

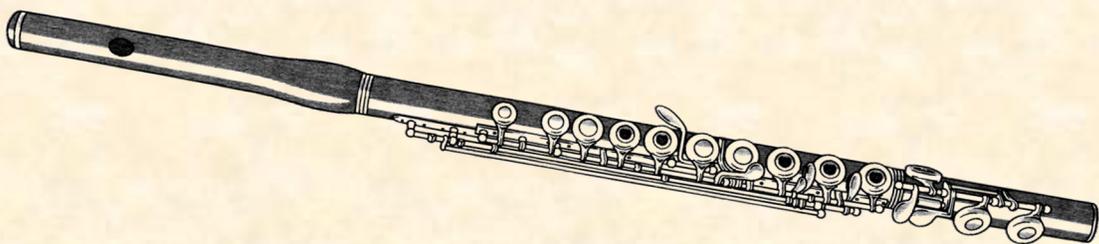
TEMARIO de FLAUTA

Actualizado

Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto

Para el ingreso en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas

**ASPECTOS TÉCNICOS, HISTÓRICOS E INTERPRETATIVOS.
CUESTIONES METODOLÓGICAS Y DIDÁCTICAS**



©Antonio Arias-Gago del Molino

©Francisco Javier López Rodríguez

TEMARIO de FLAUTA

Actualizado

Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto

Para el ingreso en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas

**ASPECTOS TÉCNICOS, HISTÓRICOS E INTERPRETATIVOS.
CUESTIONES METODOLÓGICAS Y DIDÁCTICAS**



**©Antonio Arias-Gago del Molino
©Francisco Javier López Rodríguez**

Registro Propiedad Intelectual SE-198-10

ÍNDICE

- Tema 1.** Historia general de la flauta travesera: orígenes y antecedentes de la flauta travesera. Evolución histórica, desde los orígenes hasta nuestros días. **Página 4**
- Tema 2.** La flauta moderna: descripción de sus características constructivas. Aspectos fundamentales en la elección del instrumento. Instrucciones básicas sobre montaje, mantenimiento, conservación y pequeñas reparaciones. La familia de la flauta travesera. **Página 23**
- Tema 3.** Características sonoras del instrumento. Principios físicos de la producción del sonido en los tubos sonoros. Fundamentos teóricos de los sonidos armónicos. Afinación. Formas convencionales y no convencionales de producir sonido. **Página 35**
- Tema 4.** Técnicas de concienciación corporal: relajación física y mental, concentración, hábitos posturales, respiración, control y visualización mental, miedo escénico. **Página 56**
- Tema 5.** Descripción y funcionamiento del aparato respiratorio. Aspectos anatómicos y fisiomecánicos más importantes en relación con la técnica de la flauta travesera. Colocación del cuerpo y del instrumento en posición sentada y erguida. **Página 66**
- Tema 6.** La técnica de la flauta travesera: principios fundamentales. La columna de aire y su control en la técnica general de la flauta. Formación de la embocadura. Emisión del sonido: utilización de los músculos faciales, de la lengua de los labios y otros elementos. Diferentes tipos de ataque. La articulación. **Página 82**
- Tema 7.** La técnica moderna de la flauta travesera: principios fundamentales. Aportación al desarrollo de la técnica moderna de los grandes instrumentistas y pedagogos. **Página 92**
- Tema 8.** Evolución de las diferentes escuelas y sistemas pedagógicos específicos del instrumento. Estudio comparativo de las concepciones estéticas, teóricas y técnicas de las diferentes escuelas. **Página 101**
- Tema 9.** Los diferentes métodos, colecciones de estudios, ejercicios y otros materiales pedagógicos. Valoración de su utilidad para el aprendizaje de los distintos aspectos de la técnica. Bibliografía especializada relacionada con el instrumento y su didáctica. **Página 111**
- Tema 10.** Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para flauta del Barroco. Obras para flauta sola, música de cámara, y orquesta. **Página 124**
- Tema 11.** Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para flauta del Clasicismo. Obras para flauta solista, música de cámara y orquesta. **Página 142**
- Tema 12.** Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para flauta del Romanticismo y Posromanticismo. Obras para flauta solista, música de cámara y orquesta. **Página 156**
- Tema 13.** Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para flauta de la música francesa: Fauré, Debussy, Roussel, el Impresionismo. **Página 171**
- Tema 14.** Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para flauta de la primera mitad del siglo XX. Aproximación a los nuevos recursos compositivos, formales y de notación. **Página 185**
- Tema 15.** Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para flauta desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Aproximación a la música contemporánea para flauta travesera y a los nuevos recursos compositivos, formales y de notación. **Página 198**

