



QUADRIVIUM

REVISTA DIGITAL DE MUSICOLOGIA

13

(2022)



Una herencia de origen italiano: la recepción del *bel canto* en los métodos de flauta travesera en Francia durante el siglo XIX

Óscar Catalán González

Conservatorio de Boulogne-Billancourt

Laia Falcón Díaz-Aguado

Universidad Complutense de Madrid

RESUM

El present article proposa un estudi de la literatura especialitzada que permet identificar les principals al·lusions que des de sempre els flautistes han mirat de buscar amb el seu instrument. La novetat que s'aporta és la identificació i l'anàlisi dels mètodes per a flauta i per a cant líric publicats a França durant el segle XIX -conservats com a Dipòsit Legal i dins de les col·leccions patrimonials de la BnF-, la qual cosa permet proposar un estudi en profunditat dels diferents tractaments que en els dits manuals es coneix com a ornamentació virtuosa.

L'estudi inèdit dels manuals amb finalitats pedagògiques permet connectar la teoria vocal que els grans mestres de flauta han preconitzat en l'aprenentatge de la pràctica instrumental, especialment a la França del segle XIX. L'estudi de les dades recopilades assenyala al *bel canto* com a part fonamental de la maquinària pedagògica de la flauta travessera i fomenta l'important desenvolupament del virtuosisme amb aquest instrument en França durant el segle XIX.

Paraules Clau: flauta travessera; *bel canto*; manuals d'aprenentatge.

RESUMEN

Este artículo propone un estudio de la literatura especializada que permite identificar las principales alusiones que desde siempre los flautistas pretenden buscar con su instrumento. La novedad es la identificación y el análisis de los métodos para flauta y para canto lírico publicados en Francia a lo largo del siglo XIX –conservados como Depósito Legal y dentro de las colecciones patrimoniales de la BnF– proponiendo así un estudio en profundidad del diferente tratamiento que en estos manuales se da a la llamada ornamentación virtuosa. Este estudio inédito de los manuales con fines pedagógicos permite por fin conectar la teoría vocal que los grandes maestros de la flauta han preconizado en el aprendizaje de esta práctica instrumental, y en concreto durante el siglo XIX en Francia. El estudio de estos datos señala al *bel canto* como parte fundamental de la maquinaria pedagógica de la flauta travesera y fomenta el importante desarrollo del virtuosismo con este instrumento en Francia durante el siglo XIX.

Palabras Clave: flauta travesera; *bel canto*; manuales de aprendizaje

ABSTRACT

This article proposes a study of the specialised literature which makes it possible to identify the main allusions that flautists have always sought to make with their instrument. The novelty is the identification and analysis of the methods for flute and lyrical singing published in France throughout the 19th century –preserved as a Legal Deposit and in the BnF's heritage collections– thus proposing an in-depth study of the different treatment given in these manuals to the so-called virtuoso ornamentation. This unpublished study of the manuals for pedagogical purposes finally makes it possible to connect the vocal theory advocated by the great flute masters in the learning of this instrumental practice, and specifically during the 19th century in France. The study of these data points to *bel canto* as a fundamental part of the pedagogical machinery of the transverse flute and supports the important development of virtuosity on this instrument in France during the 19th century.

Keywords: flute; *bel canto*; manuals.

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: setembre 2022 / septiembre 2022 / September 2022

ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: desembre 2022 / diciembre 2022 / December 2022



Como se sabe, el brillo del repertorio vocal italiano –tan presente en la escena lírica francesa durante el siglo XIX– no se limitó al reducido perímetro operístico; su influencia también se dejó sentir en el ámbito de la música instrumental y, especialmente, en el de la flauta. Un análisis de la literatura especializada permite identificar la recurrencia de ciertas alusiones, que tanto flautistas como teóricos aconsejan durante la etapa de aprendizaje instrumental, con el objetivo de acercar el citado instrumento a un resultado de naturaleza esencialmente humana. Sin embargo, a pesar de observar una búsqueda de la imitación vocal por parte de los flautistas a lo largo de la historia del instrumento, todavía no se ha realizado ningún estudio científico que venga a confirmar la existencia de esta influencia esencialmente vocal.

En esta dirección, parece razonable intentar detectar signos de esta influencia en las partituras instrumentales publicadas durante este periodo, sin embargo, dicha tarea se revela compleja, laboriosa e, incluso, utópica. Por el contrario, parece más viable intentar desentrañar dicha influencia en el estudio de la recepción de la ornamentación de origen lírico en los métodos de flauta publicados durante el siglo XIX. La producción de métodos de aprendizaje musical en Francia durante el siglo XIX fue abundante y, al igual que con el repertorio instrumental para la flauta, la obsesión por la publicación de este tipo de obras fue realmente desenfrenada. Los manuales para flauta y canto lírico que se conservan en la Biblioteca nacional de Francia (BnF) –esencialmente en las colecciones del Depósito Legal, y en las diferentes colecciones patrimoniales– permiten observar el tratamiento que en cada uno de ellos se reserva para el estudio de la ornamentación. Un estudio de estas características permite no solo exponer los resultados obtenidos de un análisis inédito en el presente campo de investigación, sino que además permite vincular una teoría vocal –que desde siempre han defendido los grandes maestros de la flauta– al aprendizaje de la flauta en Francia durante el siglo XIX.

Para la construcción del presente estudio se ha procedido al análisis de los métodos de flauta travesera y de canto lírico, publicados a lo largo del siglo XIX en Francia, conservados en el Departamento de la Música de la Biblioteca Nacional de Francia. Tras identificar la totalidad de manuales, y con el objetivo de constituir el corpus final de trabajo, se decide descartar los siguientes ejemplares:

- Aquellos manuales que no presenten novedad alguna con ediciones anteriores del mismo autor.
- Los métodos de canto que, a pesar de anunciar especificidades notables en función del registro vocal, no presentan diferencia alguna entre sí.
- Los compendios pedagógicos que, si bien son reeditados o publicados a lo largo del siglo XIX, fueron concebidos con anterioridad.
- Las colecciones o fascículos cuya función principal es la de completar o complementar otros manuales ya existentes.

El presente trabajo se basa en datos recogidos a partir de elementos suficientes de 100 manuales de canto lírico y 60 de flauta travesera. El proceso de extracción de la información general de estos manuales pone de relieve la existencia de especificidades en la construcción del contenido pedagógico en función de las vicisitudes de cada disciplina. Sin embargo, a pesar de la necesaria adaptación al destinatario de cada tratado, el mismo proceso revela la utilización de un patrón similar para la construcción del trabajo de los diferentes elementos de virtuosismo. Este virtuosismo se corresponde con el estudio específico en los diferentes manuales de trinos, mordentes y apoyaturas, pasajes en forma de bordado, escalas o *roulades*, grupetos, cromatismos y arpeggios en sus diferentes configuraciones. El resto de su contenido –como puede ser los fundamentos generales musicales, los principios mecánicos, así como los consejos de interpretación– quedan en consecuencia descartados. Por el contrario, y teniendo en consideración el carácter esencial que supone la variedad de articulación –como potenciador del poder

de la ornamentación— o los pasajes cadenciales —como parcela de libertad para toda exhibición de virtuosismo— ambos deben ser incluidos entre los parámetros del presente estudio. Para la obtención de las diferentes conclusiones, se computa la aparición de cada uno de los citados elementos de virtuosismo ornamental en los métodos de canto lírico y flauta travesera publicados en Francia a lo largo del siglo XIX.

1. Antecedentes históricos: un arte vocal entre los flautistas

A lo largo de la historia de la flauta travesera, la búsqueda de la vocalidad con el instrumento, tanto por sus intérpretes como por los melómanos, es una constante. Esta necesidad ha quedado suficientemente patente en los escritos que maestros como Quantz, Tulou, Boehm o Taffanel concibieron durante el desempeño de sus funciones docentes. Además de ser teóricos y fabricantes de su propio instrumento, resultaron ser claves tanto en la consolidación de la flauta travesera en los siglos XVIII y XIX, como en la constitución de su propia técnica. En sus escritos se exhorta al aprendiz a prestar particular atención a los cantantes, e incluso a inspirarse del arte lírico en general. En ellos, se señala al órgano vocal —con el que la naturaleza humana dota a cada persona— como el depositario de la perfección musical y *de facto* un modelo a copiar. Esta necesidad de imitación vocal con el instrumento ya se observa en la obra del flautista Silvestro Ganassi,¹ *Opera intitolata Fontegara*,² publicada en Venecia en 1535 y considerado como uno de los primeros tratados de aprendizaje de la flauta de pico y de la ornamentación libre.

Numerosas son las reseñas que durante el siglo XIX vienen igualmente a dar cobertura a esta afirmación, siendo igualmente numerosos los artículos publicados en prensa que ponen de manifiesto la asimilación de los intérpretes flautistas a cantantes de renombre. Así se observa en la reseña publicada en la *Revue et Gazette Musicale* de 17 de marzo de 1839 en la cual se loan la calidad y cualidades vocales de Louis Dorus³ (Giannini, 1993: 112). O incluso en el artículo necrológico que *L'Art Musical* dedica al indiscutible maestro de la flauta de sistema antiguo, Jean-Louis Tulou, en la cual pone de relieve las fantásticas calidades del finado virtuoso otorgándole el título de excelente cantante.⁴ Este fenómeno de comparación lírica, que goza de gran aceptación en Francia durante el siglo XIX, no parece limitarse a los flautistas franceses. Becker se hace eco en su trabajo de investigación *Trash Music* (Becker, 2018) de la misma comparación lírica de los flautistas italianos como un fenómeno generalizado (Becker, 2018: 59). *L'Italia Musicale* no duda en alabar las calidades excepcionales del virtuoso italiano Giulio Briccialdi en su anuncio de concierto que se recoge el 7 de noviembre de 1855.⁵ El alemán Theobald Boehm también deja patente la utilidad, incluso la necesidad, del canto lírico para con la flauta⁶ (Ventzke; Hilkenbach, 1982: 64).

