

## Entrevista con...

# ADRIAN BROWN

Paul Richardson

Conocí a Adrian Brown en el Festival y Exhibición de Instrumentos Antiguos de Brujas en el año 1987. Después de tocar casi todas las flautas de la exhibición sentí que las de Adrian eran de las mejores. A lo largo de los años algunas de sus flautas han pasado por mi taller para una reparación y creo que han mejorado aun más desde el año 1987. Muchos lo consideramos uno de los mejores constructores en Europa. Además ha escrito un manual de conservación y pequeños ajustes para la flauta de pico donde da mucha y valiosa información para los flautistas.

**Paul Richardson.-** Tengo entendido que comenzaste a trabajar después de matricularte en el London College of Furniture siendo aún muy joven.

**Adrian Brown.-** Sí, tenía 19 años cuando me matriculé en el LCF, y creo que fue una ventaja empezar relativamente joven puesto que pude vivir con muy poco dinero y no tenía que preocuparme de cosas como pagar la hipoteca.

**P.R.-** Sé que has tenido la oportunidad de ver y tocar bastantes flautas originales. ¿Cuáles te han impactado más y por qué?

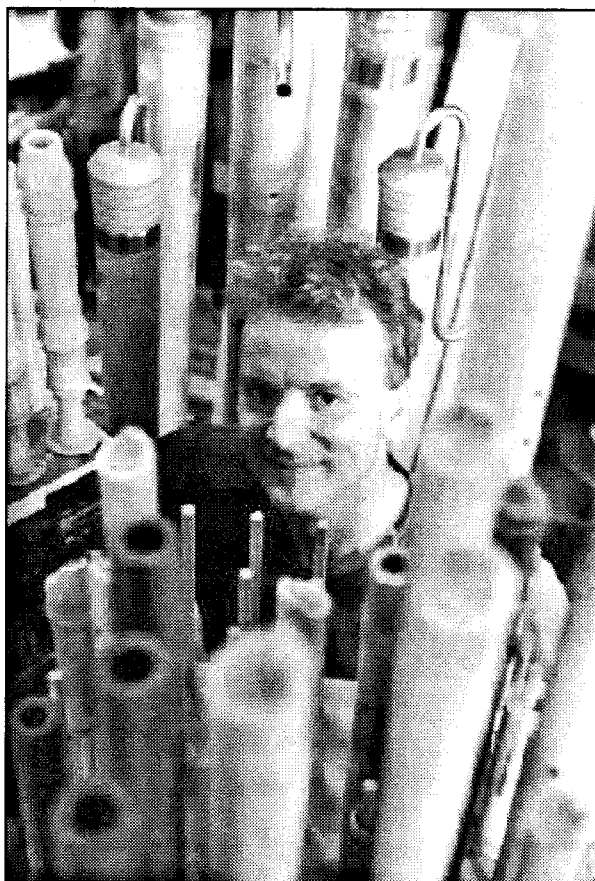
**A.B.-** Creo que una es la Denner alto en Copenhagen, que ha pagado por su fama, aunque ahora afortunadamente se restringe mucho el acceso a ella; también he tocado unas Bressan que son muy buenas y unas de constructores 'menores' que eran absolutamente soberbias.

**P.R.-** ¿Tenían estos constructores "menores" nombre? ¿Qué flauta fue absolutamente soberbia?

**A.B.-** Probablemente un 95% de todas las flautas barrocas que hacen hoy en día están basadas en instrumentos de Denner, Stanesby, Bressan y Rottenburgh; la reputación de estos constructores está justificada porque muchos de sus instrumentos funcionaron y todavía funcionan muy bien, pero también hay otros ejemplos de muy buenos instrumentos hechos por Heitz, Oberländer, Gahn, Eichentopf, etc.

**P.R.-** ¿Crees que algún constructor contemporáneo ha sido capaz de alcanzar el nivel logrado por Bressan o Denner?

**A.B.-** Es difícil enjuiciar esto, los instrumentos, hoy en día, tienen que ser mucho más uniformemente equilibrados y tienen que responder a una



Adrian Brown

manera diferente de tocar por las exigencias de los flautistas de hoy. Estos quieren tocar casi todo con los mismos instrumentos y esto significa que tenemos que construirlos de una manera más "todo terreno" para hacer frente a sus demandas. He aquí un ejemplo, sé de unas sopranos barrocas originales maravillosas cuyo encanto es su sonido, fantástico, pero la afinación requiere unas digitaciones complicadas y tocándolas en otra tonalidad que no sea Do mayor son casi imposi-

bles. El dilema es como construir flautas con sonido encantador pero que tengan la afinación perfectamente igualada de manera que un flautista puede tocar la parte superior de un trío sonata de órgano de Bach.