- Tema 16. La flauta travesera en la orquesta y en la banda. Características del repertorio para ambas formaciones. Evolución a lo largo de las diferentes épocas. **Página 225**
- Tema 17. La práctica de grupo en las Enseñanzas Elementales. Programación de las actividades colectivas en este nivel: repertorio, conceptos relativos al lenguaje musical, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación y otros aspectos. **Página 236**
- Tema 18. La práctica de grupo en las Enseñanzas Profesionales. Programación de las actividades colectivas en este nivel: repertorio, conceptos relativos al lenguaje musical, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación y otros aspectos. **Página 245**
- Tema 19. La música de cámara en las Enseñanzas Profesionales. Programación de esta asignatura: repertorio, análisis, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación, lectura a primera vista y otros. Criterios pedagógicos para la elección del repertorio. **Página 266**
- Tema 20. La flauta travesera en el jazz. Características de su repertorio y de su interpretación. **Página 281**
- Tema 21. Descripción y estudio comparado de los sistemas metodológicos más importantes de iniciación al instrumento. Criterios didácticos para la selección de repertorio en el nivel inicial. **Página 300**
- Tema 22. Criterios didácticos para la selección del repertorio en las Enseñanzas Elementales y Profesionales. **Página 310**
- Tema 23. La creatividad y su desarrollo. La creatividad aplicada a todos los aspectos del desarrollo instrumental: técnica, capacidad expresiva o comunicativa, inteligencia musical y personalidad artística. El desarrollo del espíritu emprendedor: cualidades, habilidades, actitudes y valores que engloba el espíritu emprendedor. **Página 325**
- Tema 24. Métodos de trabajo y desarrollo de la autonomía en el estudio. El desarrollo de la capacidad del alumno para que encuentre soluciones propias de las dificultades del texto musical. Estrategias adecuadas. **Página 335**
- Tema 25. Principios de improvisación en el instrumento: recursos, materiales y procedimientos. La improvisación dirigida o libre. Uso de nuevos lenguajes y notaciones en la improvisación. **Página 355**
- Tema 26. La lectura a primera vista. Técnicas, estrategias, análisis aplicado, métodos. Criterios para la selección del material adecuado a cada nivel. **Página 367**
- Tema 27. La memoria. La educación de la memoria como base para la formación del oído interno y su desarrollo progresivo. Memoria sensorial. Tipos de memoria. Factores en el uso de la memoria. La memoria como elemento imprescindible en los diferentes aspectos que conforman el estudio del instrumento. Técnicas de memorización. **Página 376**
- Tema 28. Interdisciplinariedad en los estudios de flauta travesera. La relación que conforman entre sí las diferentes asignaturas del currículo. **Página 387**
- Tema 29. La música como patrimonio histórico-artístico cultural. La relación de la música con las corrientes estéticas y con las demás artes. Responsabilidad del docente en su valoración, preservación y transmisión a las actuales y a las futuras generaciones. **Página 401**
- Tema 30. Las tecnologías de la información y de la comunicación aplicadas a la enseñanza y al aprendizaje del instrumento. Importancia de la utilización del software musical y de la selección de los recursos de Internet. **Página 412**

TEMA 1

Historia general de la flauta travesera: orígenes y antecedentes de la flauta travesera. Evolución histórica, desde los orígenes hasta nuestros días.