¹ Flautista y violinista veneciano nacido el 1 de enero de 1492 y fallecido ca. mitad de siglo XVI.

² También en la portada: «que enseña a tocar la flauta con todo el arte que le corresponde, especialmente la disminución que será útil para cualquier instrumento de viento y acorde: y también para los que disfrutan cantando, compuesta por Sylvestro di Ganassi de Fontego, de la Muy Ilustre Venecia».

³ Como recoge la publicación «tocaba las variaciones de una melodía tirolesa, de una dificultad increíble, con una limpieza y una agilidad, una gracia que sólo se puede comparar con la ligereza y delicadeza que su encantadora hermana, Sra. Dorus-Gras, utiliza en el escenario que ha elevado su reputación tan alto».

⁴ Artículo necrológico recogido en el periódico *L'Art Musical* de 3 de agosto 1865: «recordamos cuánto contribuyó al éxito de *Le Rossignol*, de Lebrun, y qué adorable lucha mantuvo con él la Sra. Damoreau. [...] La expectación se centraba en quién bordaba mejor en este pálido lienzo, siendo difícil saber a quién aplaudir más, si a la inigualable cantante o al inigualable flautista. Tulou era un excelente cantante».

⁵ Teatri e notizie diverse. Milano. Teatro alla Canobbiana [concierto di Briccialdi; interpreti e musiche eseguite], *L'Italia musicale*, Anno VII, N. 89 (7 de noviembre de 1855), p. 355: «Se admira como de costumbre en Briccialdi no sólo al artista que conoce y supera con facilidad las mayores dificultades de su instrumento, sino quien sabe inculcarle tanta dulzura de expresión, tanta poesía de sentimiento, para llegar a los efectos mismos de la más exquisita y mejor modulada voz humana».

⁶ Como los autores se hacen eco, «del arte del canto, Boehm extraerá los principios de la interpretación correcta, que serán tan importantes

La vocalidad a la cual los maestros flautistas aspiran, y que aquí se hace referencia, es la que se desprende del canto lírico y que se encuentra alojada en la ópera (Quantz, 1752: capítulo X, §18), siendo ésta última señalada como el acontecimiento social central en Francia durante el siglo XIX. Además de una necesidad de imitación vocal, también se va a pretender un aprendizaje de la modulación de los sentimientos humanos a conveniencia del intérprete, tal y como ocurre con los personajes⁷ de la ópera (Celletti, 1987: 229). Así, la ópera nació para satisfacer dos necesidades fundamentales del espectador del siglo XVI: el hedonismo y el virtuosismo (Celletti, 1987: 13), dos términos en apariencia opuestos que se revelan complementarios (Celletti, 1987: 12). De este modo, si con este virtuosismo –al parecer, necesario– se puede obtener el placer vital que el hedonismo busca, no resulta descabellado afirmar que este mismo entraña a su vez el hedonismo. Este virtuosismo hedonista se refleja igualmente en el arte vocal e instrumental, quienes no tardan en incorporar las «disminuciones, variaciones e improvisaciones, nacidas en la primera mitad del siglo XVI» con una patente preocupación contrapuntística (Celletti, 1987: 13).

Celletti apunta a la existencia de una influencia bidireccional entre instrumentistas y cantantes durante la etapa del Barroco reflejada en los tratados musicales, y en el uso que tanto aprendices como intérpretes les dan (Celletti, 1987: 14). Según resulta, estos van a favorecer los intercambios entre las diferentes disciplinas, propiciando con sus múltiples reenvíos el desarrollo técnico de cada una de ellas, sean instrumentales o vocales. Al parecer, tal y como Quantz se hace igualmente eco, en esta cuenca de virtuosismo y hedonismo el instrumentista está llamado a competir en color y expresión con la voz humana:

La separación [entre los cantantes y los instrumentistas] puede verse igualmente aumentada por los celos que aún imperan en Italia entre cantantes e intérpretes de instrumentos, y entre compositores de instrumentos y compositores de voz. Los cantantes no quieren permitir que los intérpretes de instrumentos toquen lo que se canta tan notablemente como lo hacen. (Quantz, 1752, Chapitre XVI, §57)

Una afirmación que, como Hayes señala, no resulta en absoluto anacrónica tres siglos después:

La relación entre la técnica vocal e instrumental, que era de gran importancia para los músicos franceses de la época, fue clave para la interpretación de la mayor parte de la música de flauta francesa del siglo XIX, en la cual la ejecución de un trabajo de pasaje elaborado es comparable a la ornamentación vocal de una línea melódica extendida. (Hayes, 2006: 253)

Es así como Celletti viene igualmente a apoyar la tesis en la cual «el belcantismo nació de un esfuerzo memorable de imaginación y habilidad técnica que vio a "vocalistas" e instrumentistas complementarse, estimularse y animarse entre sí» (Celletti, 1987: 16). Retomando las frecuentes competiciones barrocas que entre ellos producían –con el objetivo de aplaudir al más hábil de ambos en su actuación– afirma la existencia de una «influencia de la "vocalidad" *belcantista* en la música instrumental de los siglos XVII y XVIII y principios del XIX» (Celletti, 1987: 16). En su estudio, Celletti confirma la aparición del concepto de *bel canto* en Italia durante la década de 1820 y 1830, «precisamente en el momento en el que la ópera *belcantista* desapareció [...] dando paso a otras corrientes de ópera y otros estilos, más directamente ligados a la expresión dramática» (Celletti, 1987: 26). Es por ello por lo que toda asociación del concepto vocal *belcantista* a la música instrumental del siglo XVII y XVIII puede resultar paradójica. La traducción literal de este concepto, «canto bello», que toma Reynaldo Hahn en una propuesta de definición de

para el instrumentista como para el cantante. Se ha de recordar que, tal y como Quantz recomendaba en su *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, el propio Boehm tomará lecciones de canto durante su juventud con “un excelente profesor y cantante italiano”, tal y como afirman dichos autores».

⁷ Celletti hace referencia a la caracterización que Stendhal hace de los timbres instrumentales: Los instrumentos, señala Stendhal, tienen, como las voces humanas, caracteres distintivos; y la flauta está especialmente indicada para describir una alegría marcada por la melancolía.

este, señala que la prioridad «era la belleza del canto» (Hahn, 1937: 268). Para Hahn este *bel canto* «se preocupa principalmente de dar voz y fraseo a la perfección absoluta», sin embargo «lo que se buscaba no era el virtuosismo delirante, ni las desaliñadas acrobacias impuestas por la tiranía de los castrati» (Hahn, 1937: 268). La obra de Celletti, manifiestamente discrepante de la intención de Hahn, ensalza al virtuosismo como uno de los requisitos *sine qua non* de este *bel canto* de origen italiano. Esta definición, además de diferir fundamentalmente con la descripción que Hahn realiza del concepto de *bel canto* en *L'Oreille au guet* (Hahn, 1937), concluye que «el objetivo [del *bel canto*] es despertar el asombro a través de timbres insólitos, la diversidad de colores y matices, los giros complejos e infinitamente variados del virtuosismo vocal y el abandono extático de su lirismo» (Celletti, 1987: 21). Si bien ambas corrientes difieren en la utilización de un manifiesto (y exacerbado) virtuosismo, nótese igualmente que ambas acepciones no hacen sino coincidir en la multiplicidad y en la variedad de los colores que se desprenden de este canto, pudiendo finalmente traducirse en la variedad tímbrica que desprende una lírica refinada.

A pesar de la popularidad que el repertorio virtuoso instrumental tuvo a lo largo del siglo XIX, Becker se hace eco de la demonización de la música instrumental virtuosa que un sector de la musicología⁸ se autoriza a acuñar (Becker, 2018: 2). Como la investigadora apunta, el crecimiento de la música instrumental virtuosa durante el siglo XIX en Italia avanza en paralelo a una igualmente rápida estigmatización de este repertorio en varios de los sectores de intérpretes, aficionados y melómanos. Según dicha autora recoge, los propios instrumentistas van a recelar de esta corriente de imitación ornamental *belcantista* que no hace sino adulterar las formas de composición heredadas de los grandes maestros. Incluso con la perspectiva que el tiempo concede. Este fenómeno de oprobio a un repertorio inspirado en el *bel canto* encuentra igualmente apoyo en Francia con Louis Fleury quien participa en la redacción de la reputada enciclopedia musical de Albert Lavignac, con la entrada «Flauta»:

El comienzo del siglo XIX anunció un período de decadencia artística para la flauta travesera, con virtuosos que favorecían un estilo pretencioso, «lleno de sonido y furia». A esta Escuela de interpretación, que comenzó con Tulou y terminó con Demersseman, le debemos un sinnúmero de grandes conciertos y brillantes solos. Como las fantasías con variaciones y popurrí de melodías de ópera estaban de moda, la música de flauta se convirtió simplemente en una excusa para gorjeos ociosos y trucos de mal gusto... El mérito debe ser para Taffanel por purificar el repertorio de flauta solista. Las obras maestras olvidadas durante mucho tiempo por sus predecesores, que mostraron una increíble falta de gusto, fueron revividas y restauradas al lugar que les correspondía. Las sonatas de Bach, los conciertos de Mozart y, en general, todas las riquezas del repertorio de flautas eran prácticamente desconocidas hasta que Taffanel las sacó a la luz. (Fleury, 1927: 1524)

Por el contrario, esta puesta en valor de la pirotecnia y acrobacias instrumentales en el repertorio de la flauta durante la primera mitad del siglo XIX, y que se inspiran de los giros vocales *belcantistas*, no es sino una consecuencia de la utilización de la flauta en la orquesta durante el periodo anterior. Según parece, la manifiesta facilidad con la que los flautistas conseguían interpretar los pasajes de particular complejidad hizo que se les confiaran *de facto* los pasajes brillantes. Así, Louis Fleury se permite la utilización de una comparación del instrumento en la cual el rol de la flauta en la orquesta dieciochesca es literalmente el de un pájaro, con todas las virtudes acrobáticas que ello representa: «las escalas, arpeggios, trinos, que ejecutan con gran rapidez y sin aparente esfuerzo, requieren comparación con el canto alborotado de los pájaros. La flauta se convierte en el ruiseñor de la orquesta [...] principalmente cuando su gorjeo tiene que responder a los redobles del cantante» (Fleury, 1927: 1509).

