

JOHANN JOACHIM QUANTZ. SEMBLANZA DE UN PEDAGOGO

Este año, que celebramos el trescientos aniversario de su nacimiento; motivo por el que en todo el mundo se le recuerda con diversas celebraciones y actividades, escribir sobre Quantz, representa mucho más que tratar sobre un músico que dedicó prácticamente toda su vida a la flauta.

Sin excederme del *siglo de las luces*, el siglo de Quantz, hay que destacar que hubo flautistas muy importantes, cuya labor trascendió en las siguientes generaciones; recordaré a los **Hotteterre** en toda su genealogía, **Michel de la Barre**, **Barsanti**, **Blavet**, **Boismortier**, **Buffardin**, **Devienne**, los hermanos **Plá**, **Luis Misón**, **Wendling**, el amigo de Amadeus **Mozart** y toda una pléyade que se prolongaría en una lista exhaustiva. Que además de ser flautistas fueron consumados compositores, también podría hacer un recuento significativo; **Michel Blavet**, **Bodin de Boismortier**, **Michel de la Barre**, **Charles Delusse**, **François Devienne**, **Antoine Mahaut**, **Roberto Valentine** y otros muchos más. Pero que destacase asimismo como pedagogo, hace que el círculo se estreche considerablemente alrededor de solo unos pocos: **Jacques Hotteterre**, apodado *El Romano* **Michel Corrette**, **Antoine Mahaut** y **George Tromlitz**, aunque este último desarrolló su actividad desde la segunda mitad de siglo y cuyo obra *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die flöte zu spielen* (1791) referida sobre todo a la práctica instrumental de finales de siglo, constituye junto al tratado de **Quantz**; en cuanto a la flauta se refiere, el más completo de todo el siglo XVIII.

En nuestro país cabe citar a **Pablo Minguet Irol** con su método para flauta de 1754 editado en Madrid. Esto no significa que hubiera ausencia de profesores, que los había muy célebres a juzgar por los alumnos que muchos dejaron tras de sí, como es el caso de **Buffardin**, maestro de **Quantz**, sino que al considerarlo desde nuestra perspectiva histórica no puedo evitar recurrir de un modo categórico a las fuentes. Y Que mejor documento sino las obras pedagógicas que nos

han llegado en su versión original para elevarlos a la categoría que justamente se merecen.

De **Jacques Hotteterre** es «Principios de la flauta de pico, de la flauta travesera, y del oboe...». Fecha en 1707 su primera edición, es un pequeño trata-

do para enseñar a tocar estos instrumentos, obra que contiene instrucciones sucintas, tablas de digitaciones y unos pocos ejemplos. Lo realmente importante de este tratado no se circunscribe solo a las numerosas normas de carácter técnico referidas a los instrumentos sino que contribuye a informarnos sobre la interpretación de la música francesa de principios de siglo, relativo a la ornamentación y a la desigualdad rítmica.

No podría olvidar «El arte de preludiar sobre la flauta travesera, la flauta de pico, el oboe, el fagot, etc.» de 1719 que instruye sobre las diferentes maneras de crear fórmulas improvisadas en todos los tonos y modos.

Hay que valorar como magistrales estas aportaciones imprecindibles para cualquier interesado por el estilo, que desee restaurar lo más fielmente el espíritu -no necesariamente la letra- de una música que con el paso del tiempo perdió bastante, por no decir todo, su convencionalismo e idiosincracia originales. Me refiero a la influencia que ha ejercido prácticamente hasta nuestros días la teoría musical decimonónica y que aplicada a este período del XVIII la hace ausente de su sentido y verdadero carácter.

La obra pedagógica de **Quantz**, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* de 1752, excede de los límites de un libro destinado a instruir flautistas.

Cualquier músico, sea cual fuere su especialidad, encontrará en él, respuestas a muchas preguntas que pudiera plantearse en relación con el estilo y la práctica instrumental general desarrollada en Europa durante el periodo 1710 - 1760 aproximadamente.

Para **Quantz**, el virtuosismo más destacado que un instrumentista pueda poseer no es nada si carece de cultura musical; comprendiendo ésta, conocimientos de estilo, análisis musical, armonía y otros que considera básicos. Tal vez este enfoque

personal sobre el verdadero músico, le hace escribir no solo sobre la enseñanza de la flauta travesera, que representa solo una sexta parte del

tratado, sino de materias tales como la improvisación, la ornamentación sobre los instrumentistas acompañantes, el estilo, los matices, las danzas, los tempi, la expresión general y las cadencias entre otros más no menos importantes.

