

M. I. ACADEMIA DE LA MÚSICA VALENCIANA



BOLETÍN INFORMATIVO

Nº 88 OCTUBRE de 2021

EDITA: M.I. Academia de la Música Valenciana (València) www.miamv.org
PRESIDENTE: Roberto Loras Villalonga / presidente@miamv.org
DIRECCIÓN: Joaquín Gericó Trilla / rector@miamv.org
ISSN: 2660-7077

Estimados compañeros, un nuevo Boletín de la Academia ve la luz cargado de actividades, tanto a nivel personal de nuestros Miembros como las auspiciadas desde la Junta de Gobierno. Síntoma inequívoco, por fin, de que la nefasta pandemia va dejando paso poco a poco a la esperada normalidad cotidiana.

Y ello nos permitirá, entre otras cosas, celebrar el deseado e importante acto de entrega de distinciones a INSIGNES de la Música Valenciana, que en 2020 no pudimos celebrar. De esta manera, el acto se llevará a cabo en Noviembre y se otorgarán las distinciones de 2020 y 2021. Aunque en el próximo Boletín informaremos ampliamente de todo ello, adelantamos que los elegidos Insignes en 2020 fueron: El polifacético Eduardo López Chávarri (1871-1970), del cual se cumplía el 50 aniversario de su muerte y casualmente en 2021 el 150 aniversario de su nacimiento; El músico valenciano más universal, José Iturbi (1895-1980), en el 125 aniversario de su nacimiento; Y el Ayuntamiento de Buñol por su gran apoyo a todas las entidades músico culturales de dicha localidad.

Y en 2021 han sido elegidos por una parte el Consell Valencià de Cultura y por otra dos notables personalidades a título póstumo, que fueron ambos catedráticos del Conservatorio Superior de Música de València. Se trata del pianista y musicólogo Daniel de Nueda (Xàtiva, 1904–1971) y el compositor Ramón Ramos (Alginet 1954-2012).

En otro orden de cosas, la Academia fue invitada por la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, a visitar su nuevo y flamante emplazamiento, cedido inicialmente por Bankia (en la actualidad CaixaBank), el pasado 22 de septiembre. La representación de la Academia estaba encabezada por nuestro presidente D. Roberto Loras, a quien acompañaban la vicesecretaria Dña. Elizabeth Carrascosa y el vocal D. Bernat Adam. Fueron recibidos por el vicepresidente educativo D. Remigi Morant, quien les mostró el edificio del S. XVII conocido como Alqueria Julià-Casa de la Música y les documentó magistralmente del desarrollo histórico de dicho enclave. Aprovechando la ocasión, se estrecharon lazos de colaboración entre ambas entidades.



CONCIERTOS REALIZADOS EN SEPTIEMBRE

La Académica Numeraria y Miembro de la Junta de Gobierno **Dña. Anna Albelda** (soprano) junto a la Miembro de Número **Dña. Amparo Pous** (piano), protagonizaron un exitoso concierto el viernes 10 de septiembre a las 19:30h, en el Claustro del *Museu Valencià de la Festa* en Algemesí (València).



El precioso patio convertido en auditorio para la ocasión en donde se ofreció este destacado Concierto organizado por la Academia, se quedó corto de aforo dadas las numerosas demandas de entradas por parte del público, hasta tal punto que la organización hubo de habilitar algunos recovecos de los laterales para poder ampliarlo un poco más el aforo.

El programa, de autores valencianos en su totalidad, tuvo como novedad el estreno de la obra *Nubes*, del compositor de Algemesí Toni Giménez, quedando completado el mismo con las siguientes obras: *Pensant*, de E. Francés; *Per qué*, de A. Alamán; *Arco iris*, de J. Moreno Gans; *L'illeta*, de B. Adam Ferrero; *Tarde viniste*, de José Lázaro; *Romance*, de A. Valero; *Serranilla*, de E. López Chavarri; *Vals fácil*, de J. Fayos; *Preludio*, de F. Cuesta; y una selección de canciones agrupadas bajo el apropiado título de "José Serrano infrecuente".