El avance mecánico que los modelos de flauta de 1832 y de 1847 suponen, responde a la imperiosa necesidad de

⁸ Como Becker apunta, «un importante sector de la musicología, descarta la música instrumental virtuosa, particularmente la de compositores poco conocidos, por considerarla demasiado centrada en la técnica o puramente comercial».

acercarse al repertorio operístico *belcantista*, así como de su virtuosismo aparente. Como apunta Fleury, la flauta travesera va a ser depositaria del rol de rival en la ya frecuente aria de concurrencia acrobática con la soprano, siendo «justo agregar que este período es también el de gran virtuosismo vocal, que no hay ópera posible sin una gran aria para la cantante, y que la flauta es designada para la lucha en la batalla de agilidad con la cantante» (Fleury, 1927: 1511). El autor considera esta etapa del siglo XIX como el periodo de «decadencia de la flauta» (Fleury, 1927: 1515), señalando directamente a la pirotecnia *belcantista* instrumental como la única responsable. Esta reflexión induce incluso a pensar que el autor tuviera miedo de que estas exhibiciones de virtuosismo del repertorio flautístico –a su juicio injustificado– pudieran terminar por encasillar al instrumento en la categoría de desagradable, o a su repertorio en el de mala música.

Sin embargo, este virtuosismo tan apreciado por el público, es «demonizado por la prensa y por otros músicos» (Becker, 2018: 31), quedando atrapado «en una complicada red de morales musicales» (Becker, 2018: 145) que no hacen sino estigmatizar ciertas prácticas con base en preferencias estilísticas puramente personales. Una práctica exhibicionista de estas características obtiene una respuesta estéril por parte de los compositores de éxito, quienes prefieren consagrar sus esfuerzos a un estilo de composiciones diferente al que los propios flautistas pedían:

Esta pretensión de los virtuosos del siglo XIX por hacer de la flauta un instrumento de gran estilo y gran ruido tuvo un resultado sumamente desafortunado: los verdaderos maestros abandonaron el instrumento. [...] Los flautistas buscaban sobre todo a mostrar sus propios desvaríos (Fleury, 1927: 1516).

A pesar de los intentos de demonización del espectáculo de acrobacias, la realidad del momento –tal y como ocurre en la escena lírica⁹ (Bailbé *et al.*, 1991: 127)– muestra un escenario diferente a los deseos de estos moralistas, y la permanente oferta de acrobacias instrumentales resulta perfectamente ajustada a la demanda del consumidor (Fleury, 1927: 1515). Becker, sorprendentemente, afirma que en la Francia decimonónica este instrumento «se consideraba más adecuado para tocar en orquesta que para las exhibiciones virtuosas como solistas» (Becker, 2018: 31), afirmación que por el contrario no concuerda con la sobreproducción de este repertorio que gracias al *Dépôt Légal* se ha logrado conservar.

Celletti apunta que el virtuosismo que crea la pluma de Nicolo Porpora (Celletti, 1987: 103) nace para dar respuesta a las cualidades vocales de sus alumnos y a las necesidades acrobáticas del momento. Esta pirotecnia vocal se refleja en el repertorio decimonónico de la flauta travesera, repertorio que Louis Fleury –y a pesar de haberlo señalado como el principal responsable de la decadencia del instrumento– pide respeto en tanto y en cuanto contribuye a la disposición de todo el ingenio que el compositor puede ofrecer. Así:

No despreciemos el virtuosismo, es bueno que el compositor no tenga su inspiración limitada por el miedo a escribir "demasiado difícil"; y, por otro lado, sería lamentable privarse de los inmensos recursos de la flauta como instrumento de agilidad. Rossini lo comprende admirablemente al confiarle el delicado bordado que recorre el motivo del Ranz des Vaches en la obertura de *Guillaume Tell* (Fleury, 1927: 1510).



Ejemplo 1: Extracto de la partitura de flauta solista de la Obertura de *Guillaume Tell* de G. Rossini

⁹ Tal y como se recoge, «la burguesía muestra hacia la ópera gustos que se podrían calificar de nuevo rico: de alguna manera, esta exhibición de riqueza en el escenario consigue tranquilizar a la burguesía que encuentra un fiel reflejo de su propia prosperidad; además, el público es muy sensible al virtuosismo vocal, más propenso a dejarse asombrar que a emocionarse».

Es extremadamente complejo medir el grado de virtuosismo de los instrumentos musicales en función de las partituras de diferentes épocas que se conservan, sin embargo parece resultar factible con el repertorio de los siglos XVIII y XIX en tanto y en cuanto el nuevo instrumento permite fácilmente acceder a ciertas dificultades que antes estaban consideradas como imposibles. En una nota de pie de página, Becker se hace eco de la reflexión de Nicholas Baragwanath en la cual se señalan las exigencias contempladas en los métodos de aprendizaje del instrumento¹⁰ (Becker, 2018: 31).

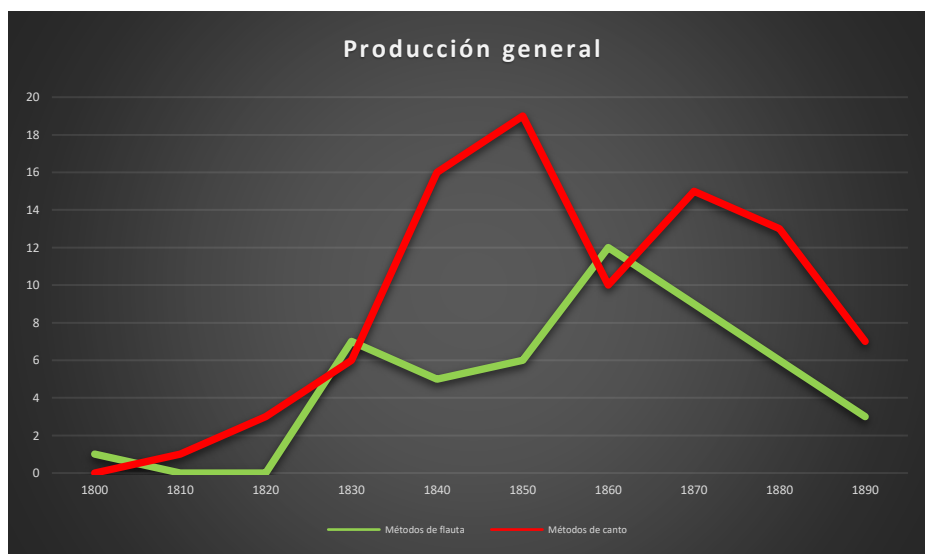
2. La transmisión de una tradición de origen italiano: los métodos de canto lírico y de flauta travesa publicados en Francia en el siglo XIX

Gracias a los manuales de aprendizaje instrumentales y de canto lírico se puede observar tanto la evolución en sus respectivas posibilidades técnicas, como la evolución del discurso musical. La inclusión o exclusión de una sección de trabajo resulta reveladora para la determinación de una tendencia estética musical, y la migración de la importancia en las diferentes secciones que estos compendios van adoptando paulatinamente señalarán su evolución durante el siglo XIX en Francia. Celletti muestra la asociación del virtuosismo y del *bel canto* en su estudio historiográfico –en el cual enumera las características esenciales para poder hablar de *belcantismo*¹¹ (Celletti, 1987: 21). Es necesario apuntar que, si bien la asociación del virtuosismo a la flauta travesera durante el siglo queda igualmente patente, nunca se ha estudiado la asociación del virtuosismo entre la flauta travesera y el *bel canto* en la (sobre)producción de manuales pedagógicos en el siglo XIX en Francia.

El tratamiento que en los manuales de flauta travesera y de canto lírico editados en Francia durante el siglo XIX se hace del virtuosismo, se traduce fundamentalmente en el estudio de los diversos recursos ornamentales. Los datos que resultan de la presente investigación ofrecen en su etapa inicial una cierta homogeneidad y continuidad en ambas disciplinas, lo cual impele a pensar en una manifiesta influencia entre ambas a pesar de una flagrante diferencia en su producción.

¹⁰ En su nota de pie de página 121, Becker recoge: «Nicholas Baragwanath y otros argumentan persuasivamente que en muchos casos no podemos saber si el virtuosismo del siglo XIX realmente va mucho más allá del de siglos anteriores. Sin embargo, en el caso del virtuosismo de la madera, específicamente el virtuosismo del siglo XIX se puede distinguir del virtuosismo anterior por un orden metafórico de magnitud. Es absolutamente posible que virtuosos individuales de los siglos XVII y XVIII realizaran hazañas asombrosas con instrumentos de viento de madera, y es cierto que no podemos estar seguros de los ornamentos y variaciones insertados en las composiciones de viento de madera en la interpretación, y tal vez entonces, como ahora, los músicos emprendedores interpretaron composiciones más difíciles para otros instrumentos como el violín. Sin embargo, los tratados y los libros de métodos brindan información importante y útil sobre las dificultades técnicas y los objetivos esperados para los músicos de viento, y estos (en combinación con los desarrollos técnicos de los instrumentos de viento de madera en la adición de teclas y la adaptación de taladros y lengüetas) revelan una realidad cada vez mayor exigiendo virtuosismo técnico a medida que avanza el siglo XIX».