**Para Quantz, el virtuosismo más
destacado que un instrumentista pueda
poseer no es nada si carece de cultura musical**

Pero conozcamos quien fue este personaje de dimensión internacional.

Nace en una aldea de Hanover el 30 de enero 1697 en el seno de una familia artesana cuyo padre **Andreas**, era herrero. Su hermano le lleva a menudo consigo cuando hay bailes y fiestas en los pueblos cercanos lo que le crea gran afición por la música ya que son las pequeñas orquestas lo que más le llama la atención. No obstante, su padre le destina desde joven al trabajo en la fragua, justo hasta que éste muere un año más tarde en 1707. A los 11 años es confiado a su tío **Justus Quantz** de Mersebourg que combinaba su profesión de sastre y de músico y que le instruirá en los conocimientos diver-

sos y prácticos de un músico local acostumbrado tanto a leer a primera vista y transportar como a tocar diferentes instrumentos.

En 1713 fallece su tío. Gracias a sus enseñanzas, a los 16 años, ya estaba capacitado para tocar el violín, el oboe, la trompeta, la trompa, el trombón, la flauta de pico, el fagot, el violonchelo, la viola da gamba y el contrabajo. Además empieza a estudiar el clave y la composición. Su principal instrumento era entonces el violín y según su autobiografía, era capaz de interpretar obras de **Telemann**, **Corelli**, y **Biber** entre otras, habiendo estado bajo la docencia de **J. A. Fleischhack** durante siete años. En 1716 marcha a **Dresde** que era en ese momento uno de los centros musicales más importantes de Alemania. La Orquesta Real le colma de admiración y declara «Me di cuenta al instante que el simple hecho de tocar las notas tal y como el compositor las ha escrito, estaba muy lejos del ideal del verdadero artista músico.», y sobre la ejecución de esta orquesta dirigida por **Pisendel** dice, «No he oído jamás en todos mis viajes mejor refinamiento en la ejecución del *Style Melé* (Combinación del gusto francés e italiano).

Quantz desea integrarse en esta orquesta que contaba con músicos de la talla de **Veracini** y **Buffardin** (que fuera profesor de **Johann Jacob Bach**, hermano

de **Juan Sebastián** y posteriormente profesor de **Quantz**). A los 21 años, el sueño se cumple y entra a formar parte de la orquesta de la ciudad en calidad de oboista pero en una formación de cámara llamada la *Chapelle Polonoise*.

Como ya tocaban dos oboistas y solo había un flautista, decide aprender a tocar la flauta travesera (instrumento que nunca antes había tocado) bajo la dirección de **Buffardin**. En meses, no solo aprende a tocarla sino que pasa a ser primer atriil, al tiempo que comienza a componer en el nuevo



Retrato de Quantz hacia 1740

estilo, el *style melé*, que **Couperin** titulara «Los gustos reunidos». **Dresde**, aparecía como crisol en donde convergían de un lado, la cultura francesa de la ciudad y la presencia de numerosos artistas italianos de otro.

En 1719, tiene la ocasión de tocar en dos obras de **Antonio Loti** y en 1723 de escuchar a **Tartini**. Cuando cumple 27 años obtiene autorización para viajar por varios países de Europa. Comienza por Italia en donde conoce a **Domenico Scarlatti**, **Marcello**, **Albinoni**, **Porpora**, **Sanmartini**, **Domenico Sarri** y otros.

Tras Italia se dirige a Francia, es 1726, conocerá a los flautistas **Blavet** y **Naudot**. De los músicos de la ópera critica su mediocridad y la obstinación de estos por aferrarse a unas reglas yas pasadas de moda (se refiere al estilo francés creado por **Lully**). Al año siguiente llega a Inglaterra y desde allí, inicia el regreso pasando por Holanda.

En 1728, el joven **Federico II El Grande**, futuro rey de Prusia, desea que **Quantz** enseñe a su hermana y a él mismo a tocar la flauta travesera, por lo que dos veces al año obtiene un permiso para viajar.

