

INVESTIGACIÓN

Recibido: 28/12/2019 --- Aceptado: 29/06/2020 --- Publicado: 15/12/2020

INFLUENCIA DE LAS ESCUELAS FLAUTÍSTICAS EN LA PRAXIS DOCENTE DEL PROFESORADO SUPERIOR EN ESPAÑA

Influence of flautistic schools in the teaching praxis of the higher teacher in Spain

  **Ana María Botella Nicolás¹**: Universitat de València. España.
ana.maria.botella@uv.es

  **Guillem Escorihuela Carbonell**: Institut Superior d'Ensenyances Artístiques
de la Comunitat Valenciana. España
escorihuela_gui@gva.es

RESUMEN

Las escuelas nacionales de flauta travesera han jugado un papel importante en la generalización de las técnicas y en la creación de métodos que han conseguido ser atemporales y de probada solvencia. El objetivo radica en conocer la influencia e influjos que las diferentes escuelas puedan tener sobre el alumnado, y determinar si realmente hoy en día se pueden acotar dichas doctrinas, producto de un momento determinado y en unas circunstancias de expansión del instrumento. Este artículo se centra en datos obtenidos acerca de la influencia que estas escuelas de flauta ejercen sobre el profesorado superior de flauta. Se observa que todos los docentes aplican métodos de autores de distinta escuela, un 14% dice seguir una, frente al 86% que no se decanta. Así pues, se debe relativizar la influencia de las escuelas flautísticas en la praxis docente del profesorado superior en España, puesto que la acción docente instrumental conlleva una elevada especificidad. Las conclusiones apuntan a que se debe relativizar la influencia de las escuelas flautísticas en la praxis docente del profesorado superior en España, puesto que la acción docente instrumental conlleva una elevada especificidad.

PALABRAS CLAVE: Flauta travesera - Educación performativa - Educación musical superior - Escuelas flautísticas - Educación musical - Enseñanza instrumental.

¹ **Ana María Botella Nicolás**: Doctora en Pedagogía por la Universidad de Valencia. Profesora Titular del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Magisterio de la Universitat de València.

ABSTRACT

The national flute schools have played an important role in the generalization of techniques and in the creation of methods that have proved to be timeless and of proven solvency. The objective is to know the influence and influences that different schools can have on students, and to determine if really today different doctrines can be limited, as a result of a specific moment and in circumstances of expansion of the instrument. This article focuses on data obtained about the influence that these flute schools exert on the superior flute faculty. If you notice that all teachers vary methods of authors from different schools, 14% say they follow one, compared to 86% who do not choose. Thus, the influence of flutist schools in the teaching practice of higher teachers in Spain must be relativized, since instrumental teaching action entails a high specificity. The conclusions suggest that the influence of flutist schools in the teaching practice of higher teachers in Spain should be relativized, since instrumental teaching action entails high specificity.

KEY WORDS: Flute - Performative education - Higher music education - Flutist schools - Music education - Instrumental teaching.

INFLUÊNCIA DAS ESCOLAS DE FLAUTA NA PRÁTICA DOCENTE DOS PROFESSORES NO ENSINO SUPERIOR NA ESPANHA

RESUMO

As escolas nacionais de flauta transversal tem desempenhado um papel importante na generalização das técnicas e na criação de métodos que conseguiram ser atemporais e de comprovada solvência. O objetivo radica em conhecer a influência e influxo que as diferentes escolas podem ter sobre os estudantes, e determinar se realmente hoje em dia podem-se adotar estas doutrinas, produto de um momento determinado e em circunstância de expansão do instrumento. Este artigo centra-se nos dados obtidos sobre a influência que estas escolas de flauta exercem sobre os professores de ensino superior de flauta. Se observa que todos os professores aplicam métodos de autores de diferentes escolas, 14% diz seguir uma, frente a 86% que não se define. Em consequência, se deve relativizar a influência das escolas de flauta na prática dos professores de ensino superior na Espanha, pois a ação docente instrumental carrega uma elevada especificidade. As conclusões apontam a que se deve relativizar a influência das escolas de flauta na prática docente dos professores do ensino superior na Espanha, isto devido que a ação docente instrumental carrega uma elevada especificidade.

PALAVRAS CHAVE: Flauta transversal - Educação performativa - Educação musical superior - Escolas flautísticas - Educação musical - Ensino instrumental.

Como citar el artículo:

Botella Nicolás, A. M. y Escorihuela Carbonell, G. (2020). Influencia de las escuelas flautísticas en la praxis docente del profesorado superior en España. [Influence of flautistic schools in the teaching praxis of the higher teacher in Spain]. *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, 153, 99-116.
doi: <https://doi.org/10.15178/va.2020.153.99-116> Recuperado de <http://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/1214>

1. INTRODUCCIÓN

Dice el pintor y filósofo del arte Vassily Kandinsky (1912), que “cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos” (p. 28). Según esta premisa, las escuelas artísticas son fruto de un momento dado, y de la influencia que un creador y sus sentimientos puedan ejercer sobre otros autores. En este sentido, el arte efímero de la interpretación musical queda difícilmente encajado en la definición tradicional de escuela, que se ha anclado en los principios de doctrina o sistema de un autor o autores, seguidos por un conjunto de discípulos.

El siguiente artículo aborda el concepto de escuela en las enseñanzas de flauta travesera, a través de un estudio sobre la praxis docente del profesorado de los centros superiores de música de España. El objetivo radica en conocer la influencia e influjos que las diferentes escuelas puedan tener sobre el alumnado, y determinar si realmente hoy en día se pueden acotar dichas doctrinas, producto de un momento determinado y en unas circunstancias de expansión del instrumento.

Pocos escritos han puesto el foco en la importancia de las escuelas flautísticas europeas que han dado un cariz diferente a la interpretación, tanto en solitario como orquestal (Escorihuela, 2017). Por ello, aquí se abordan los casos que se dan en España, de esta manera se esperan resultados de carácter nacional que puedan dar a la luz una supuesta escuela española de flauta travesera.

