
MOZART Y LA FLAUTA TRAVESERA

M^a José SÁNCHEZ RIVERA DE ROSALES

En el año 1777, habiendo dejado atrás su etapa de niño prodigio y siendo un adolescente orgulloso acostumbrado a recibir los halagos de reyes y nobles, Mozart se siente frustrado tanto por el trato que recibe en la corte del príncipe arzobispo Hyeronimus Colloredo en Salzburgo, donde se le considera un criado indolente y problemático, como por la falta de oportunidades profesionales. La relación con el príncipe se hace cada vez más tensa hasta que a los veintiún años, con su talento plenamente desarrollado como pianista y compositor, dimite de su cargo y emprende un viaje por Múnich, Augsburgo, Mannheim y París con la intención de conseguir un buen puesto en alguna de estas cortes o adquirir reputación como músico independiente. A lo largo de este viaje y más tarde, en Viena, Mozart conocería flautistas profesionales destacados que no sólo se convertirían en personas muy próximas a él, sino que también le influenciarían profesionalmente.

La llegada de Mozart a Mannheim fue prometedora; se sintió bienvenido y se integró en la escena musical de la corte del Elector Palatino Karl Theodor entrando en contacto con su orquesta, considerada la mejor de Europa. Se hizo amigo del Maestro de conciertos Cannabich, del Maestro de Capilla Holzbauer y del flautista Johann Baptist Wendling (1723-1797).

Sucesor de Johann Joachim Quantz en la corte de Mannheim desde 1752 y profesor de flauta del Elector Palatino, Wendling combinaba sus obligaciones en la corte con giras de conciertos por Europa y actuaba con frecuencia en conciertos públicos como el Concierto Spirituel de París (1751-80), así como en Londres (1771), Viena (1776) y Praga. El crítico musical alemán, Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) acredita su talento escribiendo:

“Su interpretación es clara y hermosa, y tanto las notas del registro grave como las del agudo suenan igual de llenas y penetrantes. Prefiere tocar música delicada y conmovedora antes que piezas difíciles, rápidas y sorprendentes”.

El hecho de que Schubart destaque la homogeneidad de su sonido es una prueba de que la estética ha cambiado. La sonoridad apagada de las notas cromáticas del traverso, tan apreciada en el Barroco, obtenidas mediante digitaciones en horquilla, ha dejado de valorarse. Ahora se busca la igualdad en la calidad sonora en todo el registro y la flauta vive momentos difíciles tratando de adaptarse lo más rápidamente posible al gusto de los nuevos tiempos. Mediante las digitaciones en horquilla, con las que no se levantan los dedos por orden sino que se deja algún agujero descubierto tapando otros por debajo, se obtenían los sonidos cromáticos que no producía la escala natural en Re Mayor de la flauta, es decir, los de fa, sol #, si b y do. Respecto al re #, el traverso ya contaba con este agujero y su llave cerrada desde que en 1660 la introdujeran los Hotteterre. Incluso Quantz, en 1726, había añadido sin mucho éxito una segunda llave para un agujero extra de mi b, diferenciando entre el semitono diatónico y el cromático según las teorías del temperamento desigual. Los constructores, también flautistas, intentan expandir su ámbito y dotarla de los sonidos cromáticos que le faltan abriendo nuevos agujeros en el tubo y dotándolos de llaves con el fin de que no sea necesario utilizar las digitaciones en horquilla que, desde la perspectiva clásica, producían un sonido bastante pobre en comparación con la calidad de los sonidos naturales. Por otra parte, estas notas sólo resultaban audibles y tolerablemente afinadas si se realizaban numerosos ajustes de labios y mandíbula. Se requería ser verdaderamente hábil para tocar bien la flauta. Con razón se había ganado la reputación de ser un instrumento difícil si no imposible de tocar afinado.

He aquí un traverso debido a Martin o Jacques Hotteterre. Es un modelo barroco francés de principios del siglo XVIII en tres secciones, con el pie oboide y con la corona ornamentada:



La flauta que Wendling probablemente usaba, tenía una sola llave para el re # y constaba de cuatro partes. Era parecida a esta otra, que es un modelo de las flautas en cuatro secciones que August Grenser construyó en Dresden en la segunda mitad del XVIII:



El cuerpo o parte central está dividido en dos secciones, siendo la parte superior de estas dos intercambiable por otras de diferentes longitudes llamadas "cuerpos de recambio". Un estuche podía llegar a contener hasta siete cuerpos de recambio de distintos tamaños. La siguiente flauta, del constructor belga G. A. Rottenburgh, es de aproximadamente 1760 y cuenta con los seis cuerpos de recambio afinados a La = 398, 404, 410, 415, 422, 430 y 435 Hzs.