© Vicent Piqueres
Fotografía

A raíz de este concierto, Anna Albelda y Amparo Pous, fueron invitadas por *Berca TV* para realizarles una entrevista dentro del programa *EL DETALL*.

En dicha entrevista se dio a conocer el trabajo que lleva a cabo la M.I. Academia de la Música Valenciana, que era a priori el tema por el que mostraron más interés los periodistas. Realmente fue muy apropiada esta entrevista para la difusión de la Academia y sus actividades. Durante el programa, interpretaron algunas canciones como *Per que?*, de A. Alamán o *Arc iris*, de José Moreno Gans, entre otras que también se pudieron escuchar en el concierto referido.



Finalmente tenemos que resaltar que la actuación tuvo su repercusión final en la televisión autonómica valenciana *À Punt*, que ofreció la información del concierto con imágenes grabadas en directo en el Recital.

¡Nuestra más sincera Enhorabuena a ambas artistas!

Y el sábado día 25 de septiembre a las 19:00h, el Miembro de Número y Coordinador de la Academia por Castellón el **Dr. Guillem Escorihuela** (flauta), ofreció un brillante concierto con la pianista **Alba Socuélamos**, en el precioso Real Casino Antiguo de Castelló.

Este Concierto se enmarca dentro de las actividades que la Academia tiene concertadas con esta entidad cultural castellonense, la cual ha mostrado gran interés en nuestros eventos, ayudándonos de esta manera a tener presencia en las tres provincias de la Comunidad Valenciana. Aprovechamos la ocasión para agradecerse desde estas líneas, esperando poder colaborar con ellos durante mucho años.

El programa del concierto lo conformaban piezas de diferentes estilos y épocas, predominando como no podía ser de otra manera las piezas valencianas y españolas en general. Así, pudimos disfrutar de: *Parisina d'Este*, de Pedro Albéniz; *Cantos de Antaño*, de Óscar Esplá; *Sonatina Jovenívola*, de A. Blanquer; *Sonetí de la Rosada*, de E. Toldrá; *Allegro de concierto*, de E. Granados (piano solo); *Aria Antigua*, de Joaquín Rodrigo; *Dedicatoria*, de F. Moreno Torroba; *Meditació*, de J. M. Ruera; y *Recuerdos de Andalucía*, de Eduardo Ocón.

Felicitemos a los solistas y les damos las gracias por su participación.



PRÓXIMOS EVENTOS PARA OCTUBRE

.- **Concierto:** (Quinteto Verger y Ausiàs Garrigós) Sábado 23 a las 11:30h. Real Casino Antiguo de Castelló. Zona Puerta del Sol.



.- **Conferencia** (Roberto Loras) Sábado 23 a las 19:00h. Real Casino Antiguo de Castelló. Zona Puerta del Sol.

Título:

"El gran pianista José Iturbi. Grandes pianistas valencianos"



.- **Conferencia** (Amadeo Lloris) Jueves 28 de octubre a las 19:00h. Salón Sorolla, del Ateneo Mercantil de Valencia. C/ Plz. del Ayuntamiento 18, 46002-Valencia.

Título:

"La canción y su temática en los compositores valencianos del siglo XX".

ACTIVIDAD DE NUESTROS MIEMBROS



Nuestro Miembro de Número y coordinador por Alicante **Dr. Jesús María Gómez Rodríguez**, ha desarrollado una intensa actividad durante el mes de septiembre en varios eventos importantes.

