



Fundación Juan March

CICLO

---

**FLAUTAS,  
DEL BARROCO  
AL SIGLO XX**

---

**ABRIL – MAYO 2003**

Fundación Juan March

**CICLO**

**FLAUTAS,  
DEL BARROCO  
AL SIGLO XX**

**Abril-Mayo 2003**

## ÍNDICE

	Pág.
Presentación .....	3
Programa general .....	5
Introducción general por Enrique Martínez Miura .....	9
Notas al programa:	
Primer concierto .....	14
Segundo concierto .....	17
Tercer concierto .....	21
Participantes .....	25

*Este ciclo no tiene más pretensiones que mostrar las posibilidades de la flauta travesera moderna tocada a sólo, en dúo, en trío, en cuarteto y en quinteto de flautas. Y todo ello en obras del siglo XVIII (4) y –tras el paréntesis del siglo XIX– en composiciones del siglo XX (12): tres de ellas son españolas, una de las cuales (la de Tomás Marco) se escucha por vez primera en Madrid; otras tres –al menos– se presentan por vez primera en España.*

*El resto de las obras son en todo caso –salvo algunas excepciones como las de Berio o Cristóbal Halffter– muy raras en nuestras programaciones, por lo que el curioso filarmónico descubrirá muchas músicas buenas en estos tres conciertos.*

*Y así mismo descubrirá otra cosa no menos rara (y también muy buena): La colaboración de ocho flautistas de distintas procedencias (cuatro de ellos valencianos) pero activos en Madrid: La sección completa de la Orquesta Nacional de España, algunos de cuyos componentes alternarán con flautistas de las Orquestas Sinfónica de RTVE, Sinfónica de Madrid y Comunidad de Madrid. Hermoso ejemplo de armoniosa concordia, no tan frecuente como pudiera parecer tratándose del mundo de la música.*

Estos conciertos serán transmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.



Xilografía anónima del S.XVI

---

**PROGRAMA GENERAL**

---

---

 PRIMER CONCIERTO
 

---

## I

**Joseph Bodin de Boismortier** (1689-1755)

Concierto en La menor, Op. 15/2 para cinco flautas (1727)

*Allegro*

*Largo*

*Allegro*

**François Devienne** (1759-1803)

Trío en Sol menor, Op. 19/5 (1787)

*Allegro poco agitato*

*Largo*

*Rondo*

**Anton Reicha** (1770-1836)

Cuarteto Sinfónico, Op. 12 (1798)

*Allegro*

*Andante*

*Menuet*

*Finale*

## II

**Pierre Paubon** (1910-1995)

Pour Quatre flûtes 34 (1995)

*Joyusement*

*Sur le chemin des ruines*

*Lointains*

*Clowns et Augustes*

**Raymond Guiot** (1930)

Divertimento-Jazz (1989)

*Nice*

*Le Domaine Forget*

*Javea*

*Intérpretes:* GRUPO DE FLAUTAS DE LA ONE:

JUANA GUILLEM

ANTONIO ARIAS

JOSÉ OLIVER

JOSÉ SOTORRES

MIGUEL ÁNGEL ANGULO

Miércoles, 30 de Abril de 2003. 19,30 horas.

---

## SEGUNDO CONCIERTO

---

### I

**Salvador Brotons** (1959)

Dúo de flautas, Op. 11 (1976)

**Cristóbal Halffter** (1930)

Debla (flauta sola) (1980)

**Luciano Berio** (1925)

Sequenza per flauto solo (1958)

**Raymond Guiot** (1930)

Cividale-Duo \* (1988)

*I-II-III*

### II

**Nader Mashayekhi** (1958)

Duell \* (1990)

**Toru Takemitsu** (1930-1996)

Masque \* (1960)

*Continu - Incidental*

**Tomás Marco** (1942)

Pequeña Serenata diurna (Eine kleine Tagmusik) \*\* (1999)

*Intérpretes:* JUANA GUILLEM  
MARÍA ANTONIA RODRÍGUEZ  
*flautas*

\* Estreno en España

\*\* Estreno en Madrid

Miércoles, 7 de Mayo de 2003. 19,30 horas.



---

 TERCER CONCIERTO
 

---

## I

**Joseph Bodin de Boismortier** (1689-1755)

Concierto en Re mayor, Op. 15/3 para cinco flautas (1727)

*Allegro*

*Adagio*

*Allegro*

**Eugène Bozza** (1905-1991)

Jour d'été à la montagne (1954)

*Pastorale*

*Au bord du torrent*

*Les chant des forêts*

*Ronde*

## II

**Alain Beney** (siglo XX)

Calligraphies \* (1977)

*Prelude*

*Blanc sur Noir*

*Volutes*

*Majuscule*

*Eventail*

*Pleins&Delies*

*Enluminures*

*Calligraphe*

**Sofiya Gubaydulina** (1931)

Quartett für 4 flöten \* (1977)

*I-II-III-IV-V*

*Intérpretes:* PILAR CONSTANCIO  
 JUANA GUILLEM  
 MARÍA JOSÉ MUÑOZ  
 MARÍA ANTONIA RODRÍGUEZ  
 JOSÉ SOTORRES  
*flautas*

\* Estreno en España

Miércoles, 14 de Mayo de 2003. 19,30 horas.

---

## INTRODUCCIÓN GENERAL

---

La flauta es un instrumento que ha acompañado a la humanidad desde sus comienzos como tal, puesto que los hallazgos arqueológicos han demostrado la presencia de huesos animales con orificios que no pueden ser identificados sino como tipos de este aerófono. La función de estas flautas estaba probablemente ligada más a lo mágico-religioso que a lo artístico, pero la estructura del instrumento era ya perfectamente reconocible. En las primeras civilizaciones históricas, como las de Mesopotamia y Egipto, la flauta fue una constante, a juzgar por la iconografía y los no muy abundantes testimonios literarios. No obstante, en la cultura griega antigua ocupó un lugar muy marginal frente al aulos, el instrumento de doble caña asociado al desenfreno dionisiaco, en tanto que la lira se relacionaba con la ponderación de Apolo. El aulos, aunque muchas traducciones modernas lo identifican con la “flauta”<sup>1</sup>, se parecía mucho más a un oboe. A lo largo de la Edad Media de Occidente, la flauta formó parte de las plantillas instrumentales de los ministriles, en un plano posiblemente de igualdad al lado de cromornos, chirimías y cornetas, si bien esta valoración ha de ponerse en cuarentena, en tanto que nuestro conocimiento de las prácticas instrumentales de este período es muy limitado.

El Renacimiento supone una primera edad de oro de la flauta, pero el tipo de instrumento que dominaba el panorama era el de pico, ya que la travesera habrá de esperar al barroco para que se invierta la situación. Sabemos que en los siglos XV y XVI no era infrecuente la actuación de grupos de flautas de pico, conjuntos –o *consorts*, en la extendida terminología inglesa– que tenían su ámbito social tanto en un entorno doméstico como en ocasiones públicas y señaladas de la vida ciudadana. El limitado volumen del sonido producido por estas plantillas, con todo, parece apuntar en la dirección de que dichas sesiones tuvieran siempre lugar en recintos pequeños.

