

# LA OBRA PARA FLAUTA DE MOZART

**Antonio Arias**

## I. Mozart y la flauta

Doscientos años después de la muerte del genial compositor, resulta curioso comprobar como, a pesar de la impresionante calidad y de la nada desdeñable cantidad de obras para flauta, todavía hoy se acepta la tan manida tesis de que a Mozart no le gustase nuestro instrumento. Tanto se ha escrito sobre él, que es difícil añadir algo nuevo. Intentaremos hacer un repaso de aquellos datos significativos que permitan una mejor comprensión de su producción flautística en relación con su contexto biográfico e histórico.

Estas son, por orden cronológico, las obras que compuso para la flauta:

- 1764. 6 Sonatas para clavecín y flauta K..10 a 15. Londres
- 1777. Cuarteto en re Mayor K. 285. Mannheim (encargo de De Jean)
- 1778. Cuarteto en sol mayor K. 285 a. Mannheim (encargo de De Jean)
- 1778. Cuarteto en do Mayor K. 285 b. Mannheim (encargo de De Jean)
- 1778. Concierto en sol Mayor K. 313. Mannheim (encargo de De Jean)
- 1778. Concierto en re Mayor K. 314. Mannheim (encargo de De Jean)
- 1778. Andante en do Mayor K. 315. Mannheim (?) (encargo de De Jean [?])
- 1778. Sinfonía concertante mi bemol Mayor K. 297 b. París
- 1778. Concierto para flauta y arpa en do Mayor K. 299. París
- 1787. Cuarteto en la mayor K. 298. Viena

La opinión más generalizada es que este instrumento no le interesaba. La frase de Mozart en la que se basa esta hipótesis pertenece a una carta a Leopold en la que dice lo siguiente respecto del encargo que recibió de un médico holandés aficionado a la flauta, llamado De Jean o Dejean:<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Véase la lista de personas citadas al final del presente artículo.

Aquí no tengo ni una hora de tranquilidad. Sólo puedo escribir por la noche, y por ello no puedo levantarme temprano. Además no siempre se está en un estado propicio para el trabajo. Naturalmente, sería capaz de garabatear muy deprisa en cualquier momento; pero aquí se trata de una obra que debe hacerse un camino en el mundo, y doy mucha importancia a no avergonzarme de ella, puesto que estará bajo mi nombre. Además, ya lo sabe, en cuanto tengo que escribir sin parar para el mismo instrumento (que no soporto), me vuelvo completamente anquilosado. [14 de febrero de 1778]

No deja de ser desconcertante comparar estas palabras con la belleza del Concierto en sol mayor al que alude en su carta.

¿Qué es lo que Mozart no soportaba? ¿Era la flauta como instrumento o el hecho de escribir varias obras seguidas para ella? ¿Fueron los flautistas que escuchó o los desengaños sufridos cada vez que le encargaban música para flauta? ¿No parece estar tal aseveración en absoluta contradicción con el tratamiento de la flauta dentro de la orquesta, en las sinfonías y en los conciertos para piano?

## 2. La obra para flauta

### 2.1 *Seis Sonatas para clave y flauta, K. 10 a 15*

El joven Wolfgang contaba tan sólo 8 años cuando escribió en Londres en el año 1764 este ciclo de sonatas op. 3 que dedicó a la reina de Inglaterra Sofía Carlota. El título especifica que se trata de sonatas destinadas al clavecín con la posibilidad de acompañamiento de violín o flauta. Pese a ello, el supuesto “acompañamiento” posee una función esencial por sus diálogos con el clavecín y por la alternancia de su protagonismo. Este planteamiento puede hallarse en obras de J. Ch. Bach, Devienne y otros compositores que utilizaron esta combinación en la cual la flauta no ocupa sino circunstancialmente la parte principal.

### 2.2 *Cuarteto en re mayor K. 285*

El célebre encargo de Ferdinand De Jean constaba de 3 conciertos y 2 cuartetos para flauta. Poco tiempo transcurrió entre la solicitud de De Jean y la terminación de la primera de las obras, el Cuarteto en re mayor, que está fechado el día de Navidad de 1777 en Mannheim, pese a que ya el 18 de diciembre había anunciado a su padre que uno de los cuartetos estaba terminado. Adivinamos en la obra la euforia de Mozart, que despliega generosamente todo su talento escribiendo la que puede considerarse obra maestra de su género.

### 2.3 *Cuarteto en sol mayor K. 285a*

No menos delicioso que el precedente, pero tal vez más acorde con la petición de quien lo encargó, que deseaba obras “cortas y fáciles”, este cuarteto y el que sigue solamente constan de dos movimientos. No se ha conservado el manuscrito, pero se estima que debió ser escrito entre enero y febrero de 1778.

### 2.4 *Cuarteto en do mayor K. 285b*

Su composición debió situarse en el mismo periodo del cuarteto en sol mayor, es decir, a comienzos de 1778. En contraste con el anterior, comienza con un *Allegro* en forma sonata, pero con el añadido de un tercer tema durante el desarrollo. Por otra parte, en la reexposición, el segundo tema aparece sorprendentemente desarrollado. El segundo y último movimiento es un tema con variaciones, en el que éstas son protagonizadas por los cuatro instrumentos alternadamente.

### 2.5 *Concierto en sol mayor K. 313*

Se trata de la más conocida de las obras que el compositor escribió para flauta. Forma parte del encargo de De Jean, del que habrían de surgir, amén de los cuartetos ya comentados, dos conciertos. El tercero mencionado en el encargo no habría de ver la luz, salvo que supongamos al Andante en do mayor como el movimiento central del tercer e inconcluso concierto. De los 3 conciertos Mozart tan sólo compuso dos, y además el segundo es una transcripción de uno anterior para oboe. Como consecuencia, De Jean solamente le paga 96 florines. Mozart escribe a su padre en tono amargo la famosa carta del 14 de febrero de 1778, en la que se halla la conocida frase que tanto ha sido motivo de polémica acerca de la supuesta aversión del compositor hacia la flauta.

### 2.6 *Concierto en re mayor K. 314*

Durante el verano de 1777, Mozart había compuesto un concierto para oboe (K. 271) para Giuseppe Ferlendis (1755-1802), solista de la orquesta de la corte de Salzburgo. Cuando Wolfgang y su madre llegan a Mannheim conocen entre otros músicos al oboísta Ramm (4), a quien no tarda en hacer entrega de su concierto, que interpretaría varias veces. Poco después tendría lugar el encargo de De Jean que solamente sería cumplido a medias por ambos. Probablemente por faltarle tiempo para componer la totalidad de las obras solicitadas y, poco estimulado por las deficiencias de su dedicatario, Mozart debió optar por hacer una transcripción de su concierto para oboe, compuesto tan sólo un año antes, con el fin de acelerar el cumplimiento del trato.