¹¹ Celletti apunta que «Solo la presencia de estos elementos en una obra nos permite hablar de *belcantismo*: 1. Hedonismo, que es realmente la expresión de la dulzura y la patética ternura del sonido vocal; 2. Virtuosismo, es decir, el asombroso atrevimiento de tipo instrumental que debe utilizarse para describir las maravillas de un mundo fantástico; 3. El lenguaje simbólico y florido que subraya el estatus mítico de los personajes; 4. Habilidad contrapuntística y arte de la improvisación; 5. El carácter abstracto de la relación sexo-rol, simbolizada por castrati y travestis; 6. El gusto por las voces raras y estilizadas, asociado a una especie de alergia a las voces consideradas comunes y vulgares».



Gráfica 1: Producción general de los métodos de flauta travesera y canto lírico publicados en Francia entre 1800 y 1899

Como se puede observar en la *Gráfica 1*, aparecen movimientos diferenciados en cuanto a la producción general en ambas disciplinas, respondiendo a sus respectivas particularidades estéticas y de promoción comercial. La evolución, lejos de presentar una tendencia de crecimiento paralela, sugiere un cierto movimiento contrario en la producción comparada, y particularmente en la producción de ambos géneros de manuales durante las décadas de 1850 a 1870. Tres son los elementos que han de ser considerados para conformar un posterior análisis imparcial del tratamiento del virtuosismo otorgado en la producción de estos manuales:

1. La importante diferencia, en valores absolutos, de la producción de cada género. Si bien la flauta travesera es particularmente relevante en Francia durante el siglo XIX, como apunta Rousselin-Lacombe, el canto lírico es uno de los dominios de predilección de toda la burguesía francesa¹² (Bailbé et al., 1991: 126). Teniendo en cuenta la lógica que la oferta y la demanda de los espectáculos impone, no es extraño observar una cantidad superior de aspirantes a cantantes que de flautistas —no se requiere la misma cantidad de flautistas que de cantantes para la realización de una ópera, sin contar que las mujeres estaba cuasi vetadas en la profesión de instrumentista pero no en la lírica. A esto se ha de añadir el factor pecuniario que supone la compra de un instrumento, sobre todo para aficionados de perfil financiero más modesto. Este gasto en el canto lírico no ha lugar.
2. La paulatina implantación de la flauta de Boehm en Francia en 1832, con su primer modelo, y en 1847 con el modelo definitivo. Esta progresiva expansión de la flauta de Boehm va a suponer un periodo de (pacífica) coexistencia en Francia de la flauta de sistema antiguo y de la flauta de sistema Boehm. Ambas flautas, si bien pueden resultar fundamentalmente similares, presentan rasgos propios que las sitúan en extremos opuestos en cuanto a las posibilidades mecánicas —y *de facto* virtuosas.
3. La evidente diferencia de género entre los cantantes, así como la diferencia de registros vocales entre ellos mismos, supone la concepción de manuales cuasi idénticos aportando pequeñas diferencias entre ellos que inducen a pensar en un interés mercantil y no pedagógico. Si bien el trabajo fundamental de un cantante lírico no resulta ser relevantemente diferente en función del registro de la voz que se trabaja —teniendo en cuenta las diferencias puramente físicas— sí lo es en cuanto a la función que esa voz va a desempeñar en el discurso musical de la ópera en cuestión. Atendiendo a razones puramente físicas, un bajo no tiene la misma presencia virtuosa que una soprano (Celletti, 1987: 18).

¹² Como se recoge en la obra, «la burguesía tiene dos dominios de predilección: la ópera y el piano».

Desde el momento de su concepción, la recién nacida ópera se consagra rápidamente como el arte más completo hasta entonces desarrollado, consiguiendo reunir para un trabajo sincronizado varios cuerpos de artesanos y artistas. Es precisamente en este momento cuando el arte vocal experimenta una bifurcación en su camino hacia la búsqueda de la distinción, y se encuentra en la obligación de elegir entre dos estilos musicales (Celletti, 1987: 18):

- a) El sobrio del llamado estilo *spianato* que implica una melodía desprovista de ornamentación y otros adornos.
- b) El ornamentado del llamado estilo *fiorito* tomando por el contrario pasajes de virtuosismo, vocalizaciones y ornamentación muy ajustados. «Este virtuosismo [...] deberá reproducir sentimientos y pasiones, apuntando de nuevo, a la estilización y a la transfiguración» (Celletti, 1987: 18).

Si bien el *bel canto* está *de facto* asociado a este estilo *fiorito* –cuya piedra angular es el virtuosismo que sorprende y que deslumbra–, es importante apuntar que el estilo *spianato* también forma parte de este arte. Celletti apunta que este estilo *spianato* se utiliza fundamentalmente para «expresar lo idílico, lo elegante, lo patético, buscando la suavidad del timbre, de los colores» (Celletti, 1987: 19). Sorprende observar esta asociación serena de estilos *a priori* antagónicos, sin embargo se entiende como evidente la imperiosa necesidad de momentos de calma y de sosiego en toda representación virtuosa. Este estilo sosegado favorece el descanso de la audición y potencia la ornamentación vocal que se ha previsto posteriormente. Así, la fogosidad de este *bel canto* está considerada como capaz de lograr cosas excepcionales en todos los campos, Celletti no duda en otorgar este mismo rango de virtuosismo al propio estilo *spianato* en tanto y en cuanto consigue resultados excepcionales análogos: «una expresión impecablemente correcta, apasionante, conmovedora, es el virtuosismo: es el esfuerzo técnico y el esfuerzo de la imaginación determinando un resultado excepcional» (Celletti, 1987: 23).

El virtuosismo se ha de considerar como elemento fundamental en toda interpretación musical, añadiendo un nuevo elemento en el entramado de este *bel canto*. Celletti apunta que «para conseguir expresar tanto el éxtasis lírico como la "vocalidad" virtuosa, el *belcantianismo* sintió la necesidad de recurrir a otra estilización: la de los timbres» (Celletti, 1987: 19). Es precisamente en las diferencias y en las semejanzas de cada timbre donde se encuentra la riqueza de la expresión musical como consecuencia del intercambio y del préstamo de sus cualidades. En esta dirección, Reynaldo Hahn explica en una de sus lecciones que se conservan en *L'Oreille au guet*, que el *bel canto* no es sino el arte que «exige al sonido una variedad infinita de timbre» precisando que en el *bel canto* «no hay ni tres, ni cuatro ni cinco sonidos diferentes, sino diez, veinte, treinta; había que moldear la voz ad infinitum haciéndola pasar por todos los colores del prisma sonoro» (Hahn, 1937: 268).

Resulta poco sorprendente observar un tratamiento exhaustivo de los elementos ornamentales que conforman fundamentalmente este *bel canto*. Parece igualmente inhabitual comprobar que los manuales de flauta del mismo periodo prevén un mismo trabajo del aparato ornamental que el observado en los compendios líricos. Así, los manuales de flauta, en su firme interés por inspirarse del canto lírico, contemplan el estudio de los elementos ornamentales de forma idéntica a los cantantes. Se puede en consecuencia afirmar que el virtuosismo que en los manuales de flauta travesera se prevé para los instrumentistas proviene del modelo de canto lírico que desde siempre los maestros instan en permanencia a copiar. Del estudio de los manuales que componen el corpus de estudio, se obtiene la siguiente estructura como modelo de recurrencia en el trabajo de los elementos ornamentales en ambas disciplinas:

1. Trabajo del trino	6. Escalas cromáticas
2. Pasajes en forma de <i>roulade</i>	7. Mordentes y apoyaturas
3. Pasajes en forma de bordado	8. Grupetos
4. Arpeggios	9. Estudio de la articulación
5. Escalas	10. Pasajes cadenciales

Tabla 1: Estructura del contenido ornamental en los métodos para canto y flauta publicados durante el siglo XIX

Es importante subrayar que los ornamentos que en los métodos de aprendizaje vocal y de flauta travesera editados en Francia durante el siglo XIX se estudian, coinciden con los ejemplos que Rodolfo Celletti estudia en su *Histoire du Bel Canto* (Celletti, 1987: 198 y *sqq.*). Así, y según el autor, estas formas de virtuosismo serían puramente *belcantistas*:

1. Trinos	5. Pasajes en forma de bordado
2. Series <i>volatine</i> ¹³	6. Mordentes y apoyaturas
3. Arpeggios	7. Grupetos
4. Variaciones	

Tabla 2: Lista de ornamentos que Celletti señala como de origen *belcantista*

En consecuencia, de la comparación de ambas listas (*Tablas 1 y 2*), los elementos ornamentales contemplados en los métodos de canto y de flauta editados en Francia durante el siglo XIX han de ser considerados como el trabajo de virtuosismo conducente a la práctica del *bel canto*.