Por una parte, el día 3 de septiembre ofreció un concierto de piano en la localidad alicantina de Calp, en homenaje a D. Jesús Mula (Rafal 1945- Elche 2021). Jesús Mula ha sido uno de los músicos alicantinos de más renombre e importancia en las últimas décadas del siglo XX e inicios del siglo XXI. Compositor, director y docente, que fue director del Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante (1986-1993), fundador de la Orquesta de la Universidad de Alicante y director de la Joven Orquesta de Cámara de Alicante. En interesante programa que presento Jesús Gómez estuvo compuesto por las piezas:

Tres Danzas Españolas, de Miguel Asins Arbó / *Suite Levante*, de Óscar Esplá / *Sonatina*, de Manuel Castillo / *Adagio del Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo / *Toccatà*, de Jesús Mula / *Danza del Molinero*, Manuel de Falla / *Allegro de concierto*, de Enrique Granados / y *Tres canciones de la Suite popular española*, de Manuel de Falla (con la participación de la soprano Ágatha Martínez Soria)

Días más tarde, el martes 14 de septiembre participó en el Homenaje a Óscar Esplá con un concierto de piano en el Auditorio de la Diputación Provincial de Alicante, ADDA. Dicho concierto se enmarcaba dentro de la "Integral de la obra para piano solo de Óscar Esplá", acertada propuesta del Festival de Música Contemporánea de Alicante en colaboración con *ensems* y una ocasión única para descubrir la producción pianística del gran compositor alicantino.



Y finalmente y también dentro del ciclo de conciertos organizados por el Festival de Música de Alicante, el día 21 participó con el grupo *Monastrell Ensemble*. Felicitamos a D. Jesús Gómez deseándole que siga cosechando éxitos con toda la actividad artística que lleva a cabo.

Andrés Valero dirige a la Orquesta *ADDA SIMFÒNICA* en el Palau de les Arts



Nuestro Académico Numerario y Vocal de la Junta de Gobierno **D. Andrés Valero**, obtuvo un resonante éxito dirigiendo a la Orquesta *ADDA Simfònica* de Alicante como director invitado el día 19 de septiembre, en el Auditorio del Palau de les Arts de València dentro del ciclo “Ensems ‘21”.

El programa incluía dos obras del propio Andrés, el estreno absoluto de *Fluor, Coure, Urani, Vanadi* (fechada en 2020) y *Polifemo y Galatea* (de 2006) que se interpretó junto a dos obras de David Mora, *Universo* (de 2019) y *Lvcis Lavs* (2008, rev. 2016).



También tenemos que resaltar –como no- la gran actividad artística que viene desarrollando Andrés Valero a lo largo de estos últimos años. Le felicitamos por ello, con el deseo añadido de que la mantenga durante muchos años más.

Enrique Hernandis imparte el taller online 'De la armonía clásica a la moderna'

El Miembro de Número, **D. Enrique Hernandis** imparte este taller los días 16, 17 y 23 de octubre, de la mano de Fundación SGAE, mediante un recorrido desde la época del Renacimiento y el Barroco hasta la actualidad con referencias a géneros tan dispares como el flamenco, el jazz, el rock o la música tecno. Se trata de demostrar que es posible escribir un cuarteto de cuerda al estilo de Luigi Boccherini a partir de una armonía de la leyenda del jazz John Coltrane, una pieza de Mozart al estilo de la banda de rock Queen o una secuencia de acordes típica de Paco de Lucía a la manera del pionero del reguetón Daddy Yankee.



"Las posibilidades son infinitas, pero evitando por supuesto el sacrilegio musical y en ningún momento olvidando que todo esto se realiza en el marco de un taller de creatividad sonora".

Dirigido a compositores, intérpretes, productores, arreglistas y otros profesionales de la música que deseen adentrarse y conocer a fondo el uso de la armonía en sus estilos y épocas, el taller tiene una duración de 12 horas y un aforo máximo de 15 alumnos para garantizar su desarrollo con seguridad.