En 1740, el nuevo rey, **Federico II** ofrece a Quantz un puesto tal que pocos músicos en su época hubieran podido imaginar para sí a los 44 años. Un sueldo de por vida, el privilegio de no recibir órdenes sino del propio rey, un salario adicional por cada nueva composición y cien ducados por cada flauta construida

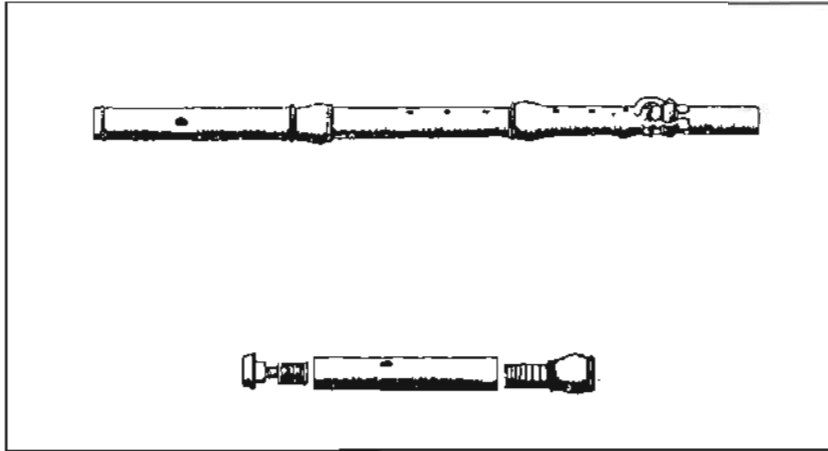
(Desde 1725 también construía flautas). Durante los primeros años de reinado, Federico de Prusia fue un protector de las artes, hizo en **Berlin** un importante centro musical donde grandes músicos constituían una orquesta de primerísimo rango. Alguno de ellos fueron **K. Ph. E. Bach, Franz Benda** y **Graun**. Quantz es por entonces consejero real en materia musical dados los conocimientos y competencia demostrados.

En 1752, escribe el Tratado de flauta, cuya resonancia internacional viene reflejada por comentarios de **Marpurg, Telemann** y **Matheson**. Su influencia se hace patente en que algo más tarde aparecerán los tratados sobre clave de **K. Ph. E. Bach** y sobre el violín de **Leopold Mozart**.

Muere en **Potsdam** el 12 de julio de 1773 a la edad de 76 años. Entre sus alumnos conocidos estuvieron: el propio rey de Prusia, **Liebeskind, Lindner** y **Neuff**.

Al instrumento existente en su época que era de sección cónica, dotado de una llave (RE#) y desmontable en varios segmentos, hizo dos aportaciones: 1) En 1726, añadió una llave más, enharmónica de la ya existente y utilizable solo en las tonalidades con Mib. Esta llave conseguía un Mib algo más bajo debido a que el diámetro del agujero que tapaba era más estrecho que el

agujero de la llave de RE#. Por este motivo recibió numerosas críticas de sus contemporáneos, especialmente de del organista **Andreas Sorge**, fundadas en que por estos años la gran mayoría de los músicos habían adoptado el temperamento igual mientras que para Quantz, aun existían diferencias entre RE# y Mib. El Mib



flauta tipo quantz y tapón móvil

quedaba una coma más alta que el RE#. **Antoine Mahaut**, en la introducción de su método de flauta (1759. 2ª ed.), comenta lo innecesario de la segunda

ESSAI D'UNE METHODE
POUR APPRENDRE À JOUER
DE LA
FLUTE TRAVERSIERE,

AVEC PLUSIEURS REMARQUES
POUR SERVIR AU BON GOUT

DANS LA MUSIQUE

LE TOUT ECLAIRCI PAR DES EXEMPLES
ET PAR

XXIV. TAILLES DOUCES

PAR

JEAN JOACHIM QUANTZ

MUSICIEN DE LA CHAMBRE DE SA MAJESTÉ LE ROI
DE PRUSSE.



À BERLIN,

CHEZ CHRETIEN FREDERIC VOSS 1752.

Portada y música originales de una Sonata de Quantz

llave pues afirma que los constructores, cada día, construyen flautas con el agujero de la llave algo más grande y que la diferencia de afinación existente se puede corregir moviendo la embocadura.

2) Si bien hoy se admite como seguro que no fue suya la invención del tapón móvil de la parte superior de la cabeza de la flauta, consistente en un sistema de rosca que introduce o retira el tapón obturador del extremo del tubo, también se acepta que lo perfeccionó. Su función era la de conseguir nivelar la afinación general del instrumento cuando por necesidad del patrón afinación existente, se debía cambiar de cuerpo; los flautistas solían disponer de varios cuerpos de recambio con diferentes dimensiones para acercarse lo más posible a las fluctuaciones de la afinación de cada ciudad o país.