Este otro invento barroco del 1720 tenía la función de adaptar la escala del instrumento a las diferentes alturas a las que se tocaba en la época. La verdad es que los solistas como Wendling que se marchaban de gira en esos tiempos tenían complicado el tema de la afinación, no ya sólo por los problemas que planteaba el instrumento, sino por la falta de regularización de la altura del la, que variaba incluso de una ciudad a otra.

A diferencia del traverso barroco, la flauta de Wendling tenía una corona más sencilla y ligera para poder ajustar más fácilmente el corcho

al que va enganchada, (otro medio más en ese intento de mejorar la afinación) y unas juntas entre las secciones del tubo menos ornamentadas.

Mozart valoraba mucho la maestría de la sección de viento de la orquesta de Mannheim y sus sutilezas dinámicas. Apreciaba a Wendling no sólo como amigo sino también como músico. Compondría para él y otros solistas de esta orquesta su Sinfonía Concertante en Mi b Mayor e incluso orquestó uno de sus conciertos para flauta, actualmente perdido. En una ocasión en la que viajaron juntos a París, Mozart le comentó al hermano de Wendling:

“Bueno, sabes que es diferente con tu hermano. En primer lugar, él no es solamente un instrumentista y entonces con él no hay que estar preocupado todo el tiempo cuando sabes que llega una nota, de si va a estar demasiado baja o demasiado alta, mira, siempre sale bien, él tiene el corazón, los oídos y la punta de la lengua en el lugar adecuado y no piensa que su trabajo consista únicamente en soplar y poner digitaciones en horquilla y también sabe lo que significa Adagio”.

Al igual que Mozart, el crítico Schubart también había destacado la interpretación de movimientos lentos de Wendling y es que a finales del siglo XVIII en Alemania los Adagios habían dejado de estar de moda y apenas se interpretaban, quizá debido a la nueva concepción más virtuosística de la flauta, que se había establecido como principal instrumento solista de viento.

Mozart y Wendling mantuvieron una estrecha amistad. Mozart se alojaba a menudo en su casa y recibiría un importante encargo de obras para flauta gracias a él. Incluso anduvo un tiempo enamorado de su hija, la bella “Madmoiselle Gustle”.

Sin embargo, al cabo de un mes en Mannheim, Mozart seguía sin lograr que se le ofreciera un puesto junto a los músicos que admiraba y tampoco parecía tener el tipo de personalidad adecuada para poder llevar una vida como músico independiente. Las cartas que Leopold le envía, siendo ésta la primera vez que no viajaban juntos, muestran una gran preocupación por la habilidad de su hijo para manejarse en cuestiones prácticas, especialmente en las económicas. En esta época Mozart subsistía gracias al apoyo de su padre, las ayudas de amigos y los escasos

ingresos que le proporcionaban sus actuaciones como pianista y como profesor de clases privadas. Por fin, en una carta que le envía a su padre desde Mannheim el 10 de diciembre de 1777, le habla acerca de un encargo que puede ayudarles económicamente:

“...El otro día fui como de costumbre a almorzar a casa de Wendling. -“Nuestro indio”- dijo refiriéndose al holandés, un caballero con recursos y amante de todas las ciencias, que es un gran amigo y admirador mío, -“es un tipo de primera. Está dispuesto a pagarte doscientos florines si le compones tres conciertos breves y sencillos y algunos cuartetos para flauta.”-

El indio holandés al que se refieren es Ferdinand De Jean o Dejean (Bonn, 1731-Viena 1797), médico cirujano militar de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales nacido en Alemania y flautista aficionado que vivió en Mannheim de 1777 a 1778.