Métodos de aprendizaje	Rodolfo Celletti
Trino	Trino
Mordentes y apoyaturas	Mordentes y apoyaturas
Pasajes en forma de bordado	Pasajes en forma de bordado
<i>Roulades</i>	Series <i>volatine</i> / Las <i>volate</i>
Grupetos	Grupetos
Arpeggios	Grupos irregulares arpegiados
Cromatismos	
Articulación	
Pasajes cadenciales	
Escalas	
	Las variaciones

Tabla 3: Ornamentación en los manuales de aprendizaje y la señalada como *belcantista* por el trabajo de Celletti

Ya que las variaciones que Celletti prevé en su estudio no son sino la transformación por aumento o por reducción de una melodía inicial con un trabajo ornamental, es normal no encontrarlas dentro de las secciones de trabajo de los adornos en los métodos de canto ni en los de flauta, el riesgo de redundancia sería muy elevado. Por el contrario, el estudio de las escalas cromáticas, así como las escalas diatónicas, puede ser considerado como meramente mecánico o simplemente funcional; sin embargo, se revela extremadamente necesario para conformar los pasajes en forma de *roulade* o de *volatine*. Solamente los tramos cadenciales pueden parecer anacrónicos en esta lista de virtuosismo *belcantista* en la columna del virtuosismo en los métodos de aprendizaje, en tanto y en cuanto recuerdan a una etapa anterior. Si bien su (omni)presencia en la ópera *belcantista* es un hecho confirmado y –además de poseer

¹³ Serie de pequeñas notas «fuera de medida» que casi siempre coinciden con un momento excepcional.

un altísimo poder de encanto— son fuente de inspiración instrumental permanente, el virtuosismo de estos pasajes cadenciales es excelso, y su tratamiento merece efectivamente un lugar en los métodos de canto del siglo XIX. Teniendo en cuenta la evidente inspiración lírica de los métodos de flauta durante el siglo XIX en Francia, la observancia de dichos elementos cadenciales a modo de virtuosismo *belcantista*, resultan igualmente de gran relevancia.

La colecta de los datos de cada método previsto en el corpus de estudio resulta fundamental para la construcción de tablas funcionales. Estos datos permiten apreciar el índice de recurrencia de cada sección ornamental y asociar los mismos a un índice de relevancia, a título individual, en cada una de las disciplinas artísticas estudiadas, como se observa en la *Tabla 4*:

Ornamentos	Métodos de canto lírico	Métodos de flauta travesera
Trino	73%	81,66%
Mordentes y apoyaturas	74%	90%
Bordados	82%	82%
<i>Roulades</i>	74%	52%
Grupetos	74%	78,33%
Cromatismos	64%	81,66%
Arpeggios	72%	83,33%
Articulación	44%	88,33%
Pasajes cadenciales	37%	43,33%
Escalas	91%	95%

Tabla 4: Porcentaje de la recurrencia de cada ornamento en función de su categoría (remarcamos los porcentajes más bajos)

El índice de tratamiento de cada sección (*Tabla 4*) viene a subrayar la importancia que a cada sección se le va a otorgar en los métodos de aprendizaje. De los datos obtenidos se desprende una real preocupación por el desarrollo del virtuosismo tanto lírico como su reproducción instrumental. Si se engloba la totalidad de las secciones bajo una misma rúbrica (como pudiera ser la de virtuosismo ornamental) y se obtienen los valores medianos¹⁴, se llega efectivamente a una idéntica conclusión: el virtuosismo ornamental obtuvo un puesto privilegiado en la construcción de los métodos de aprendizaje durante el siglo XIX en Francia. Estos valores medianos permiten igualmente discriminar la importancia que en ambas disciplinas se concede al virtuosismo ornamental de origen lírico, observando una flagrante superioridad en el tratamiento del virtuosismo ornamental de los métodos de flauta con respecto a los de canto.

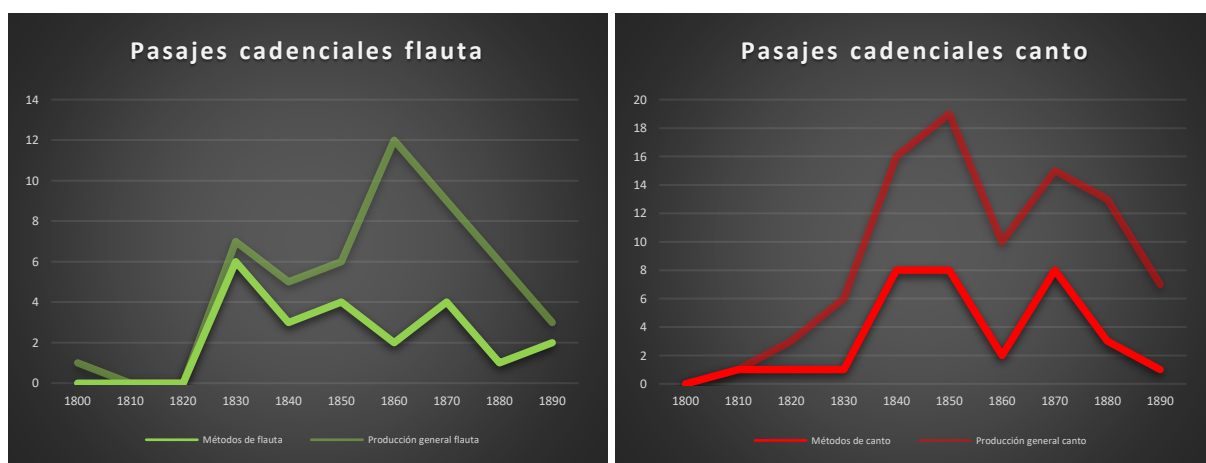
Sin embargo, unos valores tan generales no son capaces de representar la realidad de cada sección, así bien es necesario poder dar entidad individual a cada una de ellas dentro de la generalidad del colectivo de los ornamentos. Los valores seccionales ofrecen una lectura *cuasi* idéntica en cuanto a la manifiesta preocupación de los métodos de flauta en ofrecer un estudio exhaustivo de la ornamentación de tradición lírica *belcantista*. Permiten igualmente apreciar ciertas especificidades y afinar las conclusiones. Así, los porcentajes que en cada columna se consignan van a representar el índice de tratamiento que de cada sección se observa en los métodos de en ambas disciplinas. Dichos datos ponen efectivamente de manifiesto el alto índice de tratamiento general en ambas disciplinas, al

¹⁴ 68,5% para el tratamiento en los métodos de canto y 77,5% en los de flauta travesera.

mismo tiempo que se observan ciertas tendencias que proponen una sorprendente relevancia contraria:

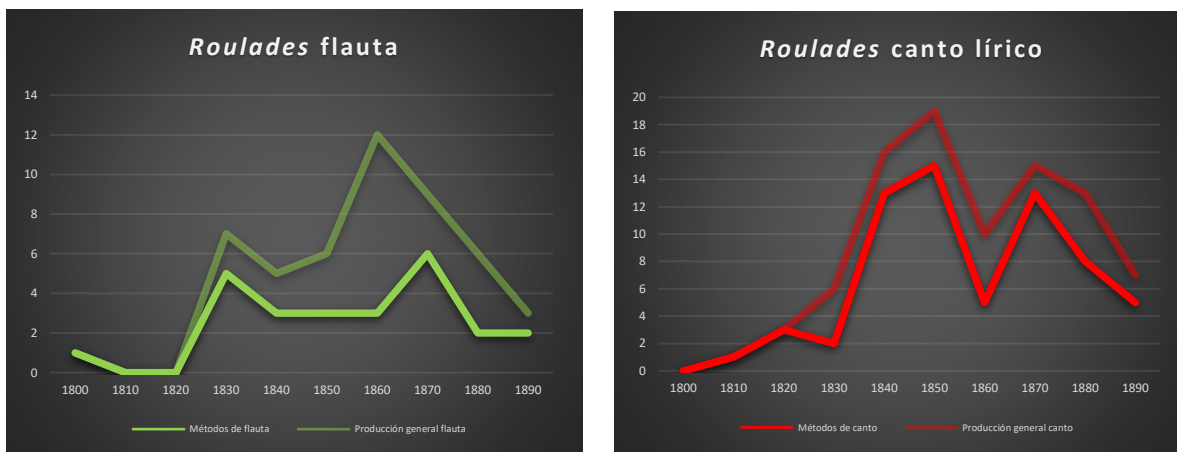
1. Los pasajes cadenciales y los pasajes volátiles no parecen interesar a más de la mitad de la producción total de los métodos de flauta travesera.
2. Los pasajes cadenciales y el trabajo de la articulación resultan *cuasi* irrelevantes en la concepción de los métodos de canto lírico.
3. La ausencia de tratamiento de la articulación en los métodos de canto lírico.

En cuanto a los pasajes cadenciales, llama poderosamente la atención la escasa relevancia en los métodos de aprendizaje en ambas disciplinas. Gracias a la popularidad del *bel canto* a lo largo del siglo XIX, estas secciones se revelan esenciales en todo repertorio virtuoso: durante el siglo XIX difícilmente se podía considerar una obra como virtuosa sin contemplar pasajes *ad libitum* que facilitarían la sorpresa en el espectador y permitieran poner de relieve las calidades técnicas del solista. Por el contrario, esta insuficiencia de tratamiento en los métodos de aprendizaje de ambas disciplinas está ampliamente justificada por el carácter cuanto menos aleatorio en la interpretación de estos pasajes en los cuales interviene un alto grado de improvisación del solista. Así, si para la escritura de estos pasajes se utiliza una notación temporal clásica, no dejan de suponer una mera sugestión de la parte del compositor, como si únicamente se pretendiera dar la mínima información y a título indicativo.