Esquema:

1. Diversidad
 2. Etimología
 3. Prehistoria
 4. Antigüedad
 5. Edad Media
 6. Renacimiento
 7. Barroco
 8. Etapa de transición
 9. La flauta de Böhm
 10. Presente y futuro de la flauta
- Bibliografía
Enlaces

1. Diversidad

Antes de entrar en el origen y evolución de la flauta travesera, nos parece oportuno situarla dentro del contexto organológico y evolutivo de las distintas familias de flautas, en las que se enmarca la flauta travesera.

Distinguiremos varias familias de flautas, según su tipo de embocadura. Si hemos de definir qué entendemos por flauta con respecto a los demás instrumentos de viento, con el fin de establecer los límites del vocablo “flauta”, habremos de fijarnos en el elemento esencial común a todas las familias de flautas, a saber, el bisel. Se trata de una parte del tubo, en posición proximal con respecto del flautista, que ha sido adecuadamente afilada. El aliento del instrumentista se proyecta a ese bisel originando una perturbación que se propaga a lo largo del tubo produciendo una onda de una determinada frecuencia.

Según la posición y construcción del bisel podemos diferenciar varias familias de flautas. Su orden obedece a un hipotético criterio evolutivo, atendiendo al cual los instrumentos habrían evolucionado en una dificultad de construcción creciente, de los más simples a los más complejos.

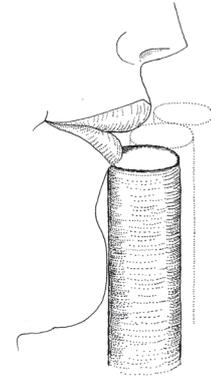
- a. Familia de la flauta de Pan
- b. flauta travesera
- c. flauta oblicua
- d. con bisel en muesca
- e. las ocarinas
- f. las flautas de pico

a) Flauta de Pan

Recibe este apodo en honor al dios griego del mismo nombre, protagonista del célebre relato mitológico; consiste en un ensamblaje de flautas rectas cerradas en el extremo opuesto a la embocadura, de distintas longitudes que permiten obtener las notas correspondientes.

Este tipo de flauta existió en la China antigua, inventada según algunos autores por el Emperador Chuen (2225 a. J.C.); según otros su invención se atribuye a Ling Loun (2700 a.J.C.), que supo calcular la relación entre la longitud del tubo y la altura del sonido producido.

En Grecia, hacia el año 600 a. J.C., recibe el nombre de Siringa o flauta de Pan. La Mitología narra que Pan, deidad de los bosques, estaba enamorado de una ninfa llamada Siringa; ésta huía de él y en cierta ocasión en la que estaba a punto de ser alcanzada, imploró su ayuda a la diosa Gea; lo que hizo transformándola en una caña. Pan logra finalmente su empeño construyendo una flauta con varios tubos de aquella caña. Desde entonces, la flauta de Pan se llama también Siringa y suele ser el atributo de Pan en la mayor parte de sus representaciones. Este relato mitológico ha inspirado obras como *Syrinx* de Debussy y *Daphnis et Chloé* de Ravel, en las que la flauta tiene un papel protagonista.



En Europa occidental se han encontrado restos y representaciones de las civilizaciones de Hallstatt (siglos VI y V a. J.C.). Se conserva un ejemplar hallado en las excavaciones de Alesia (Francia). En la actualidad, se encuentra distribuida por Oceanía, Extremo Oriente, América del Sur y en los Balcanes. En los Andes ha alcanzado formas muy bellas; en Perú se hace con cañas; en la región de los Nazcas se moldea en cerámica cocida y barnizada; en Bolivia, se hace de piedra esculpida; en regiones como Cuzco y La Paz, está constituida frecuentemente por dos filas de tubos.

El constructor Adolph Sax, inventor del saxofón, adaptó a los tubos unos cilindros que permitían producir una tercera, quinta u octava. Logró hacer sonar dos voces al mismo tiempo, así como realizar *glissandi*. Desgraciadamente, este instrumento no ha llegado hasta nosotros. Además de la distribución geográfica antes descrita, la flauta de Pan es utilizada en nuestros días por pastores de los Pirineos y por los afiladores que anuncian su paso con su melisma característico.



b) Flauta travesera.