Para determinar si realmente existe una escuela de flauta autóctona, diferenciada del resto de escuelas nacionales, y conocer el influjo de éstas en la docencia de los centros españoles se procede a un recorrido por todas ellas. Escuelas que han jugado un papel importante en la generalización y el exponencial de las técnicas y los métodos que han conseguido ser atemporales y de probada solvencia (Botella y Escorihuela, 2017).

Es indudable la influencia que los alumnos de Taffanel en el Conservatorio de París tuvieron sobre los flautistas a principios del siglo XX en Europa y América. Según Toff (1996), la escuela francesa fue precursora de la americana, mientras que la inglesa fue de tendencias dispares a las desarrolladas en Francia. Escorihuela (2017) afirma que en otros países europeos se produjo una situación semejante, con una paulatina pérdida de los rasgos seculares en favor de la escuela francesa. A su vez, en

España no se había conseguido instaurar una tradición flautística, siendo un país que vivía su música mirando a Italia y a Francia.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Si consideramos la reflexión en torno a la técnica instrumental y su enseñanza como los escritos y manuales que conforman el corpus de una determinada escuela, debemos sopesar la influencia del que probablemente es el primer manual de la historia de la flauta: *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois, divisez par traictez*. Publicado por primera vez en París en 1707 y escrito por el compositor y flautista francés Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763). El libro tuvo un enorme éxito dentro y fuera de Francia, reeditándose repetidas veces durante el siglo XVIII. Según Escorihuela (2017): “La cuádruple faceta de constructor, intérprete, compositor y tratadista, hacen de Hotteterre una figura muy importante dentro de la historia de la flauta y una referencia dentro del Barroco temprano” (p. 31). Así pues, se le puede considerar uno de los primeros creadores de la escuela francesa de flauta.

Una institución fue fundamental para, desde el centro de la nación, aunar la práctica flautística y musical de todo un país, y exportarla a los que tomaron al Conservatorio de París como la referencia musical más importante. Tal y como afirman Botella y Escorihuela (2019): “el Conservatorio de París, fundado en 1795 tenía claramente codificada la enseñanza instrumental. Todos los estudiantes debían aprender de la misma forma, siguiendo un programa bien definido. Y su primer método oficial fue el de Hugot y Wunderlich (1804)” (p. 6).

Le seguirán otros como los de Berbiguier (1818), Tulou (1835), Drouet (1827), Altès (1880), o los compendios de estudios de Demersseman y Donjon. En todos ellos se refleja la evolución del instrumento, desde una flauta con 7 llaves hasta el sistema Boehm, patentado en 1847. Además de los métodos, la propia música que se escribe para flauta desde los círculos del Conservatorio se convierte en un repertorio propio y característico de esta escuela, ya que según apunta Artaud (1986), tal tradición de un catálogo a cargo de los propios virtuosos duró en el tiempo. De entre los profesores que destacaron encontramos a Paul Taffanel (1844-1908) y Philippe Gaubert (1879-1941), quienes escribieron numerosas piezas solistas y de música de cámara, por encargo de la propia institución, o de sus propios alumnos. Estos grandes pedagogos de la flauta, con Marcel Moyse (1889-1984), crearon la escuela moderna de flauta.

Para Perlove (s.f.) el linaje de la escuela francesa se remonta a Taffanel, nombrado en 1813 profesor de flauta del Conservatorio de París. Fue llamado el Paganini de la flauta por su rico sonido homogéneo y virtuosismo técnico. Sus alumnos más brillantes ocuparon los principales cargos musicales, como Marcel Moyse, Louis Fleury, Georges Laurent, Georges Barrère, y Philippe Gaubert. Con este último escribió un libro, publicado en 1923, de estudios de escalas que sigue siendo un método usado internacionalmente. Taffanel también recuperó el repertorio olvidado

Influencia de las escuelas flautísticas en la praxis docente del profesorado superior en España

de Bach y Mozart, e institucionalizó los encargos del Conservatorio de obras originales para las competiciones anuales. Adolphe Hennebains y René Le Roy les sucedieron como profesores, y continuaron expandiendo la reputación de la escuela y su metodología.

Philippe Gaubert, ejerció su influencia a través de dos facetas: en primer lugar, la de intérprete y docente de flauta, y más tarde con el director de orquesta, siéndolo de la Ópera de París. Desde esta posición aventajada impulsó el uso de la plata como material ideal en la fabricación de las flautas, y su aceptación por el grueso de flautistas franceses generó un nuevo denominador común: el sonido. Además, la construcción en platos abiertos que introdujo Godfroy fue popularizada por Gaubert, constituyendo otro elemento de influencia internacional.

El siguiente en la lista de profesores que revoluciona el estudio y la enseñanza de la flauta, marcando un hito en la escuela francesa fue Marcel Moyse. Profesor del conservatorio de 1932 a 1948, fue, probablemente, el flautista más destacado de la primera mitad del siglo XX. A ello se suma el impresionante conjunto de obras didácticas que escribe, constituyendo una referencia indispensable para todo estudiante (Escorihuela, 2017).

Los alumnos de Taffanel ejercieron una fuerte influencia en todos los flautistas a principios del siglo XX, tanto en Europa como en América. Ocuparon los principales cargos orquestales y de enseñanza, y grabaron algunos de los primeros discos de repertorio clásico (Doreguille, 1988). La escuela de flauta francesa se destacó por utilizar flautas metálicas, construidas bajo las directrices del sistema Boehm modificado por Louis Lot y otros, además de un estilo en la forma de tocar basado en el sonido de carácter ligero y vibrado (Powell, 2002). Según Escorihuela (2017):

La esencia de la escuela francesa se puede resumir en la calidad del sonido, expresado en suavidad, ligereza y colorido. Sin ser densa y fuerte, posee el suficiente atributo de elegancia. Ya desde la obra didáctica de Hotteterre (1707), la primera de este género, se puede trazar la línea de la nominada escuela. El uso de las articulaciones, las recomendaciones acerca de los *flattements* y otros *agreements*, demuestra la búsqueda de una sonoridad determinada. Así, como en sus cambios en la construcción, intentando dotar a la flauta de mayor respuesta dinámica e incrementar el colorido. Las articulaciones *tu* y *ru*, propias del idioma francés, junto con el especial cuidado del fraseo, son sin duda dos signos de identidad genuinos de la escuela. (p. 62)

Se puede afirmar que la influencia del Conservatorio y los flautistas galos trascendió desde principios del siglo XX a todos los centros musicales occidentales, lo que concluyó en una inexorable internacionalización de esta doctrina. A ello ayudó la influencia que desde el siglo XVII ejercieron los constructores e instrumentistas de viento franceses por todo el ámbito europeo, transportando el estilo nacional por todas las cortes, el denominado gusto francés que se extendió durante el Barroco (López, 2000).