Mozart ya había compuesto con anterioridad para flauta. En Londres a los ocho años de edad, había escrito un ciclo de “Seis sonatas para clavecín que se pueden interpretar con acompañamiento de flauta o violín”, opus 3, KV 10 a 15, que dedicó a la reina de Inglaterra Sofía Carlota. Se trata de sonatas breves en las que Mozart va poniendo en práctica lo que Leopold le enseña. El que el acompañamiento pueda interpretarse tanto con violín como con flauta, tiene que ver con la práctica barroca de escribir una voz de manera que pueda ser tocada por diversos instrumentos. A pesar del planteamiento inicial con el clavecín como instrumento principal, la parte de flauta no queda relegada a un segundo plano, sino que recibe un tratamiento igualitario, especialmente en las sonatas 3ª, 4ª y 6ª, en las que completa la armonía y participa en los juegos contrapuntísticos del teclado.

Mozart pensó que esos doscientos florines que le pagaría Dejean cubrirían los gastos del viaje durante algunos meses y como no tenía en ese momento nada mejor que hacer, se puso a trabajar inmediatamente. En una carta del 18 de diciembre menciona que ya está escribiendo:

“Pronto habré acabado un cuarteto para el indio holandés, ese verdadero amigo de la humanidad”.

Una semana más tarde, el día de Navidad de 1777, lo termina. Se

trata del Cuarteto en Re Mayor, KV 285, cuyo manuscrito original, fechado el 25 de diciembre de ese año, se perdió en la Segunda Guerra Mundial. Es el más célebre de los cuatro que compondría y en su Adagio, en si menor, la flauta sostiene una bella línea melódica muy expresiva que es acompañada por las cuerdas en pizzicato a la manera de una serenata.

Entre 1760 y 1780, los cuartetos en los que el primer violín era reemplazado por una flauta gozaban de tal popularidad que la editorial Breitkopf contaba en su catálogo con ejemplos de veintinueve compositores. Contemporáneos de Mozart como Gossec, Stamitz o Schwindl también compusieron cuartetos indicando la opción de flauta o primer violín.

Desafortunadamente, a partir de este momento, Mozart parece perder la motivación por seguir trabajando en el encargo y a pesar de su acuciante necesidad de dinero, avanza muy lentamente. En realidad, estaba ocupado con otros planes. Se había enamorado perdidamente de la joven cantante Aloysia Weber y quería echar todos sus proyectos profesionales por la borda y llevársela a Italia para promocionarla y convertirla en una "prima donna". Por lo pronto prefiere irse con ella a pasar unas vacaciones a Worms a finales de enero de 1778. Recibe cartas de sus padres apremiándole a que cumpla con el encargo y él intenta aplacar sus ánimos prometiendo repetidamente que pronto lo terminará. Sin embargo, cuando a mediados de febrero Dejean deja Mannheim para marcharse a París, Mozart no presenta todo el encargo. Le entrega solamente dos conciertos y tres cuartetos. El médico airado por la tardanza y por el trabajo incompleto le paga solamente noventa y seis florines, menos de la mitad de los doscientos prometidos.

Junto con el cuarteto en Re M, Mozart le entrega otros dos cuartetos, posiblemente los KV 285a en Sol Mayor y KV 285b en Do Mayor, que son obras más ligeras, escritas en dos movimientos, como otras sonatas suyas para violín de esta misma época y como muchas composiciones de Johann Christian Bach, que fue maestro suyo.

Con los apuros del último momento, Mozart le da a Dejean los manuscritos originales de estos cuartetos en lugar de copias y como no se han conservado, han generado muchas conjeturas respecto a su autoría y

encuadre cronológico. Se llegó a pensar que los dos movimientos del cuarteto en Sol Mayor eran otra posible versión de los dos últimos movimientos del cuarteto en Re Mayor tal como apareció en una edición de 1792. Desde 1938 se acepta la teoría del musicólogo A. Einstein según la cual estos dos movimientos constituyen una obra independiente perteneciente a la serie Dejean.

Por otra parte, del cuarteto en Do Mayor se conserva un fragmento manuscrito de diez compases del primer movimiento en una hoja en la que también están escritas algunas ideas musicales de "El rapto en el serrallo", que se estrenaría en Viena en 1782. Además el segundo movimiento, el Tema con variaciones, es una versión simplificada de las variaciones de "La Gran Partita", su gran serenata para trece instrumentos de viento de 1781. Por todo esto, no se descarta la tesis de 1962 del musicólogo R. Leavis, que opina que el cuarteto pertenece a una época posterior, 1781 o 1782, con un estilo más afín a la etapa de Viena que a la de Mannheim, que la versión simplificada de las variaciones se escribió a partir de "La Gran Partita" y no al revés y que además no fueron escritas por Mozart ni esta versión ni el final del primer movimiento. La única fuente de información con que se cuenta es una edición probablemente no autorizada imprimida en Speyer en 1788.