El auge de la flauta travesera se produciría en Francia en la primera mitad del siglo XVIII. El instrumento experimenta entonces una serie de mejoras técnicas, como la introducción de las primeras llaves, que facilitan la emisión de las alteraciones cromáticas, unos avances que seducen a los compositores por el mayor virtuosismo del instrumento y la opción de una gama de matices más amplia. El desarrollo mecánico, propio del primer tercio del siglo XVIII, que siguió al puramente acústico, pretendía que la producción de los semitonos estuviera al alcance de los dedos del ejecutante.

---

1 En español, incluso en la por lo demás extraordinaria colección de la Biblioteca Clásica Gredos.

Se escriben sonatas para flauta y tecla, tríos con flauta, conciertos y el aerófono pasa también a integrar con normalidad la orquesta de la época. De su expansión europea es una buena prueba la admisión por parte de Bach, que incluye la travesera en su orquesta y su música de cámara y hasta compone una pieza para flauta sola, la *Partita en la menor* BWV 1013.

La búsqueda de una mayor seguridad en el control del sonido redundó en una literatura musical específica y virtuosista en el barroco francés. Estos progresos se los atribuye Quantz –cuyo libro es una fuente primordial no ya sólo de la flauta sino del estilo interpretativo del barroco–, que compuso cientos de sonatas y conciertos para el instrumento, a Philibert, Labarre, Hotteterre “le romain” –Jacques–, Buffardin y Blavet.

Otro factor que no debe olvidarse es el avance de la teoría, porque son varios los tratados importantes que ayudan a sentar las bases de una técnica más elaborada y un estilo interpretativo más sutil.

Ahora bien, la corriente principal del repertorio camerístico para flauta en este tiempo solía mezclar al instrumento bien con varios de cuerda, lo que producía cuartetos, donde cumplía un papel concertante la mayor parte de las veces, o lo situaba en el marco de la sonata en trío, donde llevaba la línea melódica fundamental –intercambiable en ocasiones con un violín–, al lado del clave y el violonchelo o la viola da gamba.

Ello no quiere decir que no existiese música de cámara, desde el dúo al quinteto, para flautas. Es necesario recordar, como lo hizo Addington, que el instrumento barroco acogido al nombre de “flauta” era en realidad toda una familia de numerosos componentes –que en cuanto a ámbito iban del piccolo a la contrabajo– en continuo crecimiento.

Se dio además en Francia el cambio de los *consorts* de flautas de pico a los grupos o *ensembles* de flautas traveseras. La existencia de estos conjuntos aparece atestiguada en la *Encyclopédie* dirigida por Diderot y d’Alembert. Otra cosa es que todo el repertorio que tañesen semejantes agrupaciones consistiera en piezas compuestas para ellas en origen, pues resulta razonable pensar que se nutrieran igualmente de adaptaciones. En Alemania, a juzgar por el silencio de Quantz, estas combinaciones instrumentales no gozaron del mismo predicamento que en Francia. Se dieron, desde luego, dúos para dos traveseras, que fueron compuestos por ejemplo por Telemann y Wilhelm Friedemann Bach, pero este género procedía a su vez de Francia, donde tuvo un éxito sensacional. Una variante de dúo, para dos traveseras idénticas, que estuvo vigente en Francia –según Toff– en el segundo cuarto del siglo XVIII. Pronto surgiría una nueva manifestación, la del trío de flautas sin acompañamiento, introducido por Boismortier en 1725. Este com-

positor fue un innovador inigualado en todo lo relacionado con la flauta, instrumento para el que escribió de modo prolífico, puesto que cuarenta y ocho de sus números de opus lo incluyen en diversas combinaciones. Para la pareja de traveseras, aparecen en su catálogo los *Seis dúos opera prima*, las *Seis sonatas*, sin número de opus, las *Seis sonatas* op. 2 y los *Seis dúos fáciles* op. 17.

Es particularmente interesante el consejo que da Quantz a los principiantes acerca de tocar dúos –forma a la que él mismo aportó sus *Seis dúos* op. 2– y tríos, porque ayudan a obtener una interpretación conjuntada, aunque advierte que algunas de estas piezas no son fáciles de conseguir, dado que no están impresas. Téngase en cuenta que la circulación de música únicamente en manuscrito era todavía una práctica habitual que podía afectar de un modo especial a unas músicas no siempre destinadas al concierto. Esta ambivalencia entre los mundos de la enseñanza y la música para las audiencias caracteriza a varias obras de este ciclo, pues en tiempos relativamente recientes Pellerite dictaminaba que los *Conciertos* op. 15 de Boismortier eran sobre todo aconsejables para el concurso.

Con cierta ironía, se ha afirmado que el timbre producido por un cuarteto o un quinteto de flautas sería algo que sólo disfrutaría un profesional del instrumento. En el criterio de Quantz, un cuarteto representa la verdadera ciencia contrapuntística, porque a su modo de ver un trío contiene ya un esfuerzo mucho menor en este aspecto. Es seguro que el tratadista y compositor no pensaba en cuartetos como los de esta serie cuando hizo semejante afirmación, sino más bien en plantillas que mezclaban la flauta con instrumentos de cuerda y tecla. Porque además recomienda, más concretamente, seguir el modelo de los cuartetos de Telemann<sup>2</sup>. A Quantz le preocupaba sobremanera el problema del mantenimiento de la uniformidad de entonación de la flauta cuando ésta toca con otros instrumentos, cuestión que se agudiza precisamente en el caso de un conjunto formado únicamente por estos aerófonos. El escritor opta por el acompañamiento, que cree idóneo, de un instrumento de teclado, el clave o el clavicordio o aun el entonces naciente pianoforte<sup>3</sup>, al que le reconoce por cierto grandes cualidades, pero que por ello mismo debía tocarse con gran propiedad, en tanto que su uso acarrearía, a su juicio, numerosos riesgos.

Aunque posterior, el consejo contenido en el *Méthode très facile pour la flûte Boehm*, se adscribe con claridad a la escue-

2 No ha podido identificarse con certeza a qué obras se refiere Quantz, aunque los famosos *Cuartetos de París* se distribuyan para una plantilla que vendría al caso: flauta, violín, viola da gamba y clave.

3 Quantz lo describe, luego el instrumento no era todavía de dominio público en 1752, año de la primera edición del libro.

la de pensamiento de Quantz<sup>4</sup>: “No tocar nunca demasiado fuerte y no buscar nunca dominar a vuestros colegas en una ejecución de conjunto”.

En el siglo XIX, la centuria del piano y los instrumentos de cuerda, la flauta perdió muchísimo terreno, hasta el punto de desaparecer casi por completo de la música de cámara y carecer de literatura concertante de verdadera entidad. La música para dos flautas, por ejemplo, se dispersó hacia la aplicación únicamente didáctica o la consumición salonera. Pueden recordarse, así y todo, los *Tres grandes dúos* op. 72 (editados por Jean-Pierre Rampal en 1976) de Jean-Louis Tulou, o los *Seis dúos fáciles* op. 137 de Anton Bernhard Forstenau, claramente pedagógicos, o los juguetones *Dieciséis dúos dialogados* op. 132 de Giulio Briccialdi.