Por lo que respecta a Alemania, en torno a 1730 se publica *Museum Musicum Theoretico Practicum* de Joseph Friedrich Bernhard Majer (1732) y *Musicus Autodidaktikos* de Johann-Philipp Eisel (1738). La escuela alemana de flauta le debe mucho Johann Joachim Quantz (1697-1773), cuyo es uno de los primeros tratados de música instrumental: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752). La obra de Quantz se ha convertido en la referencia de la interpretación musical y flautística propia de la mitad del siglo XVIII. Se trata de un método que combina nociones teóricas con práctica de la música del momento, además incorpora datos sobre la interpretación, teniendo el arte ornamental como soporte para sus ejemplos. Estamos ante un ensayo que rebasa el mero tutorial flautístico para convertirse en un compendio del gusto musical y la ejecución de más instrumentos (López, 2012).

Johann-George Tromlitz (1725-1805), escribe *Ausführlicher un gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* (1791), se trata de otro de los métodos importantes que marcan la escuela alemana del siglo XVIII. El autor hace hincapié en la flexibilidad y el buen sonido de la flauta, entendido de manera diferente al gusto francés. Otras obras del alemán son *Kurze Abhandlung Flötenspielen* (1786) y *Über die Flöten mit mehrern Klappen* (1800). La escuela alemana ha destacado por una ingente producción metodológica, así pues, como afirman Botella y Escorihuela (2019) en el caso de Tromlitz, todas sus obras:

(...) abarca aspectos relativos a la afinación, la articulación, postura corporal, respiración, dinámicas, ornamentos, estilo, cadencias, mantenimiento y construcción de la flauta. Presenta una gran preocupación por los detalles de ejecución, como el tratamiento de las sílabas en la articulación, o el de la posición corporal a la hora de enfrentarse al instrumento. (p. 4).

El alemán representa un enlace entre siglos, que ensambla los nuevos ideales sonoros clásicos y románticos. Compone para la flauta de una llave y asume en su obra la técnica y el estilo del XVIII. Cabe destacar el trabajo visionario de Tromlitz, cuyo formato de clase combina los aspectos técnicos e interpretativos, situándolo a en un punto equidistante entre la práctica de su siglo y el XIX (Morales, 2012).

Otros autores como Füsternau incrementan el prestigio del modelo alemán gracias a aportaciones como *Die Kunst des Flötenspiels* (1844), que se basa en moldes de las cortes centroeuropeas acerca de la interpretación con la flauta clásica, además incorpora seis compilaciones de estudios. El método Flöten-Schule es el primero de dos libros que componen la metodología alemana de principios del siglo XIX (Toff, 1996). También Heinrich Soussman destaca por sus estudios pedagógicos. Theobald Boehm o los hermanos Doppler engrandecieron el nombre de la escuela alemana, no obstante, no se puede establecer una línea sucesoria de profesores y alumnos destacados, como sí ocurre en el caso francés. Quizás esto tenga que ver con la ausencia de un polo de atracción e irradiación del ideario musical, como el que supuso el Conservatorio de París.

Todo ello cristalizó en la paulatina pérdida de la singularidad centroeuropea en favor de la escuela francesa. En Alemania y Austria la tradición conservadora que se

había instalado en los principales cargos musicales pudo impedir la introducción del sistema Boehm en la vida musical cotidiana. Franz Doppler, solista de la Ópera de Viena y profesor del Conservatorio, luchó contra la moda francesa, usando su flauta cónica de ocho llaves. Tras la II Guerra Mundial y el derrumbe de las instituciones alemanas, la hegemonía francesa fue irreversible (López, 2000).

La escuela inglesa toma como referente a Charles Nicholson (1795-1837), quien actuó con las orquestas londinenses para llegar en su carrera a *Covent Garden* y la *Royal Academy of Music*, además participó en el diseño de flautas, modificando la amplitud de los agujeros y de la embocadura. De él dice Escorihuela (2017) que:

Su figura influenció a sus contemporáneos y posteriores flautistas ingleses. Como compositor, escribió numerosas obras, tanto de concierto como para el aprendizaje, la mayoría publicadas por Clementi and Co. Destacan los métodos *Complete Perceptor for the German Flute*, publicado en Londres en 1816 y basado en el tratado de Quantz, y *School for the Flute*, publicado en Nueva York en 1836. También es suyo *Perceptive Lessons* publicado en Londres en 1821 (...) se le atribuyen artículos publicados en revistas especializadas como *The Musical Magazine and Review*, firmando bajo el pseudónimo de C. Sharp (...) Nicholson poseía el perfil de concertista-virtuoso-compositor, puesto de moda hacia 1820 en toda Europa y que se mantendría con mayor o menor incidencia. Su virtuosismo y su imagen de triunfador en los otros campos de la creación y la pedagogía le hizo obtener cotas de prestigio social poco conocidas en músicos (pp. 43-44).

A medida que la enseñanza de la flauta toma carácter institucional en el Conservatorio de París, aparecen en Londres los métodos progresivos. Así pues, la escuela inglesa del XIX toma ejemplo de Francia, pero se desarrolla en caracteres y tendencias diferentes. Tomando a Nicholson y su gran potencia sonora como referente, la sonoridad de esta escuela destaca por una coloración más densa y oscura. De ello habla Toff (1996) cuando se fija en la pronunciación de la palabra flauta:

Al igual que con los franceses, el sonido típico del ideal inglés correlaciona con la articulación de la vocal de la lengua. Esto se observa si se compara la pronunciación en inglés de *the flute* con *la flûte* en francés: La boca está más abierta y relajada, el sonido es más flojo. La palabra flauta en inglés requiere más presión de aire en la voladura y un ataque más duro, una embocadura con más fuerza, a menudo con la flauta presionando bastante duramente contra los labios. El resultado, por lo general, es un sonido muy, muy rico, aflautado, como Nicholson en el registro más bajo (p. 103).

