K. 297.

¹⁷ BURNEY, Charles : *The present State of Music in Germany, the Nederlands and United Provinces*, Londres 1773. *Tachbuch einer Misikaslichen Reisen*, Berlín 1773.

Voyage musical dans le siècle des lumières, Flammarion, París, 1992.

¹⁸ FORD, Elizabeth Cary: *Music lessons for girls in eighteenth-century Scotland*. University of Glasgow. Women's History, 2018.chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://womenshistorynetwork.org/wp-content/uploads/2018/04/WH_Spring_18_02_10.pdf — (2016) *The flute in musical life in eighteenth-century Scotland*. PhD thesis. http://theses.gla.ac.uk/7351/

¹⁹ https://www.sophie-drinker-institut.de/ziegler-christiane-marianne

²⁰ Elizabeth Cary: *The flute in musical life in eighteenth-century Scotland*. PhD thesis (2016), ver «Bibliografía».

²¹ William McGibbon (1690-1756). Violinista y compositor escocés, fue el violinista princi-

pal de la orquesta de la Sociedad Musical de Edimburgo desde 1726 hasta su muerte. Fue un compositor prolífico, particularmente para flauta, flauta dulce y violín.

²² [https://imslp.org/wiki/Trio_Sonata_in_G_major_\(McGibbon%2C_William\)](https://imslp.org/wiki/Trio_Sonata_in_G_major_(McGibbon%2C_William))

²³ Cary, *op. cit.*

²⁴ Ford, *op. cit.*

²⁵ Laureada en violín en 1799, Félicité Lebrun parece ser una excepción.

²⁶ Louise Farrenc (1804-1875) fue autora de oberturas, sinfonías, música de cámara y para piano en un total de 40 números de opus, entre los cuales hallamos varias valiosas obras con flauta, comentadas en *Historias de la flauta* (ver «Bibliografía»). Contó con el decidido apoyo de su marido, el también compositor y flautista Aristide Farrenc (1794-1865), que se consagró a ella en su labor editorial y como empresario.

²⁷ <https://es.scribd.com/document/493161254/Bianchini-Maria-Fantasia-Fantastica>

²⁸ Goldberg, Adolph: *Porträts und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen, Dilettanten und Komponisten*, Berlín, 1906. Reedición Moeck Verlag, Celle, 1987.

²⁹ Albert Lucas Fransella (1866-1934-35). Flautista holandés de origen italiano. Se trasladó a Inglaterra, donde desarrolló su carrera de conciertista como primer flauta de la *Queen's Hall Orchestra*, de la *Royal Philharmonic Orchestra* (1900-1925), *Scottish Orquesta*, *Royal Opera of Covent Garden*, etc. Fue profesor de la Guildhall School y del Trinity College. Flauta solista de la orquesta del *Concertgebouw* de Ámsterdam (1888). Fundó el Fransella Flute Quartet.

³⁰ Créditos de la foto: Doige & Co, P. *Miss Cora Cardigan Mrs. Louis Honig*. Monographic. [Photograph] Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/musdcphot.a0106/>.

³¹ Richard Shepherd Rockstro (1826-1906). Flautista británico, discípulo de Richard Carte (1808-1891) y profesor de la *Guildhall School of Music* de Londres, es autor de uno de los principales libros sobre la historia de la flauta. Fue publicado en 1890 por Rudall, Carte & Co. Se trata de *Treatise on the flute. A Treatise on*

the Construction, History and the Practice of the Flute Including a Sketch of the Elements of Acoustics and Critical Notices Notices of Sixty Celebrated Flute-Players. Fue reeditado en 1967 por Música Rara.

³² <https://www.sophie-drinker-institut.de/cardigan-cora>

³³ Georges Barrère (1876-1944). Flautista francés. Fue alumno de Henry Altès y de Paul Taffanel. Tomó parte en el estreno del *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy tocando el archicélebre solo de flauta. Fue sucesivamente primer flauta de la Orquesta de la Exposición de Ginebra (1898), de la Orquesta de los *Concerts Colonne* (1902) y de la Ópera de París desde 1895 hasta 1905, fecha en la que ingresó en la Orquesta Sinfónica de Nueva York, permaneciendo en ella hasta su fallecimiento. Fue profesor de la Juillard School desde 1905 a 1940. Su principal discípulo fue el célebre William M. Kincaid. La obra de referencia sobre Barrère es: Toff, Nancy: *Monarch of the Flute. The Life of Georges Barrère*. Oxford University Press, Inglaterra, 2005.

³⁴ William Kincaid (1895-1967). Flautista norteamericano. Fue profesor del Curtis Institute y sucesivamente, primer flauta de las Orquestas Sinfónica de Nueva York (1913-1918) y Filadelfia (1921-1960). Escribió, entre otras obras, el tratado *The Advanced Flutist*. Entre sus discípulos, se cuentan muchos de los más destacados flautistas norteamericanos del siglo XX.

³⁵ <https://www.sophie-drinker-institut.de/prof-dr-freia-hoffmann>

³⁶ <https://www.sophie-drinker-institut.de/bianchini-maria>

³⁷ Gustav Scheck (1901-1984). Flautista alemán. Ocupó varios puestos principales de flauta y enseñó en la *Hochschule* de Berlín y más tarde en la *Hochschule* de Friburgo. Fue un pionero del resurgir de la flauta barroca.

³⁸ Aurèle Nicolet (1926-2016). Flautista suizo, alumno de André Jaunet y de Marcel Moyse. Primer Premio del Concurso Internacional de Ginebra 1947. Durante dos años, fue flauta solista de la Orquesta de la Tonhalle de Zúrich. En 1950 fue nombrado flauta solista

en la Orquesta Filarmónica de Berlín, puesto en el que permaneció hasta el año 1959. Como docente, ejerció su labor en el Conservatorio Superior de Berlín desde 1953 hasta 1965 y en el Conservatorio Superior de Friburgo hasta el año 1981. Entre sus alumnos se encuentran Emmanuel Pahud y Sharon Bezaly.

³⁹ <https://www.sophie-drinker-institut.de/george-friederike>

⁴⁰ <https://www.sophie-drinker-institut.de/mayer-lorenzina>

⁴¹ Jean Rémyat (1815-1880). Flautista francés, fue alumno de Tulou y como tal vinculado a su modelo de flauta. A los 50 años decidió adoptar el sistema Böhm. Ganó el Primer Premio del Conservatorio de París en 1832. Tocó sucesivamente en la Ópera de París, en el Teatro Queen de Londres, *Théâtre Lyrique* de París, Ópera Real londinense y Teatro de Burdeos. Estuvo muy vinculado a la Sociedad Filarmónica de Shanghái, que le regaló en 1869 la mítica flauta de oro construida por Louis Lot, y que más tarde sería adquirida por Jean-Pierre Rampal. Fue autor de dos métodos para flauta y de numerosas obras para flauta y piano, fundamentalmente, fantasías de óperas.

⁴² <https://www.sophie-drinker-institut.de/tornborg-cleopatre>

⁴³ Tom Moore es jefe del Departamento de Imagen y Sonido de la *Green Library*, FIU, Miami, Florida. Es licenciado por Harvard y Stanford, y estudió flauta con Sandra Miller en la *Juilliard School*. De 2004 a 2005, fue profesor visitante en la Universidad de Río de Janeiro. Moore escribe sobre música para numerosas publicaciones en los Estados Unidos, Australia, España, Italia, Alemania y Francia.

⁴⁴ <https://sonograma.org/2020/01/louis-brunot-1820-1885/>

⁴⁵ Parece evidente que se trata de Rossini y no de Cherubini. Con toda probabilidad se trata de la *Fantaisie élégante sur un thème de Rossini*, de Jean Rémyat y Alphonse Leduc (1804-1868). Ha sido reeditada por Broeckmans & Van Poppel.

⁴⁶ François-Joseph Fétis: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1878), vol. 1, p. 65.



entrevista

bien el porqué de mi preferencia por la flauta, quizás un concierto que dio una orquesta en aquel tiempo en la ciudad en la que hicieron sendos conciertos con oboe y flauta solista. Desde ese momento, sentí adoración por nuestro instrumento.

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

El primer flautista que me impactó fue Aurèle Nicolet. Conocí sus grabaciones gracias a un amigo de mi padre, flautista aficionado, con el que quedaba de vez en cuando para tocar dúos y que tenía varios discos de él. Aún hoy tengo verdadero respeto por su versión de las sonatas de Bach. Por suerte, tuve la suerte de conocerlo personalmente unos años después. Posteriormente, el sonido de James Galway fue, y es, una referencia continua, así como Jean-Pierre Rampal, ambos marcaron mi trayectoria. Hay que tener en cuenta que, entonces, la fuente de información era la discografía que podíamos conseguir, siempre escasa y costosa, y *Radio Clásica* (*Radio 2* en esa época) era donde podíamos escuchar de vez en cuando a estas estrellas básicamente.

También mis profesores me han marcado de uno u otro modo: Roberto Sirvent, Joaquín Gericó y Magdalena Martínez en España; y en el extranjero, Rien de Rede, Thies Roorda, Wilbert Hazelzet y Rachel Brown han influido en mi formación como flautista enormemente a través de sus enseñanzas. Los cursos con William Bennett, Aurèle Nicolet, P. L. Graf o B. Kuijken fueron también esenciales, ya que eran otros ídolos indiscutibles. Más recientemente, sigue habiendo flautistas que me siguen fascinando y marcando como E. Pahud, K. McCall o Chris Norman, por citar solo algunos.

■ Por Roberto Casado

**ENTREVISTA A MANUEL MORALES,
CATEDRÁTICO DE FLAUTA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE VIGO**

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

Comencé a estudiar música en el conservatorio de León, a pocos metros de la casa de mis padres, a la edad de 8 años. Mi madre me animó a empezar solo con solfeo, antes de elegir instrumento, para no sobrecargar mis estudios en el colegio. En esos años se podía elegir únicamente entre violín y piano. Todo esto terminó con cinco terribles años de solfeo, que supusieron una selección natural entre el alumnado. La flauta fue el instrumento que elegí ya con trece años gracias a la contratación de profesores que ampliaron la oferta para poder elegir algo diferente a piano y violín. No recuerdo muy



Probando por primera vez una flauta en Sol cuando estudiaba en Madrid.

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

La enseñanza es una de las profesiones más bellas que existen, no importa el nivel ni la especialidad.

En mi caso, la he vivido desde siempre, ya que mis padres eran profesores, y me llena mucho a nivel personal. La enseñanza de la flauta, con sus peculiaridades como enseñanza individual principalmente, exige una conexión entre el profesor y el alumno muy fuerte. El componente psicológico es esencial. Al final, el estudio diario no es otra cosa que investigar en nosotros mismos, sobre lo que podemos enseñar en nuestras clases. Descubrir lo que podemos ofrecer es algo que me atrae mucho y me sigue motivando después de tantos años. Soy muy curioso y busco la forma de transmitir a mis alumnos lo que voy aprendiendo yo mismo. Probablemente, lo que digo en mis clases hoy en día es bastante diferente de lo que decía hace diez o veinte años, y esto es lo que también me estimula y me parece un reto continuo. Hace

veinte años que imparto clases solamente en el nivel superior del conservatorio superior de música de Vigo, pero también lo hice por unos diez años en el conservatorio «Cristóbal Halffter» de Ponferrada (León), en los niveles elemental y medio, y me movía el mismo espíritu.

La enseñanza es una de las profesiones más bellas que existen, no importa el nivel ni la especialidad

¿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 tener los alumnos?

Tal como están planteadas las pruebas de acceso a los conservatorios superiores en Galicia, el examen consta de una prueba de análisis, otra de interpretación y otra de primera vista. Para poder optar a las pla-

zas, tienen que aprobar las tres, y al alumno se le hace la media con el expediente académico.

Este año, por primera vez, la prueba será única para los dos conservatorios de Galicia: A Coruña y Vigo. Y los alumnos elegirán según el orden de la lista. Quizá ese día no sea el momento más adecuado para poder juzgar a los aspirantes debido a los nervios que suelen tener, pero, en mi caso, me resulta fundamental su capacidad comunicativa y/o musical, aunque el nivel técnico sea aún algo más limitado. La técnica se puede trabajar, el talento es más difícil. Es importante también que tengan motivación y ganas, lógicamente, porque

al principio, en cómo organizan su estudio, y dividen el trabajo de la técnica en secciones con objetivos claros y factibles, tratando de evitar el estudio repetitivo y rutinario al que suelen estar acostumbrados. Trato de que, sobre todo, aprendan a escucharse y sepan cómo funciona cada parámetro tanto físico como mental para poder desarrollarlo en el estudio diario. Obviamente, seguimos los métodos tradicionales como Taffanel, Bernold, Wye, Moyse, etc. Pero también me gusta que fomenten su imaginación e ideen ejercicios basados en estos, pero aplicados específicamente para las necesidades que puedan tener en el repertorio de cada momento. De esta manera, intentamos que el estudio de la



Con el quinteto de viento de la Orquesta Vigo 430.

este es el motor que les hará trabajar y progresar.

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

Una de las carencias más repetidas con las que me encuentro con los alumnos al llegar al superior, y a pesar de llevar ya tocando unos diez años como media, es el saber cómo estudiar. En eso me centro principalmente

técnica tenga una motivación extra y no se convierta en una rutina que llegue a ser asfixiante y desmotivadora.

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

El nivel flautístico en España hoy en día es muy alto. Y esto es consecuencia del nivel pedagógico que tenemos, obviamente. En la época en la que yo tenía la edad de mis alumnos, los que nos lanzamos a estudiar en otros países fuimos pocos porque era una verdadera aventura, costosa en todos los sentidos, pero

Una de las carencias más repetidas con las que me encuentro con los alumnos al llegar al superior, y a pesar de llevar ya tocando unos diez años como media, es el saber cómo estudiar. En eso me centro principalmente al principio, en cómo organizan su estudio, y dividen el trabajo de la técnica en secciones con objetivos claros y factibles, tratando de evitar el estudio repetitivo y rutinario al que suelen estar acostumbrados

totalmente enriquecedora. La consecuencia de esto es que en la actualidad la formación aquí está a un nivel excelente. Si a esto añadimos las facilidades para estudiar fuera, gracias al programa Erasmus+, el resultado es la gran cantidad de flautistas españoles que están desarrollando su talento por todo el mundo.