Se trata de un tubo en el que el bisel se ha practicado en un orificio perpendicular. No es una arista recta sino el borde afilado de un agujero redondo o ligeramente ovalado. El tubo está provisto de agujeros que son tapados por los dedos para lograr las diferentes notas. El flautista sostiene su instrumento perpendicularmente, apoyado en su mandíbula y paralelo a los labios. La travesera china posee, además de los agujeros destinados a los dedos uno que se sitúa entre el primero de ellos y la embocadura. Se coloca sobre él una fina hoja vegetal que vibra al hacer sonar la flauta confiriendo un color especial al timbre del instrumento. Los eruditos afirman que la flauta

TEMA 3

Características sonoras del instrumento. Principios físicos de la producción del sonido en los tubos sonoros. Fundamentos teóricos de los sonidos armónicos. Afinación. Formas convencionales y no convencionales de producir sonido.

Esquema:

1. Características sonoras del instrumento
2. Principios físicos de la producción del sonido en los tubos sonoros
3. Fundamentos teóricos de los sonidos armónicos
4. Afinación
5. Formas convencionales y no convencionales de producir sonido

Apéndice

1. Generalidades
 2. Principios acústicos de la flauta
 - 2.1. Ondas estacionarias
 - 2.2. Sistema chorro de aire-bisel
 - 2.3. Asociación de un sistema chorro de aire-bisel con un tubo
 - 2.4. Experiencias de visualización
 - 2.5. Variaciones de la frecuencia
 - 2.6. Parciales y armónicos
 - 2.7. Talla, tapón y agujeros laterales
 - 2.7.1. Talla
 - 2.7.2. Posición del tapón
 - 2.7.3. Agujeros laterales
 - 2.8. Tubos cónicos
 3. La flauta de Böhm
 - 3.1. Taladro
 - 3.2. Agujeros
 - 3.3. Mecanismo
 - 3.4. Tapón
 6. El sonido de la flauta
- Bibliografía

1. Características sonoras del instrumento

La flauta es un instrumento aerófono caracterizado por la presencia de un bisel situado en la embocadura al que se dirige un chorro de aire desde los labios del flautista. La perturbación producida se transmite al aire contenido en el tubo que entra en resonancia, dando origen a una onda estacionaria cuya frecuencia está determinada por varios factores, esencialmente por la longitud que va desde la embocadura hasta el último agujero abierto. En teoría, la flauta tiene una extensión de una octava, dividida en 12 semitonos en el modelo de Böhm. Son notas fundamentales de la serie armónica. La segunda y tercera octavas son sonidos parciales primeros y segundos de la serie armónica, cuyas posiciones han sido corregidas para conseguir una buena afinación y un máximo de homogeneidad tímbrica.

Aunque el interés musical de un instrumento tiene una innegable componente subjetiva, hay parámetros que definen con objetividad las posibilidades de un instrumento. Cuantos mayores son los campos de libertad de cada una de las variables que definen el sonido, mayor es el interés musical y expresivo que tendrá el instrumento.

1.1. Campo de libertad de la duración

Los límites máximos de duración de una nota vienen impuestos por la capacidad del flautista para administrar el aire durante la espiración. El entrenamiento es fundamental para educar esta capacidad y será objeto de nuestra atención desde el trabajo del alumno debutante, aunque su estudio ya no se abandonará nunca para buscar una mayor perfección. Es preciso notar que el matiz y la tesitura influyen en la cantidad de aire requerido para tocar una nota tenida, lo que interrelaciona este campo de libertad con el de la intensidad.

Los límites mínimos de duración de una nota estriban en la capacidad del flautista para repetir rápidamente los ataques sobre una misma nota, o sobre notas diferentes. En el segundo caso se superpondrá la dificultad de coordinar el movimiento de la lengua con el de los dedos. El número máximo de notas por segundo que podemos llevar a cabo es de 14 a 16, lo que da una duración de unos 60 milisegundos por cada nota.