Enrique Hernandis entiende la armonía como el estudio de la técnica musical que se encarga de ordenar y clasificar los sonidos cuando suenan simultáneamente, es decir, la referida a los acordes y su construcción, el taller pretende conectar de manera amplia los distintos lenguajes de la armonía, tanto en su contenido como en su uso y contexto: *"Hay multitud de tendencias y formación de acordes, incluyendo la negación de este, que han marcado la historia de la música de muchos colores distintos hasta llegar al enorme abanico de sonoridades que disfrutamos en la actualidad"*, expone al galardonado compositor. A partir de ahí, propondrá a los participantes un imaginativo trayecto por la historia de la armonía musical, desde la Edad Media hasta la época actual, con el objetivo de entablar puntos de conexión entre todos los lenguajes y modelos de composición.

Alrededor de una veintena de galardones nacionales e internacionales de composición sinfónica avalan la trayectoria de Enrique Hernandis, que actualmente compagina la creación musical con la docencia en el campus valenciano del prestigioso Berklee College of Music y en el Conservatorio Profesional de Música de València.

Nacido en la localidad valenciana de Cárcer en 1977, es titulado en Composición y Percusión por el Conservatorio Superior de Música 'Joaquín Rodrigo' de Valencia y *Film Scoring* por Berklee College of Music de Boston. Durante su carrera ha ganado alrededor de una veintena de premios de composición sinfónica a nivel internacional y recientemente fue finalista en la Wind Band Composition Competition de Singapur.

FELICITACIONES A MIEMBROS DE LA ACADEMIA



Felicitemos en primer lugar al Miembro de Número y vocal de la Junta de Gobierno **Dr. Robert Ferrer Llueca**. Robert ha sido nombrado desde el presente curso académico Coordinador del Grado en Musicología de la Universidad Internacional de Valencia (VIU), universidad con la que ya lleva colaborando desde el curso 2017-2018 como profesor del Máster Universitario en Interpretación e Investigación Musical.

Recordemos que el profesor Ferrer, leyó su tesis doctoral *The Performances of Leoš Janáček's Operas in Spain (1965-2020)*¹, en la Universidad Masaryk de Brno (República Checa) el pasado 3 de junio de 2021. El gran éxito resultante de su excelente trabajo, hizo posible que, no solo obtuviera la máxima calificación, sino que además se le distinguiera con el Premio Extraordinario de la **Fundación Leoš Janáček** de la ciudad morava. ¡ENHORABUENA!



**Universidad
Internacional
de Valencia**

¹ Accesible y descargable en PDF desde el siguiente link: <https://is.muni.cz/th/ac9yl/>

Asimismo felicitamos al Académico Numerario **Dr. Rodrigo Madrid**, que por segundo año consecutivo será el encargado de impartir el seminario de “Historia de la Música”, dentro del marco de actividades del Ateneo Mercantil de Valencia.



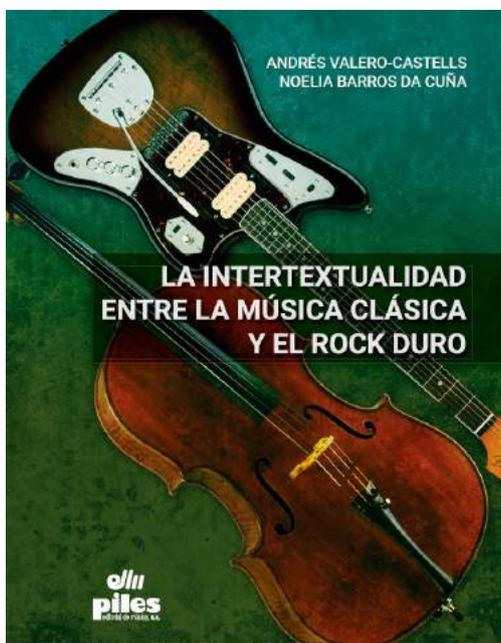
La elección del profesor en este tipo de encuentros culturales que organiza el Ateneo, sale de la propuesta de los propios alumnos, así como de los responsables de la Entidad, por lo que le damos la Enhorabuena a nuestro compañero, ya que sin lugar a dudas su buen hacer y profesionalidad siempre han sido bien patentes. ¡FELICIDADES!