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

No soy muy original al decir que los planes de estudio y las leyes de educación no atienden

nuestras necesidades en absoluto. Es lamentable que cada vez que cambia el Gobierno cambie la Ley de Educación por razones políticas y no por razones educativas. Sin apenas consultar a los especialistas y a los que estamos al pie del cañón es difícil que se ajusten a lo que realmente necesita una educación de este tipo, aunque esto es extensible a toda la educación en general.

Mi experiencia me ha llevado a sortear estos despropósitos. Así, dentro de mi aula hago lo que considero más eficiente y motivador para mis alumnos. Dentro del corsé que los planes de educación nos presentan, creo

que se puede seguir trabajando felizmente, aunque, obviamente, no es la situación ideal. ¿Qué cambiaría? Lo que yo cambiaría es este ir y venir en las leyes y diseñar una ley con unos planes de estudio que se ajusten a las necesidades reales, con gente profesional y que no dependa del color del Gobierno. Planes que estarán encaminados a que los futuros músicos tengan la posibilidad de una vida profesional digna, permitiendo la conciliación de vida profesional en los escenarios con la enseñanza, algo que beneficia a todos.

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

La comarca de Vigo tiene la peculiaridad de que hay un gran número de bandas populares. Esto configura una cantera de instrumentistas de viento constante, cosa que no



Con el jurado del primer Concurso Nacional de Flauta de Ucrania, en Kyiv, solo cuatro meses antes del comienzo de la guerra.

ocurre en otras especialidades del centro. Pero también está bastante aislada de los circuitos de grandes conciertos, y a veces es difícil hacerles ver la importancia de conocer otros ambientes musicales.



Con Pilar Cancio y Baldomero Barciela en el Círculo de Bellas Artes de Lugo.



Concurrida masterclass en el Conservatorio de «G. Ghedini» de Cuneo (Italia).

En nuestro centro, los alumnos tienen una hora y media de clase de flauta individual y una hora de repertorio orquestal (esta, dependiendo del número de alumnos matriculados, puede ser individual o colectiva, hasta cuatro alumnos como máximo). Los alumnos de primero y segundo suelen acudir también a la banda; y los de tercero y cuarto, a la orquesta. Desde este curso académico se imparte también el máster de Interpretación (con dos horas de clase individual de instrumento) y el de Investigación y Composición.

El conservatorio de Vigo tiene una gran actividad Erasmus, y desde hace muchos años hemos tenido alumnos de muchos países: Turquía, Ucrania, Serbia, Bosnia, Montenegro, China, Kazajistán o Italia. Esto enriquece la vida cultural de todo el alumnado y de los profesores, por supuesto.

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

Sí, intento que en los primeros años trabajen al menos una obra de cada estilo porque suelen estar predispuestos a tocar lo que están más acostumbrados, y así los estimulo para que conozcan nuevas piezas. La música contemporánea es un trabajo regular en mis clases, especialmente las técnicas extendidas, porque considero que son una ayuda indispensable para la mejora de todos los parámetros que intervienen en la formación del sonido, y les obliga a ser flexibles y a tener una escucha mucho más concentrada.

Como dije antes, para el repertorio orquestal tenemos una asignatura en el centro que conlleva una hora semanal. En esta asignatura aprovecho también para trabajar repertorio específico para las pruebas de orquesta que los alumnos vayan a realizar, así como los papeles que tocan en la banda y/o en la orquesta del conservatorio. Y, por último, tenemos otra asignatura para preparar la lectura a vista con una hora de dedicación semanal.

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

La verdad es que no. Tenemos una flauta en sol y dos piccolos bastante deteriorados. Además, hay una flauta de nivel medio en Do y un traverso. Es realmente insuficiente para que los alumnos puedan estudiar cómodamente.

Con el *piccolo* trabajamos, principalmente, el repertorio orquestal, y la flauta en sol es principalmente utilizada en alguna obra de cámara. Especialmente incido en el trabajo de la técnica con el flautín porque considero que es esencial para que mejoren el soporte, especialmente en el agudo.

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

En estos momentos, no. La falta de instrumentos en el centro, como dije en la anterior pregunta, limita mucho esta actividad, aunque sí que se hizo un grupo parecido durante la pandemia cuando se redujeron las ratios de las asignaturas de conjunto. Anualmente se realiza un concurso de solistas, así como uno de música de cámara. A los ganadores del primero se les premia con un concierto con la orquesta como solistas, y a los del segundo, con un concierto en la ciudad. Nuestro centro, además, es muy activo con las movilidades Erasmus y siempre recibimos alumnos de otros países, así como nuestros alumnos pasan temporadas fuera. Respecto a las audiciones, tenemos una al mes, como mínimo, en las que interpretan todo lo trabajado en clase: estudios, obras y repertorio orquestal. También tenemos mucha actividad dentro de los cursos; solo durante este curso académico 23-24 hemos tenido seis cursos de flauta con profesores de la talla de Kersten McCall o Adriana Ferreira.

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



Con José Manuel Fernández en el Ministerio de Cultura de Montenegro (Cetinje).

En nuestro caso, el grado que terminan es el superior, y siempre da un poco de vértigo lo que puede pasar después. En general, yo les recomiendo que sigan formándose y que investiguen y experimenten en otros países o por otros sitios de España, porque eso es lo que les dará nivel. El final del superior es solo el principio de sus carreras, y tienen toda una vida por delante en la que lo principal es que sigan manteniendo la motivación para estudiar.

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?

El nivel hoy en día está parejo al de otros países sin ninguna duda, la evolución en las últimas décadas ha sido enorme. La creación de tantas orquestas juveniles, así como la movilidad hacia otros países, considero que ha sido determinante para ello. Por lo tanto, es necesario seguir en esta línea, y eso se logra con un sistema de becas que permita a los estudiantes seguir sus estudios fuera. Esto es lo que debe ser reforzado para mantener el nivel adecuado.

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

Me viene a la mente uno de mis primeros conciertos con un amigo violinista en un ciclo de jóvenes en el que nos habían seleccionado.

Llegamos a la localidad y el concierto no se había anunciado. A la hora del concierto no había absolutamente nadie más que el organizador y nosotros dos. Como era una sala de exposiciones, esperamos hasta que empezó a llegar gente para ver la exposición y decirles que podían alargar un poco la visita quedándose al concierto. Por otro lado, el organizador había salido por el pueblo con un coche con megáfono anunciando el concierto como sorpresa de última hora. Finalmente pudimos congregar a una pequeña audiencia, quedando constancia de que habíamos tocado y que por lo menos nos pagaran el bolo. La vuelta no fue menos rocambolesca, y nos marchamos andando por las vías del tren hasta la siguiente localidad porque habían suspendido la parada en la localidad donde tocamos. Una bella estampa final de la vida dura del músico.

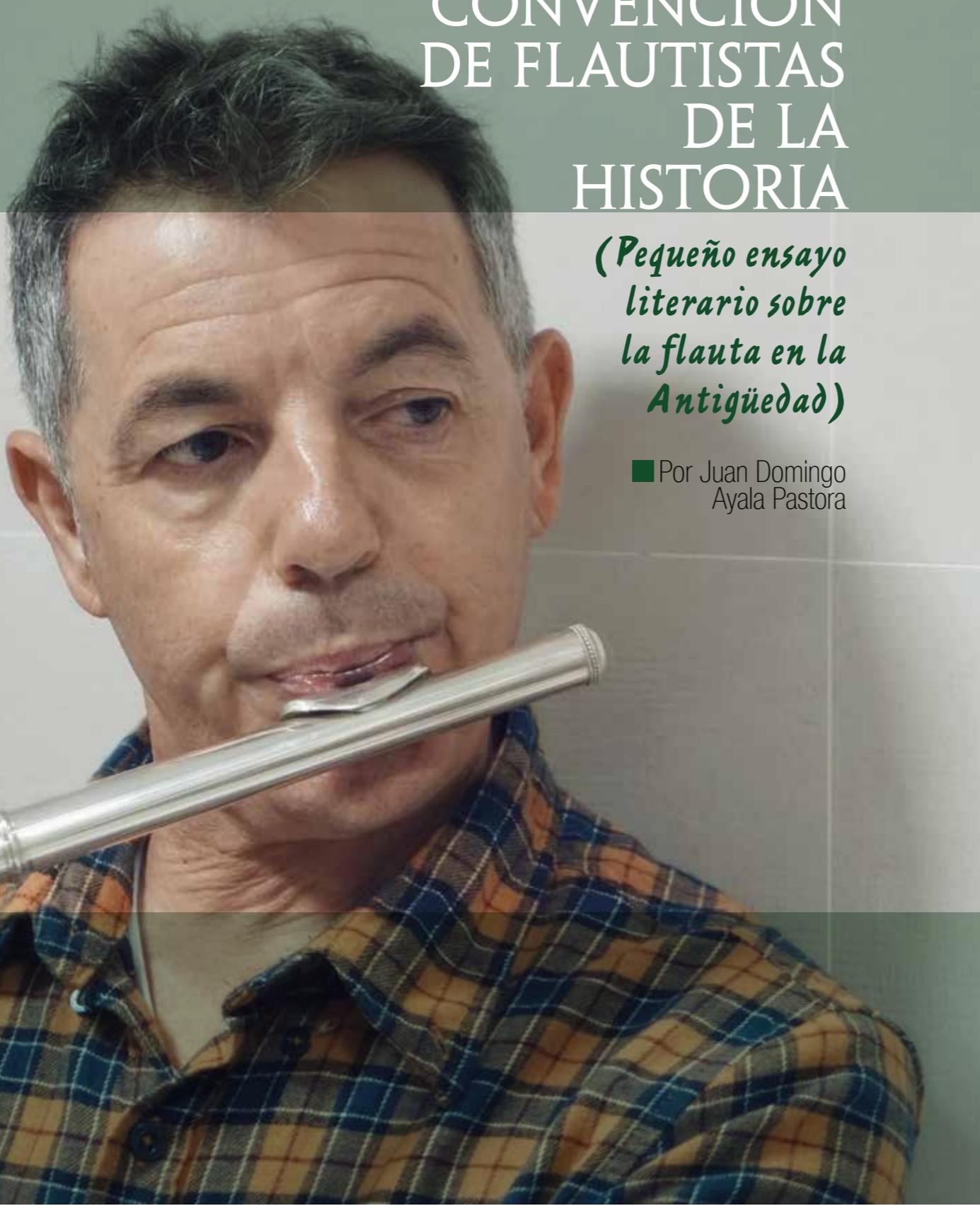
¿Qué añadirías a esta entrevista que se nos haya olvidado preguntarte?

Simplemente daros las gracias a toda la directiva de la AFE por todo el trabajo que estáis realizando.

Cuando empezamos aquella primera convención en 2010 en Madrid, ni siquiera podíamos imaginar que estaríamos ahora en este punto. Creo que todas las actividades que realiza la AFE, incluyendo esta revista, tienen mucho que ver con la motivación para las nuevas generaciones, y un empujón para que todos tengamos una actitud más abierta. Así que ánimo para seguir adelante con nuevos proyectos y muchas gracias a todos. ■



Roberto Casado, catedrático del Conservatorio Superior de Navarra.



LA PRIMERA CONVENCIÓN DE FLAUTISTAS DE LA HISTORIA

(Pequeño ensayo literario sobre la flauta en la Antigüedad)

■ Por Juan Domingo Ayala Pastora

Además de disfrutar de mis clases como profesor de flauta travesera en el CPM «Costa del Sol» de Fuengirola, en Málaga, y de la música y el hecho sonoro en general, una de las pasiones que siempre me han acompañado desde mi niñez ha sido la literatura. No me recuerdo sin un libro entre las manos. Mi apetito en este sentido fue, y aún lo es, voraz por variado.

Cuando en ocasiones convergen en mis lecturas música y literatura, mi entusiasmo es mayúsculo. Me resulta difícil explicarlo. Pero si, además, el encuentro es flautístico, en el más amplio sentido instrumental de la palabra, ese entusiasmo se transforma en asombro, porque asombroso es leer e imaginar sobre un objeto, la flauta, y una actividad, la práctica musical, que son mi trabajo diario.

Imagínense, pues, este maravilloso encuentro en un libro como la *Ilíada*, tan fundamental en nuestra cultura, escrito por un aedo, un cantor, un músico, un narrador de historias que dio el paso, allá por el siglo VIII antes de Cristo, de lo oral a lo escrito. Fue consciente del transcurrir del tiempo y sus estragos, y no quiso que se perdieran las historias que le habían contado y cautivado. No sabemos apenas nada de Homero. Podrían incluso haber sido varios los escritores, los aedos, de la *Ilíada* y la *Odisea*, enmarcados con el tiempo en ese nombre. ¿Y por qué no pudo ser una mujer? ¿O varios hombres y mujeres? Todo son conjeturas. Todo excepto el texto.

Un fragmento del principio del **Canto X de la Ilíada** dice así:

De hecho, cuando tendía su vista sobre la llanura troyana, quedaba sobrecogido ante las numerosas hogueras que se extendían delante de Ilión y ante el sonido de **las flautas y las zampoñas** y el bullicio de las personas. (*Ilíada*. Homero. Alianza Editorial. 2021. Traducción de Óscar Martínez García).

Agamenón, el jefe de las fuerzas aqueas, observa durante las horas nocturnas a su

ejército, que duerme plácidamente, junto a las naves, tras un día de batalla; y, por otro lado, en la llanura junto a los muros de Troya, al ejército enemigo, que no duerme, que bulle ante hogueras y hacen música. Y queda sobrecogido.

iQué maravillosa escena se nos describe por medio del inquieto asombro de Agamenón, el rey de los guerreros! Y cómo se nos desborda la inventiva ante la potente imagen descrita... Las preguntas se agolpan rápidas y entusiastas: ¿Qué flautas fueron esas?, ¿rectas o traveseras?, ¿por qué y cómo las tocaban?, ¿cómo sonarían?... Es, sin lugar a dudas, **la primera convención de flautistas de la historia!**

Ya vemos que a esas **flautas** las acompañaban las **zampoñas**, las **siringas** o **flautas de pan**, con las que formarían una curiosísima mezcla de timbres, y todas al amor de las hogueras, como en las moradas que tradicionalmente realizamos en nuestras playas mediterráneas, solo que aquí la celebración no es a la vida sino a la muerte, o a la alegría de seguir vivos por una noche más.