1.2. Campo de libertad de la intensidad

La potencia acústica de la flauta no es muy grande si la comparamos con la de los demás instrumentos de viento; no es menos cierto que la presión necesaria es también menor. La intensidad auditiva depende del reparto de la energía en el espectro sonoro. La energía se concentra en los cuatro o cinco primeros armónicos, es decir, entre los 500 y 5000 Hertzios; esta es la zona del espectro en la cual nuestro oído es más sensible a pequeñas variaciones de intensidad. El interés de la flauta travesera en este sentido estriba en la posibilidad de poder aumentar a voluntad la intensidad, aumentando la cantidad de aire que hace sonar la flauta, pudiendo simultáneamente corregir la desafinación que ello ocasiona por medio del control de la abertura de los labios, de la abertura del agujero de la embocadura y de la inclinación del chorro de aire incidente sobre el bisel.

1.3. Campo de libertad de la altura

Si para cada nota de la flauta hacemos subir y bajar al máximo la entonación y medimos las desviaciones respecto de la afinación teórica de la nota, podemos llevar los valores obtenidos a un gráfico que presenta el siguiente aspecto:

TEMA 6

La técnica de la flauta travesera: principios fundamentales. La columna de aire y su control en la técnica general de la flauta. Formación de la embocadura. Emisión del sonido: utilización de los músculos faciales, de la lengua de los labios y otros elementos. Diferentes tipos de ataque. La articulación.

Esquema:

1. La técnica de la flauta travesera: principios fundamentales
 2. La columna de aire y su control en la técnica general de la flauta
 3. La embocadura: colocación y emisión del sonido
 4. Utilización de los músculos faciales, la lengua, los labios, etc.
 - 5 Diferentes tipos de ataque. La articulación
- Bibliografía

1. La técnica de la flauta travesera: principios fundamentales

El conocimiento y dominio de un instrumento requiere desarrollar un gran número de destrezas, la interacción de las mismas y el entrenamiento coordinado junto a los conceptos y elementos del lenguaje musical: el ritmo, la melodía, la altura del sonido, la frase, etc. Todo este sistema requiere ajustes y un control extremadamente sensible de las capacidades motoras y de percepción sensorial.

Los movimientos bien coordinados del cuerpo, en cualquier contexto, tienen en común que:

- Son eficientes y económicos.
- No utilizan más energía de lo necesario.
- Los movimientos no son más amplios de lo imprescindible.
- Las partes del cuerpo que no se usan están en reposo relativo y sin tensión.
- Son fluidos y no producen espasmos.
- Los movimientos y desplazamientos corporales están preparados y previstos.
- Son naturales, en el sentido de que se incorporan al catálogo de movimientos habituales sin que se perciba forzamiento.

Estos objetivos, se han de conseguir a través de una cuidada práctica de las diferentes técnicas con la máxima concentración.

Entre las destrezas fundamentales de carácter físico que se han de conseguir destacamos:

- Dominio de la respiración expresado en el control de la columna de aire con la que se emite el sonido.
- Establecimiento de la embocadura, entendiéndose como la interacción de los músculos faciales que intervienen en el control del aliento para producir el sonido.

- Adiestramiento de la lengua para el aprendizaje de la articulación.
- Coordinación del cuerpo (comprendido el dominio de los dedos) y del instrumento en posición sentada y erguida.