Nuevas Publicaciones de Miembros de la Academia

Siguen viendo la luz nuevas publicaciones de Miembros de la Academia, en este caso, del Académico Numerario **D. Andrés Valero**. Se trata de una ampliación y estructuración articulada, junto a Noelia Barrosa, de su discurso de ingreso como Académico. El tema del discurso fue precisamente el que da nombre al libro:

La Intertextualidad entre la Música Clásica y el Rock duro



Pero para hacernos una idea de lo que es realmente este trabajo, desde luego la mejor forma es recurriendo al fantástico prólogo que lleva el libro, escrito por el compositor Juan Durán y que hemos creído conveniente traer a nuestras páginas:

Prólogo

El 12 de diciembre de 2019, el compositor, director y catedrático Andrés Valero-Castells fue investido Académico Numerario de la M. I. Academia de la Música Valenciana, en el Ateneo Mercantil de Valencia. Su discurso de investidura llevó exactamente el mismo título que este libro, siendo el germen inicial de la presente redacción. En dicho acto su discurso fue contestado por el Ilmo. Sr. Dr. Joaquín Gericó Trilla, Académico y Vicepresidente-Rector de la M.I. Academia de la Música Valenciana, además de compañero y amigo de Valero-Castells.

Este libro se ha estructurado en dos partes, en la primera de ellas Andrés Valero-Castells describe con sumo detalle un universo musical que desde muy joven fue el suyo: la música clásica como razón de ser, y el rock de amplio espectro como pasión sonora, e incluso como característica notable de su propia personalidad, de actitud frente a la vida. Si bien inicia sus estudios musicales (clásicos) a la edad de 8 años, en un ambiente familiar muy propicio para ello, en plena adolescencia descubre la fuerza desgarradora del rock duro, llegando incluso a formar parte de un par de grupos de rock, de forma paralela al desarrollo de sus completos estudios de conservatorio. En un momento dado descubre diversas fusiones entre sus dos

mundos musicales preferidos, y con el tiempo podríamos afirmar que se convierte en un auténtico especialista en el tema. Llega incluso a protagonizar un proyecto pionero en España, como fue la grabación para Sony del DVD “En Clave de Rock”, reuniendo en un mismo escenario a la Banda Sinfónica del CIM de Mislata y al mítico grupo español Barón Rojo; otro de los hitos de su trayectoria fue el estreno en España del “Concierto para Grupo de Rock y Orquesta” de Jon Lord (Deep Purple), en la versión para grupo de rock y banda sinfónica, dirigiendo al grupo Malsujeto y a la Banda Sinfónica de La Artística de Buñol. La primera parte del libro es por tanto, un texto escrito desde el conocimiento teórico de un músico altamente cualificado, así como amante y melómano de ambos mundos musicales, pero también una voz autorizada a nivel práctico dadas sus experiencias como director y como compositor en esta temática.

En la fase documental de búsqueda de datos para la redacción de su discurso, Valero-Castells contó con la doctoranda, colaboradora y amiga personal, Noelia Barros da Cuña, quien precisamente, desde el conocimiento exhaustivo de la música de Andrés Valero, es la encargada de la redacción de la segunda parte del libro. Noelia Barros obtuvo su Máster en Investigación Musical escribiendo un trabajo a cerca de la música de Andrés Valero en la Universidad Internacional de Valencia. Actualmente se encuentra redactando su tesis doctoral “Andrés Valero-Castells (1973): compositor, director y pedagogo. Biografía, catalogación y análisis intertextual en su producción” en el Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación de la Universidad Politécnica de Valencia. Valero-Castells es ante todo un prolífico y aclamado compositor, que en muchas de sus creaciones clásicas homenajea a músicos de rock, a través de referencias y citas. En su extenso catálogo se pueden encontrar tal cantidad de conexiones, que sin pretender un análisis de carácter técnico, Noelia Barros describe a la perfección cómo en el estilo compositivo de Valero-Castells, el rock está presente de forma recurrente. Aborda con detalle todas y cada una de las obras en las que el elemento de fusión intertextual clásico-rock está presente en mayor o menor medida.