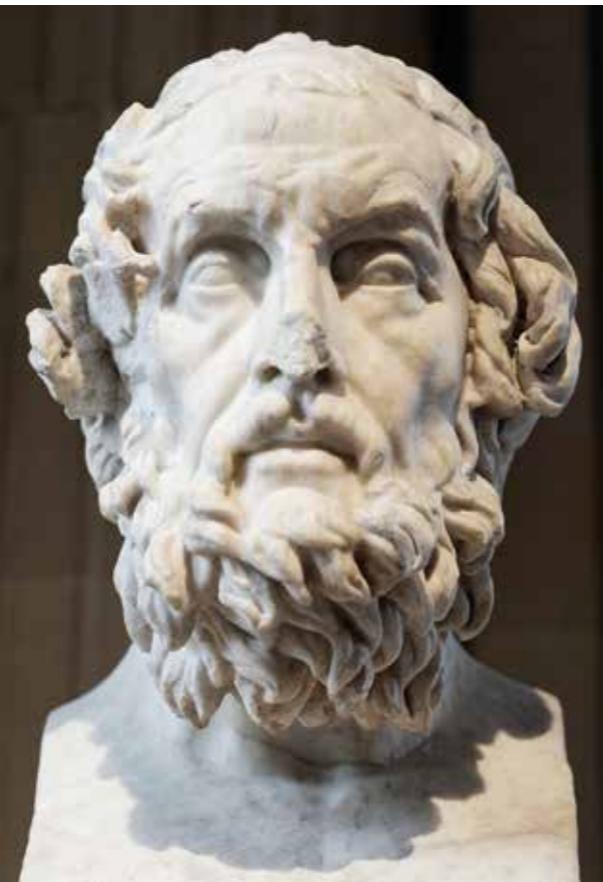
¿Podrían ser esas **flautas**, traducidas del griego, una suerte de **aulós**? Pienso que no, pues esos flautistas troyanos, o más bien aliados de Troya, pertenecían a la tradición u órbita de los pueblos del Asia Menor, y no a la griega o aquea. No olvidemos que los hechos narrados en la *Ilíada*, la «guerra de Troya», siempre según los expertos, ocurrieron sobre el año 1200 a. C., en la Edad del Bronce, y la potencia que unificaba todo ese territorio era el Imperio Hitita. Por tanto, serían una diversidad de **flautas orientales**, y quiero pensar o imaginar que en esa escena las habría verticales, oblicuas, traveseras... Y, dentro de ellas, de variada procedencia y técnica. El contingente que bulle en la llanura, a las puertas de Troya, no es oriundo de la ciudad, los dárdanos, sino todos esos ejércitos aliados que viven acampados, y que entre batalla y batalla viven como pueden y traen sus tradiciones

Las preguntas se agolpan rápidas y entusiastas: ¿Qué flautas fueron esas?, ¿rectas o traveseras?, ¿por qué y cómo las tocaban?, ¿cómo sonarían?... Es, sin lugar a dudas, la primera convención de flautistas de la historia!

con ellos: licios, carios, cicones, léleges, caucones, pelasgos, licios, misios, frigios, meonios, tracios, paflagonios, halizones... ¡Qué variedad de pueblos y de flautas!

No olvidemos tampoco lo que representaban estos instrumentos. Por un lado, los de cuerda insuflaban ideas de armonía y equilibrio y, además, se podía cantar con ellos, y Homero, o lo que fuera Homero, era un cantor griego. Sonido y palabra. Por otro, los de viento ejercían un poder telúrico, demoníaco, furioso y pasional, desequilibrador de ánimos e intenciones. No voy a hablar aquí de los dioses y sus caprichos e invenciones instrumentales. Podríamos decir que los troyanos y sus aliados eran, para los griegos de ese momento, el enemigo, el peligro, el otro, y esas flautas y zampoñas simbolizaban todo ese sentido, quedando Agamenón asombrado y «sobrecojido» ante ese espectáculo musical y visual de la llanura, y se inquiete comparándolo con su zona aquea, que descansa y duerme. Son las fuerzas encontradas del mundo y Agamenón el gran testigo de ellas.

Esas fuerzas opuestas no son exclusivas de un ejército, ni de un pueblo, ni de una civilización... Ni siquiera de los dioses. Flotan continuamente alrededor de los individuos, los atraviesan, son una actitud, una presencia física o mental, incluso moral, que gravitan sobre toda la humanidad conocida. Son una fusión compleja que no resulta fácil de explicar ni comprender. Y no cambiará mucho tiempo después, en Babilonia, en los tiempos bíblicos del loco rey Nabucodonosor II, que



Escultura de Homero en el Museo del Louvre. Fuente: Wikimedia Commons

juntaba esas mismas **flautas y zampoñas** con **arpas y salterios** en su orquesta (Dan. 3:5,7 10 y 15).

Volviendo a la *Ilíada*, podemos irnos al **Canto IX** y leer:

Llegaron, pues, junto a las tiendas y las naves de los mirmídones, y allí lo encontraron deleitando su corazón con una armoniosa **forminge**, ricamente labrada, que en lo alto tenía un clavijero de plata; la había obtenido de entre los despojos al arrasar la ciudad de Eetión, y con ella contentaba su ánimo entonando las gloriosas hazañas de los guerreros; enfrente de él Patroclo se sentaba solo en silencio, esperando a que el Eácida cesara en su canto. (*Ilíada*. Homero. Alianza Editorial. 2021. Traducción de Óscar Martínez García).



La flauta en la Antigüedad. @Clara Ayala Giráldez

Quien está cantando y tocando la **forminge**, o **phorminx**, instrumento relacionado con la lira y la cítara, no es otro que el formidable y musculoso Aquiles, el gran héroe y semidiós, que en ese canto aún persiste en su cólera hacia Agamenón. Pero el instrumento no es griego, sino que ha sido robado tras el saqueo de Eetión, una ciudad del entorno troyano. Todo se mezcla, fusiona, vibra y enardece al amor de los hechos, los combates, la tradición, la intención y los dioses. Patroclo es, también,

testigo del gran momento musical y sensible de Aquiles...

Quisiera pensar, entonces, y como contrapunto a la escena de Aquiles, que Agamenón, hechizado por la visión de la llanura que lo sobrecoje, manifiesta y concentra toda su rabia, su fuerza, su ambición, su inquietud, su miedo, su responsabilidad, su arrepentimiento, (**irecordemos que es el padre de Ifigenia!**) tocando una de esas flautas que lo han cautivado, en su tienda de rey de los guerreros, a solas..., y destrozándola ante su ineptitud musical en la cabeza de alguno de sus siervos, como hiciera mucho más atrás en el tiempo Hércules con su lira contra Linos.

Para concluir, quisiera reseñar que la **flauta** vuelve a nombrarse en la *Ilíada* en dos ocasiones más, en el **Canto XVIII**, pero ya de manera bucólica y festiva, entre pastores y danzantes, dentro de los mundos dibujados en el grandioso e indescriptible escudo que el dios Hefesto realiza para Aquiles, tras el fin de su cólera, y con el que vencerá a Héctor.

Y que en la *Odisea*, el otro gran relato de Homero, o lo que sea Homero, nuestro querido instrumento no es nombrado ni una sola vez.

Capricho de los dioses. ■



Juan Domingo Ayala Pastora, Profesor de flauta travesera del Conservatorio Profesional «Costa del Sol» de Fuengirola (Málaga).

TECNOPATÍAS DEL FLAUTISTA

ENTREVISTA A AMPARO TRIGUEROS SEGARRA.
Flauta y piccolo de la Orquesta de Córdoba y especialista en coaching para músicos

■ Por Alejandro Ortúño Gelardo

ALEJANDRO: Antes de empezar la entrevista, quiero darte las gracias por inaugurar esta columna, que espero sea de ayuda para muchas personas que hayan sufrido una lesión o estén en riesgo de sufrirla.

AMPARO: Muchas gracias a la AFE por publicar sobre este tema. Creo que es algo más común de lo que queremos asumir, y es sano hablarlo y ayudarnos los unos a los otros.

ALEJANDRO: Hace 9 años que sufriste tu lesión: una parálisis facial derecha. Cuéntanos: ¿qué ocupaciones tenías entonces?

AMPARO: Pues estaba en la orquesta tocando, en medio de un Máster en Coaching semipresencial, con mis dos hijos de 7 y 9 años, y además daba cursos, clases particulares y tenía un dúo con una compañera arpista. Además de todo esto, en la orquesta teníamos un problema de financiación, por lo que la orquesta se movilizó para realizar protestas, con lo que conllevó más estrés añadido, reuniones, tensiones... Justo el día antes de realizar un concierto como protesta, yo peto. Hay gente que tiene un ataque de lumbago, otra un ataque de ansiedad, y en mi caso, fue un pinzamiento del nervio facial. Fue por acumulación de estrés, y parte de ese estrés era emocional.

ALEJANDRO: ¿Notaste indicios o síntomas físicos previos a la lesión? ¿Sensaciones extrañas, cansancio de algún tipo?

AMPARO: Sí. Yo notaba en el piccolo días antes que me costaba el registro agudo, sen-



tía que la musculatura del labio perdía fuerza. Por otro lado, tenía durante días un parpadeo en el ojo, un síntoma claro de estrés. Tenía mucha tensión muscular y cansancio, tanto físico como mental.

ALEJANDRO: ¿Y síntomas psicológicos o emocionales?

AMPARO: Tampoco dormía bien, y me sentía con una preocupación constante. Un runrún que no paraba. Fíjate como me sentía entonces, que una semana antes de lesionarme, verbalicé: «Ojalá tuviera una baja larga y no viniera a trabajar durante un tiempo». No creo que sea casual lo que me pasó: cada vez más creo que las cosas nos pasan por algo. Mi lesión llegó de manera acumulativa, de tanto trabajo con la flauta, pero el detonante emocional en mi caso fue determinante. La somatización fue una señal de que tenía que parar de tocar.

ALEJANDRO: ¿Cómo ocurre tu lesión?

AMPARO: Yo me levanto un sábado por la mañana y descubro que no puedo cerrar el ojo derecho. Me miro en el espejo y veo que tengo el labio torcido. Noto que tengo la mitad de mi cara sin sensibilidad, como cuando te anestesia un dentista.

Mi primera preocupación fue que fuera un ictus. Voy a Urgencias enseguida, y después de muchas pruebas, el médico me tranquiliza diciéndome que no es cerebral, sino una parálisis facial recuperable. Al instante me entró el miedo ante la posibilidad de no poder tocar. Le dije al médico que yo «necesitaba» recuperarme al 100% por que mi trabajo lo exigía.

Ante esta lesión, el doctor no me pudo asegurar que mi recuperación fuera lo suficiente buena como para poder volver a tocar profesionalmente. Fui al concierto de mi orquesta haciendo *playback* hasta que el lunes me hago consciente realmente de mi problema.

ALEJANDRO: ¿Cómo es el proceso de recuperación desde entonces?

AMPARO: Por la vía médica, tuve que ir al neurólogo, y le expliqué que mi parálisis se

produjo por estrés. Entonces el doctor me recomendó que hiciera lo opuesto a lo que me produjo la lesión: mucha paciencia y relax. Yo quería saber cuándo volvería a estar bien. Me pidió el médico que no me pusiera presión por el tiempo que tardara en eso. Yo fui disciplinada con mi relajación: hacía yoga, meditación, caminatas, descansaba mucho, alimentación saludable... Quería ser parte activa de mi recuperación. Entendí que para poder sanarme, tenía que poner mucho de mi parte.

Además de esto, busqué una alternativa. Fui a un centro de acupuntura, donde me dijeron que podían ayudarme a agilizar la recuperación de la musculatura de la cara y de los labios. Empecé un proceso semanal en ese centro. (Tradición china, Córdoba. Pág. web).

Una vez a la semana probaba a tocar la flauta. Viendo que no sonaba, me hinchaba a llorar, llena de frustración y rabia, pero me decía: «A seguir». Al cabo de meses, empezó a funcionar poco a poco. Pero mi forma de tocar cambió. La embocadura tuvo que volver a encontrar su sitio. Empecé poco a poco con la flauta, por registros. Hasta que al final empecé a estudiar el *piccolo*, que me era más difícil, porque necesita tener más fuerza en la musculatura de los labios.

Por la vía médica, tuve que ir al neurólogo, y le expliqué que mi parálisis se produjo por estrés. Entonces el doctor me recomendó que hiciera lo opuesto a lo que me produjo la lesión: mucha paciencia y relax

ALEJANDRO: ¿Qué impacto supuso en ti la lesión en todos los sentidos?

AMPARO: Sufres una crisis de identidad. De repente, tienes que cancelar todo. Creo

que fue la primera vez en mi vida que era consciente de que prácticamente todo lo que hacía giraba en torno a la flauta. Añadido a esto, la incertidumbre de cuándo podría volver, que era la parte más dura.

En mi caso, apliqué las herramientas de mi estudio en el máster para ayudarme a mí misma. Fue importante para seguir adelante, para relativizar las cosas, el lenguaje con el que te comunicas contigo misma, la obsesión de los pensamientos en momentos de crisis. Me ayudó mucho tener esos recursos emocionales y mentales.

ALEJANDRO: ¿Llegaste a pensar que no volverías a tocar?

AMPARO: Por supuesto. Es verdad que, en ese momento, tampoco creo que fuera casualidad que estuviera estudiando el Máster de *Coaching*. Quizás lo que estaba aprendiendo en el máster, más mi experiencia como músico profesional durante tantos años, podría ser el plan B para ejercer de *coach* para músicos.

Un día entendí que yo era capaz de hacer más cosas en mi vida, que no se acaba el mundo si no volvía a tocar en una orquesta. Ese día me quité una presión enorme. Fue una liberación.

Esta crisis es algo muy común en los músicos, parece que, si no podemos interpretar nuestro instrumento, no somos «nadie».

ALEJANDRO: ¿Por qué crees que abunda esta asociación del valor humano con el valor profesional? ¿Somos lo que hacemos?

AMPARO: Pues porque los músicos tendemos a estar fuertemente identificados con nuestra profesión. Le hemos dedicado tanto tiempo al instrumento, tantas horas desde que éramos pequeños, que por error confundimos nuestro valor personal con nuestro éxito como músicos.

Cuando me va bien con la música, soy feliz; y cuando no me va bien, todo lo demás en mi vida se contagia.