Sólo en el siglo XX, con la experimentación con plantillas infrecuentes y el deseo de obtener combinaciones tímbricas desusadas, la flauta ha vuelto a ocupar un lugar privilegiado, aunque en algunos terrenos concretos, por ejemplo en el jazz, su penetración ha sido muy tardía. Tras la Segunda Guerra Mundial, vuelven a componerse piezas para flauta sola o en mezcla con medios electroacústicos –posibilidad que queda fuera del presente ciclo–; así, dentro del género del solo, que tiene en *Syrinx* (1912) de Debussy el precedente lejano, pueden citarse –aparte de las páginas que figuran en el segundo concierto– *Strophes* (1957) de Pierre Boulez, *Condicionado* (1962) de Luis de Pablo, los *Trois études* (1977) de Gilbert Amy, la *Sonatina* (1978) de Gubaidulina, *Flight* (1979) de George Benjamin, las *Deux pièces* (1984) de Edison Denisov, las series de *Carceri d'invenzione* (1984, 1987, 1984-1997) de Brian Ferneyhough, *I pesci* de Pascal Dusapin (1989) y *Scrivo in vento* (1991) de Elliott Carter.

Para dos flautas, la producción puede considerarse como mucho menos nutrida, pero es clásica la *Dialodia* (1972)<sup>5</sup> de Bruno Maderna y puede citarse además la obra *Satyres* (1976) de Maurice Ohana. El repertorio español brinda algún ejemplo de esta combinación: *Chant de l'oiseau qui n'existe pas* de Salvador Bacarisse, *Breves reencuentros* de Amando Blanquer, las *Tres bagatelas* de Eduardo Pérez Maseda o *Saudade* de Albert Sardá.

El cuarteto de flautas ha tenido una cierta floración en el siglo XX<sup>6</sup>, de lo que es buena prueba la existencia de alguna for-

4 El que fue según todos los testimonios un gran virtuoso de la flauta desconfiaba grandemente del virtuosismo como única meta y exhortaba de manera encarecida a controlar la vanidad si se deseaba alcanzar la excelencia como flautista o músico en general. Es más: Quantz pensaba que en su época las cadencias de concierto habían dejado de pertenecer al arte.

5 La obra admite la interpretación por dos oboes o cualquier otro par de instrumentos.

6 En el XIX, hubo practicantes muy esporádicos del cuarteto de flautas: además de Reicha, que figura en este ciclo, es posible citar a Joseph Cardon y Ernesto Köhler.

mación estable de esta naturaleza, como el Cuarteto de Flautas Arcadie, fundado en 1965 y para el que han compuesto muchos autores.

Entre las obras para cuarteto de flautas de los últimos decenios pueden relacionarse el *Cuarteto* op. 60 de Alexander Cherepnin, las *Allégories d'exil IX* (1978) de Jacques Lenot y los *Contrepoints irréels III-Rencontres* (1980) de Michaël Lévinas.

**Enrique Martínez Miura**

---

## NOTAS AL PROGRAMA

---

### PRIMER CONCIERTO

---

**Joseph Bodin de Boismortier** fue un músico muy renovador en el seno del barroco francés; parte de su actitud de apertura a nuevas miras creativas consistió en la introducción en Francia de algunas prácticas italianas, en especial la del concierto. Desde luego, fue el primer compositor francés que se sirvió del vocablo “concierto”, precisamente con la serie de obras que figuran en el programa, los *Seis conciertos para cinco flautas sin bajo continuo* op. 15, que datan de 1727, la obra impresa más antigua que usa tal nombre –lo que el propio Boismortier se encarga de subrayar con la frase “esto no había sido imaginado todavía”– en suelo francés, si bien no es descartable que otras creaciones, que no habrían pasado a la imprenta, pudieran ya haberse servido antes de esa denominación.

Naturalmente, más allá de una mera cuestión terminológica, la adopción del concierto implicaba elementos estructurales, de contenido y de estilo. En la raíz del asunto debe verse la recepción de la música vivaldiana en París en los años veinte del siglo XVIII. Como ha señalado Toff, a partir de 1725 se programan los conciertos de Vivaldi dentro de las actividades de Le Concert Spirituel<sup>7</sup>, hecho que generó toda una clase particular de monomanía por el compositor veneciano entre los aficionados, que se dispararía exponencialmente con la escucha, en 1728, de *Las cuatro estaciones*.

Boismortier siguió el ejemplo del concierto con solista, pues su *Concierto para violonchelo* (1729) es el primero de autor francés que se conoce. Hacia ese mismo año, escribe uno para flauta –otra vez una novedad en Francia–, donde confluyen su interés por el instrumento de viento con la forma moderna, mas desafortunadamente esta obra no se conserva.

Boismortier sigue el esquema del concierto italiano en la sucesión de movimientos rápido/lento/rápido, los contrastes entre el *tutti* y los solos, el melodismo a la Vivaldi, los *ritornelli* en *tutti*, los unísonos vigorosos y las escalas. Por cierto que toda la riqueza de este lenguaje se aprecia con mayor viveza en la tímbrica del solista secundado por una orquesta de cuerda y pierde variedad si se aplica a un conjunto de flautas, tal como aparece en el Op. 15, que es en todo caso una prueba del concierto vivaldiano con *ritornelli*.

---

<sup>7</sup> El primer concierto, el 18 de marzo de 1725, proponía ya una obra italiana, el *Concerto fatto per la notte de Natale* de Corelli.

**François Devienne** fue el flautista francés más famoso de su época, que hizo progresar el instrumento de manera muy notable. Escribió un texto pedagógico para el instrumento del momento –la flauta de una llave–, *Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte* (París, 1794), que contiene valiosa información sobre la práctica interpretativa del clasicismo, en especial la articulación, e incluye como ejercicios unos dúos para dos flautas de mediana dificultad que tampoco carecen de interés desde el punto de vista musical. Los historiadores coinciden a la hora de tener como admirable el tratado de Devienne, en lo que acaso fuera un trasunto de su arte interpretativo en la praxis del instrumento.

De acuerdo con Fétis, Devienne fue tan buen fagotista como flautista y tenía además un solvente conocimiento general de todos los instrumentos, a los que sacaba efectos hasta entonces nunca antes conocidos en Francia. Aun admitiendo que Devienne pudiera haber tenido un talante renovador como el de Boismortier, las novedades introducidas por su obra deben tal vez matizarse un poco, porque la afirmación de Fétis de que creó un género nuevo de música para instrumentos de viento es probable que haya que circunscribirla a sus arreglos para formaciones de banda de números de óperas famosas de Gaveaux o Cherubini. Por cierto que la música para tres flautas ya se conocía en Francia desde Boismortier y lo que pudo hacer en efecto Devienne con sus *Seis tríos* op. 19, que deben fecharse hacia 1787, fue revitalizar una combinación que había caído un tanto en el olvido. Por lo demás, la versión para tres flautas –que es la que edita Imbault en París en dos libros– es sólo una alternativa a la que parece la primera, la de dos flautas y violonchelo. Esto deriva en que las dos partes superiores han de valorarse como más idiomáticas y en una relación de diálogo más camerística que la tercera. La facilidad melódica, la fineza del lenguaje armónico, la adecuación de la escritura instrumental hacen, a pesar de todo, acto de presencia en estos *Tríos*.