De estas dos aportaciones, solo la última quedó en para el futuro. Actualmente, aún conservando el tapón de rosca, no se utiliza con ese fin, sino para acceder al interior del tubo en la parte superior por motivos de mantenimiento o reparación.

¿ Que instrumento existía en ese momento ?

La Flauta que conoció **Quantz**, era la que habían perfeccionado la familia de constructores **Hotteterre** hacia 1660. Estos cambiaron:

1) El taladro cilíndrico de la flauta renacentista en cónico.

2) Dividieron el tubo en tres segmentos:

- La cabeza
- El cuerpo
- Pie o pata, en donde se añadió una llave para producir el RE#. Con esto ya estaba en condiciones de producir la escala cromática.

3) Acabado exterior a base de virolas y adornos propios del estilo Luis XIV, de escasa importancia pero que afectaba su aspecto.

La afinación era de 392 Hz. Además de los **Hotteterre**, construyeron flautas los conocidos fabricantes, **Naust, Chevalier, Ripert, Rottenburgh, Kirst, Denner, Lot, Deschamps, Pelletier, Cornet, Fremont, Stanesby, Delavigne** y otros muchos más no menos importantes.

En la primera mitad del siglo XVIII, la flauta sufre nuevas transformaciones y su diapasón sube a 415 Hz. Sin embargo todas las transformaciones no consiguen sino crear numerosos híbridos dotados de más llaves, con el agujero de la embocadura más ovalado y grande y algo más equilibrado respecto al temperamento. Todas estas búsquedas estuvieron orientadas a la función de la flauta como instrumento de la orquesta.

No será hasta 1830 que la flauta adquiera dos cualidades, buscadas empíricamente en el pasado sin haberlas conseguido.

Se necesitó convertir la flauta en un instrumento completamente nuevo para que fuese capaz de tener perfección en la igualdad del temperamento, homogeneidad y fuerza en toda su extensión.

Esto se debió a

Theobald Boehm.

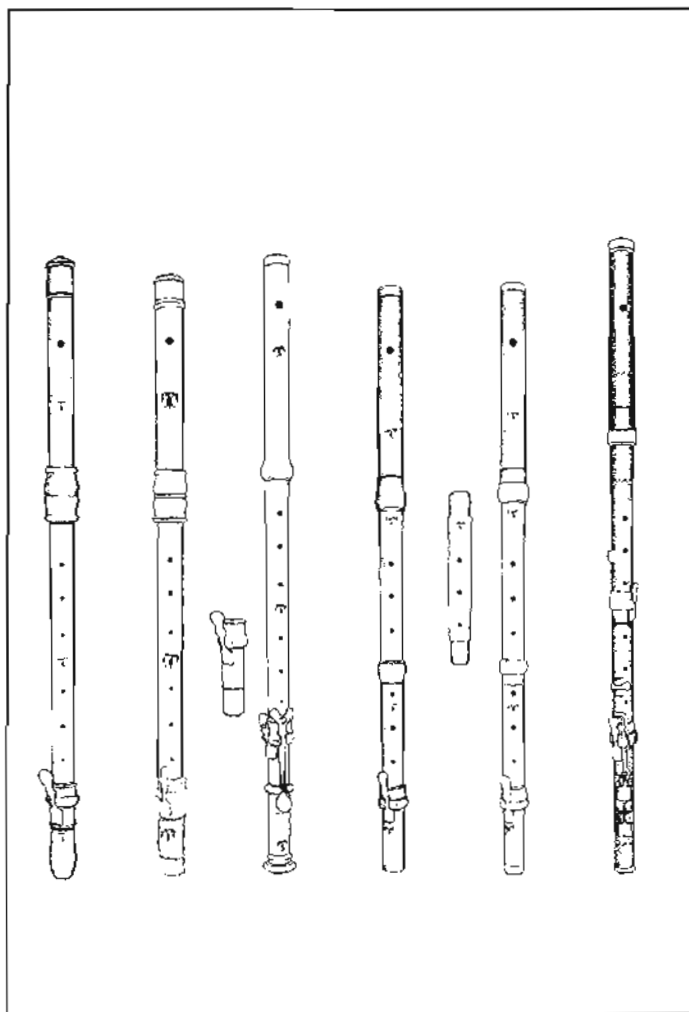
Por ello, al tratar sobre los instrumentos en cada época, nos referimos a tres tipos:

- 1) Renacimiento.
- 2) Quantz.
- 3) Boehm.