Yo ahora siempre lo digo al revés: «Lo que tú haces con tu instrumento es una cosa, y

por otro lado está tu valor como persona». Además, creo que lo más importante es que cada uno sea feliz con lo que hace. No sentirse músico de primera o de segunda dependiendo del puesto de trabajo. Hay músicos de orquesta infelices y profesores de enseñanzas elementales encantados con su trabajo. Cada uno tiene que encontrar su lugar. No hay escala de valores por profesión, y somos válidos para hacer mil cosas. Ahí radica la enseñanza que yo obtuve hace 9 años.

Los músicos tendemos a estar fuertemente identificados con nuestra profesión. Le hemos dedicado tanto tiempo al instrumento, tantas horas desde que éramos pequeños, que por error confundimos nuestro valor personal con nuestro éxito como músicos

ALEJANDRO: ¿Qué consejo le darías a una persona que pueda estar pasando una lesión, que les impida interpretar en estos momentos?

AMPARO: Paciencia, mucha paciencia. No presionarse para volver a tocar. Dependiendo de la lesión a nivel físico, que busque una alternativa o ayuda extra si es posible. Y también apoyo emocional. Es muy importante estar en manos de especialistas o hablar con alguien que le haya ocurrido algo parecido. Eso ayuda mucho. Muchas personas me han llamado para preguntarme sobre mi experiencia sobre este proceso, y siempre he estado abierta a ayudar.

Quiero que quede claro que la parálisis no fue para mí una experiencia traumática ni una cuestión de mala suerte. Fue un proceso de aprendizaje enorme y, como he dicho antes, ocurrió porque tenía que ocurrir. Las crisis nos ocurren para subir escalones en nuestra evolución personal. Yo el escalón de la lesión lo superé.

PARAR, RESETEAR Y CONTINUAR

ALEJANDRO: ¿Cómo acaba tu historia con la parálisis?

AMPARO: Yo estuve 8 meses de baja hasta que pude volver a hacer mi trabajo en la orquesta. La primera vez que toqué para alguien fue en mi exposición del trabajo fin de Máster *Coaching* para músicos. Interpreté para mis compañeros un par de piezas de flauta y arpa. Ese momento, junto con el primer concierto que hice con la orquesta, fueron muy emocionantes para mí, y los recordaré siempre.

Quería aprovechar para daros las gracias. Cuando empecé a realizar mi labor como *coach* especializada en músicos, me hicisteis una entrevista para esta revista. Además, vosotros me invitasteis a dar una conferencia en la **Convención de Bilbao de la AFE 2014**. Fue importante para mí poder dar a conocer mi trabajo como *coach*. Allí también fue donde, además, te conocí, Alejandro.



Alejandro Ortúñoz Gelardo (1991). Equipo AFE.

NOTAS A PIE DE PÁGINA

¹ Centro tradición china de Córdoba. <https://tradicionchina.com/>
Contiene una breve entrevista a Amparo sobre su caso: <https://www.youtube.com/watch?v=XNfGff-Fjsg>



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

III Grovewood Road
Asheville, NC 28804

U S A
828 254-1004
VOICE, FAX
www.abellflute.com



Ferdinand Büchner.

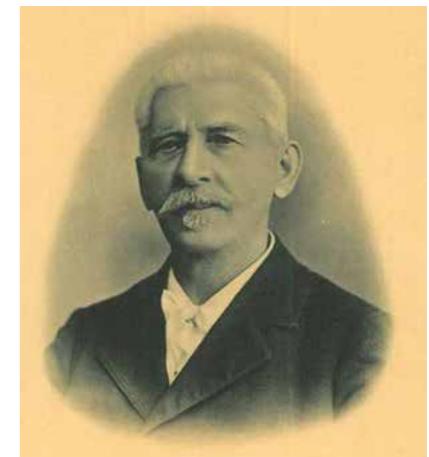
Un romántico olvidado

Por Vicente Martínez, catedrático de flauta del Real Conservatorio Superior de Madrid

La historia de la flauta alberga distintas tradiciones, no siempre bien conocidas. Es el caso de las escuelas centroeuropeas que se desarrollaron a lo largo del siglo XIX. Normalmente, las personas interesadas por la flauta de la actualidad conocen a los Doppler, Fürstenau, Köhler..., pero pocas conocen a aquellos instrumentistas que tocaron y compusieron fuera de esas grandes familias flautísticas. Es muy interesante adentrarse en el repertorio generado por estas tradiciones, que nos aportan visiones alternativas a la manera de concebir la flauta de la escuela francesa, dominante en nuestro instrumento durante el siglo XX.

El autor que hoy traemos a escena es Ferdinand Büchner. Son muy pocos los datos biográficos que han trascendido de la vida de este flautista, compositor y pedagogo. Nacido en 1823 en Bad Pyrmont, una pequeña ciudad-balneario de la Baja Sajonia alemana, comenzó a estudiar con su padre. A los trece años viajó a Londres, donde se presentó en conciertos públicos. Posteriormente, volvió a Alemania, donde fue alumno del solista de la Orquesta de la Corte Real de Hannover, Christian Heinemeyer. En 1847 se trasladó a Berlín, donde estuvo trabajando tres años.

En 1850, atraído por el incipiente desarrollo económico de Rusia, viajó a San Petersburgo, donde residía la corte de Nicolás I, casado con una alemana, la zarina Carlota de Prusia. Sin duda, la influencia de la zarina, gran aficionada a la música, permitió que se desarrollara una vida musical intensa en Rusia. Así, nuestro protagonista sería bien recibido por los ambientes musicales rusos, encabezados en ese momento por Mikhail Glinka y la actividad que desplegaba el Teatro Mariinski de San Petersburgo. Ferdinand Büchner formó parte de la orquesta de este teatro, hasta que en 1856 fue nombrado para el puesto de flautista solista del Teatro Bolshói de Moscú. Es esta etapa la más interesante de su vida como flautista y compositor.



Ferdinand Büchner en 1900.

La ciudad de Moscú se había convertido a mediados del siglo XIX en la capital más dinámica del Imperio ruso. Si bien la corte seguía residiendo en San Petersburgo, lo cierto es que Moscú representaba el dinamismo de la nueva sociedad, muy influenciada por el interés de la burguesía rusa de acercarse a Europa. Es muy probable que el traslado de Büchner a Moscú tenga que ver con su relación de amistad con Nikolai Rubinstein, pianista ruso que había residido en Berlín, mientras Büchner tocaba en la orquesta de esa ciudad. Rubinstein tenía muy buena relación, a su vez, con los grandes compositores rusos del momento, especialmente con el joven P. I. Tchaikovsky. Cuando se funda



el Conservatorio de Moscú, Tchaikovsky es nombrado profesor de composición, y Büchner, profesor de flauta. A partir de ese momento, la simbiosis entre la flauta rusa de ese periodo y las nuevas obras va a ser perfecta. Es seguro que Büchner participó en los estrenos de las óperas *Eugenio Onegin*, *Mazeppa*, así como los ballets *El lago de los cisnes*, *El cascanueces* y un largo etcétera de composiciones que han marcado nuestra manera de

El autor que hoy traemos a escena es Ferdinand Büchner. Son muy pocos los datos biográficos que han trascendido de la vida de este flautista, compositor y pedagogo. [...] En 1856 fue nombrado para el puesto de flauta solista del Teatro Bolshói de Moscú. Es esta etapa la más interesante de su vida como flautista y compositor

entender la música. Büchner murió en Moscú en 1906, por lo que pudo conocer todavía a grandes músicos que visitaron la ciudad al final del siglo XIX. Brahms, Liszt o Mahler fueron compositores y directores que presentaron sus obras en los años en los que Büchner estuvo en activo.

De sus clases en el conservatorio de Moscú surgió una generación de flautistas que crearon una nueva escuela, encabezada por Vladimir Tsibin, piccolista en el Teatro Bolshoi, hasta que sucedió a Köhler como solista de flauta en el Teatro Mariinski de San Petersburgo.

Su obra

El siglo XIX vivió el definitivo auge de la edición de partituras. En las fiestas de la alta sociedad y la burguesía no podía faltar la música. Eso requería la presencia de intérpretes en las fiestas y, por lo tanto, partituras que poder tocar. Fruto de la ya comentada presencia de alemanes en la corte zarista del momento,

empresas editoriales encontraron arraigo en San Petersburgo y Moscú. La más importante de ellas fue Zimmermann, con sede en Leipzig y San Petersburgo, muy relacionada con la flauta. Una de las personas que fundaron la editorial fue Ernesto Köhler, italiano de ascendencia alemana, que desarrolló su carrera profesional como flautista principal del Teatro Mariinski de San Petersburgo. En la editorial Zimmermann se publicaron las obras pedagógicas de Köhler, así como una enorme cantidad de literatura flautística. Si Köhler lideraba la flauta en San Petersburgo, Büchner era quien representaba el alto nivel flautístico moscovita. Era lógico que fuera Zimmermann la editorial que distribuyera las obras de nuestro autor. La expansión internacional de la editorial contribuyó a la difusión de la obra de estos autores. Ernesto Köhler sigue siendo conocido por su literatura pedagógica, mientras que han caído en el olvido sus obras camerísticas, así como las de Büchner y otros muchos autores.

No consta que Büchner editara nada antes de la fundación de la editorial Zimmermann en 1876. A partir de ese momento, se suceden más de cuarenta obras, entre las que destacan ocho conciertos para flauta y orquesta, junto a otras piezas menores destinadas a los salones aristocráticos.

El siglo XIX vivió el definitivo auge de la edición de partituras. En las fiestas de la alta sociedad y la burguesía no podía faltar la música. Eso requería la presencia de intérpretes en las fiestas y, por lo tanto, partituras que poder tocar

Un ejemplo de su música. El Concierto n.º 2 en La m, op. 45

El periodo creativo en el que se desarrolla la vida de Büchner coincide con el florecimiento del nacionalismo musical. En la obra de nuestro autor se encuentran fantasías sobre temas húngaros,



Catálogo de la editorial Zimmermann con las obras publicadas de F. Büchner.

II. Concert. A moll. — A minor.

Ferdinand Büchner, Op. 45.

Allegro moderato.

Flöte. PIANO.

Este es el primer movimiento del Concierto n.º 2 de Ferdinand Büchner, Op. 45. Se muestra la parte de flauta y piano. La flauta toca una melodía rítmica y melódica, mientras el piano proporciona acordes y acompañamiento. La indicación "Allegro moderato" se encuentra en la parte superior derecha.

Primera página del Concierto n.º 2, op. 45, de F. Büchner.

El segundo movimiento es un lied en Fa M que recuerda la obra para voz de Tchaikovsky. Se trata de una pieza breve con una cadencia central de carácter dulce y expresivo.

Este es el tema principal del segundo movimiento del Concierto n.º 2 de Ferdinand Büchner. Se muestra la parte de flauta. La melodía es suave y melancólica, con giros y cambios de tono. La indicación "dolce espress." aparece en la parte superior izquierda.

Tema principal del segundo movimiento del Concierto n.º 2 de F. Büchner.

El periodo creativo en el que se desarrolla la vida de Büchner coincide con el florecimiento del nacionalismo musical. En la obra de nuestro autor se encuentran fantasías sobre temas húngaros, rusos, gitanos y también españoles. El tercer movimiento del Concierto n.º 2 se basa en una seguidilla andaluza y una jota aragonesa.

El lenguaje musical que emplea Büchner debe muchísimo al posromanticismo, con las características propias de los compositores rusos. En el empleo de la melodía y el uso de la armonía podemos reconocer la manera de entender la música de Tchaikovsky, Glinka, Mussorsky o Rimsky-Korsakov.

El Concierto n.º 2 comienza por un movimiento rapsódico en el que se exponen dos temas principales con glosas virtuosísticas. Aunque la tonalidad base es la m, se dan modulaciones a tonos afines en Mayor, de manera que el segundo tema resulta más brillante que el primero.

El tercer movimiento comienza en la menor, tomando como tema una seguidilla andaluza, sobre la que el autor modula confiriéndole un carácter virtuosístico. En una segunda sección, la melodía utilizada es una jota aragonesa en La M, a la que se van añadiendo pasajes cada vez más rápidos, que concluyen con una coda de enorme brillantez. ■



Seguidilla. Primer tema del tercer movimiento del Concierto n.º 2, op. 45, de F. Büchner.



Jota. Segundo tema del tercer movimiento del Concierto n.º 2, op. 45, de F. Büchner.

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

- PESEK, U. Flötenmusik aus drei Jahrhunderten. Londres: Bärenreiter, 1990.
- DE LORENZO, Leonardo. My Complete Story of the Flute: The Instrument, the Performer, the Music. Texas: Tech University Press, 1992.
- STÖCKL, Ernst. Musikgeschichte der Russlanddeutschen. Dülmen: Laumann-Verlag, 1993.
- Partituras en:
https://imslp.org/wiki/Category:B%C3%BCchner,_Ferdinand
- Grabaciones del Concierto n.º 2:
<https://www.youtube.com/watch?v=F9QO4mU7eo0>
<https://www.youtube.com/watch?v=aYP3N0UhKZE&t=60s>



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



El Hogar de la Flauta Travesera

HAMMIG

nuvo

SANKYO FLUTES

YAMAHA

WM.S.HAYNES Co. BOSTON MASS.

Tienda Online

Disfruta del mejor servicio en nuestra tienda online

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 disfrutes tocando y nuestra misión, ayudarte a conseguirlo"

www.elhogardelaflautatravesera.com

Calle Santa Casilda nº 1, 28005, Madrid

JUPITER

J.R.LAPIN

The Muramatsu flute

Altus

AZUMI

Pearl Flute
A Tradition of Innovation

Durkart

MIYAZAWA

Taller de reparación

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

I grande assolo orchestrali per flauto

Gian Luca Petrucci, Armelin Musica, Padova, 2023



Gazzeloni y Leonardo de Lorenzo, todas ellas referentes en nuestra literatura más reciente.

Ha sido catedrático de flauta en el Conservatorio Santa Cecilia de Roma, primer flauta del Teatro Regio de Parma, de la Orquesta de Cámara del Angelicum y de la Orquesta dei Pomeriggi Musicali de Milán y de la RAI de Roma.

Con tan nutrido bagaje, en el presente trabajo nos presenta siete de los más representativos solos orquestales, bajo el prisma de sus génesis, sus primeras ejecuciones y sus intérpretes.