### 2.7 *Andante en do mayor K. 315*

Esta maravillosa página parece haber sido escrita por Mozart para De Jean. El hecho de tratarse de un movimiento aislado ha dado pie para diversas conjeturas. Se ha dicho que era una alternativa al movimiento lento del concierto en sol mayor, pero no parece un argumento lógico cuando se piensa en las dificultades de los dos movimientos rápidos. Pudiera haber sido igualmente el movimiento lento destinado al tercer concierto objeto del encargo. Su manuscrito se encuentra en París, lo que puede apoyar la hipótesis de haber sido escrito en los comienzos de 1778. Las dudas expuestas no parecen presagiar una solución. Pero tal enigma no hace sino añadir un halo de misterio a esta pieza genial.

### 2.8 *Concierto en do mayor para flauta y arpa, K. 299*

En la carta de la madre de Mozart a Leopold,(2) fechada el 5 de abril de 1778, Wolfgang añade una extensa post-data en la que comenta sus proyectos, mencionando la composición de una Sinfonía concertante para instrumentos de viento y de un Concierto para flauta y arpa. El Barón Grimm le había presentado al Duque de Guines (1735-1806), que debió ser un buen flautista y que no dudó en contratar a Wolfgang como profesor de composición de su hija. No tardó en encargar un concierto para ambos instrumentos. Termina la obra a finales de abril de 1778. Pero una vez más surgen las desavenencias: Mozart se queja de las demoras en los pagos de las lecciones y su relación con el mecenas termina mal. Pero el concierto, que se puede emparentar con el género de la Sinfonía concertante es una obra maestra de gran variedad emocional. Si para el arpa es una obra única, es sin duda una de las más preciadas joyas de la literatura flautística.

### 2.9 *Sinfonía concertante para flauta, oboe, fagot y trompa en mi bemol mayor K. 297b*

Esta obra pertenece también al periodo parisino, encargada por Joseph Le Gros,(7) director del *Concert Spirituel* para ser interpretada en sus programas. Su fallido estreno constituye uno de los enigmas históricos vinculados a la obra. En efecto, ante la indignación de Wolfgang y de los intérpretes, Le Gros se demoraba en hacerla copiar. Y la obra no estuvo lista para los dos conciertos en los que estaba programada. Nuevamente, Mozart queda decepcionado y la obra queda olvidada sin que se hayan vuelto a tener noticias de ella hasta que en 1868, apareció la copia de una segunda versión de la obra (en la que aparecen como instrumentos solistas oboe, clarinete, trompa y fagot). La diferente instrumentación puede justificarse por la atracción creciente de Wolfgang hacia el clarinete.

### 2.10 Cuarteto en la mayor K. 298

Dos son las teorías que se esgrimen sobre las circunstancias de la composición de este cuarteto. Pudo haber sido escrito en 1787, dedicado a Franz-Anton Hoffmeister (9) con quien Mozart estuvo muy vinculado. Todo el cuarteto revestiría el carácter de una broma musical, ya que utiliza diversos “préstamos temáticos” de Hoffmeister y de Giovanni Paisiello. El más que irónico título del tercer movimiento habla por sí solo: *Rondeaux, allegretto grazioso, ma non troppo presto, pero non troppo adagio, così, così, con molto garbo e espressione*.

Además el compositor regaló el manuscrito a sus amigos Jacquin, de Viena, cuyo buen humor era apreciado y compartido por Mozart.

Frente a esta tesis, se ha argumentado una cronología muy distinta. El autógrafo presenta una nota de Ignaz Franz F. von Mosel (10) que reza: “Cuarteto original compuesto por Mozart en París, 1778”. Manuscrito del compositor recibido del barón de Jacquin. ¿Cómo podría ser este cuarteto anterior a las melodías de las que se inspira? Tal vez fuera Hoffmeister quien copiara el tema del primer movimiento y Paisiello quien hiciera lo propio con el tercero.

### 2.11 Atribuciones y arreglos

Son varias las circunstancias que pueden concurrir en obras de discutible paternidad. En particular, una obra concebida para un instrumento puede conocer versiones posteriores debidas a un sinfín de circunstancias. Baste, sin salir de la producción mozartiana, mencionar la Sinfonía concertante. En no pocos casos, una “segunda versión” ha llegado a adquirir la misma y hasta mayor popularidad que la primera. Comentaremos el caso de las principales de estas obras.

#### *Rondó en re mayor para flauta y orquesta (K. Supl. 184)*

Esta exquisita pieza fue originalmente compuesta por Mozart en do mayor. Destinada al violín, le fue adjudicado el núm. 373 en el catálogo de Köchel. Fue destinado al violinista Antonio Brunetti que lo estrenó en Viena el 8 de abril de 1781 en un concierto en el cual tocó también junto a Mozart una sonata para violín y piano. Un año más tarde, el propio autor y su amigo íntimo Hoffmeister transcribieron el Rondó para flauta y orquesta.

#### *Sonatas para flauta y piano*

De entre las sonatas para violín y piano al menos una pudo haber sido originalmente escrita para flauta y piano. Es la primera del ciclo de 6 sonatas K. 301 a 306. En el comienzo



del manuscrito de la primera, en sol mayor, aparece tachada la indicación “*flauto*”. Ello sugeriría una intención inicial del compositor, modificada posteriormente para constituir un ciclo de 6 sonatas para violín y piano. Se da la circunstancia de que dicho ciclo fue comenzado en Mannheim y concluido en París, periodo durante el cual Mozart estuvo estrechamente relacionado con Wendling. (3)

Se conservan también 6 sonatas para flauta y piano arregladas a finales del siglo XVIII a partir de las sonatas para violín y piano K. 376, 296, 377, 378, 379 y 380. Pero, sin menoscabo de la validez de las transcripciones, en ningún caso han sido realizadas por Mozart.

#### *Dúos para 2 flautas*

En la extendida costumbre de realizar arreglos de carácter “doméstico” de obras que alcanzaban una cierta popularidad, aparecen una serie de dúos para 2 flautas sobre motivos de las óperas de Mozart. La tentación de tales transcripciones debió ser grande por parte de los editores y de los flautistas. No parece preciso extenderse sobre el interés de este recurso que solía contar con el beneplácito de los propios autores.