P.R.- ¿Así que la construcción de hoy en día es diferente comparada con la de épocas antiguas?

A.B.- En el acierto y éxito de la construcción siempre se trata con estos compromisos al igual que en la interpretación con flautas antiguas para los flautistas de nuestra época. Además, hay que tener en cuenta que el hecho de tocar estos instrumentos originales casi siempre sucede en el entorno de un museo, y hay que tomar en consideración este factor, pues la mayoría de los museos tienen una acústica fantástica que puede ser engañosa. Por el contrario, la única flauta original que tuve en mi taller (una Bressan) era una auténtica birria.

P.R.- ¿Tocas en un *consort* de flautas, verdad?

A.B.- En realidad, no soy un auténtico flautista aunque suelo tocar en un *consort* con la familia sobre todo en Navidad. Prefiero tocar el *cantus firmus*.

P.R.- ¿Cuáles son algunos de los aspectos más importantes en la construcción de un *consort* de flautas de pico?

A.B.- Creo que el aspecto más importante es el enfoque del conjunto, siempre considerando que la afinación y el *voicing* deben ser tratados en relación con los otros instrumentos del conjunto. Es fácil de decir pero en la práctica muy difícil de hacer.

P.R.- El nivel técnico de los intérpretes ha aumentado a lo largo de la última década. ¿Opinas que el nivel musical ha podido incrementarse al mismo ritmo?

A.B.- Es una pregunta difícil... Pasando de cierto nivel musical todo ello se pone a un nivel subjetivo. Pero yo diría que el nivel de los constructores de flauta ha aumentado tanto o más que el de los intérpretes. Cuando terminé la carrera, en el año 1982, el nivel en general era bastante bajo, y algunas de las flautas que se vendían en aquella época no llegarían más lejos que al cubo de la basura hoy en día. Lo cual significa que era mucho más fácil empezar en aquellos años que ahora, porque el 'nivel de arranque' era mucho más bajo.

P.R.- Me parece que veo una reducción progresiva de la producción de tus instrumentos ba-

rrucos y más énfasis en los *consort* renacentistas. ¿Ya no te ofrecen un reto las flautas barrocas?

A.B.- Claro que sí, pero no hay nada como crear un *consort* con todos sus problemas adicionales, añade otra dimensión a la tarea de *voicing* y afinación. Lo encuentro fascinante, sin embargo las flautas barrocas son las responsables de mi pan de cada día.

P.R.- ¿Qué opinas sobre un *consort* renacentista afinado en 440 Hz. en contraposición a uno en 466 Hz.?

A.B.- Opino que la época de los *consort* en 440 Hz. ha terminado, o por lo menos debería haber terminado. Las grandes fábricas los hacen muy económicos para la educación primaria y en este entorno es donde únicamente deben estar para ser acompañados de un piano.

P.R.- Cuéntanos los problemas con un *consort* en 440 Hz.

A.B.- La tenor es el principal problema, porque es demasiado pequeña para tener una llave en el agujero VIII, y sin embargo demasiado grande para no tenerla. El resultado es el desequilibrio entre las dos notas más graves (do' y re') y/o una distancia de separación de dedos inhumana. Por otro lado, este problema de distancias entre dedos está presente en todas las bajas; los agujeros son demasiado grandes, y por lo tanto imposibles de tapar, así que se necesitan llaves suplementarias. Así mismo el sonido es patético en 440 Hz. cuando se compara con el mismo diseño en 466 Hz.

P.R.- ¿Qué me dices sobre la dificultad de tocar con otros instrumentos como las cuerdas?

A.B.- Los intérpretes se quejan de que la culpa de no entrar el diapasón a 466 Hz. la tienen los gambistas que están retrasando esta evolución en cuanto al apartado de afinación. Son tan felices usando sus diseños del siglo XVII y XVIII para la interpretación de la música renacentista que no están preparados para investigar ni invertir en cuerdas nuevas para dar con la solución de esta afinación. El hecho está claro, estos instrumentos fueron construidos en estas afinaciones por una razón, y si no la respetamos estamos, creo yo, cometiendo una injusticia.

P.R.- ¿Así que crees que los instrumentistas de cuerdas al igual que los otros instrumentistas tenían sus instrumentos afinados cerca de la=466 Hz.?

A.B.- Este es un tema espinoso. Creo que es suficiente con decir que si los instrumentos de cuerda no fueron construidos para afinar cerca de este diapasón, y tocaron en conjuntos con flautas, entonces debían estar dispuestos a la transposición en un grado muy elevado. Aunque en la práctica mira las posibilidades que tienen los instrumentos de cuerda comparado con las flautas de pico... Vale, admito que hay cierto período de experimentación que hay que hacerse con las dimensiones de las cuerdas pero de todas formas lo esperaré de un instrumentista de cuerda suficientemente competente.