La aportación de **Anton** –o Antonín– **Reicha** al quinteto de viento tradicional –flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa– es bien conocida por su maestría en la escritura instrumental. La existencia de este cuarteto para cuatro flautas debe considerarse como una incursión algo experimental, en la que por supuesto no cabe encontrar lo que más apreciaban sus contemporáneos, las extraordinarias combinaciones de instrumentos de timbres aparentemente opuestos. Pero que Reicha compusiera una obra de esta naturaleza tampoco es tan raro, pues la flauta era uno de los instrumentos que tocaba, además del violín y el piano. La flauta aparece también, junto a tres instrumentos de cuerda, en los *Seis cuartetos* op. 98 (antes de 1815), que el compositor consideraba como auténticos cuartetos y no piezas concertantes para exhibición del ejemplar de madera.



El *Cuarteto en re mayor* op. 12 fue escrito en Hamburgo, entre 1796 y 1798, antes de que Reicha pasara a París, y fue publicado en la *Magazine de Musique* de Brunswick. Es rigurosamente contemporáneo de otra obra para la misma plantilla, la *Sonata en fa mayor para cuatro flautas*, de menor alcance ésta, ya que consta de sólo dos movimientos (Adagio molto y Allegretto). Muchas de las características del estilo de Reicha están presentes en el *Cuarteto*, su idioma clásico, la firmeza tonal –todos los movimientos en la tonalidad principal, menos el obligado contraste del tiempo lento, en sol–, pero no tanto, pese a lo expresado por Sotolová, la búsqueda de la fusión tímbrica. Ofrece elementos del folclore y un marcado gusto por la melodía<sup>8</sup>.

**Pierre Paubon** ha estado ligado a la enseñanza<sup>9</sup> y la composición para la flauta desde los comienzos de su carrera en París. En tanto que virtuoso del instrumento, sus aportaciones al repertorio denotan un cabal conocimiento de las necesidades de este aerófono. Algunas de sus contribuciones consisten en arreglos de obras del pasado; así, la versión para flauta y piano de 1984 del *Concierto en sol mayor para flauta y orquesta* op. 1 de Theobald Böhm, o la adaptación para el mismo instrumental del *Concierto en sol mayor* de Pergolesi. El *Divertimento n.º 1* (1991), si bien basado en un villancico del siglo XV, es ya una creación mucho más personal y que tiene el interés de estar pensada para la plantilla de la obra en programa, cuatro flautas. Paubon ha reunido incluso cinco instrumentos de esta familia en *Entre amis* (1994). *Pour quatre flûtes* fue escrita antes de 1995 y editada este último año. La distribución pide flauta piccolo en do, dos flautas en do y flauta contralto en sol. El estilo de Paubon, algo lúdico, trasluce su constante interés por atraerse a la juventud.

**Raymond Guiot** también es un flautista virtuoso, formado en la clase de Marcel Moyse del Conservatorio de París, que durante treinta años, de 1954 a 1984, tocó en la Orquesta de la Ópera de París. Como compositor, su música se acerca a los dominios del jazz, caso de su *Bluesy prélude*, para flauta y piano (1983), o la *Pièce en trio* (1973). Su *Divertimento-Jazz* es una de las escasas obras jazzísticas para cuarteto de flautas, una formación no muy habitual en este tipo de música, pero que en los últimos años ha visto enriquecido su repertorio con páginas como *Four for Jazz* de Russell Stokes o *Blues Sophisticato* de Bill Holcombe.

8 Reicha publicaría un *Traité de mélodie* (París, 1814), donde a la postre se revela como inseparable de la armonía. No deja de ser de gran modernidad su actitud en contra de la tiranía de la barra del compás.

9 Es autor de un *Méthode de flûte traversière par le texte, l'image et le disque*, París, Editions ouvrières, 1958.

---

## SEGUNDO CONCIERTO

---

**Salvador Brotons**, que se formó precisamente en la flauta, se ha servido asiduamente del instrumento en lo que es ya un abundante catálogo creativo. Para definir su estilo suele recurrirse al adjetivo cada vez más utilizado de “neorromanticismo”, aunque las influencias detectables en su música no dejen de pertenecer de pleno derecho al lenguaje del siglo XX: Shostakovich, Prokofiev, Hindemith y Bartók. Más que de un retorno a la tonalidad, los autores que han estudiado la producción del joven compositor se refieren a un ordenamiento “polar” en sus obras. Benet Casablanca, en la edición de 2001 del *New Grove*, trata de acotar el estilo de Brotons como “libre de prejuicios estéticos e influencias de vanguardia”, caracterizado además por su “accesibilidad expresiva y naturalidad idiomática”. Es interesante destacar que Casablanca hace hincapié en la experiencia norteamericana de Brotons en los años ochenta como parte sustancial de la formación de su idioma.

El *Dúo de flautas* op. 11 es una pieza que tiene ya algunos años, puesto que fue escrita en 1976 y editada en Madrid por EMEC en 1978. Su breve curso, inferior a los cinco minutos, es ajeno a las innovaciones de notación o las demandas extremas –interválicas o de dinámica– a que el instrumento se había visto sometido en los decenios previos. Brotons escribe idiomáticamente para la flauta y su música se circunscribe a su ámbito natural; el gusto por el *legato* y el melodismo rigen la pieza. La estructura es tripartita: se inicia la obra con un Allegro vivace, le sucede un Andante central y se retoma seguidamente el tempo I.

Como la siguiente obra del programa –la secuencia berriana, sin cuyo ejemplo sería difícilmente concebible la pieza del español–, *Debla* de **Cristóbal Halffter** explora los límites de las capacidades de la flauta sola. Halffter ya había compuesto en el pasado otras partituras para el instrumento en solitario, las juveniles *Tres piezas* (1959), de muy diferente léxico, y la *Pequeña Suite* (1969), extraída de *Fibonacci*. *Debla* nace a finales de la primavera de 1980 –el autógrafo aparece firmado en Madrid, el 14 de junio– con destino al Festival de Montepulciano de ese año, donde María Halffter, hija del compositor, se encargaría del estreno. Está dedicada a Hans Werner Henze, amigo de Halffter. Como ha indicado Emilio Casares, en la entrada correspondiente del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, *Debla* puede relacionarse con el *Tiento para orquesta* (1986), en el sentido de que ambas obras toman elementos de la tradición musical española; *Debla* los recoge del flamenco y se basa en el cante de este nombre, con copla de cuatro versos. Aunque con ese punto de partida,

Halffter escribe una música idiomática para la flauta y con un lenguaje plenamente contemporáneo<sup>10</sup>.

Sin indicación de compás, la página contiene gestos extremos en cuanto a dinámica, saltos interválicos, o velocidad, por ejemplo cuando se pide que un pasaje sea tocado “tan deprisa como posible” o se le da a otro un talante “histérico”. Los límites de emisión monódica de la flauta son traspasados muy esporádicamente, como en la sección que cuenta con una nota grave repetida que semeja un bordón y funciona de contrapunto a la virtuosística figuración en el agudo. El desarrollo melismático constituye el recurso del que se sirve Halffter –como ha indicado Charles en su lúcido análisis– para conservar en *Debla* el perfil general del cante jondo de partida. Dichos desarrollos suelen culminar en picos climáticos en un registro muy agudo.