2. La columna de aire y su control en la técnica general de la flauta

El aliento de un cantante o cualquier instrumentista de viento, cuando está emitiendo un sonido, es denominado columna de aire. Podría hacerse un símil con el arco del instrumentista de cuerda: la inspiración equivale al gesto preparatorio del ataque y la espiración, el tiempo durante el cual se mantiene frotando las cuerdas de forma sostenida o destacada. El aire tiene que estar lo suficientemente controlado como para que se establezca el equilibrio necesario para producir el sonido de manera musical, pues no es válida una impulsión de aire que haga la altura del sonido inestable, o que la calidad sonora se diversifique negativamente, aún que el matiz se sitúe fuera del ámbito que podríamos denominar “normal”. Para que un sonido se produzca en condiciones normales de calidad, es necesario que el sistema acústico de producción del sonido, en cuanto a la vibración del aire que contiene el tubo, relacionado con el fluido continuo de aire que parte desde el flautista y concluye en el extremo de la flauta, esté perfectamente sincronizado y, para ello la columna de aire que se proyecta sobre el instrumento debe estar en continuo movimiento, impelido a diferentes velocidades en función de la dinámica de los sonidos producidos y de la tesitura de los mismos.

Para conseguir el mantenimiento del aire a presión *óptima* —sin tener en cuenta en este apartado el fundamental papel desempeñado por los labios—, éste debe estar controlado desde el origen mismo de su emisión. Los músculos abdominales son los principales activadores de la espiración. El *diafragma*, en el movimiento de regreso (pasivo) al punto de partida de su recorrido, retiene la presión ejercida por sus antagonistas los músculos abdominales. Es por ello que el equilibrio entre ambos —para conseguir la sonoridad deseada—, necesita de un entrenamiento especial que favorezca el control. El conocimiento anatómico es el punto de partida de cualquier estrategia de aprendizaje razonado (en los cursos donde la madurez y los conocimientos previos del alumno lo permitan).

Un apartado referente a la respiración, lo constituye la denominada respiración circular. Su aplicación suele ser casi exclusiva de la música contemporánea, aunque no se descarta en otros estilos más *clásicos*, si bien con no muy clara justificación. Consiste en mantener constante un flujo de aire sobre el instrumento, evitando la interrupción producida en el momento de la inspiración. Las fases de su realización son:

- 1 - Inspiración normal.
- 2 - Emisión normal.
- 3 - Acumulación de aire en la boca mientras sigue saliendo el aire, inflando las mejillas.
- 3 - Expulsión del aire acumulado en la fase anterior y simultáneamente inspiración rápida por la nariz.
- 4 - Emisión normal.

TEMA 7

La técnica moderna de la flauta travesera: principios fundamentales. Aportación al desarrollo de la técnica moderna de los grandes instrumentistas y pedagogos.

Esquema:

1. La técnica moderna de la flauta travesera
2. Aportación al desarrollo de la técnica moderna de los grandes instrumentistas y pedagogos

Bibliografía

1. La técnica moderna de la flauta travesera

Una de las dificultades mayores que experimenta la enseñanza de un instrumento es la adecuación a una metodología que contemple los innumerables casos particulares del alumnado que ingresa en las aulas cada curso escolar.

Si bien existen unos principios básicos comunes de pedagogía que pueden ser aplicables a todos, no siempre son asimilados del mismo modo y por ello se hace necesario acomodar un sistema de trabajo que, por su flexibilidad, haga compatible el adiestramiento con el progreso natural en cada nivel educativo. En este punto la moderna enseñanza del instrumento ha sabido conjugar adecuadamente el fin del estudio con el medio de obtener un aprendizaje sustantivo y motivacional.

Entre los fundamentos de base, podemos observar que durante las primeras lecciones que recibe el alumnado, éste va familiarizándose progresivamente con el instrumento, el vocabulario habitual, los principios acústicos básicos, la posición tanto del cuerpo como la del instrumento, la toma de conciencia de su propia respiración y el conocimiento somero de la evolución de la flauta.

La progresión a la que se somete el actual sistema de aprendizaje a través de las sucesivas incorporaciones de nuevas informaciones y aportaciones técnicas bien estructuradas, dista mucho del modo antiguo de planificar la enseñanza.

Si bien no hace tanto tiempo, desarrollar un aspecto del aprendizaje específico, como la respiración, no era considerado un asunto suficiente como para dedicarle varias sesiones de trabajo monográfico, hoy sería lo habitual a través de las unidades didácticas.