P.R.- La mayoría de los flautistas son un poco indecisos en cuanto a los instrumentos en 466 Hz., ¿verdad?

A.B.- Sí, es verdad que la mayoría de los flautistas *amateurs* tienen miedo de instrumentos con las afinaciones antiguas, pero creo que es una parte de nuestra tarea educar y no seguir una lógica moderna ciegamente. Si sólo existieran flautas en la=466 Hz. ¿no tendríamos este problema!

P.R.- Estas haciendo un *consort* renacentista con algunos instrumentos afinados en la=520 Hz. Es una tercera menor por encima de la=440 Hz., parece muy alto. ¿Puedes hablar sobre esto?

A.B.- Esto va a ser un poco complicado de explicar. Todo depende si llamas a una *basset* en afinación moderna sol#, *basset* en sol (la=466 Hz.) o *basset* en fa (la=520 Hz.). Puesto que las flautas fueron hechas en quintas, si empiezas desde la gran bajo en Fa, sigues a una bajo en Do, *basset* en sol, tenor en re y alto en la. Ahora las tres flautas graves están en la=466 Hz. Pues bien, como no puedes considerar tenor a un instrumento en re o alto a un instrumento en la, los tres tamaños más altos están un tono más alto que las tres flautas más graves.

P.R.- ¿Ahora estás hablando de la *basset*, la tenor y la alto, verdad?

A.B.- Exacto, pero esto también necesita más desarrollo, en cierto sentido aunque llamamos a una flauta en sol *basset* para claridad, este mismo instrumento será una bajo, cuando con él estamos tocando la parte baja de una partitura con otros tamaños tocando partes superiores (tenores, altos). Bueno, para regresar al problema del diapasón, si empiezas con un ciclo de quintas desde la *basset* en fa, tenores en do y altos en sol (vamos a denominarlo el *consort* básico) y estos instrumentos están en la=466 Hz., bajando llegas a una bajo

en Si bemol y una gran bajo en Mi bemol. Este último instrumento sería demasiado grande tanto por la distancia como por el diámetro de los agujeros. Probablemente esta es la razón por la que Praetorius nombra su gran bajo en Fa, una cuarta más baja que su bajo en Si bemol. Por eso en los museos hay tantos instrumentos tan parecidos sin embargo separados por un tono entero. Todo depende si se empieza con la gran bajo y subes, o, por el contrario si empiezas con la alto y bajas. Con mi reconstrucción del *consort* 'Virdung' no tenía otra elección porque el tamaño y diámetro de los agujeros no permitía una bajo más grave y el diapasón la=520 Hz. era el más cómodo.

P.R.- Ahora estás hablando del *consort* 'Virdung' con taladros cilíndricos ¿verdad?

A.B.- Sí, este *consort* sólo tiene tres tamaños, alto, tenor y *basset*, para un *consort* típico de cuatro instrumentos (fa, do, do, sol).

P.R.- ¿Es verdad que estas flautas tienen campanas tipo 'Ganassi' que son intercambiables?

A.B.- Si, todo empezó cuando estaba intentando reconstruir flautas basadas en las ilustraciones de Virdung y Agricola. Yo pensaba que estas campanas podrían tener otra función más que sólo la decorativa, así que probé las tres posibilidades: cónica (donde el diámetro se reduce agudamente en la campana), paralela, y cónica invertida. Después de leer y releer el libro de Ganassi, sentí que las flautas que describía no eran tan diferentes de las de Virdung y quería ver cuánta diferencia había para conseguir que funcionaran con la misma digitación de Ganassi. Y de hecho sólo tuve que alargarlas un poco para conseguir que salieran las notas agudas aunque los interiores no son completamente cilíndricos. Estos *consorts* están todavía en una fase de desarrollo y después de hacer sólo cuatro *consorts*, incorporando cada vez nuevas ideas, puedo decir que cada uno de ellos ha salido muy diferente.

P.R.- Regresando a los *consorts* de interiores cónicos en la=466 Hz. el tamaño de la Gran Bajo sería imposible si el diapasón fuera más grave. También hay problema con las llaves en bajos tan grandes.

A.B.- Si, sólo hay una llave en mi Gran Bajo, y si fuera más grande, necesitaría llaves para los agujeros III y IV. La famosa Gran Bajo de Amberes, es realmente una bajo en Fa alargada, tiene tres llaves extras para bajar a Do grave (8 pies de largo). Intenté hacer este instrumento pero tuve un

fracaso rotundo, y nunca he visto una copia que funcionara bien. El original es muy ingenioso, el taladro interior tiene una especie de "cueva" cerca del final y varias piezas de madera pegadas en la campana, así que supongo que debería de haber sido algo experimental.