*Die Zauberflöte* (“La Flauta mágica”)

*Die Entführung aus dem Serail* (“El rapto en el serrallo”)

*Die Hochzeit des Figaro* (“La boda de Fígaro”)

*Don Giovanni* (“Don Juan”)

6 dúos para 2 flautas K. Anh. 156

Los flautistas Wilhelm Barge y Emil Wehsener recuperaron estos dúos a finales del siglo XIX y propusieron su edición a la casa Zimmermann. Son transcripciones llevadas a cabo un siglo antes y publicadas por la editorial André & Simrock. Estos arreglos tienen una procedencia diversa como puede verse en la tabla que sigue:

Dúo núm. 1: Sonata para piano y violín K. 380 (374f)

Dúo núm. 2: Trío con piano K. 564

Dúo núm. 3: Sonata para piano y violín K. 454

Dúo núm. 4: Sonata para piano y violín K. 377 (374e)

Dúo núm. 5: Trío con piano K. 548

Dúo núm. 6: Trío con piano K. 496

### 3. A modo de reflexiones

En el conjunto de la obra de Mozart para la flauta pesa una extraña fatalidad: repasando la lista de las obras del principio de este apartado, si excluimos las primeras y última, a saber, las 6 Sonatas que dedicó a los 8 años a la reina Carlota de Inglaterra, y el Cuarteto en la mayor K. 298 (muy probablemente dedicado a Franz-Anton Hoffmeister) todas las demás obras para flauta no le trajeron más que disgustos y sinsabores. En la famosa carta del 14 de febrero de 1778, cuando Mozart se queja de no soportar la flauta, ¿hasta qué punto no focaliza en el instrumento las desavenencias con quien lo toca? Esta tesis, defendida por Jean-Pierre Rampal en sus memorias, es más que verosímil.

¿Qué relaciones mantuvo Mozart con los flautistas que conoció? Compartió una gran amistad con dos de ellos: en primer lugar, Wendling, que media en obtener encargos para Wolfgang y cuya familia le estuvo muy vinculada. Debió haber estrenado la sinfonía concertante y probablemente le prestó su asesoramiento en más de una ocasión. Y, en segundo lugar, Becke, (11) a quién Mozart llevó a París para tocar en el estreno de "*Il Re Pastore*" el 22 de abril de 1775. Becke fue el amigo sincero que no regateó esfuerzos para reconciliar a Wolfgang con su padre. Su casa fue refugio para el compositor en los momentos tristes como la Navidad de 1778, recién rechazado por Aloysia Weber. Por desgracia no conocemos la opinión de Mozart sobre ambos flautistas en el plano musical.

Acerca de los otros dos flautistas, De Jean y Guines, que le hicieron los encargos, sus relaciones no acabaron bien en ninguno de ambos casos, si bien es justo decir que gracias a ellos fue compuesta la mayor parte de su música para flauta. Cabe suponer que Guines fuese un excelente flautista por las razones expuestas.

Pensando en los flautistas franceses más destacados de la época, no tenemos noticias de que Mozart haya conocido en París ni a Devienne, (12) tal vez el mejor de todos, ni a Rault, (13) Hugot (14) o Wunderlich (15). Es un enigma que siempre ha despertado nuestra extrañeza y curiosidad.

Si analizamos la utilización de la flauta en la obra orquestal de Mozart, podemos observar que en los conciertos y sinfonías los instrumentos de viento van por pares (2 oboes, 2 trompas, 2 clarinetes, etc.), excepto la flauta. En efecto, en los escasos conciertos en los que hay parte de flauta, tan sólo hay una. No obstante, en algunos movimientos lentos, sustituye los 2 oboes por 2 flautas, que eran habitualmente tocadas por los propios oboistas. En cuanto a las sinfonías, en ocho de ellas utiliza 2 flautas y en otras dos solamente una flauta. En total, tan solo 10 sinfonías, sin contar los casos contados en que 2 flautas solamente intervienen en sustitución de los oboes en un movimiento lento.

Si existe un argumento para justificar una preferencia por la utilización de una sola flauta, solamente se nos ocurre una razón de afinación, posiblemente dificultada por la segunda flauta. Se ha de tener presente que la construcción de la flauta estaba en una continua evolución. Aunque se admite que la flauta para la que Mozart escribió tenía una sola llave, ya en 1760 existen instrumentos con tres llaves (permitían evitar las llamadas posiciones “de horquilla” de las notas *fa*, *sol#* y *sib*) sin contar la llave de *mib*, que les precedió. En el concierto para flauta y arpa, como se ha comentado, hallamos además las notas *do#* y *do* graves. De ello cabe extraer dos conclusiones: en primer lugar, que Mozart conocía ambos tipos de flauta (ya que estas dos notas tan solo aparecen en este concierto), por lo que debía también estar familiarizado con las diferentes modificaciones en la factura instrumental, y, en segundo lugar, que conocía el instrumento de Guines, lo cual pone en evidencia un entendimiento previo entre ambos. El problema físico que planteaban esas dos notas estriba en que el interior del tubo del instrumento era de taladro cónico (con la parte más ancha hacia la embocadura). Con el fin de producir dos notas más graves era preciso alargar el tubo. Pero cuanto más largo era el tubo más se estrechaba en el extremo distal, con lo que el sonido resultaba aún más apagado, especialmente en las notas graves. A este problema alude Devienne en su *Método* cuando los desaprueba estos sonidos en el “Discurso preliminar” de su *Método* diciendo que “están fuera de la naturaleza del instrumento, no tienen consistencia y perjudican absolutamente al resto”. Estos argumentos han perdido su validez con la flauta de Böhm, cuyos graves son mucho más llenos en virtud de su taladro cilíndrico.

Por su parte, Quantz (16) ya describe estas dos llaves en su *Método* (1752) y fecha su invención hacia 1722. El *Método* de Hugot y Wunderlich (que también comentaremos en el apartado 4.2) presenta las ventajas de la flauta de cuatro llaves por sus mayores posibilidades de tocar con sostenidos o bemoles, mejor afinación, mayor homogeneidad, y facilidad de digitación. En realidad, el hecho de sucederse numerosas modificaciones en la construcción instrumental no excluía el uso de la flauta tradicional de una llave cuyo origen se remonta a finales del siglo XVII en Francia (Quantz escribe en 1752 que “aún no hace un siglo”). Pero es de suponer que debían coexistir modelos diferentes con sus respectivos partidarios creando tal vez una cierta confusión. Los inventos se multiplicaron hasta la aparición de la flauta de Böhm (1794-1881) en 1830. Es significativo contrastar las opiniones de Beethoven y de Berlioz, que nos parecen de un peso indiscutible:

El 1 de noviembre de 1809, Beethoven escribe en una carta a Georges Thompson, editor escocés que le invitaba a escribir para flauta:

No puedo decidirme a trabajar para la flauta, porque este instrumento es demasiado limitado e imperfecto.



Berlioz en su *Traité d'Instrumentation* op. 10 (1844), dice:

Este instrumento que durante tanto tiempo había permanecido imperfecto bajo múltiples facetas es en la actualidad, gracias a la habilidad de algunos constructores y al procedimiento de fabricación puesto al uso por Böhm a partir del descubrimiento de Gordon, tan completo, está tan afinado y tiene una sonoridad tan igual como la que se puede desear.