Respecto a los tres conciertos para flauta y orquesta que le pidió Dejean, Mozart le entregó dos, en Sol Mayor KV 313 y en Re Mayor KV 314. En ambos utiliza una orquesta compuesta por dos oboes, (que en el movimiento central del concierto en Sol Mayor cambia a dos flautas, tocadas por los mismos oboístas), fagot ad libitum, dos trompas y cuerda. Estas obras compendian la elegancia del clasicismo a la vez que muestran rasgos prerrománticos como el virtuosismo de las secciones solistas, la fuerza del acompañamiento orquestal y la relación entre el solista y la orquesta.

El primer movimiento del Concierto en Sol Mayor, el Allegro Maestoso, en forma sonata, destaca por el extenso uso del modo menor. Le siguen un Adagio non troppo y un Rondó a tempo de Minueto. Según A. Powell, este concierto, compuesto en 1777, fue interpretado por el violinista Castel con ocasión del santo de la hermana de Mozart, Nannerl, el 25 de Julio de ese mismo año.

El Andante en Do Mayor KV 315 podría haber sido una alternativa al movimiento central del concierto en Sol Mayor porque quizá el Adagio original fuera demasiado complicado para Dejean. Sin embargo, dada la dificultad de los otros dos movimientos y la tonalidad del concierto, se baraja la hipótesis más probable de que forme parte del tercer concierto que Mozart tenía planeado componer y que no llegó a terminar. El manuscrito, encontrado en París, refuerza la hipótesis de que fuera compuesto a comienzos de 1778 y de que formara parte del encargo de Dejean.

El segundo concierto es una transcripción del concierto para oboe y orquesta KV 271 compuesto en 1777 para Giuseppe Ferlendis, solista de la corte de Salzburgo. En 1778 ya había sido interpretado cinco veces en público por Friedrich Ramm, oboísta de Mannheim. A pesar de que el estilo de composición de Mannheim inspiró a Mozart, esta influencia no aparece reflejada en la obra, que está más próxima a los conciertos para violín que escribió en Salzburgo, en los que también utiliza una orquesta pequeña enfatizando la claridad y la elegancia. Consta de un Allegro Aperto, indicación poco utilizada por Mozart, un Adagio ma non troppo y un Rondó a tempo Allegro cuyo tema recuerda al aria "Welche Wonne, welche Lust" de la ópera "El rapto en el serrallo".

Según A. Einstein, de las sonatas K 301-303 publicadas para violín y piano, al menos una podría haber sido escrita para flauta y piano y haber formado parte del encargo Dejean, ya que en el manuscrito de la primera, en Sol Mayor, aparece tachada la indicación "flauto", como si se hubiera producido un cambio en la intención inicial. Einstein piensa que comenzó a escribir el ciclo en Mannheim, cuando estaba estrechamente relacionado con Wendling.

Mozart ve acercarse nubarrones de tormenta cargados de reprimendas por no haber terminado el encargo a tiempo y no haber conseguido los doscientos florines. Si bien es cierto que los reproches por dejar pasar una oportunidad para salir por lo menos temporalmente de la penuria económica estaban justificados, también es verdad que Leopold se preocupaba excesivamente por el dinero. Mozart intenta adelantarse al enfado de su padre en una carta del 14 de febrero, en la que se justifica quejándose de dificultades a la hora de trabajar y del tipo de encargo:

“El señor Dejean, que se marcha mañana a París, me ha pagado únicamente noventa y seis florines, (cuatro florines menos de lo que habría sido la mitad de lo acordado), porque he terminado solamente dos conciertos y tres cuartetos. Pero tendrá que pagarme todo, porque ya he quedado con Wending en que le enviaré el resto del encargo. Es bastante natural que aún no haya logrado acabarlo porque aquí no tengo un solo momento de descanso. Sólo puedo componer por las noches, por lo que después no logro levantarme temprano. Además, a uno no siempre le apetece trabajar. Por supuesto podría pasarme el día entero garabateando cosas, pero una composición de este tipo es para mostrarla al mundo y no me gustaría sentirme avergonzado de que lleve mi nombre escrito. Además ya sabe que pierdo la motivación cuando tengo la obligación de escribir para un solo instrumento, no lo puedo soportar. Así, para tratar de divertirme, me pongo a componer otra cosa...”.