Escrita en 1958, la *Sequenza I*, para flauta sola, de **Luciano Berio** inicia la serie de obras de este título que el compositor italiano ha venido dedicando a diversos instrumentos a solo, desde la viola al trombón o del piano al acordeón. La pieza aparece dedicada al flautista Severino Gazzelloni, que la estrenaría en el curso del Festival de Darmstadt de ese mismo año y cuyas capacidades técnicas hicieron avanzar la escritura para su instrumento. De hecho, numerosos compositores le dirigieron obras de decidida vanguardia en los años cincuenta y sesenta. La *Sequenza I* de Berio es representativa de las diversas corrientes actuantes –a veces en conflicto– en la música occidental del momento. Aleatoriedad y serialismo se alzan como polos contrapuestos, pero Berio elude el problema por medio de una notación proporcional que escapa de la medida del compás y al mismo tiempo integra la libertad otorgada al intérprete dentro de lo reglamentado por el autor. Se suele citar la idea de “obra abierta”, debida al semiólogo Umberto Eco, o incluso las composiciones de este mismo sesgo, en lo que respecta al grado de determinismo, del compositor norteamericano Earle Brown, para ubicar la *Sequenza I*, pero tal vez bastase con indicar que el intérprete ve aumentada su responsabilidad como cocreador del resultado final. Llama la atención, por lo demás, que el planteamiento de Berio de toda esta cuestión del determinismo/indeterminismo sea de una gran flexibilidad y la aleatoriedad controlada se encuentre claramente al servicio de una finalidad estética muy bien medida.

A pesar de su concisión –la obra dura unos cinco o seis minutos–, la secuencia beriana rastrea los límites de la flauta tal como se entendían a finales de los años cincuenta. La dinámica es extrema, desde el infrapianísimo, señalado pppp, a un

10 El compositor ha formulado la relación de su obra instrumental con el cante: “Quise dejar constancia de todas las características de esta forma de cante grande, sin querer rehacerla o imitarla en su más estricto sentido, basándose en unas determinadas características y constantes para crear sobre ellas una música independiente, pensada únicamente para flauta”.

forte que ha de ser el mayor al que pueda acceder el ejecutante: “el máximo” o “el posible”, en las indicaciones de Berio. La introducción de sonidos multifónicos –una polifonía en ciernes, cuyo efecto completo se confía muchas veces a la memoria del oyente– es uno de los grandes logros de la página, que emplea también otros muchos recursos: trémolos, pasajes estáticos, máxima velocidad articulatoria, *Flatterzunge* (emisión secundada con un ligero temblor de la lengua) y sonidos producidos por la percusión de las propias llaves, un efecto que figura por primera vez en *Density 21,5* (1936) de Edgar Varèse.

Los aspectos de virtuoso de la flauta y enseñante del instrumento de **Raymond Guiot** vuelven a aparecer en su *Cividale-Duo*, una composición orientada al jazz en la que se plasman algunas de las dotes para la improvisación con las que sobresale el músico francés. La actividad de Guiot se encuentra muy ligada a Italia, ya que es profesor en la Academia de Flauta de Roma; por lo que respecta a la localidad del Friuli que da nombre a la obra, el intérprete y compositor ha estado ligado largo tiempo a las actividades musicales organizadas por la también flautista Luisa Sello<sup>11</sup>, que fuera alumna de Guiot. A ella le está dedicado el *Cividale-Duo*, que ambos tocaron –según las críticas– con gran compenetración y virtuosismo en 1988.

El compositor y director de orquesta iraní **Nader Mashayekhi** ha regresado recientemente a su país, donde ha tomado la responsabilidad de la dirección titular de la Orquesta Sinfónica de Teherán<sup>12</sup>, luego de vivir un cuarto de siglo en Viena<sup>13</sup>.

*Duell*, para dos flautas, fue escrita en 1990; se trata de la tercera obra del catálogo de Mashayekhi que tiene a la flauta como instrumento destinatario; antes fueron *miusik vor flut* (1986), para flauta sola, y *Fünfhundertzwölfstel* (1988), también para una única flauta. Con posterioridad, han seguido *makulaturen/ 1. stapel* (1992), para flauta sola, y *au pair* (1993), para flauta y violonchelo. En *fié ma fié* (1998), Mashayekhi retoma la vieja idea del conjunto de flautas, formado en esta ocasión por siete instrumentos. *Duell*, de discurso conciso y caligrafía moderna, propone un planteamiento agonístico entre las dos flautas.

11 Esta intérprete se interesa activamente en la música actual. Ha estrenado obras, entre otros, de Donatoni, Pennisi, Riedl y Sciarrino.

12 Sobre sus planes de mejora del conjunto, fundado en 1934, y visión de futuro del repertorio, puede consultarse una entrevista en internet: Marzieh Rasouli, “Introduction to Conductor of Tehran Symphonic Orchestra, Nader Mashayekhi”, <http://www.netiran.com/Htdocs/Clippings/Art/020408XXAR02.html/>.

13 En la capital austriaca estrenó Mashayekhi su ópera multimedia en seis escenas *Malakut*, basada en la novela de Bahram Sadeghi, en 1997. Puede verse una crítica en Robert Spoula, “Das Klangbild an der Wand”, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1997/1101/feuilleton/0035/index.html/>.

*Masque*, para dos flautas, pertenece a los primeros años de la carrera compositiva del japonés **Toru Takemitsu**. Se trata, en efecto, de su tercera obra de cámara. De estructura bipartita, *Continu* fue escrita en 1959 e *Incidental* al año siguiente; el estreno tuvo lugar en Tokio, en abril de 1960, por los flautistas Soichi Minegishi y Shinya Koide. Se ha pretendido a menudo que la música de Takemitsu posee muchas similitudes con el arte de la caligrafía de su país; sea como fuere, son irrefutables la búsqueda poética y el refinamiento del timbre, que en su primera época parece proceder de Debussy. *Masque* explora algunos elementos primordiales del sonido. Pero lo más significativo es que su gesto musical ha vuelto de alguna manera a Occidente; *Masque*, en concreto, suscitó la respuesta del compositor Chester Biscardi, de Wisconsin, con su *Tenzone* para dos flautas y piano (1975).

**Tomás Marco** escribió su *Pequeña Serenata diurna* (*Eine kleine Tagmusik*), para dúo de flautas, en 1999, a resultas de un encargo del Dúo Holandés de Flauta<sup>14</sup>. Esta formación se disolvió antes de que pudiera tocar la nueva composición del autor madrileño, por lo que no llegarían a ser los destinatarios primitivos, sino otros músicos, los únicos que han tocado la obra y ello en una sola ocasión: los flautistas Vicente Martínez, padre e hijo, quienes la hicieron sonar en Salamanca el 22 de noviembre de 2000.