Estas referencias sitúan a la flauta que Mozart conoció en una primera fase de la larga transición que tuvo lugar entre la flauta de una llave y la flauta de Böhm. La excelsa hermosura y la belleza de su música para flauta hablan por si solos. Si bien es cierto que no es pródigo cuando emplea la flauta en su orquesta, es innegable que demuestra un conocimiento profundo de sus recursos técnicos y estéticos. Son tantas y tan bellas las frases que le dedica que no solamente no le demuestra aversión alguna, sino que los flautistas le profesamos un especial agradecimiento por los excepcionales momentos que pasamos en compañía de su música.

#### 4. Criterios de interpretación

La interpretación es el arte de transmitir una obra musical a través del conjunto de emociones que suscita en el intérprete. La labor del intérprete es hacer revivir las diferentes obras, basándose en un enfoque estilístico adecuado, a partir de las diferentes fuentes históricas de que en cada caso se pueda disponer. No obstante, el indispensable respeto hacia un manuscrito autógrafo o, en su defecto, una edición original, no debe cerrar el paso a la espontaneidad y a la motivación personal. El respeto por las fuentes históricas disminuye inevitablemente la libertad del intérprete que, ante el temor de traicionar al autor, duda en aplicar soluciones alternativas que en su criterio parecen idóneas para cada caso determinado.

En la obra de Mozart, además de las dificultades de la búsqueda de una interpretación correcta, el propio carisma del compositor puede llevar a un respeto dogmático hacia el texto. Al estudiar intentamos proceder con cautela y trabajar con humildad. Pero a la hora del concierto, y aún más de la grabación, es imperativo tomar decisiones (principalmente en cuanto a articulaciones y ornamentaciones) que a veces desearíamos no tener que tomar. Por todo ello, cada interpretación es el producto de una larga reflexión y de un compromiso entre varias soluciones, resuelto a corto plazo, ya que en la siguiente interpretación de la misma obra, surgen de nuevo las mismas disyuntivas. Se me acusará tal vez de un exceso de escrúpulos, pero me justificaré argumentando que sobran incertidumbres y criterios en la obra mozartiana como para creer en soluciones definitivas.

Hasta comienzos del siglo XIX, la música tocada no reflejaba con exactitud la música escrita, sino que gran parte de los recursos utilizados por el intérprete dependían de reglas (no siempre compartidas por tratadistas) variables según los países, hábitos de ejecución, modas, etc. Era frecuente por parte de los compositores no especificar ciertos detalles (esencialmente de articulación, ornamentación y de rítmica) a sabiendas que el intérprete los realizaría conforme a los criterios estéticos de cada estilo e incluso dejándole un margen de libertad que solamente se ha recuperado en la música del siglo XX. Pero la medida en la que el intérprete actual no llega o se excede en tales libertades es algo que no podemos calibrar por carecer de testimonios directos. El tiempo es algo irrepetible y por ello, nunca se podrán reproducir las circunstancias que propiciaron un determinado estilo musical. Ni el fenómeno actual del concierto público ni aún menos el de la grabación tienen parangón alguno en los tiempos pasados. La absoluta repetibilidad de la audición de una obra grabada no solamente es un fenómeno históricamente nuevo, sino que es tan musicalmente ilógico que puede llevar a planteamientos de interpretación distintos del concierto.

#### 4.1. Originales

La investigación musicológica es el punto de partida para abordar con un máximo de objetividad la labor interpretativa. Cada vez se dispone de más ediciones musicales acordes con los originales. Se pueden presentar como facsímil, como urtext o como semi-urtext (en el caso de realizaciones de bajo continuo). La fidelidad al texto original no puede nunca excluir ni la aportación personal ni la eventualidad de errores. Pero, al mismo tiempo, el hecho de partir de las fuentes es una condición previa absolutamente indispensable con el fin de asumir por completo la responsabilidad de la interpretación, especialmente cuando se ha de tomar alguna decisión que pueda apartarse del original.

En ningún caso intentamos descalificar las ediciones revisadas por intérpretes cualificados que de este modo transmiten el fruto de sus reflexiones y de su experiencia. Aportan en general soluciones de tipo práctico de un interés indiscutible.

#### 4.2. Métodos

A lo largo de la historia de la Música, las modas estilísticas han sido consustanciales a cada época. Los intérpretes del pasado hubieran considerado superfluas aquellas explicaciones que en la actualidad deseáramos conocer. Los tratados teóricos han abundado durante el Barroco, pero no son numerosos durante el Clasicismo.

A falta de precisiones concisas por parte de Mozart, una de las pautas más fiables son los métodos para flauta escritos en torno al año 1778. Por una parte, no se pueden desdeñar

los criterios de tratados anteriores, principalmente el de Quantz, aunque por razones cronológicamente obvias no sea el más adecuado. Parece más lógico dar prioridad a los métodos inmediatamente posteriores, toda vez que cabe suponer que recogen “*a posteriori*” las innovaciones estéticas vigentes. Todo método es posterior a las ideas que desarrolla; es como una confirmación de unos criterios técnicos y estilísticos. Además, de entre los métodos consultados que describiremos a continuación, los de Devienne y Vanderhagen son nuevas versiones de manuales (de ahí sus títulos, “*Nouvelle Méthode...*”). En el caso del segundo de ellos, esta afirmación es precisamente el objeto de la “Observación del Autor” previa al texto. En el caso de Devienne, se trata de una hipótesis muy verosímil. Tal vez la principal obra pedagógica de la época fue la obra titulada “*Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flûte*”, que conoció varias reediciones y traducciones y que, a juzgar por su título, debió ser el segundo método de su autor, dado que en dos catálogos de 1792 y 1796 de su editor J. J. Imbault, (17) aparecen dos métodos con títulos distintos y precios distintos. Aunque no se sabe con certeza la fecha de su publicación, se puede situar alrededor de 1794. Devienne fue un famoso flautista, fagotista, compositor y pedagogo, que fue el primer profesor de flauta del Conservatorio Nacional de París, desde 1795 a 1803.

Otro famoso Método fue el de A. Hugot (1761-1803), a cuya muerte fue completado por J. G. Wunderlich (1755-1819) y publicado en 1804. Hugot fue, como Devienne, profesor de flauta del Conservatorio de París entre los años 1795 y 1803.

Giuseppe Maria Cambini (18) publicó su “*Méthode pour la flûte traversière*” entre 1796 y 1797. Es interesante señalar que conoció a Mozart a través de Le Gros, director del “*Concert spirituel*”.

Es sorprendente que Cambini, violinista y compositor, escribiese este tratado sin ser ni flautista ni pedagogo. La obra no debió tener mucha repercusión, ya que no fue reeditada y se puede adivinar en ella la influencia del método de Devienne.

Amand Vanderhagen (19) publicó en 1799 su “*Nouvelle Méthode de Flûte*” que sucedía a un método anterior más abreviado. Fue sobre todo un virtuoso del clarinete y autor de numerosas obras para flauta.

Por último, citaremos el método de Mathieu Peraut (20) editado aproximadamente en 1800.