Quantz representó el período central en la historia de la flauta de una llave; años 1730-1760.

La obra teórica de **Quantz** no responde al tipo estándar de tratado sobre un instrumento concreto, sino que se orienta hacia el punto de vista personal de **Quantz** sobre todo aquello que un músico debe conocer.

Posiblemente el Tratado de flauta sea el documento más



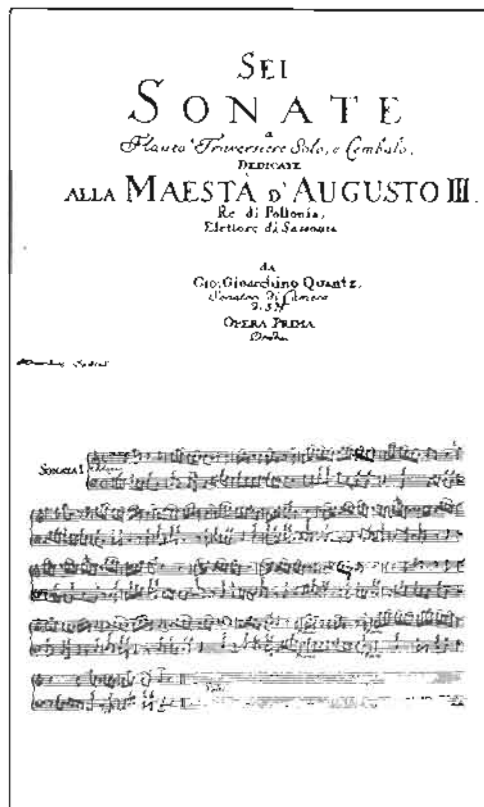
flautas Denner, de la época de Quantz

importante de esta época en cuanto a variedad de materias tratadas. A parte de las pro- piamente técnicas sobre la flau- ta; breve historia, descripción, el uso de los dedos, la lengua, etc. Otras como, «Aquello que un principiante debe observar cuando practica en privado», o de la forma como tocar un Allegro o un Adagio y sobre las cadencias.

Algunas no tienen precedente significativo en la historia de la pedagogía como «Lo que un flautista debe observar al tocar en público», y la más impor- tante, «Deberes de los acom- pañantes o de aquellos que eje- cutan las partes que acompa- ñan a una parte concertante». Quantz desglosa este capítulo en siete secciones:

- 1) Cualidades del primer músico que dirige una orquesta.
- 2) Sobre los violines que realizan función de acompañamiento.
- 3) Sobre las violas.
- 4) Sobre los violonchelos.
- 5) Sobre el contrabajo.
- 6) Sobre el clave.
- 7) Sobre los deberes de todos aquellos que toquen instrumentos de acompañamiento en general. Es cla- ro el afán por completar casi enciclopédicamente la formación individual del músico sea cual fuere su especialidad.

No cabe duda que el haber tocado numerosos instru- mentos, costumbre muy extendida en todo el siglo, pueda haber influido notablemente en su elaboración. La especialización tal y como nosotros la entende- mos no se concebía en este arte a menudo polifacéti- co. En relación con la ornamentación de la música, aconseja empezar aprendiendo la ornamentación a la francesa u ornamentación esencial, que compren- de las apoyaturas, port de voix, semitritos, trinos, mesa di voce, flattements, y otros más a los que de nomina en conjunto, pequeños adornos esenciales, para luego instruirse en la ornamentación italiana o libre, mucho más complicada por desenvolverse en grandes desarrollos melódicos y para los que el instrumentista necesita conocer las reglas de la ar- monía y el contrapunto. Consejos también para los



Portada del Tratado de Quantz

profesores, como que: «El profesor estará muy atento a cualquier movimiento incor- recto de la posición del alum- no para no permitir que éste se mal acostumbre a los de- fectos. Se colocará a la dere- cha del mismo por ser este lu- gar donde mejor se observa el conjunto...

Conceptos que son aplicables en la actualidad por tocar el fondo mismo de la pedagogía, y consejos a los estudiantes so- bre la elección de las piezas a estudiar en cada etapa de su aprendizaje.

El capítulo sobre lo que el flau- tista debe observar al tocar en público contiene advertencias como: "Si se toca en lugar frío en conjunto con instrumentos de cuerda se afinará preferible- mente con el clave tal cual.