En estas afirmaciones que hace Mozart para excusarse ante su padre se basa la idea de su desagrado por la flauta. El texto original se ha traducido a veces como “...escribir para un instrumento que no puedo soportar” y esta ambigüedad en la interpretación ha dado lugar a dudas acerca de qué era realmente lo que no soportaba, si la flauta o el encargo tan extenso para un solo instrumento.

En Marzo de 1778, Mozart ha llegado a la última etapa de su viaje. Se ha instalado en París y su padre le anima establecer contacto con el flautista amateur Adrien-Louis Bonnières de Souastre, Conde de Guines, porque pensaba que era un personaje cercano a la reina María Antonieta. En una carta de Mayo, Mozart ya ha logrado acercarse al Conde, al que se refiere como Duque, y le escribe a su padre:

“Creo que ya le conté en mi última carta que el Duque de Guines, cuya hija es alumna mía de composición, toca la flauta increíblemente bien, y que ella toca el arpa *magnifique*”.

En una carta anterior con fecha del 5 de Abril de 1778, Wolfgang habla de sus proyectos mencionando la composición de una sinfonía concertante para instrumentos de viento y de un concierto que le ha encargado el Conde para tocarlo junto con su hija. Este último es el Concierto para Flauta y Arpa KV 299, que terminaría a finales de ese mismo mes aunque no recibiría pago alguno hasta mucho más tarde. Se trata de música de salón francesa, especialmente el tercer movimiento, un Rondó escrito al estilo de una Gavota, llena de hermosas melodías, muy apropiada-

da para el gusto aristocrático de la corte. Al igual que en el Allegro del Concierto en Sol Mayor, destaca el uso expresivo del modo menor.

El Conde había sido embajador en Londres hasta 1776 y de su estancia allí había regresado con una flauta de seis llaves que llegaba hasta el do 3, un mecanismo que aún no se había extendido por Europa y que los constructores ingleses J. Tacet y P. G. Florio, también flautistas virtuosos, fueron pioneros en introducir.

La flauta del Conde debió de parecerse a esta, de la marca Parker/London construida en Londres en torno a 1800. Se observan las llaves de sol # y si b en el cuerpo superior y en la parte inferior del cuerpo la de fa corta. En el pie, que aparece encajado en el cuerpo inferior, se pueden ver las de re #, do # 3 y do 3. Seis llaves en total.



Mozart, que a la hora de componer tenía siempre muy en cuenta las capacidades específicas de los músicos y de los instrumentos en cuestión, utiliza en el concierto por vez primera y única en su obra para flauta esta nota, el do 3 o do grave de la flauta. Mozart también compuso las cadencias de ese concierto, que no se han conservado.

El hecho de que los incluso flautistas amateres como Dejean y de Guines encargaran conciertos, refleja la popularidad de este género y muestra el enorme desarrollo que experimenta la literatura de concierto

para flauta a lo largo del siglo XVIII. Los conciertos inundan las bibliotecas de cortes, profesionales y amateres por igual: Leopold Mozart anota en una carta de 1755 los comienzos de sus cinco perdidos conciertos para flauta; la editorial Breitkopf incluye en su catálogo de 1787 ciento noventa y un conciertos; Quantz muere en 1773 habiendo escrito trescientos; Giuseppe Cambini (1746-1811) treinta y seis; Leopold Hoffman, quince, uno de ellos atribuido erróneamente a Haydn; en Mannheim, Karl Stamitz, Cannabich y Danzi escriben numerosos ejemplos, probablemente para Wendling; la librería de la corte de Regensburg, en Baviera, cuenta con una colección de ciento cincuenta y cuatro conciertos debidos a cincuenta compositores diferentes y un largo etcétera.