Estos 5 tratados poseen como rasgos comunes el haber sido publicados en París entre 1794 y 1804, lo que nos proporciona un óptimo enfoque cronológico y geográfico para el estudio de las obras compuestas en este periodo.



2) Las dos escrituras aparecen enfrentadas en dos partes instrumentales diferentes o, lo que es aún más patente, en ambas manos del arpa:

Mozart. Concierto para flauta y arpa. 3<sup>er</sup>. mov. cc. 58 y ss.

Mozart. Concierto para flauta y arpa. 3<sup>er</sup>. mov. cc. 181 y ss.

3. Se dan ambos casos simultáneamente:

Mozart. Concierto para flauta y arpa. 1<sup>er</sup>. mov. cc. 156-157

No hace falta decir que los casos como los expuesto son muy abundantes en la obra del compositor.

Las diferencias de notación (notas reales-apoyaturas), ¿obedecen a una moda o deben traducirse en alguna diferencia de medida? Me inclino a pensar que el criterio sería que, salvo excepciones, las diferencias han sido intencionadas por parte de Mozart.



Si buscamos ayuda en los diferentes métodos más arriba citados, hemos de reconocer que no dejan lugar a dudas cuando explican la realización de estos ornamentos:

DEVIENNE



VANDERHAGEN



CAMBINI



PERAUT



En cuanto a la figura que la apoyatura representa, para Devienne todas las apoyaturas son negras con independencia de su duración real. Lo mismo sucede en el tratado de Vanderhagen y todas las apoyaturas son de corchea. En el *Método* de Cambini hay apoyaturas de negra y de corchea, pero su propio ejemplo contiene una contradicción, tal vez debida a un error de imprenta.

Ante tales directrices, en apariencia enfrentadas con la escritura de Mozart que, insistamos de nuevo, parece desear una distinción entre notas reales y de adorno, somos partidarios

de buscar soluciones a cada caso concreto, tratando de situarlas en el carácter musical de cada frase. Con este criterio, proponemos la búsqueda de soluciones alternativas en función del contexto. Según los casos, la realización “aproximada” puede ser una de las dos siguientes:

según nos acerquemos del carácter gracioso de un mordente o deseemos resaltar la expresión armónicamente disonante de la apoyatura. Al decir “aproximada”, es mi intención hacer sentir que no se trata de una nota real sino de un ornamento, con la libertad rítmica que debe caracterizarle.

En cuanto al *Método* de Perraut, precisa que las apoyaturas han de hacerse largas cuando la apoyatura y la nota a la que va ligada forman grados conjuntos; y se harán cortas cuando forman grados disjuntos. En ambos casos pide que se toquen sobre el tiempo.

Una idea muy interesante es la defendida por Eva y Paul Badura-Skoda, (21) que vienen a recordar que Mozart tenía costumbre de escribir una semicorchea sola como una corchea atravesada por una barra, lo que el siglo XIX pasó a representar la apoyatura breve, también llamada *acciacatura* o mordente.

#### b) Trinos

El trino es un adorno muy usual en la música del periodo clásico. Las discusiones se centran en la determinación de la nota con la que ha de comenzar y la posibilidad de hacer una resolución. Si tomamos los métodos ya mencionados como punto de partida, encontramos opiniones unánimes en cuanto al comienzo del trino por la nota superior (y sobre el tiempo) y en la realización de una resolución. La primera de ambas directrices viene corroborada por las tablaturas de trinos, por entonces denominadas “*cadences*”.

Estos son algunos detalles suplementarios: Devienne precisa que se comienza por la nota situada un tono o un semitono superior (según que se trate de un trino mayor o menor); es partidario de acelerar las batidas del trino, precisa que la velocidad del trino será proporcional a la del *tempo* y que en un final de frase de canto o una pieza, se debe hacer un *crescendo* desde piano hasta *fortissimo*. Diferencia los trinos (“*cadences*”) de lo que actualmente denominamos semitrinos (“*trilles*”), que comienzan por la nota real y no tienen terminación.

Vanderhagen también preconiza comenzar el trino por la nota superior. Curiosamente, los ejemplos que ilustran esta afirmación están en contradicción con ella, pues en ellos los trinos comienzan por la nota real. Solamente cabe pensar en un error de imprenta. También se muestra partidario de acelerar la velocidad de los trinos y es partidario de la resolución final.

Por su parte Cambini, que no incluye tablatura de trinos, distingue entre “*cadence permanente*” (trino sobre una nota tenida), “*cadence passive*” (trinos sobre notas alternadas en una serie descendente o ascendente) y “*cadence finale*” (trino de fin de frase).

Peraut no sólo hace comenzar los trinos por la nota superior sino que, en los casos de trinos defectuosos, sugiere que “se haga oír bien” la primera nota (superior y con su posición real) antes de batir el trino, de tal modo que la desafinación quede disimulada. Se extiende en ejemplos analizando los distintos giros pero, en todos los casos, con independencia de la brevedad del ornamento, lo comienza por la nota superior.

Johann-Georg Albrechtsberger, (22) amigo de Haydn y de Mozart, era partidario de comenzar los trinos por la nota real (“*Anfangsgründe der Klavierkunst*”). Tenía un antecedente en Vincenzo Manfredini (1737-1799), en cuyo tratado “*Regole armoniche...*” (Viena, 1775) defiende la misma idea.

Una vez más, no parece lógico aceptar una solución única, sino que partiendo del principio de que dando prioridad a la primera tesis, es posible recurrir sin escrúpulos a la segunda cuando alguna razón así lo aconseje.

### c) *Gruppetti*

Uno de los ornamentos más utilizados por Mozart y por sus contemporáneos es el actualmente denominado “*gruppetto*”, que en la mayoría de los casos aparece sobre una figuración negra con puntillo y corchea, o corchea con puntillo y semicorchea.

El método de Devienne es el más explícito en ejemplos. Llama a los *gruppetti* “*cadences brisées*”, y las presenta escritas de dos maneras equivalentes. El autor escribe: “Hay que sostener un poco la primera nota y pasar las otras cinco con igualdad”, y añade aludiendo al segundo ejemplo: “Otra manera, mucho más graciosa y que se emplea en los movimientos lentos”.



Los signos de seisillo no son originales, sino que se han añadido de acuerdo con la notación actual.

El método de Hugot-Wunderlich ofrece dos realizaciones a la vez que sugiere “muchas otras” que deja en manos del intérprete.

Vanderhagen da una única solución, pero no especifica el esquema rítmico en valores reales.

Cambini engloba en la denominación “grupos” diversos ornamentos formados por varias notas de adorno.

Peraut adopta el mismo planteamiento pero es curioso observar que los dos ejemplos que aporta no son rítmicamente equivalentes.

Veamos todas las soluciones expuestas en una tabla. En la columna derecha se exponen las distintas realizaciones propuestas por cada autor.