Esto resuelve en una técnica del sonido diferente, empleando más presión en el aire, así como una mayor dureza en el ataque. Por lo que respeta al timbre, la escuela inglesa destaca por su intensidad, adornándolo con un rápido *vibrato*. El material también ha jugado un papel importante, siendo usadas las flautas de madera incluso durante el siglo XX y XXI. Durante el siglo XIX las diferencias vinieron dadas también por los modelos de construcción, diferentes de los franceses, teniendo las

británicas más grandes los agujeros, tanto de embocadura como de dedos (Toff, 1996).

Algunos de los seguidores de esta escuela fueron José María Ribas, flautista español que desarrolló toda su vida profesional en las islas británicas, investigó y diseñó flautas para la casa Scott. También Richard Shepard Rockstro, profesor de *Guildhall School of Music* y solista de Covent Garden, quien engrandeció la escuela con obras como *Hints to Flute Players* (1884), *Description of the Rockstro-Model Flute* (1884) o *A Treatise: The Construction, The History and The Practice of the Flute* (1897). No obstante, los datos de fisionomía del instrumento que describió, propios del gusto inglés, se dejaron de lado con la aceptación de toda la comunidad musical del nuevo sistema Boehm. El punto más álgido de la escuela inglesa lo encarnaron Robert Murchie y Eli Hudson (López, 2000).

La cercanía de la isla con el continente permitió el influjo de la escuela francesa en el ambiente británico. Según López (2000), durante el siglo XIX algunos flautistas galos emigraron en busca de trabajo, atraídos por el desarrollo económico, cultural y musical que ejerció Londres. De esta manera, fueron muchos los que ocuparon los principales puestos musicales como Fleury, Gaubert y Le Roy, desbancando el gusto inglés por la moda francesa.

Más tarde, algunos flautistas ingleses rompieron con la costumbre de utilizar instrumentos de madera, como Geoffrey Gilbert, quien adoptó un instrumento realizado en metal con embocadura de oro e incluso llegó a cambiar el estilo de ejecución al escuchar a Moyse y Le Roy (López, 2000). Algunas figuras de la propia escuela como James Galway han sido influenciados por su educación en París, con Crunelle, Moyse y Rampal (Escorihuela, 2017).

El siglo XX da paso a una nueva escuela, los Estados Unidos son ya un referente en muchos campos. En el ámbito de la flauta los constructores europeos sufren un declive que aprovechan los fabricantes estadounidenses, encabezados por William S. Haynes Co. de Boston. Se fabricaron flautas del estilo Louis Lot en sistema Boehm. Tras el cierre de los ingleses Rudall, Carte & Co. después de la II Guerra Mundial, la flauta de metal estilo Lot se convirtió en el único tipo en producción regular de todo el mundo (Toff, 1996).

Hacia 1930 las grabaciones francesas viajan por el viejo y el nuevo continente. La construcción de instrumentos propiamente estadounidenses y el movimiento bandístico en la escuela son las principales causas por las que la hegemonía francesa pasó el testigo, después de 1970, al nuevo dominio flautístico americano (Toff, 1996).

Muchos de los alumnos de Gaubert se establecieron en los Estados Unidos, ocupando las principales instituciones musicales y trasladaron los principios técnicos y estilísticos del Conservatorio de París y su tradición. Tal y como afirma López (2000), Marcel Moyse declaró para *Woodwind Magazine* que la escuela americana alcanzaría a ser la mejor, debido al notable incremento de flautistas que fueron a establecerse allí. El mestizaje se puede observar en la adopción de la flauta francesa

por parte de intérpretes americanos como William Kincaid, que a su vez también incorpora la pata de sí.

Para López (2000), el genuino estilo nacional americano comienza con Kincaid y los flautistas que ocuparon las plazas en las orquestas. Éste fue miembro de la Philadelphia Symphony Orchestra durante 39 años, y se le considera el introductor de la técnica contemporánea *whisper-tone*, además de explorar los parciales superiores. Escorihuela (2017) afirma que: "tras él las generaciones posteriores hicieron hincapié en el *vibrato* y las técnicas vanguardistas, rompiendo con la forma tradicional de ejecución e introduciendo nuevas sonoridades como el *buzzin*, multifónicos o el *tongue-ram* (pp. 63-64).

En el elenco de flautistas americanos toman especial relevancia Robert Cantrik, Robert Dick o Harvey Sollberger. Fair (2003) estudia la genealogía que durante décadas se ha dado entre flautistas estadounidenses, con el fin de identificar rasgos específicos que definan su estilo. Ante la falta de una institución centralizada, un repertorio estándar o una producción didáctica que unifique el modelo, la única vía posible consistió en rastrear los lazos que unen a profesores y alumnos durante una horquilla temporal de 300 años.

La primera figura que marca una interpretación americana de la flauta es Georges Barrère, quien en su condición de intérprete y profesor ejerce una enorme influencia. Tal es así que él, sus alumnos y discípulos han enseñado aproximadamente al 91% de los flautistas estadounidenses hasta 2003. Apunta Fair (2003) que de ese número se puede rastrear el legado de casi un 87%.

Otro de los flautistas y pedagogos que marcan la escuela americana es Georges Laurent, flauta principal de la Orquesta Sinfónica de Boston y profesor en el Conservatorio de Nueva Inglaterra. Esta segunda tradición flautística americana incluye aproximadamente un 59% de los flautistas estadounidenses. Por último, una tercera rama genealógica de flautistas que influye en un 55% de intérpretes descende de Marcel Moyse, quien después de su carrera en Europa impartió clases de verano en Vermont. Como se puede comprobar en *The flute book* (Toff, 1966), cada uno de estos pedagogos que tomaron gran influencia, se gradaron en el Conservatorio de París, después de haber recibido las clases de Paul Taffanel.

Si intentamos encontrar una escuela española de tradición propia con orígenes en el siglo XIX como las que se han analizado, nos encontramos con grandes vacíos estructurales. La situación económica, social y cultural del país influyó en un retraso de las instituciones musicales. Si se tiene en cuenta lo accidentado del siglo para los gobiernos españoles y la administración general del estado, se puede comprender que, entre guerras, pérdidas coloniales y luchas por el poder, la música resta apartada. En un ambiente italianizante, influenciado aún por el último Bocherini, la moda de París es la que impera en la enseñanza instrumental.