Durante este periodo parisino, en Abril de 1778, Mozart escribe además la Sinfonía Concertante para flauta, oboe, trompa y fagot en Mi b Mayor KV 297b. Encargada por Joseph Le Gros, cantante, amigo de Gluck y director del los conciertos públicos "Concert Spirituel" de París y pensada para los músicos profesionales Wendling, Ramm, Punto (trompa) y Ritter (fagot), la obra nunca llegó a estrenarse, probablemente por la competencia desleal de un compositor celoso mencionado anteriormente, Giuseppe Cambini, quien persuadió a Le Gros para que las copias del manuscrito no estuvieran listas el día del estreno. Mozart nunca llegó a realizar su intención de reescribirlo de memoria y la obra permaneció olvidada hasta que en 1868 apareció la copia de una segunda versión para oboe, clarinete, trompa y fagot como instrumentos solistas, a partir de la cual se ha reconstruido el original. La obra, concebida para el lucimiento de músicos virtuosos, termina con una serie de diez variaciones para instrumentos a solo y combinados en distintas agrupaciones.

En diciembre de ese mismo año, Mozart rompería dolorosamente su relación con Aloysia y estuvo recuperándose del desengaño alojándose una temporada en casa de Johann Baptist Becke (1743-1817), flautista y amigo personal que Mozart, que tocó en el estreno de "Il Re Pastore" en París en 1775.

Ya en 1781, Mozart se establece en Viena como músico independiente y se casa con Constanza Weber, hermana mayor de Aloysia, boda que termina de enfriar las relaciones con su padre. Es una época de éxito,

dinero y enriquecimiento intelectual en la que escribe el Rondó en Re Mayor para flauta y orquesta KV 184. Esta pieza, compuesta originalmente en Do Mayor para violín y orquesta, fue estrenada por el violinista Antonio Brunetti el 8 de Abril de 1781 en Viena en un concierto en el que Mozart también participó tocando en una sonata para violín y piano. Más tarde la transcribió para flauta y su amigo el flautista y editor masón Hoffmeister, quien también escribiría la nada desdeñable cantidad de veinticinco conciertos para flauta y otros veinte más en los que la flauta es parte del grupo del concertino, la publicó en Viena y Leipzig en 1801.

En esta etapa también compone el Cuarteto en La Mayor KV 298. Fechado entre 1786 y 1787, es un tipo de trabajo muy diferente a los otros cuartetos anteriores para flauta y cuerda. No es música para un encargo oficial sino que se trata de música desenfadada y divertida compuesta para pasar un rato agradable tocando música de cámara con buenos amigos. Este "Cuarteto de melodías variadas", con toda probabilidad dedicado a Hoffmeister, con quien mantuvo una estrecha amistad entre 1786 y 1787, está lleno de guiños cómplices a los músicos, que van descubriendo temas conocidos tomados de otras obras de la época. Así, el tema del primer movimiento, un Andante con variaciones, es muy similar a la canción "An die Natur" de Hoffmeister y el segundo, un Minueto, contiene la melodía tradicional francesa "Il a des bottes, des bottes Bastien", con la que parodia el tipo de cuarteto de variaciones que Giuseppe Cambini, el mismo que impidió que se estrenara la Sinfonía Concertante, había popularizado en París. La indicación del ingenioso Rondó final revela el planteamiento lúdico de la obra: "Allegro grazioso, mà non troppo presto, però non troppo adagio. Così- così-con molto garbo ed espressione". Este último movimiento incluye la novedad de ser un Rondó escrito en forma sonata, similar a la estructura de "La pequeña serenata Nocturna", compuesta también en el 1787. Está basado en el aria "Chi mi mostra" de la ópera "Le gare generose" de Giovanni Paisiello, que se había estrenado ese mismo año. Era el aria favorita de su amiga Nancy Storace. Mozart regalaría el manuscrito de este cuarteto a la familia Storace, amigos cuyo buen humor compartía en frecuentes veladas musicales.

El proceso de mecanización de la flauta fue avanzando y a finales del siglo XVIII algunos flautistas profesionales tocaban con flautas que ya

contaban con ocho llaves. Con una flauta de este tipo, que podría haber sido fabricada por Tromlitz o quizá por Grenser, tocaba el virtuoso alemán Friedrich Ludwig Dülon (1769-1821). Las llaves con las que ya contaba su instrumento eran las de la flauta del Conde de Guines, es decir, las del do y do # 3, las del re #, fa, sol # y si b, más otra para el si b accionada por el índice derecho añadida por Tromlitz y otra para el do 4.