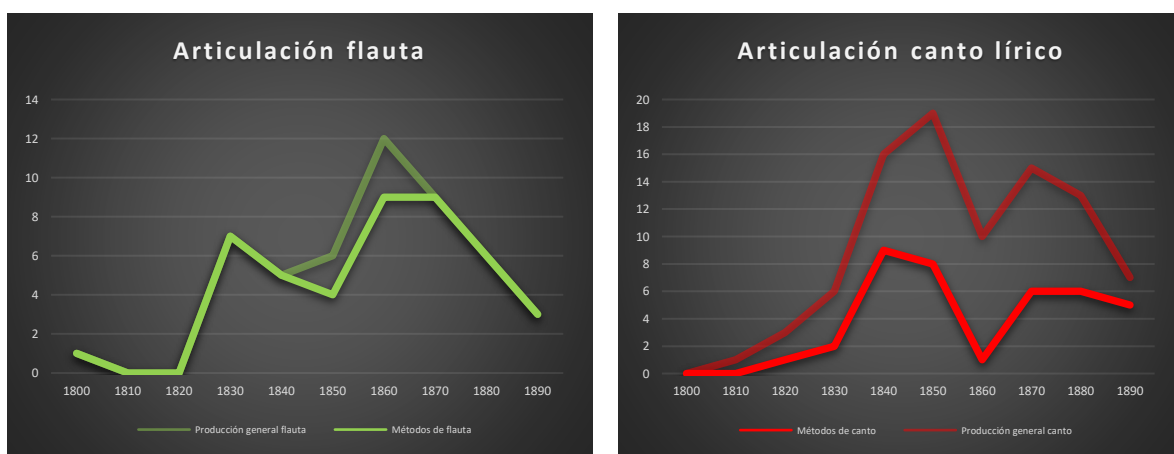
Gráfica 2: Los pasajes cadenciales en los métodos de flauta travesera y canto lírico publicados en Francia entre 1800 y 1899

Los pasajes que Celletti califica de volátiles o que en el canto lírico se reconocen como *ronlades* obtienen un tratamiento de casi un 75% en los métodos de canto, sin embargo en los de flauta a penas se consigue rebasar la mitad. Teniendo en cuenta que es precisamente en los métodos de flauta donde queda patente la capital importancia del trabajo de las escalas –con una cuasi unanimidad en el tratamiento– y que estos pasajes volátiles están esencialmente formados de escalas interpretadas a gran rapidez, su ausencia resulta paradójica. ¿Se ha de poder considerar el trabajo de las escalas como fundamentalmente previo al de los pasajes volátiles? O, ¿se ha de considerar el trabajo de las escalas como idéntico al de los pasajes volátiles? Si se tiene en cuenta la identidad de la esencia en ambas prácticas, la respuesta no puede sino ser afirmativa. Si se tiene únicamente en cuenta la distinción que ocasionalmente se hace en el interior de los mismos métodos, tal afirmación no ha lugar. Es probable que este trabajo no obtenga la misma relevancia en los manuales de flauta, quienes sin duda consideran la sección como ya satisfecha durante el estudio de las (omnipresentes) escalas.



Gráfica 3: Las *roulades* en los métodos de flauta travesera y canto lírico publicados en Francia entre 1800 y 1899

El trabajo de la articulación –sea tanto la articulación musical como la articulación fonal– no obtiene un equilibrio en el tratamiento de ambas disciplinas (*Gráfica 4*); como se observa, esta sección obtiene la *cuasi* unanimidad en los manuales de flauta, pero no ocurre lo mismo con los de canto: tan sólo un discreto 44% de ellos se atreve a indicar la forma de abordar la articulación musical y la dicción para con el texto. La calidad de una interpretación lírica va a depender tanto de la buena técnica vocal –de la que un cantante es capaz de hacer gala– como de la buena transmisión –y *de facto*, de la comprensión– del texto. Resulta una vez más paradójica la ausencia de este trabajo en los métodos de canto, descargando la responsabilidad en la figura del maestro de canto. La presentación que adoptan los manuales no permite diferenciar ambas formas de articulación; sin embargo, sí se permite apreciar el carácter imprescindible de la figura de maestro de canto. El estudiante no podrá sustituir la figura del maestro de canto para iluminar el trabajo de articulación contemplado en los manuales.

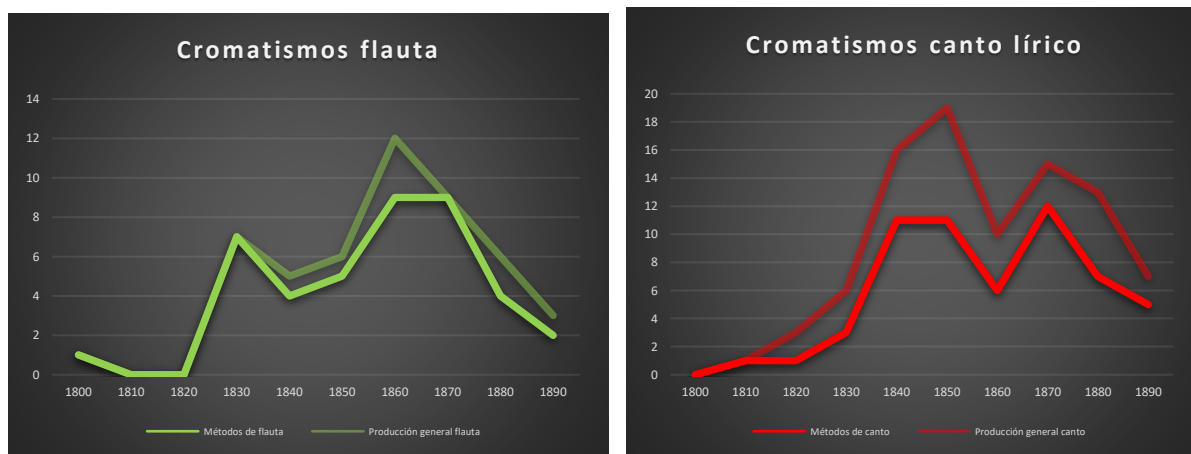


Gráfica 4: La articulación en los métodos de flauta travesera y canto lírico publicados en Francia entre 1800 y 1899

Los datos que se observan en la *Gráfica 4*, muestran la *cuasi* unanimidad en la previsión del trabajo de escalas en los métodos de flauta (95% de presencia) y de canto (91% de presencia). Este trabajo no aparece como el estudio de un ornamento de virtuosismo, sino como el estudio de la mecánica de base de cada instrumento conducente a la posterior adquisición de la agilidad necesaria para los citados ornamentos.¹⁵ Por el contrario, el tratamiento de las escalas cromáticas presenta ciertas diferencias en ambas disciplinas: un 81,66% de presencia en los métodos de flauta, y un 64% en los de canto. Es posible que esta disparidad responda a la diferencia de necesidades que cada disciplina va a encontrar en el desempeño de su repertorio específico: a la luz de estos datos un flautista se va a

¹⁵ Téngase en cuenta que la frecuencia del movimiento conjunto en los ornamentos de virtuosismo es cuanto menos elevada.

ver en la necesidad de abordar pasajes cromáticos a alta velocidad con más frecuencia que un cantante en la interpretación de un aria *belcantista*, y así se refleja en la diferencia entre la producción general de cada manual y el tratamiento particular de estas escalas cromáticas.



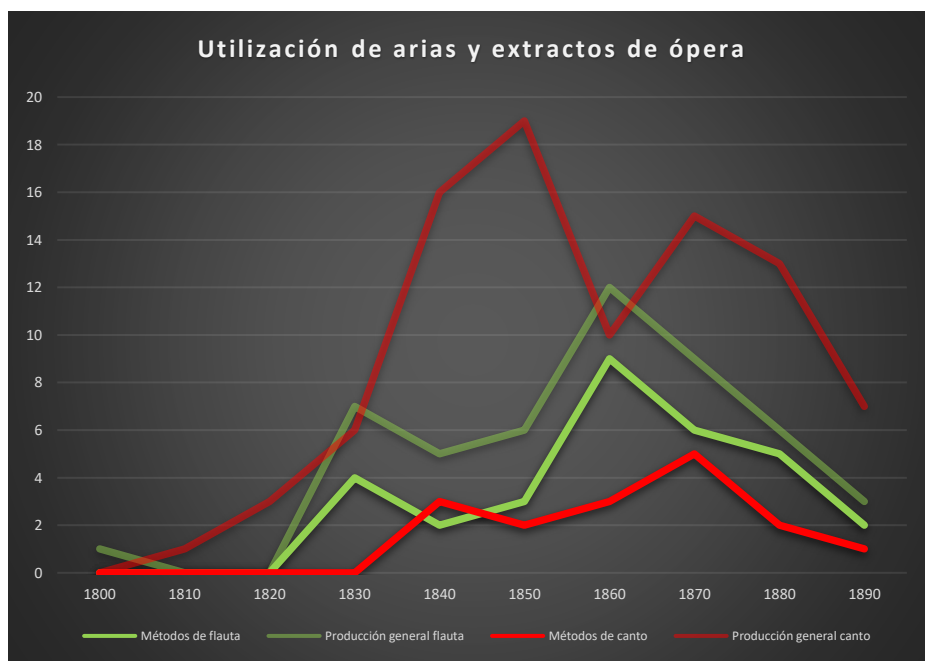
Gráfica 5: Los pasajes cadenciales en los métodos de flauta travesera y canto lírico publicados en Francia entre 1800 y 1899

La tendencia paralela que ambas líneas muestran en la *Gráfica 5* de canto lírico pone igualmente de manifiesto la relevancia que este trabajo obtiene en ciertos manuales: aquellos compendios de canto en busca de exhaustividad. Así –y sin poder afirmar que el estudio de los cromatismos de agilidad sea una necesidad imperiosa para los aficionados– parece acertado apuntar que los aspirantes a una carrera de cantante profesional necesitan una destreza particular para con este rasgo de virtuosismo. Entonces, ¿es posible afirmar que la citada gráfica refleja la naturaleza exhaustiva de los manuales con aspiraciones de profesionalización? Si bien una respuesta positiva puede resultar prematura –y en consecuencia excesiva en su rotundidad– sí se puede afirmar que estos cromatismos de agilidad, y a pesar de ser necesarios para poder hablar de un *bel canto* completo, no parecen ser de utilidad para el canto lírico en general.