Para futuras publicaciones quedará la amplificación y actualización del contenido de este libro, así como un nuevo estudio analítico de carácter formal sobre la música de Andrés Valero-Castells, poniendo el foco en la parte de su repertorio que incluye la segunda parte del presente libro.



Juan Durán,
Premio da Cultura Galega 2013 y
Premio Reina Sofía de Composición
2018.

COLABORACIONES

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



Ana María Botella Nicolás: 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



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 Bottella 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 de Bach y Mozart, e institucionalizó los encargos del Conservatorio de obras originales para las competiciones anuales. Adolphe Hennebains y René Le Roy les suce-

dieron 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, 2001). 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, entorno 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), suyo 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 en-

carnaron 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 Moysé y Le Roy (López, 2000). Algunas figuras de la propia escuela como James Galway han sido influenciados por su educación en París, con Crunelle, Moysé 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 bándístico 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 Moysé 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 desciende 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.

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 Tuluou, 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

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

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 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 arpegios, 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*, 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, 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: J. 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.
- .- 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 flaut*

ANEXO

MIEMBROS DE LA ACADEMIA

ACADÉMICOS NUMERARIOS

Bernardo Adam Ferrero
Vicente Sanjosé Huguet
Jesús A. Madrid García
Roberto Loras Villalonga
José Lázaro Villena
Amadeo Lloris Martínez
Anna Albelda Ros
José Rosell Pons
Joaquín Gericó Trilla

Juan Manuel Gómez de Edeta
Antonio Andrés Ferrandis
Enrique García Asensio
Javier Darías Payà
José M^a Ortí Soriano
Andrés Valero Castells
Rubén Parejo Codina
Rodrigo Madrid Gómez

MIEMBROS DE NÚMERO

Pablo Sánchez Torrella – dir.
Teodoro Aparicio Barberán-comp. y dir.
Manuel Bonachera Pedrós – dir.
Vicente Egea Insa – comp. y dir.
Salvador Escrig Peris – cellista
Dolores Medina Sendra – pia. y can.
José M^a Pérez Busquier – cantante
Vicente Sanjosé López – cantante
Raquel Mínguez Bargues - docente
Vicente Soler Solano – director
M^a Eugenia Palomares Atienza – pianista
Fernando Solsona Berges . pianista
Emilio Renart Valet - docente
Robert Ferrer Lluca – dir.
Amparo Pous Sanchis – pianista
José Martínez Corts – cantante
Bernat Adam Llagües – dir.
Rubén Adam Llagües – violinista
Lucía Chulio Pérez – pianista
Victoria Alemany Ferrer – pianista
Rafael Gómez Ruíz – pianista
Ángel Marzal Raga – flautista
Francisco Salanova Alfonso – oboísta
Belén Sánchez García – pianista

Sonia Sifres Peris– pianista
Jesús Vicente Mulet – guitarrista
José Vicente Ripollés – guitarrista
Juan Vicente Martínez García – trompista
M^a Carmen Alsina Alsina – pianista
M^a Teresa Ferrer Ballester- musicóloga
J. Bautista Meseguer Llopis – dir. y com.
Fernando Bonete Piqueras – dir.
Juan José Llimerá Dus - trompista
Saül Gómez Soler – dir.
José Suñer Oriola – percu. y comp.
Eugenio Peris Gómez – comp. y dir.
Ángel Romero Rodrigo – violoncellista
Traian Ionescu- violista
Emilia Hernández Onrubia- soprano
Enrique Hernández Martínez – comp.
Jordi Peiró Marco- compositor
Luis Sanjaime Meseguer – dir.
Jesús M^a Gómez Rodríguez – pianista
Rosa M^a Isusi Fagoaga – musicól. y doc.
Elizabeth Carrascosa Martínez-docente
Miguel Ortí Soriano- asesor Jurí. y econó.
Vicente Alonso Brull- docente
M^a Ángeles Bermell Corral-docente

Guillem Escorihuela Carbonell-flautista
Israel Mira Chorro-saxofonista
José Miguel Sanz García-musicol. y doc.