El autor ha elegido el *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, *Daphnis et Chloé* de Ravel, *Orfeo e Euridice* de Gluck, *Le Carnaval des animaux* de Saint-Saëns, *Ein Sommernachtstraum* de Mendelssohn, la *Cuarta Sinfonía* de Brahms y *Le Chant du Rossignol* de Stravinski.

El libro seduce ya desde su propio objetivo de satisfacer nuestra curiosidad. Cuando trabajamos estas páginas, poco sabemos de sus circunstancias históricas, tan motivadoras como interesantes, y que nos deberían servir para alimentar nuestra inspiración.

Además de los interesantísimos y copiosos datos que Petrucci nos aporta, las numerosas ilustraciones que recorren el libro lo hacen todavía más ameno: retratos de compositores e intérpretes, ejemplos musicales, fotos de flautas, etc.

Es libro de consulta, pero también libro de anécdota histórica que hará las delicias de todo flautista que quiera saber los detalles de los principales solos de nuestro repertorio sinfónico. ■

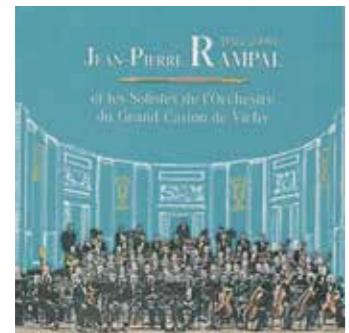
Antonio Arias

RESEÑA

Jean-Pierre Rampal et les Solistes de l'Orchestre du Grand Casino de Vichy

Denis Verroust

Vichy. Patrimoine mundial. Association Jean-Pierre Rampal, Musée de l'Opéra de Vichy. Fondation Gabriel et Noëlle Péronnet. Allier Bourbonnais



Los suscriptores de la mítica *Traversières Magazine*, revista de la Asociación Francesa de la Flauta, *La Traversière*, conocemos la impresionante trayectoria de quien fue su redactor jefe y que firma muchos de los mejores artículos de esta publicación. Flautista, docente e investigador incansable, Denis Verroust es autor de dos libros excepcionales en torno a la figura de Rampal. Aprovecho para recomendar de nuevo el libro *Jean-Pierre Rampal. Memorias* (Editorial Arpegio, 2020), en cuya versión en español encontramos la inestimable aportación de Claudi Arimany.

Quienes deseen adquirir el libro podrán dirigirse a la AJPR (contact@jprampal.com), al autor (denis.verroust@wanadoo.fr) o al Musée de l'Opéra de Vichy (musee.opera.vichy@gmail.com). ■



RESEÑA

Antonio Arias

Jean-Pierre Rampal. La flûte universelle

Denis Verroust, con la colaboración de Bernard Duplaix. Prólogo de Emmanuel Pahud

Association Française de la Flûte / La Traversière. Association Jean-Pierre Rampal (2022)

Coronando el presente díptico dedicado a Rampal, el presente trabajo es fruto de 30 años de investigaciones. La biografía del maestro aparece pormenorizada a lo largo de 449 páginas que presentan su vida en sus distintas facetas. Testimonios, anécdotas, fotos inéditas, cartas y programas desgranen la vida excepcional de un artista irrepetible y decisivo en la flauta universal.

El libro incluye un listado de las obras que le fueron dedicadas, además de una (impresionante) discografía y de una bibliografía. Todos los elogios son pocos para destacar la importancia de esta obra, verdadero tesoro para cualquier flautista.

Nuevamente, remito a los interesados a contact@jprampal.com o a denis.verroust@wanadoo.fr. ■



Antonio Arias



RESEÑA

SOBRE LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA PARA FLAUTA DE MOZART

■ Por Wéndela van Swol



INTRODUCCIÓN

A continuación, se presenta la traducción de un artículo que en el otoño del año 1980 fue publicado en la revista *Flutist Quarterly* de la Asociación Nacional de Flautistas de EE. UU. (la NFA, en sus siglas inglesas). Este artículo es una transcripción literal de una conferencia que dio Frans Vester¹, un flautista holandés que fue pionero en la interpretación de música antigua en los Países Bajos durante la segunda mitad del pasado siglo, en la Convención de Boston en Estados Unidos en el mismo año (1980), por invitación del flautista norteamericano Samuel Baron².



A la izquierda, el flautista norteamericano Samuel Baron; a la derecha Frans Vester.

La traductora³, que fue alumna suya, motivada y alentada por flautistas españoles especializados en la música antigua, ha decidido compartir esta traducción, cuyo enfoque ha sido lo más literal posible. Las notas a pie de página han sido añadidas por ella para clarificar algunos detalles del texto. Las palabras en negrita son las que aparecen así en el texto original.

Frans Vester (1922-1987)⁴, conocido principalmente como autor del Catálogo⁵ Vester publicado en 1966, fue⁶ profesor de flauta en el Real Conservatorio [de Música y Danza] de La Haya (Países Bajos). Durante muchos años fue primer flauta de la Orquesta de la Ópera de los Países Bajos y realizó giras por Holanda y Europa como solista. En 1956 fundó el Quinteto Danzi⁷, que ha grabado exten-

samente y ha realizado giras internacionales. Uno de los objetivos fundacionales del conjunto era aprender el *Quinteto de Viento* de Schoenberg. Después de aproximadamente cien ensayos repartidos a lo largo de un año, ofrecieron conciertos con él, estableciendo sin duda un récord difícil de superar: ¡lo interpretaron 120 veces! En 1948 comenzó a estudiar de forma autodidacta las flautas antiguas, siendo el Quinteto Danzi el primero en grabar quintetos utilizando instrumentos históricos. El Sr. Vester grabó para el sello Philips tanto los [dos] *Conciertos de Mozart*, como el *Andante en DoM* [KV 315] y el *Rondó en ReM* [KV Anh 184] con instrumentos del siglo XVIII, acompañado por una orquesta dirigida por Franz Brüggen⁸. En la actualidad,⁹ está trabajando en una segunda edición del Catálogo Vester que aparecerá en tres volúmenes¹⁰. A continuación, se transcribe la charla que ofreció en la convención de Boston. Se reprodujeron ejemplos musicales a modo de ilustración, los cuales, lamentablemente, no podemos reproducir aquí.

Permítanme comenzar diciendo que no será un gran placer para ustedes escuchar mi pobre inglés, así que me disculpo por eso y espero ofrecerles a cambio algunas ideas frescas, aunque probablemente les parezcan un poco sectarias.

Si algunas de mis ideas les resultan emocionantes, decepcionantes o si los enfadan, habrá tiempo para discutirlas después si les parece bien.

Comenzaré con algunos comentarios y trataré de resumir el escenario general en la actualidad.

En Alemania se publica una revista para intérpretes de instrumentos de viento-madera. El nombre de esta revista es *TIBIA*. Su nivel es muy alto y no se puede comparar con ninguna otra revista en este campo en ningún lugar del mundo. En 1976¹¹ hubo un gran artículo en *Tibia* escrito por Peter Rei-

demeister¹² de Basilea, Suiza. Parte de este artículo trata sobre el estilo de la interpretación con la flauta en la actualidad. Supongo que este artículo es desconocido en los Estados Unidos y por esa razón me gustaría citarlo.

Reidemeister dice:

«Casi nadie **intenta**, y mucho menos es **capaz** de tocar una *suite* de Hotteterre y la *Sonata* de Prokofiev con diferentes calidades de sonido».

Las características generales más buscadas parecen ser las siguientes (según él):

«La producción de un sonido “grande”». «Énfasis en el registro grave, que debería ser especialmente fuerte».

«Vibrato continuo».

«Uso frecuente del color vocalizado».

“Una cierta agresividad en el sonido y la musicalidad”.

Reidemeister se pregunta: «¿Cómo surgió esta imagen uniforme?». Da cuatro razones diferentes:

I. La primera es: «Internacionalización en la educación... Estudiantes de flauta de Japón estudiando en América y Europa, europeos en América, americanos en Europa; cursos internacionales... en cada esquina... y la fuerte atracción de los concursos internacionales. Todo esto tiene el efecto nivelador» (*Einebnende Wirkung*).

II. La segunda razón... Las grabaciones de disco...

Cuantos más discos tenga un flautista en el mercado, mayor será el flujo de alumnos a sus clases, especialmente de estudiantes extranjeros. Desafortunadamente, los pocos flautistas que tienen muchos discos en el mercado internacional se parecen entre sí, y esto tiene un efecto debilitante adicional porque todos los imitan.

III. La tercera razón: En todas partes del mundo se toca el mismo tipo de flauta: la flauta de plata cilíndrica, como la construyó por primera vez Böhm en 1847.

IV. Sin embargo, la cuarta y más importante razón es el fenómeno de la Orquesta Sinfónica. La «dictadura» de la orquesta determina el camino para los profesores y estudiantes de flauta con efectos niveladores muy marcados.

Llamo al estilo de flauta que describe Reidemeister: **«El estilo internacional de la flauta»**. Todos en el mundo de la flauta se esfuerzan por producir el mismo sonido de flauta «franco-americano» y tocan las mismas piezas de la misma manera.

Seamos conscientes de que una situación tan aburrida como ésta no existió nunca antes. Los flautistas del siglo XVIII y XIX tocaban en estilos personales realmente diversos y, especialmente en la primera parte del siglo XIX, incluso utilizaban modelos de instrumentos muy diferentes.

En la actualidad, un estilo propio individual corre el riesgo de convertirse en una tradición perdida. Esta situación no solo es aburrida, sino que también es un callejón sin salida en términos de creatividad. Es muy triste ver a miles de flautistas esforzándose todos por el mismo objetivo: tocar más fuerte, más rápido y más brillantemente que sus colegas, **cuando todas estas habilidades tienen escasa importancia en la inter-**

En la actualidad, un estilo propio individual corre el riesgo de convertirse en una tradición perdida. Esta situación no solo es aburrida, sino que también es un callejón sin salida en términos de creatividad. Es muy triste ver a miles de flautistas esforzándose todos por el mismo objetivo: tocar más fuerte, más rápido y más brillantemente que sus colegas

interpretación de la mayoría de la música tradicional.

Los métodos de flauta hasta la segunda mitad del siglo XIX ni siquiera mencionan estos conceptos. Apenas se discute sobre la calidad del sonido, el color del sonido, la técnica de la respiración, el vibrato, etc.

¿Por qué no? Bueno, porque estos conceptos estaban subordinados a la expresión de la música y a los **afectos** (es decir, las pasiones o las emociones). **«El arte de tocar la flauta» era principalmente una cuestión del espíritu, no de técnica. Eso significa que tocar la flauta en el pasado exigía una mentalidad opuesta a la interpretación actual de la flauta, al igual que la música».**

Una idea ahora generalmente aceptada como la presión del diafragma, o incluso el apoyo del diafragma, limita en gran medida las posibilidades musicales. La devoción completa de los flautistas a esta idea impide el uso de otras posibilidades.

Uno puede pensar en suspiros, gemidos, jadeos y aullidos en la flauta (como en el jazz), sin embargo, se habla exclusivamente de un sonido intenso, bien alimentado y respaldado por la respiración, lleno de vibrato obligatorio.

Este sonido constante y bien alimentado provoca una tensión y un tipo de expresión continua, que es tan aburrida como la falta de expresión. A mis oídos suena como un optimismo continuo y una alegría continua, aunque esto puede ser irrelevante para el sentimiento de la música o el estado del mundo. **«En cualquier caso, no hay “arte” en ello».**

La interpretación de la música tradicional requiere variedad emocional y ausencia

de monotonía. Estoy convencido de que casi todos aquí están pensando que si suspiras en la flauta sin usar tu diafragma de la manera correcta, tu sonido no será audible. Si eso es cierto, es porque la acústica (especialmente en salas modernas) suele ser muy mala. Hemos sido víctimas de ingenieros acústicos durante demasiado tiempo. Deben aprender a diseñar salas de conciertos en las que la mejor acústica se encuentre en la propia sala y no en el baño.

La interpretación de la música en muchas de las salas contemporáneas me recuerda con demasiada frecuencia a una exposición de pintura en una habitación oscura. De todos modos, es ridículo desperdiciar las posibilidades de la flauta o no aprovechar esas posibilidades solo por esa razón. Esto concierne particularmente a los Estados Unidos. La acústica aquí en general es de las peores del mundo. Sin embargo, debo admitir: esta sala es una excepción.

Es mi opinión personal que la mala acústica ha influido en gran medida en el estilo interpretativo de la flauta en Estados Unidos y explica en parte la demanda de instru-

mentos cada vez más potentes. Bajo tales circunstancias acústicas, el flautista solo puede compararse con un albañil que trabaja con un martillo pesado y piedra, y nunca con un alfarero que trabaja con arcilla o un pintor que trabaja con acuarelas. **La acústica debe apoyar al músico, al igual que la luz del día apoya al pintor.**

Hoy en día, cada uno de nosotros está convencido de que nuestra opinión sobre cuestiones musicales es la correcta. ¡Un triste error! Lo mejor sería estar preocupado y sentirse incómodo por este asunto. **Porque**

toda interpretación con la flauta basada en el Estilo Internacional la hace, en virtud de su propia base, inadecuada para tocar de manera aceptable música barroca, por ejemplo. Y esto se aplica igualmente a la música de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert.

(Dejo intencionalmente fuera de discusión el uso de instrumentos antiguos aquí. La mentalidad personal es mucho más importante que el tipo de instrumento).

El principal obstáculo es nuestra técnica de respiración.

La música del siglo XVIII y principios del XIX es, en primer lugar, música para **bailar** y **hablar**, no para **cantar**. Heredamos este estilo de canto de Richard Wagner. Lo llamamos «**interpretación de líneas largas**». Y debido a que cada generación de músicos piensa que sabe más sobre música que la generación anterior, el estilo de Wagner se aplicó a todos los tipos de música, incluyendo la música anterior a Wagner.

Este punto de vista erróneo no se encuentra solo entre los flautistas, sino que está ampliamente extendido entre todo tipo de músicos, y los más famosos suelen ser los peores infractores.