Influencia de las escuelas flautísticas en la praxis docente del profesorado superior en España

López (2000) apunta algunos de los flautistas destacados, que lamentablemente no pudieron crear una escuela propia:

Los hermanos Plá Ferrusola, los hermanos Julián y Luis Misón, flautistas de la Capilla Real de Madrid -todos ellos del siglo XVIII- inician un período de la historia de la flauta en España que, sin ser glorioso, es cuanto menos más interesante de lo que cabría esperar (p. 24).

El Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina de Madrid fue el centro de referencia para la educación musical española, creado a imagen y semejanza del de París, a su amparo la flauta tomó una relevancia que hasta entonces no había tenido. De él salieron los primeros tratadistas y profesores españoles, así como los métodos de estudio que marcarían las características propias del Romanticismo en España.

En 1868 el gobierno provisional disuelve el Real Conservatorio de Música y Declamación y se crea la Escuela Nacional de Música. En ella ejerce su magisterio Francisco González Maestre, el profesor de flauta más longevo en la historia del centro. Actualizó la metodología de la enseñanza de flauta, renovándola por completo en base a la influencia del Conservatorio de París (Gericó y López, 2001).

La producción didáctica resulta un elemento clave en el afianzamiento de una escuela instrumental, no obstante, en el caso español, esto no consiguió ejercer la influencia que se pretendía sobre un país sin estructuras musicales fuertes y arraigadas, que transmitieran un estilo nacional.

La producción española para la didáctica de la flauta nace a partir del XIX. Gericó y López (2012) en *La didáctica de la flauta en España desde 1800 hasta nuestros días*, destacan las Tablas de posiciones para flautas de distintos tipos de llaves de Antonio Romero, *Studio di Modulazione* de José M^a del Carmen Ribas; *Nueve ejercicios para flauta sola* de Cayetano Gil; *Método Elemental para flauta de 1, 5, 6 y 8 llaves* y *Diez estudios de agilidad* de Enrique Calvist; *Método de flauta* de José M^a Beltrán; *Método de conjunto para instrumentos de viento* de Eusebio Rivera; *Gran Método de flauta* de Andrés Parera; *Método elemental para la flauta de 1, 5, 6 y 8 llaves* de Eusebio González; *Estudios Melódicos y Preludios ad Libitum* de Joaquín Valverde; *El Moderno Anfión* de Manuel Rossetti o *20 Ejercicios para la flauta sistema Boehm* y *Método Elemental* de Francisco González.

Morales (2013) concluye para la enseñanza flautística en España, que en el Conservatorio de Madrid se usaron las flautas de Tulou, muestra de una clara influencia francesa en la cultura del país en el XIX. Es a partir de 1882, tras la controversia acaecida entorno al instrumento que se dio en la oposición a cátedra del Real Conservatorio Superior de Madrid, cuando Eusebio González Val consiguió la plaza e instaura a partir de este momento el nuevo modelo de flauta Boehm en la enseñanza reglada.

3. METODOLOGÍA

Este artículo toma como referencia los estudios sobre la didáctica de la flauta en España de Botella y Escorihuela (2017, 2018 y 2019). De los datos de su extensa investigación se extrae la información para establecer un análisis relacional entre las técnicas y métodos de las escuelas nacionales de este instrumento, y las fórmulas de éstas que se usan en las aulas de los centros superiores de música de España.

Los datos se han obtenido a través de dos procedimientos. De un lado, una revisión bibliográfica sobre escuelas flautísticas en base a un detallado análisis de fuentes primarias y secundarias sobre lo que hasta el momento se ha escrito de la historia de la flauta. Se hace alusión tanto a tratados del siglo XVII y XVIII, como a los escritos más actuales. También destacan las pesquisas sobre la flauta en España durante el siglo XIX. Todo ello, teniendo en cuenta el uso de métodos y libros de estudio que se imparten.

Por otro lado, se toman los datos referidos a la escuela del estudio vinculado a la praxis de la flauta en las aulas de los centros superiores de música de España que realiza Escorihuela (2017). Éste sirve para conocer la actitud del profesorado, mediante la herramienta del cuestionario².

Dicho cuestionario estuvo compuesto por una batería de preguntas abiertas y cerradas dividida en 5 dimensiones. La primera corresponde a la caracterización de la muestra, en ella se abordaron variables de clasificación. La segunda dimensión hace hincapié en el perfil del profesor, preguntando por la formación académica, la experiencia docente, la experiencia orquestal y camerística, o la práctica diaria del instrumento. Para los siguientes apartados se siguió el modelo de clase estándar que establece Taffanel en el Conservatorio de París, midiendo aspectos fisiológicos referidos a la colocación y la embocadura. Para ello se midió cuánto tiempo se dedica en clase a cada apartado, qué tipo de ejercicios realizan o qué métodos utilizan. La cuarta dimensión se dedica al estudio del sonido, la digitación y la articulación, y se refiere a cuestiones sobre cómo trabajan diferentes elementos de la técnica. La quinta categoría se centra en los libros de estudios, cuáles se trabajan en clase y qué estilos. Por último, la sexta dimensión es la referida al repertorio orquestal y obras del repertorio.

El cuestionario fue validado por expertos que verificaron que los ítems propuestos miden la didáctica instrumental de la flauta. Siguiendo el criterio de la triangulación, fue presentado a tres profesionales en la materia con una dilatada carrera en la enseñanza y la práctica instrumental de la flauta.

La población de referencia para el cuestionario estaba constituida por el conjunto de profesores de flauta travesera de los conservatorios y centros superiores de

² El cuestionario forma parte de una tesis doctoral y se puede consultar en <http://roderic.uv.es/handle/10550/62948>

Influencia de las escuelas flautísticas en la praxis docente del profesorado superior en España

música del Estado Español del curso académico 2014/2015. En España contamos con 30 centros en 16 autonomías. De éstos, sólo 26 imparten flauta travesera en 15 de ellas. Se excluyeron dos debido a que en el periodo de recogida de la información en uno de ellos sólo constaba 1 alumno y del otro no había siquiera datos, por lo que se consideró que la aportación a la pedagogía nacional era mínima. Así pues, el total de la población se redujo a 48 sujetos en 24 centros.