Mónica Orengo Miret-pianista
Fco. José Fernández Vicedo-clarinetista

MIEMBROS DE HONOR

Álvaro Zaldívar Gracia - musicólogo
Carlos Álvarez Rodríguez - barítono
Carlos Cruz de Castro - compositor
Giampaolo Lazzeri – director
Giancarlo Aleppo – comp. y director
Jesús Glück Sasrasibar – pianista
Jesús Villa Rojo – compositor y pianista
Biagio Putignano – compositor
Martha Noguera - pianista
Alicia Terzian - compositora y musicóloga
Teresa Berganza Vargas – soprano
Antoni Parera Fons-compositor
Leonardo Balada Ibáñez – compositor

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

País	Nombre y Apellidos	Ciudad o Auto- nomía
ESPAÑA	María Rosa Calvo-Manzano	Madrid
	Tomás Marco Aragón	Madrid
	Vicente Llorens Ortiz	Madrid
	Francisco Valero Castells	Murcia
	Rafael Martínez Llorens	Zaragoza
	José Mut Benavent	Barcelona
	Mario Vercher Grau	Salamanca
	José María Vives Ramiro	Alicante
	María Pilar Ordóñez Mesa	El Escorial
Juan Durán Alonso	A Coruña	
ALEMANIA	Herr. Armin Rosin	Stuttgart
ARGENTINA	Mario Benzecry	Buenos Aires
BOLIVIA	Gastón Arce Sejas	La Paz
BRASIL	Darío sotelo	Sao paulo

EE.UU.	Richard Scott Cohen	Michigan
	Gregory Fritze	Florida
HOLANDA	Jan Cober	Thorn
ITALIA	Giancarlo Aleppo	Milán
	Mauricio Billi	Roma
PORTUGAL	Nikolay Lalov	Lisboa
INGLATERA	Carlos Bonell	Londres

LISTA DE PERSONAS Y ASOCIACIONES NOMBRADAS INSIGNES DE LA MÚSICA VALENCIANA

Año 2001

M^a TERESA OLLER BENLLOCH (docente, compositora, directora y musicóloga)
 BERNARDO ADAM FERRERO (compositor, director y musicólogo)
 VICENTE ROS PÉREZ (organista y docente)
 SALVADOR SEGUÍ PÉREZ (docente, compositor y musicólogo)

BANDA MUNICIPAL DE VALENCIA
 LO RAT PENAT

Año 2002

JOSÉ ROSELL PONS (trompista y docente)
 ROSA GIL BOSQUE (guitarrista y docente)
 AMANDO BLANQUER PONSODA (compositor y docente)
 LUÍS BLANES ARQUES (compositor y docente)
 PABLO SÁNCHEZ TORRELLA (director)

EL MICALET
 UNIÓN MUSICAL DE LIRIA

Año 2003

EMILIO MESEGUER BELLVER (organista y director)
 SANTIAGO SANSALONI ALCOCER (tenor, compositor y docente)
 ÁNGEL ASUNCIÓN RUBIO (ex presidente de la Federación de Bandas de la C. V.)

AYUNTAMIENTO DE CULLERA

Año 2004

EDUARDO MONTESINO COMAS (pianista y compositor. Director del Conservatorio Superior de Música de Valencia)
 VICENTE ZARZO (trompista)

ESCOLANÍA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS
 JUVENTUDES MUSICALES DE VINARÓZ

Año 2005

RAFAEL TALENS PELLO (compositor y docente)

SOCIEDAD AMIGOS DE LA GUITARRA

Año 2006

MANUEL GALDUF (director y docente)

JOSÉ MUT BENAVENT (director y compositor)