La denominada –abusivamente– respiración diafragmática fue una especie de mito durante muchos años, pues simplemente “se respiraba”, sin determinar una sistematización de su aprendizaje que no fuese más allá de la ejemplificación por parte del docente.

Este proceder, digamos más estructurado, del sistema educativo da como resultado una evolución progresiva y constante de la técnica de ejecución de la flauta y el dominio de diferentes modos de producir sonidos de modo no convencional, lo que no necesariamente conduce a que la interpretación sea artística en todos los casos, aunque sí pone las bases para su obtención, siempre que existan los complementos de formación transversales, relacionados con las demás disciplinas musicales y culturales.

Si la flauta de Böhm trazó una línea temporal entre el antiguo y nuevo sistema de instrumento, también podemos observar que tanto los procedimientos para su aprendizaje como el modo de aplicar las “ventajas” acústicas de la nueva flauta determinaron unas igualmente novedosas técnicas que el anterior instrumento, bien no conoció, o no lo desarrolló con el protagonismo que posteriormente se ejercería.

En los métodos de flauta del siglo XVIII, podemos observar cómo se enseñan técnicas que son de uso cotidiano en el *Traverso* y que hoy sencillamente son obsoletas, como el uso del *flattement*, la silabación de las articulaciones (tu-ru o di'dll), la ejecución del ornamento *messa di voce*, el polémico vibrato, etc.

Si observamos un plan de enseñanza como el llevado a cabo en nuestro País durante los años próximos a la estandarización de la flauta Böhm, podemos apreciar que el fundamento de su desarrollo, hace más de 150 años, contempla una gran afinidad con los principios estudiados en el momento presente:

Programas para la enseñanza de la flauta en España durante diferentes etapas del s. XIX:

1861

En 1861 se publicaron las “ <i>Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación</i> ”, elaboradas entre otros por Hilarión Eslava y de entre las que cabe destacar los artículos referidos en el capítulo IV, dedicado a la enseñanza de los instrumentos de orquesta.	
Artículo 27	La enseñanza instrumental se divide, como la vocal, en tres partes, que son: mecanismo, inteligencia y expresión.
Artículo 27	El mecanismo comprende según la diversa naturaleza y facultad de cada instrumento, la posición del cuerpo, de la boca, de los brazos y de los dedos; la formación y emisión de los sonidos y su igualación; la práctica de los matices, de las articulaciones, de las notas filadas [sic], de las de portamento, de la agilidad y de todo lo que hace a los sonidos lentos y rápidos, fuertes y débiles, sueltos y ligados, en toda la extensión propia de cada uno de los instrumentos de que se trata.
Artículo 28	La inteligencia abraza la teoría de todo lo que pertenece al mecanismo, las reglas del colorido, del fraseo, de las respiraciones y de las condiciones diversas que deben observarse en la ejecución de una pieza instrumental, según su aire y naturaleza.

TEMA 11

Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para flauta del Clasicismo. Obras para flauta solista, música de cámara y orquesta

Esquema

1. Introducción
2. Métodos para flauta
3. Mozart y la flauta
4. Obras para flauta solista
5. La flauta en la música de cámara
 - 5.1. La sonata con piano
 - 5.2. El cuarteto
 - 5.3. El quinteto de viento
 - 5.4. Dúos, tríos y cuartetos de flautas
 - 5.5. Tríos con piano y violonchelo
6. La flauta en la orquesta clásica

APÉNDICE

1. Interpretación
 - 1.1. La apoyatura
 - 1.2. El trino
 - 1.3. El grupeto
 - 1.4. Articulación
 - 1.5. Cadencias

Bibliografía

1. Introducción

Son varios los factores que van a determinar la aparición de los nuevos conceptos estéticos que van a predominar durante el Clasicismo. La flauta de pico queda apartada del interés de los compositores. La evolución en la construcción de la flauta travesera más que renovar las bases acústicas del instrumento, como sucedió en la transición de la flauta renacentista a la barroca, va a encaminarse a dotarla de nuevas llaves, principalmente creadas para evitar las digitaciones de horquilla que no solamente producían notas poco homogéneas con las demás, sino que dificultaban bastante la ejecución. El contrapunto como técnica compositiva es juzgado demasiado complejo y la melodía acompañada va a conocer una época de esplendor. La escritura contrapuntística quedará reservada a la música sacra o será eventualmente el terreno que se reservan los compositores para plantearse desafíos creativos.