El cuestionario fue enviado a toda la población, obteniendo más del 70% de respuestas de cada centro, y una representación adecuada del conjunto del Estado, con respuestas de profesorado de 11 autonomías.

A fin de extraer conclusiones relevantes para este estudio, se han tomado las respuestas del cuestionario que hacen referencia a las escuelas nacionales de flauta, así como los análisis relacionales de la tesis de Escorihuela (2017), que comprueban el grado de asociación entre variables significativas como métodos, repertorio o perfil del profesor. Mediante estos datos y las pesquisas del estado de la cuestión entorno a las escuelas nacionales flautísticas, nos disponemos a determinar la influencia de las mismas en la praxis docente del profesorado superior en España.

4. DISCUSIÓN

Del cuestionario de más de 90 ítems que Escorihuela (2017) lanza a una población de 48 sujetos, profesores superiores de flauta travesera de España, sólo dos ítems hacen referencia explícita a la escuela. A la pregunta *Se decanta por algún tipo de escuela nacional flautística* un 13,7% elige una, mientras que el 86,3% contesta negativamente. Del porcentaje que, sí apuesta por un determinado estilo, todos se inclinan por la escuela francesa de flauta.

En base a esta respuesta, la conclusión es fácil: la influencia de las escuelas flautísticas en la praxis docente del profesorado superior en España es leve, por no decir casi nula. Pero la lectura va más allá de una simple respuesta, por eso este estudio revisa las respuestas del cuestionario que pueden relacionarse directa o indirectamente con el término de escuela artística y los datos arrojados por el estado de la cuestión.

Para saber si el lugar de aprendizaje implica o no una preferencia posterior, se comprueba el grado de asociación entre la preferencia por una escuela nacional de flauta y los profesores que realizaron estudios en el extranjero. Así pues, observamos que el 73% de los sujetos estudiaron en el extranjero, sin embargo sólo el 14% se decantan por una escuela nacional flautística, en este caso la francesa. De esta manera, no se puede afirmar que el lugar de estudios implique el seguir una determinada escuela nacional flautística.

En cuanto a los libros de ejercicios empleados para trabajar la colocación y la embocadura, se observa que los profesores que son seguidores de la escuela francesa usan al menos uno de los métodos clave de esta corriente, se trata de la producción

pedagógica de Marcel Moyse. Este flautista francés escribió métodos de técnica y expandió su enfoque que incluye estudios del desarrollo del sonido y la expresividad, promoviendo una manera de tocar vinculada a la naturaleza de la voz humana.

Algo similar ocurre si se compara el ítem de la escuela con los métodos que se usan para trabajar el sonido. En este caso se puede hablar de una asociación encubierta entre variables, ya que todo y que un 13,7% se incline por la escuela francesa, el 54,5% de los encuestados reflejan su predilección por los métodos franceses. Y es que, como indica Powell (1996), la obra de los profesores franceses es tan extensa y completa que aborda todos los campos de la técnica del instrumento y se convierte en un vademécum para todo estudiante de flauta. Así resume la obra de Moyse en su artículo de *La Traversière*:

El *Enseignement Complet* de Marcel Moyse consiste en una amplia gama de ejercicios, destinados a complementar, no sustituir, cada uno de los métodos existentes, por ejemplo los de Altès o Taffanel y Gaubert. Pero, en realidad, cubre todas las áreas, al igual que otras obras que dejan todo sobre teoría musical. Hay estudios simples para obtener un sonido hermoso: nota a nota, en intervalos, dos conexiones, y las fórmulas fáciles en un registro limitado. El estudiante ve su ruta trazada. Las diversas células se escriben y reescriben en todas las claves y todas las combinaciones posibles, los 480 ejercicios de Escalas y arpeggios, que ennegrecen página a página, son uno de los ejemplos más llamativos. Una iniciación lenta del trabajo contiene en sí misma la justificación para todo este programa: La razón tiene tiempo para prevalecer sobre sus instintos, para guiar, para reprimir el temperamento, y esta es mi opinión, en este feliz equilibrio debe basarse una hermosa interpretación (de *De sonoritité, Arte y técnica*, ed. Leduc, 1934). En otra colección de ejercicios diarios que apareció en 1974, Moyse habla de vibrato, que, antes de ser admitido, estaba totalmente prohibido a principios de siglo, al menos en París (p. 29).

Tanto es así que el 68,2% de los sujetos del cuestionario que sirve de referencia para este estudio, citan la obra de Taffanel y Gaubert, como pilar en su formación, repitiendo también los métodos de Moyse e incidiendo, por tanto, en la escuela francesa. Según Artaud (1986):

(...) hay que citar dos nombres muy célebres, Paul Taffanel y Philippe Gaubert, que escribieron numerosas piezas solistas y de música de cámara, por encargo a veces del Conservatorio Nacional Superior de Música de París para el concurso de salida, o bien para sus propios alumnos, ya que fueron dos de los más grandes pedagogos de la flauta, quienes, con Marcel Moyse, crearon la escuela moderna de flauta (p. 39).

Si comprobamos el grado de asociación entre la variable preferencia por alguna escuela nacional flautística y métodos que usa para trabajar la digitación y articulación, se corrobora que los profesores que no se adscriben a una determinada escuela, lo hacen al programar en su mayoría los métodos franceses. Esto constituye

un nexo de unión entre los docentes superiores. Por ello, empieza a ser concluyente la influencia que ha tenido el Conservatorio de París en los centros españoles de música.

Con el afán de testar la influencia de la escuela y los libros de estudios que se programan, se comprueba el grado de asociación entre estas variables y se obtiene un abanico de métodos demasiado amplio, que abarcan compilaciones italianas, alemanas y francesas. Sin embargo, en términos generales el 41% de los sujetos opta por libros franceses, y el 33% por los alemanes. Los libros de estudio son compilaciones de piezas que, con un carácter musical y no mecánico, sirven al alumnado para trabajar un determinado aspecto técnico. Así pues, de entre los libros citados por los sujetos se encuentran algunos enfocados a una perspectiva en concreto, como pueda ser la sonoridad, la velocidad digital, etc. Algunos otros son una serie de composiciones en las que cada una incide en el *legato*, diferentes *staccatos*, flexibilidad, arpeggios, técnicas extendidas...