Es evidente que el título es un guiño a la archifamosa “Pequeña serenata nocturna”<sup>15</sup> de Mozart, aunque con él Marco buscó también sugerir la libertad formal, la ligereza de la música y la pretensión de luminosidad. Las dos flautas se reparten, duplican o complementan el único material temático en el que se basa la obra, para elaborar sobre el mismo una variación doble. Marco está en su *Pequeña Serenata* muy atento a la dimensión tímbrica, sustentada en las articulaciones, maneras de atacar el soplo o la emisión circunstancial de cuartos de tono. La obra aparece dedicada al musicólogo Lothar Siemens y su esposa Liliana, en tanto que testigos del encargo, que tuvo efecto durante el Congreso Internacional de Flauta, habido en Francfort, en 1999, cuando se estrenó otra página marquianna destinada a una auténtica banda de flautas, *Rosa de los vientos*, para veinticinco de estos instrumentos.

14 El propio Marco ha facilitado amablemente al autor de este texto todos los datos relativos a su *Pequeña Serenata*.

15 La traducción castellana que suele hacerse de la *Eine kleine Nachtmusik*, pero un tanto redundante, pues bastaría con “pequeña serenata”.

---

## TERCER CONCIERTO

---

Como se dijo a propósito del primer programa, gran parte del carácter innovador de **Boismortier** estuvo relacionado con la flauta. Aunque se interesó también por otros instrumentos de viento, como el oboe o el fagot, su labor pionera estuvo especialmente ligada al progreso de la travesera en Francia. Las combinaciones que ideó recorrieron casi todas las posibilidades de la época: tres flautas con y sin bajo continuo, cinco flautas con y sin bajo continuo, piezas para flauta y clave, en las que la parte del teclado no se dejaba cifrada, sino que estaba escrita por completo. Por lo que respecta a los *Conciertos para cinco flautas* op. 15, la plantilla no era tan infrecuente en Francia en tiempos del compositor como sigue afirmando el *New Grove* en su edición de 2001. Mas hasta el autor exhibe una cierta ambigüedad —o simplemente facilita las cosas— cuando indica que las obras son “para cinco flautas traveseras u otros instrumentos sin bajo”. Los movimientos rápidos de los *Conciertos* recogen la animación rítmica y la articulación de los modelos de Vivaldi, en tanto que los lentos dan la oportunidad de desplegar un lirismo refinado, un atractivo color tonal y poéticos contrastes. No estará de más recordar que el equilibrio buscado entre los cinco instrumentos era necesariamente el derivado de la travesera barroca y ello explica que todavía Pellerite —en 1965— defendiese la necesidad de someter las obras a corrección.

Lo más difundido de la producción de **Eugène Bozza** es su música de cámara para instrumentos de viento. Debe reconocerse que en gran parte la circulación de este repertorio ha sido un tanto marginal —literatura obligada para concursos— o endogámica, como piezas de bravura para examen del instrumento en los conservatorios<sup>16</sup>.

Por fluidez melódica e interés en los instrumentos de viento, la música de Bozza es representativa de la tendencia no vanguardista de la escuela francesa ligada a algunos de los planteamientos más ligeros del Grupo de los Seis. Para cuatro flautas, Bozza ha compuesto otras partituras, los *Deux esquisses* (1969) y las *Trois pièces* (1978), pero seguramente la más difundida es su *Jour d'été à la montagne*, que data de 1954, de inclinación algo poemática<sup>17</sup> y donde el sentimiento de contacto con la naturaleza adquiere connotaciones pictóricas. La elegancia de la estructura y el intachable idiomatismo de la escritura son otras tantas bazas de la composición. *Jour d'été à la montagne* propone a los

---

<sup>16</sup> *Agrestide* (1942), para flauta y piano, del propio Bozza ha sido pieza obligada de examen del Conservatorio de París durante muchos años.

<sup>17</sup> No puede olvidarse la existencia del “tríptico sinfónico” del mismo título escrito por D’Indy en 1905.

intérpretes una exacta articulación rítmica y una sonoridad muy nítida en los movimientos rápidos. Las secuencias lentas son algo impresionistas e invitan, según Pellerite, a investigar en varias clases de *vibrato*.

Algunas de las constantes de este ciclo vuelven a darse en la figura de **Alain Beney**: su interés por la flauta, instrumento para el que ha compuesto varias obras en diversas combinaciones, y la actitud pedagógica. A este último respecto, Beney desarrolla una intensa actividad encaminada a que la juventud tome contacto con la música y dirige el Conservatorio Municipal de Grigny, pequeña localidad situada a veinticinco kilómetros de París. En *Eolipan*, Beney vuelve su mirada a la flauta de pico, algo olvidada por los autores franceses, y en los *Petits concerts recreatifs*, para flauta y piano, su propósito didáctico es notorio.

Elementos más personales de la creación de Beney aparecen en otra obra para flauta sola, *Circonvolutions*, que data de 1945. *Calligraphies*, para cuarteto de flautas, es una sucesión de piezas breves de léxico moderno que el compositor redactó a mediados de los años setenta y que Leduc editó en París en 1977. La obra demanda un alto nivel virtuosístico de los intérpretes.

Muerto Schnittke en 1998, **Sofia Gubaidulina** representa el último eslabón que conecta la música actual hecha por autores que se educaron en lo que fuera la Unión Soviética con la herencia del último Shostakovich. Por descontado que el lenguaje de Gubaidulina es mucho más moderno, al menos en los términos de eludir toda jerarquía tonal, de lo que lo pudo ser el de Shostakovich. Como la misma compositora reconoce, la otra gran influencia en su arte ha sido la de Anton Webern. En el caso de Gubaidulina aparece un elemento nuevo, un pensamiento religioso —adscrito a la ortodoxia rusa— que pasa a integrar la totalidad de su actitud creadora. Ello se traduce en una búsqueda constante de la comunicación con el potencial oyente. No es fácil apreciar el factor religioso en una pieza de música absoluta como el *Cuarteto para cuatro flautas*, pero sí la especial transparencia de colorido que es otra de las características del estilo de Gubaidulina. Habría asimismo que referirse a la preferencia por las plantillas poco corrientes o la potenciación de instrumentos tradicionalmente poco utilizados, como el acordeón o la tuba<sup>18</sup>. La obra está dividida en cinco movimientos, que en total no sobrepasan el cuarto de hora de duración, sin aclaraciones de carácter o velocidad, aunque la partitura presenta indicaciones metronómicas. La autora señala que tres de las flautas han de ser contraltos. El *Cuarteto* replantea la constante dicotomía de la música de Gubaidulina entre la libertad confiada a los intérpretes y el grado de control ejercido por su autoría. La pieza fue compuesta en 1977 y estrenada ese mismo año por los flautistas Pierre-Alain Biget, Pierre-Yves Artaud, Robert Thuillier y Arlette Leroy.

<sup>18</sup> Significativamente, el ejemplo de Gubaidulina ha tenido seguidores: el compositor ucraniano Volodimir Runchak ha escrito su propio *Cuarteto para cuatro flautas* (1993).