DEVIENNE

HUGOT-WUNDERLICH

VANDERHAGEN

CAMBINI

PERAUT

Sorprende comprobar el rico abanico de soluciones que sugieren los distintos métodos en contraste con la insipidez de las fórmulas solfísticas habituales. A la vista de estos datos, es

obvio que, lejos de buscar una codificación estricta, existía una profusa variedad de recursos ornamentales al gusto del intérprete.

#### 4.4 Articulación

Los métodos ofrecen un amplio abanico de combinaciones de notas destacadas y ligadas con ejemplos detallados para aplicarlas en cada caso. Devienne y Vanderhagen son particularmente explícitos.

Devienne titula su Artículo 5 de esta manera: *“Ejemplos de Articulaciones diferentes que ciertos pasajes exigen por necesidad y que a menudo se olvidan en la Copia o Grabado”*. Ello aporta una prueba más de que, ya sea por olvido o por dejar un margen de creatividad, no parece que los compositores tuvieran un escrúpulo excesivo respecto de las articulaciones. Este autor es muy prolífico en ejemplos de diversas combinaciones, incluso con cambios de compás. Además, pone ejemplos para articular a voluntad. Por último, indica que se debe seguir la intención del autor cuando está escrita.

En relación con las articulaciones de los conciertos de Mozart, podemos observar como a lo largo del Concierto para flauta y arpa, el manuscrito original pone de manifiesto un trabajo serio y cuidadoso ya que las articulaciones están escritas con la clara intención de resaltar el fraseo musical. En tal sentido, contrasta sensiblemente con las articulaciones del Concierto en re mayor en el que, lejos de la meticulosidad que también demuestra en el Concierto en sol mayor, ha seguido fórmulas más estereotipadas. Ello parece obedecer al estado de ánimo del compositor en cada caso: las relaciones de Wolfgang con los dos respectivos mecenas aún no se habían deteriorado cuando compuso el Concierto para flauta y arpa y el Concierto en sol mayor, en tanto que las desavenencias surgidas con Dejean le habrían impulsado a concluir lo antes posible el encargo para cobrar sus honorarios; las prisas le aconsejaron, como ya se ha comentado, transcribir una obra anterior (el Concierto para oboe).

El *destacado doble* (al que se recurre actualmente en los pasajes de notas destacadas rápidas) no debía ser frecuente en la época de Mozart, como lo demuestran las alusiones jocosas (Peraut) o despectivas (Devienne) que leemos en sus respectivos métodos. Precisemos que se refieren no al “tuku” sino a “dougue”, “tourou” o “turu” (fonética francesa).

Peraut dice que “no existe el destacado doble en la flauta” y califica a las mencionadas articulaciones como “baturrillo embadurnado” y “miserable charlatanismo”. Devienne les reprocha falta de nitidez y los califica de “farfullage” (*bredouillage*).

Ello puede deberse a varias razones: En primer lugar, las pronunciaciones citadas son mucho menos precisas que la actual “tu-ku”, que no se utilizaban por entonces. Es interesante mencionar el caso del método para flauta de pico titulado “*La Fontegara*”, escrito por Silves-



tro Ganassi (23) en Venecia (1535). En el caso de Devienne, su condición de fagotista (además de flautista) debía hacerle poseedor de una gran facilidad de articulación rápida. En los pasajes de este tipo, Vanderhagen recurría a ligar notas de dos en dos, o en grupos de ocho. De cualquier modo, es actualmente imposible saber con certeza qué recursos técnicos, como pueda ser la articulación, respondían a un ideal estético o a una limitación técnica.

#### 4.5 Cadencias

La costumbre de incluir un episodio libre, destinado a una improvisación del solista que pasa a integrarse en la obra, era algo habitual en los conciertos instrumentales y en las arias vocales de aquella época. Se pueden hallar antecedentes en el periodo barroco, y entre ellas es digna de mención la famosa y extensa cadencia del clave en el Quinto Concierto de Brandeburgo de J. S. Bach; además, en contra de lo habitual, fue escrita por él mismo. El hábito de improvisar la cadencia dejó pronto paso al de escribirla, tal vez con el fin de eliminar los riesgos inherentes a hacerlo en público, y de utilizar los motivos temáticos de una forma más elaborada. Mozart escribió en ocasiones las cadencias de sus propios conciertos para piano. En el caso de los conciertos para flauta, no conocemos cadencias compuestas por él ni por contemporáneos suyos. El concierto para flauta y arpa ha contado con espléndidas cadencias compuestas por autores del siglo XIX. Efectivamente, las que se tocan con más frecuencia son las del pianista y director alemán Carl Reinecke (24) y del arpista inglés John Thomas, (25) solándose combinar entre sí. Diferentes flautistas han escrito cadencias para los dos conciertos para flauta, el Andante en do mayor y el Rondó en re mayor. Son notables las del tándem Taffanel-Gaubert y muy destacables las de Jean-Pierre Rampal, sin duda las más famosas. Otros flautistas como Johannes Donjon o James Galway, y compositores como Eugène Bozza o Jean-Michel Damase han hecho sus respectivas aportaciones a este interesante género, no siempre adecuadamente cultivado.

La composición de una cadencia puede admitir dos enfoques opuestos: mantener en lo posible el estilo no sólo del concierto sino de su periodo histórico, o escribirla con criterios estéticos propios de la época en que la cadencia es compuesta. Si, en teoría, el primer criterio favorece la unidad estilística, no se debe excluir el segundo, más audaz, que proporciona un enfoque muy distinto del tradicional. De hecho, si una cadencia es una improvisación completamente subjetiva, una especie de visión personal sobre los elementos temáticos de un concierto, es lícito pensar que varíe a lo largo de la historia. De hecho, es lo que sucede con algunas de las citadas cadencias, que están impregnadas del carácter de sus autores.

Pero con cualquiera de los dos enfoques, no dudo en aconsejar a mis discípulos que compongan sus propias cadencias. Creo que la cadencia es el único momento dentro de un

concierto en el que el intérprete puede aportar algo tan absolutamente personal. Para abordar ese trabajo, se debe contar con el protagonismo de los temas presentes en el movimiento considerado, pero sin desdeñar aquellos giros melódicos y rítmicos que llamen nuestra atención, que pueden utilizarse ya como temas subsidiarios, ya como material de conexión entre los elementos temáticos principales. Dado que el carácter improvisatorio de una cadencia no tiene más límites que los que nuestro gusto decida, no se debe descartar una terminación distinta a la del tan manido trino final. Sobre el modo de estructurar una cadencia, hallamos interesantes directrices en las revisiones de estos conciertos a cargo de Trevor Wye y en el artículo de Francisco Javier López Rodríguez, Catedrático de Flauta del Conservatorio de Sevilla, en la revista "*Flauta y Música*" (véase bibliografía al final del presente artículo).

#### 4.6 Conclusiones

La interpretación de la música de Mozart se considera como una prueba de fuego para el gusto de un músico.