Como mencioné antes, el principal obstáculo es la técnica de respiración moderna. **El otro obstáculo, igualmente importante, es el hecho de que la notación musical del pasado no se comprende correctamente.** En consecuencia, los intérpretes contemporáneos interpretan esta notación a su manera, sin «traducir» el lenguaje original. El conocimiento de los métodos de flauta antiguos podría ayudar a obtener mejores resultados. Sin embargo, estos tratados a menudo son difíciles de entender, y, a veces, es incluso más importante comprender por qué hay ciertas cuestiones que ni siquiera se plantean en el tratado que descifrar el tratado en sí. La investigación en este campo podría acercarnos más a la verdad de la música antigua.

Ahora centrémonos en Mozart. La música clásica está compuesta por un sistema



Wolfgang Amadeus Mozart.

de «estereotipos» o «clichés». Cuanto más original sea la combinación de estos clichés, cuanto más interesantes sean las modulaciones y más refinados sean cada uno de los clichés en aspectos como la articulación, la orquestación, etc., mejor será el compositor.

Cuando comparamos la música de Mozart con la música de sus contemporáneos en estos aspectos, entonces somos conscientes de que fue un gran compositor. Por lo tanto, sólo podemos concluir que **su** opinión sobre la interpretación de su propia música es más importante que **la nuestra, especialmente** cuando no hemos estudiado los escritos originales relacionados con la práctica interpretativa.

En las siguientes «reglas», he mezclado, de manera absolutamente no académica las reglas «oficiales» extraídas de los tratados, etc., con mis propias conclusiones.

Aquí están estas «reglas»:

I. En primer lugar: **«La dictadura de la barra del compás»** es evidente. Esto significa que en compases de 4/4 se enfatiza el primer y tercer tiempo, siendo el primero más acentuado que el tercero.

En un compás de 2/4 o 3/4 se enfatiza el primer tiempo. El énfasis es menos prominente en un movimiento lento que en uno rápido. Como consecuencia del énfasis, hay un *diminuendo* uniforme en los compases de 2/4 y 3/4, y dos *diminuendi* casi uniformes en los compases de 4/4.

Esto explica por qué la palabra **«diminuendo»** no aparece con frecuencia en la música de Mozart y solo se utiliza cuando afecta a más de un compás. El *diminuendo* era natural y no necesitaba ser anotado. Todo intérprete entendía este principio. Para evitar estos pequeños acentos, el compositor podía utilizar ligaduras, puntos, síncopas, etc. Especialmente se enfatizan las apoyaturas más largas, ya sean escritas con notas pequeñas o grandes.

En relación con esto: el tiempo de anacrusa siempre es ligero y acortado (*innerlich kurz* según [Georg Simon] Löhlein¹³ en 1765).

Este efecto se puede lograr tocando un *diminuendo* durante el tiempo de anacrusa.

II. En segundo lugar: la articulación.

La articulación es muy importante, como se puede esperar en lo que yo llamo «música hablada»¹⁴. Sabemos por la correspondencia entre Mozart y su padre que este último a veces corregía a su hijo en este aspecto y le insistía en la importancia de una articulación adecuada. En relación con el énfasis en los tiempos «buenos», el *legato* debe enfatizarse cuando comienza en el tiempo fuerte. También cuando comienza en un tiempo «débil». El *legato* siempre se combina con un *diminuendo* y, por lo general, la última nota bajo una ligadura se acorta para que el comienzo de la siguiente articulación sea claro. Esto es especialmente importante cuando la siguiente articulación se refiere a una apoyatura. La articulación nos muestra las notas enfatizadas entre las ligadas.

Es Mózart, y no Mozárt. Bénson y Hédges, no Bensón and Hedges.

Una ligadura siempre otorga más expresión que la que pueden tener las notas separadas o las notas con puntos o guiones. Las notas sin ligaduras o sin puntos ya están separadas. No están soldadas unas a otras. Hay «silencios de articulación» entre ellas. Los puntos sobre series de corcheas pueden tener dos significados diferentes. Puede significar que las notas son cortas o que las notas son iguales (égales). Además, siempre son individualmente importantes. Esto también se aplica a las corcheas (KV314, III, compases 2 y 3). Las semicorcheas sin puntos sobre ellas también tienen dos posibles interpretaciones. Puede significar que las notas son *égales* o puede significar que la articulación debe trabajarse como se muestra en los antiguos métodos (Devienne, Hugot-Wunderlich, Monzani, etc.).

III. En tercer lugar: la fraseología es como la articulación, clara, como lo es en el habla. Las frases separadas son como notas separadas, nunca soldadas unas a

otras. Siempre se debe poder escuchar la articulación y la fraseología tan claramente como las notas.

IV. En cuarto lugar: No hay muchos adornos en la música para flauta de Mozart. Los más comunes son la apoyatura y el trino. La apoyatura se ejecutaba tanto de forma larga como de forma corta. Aunque existía una única escritura para ambas maneras de ejecutar las apoyaturas. Por lo general, el intérprete no interpretaba arbitrariamente dicho adorno. Existían reglas aceptadas¹⁵ para [apoyaturas delante de] notas repetidas (KV 313 I compases 46 y 164), siempre y cuando esas notas no fueran largas (KV 314 I compases 78 y 153). A menudo se produce un problema con la figura:

Debería interpretarse generalmente como:
y no como (KV 313 I, c. 32, 33)

El trino generalmente comienza con la nota superior, a veces con la nota auxiliar inferior (KV 313 I, compases 90 y 208, trinos finales) y siempre en el tiempo fuerte (esto a menudo causa problemas). Mozart no utiliza el símbolo de medio trino o *pralltriller*. Sin embargo, a veces el símbolo «tr» normal se refiere a ello.

El mordente [la resolución] de final de trino siempre aparece escrito completo. Cuando no está escrito, no se debe tocar. Son una excepción los trinos finales, que siempre necesitan un mordente [una resolución] y casi nunca se escribe.

Probablemente sea útil señalar algunas cuestiones especiales que aparecen en la música para flauta de Mozart.

La **hemiolía** convierte dos compases de 3/4 o 3/8 en tres compases de 2/4 o 2/8. El primer movimiento del *Cuarteto en Do Mayor* después de la doble barra es un canon en hemiolías, y el último movimiento del *Concierto en Sol Mayor* está lleno de ellas (KV 313 III, compases 36-41, compases 222-228).

Aunque la palabra *Affekt* se usaba menos en la época de Mozart que en el Barroco, el concepto todavía estaba vivo y se practicaba

a fondo con el espíritu con el que Quantz lo describió. En este contexto, es significativo que Anton Stadler¹⁶, el clarinetista para quien Mozart compuso su concierto y su quinteto para clarinete, recomendara el uso del «Versuch»¹⁷ de Quantz¹⁸ como el tratado oficial para la flauta cuando en 1801 participó en la fundación de un nuevo conservatorio en Kesztesy, Hungría.

Los afectos mencionados por Quantz son: ternura, melancolía, alegría, adulación, patetismo, majestuosidad, resignación, jovialidad, audacia, etc. Cada uno puede añadir los suyos propios. Menciono, por ejemplo: agresión, asombro, pedantería, autosuficiencia, ira, rabia, amor enfermizo, tristeza, vanidad, heroísmo, etc. Quantz dice que la música debe despertar y calmar las pasiones. Junto con las pasiones siempre debe haber **contrastes**, como: fuerte-suave, rápido-lento, expresión-falta de expresión, vibrato-sin vibrato, tensión-relajación, fácil-difícil, etc. (En este último caso, fácil-difícil, los pasajes que **sean** difíciles deben **sonar** difíciles y pesados, y no debemos practicarlos una y otra vez para que suenen fáciles).

En el *Rondó en Re Mayor KV 373* de Mozart, las emociones cambian, y a veces muy rápidamente. En consecuencia, es una pieza musical muy difícil y el intérprete debe comprenderla completamente para darle sentido y poder hacer una interpretación aceptable. Esta pieza es muy diferente a las otras obras con orquesta, en parte porque originalmente fue escrita para violín.

En la música de Mozart siempre hay una estrecha conexión entre la parte solista y el acompañamiento. Es recomendable estudiar la partitura y observar que cuando cambia el carácter del acompañamiento, también debe cambiar el carácter de la parte solista. Por lo general, cuando hay silencios en el acompañamiento, el solista puede tocar *ad libitum* en tempo y dinámica (KV 314 I, compases 78, 153; KV 314 III, compases 218-220, 255-256).

Si fuera posible evitar un tema «peligroso» como el vibrato, lo habría evitado. Pero no es posible.

En alguna parte de una carta, Mozart escribe: «La voz humana vibra automáticamente, lo imitan en instrumentos de viento, instrumentos de cuerda e incluso en el teclado». En este caso, no se trata de un vibrato **continuo**. El vibrato, ya sea con el aliento o con el dedo, se usaba en lugares especiales, como apoyaturas largas, notas largas o muy expresivas, a veces durante el *mezza di voce*¹⁹ y (esta es mi opinión personal) cuando el intérprete sentía que era inevitable, lo cual solo ocurría excepcionalmente. No debemos olvidar que el punto de partida del flautista del pasado era un sonido sin vibrato. Por lo tanto, experimentaba el vibrato como un adorno.

El punto de partida de la mayoría de los flautistas de hoy en día es que el sonido incluye vibrato. Por lo tanto, **siempre** lo sienten como inevitable. Sienten que un sonido sin él es un sonido al que le falta algo, un sonido sin expresión.

Puedo asegurarles que un sonido sin vibrato no necesariamente tiene que ser un sonido sin expresión o un sonido «muerto», como el *«non vibrato»* en la música moderna. Aquellos que nunca han tocado sin vibrato deben practicarlo. Después de un tiempo, notarán que no significa «sin expresión», sino más bien un tipo de expresión muy diferente. Cuando se utiliza el vibrato, éste debe ser libre y surgir de las emociones y no de la técnica, porque un vibrato técnico es un vibrato artificial. En particular, el vibrato es un elemento interpretativo de la flauta sobre el que tendremos a sobreconcentrarnos y se pierde la expresión espontánea y natural²⁰.

Es sorprendente que todas las obras de Mozart para instrumentos de viento (con la excepción de la *Serenata para 8 vientos KV 388* en do menor) estén escritas en tonalidades mayores. Esto también se aplica a los



Imagen procedente de <https://www.discogs.com/>

conciertos para flauta. Sin embargo, generalmente hay una sección en tonalidad menor en la que predomina un carácter operístico. Se pueden encontrar estos pasajes en todas las obras para flauta y orquesta. La única excepción es el último movimiento del *Concierto en Re Mayor [KV 314]*, que está compuesto en estilo turco.

Estas secciones en tonalidad menor exigen cambios en los afectos, a veces también cambios de tempo. Los cambios de tempo no siempre dependen de la tonalidad (mayor o menor). Piensen en el último movimiento del concierto para flauta y arpa. Mozart compuso este concierto en París y está escrito en estilo francés para complacer a los parisinos. El último movimiento es una gavota. Solo unos pocos reconocen eso, por lo que generalmente se interpreta demasiado rápido. Todo este movimiento se puede comparar con un Ballet-Ópera. El ballet se interrumpe regularmente por dos actores liliputienses: la flauta y el arpa.

Puedo asegurarles que un sonido sin vibrato no necesariamente tiene que ser un sonido sin expresión o un sonido «muerto», como el *«non vibrato»* en la música moderna. Aquellos que nunca han tocado sin vibrato deben practicarlo

En este movimiento encontramos un lugar para cambiar el tempo, aunque no hay cambio de tonalidad mayor-menor (KV 299 III, compases 112, etc., compases 283, etc.). Cuando seguimos tocando estos pasajes *a tempo*, no se puede lograr la expresión que requiere.

Por último, me gustaría decir algunas palabras sobre un lugar destacado en el segundo movimiento del *Concierto en Sol mayor*, compases 50-56. La flauta toca con «resignación» (Quantz lo llamaría «*Gelassenheit*») hasta llegar al trino (compás 52). Este trino debe tocarse en *diminuendo* y sin una resolución.

Una resolución aquí uniría ideas que deben estar separadas. Después del trino, hay un fraseo que claramente lo separa de los grandes saltos siguientes (*forte* en la parte solista) y luego, de repente, aparece la calidez estremecedora²¹ de la escena con el «invitado de piedra» de Don Giovanni. ¡Y todo ello en un concierto para flauta!

Estas son las cosas que debemos buscar, y con ello debemos tratar de desarrollar nuestra «técnica» en esa dirección, puesto que aún hay miles de descubrimientos similares posibles en la música de Mozart. Olvidemos nuestro estilo «anticuado». No somos aves entrenadas. ***Es hora de redescubrir nuestro poder de observación y nuestra capacidad de asombro.*** ■

NOTAS A PIE DE PÁGINA

¹ <http://www.flutehistory.com/Players/Frans%20Vester/index.php3>

² <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Baron-Samuel.htm>

³ Wéndela van Swol.

⁴ Fechas añadidas por la traductora.

⁵ El primer catálogo de repertorio para flauta con unos 10.000 títulos, editado por Música Rara, Londres (hoy en día está descatalogado).

⁶ El artículo ponía «es», en presente, pero la traductora lo ha cambiado al pretérito imperfecto.

⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Danzi_Qintett#:~:text=The%20quintet%20took%20its%20name,by%20the%20flutist%20Frans%20Vester

⁸ La grabación se realizó en el año 1973. <https://www.discogs.com/es/master/504015>

^{-Mozart-Frans-Vester-Mozart-Ensemble-Amsterdam-Frans-Brüggen-2-Flötenkonzerte-2-Flute-Concertos-2-C/image/SW1hZ2U6NTcwODI1Njc=}

⁹ En el año 1980, fecha de su conferencia en EE. UU.

¹⁰ Al final solo se publicó, de nuevo por la editorial MUSICA RARA, el primero, dedicado al repertorio para flauta del s. XVIII.

¹¹ Se puede descargar aquí: https://www.moeck.com/uploads/tx_moecktables/1976-3.pdf

¹² Flautista y musicólogo suizo, nacido en el año 1942. <https://music4viola.info/komponist-info/Reidemeister>

¹³ Löhlein (1725-1781), fue pianista, violinista, profesor de música, director de orquesta y compositor. Escribió algunas obras didácticas, entre ellas: *Klavierschule* (Leipzig, 1765), de la que se hicieron varias ediciones, y la segunda parte se publicó poco tiempo después: *Anweisung zum violinspielen* (Leipzig, 1774).