## Referencias

- Christopher Addington, "In search of the Baroque flute. The flute family 1680-1750", *Early Music*, febrero de 1984, pp. 34-47.
- Anónimo, *Méthode très facile pour la flûte Boehm. Extraite de la Méthode de Camus*. París, E. Gérard, s. f.
- James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. Edición revisada. Nueva York, Norton, 1981.
- Philip Bate, *The flute. A Study of its History, Development and Construction*, Londres, Ernest Benn Limited; Nueva York, Norton & Co., 1969.
- Agustín Charles Soler, "La universalidad de un lenguaje, confrontación de dos obras: "Debla" y "Preludio para Madrid 92", *Nassarre*, VIII, 1, 1992, pp. 9-54.
- François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. París, Librairie de Firmin Didot frères, fils et cie, 1869.
- James Galway, *Flute*. Londres y Sydney, Macdonald & Co., 1982.
- Émile Humblot, *Un musicien joinvillois de l'époque de la Révolution. François Devienne (1759-1803)*. Saint-Dizier, 1909. Reimpresión: Ginebra, Minkoff, 1982.
- David Osmond-Smith, *Berio*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1991.
- James J. Pellerite, *A Handbook of Literature for the Flute*. Bloomington, Indiana, Zalo, 1965.
- Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute*. Traducción al inglés de Edward R. Reilly. Nueva York, Schirmer, 1966.
- Martha Rioux y Jean-Yves Patte, *Le Concert Spirituel, 1725-1790. L'Invention du public*. Le Monde de la Musique/Naxos France, 1996.
- Olga Sotolová, *Antonín Rejcha. A Biography and Thematic Catalogue*. Traducción al inglés de Deryck Viney. Praga, Supraphon, 1990.
- Nancy Toff, *The Flute Book. A Complete Guide for Students and Performers*. Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 2ª ed., 1996.
- Frans Vester, *Flute music of the 18th century: an annotated bibliography*. Monteux, Musica Rara, 1985.





Xilografía popular del siglo XIX

---

## PARTICIPANTES

---

### PRIMER CONCIERTO

---

#### **Grupo de flautas de la Orquesta Nacional de España (ONE)**

Es muy probable que exista algún conjunto de flautas mejor que éste en el mundo. Pero las opiniones coinciden en destacar que de un modo indiscutible se trata de un grupo en el que la complicidad musical y personal llega a extremos difíciles de igualar. Pese a que la disparidad de caracteres y orígenes de sus componentes (Valencia, Alicante, La Mancha y Madrid) no predisponían a reunirles, varios han sido los factores determinantes que les han llevado a trabajar en equipo durante ya largos años. En efecto, estos cinco flautistas se dan cita en torno a una apasionada labor musical, a una decidida vocación de diversión en equipo y a un irrenunciable entusiasmo por una buena paella. Bueno, muy probablemente la pertenencia de los cinco a la Orquesta Nacional de España haya sido también una causa decisiva.

El trabajo cotidiano a lo largo de años debería haber provocado entre ellos fricciones, desavenencias, discordias, susceptibilidades, enfrentamientos, querellas, desacuerdos, choques, roces y otras manifestaciones negativas. Pero en el presente caso, los cinco comprueban cada día cómo los lazos de afecto y de profunda amistad que les unen se fortalecen inexorablemente mucho más allá del simple compañerismo. Se podría decir que son “hermanos adoptivos”. No satisfechos con estar juntos en su trabajo de la orquesta, se dejan llevar por su entusiasmo para compartir ratos de ocio en festejos o para entregarse a la música de cámara, como en el caso de la presente velada.

¿Qué decir de sus extensas biografías? Mejor que una larga relación de premios, actuaciones destacadas, puestos docentes relevantes, grabaciones y recompensas, es dejar que ellos hablen a través de las magníficas páginas de este programa, como una fiesta que desean compartir con sus oyentes.

#### **Juana Guillem**

Nace en Catarroja (Valencia). Estudia en el Conservatorio Superior de Valencia y en el Conservatorio Hector Berlioz de París con Juan Zacarés, Jesús Campos, Raymond Guiot y Michel Debost. Ha sido galardonada con los primeros premios en los siguientes concursos nacionales: Juventudes Musicales 1982, Unión Musical Española 1980 y Hazen (Yamaha) 1982. Le fue otorgada la beca Fernando Zobel (Cuenca 1983).

Prestigiosos compositores le han dedicado sus obras y encargado sus estrenos. Tiene grabada en disco la música de compositores valencianos como A. Blanquer, L. Blanes y F. Llácer Plá. Recientemente ha registrado para EMI la “Fantasía para un gentilhombre” en versión de flauta y el Aria para flauta y orquesta de Joaquín Rodrigo.

Como concertista ha actuado con las orquestas: Reina Sofía, Municipal de Valencia, Ciudad de Córdoba, Sinfónica de Flandes, Villa de Madrid, Comunidad de Madrid, Cámara Española, Cámara del Cantábrico y Nacional de España bajo la dirección de maestros como J. López Cobos, J. Collado, A. Witt, M. Galduf y Max Bragado.

Es flauta solista de la ONE desde 1982, actividad que compagina con la música de cámara y la docencia. Es profesora del Conservatorio Superior de Palma de Mallorca y del Centro de Estudios Neomúsica de Madrid.

### **Antonio Arias**

Premio de Honor de flauta del Conservatorio de Madrid, becario de la Fundación Juan March, Premios de Excelencia por unanimidad de flauta, música de cámara y flauta de pico en el Conservatorio de Rueil-Malmaison, Licencia de Concierto de flauta de pico en la Escuela Normal de Música de París y Primer Premio en el IV Concurso Nacional de Interpretación JJMM de Sevilla. Sus profesores han sido A. Carreres, F. Maganto, P. Azpiazu, A. Marion y J. P. Rampal. Es Licenciado en Ciencias Biológicas.

Ha actuado como solista con las principales orquestas españolas y varias extranjeras, así como en formaciones camerísticas en Europa, EEUU y Oriente Medio. Ha realizado grabaciones de Radio, TV y discográficas. Miembro del LIM, que ha celebrado en el año 2000 su XXV aniversario, y del grupo "Tritono". Ha sido Catedrático del Real Conservatorio de Madrid, hallándose en excedencia voluntaria. Es profesor de flauta de los Cursos de verano de Torrente e invitado a impartir cursos de perfeccionamiento en toda España. Ha publicado diversos libros en torno a la flauta (pedagogía, práctica orquestal, repertorio español, revisiones, transcripciones, etc.), habiendo sido premiado por el Ministerio de Cultura en 1988. Colabora con el Museo de Prehistoria de Valencia en investigaciones sobre una flauta del Neolítico levantino.

En 1983 ingresó en la ONE, de la que es flauta-solista desde 1985.

### **José Oliver**

Nacido en Cullera (Valencia), inició sus estudios en la Banda de Música "Santa Cecilia" con Enrique Escrivá, pasando después al Conservatorio Superior de Valencia con Jesús Campos, finalizando con Rafael López del Cid y Francisco Maganto en el Real Conservatorio de Madrid.

Realiza numerosas giras por numerosos países, cultivando los más variados géneros, y toma parte en gran número de grabaciones. De regreso a España, gana por oposición la plaza de profesor titular de flauta-flautín en la Orquesta Nacional de España, en la que es flautín-solista.

Participa asiduamente en numerosos conciertos y recitales por toda España, destacando su actuación con la Orquesta de Cámara Española en el Teatro Real de Madrid. Como profesor,

desempeña su labor docente en el Conservatorio de Pozuelo, así como en distintos cursos de verano. Ha recibido entre otras recompensas la medalla de Bellas Artes y la distinción del Club Lions International “Amigo Melvin Jones” por dedicación artística y humanitaria.