UNIÓN MUSICAL DE BENAGUACIL

CASA DE VALENCIA EN MADRID

JUNTA MAYOR DE LA SEMANA SANTA MARINERA DE VALENCIA

Año 2008

PEDRO LEÓN (concertista de violín)

GERARDO PÉREZ BUSQUIER (pianista y director)

ASOCIACIÓN DE PROFESORES MÚSICOS DE SANTA CECILIA

Año 2009

EDUARDO CIFRE GALLEGO (director y docente)

M^a ÁNGELES LÓPEZ ARTIGA (cantante, compositora y docente)

Año 2010

JOSÉ SÁNCHEZ CUARTERO (director)

JOAN GARCÉS QUERALT (director)

Año 2011

FRANCISCO TAMARIT FAYOS (compositor, director y docente)

JUAN MANUEL GÓMEZ DE EDETA (trompista, docente y Confer.)

ORFEÒ VALENCIÀ NAVARRRO REVERTER

Año 2012

FRANCISCO SALANOVA ALONSO (oboísta y docente)

JOSÉ ORTÍ SORIANO (trompetista y docente)

AYUNTAMIENTO DE LIRIA

PALAU DE LA MÚSICA

Año 2013

SALVADOR CHULIÁ HERNÁNDEZ (compositor, director y docente)

BANDA MUNICIPAL DE CASTELLÓN
ORQUESTA DE VALENCIA

Año 2014

ANA LUISA CHOVA RODRÍGUEZ (docente)

BANDA MUNICIPAL DE ALICANTE
EL MISTERI D'ELX

Año 2015

JOSÉ M^a FERRERO PASTOR (compositor)
EDITORIAL PILES

UNIDAD DE MÚSICA DEL CUARTEL GENERAL TERRESTRE DE ALTA
DIS-PONIBILIDAD DE VALENCIA

Año 2016

JOAQUÍN SORIANO (pianista)
JOSÉ SERRANO SIMEÓN (a título póstumo)

EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE VALENCIA

Año 2017

MANUEL PALAU BOIX (a título póstumo)
ENRIQUE GARCÍA ASENSIO (director)
DOLORES SENDRA BORDES (musicóloga)

CONSERVATORIOS DE VALENCIA, PROFESIONAL Y SUPERIOR “JOA-
QUÍN RODRIGO”

Año 2018

FRANCISCO LLÁCER PLA (a título póstumo)
JUAN VICENTE MAS QUILES (compositor y director)

FEDERACIÓN DE SOCIEDADES MUSICALES DE LA COMUNIDAD VA-
LEN-CIANA

Año 2019

LEOPOLDO MAGENTI CHELVI (a título póstumo)
JOSÉ MARÍA VIVES RAMIRO (musicólogo y docente)

CERTAMEN INERNACIONAL DE GUITARRA “FRANCISCO TÁRREGA” DE
BENICÀSSIM



Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana

Academia Científica, Cultural y Artística de la Comunidad Valenciana
(DOCV no 8327 de 28-6-2018)

JUNTA DE GOBIERNO

PRESIDENTE: Dr. Roberto Loras Villalonga

VICEPRESIDENTE-RECTOR: Dr. Joaquín Gericó Trilla

SECRETARIO GENERAL: D. Amadeo Lloris Martínez

VICESECRETARIA: Dra. Elizabeth Carrascosa Martínez

TESORERO-CONTADOR: D. Jesús Madrid García

VOCALES:

D. Vicente Sanjosé Huguet

Dña. Anna Albelda Ros

Dr. José Lázaro Villena

D. Bernat Adam Llagües

D. José Ortí Soriano

D. Andrés Valero Castells

Dra. Mónica Orengo Miret

Dr. Robert Ferrer Lluca

Dr. Jesús María Gómez Rodríguez (Coordinador por Alicante)

Dr. Guillem Escorihuela Carbonell (Coordinador por Castellón)

D. Miguel Ortí Soriano (Asesor jurídico y económico)