¹⁴ Versión original: «*The articulation is very important, as may be expected in what I call "talking" music.*

¹⁵ Aclaración: Las apoyaturas serán cortas y anticipadas a las cortas notas repetidas, como en el ejemplo del concierto KV 313, en contraste con el ejemplo del concierto KV 314, que son notas largas y, por lo tanto, la apoyatura también.

¹⁶ Clarinetista austriaco (1753-1812), virtuoso del *corno di bassetto*.

¹⁷ El tratado de J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen* de 1752.

¹⁸ Existe una excelente traducción al castellano de la mano de Alfonso Sebastián Alegre basada en la versión alemana, que se puede conseguir aquí: <https://www.daireaediciones.es/tratado-de-quantz>

¹⁹ Consiste en realizar un crescendo, seguido por un *diminuendo* en una nota larga.

²⁰ Versión original: «*Particularly, the vibrato is a factor of fluteplaying on which we are inclined to overconcentrate and through this, spontaneous, natural expression is lost.*

²¹ Versión original: «*shuddering quality*».



Javier H. Dasí

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](#)

El mayor stock de España

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

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



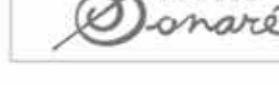
Están fabricadas en España. Para su fabricación se utilizan, exclusivamente, maderas de alta calidad, seleccionadas minuciosamente por profesionales entre las mejores que ofrece el mercado. Una minuciosa selección de la madera consigue que la sonoridad de la flauta sea personal e intransferible, ofreciendo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

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

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

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

Más de 20 años de experiencia nos avalan.



La IMPORTANCIA DE LA UTILIZACIÓN DE LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS DE LA FLAUTA EN LA CALIDAD DEL SONIDO Y SU APLICACIÓN EN EL CONTEXTO DE LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA Y DE LA MÚSICA CLÁSICA O ANTIGUA

■ Por Monika Streitová

La interpretación de las obras contemporáneas para flauta requiere una actitud muy minuciosa en términos de interpretación, exigiendo del intérprete un cuidado especial con la calidad del timbre del sonido producido. En consecuencia, requiere un cuidado especial con la posición de la embocadura a la hora de realizar cambios rápidos de dinámica, cambios entre registros extremos y cambios en el color del sonido. Estos requisitos técnicos y dinámicos exigen una extraordinaria flexibilidad en la embocadura.

La práctica de algunos fragmentos de obras contemporáneas, que incluyen técnicas extendidas de la flauta en el contexto pedagógico, puede servir de apoyo para la iniciación del proceso de desarrollo creativo de la flexibilidad de la embocadura de los alumnos.

Para una correcta y fructífera aplicación de las técnicas, es imprescindible una adecuada supervisión del alumno con el fin de transmitir correctamente la noción y el aprendizaje de lo que puede traducirse en una correcta y adecuada fuente de emisión sonora que permita alcanzar una interpretación consciente, teniendo en cuenta el estilo y la época de la obra. Este objetivo debe lograrse a través de una cuidadosa elección del timbre dentro de las posibilidades disponibles en la paleta sonora más amplia posible, mediante una posición consciente y correcta de la embocadura. Por ejemplo, cuando se interpreta música barroca en un instrumento moderno,

es aconsejable intentar producir un sonido con un espectro tímbrico más rico, de modo que se pueda lograr cierta aproximación a la sonoridad característica del traverso. Y, de hecho, es posible producir esta riqueza y característica sonora aplicando una técnica de interpretación derivada de la familia de los sonidos eólicos.

Es precisamente en las piezas contemporáneas donde encontramos las técnicas y exigencias de interpretación que pueden servir como ejercicio de estudio aplicado para corregir los distintos tipos de problemas de la embocadura, y permitirnos trabajar más conscientemente con el color tonal de la flauta en las piezas históricas.

Tomando como ejemplo una pieza adecuada para esta aplicación, el tema de la composición para flauta sola *Luminescência*, de Petra Bachratá, puede servir de apoyo para aprender a ejecutar con seguridad el sonido eólico (que consiste en una mezcla de sonido natural y aéreo, y se aproxima al sonido del traverso).



LUMINISCENCIA
(2001)
Dedicated to Monika Štreitová and Jindřich Štreit

Petra Bachratá
(b. 1975)

Libero aeolian sound

The musical score consists of eight staves of flute notation. Staff 1 starts with a dynamic *p* and includes markings for vibrato and slurs. Staff 2 features a dynamic *mp* and a technique labeled *(lip pizz)*. Staff 3 shows a dynamic *mf* followed by *sfp* and *pp*. Staff 4 contains a dynamic *pp* and *mf*. Staff 5 includes a dynamic *mf*, *p*, *pp*, and *mf*. Staff 6 starts with *mf* and *(singing)*, followed by *f* and *s*. Staff 7 shows *ppp*, *mp*, *p*, *mp*, *(singing)*, *f*, *sfp*, and *pppp*. Staff 8 concludes with *w.t.* (whistle tones), *tr*, and *ff*.

- 1 -

Primera página de la composición Luminiscencia, de Petra Bachratá.

Esta pieza no se limita a la aplicación eficaz del sonido eólico (tres primeros compases). También hay frases largas con cambios de técnica en un solo sonido (cuarta línea), como, por ejemplo: sonido con vibrato, tocar y cantar al mismo tiempo, sonido eólico con *flatterzunge* y sonido eólico con exhalación en la flauta pronunciando los fonemas «f», «s», «sh». Para proseguir con una melodía que incluye varias técnicas y requiere una embocadura flexible y relajada, manteniendo firme el diafragma.

En el marco de la aplicación de pasajes de partituras con técnicas contemporáneas al material de las piezas históricas, la aplicación más determinante suele ser la interpretación de este modo: **sonido eólico** en sus variantes y **no vibrato** en la aplicación a la sonoridad de la interpretación de la música barroca; **cantar y tocar** al mismo tiempo en la relajación de la garganta y la creación de frases en los movimientos lentos de los conciertos clásicos para flauta y en la interpretación de la música romántica; **diversos tipos y velocidades de vibrato** con sus propias amplitudes en la aplicación a la interpretación de la música romántica; **multifónicos y flatterzunge** permiten un mejor control de los labios y una mayor relajación de la garganta antes de los pasajes en la tercera octava en el repertorio de todas las épocas; **los cuarto de tono** permiten un mayor control de la afinación y desarrollan la capacidad de reaccionar rápidamente para corregir la afinación durante un concierto; el **tongue ram** permite fortalecer el diafragma y ayuda a mejorar la sonoridad en el registro grave de la flauta; el **pizzicato**, basado en la utilización del aire residual, mejora la colocación de la punta de la lengua y el trabajo consciente de la lengua en *staccato*; **los whistle tones** permiten un mayor control de la abertura entre los labios; **los sonidos armónicos** permiten fortificar y controlar mejor los labios y las **técnicas combinadas** permiten flexibilizar la embocadura.

Por lo tanto, es muy importante guiar eficazmente a los alumnos para que desarrolleen

la capacidad de hacer una elección tímbrica apropiada para dar un sonido adecuado a las composiciones de todas las épocas.

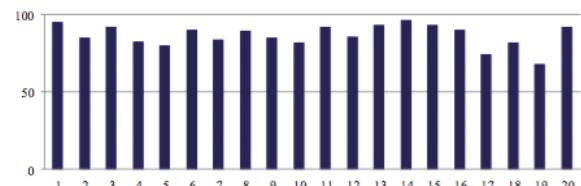
La influencia del avance de la música contemporánea y electroacústica ha contribuido al desarrollo de nuevos sonidos en los instrumentos musicales. La aparición de esta música trajo consigo una mayor exigencia a la hora de crear sonidos que reaccionaran y se correspondieran en la interpretación de la música mezclada con los sonidos obtenidos artificialmente en los estudios.

En la aplicación de las técnicas, es posible ver los resultados evidentes, no sólo en la capacidad de dominar bien los diversos tipos de sonoridad, sino también, y sobre todo, en la mejora de las diversas imperfecciones en la creación del timbre por parte de los estudiantes de flauta, como, por ejemplo, una garganta tensa; una sonoridad más baja en la primera octava; *staccato* poco preciso; problemas de afinación y una menor flexibilidad en los cambios rápidos de colores tonales, lo que se corresponde con las exigencias sonoras en la interpretación de obras de diferentes estilos musicales históricos.

El hecho de que la utilización de técnicas contemporáneas exista desde hace más de cuarenta años y sean conocidas entre una amplia comunidad de intérpretes suscitó, lógicamente, una reacción pedagógica. Se puede reconocer la influencia de las técnicas escuchando los fragmentos elegidos y aplicados sistemáticamente.

En la aplicación de las técnicas, es posible ver los resultados evidentes, no sólo en la capacidad de dominar bien los diversos tipos de sonoridad, sino también, y sobre todo, en la mejora de las diversas imperfecciones en la creación del timbre por parte de los estudiantes de flauta

Beneficios de las técnicas seleccionadas probadas en 124 flautistas



1 - Interpretación simultánea con el canto; 2 - Sin vibrato; 3 - Sonido eólico; 4 - Vibrato lento de pequeña amplitud; 5 - Vibrato variable de gran amplitud; 6 - Vibrato variable de amplitud variable; 7 - Multifónicos; 8 - Frullato con lengua; 9 - Frullato con garganta; 10 - Cuartos de tono; 11 - Glissando; 12 - Pizzicato con labios; 13 - Pizzicato con lengua; 14 - Tongue ram; 15 - Armónicos; 16 - Whistle Tones; 17 - Jet whistle; 18 - Frullato con lengua simultáneo al canto; 19 - Sonido eólico simultáneo al frullato con lengua; 20 - Vibrato simultáneo al canto.

Los cambios que resultaron significativos en la calidad y ampliación del espectro sonoro, así como el notable crecimiento de la cantidad de armónicos agudos, durante y después del uso de las técnicas ampliadas, se detectaron auditivamente.

También podemos apreciar cómo funcionan las técnicas de enriquecimiento del sonido mediante el uso de las tecnologías más recientes, como el software *Spectrogram Version 16, A Product of Visualisation Software LLC* de Richard Horne, que permite registrar los cambios en la calidad del sonido antes, durante y después del uso de las técnicas extendidas de flauta.

Aplicación del canto

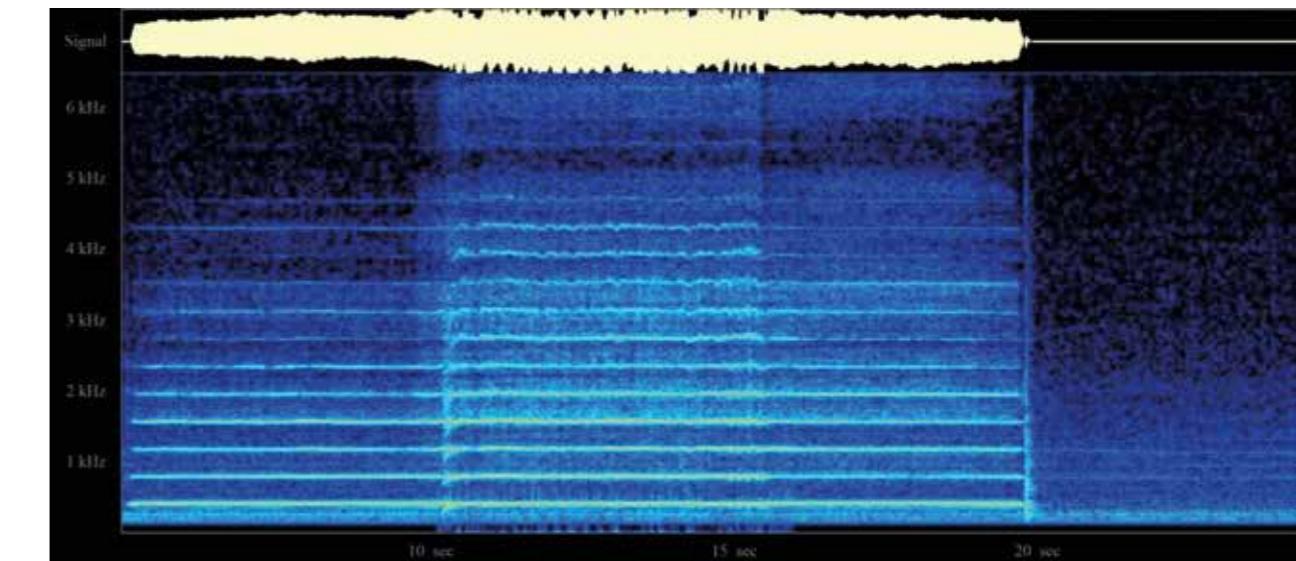
El uso del canto en la enseñanza de la flauta (cantar paralelamente a la creación del tono y cantar antes de tocar) es una de las soluciones más eficaces para relajar la tensión de la garganta y ganar más resonancia en el sonido. En su libro *Tone Development Through Extended Techniques*, Robert Dick presenta, por primera vez, el gran beneficio que se puede obtener aplicando la relaja-

ción y la «afinación de garganta» al canto: «El dominio de la afinación de garganta se consigue mediante la práctica del canto y de cantar y tocar la flauta simultáneamente» (Robert Dick, 1986: 9). El autor describe detalladamente la ejecución de esta técnica, pero no nos proporciona información teórica completa ni una justificación de los procesos fisiológicos. Dado que el tema aporta notables beneficios a la calidad del sonido de la flauta, consideramos que merece un mayor desarrollo.

La razón principal por la que es posible enriquecer el sonido mediante la aplicación del canto es porque las cavidades que actúan para crear la voz, la garganta y la cavidad bucal son también dos de las cavidades principales en la creación de la calidad sonora de la flauta. Esto es así porque durante la espiración, momento en el que, en el caso de la flauta y también del canto, sale el sonido, es cuando el aire circula desde los pulmones hasta la laringe. En el caso de la voz, las cuerdas vocales de la laringe también se activan y vibran para crear el sonido. «El sonido causado por las vibraciones de las cuerdas vocales se expande desde la laringe, a través de la garganta, hacia la cavidad bucal, respectivamente a través del cierre del paladar (garganta) hacia la cavidad nasal y continúa hacia el exterior» (Jan G. Svec, Tajemství hlasu, 2006: 17).

Durante el uso de la voz, para obtener una mayor resonancia en el sonido de la flauta es, por tanto, muy importante fijar la sensación que se tiene durante la ejecución del canto, investigando los procesos de resonancia en la garganta y en la cavidad bucal.