### **José Sotorres**

Nacido en Alicante, se formó con su padre, e hizo sus estudios oficiales en el Conservatorio Superior “Óscar Esplá” de Alicante, donde obtuvo el Premio Fin de Grado Medio, y en el Real Conservatorio Superior de Madrid donde se le concedió el Premio de honor Fin de Carrera. Fueron sus profesores: José Mirete, Jesús Campos, Rafael López del Cid y José Domínguez. Completó estudios en Francia, Italia e Inglaterra con A. Adorjan, A. Marion, M. Larrieu, R. Guiot, M. Debost y G. Gilbert.

Ha sido profesor titular de la Banda Municipal de Madrid y profesor del Conservatorio Municipal de Getafe. Ha colaborado con diversas agrupaciones como Virtuosos de Moscú, Philharmonia Orchestra de Londres y ha actuado como solista con la Orquesta de Cámara Ciutat d'Elx, Grupo Koan, Orquesta de Cámara Española, Russian International Chamber Orchestra (con la que ha grabado un CD) y Orquesta Clásica de Madrid.

Actualmente es profesor titular de la ONE, miembro fundador del Quinteto de Viento “Aubade” y es flauta-solista de la Orquesta Clásica de Madrid, actividades que comparte con la docencia en el Conservatorio Provincial de Guadalajara y en diversos cursos de verano.

### **Miguel Ángel Angulo Cruz**

Nace en Campo de Criptana (Ciudad Real). Desde 1992 es Profesor de la ONE, y colabora habitualmente con la Orquesta “Andrés Segovia” y la Orquesta de Cadaqués.

Ha sido profesor invitado de la Joven Orquesta Nacional de España, de la Orquesta de estudiantes de la Comunidad de Madrid, de la Joven Orquesta del País Vasco y de los cursos de verano de Quintanar de la Orden (Toledo) y Ciudad de Lucena (Córdoba).

Se inicia en la música bajo la dirección de su abuelo y cursa estudios de Flauta en Madrid con Antonio Arias y en Londres con Kate Hill. Asiste a cursos de perfeccionamiento con Andrés Carreres, Rafael López del Cid, Alain Marion, Raymond Guiot, Juana Guillem y Aurèle Nicolet. Durante sus estudios fue miembro de la Joven Orquesta Nacional de España.

En 1987 obtiene el primer premio “Premio Alain Marion” en el Concurso Internacional de Bilbao. En este mismo año obtiene la plaza de Catedrático de Flauta, cargo del cual se encuentra actualmente en excedencia.

## SEGUNDO CONCIERTO

---

### **Juana Guillem**

Véase Primer Concierto

### **María Antonia Rodríguez**

Nació en Gijón (Principado de Asturias). Premio Fin de Grado Profesional de Piano en el Conservatorio Profesional de Música de Oviedo y Premio Extraordinario "Fin de Carrera" de Flauta en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Han sido sus maestros de flauta César San Narciso (Oviedo) y Antonio Arias (Madrid) en España y Raymond Guiot, Alain Marion y Philippe Pierlot en Francia.

Desde 1985 por oposición pertenece al cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas en la especialidad de Flauta. Desarrolla una intensa actividad en el terreno camerístico: Dúo con la pianista Aurora López, Trío "Gala" con la cellista Suzana Stefanovic, Trío con Mickaele Granados (arpa) y Julia Malkova (viola), "Solistas de Madrid" con Mariana Todorova ...

Entre 1986 y 1990 fue solista de flautín de la O.S. de Madrid. Desde 1990 es flauta solista de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

---

## TERCER CONCIERTO

---

### **Pilar Constancio**

Nace en Manises (Valencia). Inicia sus estudios musicales con Joaquín Constancio. En el Conservatorio de Valencia estudia con Jesús Campos y M<sup>a</sup> Dolores Tomás. En 1986 obtiene el Título Superior de Flauta y Premio Extraordinario Fin de Carrera.

En 1990-91 se traslada a París donde estudia en el Conservatorio "Héctor Berlioz" y en el "Conservatoire National de la Région de Versailles", con Raymond Guiot y Christel Rayneau respectivamente.

Es "1<sup>o</sup> Prix Ville de Paris" y "1<sup>o</sup> Prix Medaille D'Or" por el Conservatorio Nacional de la Región de Versailles. También es Primer Premio en el "Concours Musical Regional D'Ile de France".

En 1986 entra a formar parte de la Banda Municipal de Madrid. Actualmente es Flauta Solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

### **Juana Guillem**

Véase Primer Concierto

### **María José Muñoz**

Nace en Carcaixent (Valencia) donde comienza sus estudios musicales con Juan Ignacio Barrachina, ampliándolos más tarde con José Domínguez Peñarrocha en el Conservatorio Superior de Alicante.

Es premio fin de carrera Elemental, Medio y Superior en la especialidad de flauta, premio en grado Medio de Música de Cámara y premio de la sociedad de conciertos de Alicante. Perfecciona sus estudios con Juana Guillem, solista de la O.N.E.

Ha realizado cursos de especialización con flautistas de renombre como: Benoit Fromanger, José Sotorres, María Antonia Rodríguez, Michele Marasco y Marc Grawells, entre otros. Ha colaborado con las siguientes agrupaciones sinfónicas: O.N.E., O.S.M., O.S. de RTVE, O.S. de Castilla León, "Virtuosos de Moscú", etc.

Actualmente es profesora de la Orquesta de la Comunidad de Madrid.

### **María Antonia Rodríguez**

Véase Segundo Concierto

### **José Sotorres**

Véase Primer Concierto

## INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

---

### **Enrique Martínez Miura**

Crítico musical y ensayista (Valencia, 1953). Ha colaborado en diversas publicaciones musicales, revistas de carácter cultural y en Radio Clásica de Radio Nacional de España. Desde 1986 es Redactor Jefe de la revista *Scherzo*.

En 1995, obtiene el Premio Ciudad de Irún de ensayo en castellano con su libro *El pintor Valdés Leal* (San Sebastián, Fundación Kutxa, 1996). Asimismo, ha publicado los libros *Bach* (Barcelona, Península, 1997) y *La música de cámara* (Madrid, Acento, 1998).

*La Fundación Juan March,  
creada en 1955,  
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

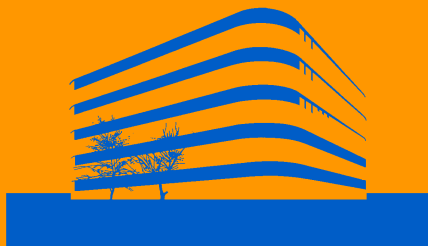
*En el campo musical organiza regularmente  
ciclos de conciertos monográficos,  
recitales didácticos para jóvenes  
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares),  
conciertos en homenaje a destacadas figuras,  
aulas de reestrenos,  
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical  
se extiende a diversos lugares de España.  
En su sede de Madrid  
tiene abierta a los investigadores  
una Biblioteca de Música Española Contemporánea.*





# Fundación Juan March



Salón de actos  
Castelló, 77 28006 Madrid  
Entrada libre