El análisis e interpretación de una obra del salzburgués nos apasiona y enriquece cada vez más, pero nos da la sensación de estar siempre a medio camino. Hemos intentado exponer unos criterios que sirvan de guía, a sabiendas de que a la hora de tocar hay que elegir una sola de las posibles opciones.

Nos parece esencial mantener una actitud de tolerancia ante cualquier idea novedosa, pues es muy fácil caer en ideas rutinarias que imposibilitan la búsqueda de soluciones nuevas. Es difícil tocar una obra de Mozart en la que cualquier idea preconcebida puede convertirse en un prejuicio. Lo mismo cabe decir de la música de Bach. En tal sentido, Gabriel Fauré escribió en su Prefacio de las "Obras completas para órgano de J. S. Bach":

El mal que padecen las obras maestras es el excesivo respeto con el que se las rodea.

En este breve trabajo se ha intentado, lejos de ofrecer soluciones definitivas, buscar un enfoque lo más amplio posible, basado en datos, observaciones y experiencias personales fascinantes. En última instancia, el máximo anhelo del intérprete ha de ser lograr una mayor sintonía con sus oyentes y convertirse en el vehículo idóneo para dar vida a la Música.

#### 5. Referencias de personas citadas en el texto

(1) Ferdinand DE JEAN o DEJEAN (Bonn, 1731-Viena 1797), fue médico militar de la Compañía Holandesa de las Indias orientales. Afrancesó su apellido De Jong, que se convirtió

en De Jean o Dejean. Vivió en Mannheim de 1777 a 1778. Probablemente su apellido tendría su origen en antepasados suyos franceses que emigraron a Holanda con motivo de la Revocación del Edicto de Nantes.

(2) Leopold MOZART (Augsburgo, 1717-Salzburg 1787). Después de acabar sus estudios de Filosofía y Derecho, fue violinista, compositor de cámara (1757) y vicemaestro de capilla del arzobispo de Salzburgo (1763). Dirigió la orquesta de Salzburgo. Casado con Anna Maria PERTL, tuvo 7 hijos de los que tan sólo sobrevivieron Mariana y Wolfgang. Aunque compuso diversas obras religiosas y de cámara, su obra más importante es su método de violín "*Versuch einer gründl. Violinschule*" (1756). Consagró su vida a la educación musical de sus hijos, manteniendo con Wolfgang unas relaciones a menudo difíciles cuyo estudio se basa en un amplio epistolario.

(3) Johann Baptist WENDLING (Alsacia, 1723[?]-Múnich, 1797[?]). Flautista de la Orquesta de Mannheim. Tanto él como su familia estuvieron muy vinculados a Mozart. De hecho, Augusta Wendling, hija de Johann Baptist, cantante y pianista conocida por su belleza, no dejaba indiferente a Wolfgang. Wendling fue uno de los destinatarios de su enigmática Sinfonía concertante. El hecho de haber conseguido encargos como el de Dejean para Mozart da una idea de la influencia de Wendling en la vida musical de la época.

(4) Friederich RAMM (1744-1811). Oboísta. Fue amigo de Mozart, a quien conoció en casa del violinista Cannabich. Fue destinatario de la Sinfonía concertante.

(5) Ludwig August LE BRUN (1752-1790). Hijo de un oboísta belga de la corte de Mannheim, nació en esta ciudad y fue también músico de la corte, además de llevar a cabo una brillante carrera en París, Viena, Londres, Berlín e Italia. Compuso ballets, conciertos para oboe, flauta y clarinete, además de música de cámara.

(6) Johann Vaclav STICH (1746-1803), que italianizó su nombre y apellido en Giovanni Punto. Famoso trompista para quien Mozart escribió la sinfonía concertante.

(7) Joseph LE GROS (Monampeuil, 1739-La Rochelle, 1793). Cantante, amigo e intérprete de Gluck. Director del "*Concert spirituel*". Mozart le conoció por medio de Wendling y el barón von Grimm. El episodio de la Sinfonía concertante había de ser causa de discordia entre ambos, aunque en junio de 1778 se reconcilia con Mozart encargándole una nueva sinfonía (núm. 31 en re mayor, K. 297), que constituyó el 18 de junio de 1788 su primer gran éxito parisino (pese a que le pidió rehacer el "andante"), y a la que siguió otra, estrenada el 8 de septiembre y actualmente difícil de identificar.

(8) Otto JAHN (Kiel, 1813-Gotinga, 1869). Arqueólogo, filósofo y musicólogo alemán. Autor de una obra sobre Mozart que le valió la dedicatoria del catálogo de Köchel. Le debemos el haber sido el descubridor de una copia de la Sinfonía concertante que identificó como

la Sinfonía concertante en mi bemol Mayor de Mozart, algo que es aún hoy en día objeto de polémica.

(9) Franz Anton HOFFMEISTER (Rothenburg am Neckar, 1754-Viena, 1812). Fundó su propia editorial musical en Leipzig (1784) que publicó obras de, Mozart, Beethoven, Dittersdorf, etc. Fue amigo personal de Mozart y “hermano” en la masonería. Además, como compositor es autor de muchas obras para flauta (24 Conciertos, y numerosas obras de cámara).

(10) Ignaz Franz VON MOSEL (1772-1844). Director de orquesta, compositor y musicólogo. Entre otros cargos, ostentó los de vicedirector de teatros (1820-1829) y de Conservador de la Biblioteca de la Corte de Viena (1829).

(11) Johann Baptist BECKE (1743-1817). Flautista y amigo personal de Mozart. A su regreso de París el 25 diciembre 1778 y ante la profunda desilusión sufrida con Aloysia Weber, el compositor va a llorar a casa de Becke, donde se queda durante un tiempo. Becke no duda en escribir a Leopold el 29 de diciembre para intentar reconciliarle con su hijo.

(12) François DEVIENNE (Joinville, 1759-París, 1803). Tal vez el flautista más famoso de su tiempo, primer profesor de flauta, junto con Hugot, del Conservatorio Nacional de París. Fue además fagotista y, como tal, también alcanzó notoriedad, ocupando el puesto de fagot solista en la Ópera de París. Compositor fecundo y de una gran inspiración, le debemos óperas (como “*Les Visitandines*” que fue representada 200 veces), sinfonías, conciertos y música de cámara, además de su célebre *Método* (1795).

(13) Félix RAULT (Burdeos, 1736-París, 1800). Flautista, considerado como el mejor alumno del célebre Michel BLAVET (1700-1768), a quien sucedió como flauta-solista de la Ópera de París. Entre sus alumnos se cuentan Devienne y Wunderlich.

(14) Antoine HUGOT (París 1761-1803). Primer flauta de la Orquesta de los bufones italianos que dirigía Viotti. Fue, junto con Devienne, el primer profesor de flauta del recién creado Conservatorio Nacional. Alcanzó una gran notoriedad y a sus dotes de flautista hay que unir las de compositor de obras para su instrumento. Murió mientras trabajaba en el *Método* que el Conservatorio le había encargado, y que fue terminado por Wunderlich.