Con una flauta de ocho llaves como ésta actuaba Dülon:



Como no podía ocupar un puesto fijo en una corte por ser ciego, se dedicó a dar conciertos en giras por Alemania desde los catorce años. En las críticas de los conciertos se menciona la homogeneidad de su timbre, su buen gusto en el uso del tempo rubato, las dinámicas y la articulación y más importante, se habla de su fuerza expresiva, “mágica” para conmover al oyente. Su ceguera, su juventud y su atractivo, junto con la publicación en 1796 de la novela “Hesperus”, del escritor romántico Jean Paul, en la cual aparecía un flautista parecido, hicieron que creciera la leyenda de que su instrumento poseía propiedades mágicas que “encantaban” al público emocionándolo profundamente. Mozart destacaría este mismo tipo de cualidades en su ópera “La Flauta Mágica”, obra cumbre de la creación masónica, en la que el Tamino debe salvar a Pamina con la ayuda de una flauta mágica. De hecho Dülon actuó en Viena en 1791 en el mismo teatro en el que ese mismo año Mozart estrenaría su ópera y se cree que pudo haber inspirado el personaje de Tamino. Lo cierto es que Dülon introdujo un nuevo tipo de sonido a la vez dulce y potente, más homogéneo y mejor afinado, muy distinto a lo que hasta entonces se había escuchado, que probablemente también cautivó a Mozart. En sus óperas producidas entre 1781 y 1791 emplea frecuentemente el registro agudo de la flauta, que resulta más sencillo en una flauta de llaves porque proporciona numerosas digitaciones alternativas.

No obstante, este tipo de instrumento tardó en utilizarse de manera generalizada debido a las dificultades que implicaba y a las reticencias de los flautistas de la vieja escuela, incluido François Devienne, principal flautista francés y profesor en el Conservatorio de París, partidarios de un

sonido más delicado y suave, más acorde a la que ellos creían era la auténtica naturaleza del instrumento. El propio Tromlitz, intérprete y constructor de flautas de ocho llaves, afirmaría ese mismo año de 1791 que este tipo de flautas “son de gran utilidad para aquéllos que hayan logrado dominar las dificultades que implican, pero siguen siendo más útiles las que sólo cuentan con dos llaves de re #y mi b...”.

En cuanto a uso de la flauta en la orquesta, en sus sinfonías escritas en Salzburgo utiliza dos flautas en los movimientos lentos, para reforzar su potencia, interpretadas por los oboes. Para asombrar a la aristocracia francesa en 1778, utiliza de manera puntual dos flautas en la Sinfonía nº 31, “París”, buscando mayor brillantez. A partir de su traslado a Viena en 1781 emplea, al igual que Haydn, una flauta junto a dos oboes, como en las tres últimas sinfonías en Mi b Mayor, sol menor y la Sinfonía Júpiter. En total, incluye a la flauta en diez sinfonías, dos flautas en ocho y una en dos. En las óperas sí que utiliza dos flautas en una plantilla orquestal más numerosa. Es en ellas y en los conciertos para piano más que en sus sinfonías donde mejor se puede apreciar el desarrollo de su escritura para los instrumentos de viento de la orquesta.

A lo largo su vida Mozart tuvo amistades con distintos flautistas que enriquecieron personal y profesionalmente. Wendling fue uno de los músicos para los que compuso la Sinfonía Concertante en Mi b Mayor, por desgracia perdida y por intermediación suya, Mozart recibió el encargo de Dejean, el más importante que le harían para flauta, gracias al cual este instrumento cuenta en su repertorio con sus dos conciertos en Sol Mayor y Re Mayor, el Andante y tres cuartetos para flauta y cuerda. Para el Conde de Guines y su hija compuso el Concierto para flauta y arpa. Fruto de la amistad con Hoffmeister escribiría el Rondó en Re Mayor y el cuarteto en La Mayor y Dülón influiría en la composición de “La Flauta Mágica”.

A través de estos músicos, Mozart pudo observar la gran evolución que estaba experimentando el instrumento, reflejada en los tres tipos diferentes de flauta con que tocaban. Desde la flauta de Wendling, de una sola llave, pasando por la del Conde, que contaba seis, hasta la de ocho llaves de Dülón, que sería el prototipo durante la primera mitad del siglo XIX, la flauta se transforma en un instrumento que ofrece muchas más

posibilidades, no sólo por contar con un registro más amplio y una escala mejor afinada, sino por su sonido más potente y homogéneo y por la capacidad técnica de poder tocar en tonalidades con más alteraciones.