Pero si la sala es cálida se afi- nará algo más bajo porque los instrumentos de cuerda y de viento son diametralmente opuestos. Con el calor los primeros bajan y los segundos suben".

Si el instrumentista es tímido y no tiene costum- bre de tocar en público, le aconseja que se concentre lo más posible en las notas, sin mirar jamás al auditorio para no distraerse, porque un fallo, hace que sigan mu- chos más.

Sobre la elección de las piezas dice que si el au- ditorio está constituido por personas entendidas, pue- den tocarse obras complicadas musicalmente. Pero si son aficionados y personas que casi no entienden, sería mejor interpretar obras más sencillas y agradables de oír.

Sobre los músicos y acompañantes hace especial mención a la importancia de ir todos iguales y de pre- star atención a las otras partes concertantes.

También, ofrece numerosos consejos dirigidos al director de la orquesta, los primeros violines, violas, violonchelos, y todos los cuerpos de la orquesta en ge- neral.

Por Quantz conocemos numerosas particula- ridades de la práctica musical de su época. De los gustos francés e italiano; con sus particulares for- mas de ejecución, de la igualdad y desigualdad rít- mica que tanta controversia crea hoy en la interpre- tación de la música antigua, de las diferentes articu- laciones, del fraseo musical y sobre la música de dan- za; con detalle de compás, tempo y movimiento.

En fin, todo aquello que nos pudiera interesar para conocer de cerca la música del barroco tardío y la música galante. Aunque publicado en 1752, el tra-

tado no aparecerá en la enciclopedia de Diderot y D'alembert hasta 1756. Un artículo añadido sobre la flauta de dos llaves de Quantz y otras innovaciones aportadas por él, saldrían en un suplemento de 1777, cuya información se debió a F.D. Castilon, autor de un excelente método de clarinete.

Su obra musical, según el Catálogo Real de Prusia, ascendía a 293 conciertos para flauta y 153 sonatas para flauta y bajo continuo, además de fantasías y un *solfeggi* para flauta solo, diversos dúos y tríos de flauta sin y con bajo continuo, tríos de flauta, violín y bajo y sonatas para flauta y clavicordio. Producción solo comparable a unos pocos como **Vivaldi, J. S. Bach, Telemann, Haendel, Haydn y Mozart.** □

Francisco Javier López Rodríguez
Catedrático de flauta travesera del Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla.

Bibliografía.

- Fontijn, Claire A.** *Quantz's unequal: implications for the performance of 18th-century music.* Early Music 1995
- Halfpeny, Eric.** "A french commentary on Quantz" Music and Letters XXXVII 1956.
- Lasocki, David.** *Quantz and the Passions. Theory and practice.* Revista Early Music ed. OUP Nº6/4 de octubre 1978
- Neumann, Frederick.** "The french inegales, Quantz and Bach". Journal of the american musicological society. nº 18. 1967
- Quantz, Johann Joachim.** *Essay...* Ed. Aug. Zurluh. Paris 1975
- Reilly, Edward.** *Quantz and his versuch. Three studies.* New York 1971
- *On playing the flute.* Traducción al inglés del tratado de Quantz. Ed. Faber & Faber Ltd. London 1966 1ª edición.
- Swack, Jeanne.** *Quantz and the sonata in E b...* Early Music 1995
- Vester, Frans.** *Flute Music of the 18th century.* Musica Rara. Monteux 1985
- Waterhouse, William.** *The New Langwill Index* Ed. Tony Bingham. London 1993. 1ª Ed.
- Young, Philip T.** *4900 Historical Woodwind Instruments...* London 1993 Ed. Tony Bingham
- Zoeller, Carl.** *Thematic catalogue of the compositions of Johann Joachim Quantz.* ms (c.1886). British Library. Add.32148

Musica manda

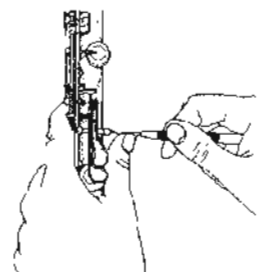
Librería Musical.

Descuento 5% a los socios.

C/. Peris mencheta, 24-26. 41002 Sevilla

☎ 490.79.98

CONTRERAS



Taller de reparación de
instrumentos musicales
(gama madera)

C/. Polvoranca
(esquina a C/. Retablo)
28921 ALCOIRCON
(MADRID)



(91) 611.58.36