Estos son los datos que del análisis se han podido extraer y que hacen referencia a la escuela. Al tratarse, el de Escorihuela (2017), del único estudio vinculado a la docencia superior de la flauta travesera no se pueden comparar sus resultados con otras investigaciones que nos acerquen a la praxis del profesor de este instrumento en relación a las corrientes escolásticas.

Obviamente, de esta manera las limitaciones del estudio, las preguntas no respondidas y la falta de algunos datos, hacen que cuestiones que incorpora el cuestionario queden fuera de esta discusión. Algunas de ellas como el perfil del profesorado, su vida académica fuera y dentro del país, las obras del repertorio que programa y otros ítems relacionables con la influencia que una determinada escuela pueda ejercer sobre su docencia, quedan mermados por respuestas sesgadas y no representativas. Sin embargo, las conclusiones de este artículo pretenden arrojar luz sobre ello, a continuación, se intenta explicar los influjos de estas corrientes teniendo en cuenta los datos estadísticos, las respuestas de corte cualitativo y la información recopilada del estado de la cuestión.

5. CONCLUSIONES

Con los datos obtenidos sobre la praxis docente de los profesores de los centros superiores españoles y la evolución histórica de las escuelas nacionales de flauta que se ha desgranado en el estado de la cuestión, se puede concluir que el influjo de estas escuelas es actualmente leve en nuestro modelo de enseñanza. No obstante, es necesario apuntar algunos matices que den testimonio de este arquetipo, fruto de una serie de eventos históricos y unas modas que, aunque cambiantes, siempre han mantenido su mirada en los centros europeos de difusión musical.

Si a penas un 14% del profesorado dice sentirse atraído o defensor de una escuela nacional flautística, se puede decir que el resto de docentes se adhieren a aquello que afirma el flautista y pedagogo inglés Wye (1988) en su libro *La flauta como es debido*,

Influencia de las escuelas flautísticas en la praxis docente del profesorado superior en España

donde reflexiona sobre las escuelas de flauta para concluir que en la actualidad hay tantas como profesores influyentes. No obstante, la mayoría de encuestados coincide en destacar una figura flautística internacional como modelo a seguir, se trata del franco-suizo Emmanuel Pahud.

Atendiendo a las respuestas de los sujetos y al devenir de la historia del instrumento, hoy en día queda desplazado el concepto escolástico de academia. Aun así, se conserva en las respuestas de los docentes españoles de flauta una inclinación hacia los cánones del Conservatorio de París, tanto por métodos como por organización de la clase.

De las investigaciones estudiadas se observa que los profesores utilizan para sus clases libros y métodos provenientes de todas las escuelas, y su perfil difiere mucho, con una vida académica que varía en cuanto a profesores, escuelas y lugares. Así pues, las influencias de las escuelas se aplican en base a cada caso, de manera que aúnan corrientes. En cierto modo sí que prima la base central de la escuela francesa, al menos en los ejercicios y métodos utilizados para trabajar colocación, sonido, técnica de dedos y articulación.

Los ejercicios de articulación y digitación también se centran en la escuela francesa, en concreto a través de los métodos de Taffanel y Gaubert, tal y como indica el 68% de los profesores. La producción gala sigue siendo la más utilizada, a pesar de la no adscripción a ninguna escuela, la bibliografía francesa ha calado en el ideario español de flautista.

Lo cierto es que el panorama deja al descubierto una enseñanza cosmopolita, donde las viejas escuelas han perdido sus características. La relación de éstas con la praxis docente de los profesores de las enseñanzas superiores de España, no deja de ser testimonial.

Es innegable la proyección de la escuela francesa, que con Taffanel y sus alumnos a la cabeza han establecido unos cánones reconocibles en esta vertiente, como el color y el interés por la calidad del sonido. Algo que, tal y como se aprecia, está muy presente en las valoraciones del profesorado español.

Por su parte, de la escuela americana se puede decir que el impacto ha sido leve por su homogeneización con la francesa, y el hecho de haber sido menos escolástica que la primera. En cuanto a la pedagogía inglesa, centrada en un intenso, rico y timbrado sonido, ha calado en algunos de los profesores que también admiten haber puesto en Londres la mira hacia el ideal flautístico.

Resulta difícil enunciar los moldes de una escuela de flauta de carácter singularmente español. No obstante, las investigaciones de Botella y Escorihuela (2017, 2018 y 2019) afirman que existe un modelo común en el país, por el trabajo similar que se da en el aula y los métodos usados. Usándolo como soporte argumental, se puede decir que no existen grandes diferencias entre un profesorado

que enseña flauta haciéndose valer de los modelos que han demostrado una solvencia internacional, más allá del concepto de escuela.

Si quisiéramos enunciar una escuela nacional de flauta española nos faltarían publicaciones, material de trabajo innovador, único y singular. Todo esto va generalmente ligado a una generación de profesores e intérpretes. Además de la producción de ejercicios y estudios, es complicado generar una marca de identidad que se diferencie del resto. Más si cabe en un sistema desbordado por la globalización cultural que aborda una serie de procesos complementarios alrededor del eje global-local, como son la homogeneización, la diferenciación y la hibridación cultural.

En esta coyuntura es imposible mantener una doctrina, las grandes escuelas nacionales proceden del siglo XIX y se forjaron en unas circunstancias proclives para su auge. En España encontramos una práctica común en los conservatorios, que como dice Escorihuela (2017): “con las pocas diferencias encontradas hacen del sistema español un prototipo ecléctico en el que caben diferentes vertientes de las escuelas nacionales establecidas y conocidas” (p. 204).

Se puede concluir que el concepto de escuela flautística no es aplicable hoy en día, a través de la hegemonía francesa se han absorbido y compaginado elementos de todas las escuelas para conseguir un único fin: conseguir la maestría del instrumento a través de los cánones internacionales de belleza del sonido y la interpretación.