(15) Johann Georg WUNDERLICH (Bayreuth, 1755-París 1819). Fue uno de los mejores alumnos de Rault, con quien estudió desde su llegada a París en 1776. Miembro del “*Concert spirituel*” en 1779, miembro de la Capilla Real y flauta solista de la Ópera de París en 1787. Profesor de la segunda clase del Conservatorio de París desde 1795 y sucesor de Devienne y Hugot a partir de 1803. Entre sus alumnos destacan TULOU y BERBIGUIER.

(16) Johann Joachim QUANTZ (Oberscheben, 1697-Postdam, 1773). Uno de los mejores flautistas de su época. A poco de subir al trono en 1741 el Rey de Prusia Federico II, que tocaba la flauta, entró a su servicio de forma vitalicia. No solamente le daba clases, sino que



componía para él, participaba con él en los conciertos que se daban en su Corte, y construía flautas para él. Fue un notable compositor de obras para la flauta (más de 300 Conciertos) y autor del tratado de flauta más completo del periodo barroco.

(17) Jean Jérôme IMBAULT (París, 1753-1832), violinista y editor francés. Actuó en el "Concert spirituel" y fue miembro de la Capilla Imperial (1810). Publicó música entre 1780 y 1814, en especial obras de Haydn, Pleyel, Clementi, Viotti, Cambini y Mozart, además de obras didácticas como el *Método* de Devienne.

(18) Giovanni Giuseppe CAMBINI (Liorna, 1746-París, 1832). Su vida fue novelesca. Se enamoró en Nápoles de una chica de su misma ciudad natal. El barco en el que se dirigían hacia Liorna para casarse fue asaltado por los berberiscos y sus viajeros fueron apresados y vendidos como esclavos. Poco después, fue comprado por un negociante veneciano y llegó por fin a París en 1770, residiendo allí hasta su muerte. Además de compositor de una amplia producción (60 sinfonías, 144 cuartetos, etc.) fue director de las orquestas del Teatro de Beaujolais (1788-91) y del Teatro Louvois (1791-94). Después de un primer contacto favorable en casa de Le Gros (en el que Mozart manifestó su admiración por los Cuartetos de Cambini, que a su vez elogió a Mozart exclamando: "*Questa è una gran testa!*") Wolfgang le reprochó en cartas a Leopold el haber sido la causa de sus dificultades con Le Gros con ocasión del malogrado estreno de su Sinfonía concertante.

(19) Amand VANDERHAGEN. Poco se sabe de este autor, que en el tratado que comentamos se presenta como *Professeur de Musique et Auteur de plusieurs Ouvrages pour cet Instrument*. Su "*Nouvelle Méthode de Flûte*" fue publicado en 1799 por Pleyel en París.

(20) Mathieu PERAUT. Mencionado en el diccionario de F. J. Fetis, se conocen pocos datos sobre su vida. Activo en París entre 1797 y 1804, fue autor de 3 dúos concertantes para dos flautas y 6 sonatas para flauta y bajo continuo. Su "*Méthode pour la Flûte*" fue publicado entre 1800 y 1803.

(21) Paul BADURA-SKODA (Viena, 1928). Pianista, gran intérprete de Mozart y Schubert. Furtwängler y Karajan impulsaron su carrera musical a nivel mundial. Como musicólogo, ha publicado obras reconocidas por su rigor y por su autoridad. Su esposa Eva es una conocida musicóloga, en compañía de la cual ha escrito el importante tratado sobre Mozart, que se ha convertido en una obra de referencia.

(22) Johann-Georg ALBRECHTSBERGER (1736-1809). Organista y maestro de capilla en la Corte de Viena, sucedió a Mozart como *Kapellmeister* de la catedral de San Esteban en Viena, y fue profesor de contrapunto de Beethoven.

(23) Silvestro GANASSI (Fontego, cerca de Venecia, 1492- [?]). Autor de dos importantes obras teóricas: "*La Fontegara*" (Venecia, 1535) dedicada a la flauta de pico; y "*La regola rubertina*" (1542-43) para las violas.



(24) Carl REINECKE (Altona, 1824-Leipzig, 1910). Pianista, director de orquesta y compositor. Fue pianista de la Corte de Dinamarca y, después de vivir en París, Colonia, Barmen y Breslau, se estableció en Leipzig en 1895, donde dirigió la *Gewandhaus* y el Conservatorio hasta 1902. Autor de operas, música sinfónica, religiosa y de cámara, así como de escritos sobre Mozart, Beethoven, etc.

(25) John THOMAS (Bridgend, 1826-Londres, 1913). Arpista inglés. Fue profesor en la Royal Academy of Music y arpista de la Ópera de Londres.

### Bibliografía

- E. y P. BADURA-SKODA: *L'Art de jouer Mozart au piano*. Ed. Buchet. Castel, 1980
- M. R. CALVO-MANZANO y A. ARIAS: *El arpa en la obra de Mozart y Mozart y la flauta*. Ed. Alpuerto. Madrid. 1991.
- M. CASTELLANI: *Tre Metodi per flauto del Neoclassicismo francese* S. P. E. S. Florencia, 1984.
- A. GIRARD: *Histoire et richesses de la Flûte*. Ed. Gründ, 1953. París.
- E. HUMBLOT: *Un musicien joinvillois de l'Epoque de la Révolution*. 1909, reimpression 1982. Ed. Minkoff. Ginebra.
- F. J. LOPEZ RODRIGUEZ: *Flauta y Música*. Artículo "La flauta en la correspondencia de W. A. Mozart". Junio 1996. Asociación de flautistas de Andalucía.
- F. J. LOPEZ RODRIGUEZ: *Flauta y Música*. Artículo "Cadencias. Evolución, análisis y elaboración". Enero 1999. Asociación de flautistas de Andalucía.
- J. y B. MASSIN: *Mozart*. Ed. Fayard 1990.
- R. MEYLAN: "La Flûte". Ed Payot. Lausana, 1974.
- J. J. QUANTZ: "Essai d'une Méthode pour apprendre à jouer de la Flûte traversière". Berlín, 1752. Facsímil Ed. Zurfluh. París, 1975.
- J. P. RAMPAL: "Mémoires. Musique, ma vie". Ed. Laffont. París, 1991.
- F. R. TRANCHEFORT et altri: "Guide de la musique de chambre". Ed. Fayard, 1989
- R. TROXLER y D. LASOCKI: "New ideas on interpreting the ornaments in Mozart's Flute Concertos". Artículo publicado en la revista "The flutist Quarterly"; vol. xiii, núm. 4. (1988).
- VARIOS AUTORES: "Enciclopedia de la Música". Ed. Salvat.
- D. VERROUST: "Mozart et la flûte". Artículo publicado en la revista "Traversière Magazine", núm. 35 (1991). ■