En el caso de la voz: «En la primera fase, la presión del aire originalmente estática, creada por la compresión de los pulmones, se transforma por la influencia de la vibración de las cuerdas vocales en presión acústica, dando lugar al primer sonido. En la segunda fase, este sonido se transforma en las cavidades de resonancia del aparato supraglótico». (Jan G. Svec, Tajemství Hlasu, 2006: 17).



Spectrogram Version 16, A Product of Visualization Software LLC de Richard Horne. Ejemplo de aplicación de la técnica de cantar y tocar al mismo tiempo (0-10 segundos - sonido normal de flauta; 10-15 segundos - sonido normal+canto; 15-20 segundos - sonido normal de flauta con el espectro notablemente enriquecido por armónicos agudos).

La creación del sonido en el canto:
Presión del aire - cuerdas vocales - el primer sonido - cavidades de resonancia - sonido final.
Creación del sonido en la flauta:
Presión del aire - cavidades de resonancia - aire orientado hacia el ángulo de apertura de la flauta - sonido final

Antes de entrar en las cavidades, el aire pasa por un proceso de impulso de las cuerdas vocales, que provocan el primer sonido, y cuyas vibraciones inician el proceso de ensanchamiento y preparación de las cavidades para abrirse y resonar. Este es un proceso crucial en el que nuestro aparato físico puede, a través de la práctica de la voz, adquirir las condiciones necesarias para una producción de sonido de mayor calidad. Los principales beneficios del canto son la relajación total de la garganta y el trabajo consciente con la resonancia de la cavidad faríngea y de la bucal en la formación de las vocales.

Aplicación de los sonidos eólicos

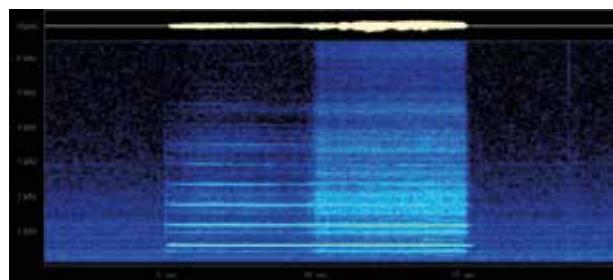
El aprendizaje de la ejecución de los sonidos eólicos es enormemente beneficioso para los labios, ya que son un accesorio del flautis-

ta y los responsables de crear un sonido de calidad. Practicar sonidos eólicos fortalece y entrena la flexibilidad de los músculos circulares de los labios y aporta un mayor control de la apertura labial, que es la responsable de transmitir el aire desde la abertura bucal hasta el ángulo de apertura de la flauta.

El aprendizaje de la ejecución de los sonidos eólicos es enormemente beneficioso para los labios, ya que son un accesorio del flautista y los responsables de crear un sonido de calidad

Los labios reaccionan ante cualquier tipo de tensión o nerviosismo, y reflejan el estado de salud del flautista, perdiendo su sensibilidad de vez en cuando. Por eso es importante prestar especial atención a su desarrollo de forma regular.

Otro gran beneficio de la influencia de los sonidos eólicos es el fortalecimiento efectivo del diafragma. Durante la ejecución de los sonidos eólicos, sale una cantidad de aire aún

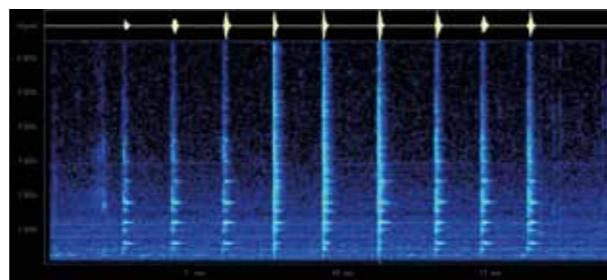


Spectrogram Version 16, A Product of Visualization Software LLC de Richard Horne. Ejemplo del cambio de espectro al tocar el sonido eólico (5-10 segundos - Re grave tocado con el sonido normal; 10-15 segundos - sonido eólico).

mayor que durante la interpretación clásica (el sonido clásico se ejecuta utilizando un tercio del aire exhalado, conducido hacia el borde, mientras que los otros dos tercios se expulsan hacia el exterior). Por este motivo, los pulmones requieren la presión del diafragma, que, cuando funciona correctamente, es capaz de retener una cantidad considerable de aire y participar más eficazmente en la exhalación gradual del aire.

Aplicar el pizzicato con la lengua

El pizzicato de lengua es una técnica que consiste en utilizar el aire residual. El sonido percusivo se crea mediante el contacto de la punta de la lengua con el paladar superior, más concretamente con un punto específico situado detrás de los dientes. La punta de la lengua se retira rápidamente debido a la tensión del aire residual, como imitación de la pronunciación del fonema «t». La ejecución controlada y la aplicación sistemática de esta técnica permiten fijar firmemente el punto deseado detrás de los dientes, que es exactamente donde debe colocarse la punta de la lengua al crear un ataque sonoro clásico. Dado que el comienzo del sonido en la flauta predetermina la calidad de su continuidad, es muy importante prestar especial atención a la calidad del ataque de la lengua. Aprender y aplicar correctamente el pizzicato con la lengua puede ayudar a resolver el problema de la capacidad limitada del ataque con la lengua, especialmente en los alumnos más jóvenes que todavía están intentando establecer hábitos fundamentales.



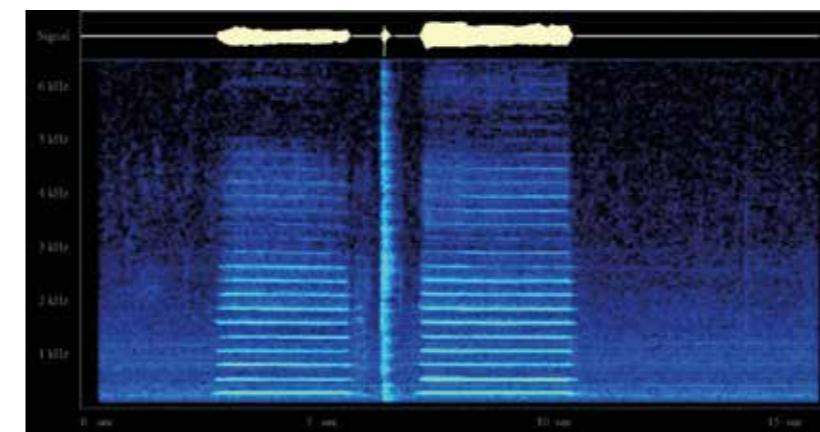
Spectrogram Version 16, A Product of Visualization Software LLC de Richard Horne. Ejemplo de nueve ataques en re mayor (los tres primeros se tocaron con sonido normal, los tres segundos con pizzicato de lengua y los tres últimos de nuevo con sonido normal). En los tres últimos ataques con sonido normal se aprecia un cambio, los ataques son más concretos y definidos después del pizzicato de lengua.

Aplicación del tongue ram

El sonido de la técnica del *tongue ram* también se basa, como el efecto anterior, en la utilización del aire residual. La posición de la lengua es diferente a la del pizzicato de lengua, ya que los labios envuelven completamente la embocadura de la flauta y la lengua se coloca directamente en la abertura. A continuación, la lengua se retira, manteniendo una presión del aire muy alta en el instrumento, lo que produce un típico sonido hueco. Para realizar esta técnica de forma correcta y eficaz, es necesario deprimir el diafragma muy rápidamente, al mismo tiempo que se retira la lengua de la abertura. En este movimiento colaboran los músculos abdominales, indispensables en el proceso de respiración rápida, pero también es necesario conocer algunas de las fases de este procedimiento. Por esta razón, los alumnos menos flexibles en el uso de la respiración rápida, pueden, con el aprendizaje eficaz de esta técnica, adquirir una conciencia mucho mayor del funcionamiento de la conexión inmediata con el diafragma. Esta técnica también puede utilizarse para desarrollar la sonoridad en la primera octava del registro de la flauta, que es naturalmente limitada.

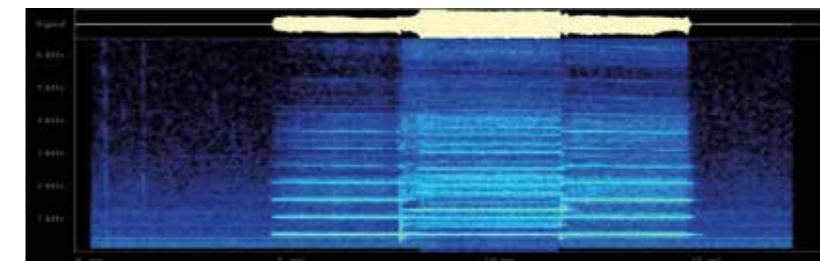
Aplicación de los multifónicos

Ejecutar los multifónicos, con el equilibrio deseado, requiere aprender una posición especial



Spectrogram Version 16, A Product of Visualization Software LLC de Richard Horne. Ejemplo del resultado sonoro antes y después de utilizar la lengua en Re mayor. El trabajo consciente de la cavidad bucal y el mayor apoyo del diafragma, después de utilizar la técnica, resultan concluyentes, enriqueciendo el tono final con armónicos agudos y un ataque más concreto.

de la embocadura y, como se ha demostrado, esta posición aporta muchos beneficios al desarrollo de la embocadura. La aplicación de los multifónicos combina la tensión y la relajación de los labios de forma equilibrada. Esto, combinado con la capacidad de fijar la forma correcta de la embocadura una vez que se ha conseguido un sonido multifónico de calidad, permite repetirlo de la misma manera, lo que proporciona un mayor control sobre la forma y el tamaño de la abertura labial. Este es, precisamente, el hecho clave. Al realizar esta técnica se obtiene un beneficio importante: un mayor control sobre la velocidad y la cantidad de aire espirado.



Spectrogram Version 16, A Product of Visualization Software LLC de Richard Horne.

Este último es un ejemplo en el que se puede observar, en la primera fase, la ejecución del sonido normal; a continuación, el

cambio continuo al multifónico; y, en la fase final, el sonido normal de nuevo, con el espectro sonoro notablemente enriquecido. En el contexto del desarrollo de la embocadura, los beneficios son los siguientes:

- Notable ampliación del espectro sonoro;
- Combinación equilibrada de tensión y relajación de los labios
- Capacidad para establecer la forma correcta de la embocadura una vez conseguido un sonido multifónico de calidad y capacidad para repetirlo de la misma manera.
- Mayor control sobre la forma y el tamaño de la abertura entre los labios.
- Mayor control de la velocidad y cantidad de aire espirado.
- Mayor apoyo del diafragma.
- Desarrollo de la flexibilidad labial.

En conclusión, los principales beneficios de la aplicación de las técnicas extendidas son: la relajación constante y máxima de la embocadura durante el acto de tocar; la flexibilidad de la embocadura, indispensable para los grandes cambios de registro; la colocación más consciente de la lengua durante el acto de articulación; la capacidad de desarrollar un mantenimiento de la tensión en el diafragma y la posibilidad de su refuerzo inmediato; y la creatividad y flexibilidad en la ejecución, asociadas a la posición respectiva de la embocadura, para permitir la creación de diferentes colores tímbricos y contribuir así a la originalidad sonora.

La capacidad de interpretar música contemporánea se ha convertido en un requisito exigente e indispensable para cualquier instrumentista. Las exigencias técnicas han aumentado repentinamente, y los instrumentistas se ven constantemente expuestos a esta realidad, que debe llevarlos a reaccionar para estar a la altura de los nuevos tiempos.

Un estudiante de flauta puede, a través de un aprendizaje cuidadoso y profundo de las técnicas extendidas de la flauta, comenzar un proceso para el desarrollo de sus habilidades de creación tonal en la música contemporánea. ■

	Projeção sonora	Suporte do diafragma	Flexibilidade e fortificação dos lábios	Relaxamento da garganta	Orientação do ar direcionado para a aresta da flauta	Qualidade do staccato	Controlo do vibrato
Toque simultâneo com canto	X			X			
Som eólico	X	X	X		X		
Non vibrato							X
Vibrato lento com amplitude pequena	X	X		X			X
Vibrato variável com amplitude forte	X	X		X			X
Vibrato variável com amplitude variável	X	X	X				X
Sons multifônicos	X	X	X		X		
Frullato de língua	X	X	X		X		
Frullato de garganta	X	X		X	X		
Quartos de tom				X		X	
Glissando				X		X	
Lip pizzicato				X		X	
Pizzicato de língua					X	X	
Tongue ram	X	X	X				
Sons harmónicos	X	X	X		X		
Wistle tone				X		X	
Jet whistle	X	X					
Frullato de língua com canto	X	X		X	X		
Som eólico com frullato	X	X	X		X		
Tocar com vibrato e cantar	X			X			

Tabla 1: Resumen de las ventajas de las técnicas ampliadas.

BIBLIOGRAFÍA

Libros:

- Böhme, G. (1972), *Untersuchungsmethoden der Stimme und Sprache*, Leipzig: Johann Ambrosius Barth
- Čihák, Radovan (1988), *Anatomie*, Praha: Avicenum
- Dick Robert (1987), *Tone developement Trough Extendet Techniques*, St. Louis: MMB Música
- Gilbert de Landsheere (1982), *Pedagogia experimental*, Lisboa: Edição Dom Quixote
- Hála Bohuslav (1941), *Akustická podstata samohlásek*, Praha: Česká akademie věd a umění (cit. in Hála & Sovák, 1947)
- Hála Bohuslav (1962), *Uvedení do fonetiky češtiny na obecném fonetickém základě*, Praha: Nakladatelství Československé akademie věd

Jan Švec (1996), *Dizertační práce*, Olomouc: Př.F. UP Olomouc

Jan Švec (2006), *Tajemství hlasu*. Olomouc: Universita Palackého

Luís Henrique (2002), *Acústica musical*, Lisboa: Fundação de Calouste Gulbenkian

Malotín Frantisek (1998), *Prícná flétna*, Praha: Informatorium

Navrátil Milos (1989), *Moderní hudba*, Manual para o estúdio electroacústico, Ostrava: Conservatório de Janácek

Richter Werner (1986), *Flotentechnik*, Frankfurt am Main: Musikverlag Zimermann

Václav Syrový (2008), *Hudební akustika*, Praha: Akademie muzických umění

Partitura:

- Bachratá Petra (2005), *Luminiscencia*, Bratislava: Hudobný fond