Mozart compone sacando provecho a las mejores cualidades del instrumento y teniendo en cuenta las posibilidades de la flauta en cada estadio de su evolución, de forma que el repertorio se convierte en un reflejo su desarrollo mecánico: La expansión del ámbito al do # y do graves en la flauta del Conde es inmediatamente empleada por Mozart en el Concierto para Flauta y Arpa y lo mismo ocurre con la expansión hacia el registro agudo, que muestra en sus óperas.

Respecto a la idea de que a Mozart no le gustara la flauta, esta suposición parece poco precisa si se tiene en cuenta que llegó a conocer hasta tres tipos distintos con posibilidades muy diferentes. Incluso si esa fuera la traducción correcta de la carta, habría que relativizar esas afirmaciones contextualizándolas, teniendo en cuenta la intención con la que Mozart escribe, que es la de excusarse. El hecho de que perdiera el interés por el encargo se debía a que se había enamorado de Aloysia y componer para Dejean había dejado de ser una de sus prioridades. Retrasar el mayor tiempo posible la entrega del encargo era la excusa perfecta para quedarse más tiempo allí con ella posponiendo el regreso.

Por otra parte, parece poco coherente que Mozart compusiera una música tan bella para un instrumento que no le gustara y que en ocasiones compusiera por voluntad propia, incluso cuando no tenía la obligación de cumplir ningún encargo oficial, como es el caso del Cuarteto en La Mayor. También es cierto que la flauta de una llave era un instrumento deficiente, sobre todo en manos de flautistas amateres. Se llegó a pensar que flauta y afinación eran dos cuestiones incompatibles. Asimismo hay que tener en cuenta que Mozart estaba acostumbrado al alto nivel de flautistas como Wendling y probablemente prefería escribir para músicos profesionales que dominaban las imperfecciones del instrumento antes que para amateres más limitados. Por suerte conoció las flautas de Guines y de Dülon, que le aportarían una nueva visión del instrumento, cada vez mejor adaptado a las exigencias de los nuevos tiempos.

No obstante, el proceso de mecanización de la flauta fue lento; las innovaciones tardarían en ser aceptadas y no todos los inventos resulta-

ban ser realmente prácticos. Habrá que esperar a que Theobald Boehm (1794-1881), construya en 1847 su modelo definitivo enteramente de metal, totalmente mecanizado, con una escala calculada en base a principios científicos y que es el tipo de flauta que se utiliza en la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA:

- BATE, PHILIP. *The Flute*. Londres: Ernest Benn, 1969.
- MEYLAN, RAYMOND. *The flute*. Portland: Amadeus, 1988.
- ARTAUD, PIERRE-YVES. *La flauta*. Barcelona: Labor, 1991.
- GALWAY, JAMES. *Flute*. Yehudi Menuhin Music Guides. London: Kahn & Averill, 1992.
- TOFF, NANCY. *The flute book. A complete guide for students and performers*. Nueva York: Oxford University Press, 1996.
- POWELL, ARDAL. *The Flute*. The Yale Musical Instrument Series. New Haven and London: Yale University Press, 2002.
- BROWN, RACHEL. *The Early Flute*. A practical guide. Cambridge handbooks to the historical performance of music. Cambridge: University Press, 2002.
- ARIAS, ANTONIO. "La obra para flauta de Mozart". *Quodlibet*. Revista de especialización musical. Número 26 (Junio 2003).
- BROWN, CLIVE. Notas del CD *Mozart: The Flute Quartets*. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 431770-2, 1991.
- FIFIELD, CHRISTOPHER. *The work of a true professional. Mozart and the flute*. Notas del CD *Mozart: The Works for Flute*. Alemania: Philips Classics, 442 299-2, 1994.
- WILSON, RACHEL. "Classical flutes; the additional keys". Rachel Wilson's Historical Flutes Page. <http://www.oldflutes.com/classical.htm>. Acceso 20-11-2006
- WYE, TREVOR. "Mozart. The Flute Concerti". <http://www.trevor-wye.com/page21.html>. Acceso 30-06-2006.
- FOLKERS & POWELL. www.baroqueflute.com/models. Acceso 16-11-2006.