El equilibrio en el resto de las secciones ornamentales de virtuosismo resulta natural –y sobre todo necesario– en aras del mantenimiento de una tradición lírica brillante. Se constata un equilibrio –a excepción de las escalas cromáticas, de la articulación y de los pasajes cadenciales– en el estudio de los ornamentos de virtuosismo, en los manuales de canto y en los de flauta travesera –exceptuando los pasajes volátiles y los pasajes cadenciales. Sin embargo, este equilibrio en el tratamiento del estudio de la ornamentación virtuosa va a revelar a su vez una paradójica disparidad entre ambas disciplinas: si bien se observa una media próxima al 77% en la globalidad de tratamiento de estos en los manuales líricos, y una media del 85% en los de flauta, tan sólo el trabajo de dos de estos ornamentos supera el 74% en los manuales de canto, mientras que, a excepción de un ornamento, todos superan el 80% en los de flauta. Se puede entonces afirmar que la preocupación en el trabajo del virtuosismo es superior en los métodos de al mostrado en los métodos de canto, incluso teniendo en cuenta que estos ornamentos de manifiesto origen *belcantista*, están *a priori* mejor adaptados al canto lírico que a la flauta travesera. ¿Se puede en consecuencia afirmar que la necesidad del estudio ornamental de virtuosismo es superior en los métodos de flauta travesera como respuesta a la necesidad de proximidad al canto lírico? ¿Es posible afirmar que los métodos de canto se despreocupan del virtuosismo ornamental? Si bien resulta complicado obtener una respuesta inequívoca para ambas preguntas, se puede por el contrario afirmar que los ornamentos de virtuosismo que conforman el presente estudio tienen una procedencia lírica: estos surgen con, o del *bel canto*.

La necesidad imperiosa que empuja a los flautistas a fijarse en la voz humana, y a adoptarla como modelo de

perfección, se ve igualmente reflejada en la utilización de las arias de ópera que en los métodos de flauta aparecen como paradigma de perfección. Así, en más de la mitad de la producción pedagógica flautística se facilita un acercamiento al virtuosismo vocal gracias al estudio de arias extraídas de las óperas más conocidas. A pesar de una producción de métodos de flauta travesera numéricamente inferior a la experimentada por los manuales de canto lírico durante el siglo XIX en Francia, la *Gráfica 6* muestra un evidente desinterés por estos últimos en la utilización de arias o extractos de ópera para el aprendizaje de su disciplina artística.



Gráfica 6 : Las arias de ópera en los métodos de flauta travesera y canto lírico publicados en Francia entre 1800 y 1899

Así, la inclusión de arias en estos manuales de aprendizaje ofrece menos ventajas que inconvenientes: la elección de arias a incluir no haría sino excluir *de facto* los cantantes para quienes la tesitura del aria elegida no corresponde. Desde un punto de vista mercantil, la etiqueta complementaria que supone la adición al título de una tesitura específica (como puede ser un Método de canto para soprano) comporta la exclusión de una cantidad importante de potenciales compradores, obteniendo un grado de adecuación inversamente proporcional al del interés puramente comercial. La no inclusión de una etiqueta en el título del manual favorece así una construcción interna más general del manual en cuestión así como la adecuación de este a un amplio espectro de cantantes en un claro objetivo mercantil (obligando igualmente al aprendiz a comprar otros compendios con las arias adecuadas a su tesitura vocal).

Por el contrario, la utilización de estos extractos de procedencia lírica en los manuales de flauta infiere –además de un posicionamiento estético– una marca de calidad en el contenido de dichos manuales. Esta práctica se revela fundamental durante la mayor parte del siglo XIX en Francia, pero el giro estético que se vive en Francia durante las últimas décadas del siglo XIX va a implicar la infortuna sobrevenida del manual en cuestión. Es durante la década de 1860 cuando la utilización de extractos líricos para el aprendizaje de la flauta travesera obtiene una mayor notoriedad, reflejando al mismo tiempo una manifiesta afición hacia el género lírico –tanto a nivel general como individual– así como la real necesidad de imitar directamente el género al que pertenecen los modelos de inspiración. Tal y como se refleja en la gráfica de la utilización de arias de ópera, la popularidad que el género lírico tiene a partir de la década de 1870 sufre un vertiginoso descenso. La impopularidad sobrevenida de un estilo musical demasiado próximo a las acrobacias *belcantistas* va a suponer entonces un importante rechazo del repertorio

flautístico: «Es muy posible que el leve desuso en el que cayó la flauta a finales del siglo pasado se debiera precisamente a la tendencia de los flautistas de la época romántica a cultivar los *ronlades* y las acrobacias de todo tipo» (Girard, 1953: 34).

El fundamento de este rechazo parece únicamente reposar en las acrobacias instrumentales que tanto parece fatigarles: un virtuosismo instrumental que tantos éxitos cosecha durante la primera mitad del siglo XIX en Francia. Sin embargo, el deseo de retorno a una estética anterior en la cual el despliegue de posibilidades mecánicas no se constituye como centro estético de composición, no es del todo realista. En esta dirección, Becker recoge la expresa petición que Johann Georg Tromlitz deja escrita en su tratado y en virtud de la cual aclara que a todo flautista «se le ha de llevar al límite» (Becker, 208: 30), y al parecer en sus composiciones [pedagógicas] su intención «no era la de hacerles cantar, sino únicamente hacerlas muy difíciles de ejecución» (Becker, 208: 30). Si bien se desprende un cariz fundamentalmente pedagógico, no hace sino confirmar el carácter esencialmente intemporal de esta práctica, sin la necesidad de reducirla a un estilo vocal ni a una práctica marginal. Fleury también se hace eco de este rechazo de ornamentación *belcantista* –traducida en un virtuosismo vacuo– de la cual tanto se quieren desmarcar durante las últimas décadas del siglo XIX, adscribiéndose a la corriente de necesaria renovación: «escribimos [en la actualidad] mejor para flauta. Usamos efectivamente sus recursos de virtuosismo, pero ya no lo limitamos a ciertos pasajes y variaciones, y sabemos aprovechar su hermoso registro grave, de acuerdo con la buena tradición del siglo XVIII» (Fleury, 1927: 1516).

En esta dirección, Becker se hace eco de una crítica recogida por el periódico londinense *The Examiner*¹⁶ en la cual se alaban las cualidades musicales del virtuoso, defendiéndolas como medio seguro para alcanzar la emoción artística (Becker, 2018: 9). En la dirección contraria, la autora recoge igualmente opiniones anti-virtuosismo (Becker, 2018: 9), en las cuales lo reducen a la categoría de trampas y triquiñuelas. Estas críticas no dudan, en un vano intento de corte xenófobo, en descalificar el gusto del público italiano insinuando una facilidad de encandilamiento y, en consecuencia, un déficit de exigencia artística porque «lo que satisface al público italiano, y le ha ganado el título de 'el incompetente'¹⁷ [sic] ... resulta ser una serie de trucos desconcertantes» (Celletti, 1987: 186). En ellas se pone de manifiesto la dudosa calidad musical de estas partituras de herencia *belcantista* en las cuales se hace un uso generalizado de ornamentos con el objetivo de atizar la sorpresa. La mayoría de estas reflexiones consideran que el exceso ornamental no hace sino desviar la atención del auditor de la esencia fundamental de la música y, en consecuencia, el mensaje que se pretende hacer pasar se ve adulterado.

Celletti, defiende la teoría de la sublimación del ornamento: otorgan al virtuosismo la cualidad de «arte ideal capaz de expresarse, más allá de la imitación realista y servil, gracias a la ayuda misteriosa de acentos ocultos» (Celletti, 1987: 186). Así, los ornamentos de virtuosismo tienen la fascinante capacidad de elevar la expresión de la música a un nivel superior gracias a la poderosa facultad de exaltación que posee el ornamento de virtuosismo, ya que «el canto ornamentado representa incluso la etapa de expresión más intensa, elemento que refuerza sentimientos y pasiones» (Celletti, 1987: 186). Las acrobacias instrumentales¹⁸ (Fauquet, 2003: 1288-1289) tendrían entonces el

¹⁶ *The Examiner* es periódico semanal londinense en actividad entre 1808 y 1886. Parece ser que la línea editorial durante la primera mitad del siglo XIX fue líder intelectual y exponía principios cuanto menos radicales, pero el cambio de gerencia en 1865 supuso igualmente cambios de lealtad política, provocando una rápida disminución de lectores así como su esencia inicial.

¹⁷ En el texto inglés aparece *the incomperable*.

¹⁸ Cécile Reynaud afirma que, a pesar de que el virtuosismo se había concentrado en el arte vocal en épocas anteriores, es durante el transcurso del siglo XIX cuando [el virtuosismo] se va a desarrollar especialmente en el campo de la música instrumental. Resulta paradójico observar que, a pesar de la estigmatización que una importante sección de la crítica musical decimonónica en Francia se obstina en poner de manifiesto, es justamente en este periodo en el cual el virtuosismo instrumental tomará más fuerza y verá nacer las obras del repertorio flautista virtuoso más emblemáticas. Sin embargo, el peso que la eficaz labor de desprestigio de la crítica

mismo poder que las vocales, y no harían sino sublimar e intensificar el poder expresivo de una partitura, consiguiendo el mismo efecto hipnotizador de la música vocal. Las críticas que este virtuosismo provoca, van a conseguir instalar una sensación generalizada de culpabilidad, que Becker bautiza como «placer culpable» de aquellos que afeccionan este estilo *belcantista* de producción musical. Las mismas críticas van a tildar esta música de «moralmente reprobable» (Becker, 2018: 20).