P.R.- El *consort* renacentista básico de tres tamaños diferentes de instrumentos es una *basset* en fa, dos tenores en do y una alto en sol, sin embargo tu ofreces 10 tamaños de instrumentos. (Gran Bajo en Fa, Bajo en Do, Bajo en Si Bemol, *basset* en fa, tenores en do y re, altos en sol y fa y una soprano.) Evidentemente estás ofreciendo un *consort* tipo 'Praetorius' del siglo XVII, ¿verdad?

A.B.- Sí, creo que el cambio a intervalos octava-cuarta pudo haber ocurrido a finales del siglo XVI o a principio del XVII, cuando la música empezaba a exigir un alcance más amplio que con un *consort* de tres tamaños de instrumentos. Ahora bien el dilema era: añadir una quinta a la parte superior, (leyendo como un instrumentos en re, con tres sostenido en relación a la bajo), o cambiar a una combinación de octava-cuarta, la cual te da casi el mismo registro, pero muchas ventajas prácticas.

P.R.- ¿Cómo supones que evolucionó?

A.B.- Supongo que probaron las dos posibilidades pero sólo quedan *consorts* originales del siglo XVII contruidos con la opción de octava/cuarta. En cuanto a la posibilidad de tocar en *consort* con cuatro quintas consecutivas, que yo sepa ninguno de los músicos modernos lo ha intentado. He hecho este experimento durante un curso con Peter van Heyghen en Essen este año y hemos probado ambas hipótesis. Fue muy interesante comparar el sonido de la voz superior con una digitación 'abierta' con un instrumento leyendo en do y el sonido más cerrado de un instrumento leyendo en re con digitaciones cruzadas. Sin embargo, para casi toda la música del siglo XVI, incluso con 5 o 6 voces, es posible utilizar la combinación de tres tamaños de instrumentos, y de hecho este tipo de *consort* debería ser probado primero. Teniendo esto en cuenta, podría elegir lógicamente: Fa, do, sol, re, la ó Fa, Si bemol, fa, do, sol (como Praetorius), doblando o incluso triplicando los instrumentos de en medio. Aunque la mayoría de los cuartetos optan por lo más práctico. Y para un *consort* pequeño, la elección

obvia es fa (*basset*), do, do, do, fa, sol, sol y do (soprano). Con esta combinación, puedes realmente tocar casi cualquier obra, aunque no debería desde luego usar las altos fa y sol juntas (por eso hay dos altos en sol). El problema llega cuando quieres usar los instrumentos graves, entonces tienes que decidir y la elección puede ser muy difícil (y muy cara).

P.R.- Personalmente ¿que tipo de combinación prefieres en un *consort* renacentista?

A.B.- Tengo una predilección para los instrumentos en Fa, do, sol, re', la', y la flauta *basset* en sol y la tenor/alto en re', son tamaños fantásticos, pero sé que esta combinación sólo va a ser usada por los intérpretes más puristas. La combinación más pedida es todavía: Fa, do, fa, sol, do', do', fa', sol, y do'' y ésta probablemente representa el mejor compromiso.

P.R.- ¿Consideras las flautas que ofreces tipo 'Rafi' instrumentos medievales, a pesar de estar contruidos ya en el Renacimiento?

A.B.- Es sólo una idea mía pero creo que estos instrumentos en Bologna y en Eisenach reflejan el pasado de su época más que el futuro y posiblemente ofrecen unas pistas muy interesantes sobre las viejas tradiciones de construcción.

P.R.- ¿Que diferencia hay en estas flautas tipo 'Rafi' y una renacentista típica?

A.B.- El taladro es mucho más cilíndrico con el estrechamiento muy cerca del final del instrumento. La ventana es muy cuadrada, con más distancia desde el *blockline* hasta el bisel y además la anchura del canal es más pequeña, lo cual aumenta la estabilidad del sonido y permite una dinámica más expresiva.

P.R.- Te mudaste hace un año desde el sur de Francia a Amsterdam. ¿Que tal es la vida musical y en general en Holanda?

A.B.- Es difícil decir porque no estoy muy metido en la movida de música antigua pero creo que probablemente no es peor que en otra parte. El Festival en Utrecht es muy popular y hay muchos conciertos de música antigua a lo largo del año aquí en Amsterdam. Donde realmente esta ciudad es diferente en cuanto a la flauta de pico es el número de alumnos estudiando música contemporánea para flauta y este hecho está reflejado en los conciertos y los programas.

Entrevista y transcripción, Paul Richardson, marzo de 2000