Wye (1988) afirma que en cada país se toca la flauta travesera con unas particularidades que son el resultado de un legado histórico y de la influencia de uno o más conocidos instrumentistas. A ello hay que sumarle los viajes, los estudios en el extranjero, los profesores visitantes, las grabaciones o los recursos en línea, que están borrando poco a poco las diferencias. Describe la idea de escuela como un concepto de ejecución basado en la autoridad musical de una personalidad y sus discípulos a través de su método pedagógico, sus libros y su manera de tocar.

Así pues, se debe relativizar la influencia de las escuelas flautísticas en la praxis docente del profesorado superior en España, puesto que la acción docente instrumental conlleva una elevada especificidad. Todo ello ligado a la idea de que el profesor revierte hacia sus alumnos la idea instrumental que él ha recibido (Botella y Escorihuela, 2018). Una idea que a su vez es cambiante en el tiempo y en unos alumnos que, normalmente también reciben clases de diversos docentes, por eso se ha de tener en cuenta el grado de acondicionamiento de variables como el profesorado, la movilidad de éstos y sus discentes, así como la constante evolución de la actividad pedagógica.

6. REFERENCIAS

Artaud, P-Y. (1986). *La flauta*. Cooper City: SpanPress Universitaria.

- Botella Nicolás, A. M. y Escorihuela Carbonell, G.
Influencia de las escuelas flautísticas en la praxis docente del profesorado superior en España
- Botella, A. M. y Escorihuela, G. (2017). Diseño y validación de un cuestionario para conocer la praxis docente del profesorado de flauta travesera en centros superiores de la Comunidad Valenciana, en *Revista de Comunicación de la SEECI* (42), 1-13.
- Botella, A. M. y Escorihuela, G. (2018). Educación en artes: Un enfoque sobre la enseñanza performativa de la música, en *Revista Neuma* 11(1), 78-93.
- Botella, A. M. y Escorihuela, G. (2019). Evolución de los métodos de flauta desde el siglo XVIII al XX y su uso en los conservatorios superiores de España, en *Revista Música Hodie* (19), 1-15.
- Dorgeuille, C. (1988). The French Flute School 1860–1950, en *British Journal of Music Education* (5), 102-103.
- Escorihuela, G. (2017). *La enseñanza de la flauta travesera en los centros superiores de música de España*. (Tesis inédita de doctorado). Universitat de València.
- Fair, D. (2003). *Flutists' family tree: in search of the American Flute School*. (Tesis inédita de doctorado). Ohio State University.
- Gericó, J. y López, F. J. (2001). *La flauta en España en el siglo XIX*. Madrid: Real Musical.
- Gericó, J. y López, F. J. (2008). *La didáctica de la flauta en España desde 1800 hasta nuestros días*. Valencia: Dasí-Flautas S.L.
- Kandinsky, V. (1996). *De lo espiritual en el arte*, trad. G. Dieterich. Barcelona: Paidós
- López, F. J. (2000). Escuelas Flautísticas, en *Flauta y Música* (9), 17-24.
- López, F. J. (2012). Quantz: La dimensión pedagógica e ideológica del tratado flauta y la vigencia de sus enseñanzas, en *Flauta y Música* (34), 16-20.
- Martínez, C. (2006). *Descentralización y autonomía. Políticas de igualdad y marcos de solidaridad. La educación en España del siglo XXI*. En (Gimeno) *La reforma necesaria: Entre la política educativa y la práctica escolar* (181-190). Madrid: Ediciones Morata.
- Morales, M. (2012) Tromlitz, en *Todo Flauta. Revista oficial de la Asociación de Flautistas de España* (5), 11-15.
- Morales, M. (2013). La flauta después de Boehm, en *Todo Flauta. Revista oficial de la Asociación de Flautistas de España* (8), 7-19.
- Perlove, N. (s.f.). L'Esprit Français: The Mysterious Workings of the French Flute School, en *Windplayer Magazine* (60), 31-37.

Botella Nicolás, A. M. y Escorihuela Carbonell, G.
Influencia de las escuelas flautísticas en la praxis docente del profesorado superior en
España

Powell, A. (1996). Les méthodes pour flûte des XVIIIe, XIXe et XXe siècles, en *La Traversiere, Janvier*, 22-36.

Powell, A. (2002). The French Flute School. En: A. Powell, *The Flute* (208-224). Yale: University Press.

Toff, N. (1996). *The flute book. A complete guide for students and performers*. Oxford University Press.

Wye, T. (1988). *La flauta como es debido*. Madrid: Mundimúsica Garijo.

AUTORES

Ana María Botella Nicolás:

Profesora Titular del Departamento de didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Magisterio de la Universitat de València. Doctora en pedagogía por la Universitat de València. Licenciada en Geografía e Historia, especialidad Musicología y maestra en Educación Musical, por la Universidad de Oviedo. Grado profesional en la especialidad de piano. Cuenta con más de cien comunicaciones en jornadas y congresos, y publica regularmente sobre didáctica de la música. Sus principales líneas de investigación son la didáctica de la audición, las Tics y la innovación en la formación del profesorado y la creación de recursos audiovisuales para el trabajo de la escucha musical.

ana.maria.botella@uv.es

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-5324-7152>

Google Scholar: <http://bit.ly/2UTd9ix>

Academia.edu: <https://uv.academia.edu/ABotellaNicolás>

Guillem Escorihuela Carbonell:

Doctor en didáctica de la música por la Universitat de València. Obtiene el Título Superior de Música en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Es profesor y coordinador de asignatura del Departamento de Música de Cámara y Orquesta del Conservatorio Superior de Música de Castellón. Es secretario de la Comisión Académica de Título del Máster en enseñanzas artísticas de interpretación musical e investigación aplicada, y forma parte de la Comisión para la evaluación de la investigación del Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana. Es profesor en el Máster en Formación del Profesorado de Educación Secundaria y el Máster en Interpretación e Investigación Musical (VIU) y en el Grado en Maestro/a en Educación Infantil de Florida Universitària.

escorihuela_gui@gva.es

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-5735-3841>

Google Scholar: <http://bit.ly/2HwctYC>

Academia.edu: <https://conservatorisuperiorcastello.academia.edu/GEscorihuela>