Conclusiones

El *bel canto* es una de las corrientes vocales que más se caracteriza por la generosidad en la cesión de sus virtudes a otras disciplinas musicales, así como por el entusiasmo que demuestra en la toma en préstamo de los elementos ornamentales atractivos pertenecientes a otras disciplinas artísticas. Esta facilidad de préstamo bidireccional es una de las razones por las cuales el *belcantismo* no muestra dificultad alguna en atravesar diferentes épocas, con sus respectivas estéticas, e imponerse con una fuerza remarcable en Francia durante el siglo XIX. Además, como ocurre con toda fórmula de éxito, el *bel canto* consigue provocar reacciones de gran intensidad en el espectador y así se refleja en la ingente cantidad de testimonios de época que han conseguido abrirse paso hasta la actualidad. El estudio del contenido de los manuales que integran el corpus de esta investigación inédita revela una real (e incluso acuciante) preocupación en torno al desarrollo de la ornamentación de virtuosismo de origen *belcantista* en el aprendizaje de ambas disciplinas a lo largo del siglo XIX en Francia. El estudio del impacto estudiado, permite afirmar que este trabajo aparece desarrollado desde la etapa inicial de ambos aprendizajes: los manuales de canto continúan trabajando los ornamentos de antaño –además de las recientes novedades que en cada manual se recogen– y los de flauta van a adoptar de los cantantes su sistema de técnica ornamental. Es por esta razón que una de las secciones que aparecen más desarrolladas en los manuales de flauta es la dedicada al estudio de los ornamentos y, en consecuencia, del virtuosismo. Al observar una manifiesta correspondencia con los elementos característicos y distintivos del *bel canto* recogidos en el estudio de Celletti, se ha de concluir que el trabajo que en estos métodos de flauta se realiza representa una prolongación vocal del virtuosismo *belcantista*.

La repetición de un modelo interno en el tratamiento ornamental empuja a imaginar una hipotética construcción, a lo largo del tiempo, de un canon de estructura interna de tácita asunción general. Por el contrario, la forma interna en la cual se presenta el contenido en los manuales de flauta difiere sobremanera con el propuesto en los manuales de canto, entrando *de facto* en un ligero conflicto de coherencia con una hipotética pretensión de claridad: los manuales de flauta travesera editados en Francia durante el siglo XIX exponen de una forma más sucinta y menos identificada, el trabajo de ornamentación que en los manuales para canto. Si bien ciertos ornamentos –como el trino, el grupeto o los mordentes y apoyaturas– obtienen un tratamiento individual y suficientemente identificado, otros –como los pasajes en forma de bordado, las series *volatine* o incluso los arpeggios– van a ser trabajados en secciones aledañas y bien diferenciadas de las secciones ornamentales, como por ejemplo la de los «estudios».¹⁹

¿Existe entonces una jerarquía de tratamiento de estos adornos en el interior de los métodos de flauta travesera? Si bien el planteamiento de este trabajo impele a una respuesta afirmativa, es probable que esta distinción en la presentación responda más a un deseo de continuidad que a un deseo de jerarquización. No se ha de olvidar que

decimonónica tendrá sobre este tipo de repertorio, conseguirá hacer olvidar la raíz de la palabra (virtud) para posteriormente reducir el tan criticado término al domino musical y finalmente designar únicamente a un intérprete de gran soltura.

¹⁹ Se ha de tener en cuenta que el peso que estos estudios tiene en el aprendizaje de la flauta travesera difiere sobremanera con el de canto lírico, en donde estos son sustituidos por el trabajo de las vocalizaciones.

estos ornamentos responden ante todo a un deseo de sorpresa y asombro, impulsado por un manifiesto deseo de superación mecánica para con el instrumento. Además, y con independencia del deseo de imitación vocal, la concepción de estos métodos de flauta necesita dar solución a sus propias particularidades adaptando lo inimitable, encontrando *de facto* una identidad renovada en respuesta a su propia imagen. Los datos resultantes del estudio vienen además a reforzar la teoría del deseo de búsqueda de la vocalidad en o con el instrumento. Si bien la naturaleza del *bel canto* es la de un arte vocal que recibe múltiples influencias y préstamos como consecuencia de su viaje a través de las diferentes estéticas y que al mismo tiempo nutre e inspira al virtuosismo de la música instrumental del siglo XIX, este estudio permite afirmar que el *bel canto* participa activamente en la etapa de aprendizaje musical de la flauta revelándose como un elemento importante en la búsqueda de la vocalidad con ella.

Ahora bien, retomando el anterior intercambio de virtudes en la época del Barroco ¿este intercambio interdisciplinar ya se había experimentado con anterioridad al siglo XIX? ¿La búsqueda de la vocalidad que la flauta travesera pretende con el *bel canto*, ya se había intentado con anterioridad? Teniendo en cuenta la generosidad que caracteriza la música como arte y la riqueza de los intercambios que su seno se produce, es probable que la respuesta sea afirmativa. Así, en un legítimo intento de superación técnica en el cual siempre se utilizan las virtudes mecánicas para ponderar el poder de encanto de los artificios que conforman el discurso musical, resulta aceptable pensar que este intercambio de virtudes existe desde el nacimiento de cualquier arte. En consecuencia, no parece descabellado afirmar que el intercambio interdisciplinar de virtudes entre la flauta y el canto lírico existe desde el momento que ambas entraron en contacto. De igual modo, si bien el nacimiento de la flauta travesera se produce con el objetivo de dotar de un mecanismo que permite una ejecución limpia, es posible que los flautistas también sintieran la necesidad de adaptar en sus manuales el virtuosismo tomado en préstamo del *bel canto*, creando su propio virtuosismo instrumental. ¿Es entonces legítimo afirmar que el *bel canto* es una pieza fundamental del engranaje conducente al desarrollo del virtuosismo en la flauta travesera en Francia durante el siglo XIX? A tenor de lo anteriormente expuesto, una respuesta afirmativa parece imponerse naturalmente.

Bibliografía

- Bailbé, Joseph-Marc et al. (1991). *La Musique en France à l'époque romantique (1830-1870)*, Paris, Flammarion.
- Becker, Rachel Nicole (2018). «*Trash Music*»: *Valuing Nineteenth-century Italian Opera Fantasias for Woodwinds*, Tesis de Doctorado, University of Cambridge.
- Celletti, Rodolfo (1987). *Histoire du Bel Canto*, Paris, Fayard.
- Fauquet, Joël-Marie, dir. (2003). «Virtuosité», *Dictionnaire de la Musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard.
- Fleury, Louis (1927). «La Flûte», *Encyclopédie de la musique*, ed. Lavignac, Partie 2, vol. 3.
- Giannini, Tula (1993). *Great Flute Makers of France: The Lot & Godfroy Families 1650-1900*, Bingham, University of Michigan.
- Girard Adrien (1953). *Histoire et richesse de la flûte*, Paris, Gründ.
- Hahn, Reynaldo (1937). *L'Oreille au guet*, Paris, Gallimard.
- Hayes, Susan Nanette (2006). *Chamber music in France featuring flute and soprano, 1850-1950, and a Study of the interactions among the leading flutists, sopranos, composers, artists, and literary figures of the time*, Tesis de Doctorado bajo la dirección de William M. Montgomery, University of Maryland.
- Quantz, Joan Joachim (1752). *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin, C. F. Voss.
- Ventzke, Karl e Hilkenbach, Dietrich (1982). *Boehm-Instrumente*, vol. I, Frankfurt am Main, Verlag Das Musikinstrument.
-

Óscar Catalán Gonzálezoscarcatalan81@gmail.com

Flautista español expatriado en Francia, estudió música con Begoña Aguirre y Xavier Relats en el Conservatorio Superior de Música «Pablo Sarasate» de Pamplona, paralelamente a sus estudios de Derecho en la Universidad Pública de Navarra. En 2003 obtiene los diplomas de «Profesor Superior de Música» en la especialidad de flauta travesera, y de una Licenciatura en Derecho. Continuó sus estudios musicales en París, primero con Catherine Cantin y luego con Céline Nessi, Pierre Dumail y Hortense Cartier-Bresson en el Conservatorio de Boulogne-Billancourt. Actualmente está realizando un doctorado bajo la supervisión de Laia Falcón Dáiz-Aguado en la Universidad Complutense de Madrid y de Sylvie Douche en la Universidad de la Sorbona. También es músico-investigador asociado a la Biblioteca nacional de Francia (BnF) y profesor titular de flauta travesera en el Conservatorio (CRR) de Boulogne-Billancourt. Colaborador habitual de la Orquesta Sinfónica de Navarra, desempeña en paralelo una intensa actividad de concertista por toda Europa.

Laia Falcón Díaz-Aguadolfalcon@ucm.es

Soprano lírica española, ganadora del Premio al Mejor Cantante en el Mozarteum de Salzburgo (Austria) en 2010, es también doctora en Sociología del Arte por la Universidad de la Sorbona de París y doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid. Desarrolla una intensa actividad musical como soprano solista –aclamada por la crítica especializada como una de las principales cantantes de su generación– en auditorios como la Sala Toscanini del Teatro alla Scala de Milán, la Grosser Saal del Mozarteum de Salzburgo, la Bienal de Venecia, el Atrium del Muziektheatre de Ámsterdam, el deSingel de Amberes, el Teatro San Carlos de Lisboa, el Auditorio Nacional de Madrid, el Teatro Real de Madrid, el Teatro del Liceo de Barcelona y el Teatro de la Maestranza de Sevilla. Especialista de la construcción de personajes y música para la narratología, es Profesora Titular de la Universidad Complutense de Madrid, en la cual asume igualmente las funciones de Vicedecana.

Cita recomanada

Catalán, Óscar; Falcón, Laia. 2022. “Una herencia de origen italiano: la recepción del *bel canto* en los métodos de flauta travesera en Francia durante el siglo XIX”. *Quadrivium-Revista Digital de Musicología* 22 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].