La Revolución Francesa va a provocar un cambio drástico en el consumo de música. Los compositores e intérpretes dependían esencialmente de los mecenas de la aristocracia o de la Iglesia. Pero en lo sucesivo su papel de patrocinadores va a reducirse progresivamente. En busca de nuevos destinatarios (y con precedentes en compositores como Giuseppe Sammartini o Johann Christian Bach, que organizaban conciertos en lugares públicos donde la gente pagaba por escuchar música) el concierto pasa de ser destinado a un pequeño auditorio a consistir en un acto público. Entre ellos, encontraremos los que organizaba la *Tonkünstler-Societät* de Viena, el *Concert Spirituel* de París, los abonados a los conciertos de Abel-Bach en Londres, o los Collegium Musicum de Leipzig. Anteriormente se habían dado conciertos públicos en Venecia.

Con ello, la música orquestal entra en una época de auge y propicia el desarrollo de la naciente sinfonía. En paralelo con la forma Sonata, aparece el bitematismo y quedan establecidos sus moldes, caracterizados por un primer movimiento estructurado en torno a dos temas, con un desarrollo y una reexposición.

Desaparece el bajo continuo, cuyo soporte armónico pasa a las voces instrumentales intermedias, liberadas de su función contrapuntística. Contribuyó a esta desaparición la propia evolución de la sonata barroca en la que poco a poco toma cuerpo la personalidad del “clave obligado”, cuya mano derecha dialoga en el mismo plano que el instrumento que en otra situación hubiéramos calificado de “solista”. Observemos, por ejemplo, cómo la Sonata en Si menor de J. S. Bach aparece titulada *Sonata al Cembalo obligado e flauto traverso* y las sonatas de la op. XVI de J. Ch. Bach están escritas para piano y flauta o violín. Del mismo modo, las sonatas que Mozart escribió a los 8 años en Londres se titulan *Sonates pour le Clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon ou Flûte Traversière*. Notaremos que en todas ellas el clave o el piano aparecen mencionados en primer lugar. A todo ello contribuye en gran medida la evolución del pianoforte, que se va a erigir como un instrumento insustituible en la nueva sonata.

Las notas y fórmulas de adorno van a reducirse considerablemente, quedando limitadas a apoyaturas, grupetos, mordentes y trinos. Con ello, las intenciones del compositor quedan más definidas y hacen casi innecesarias las improvisaciones ornamentales características del Barroco. El virtuosismo instrumental es propiciado a la vez por el nuevo sentido comercial del intérprete, que se convierte en protagonista de un espectáculo público, buscando el éxito y el lucimiento personal. Ello contribuye al florecimiento del concierto para solista y orquesta. La progresiva independencia entre las figuras del compositor y del intérprete hacen cada vez más necesaria la precisión de la escritura y la racionalización progresiva de las indicaciones de tempo, matices y expresión, que anteriormente solían omitirse.

2. Métodos para flauta

La figura del aficionado, destinatario de buen número de obras y de libros teóricos durante el período barroco, va a constituir una excelente clientela para compositores y editores de música, y una inestimable fuente de información para el intérprete actual. A los tratados de Quantz, van a suceder las obras didácticas de J. G. Tromlitz, F. Devienne, G. Cambini, A. Hugot, G. Wunderlich, M. Peraut, A. Vanderhagen.

TEMA 18

La práctica de grupo en las Enseñanzas Profesionales. Programación de las actividades colectivas en este nivel: repertorio, conceptos relativos al lenguaje musical, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación y otros aspectos.

Esquema

1. La práctica de grupo en las Enseñanzas Profesionales
 - 1.1. El concepto de grupo
 - 1.2. Elección de los contenidos
 - 1.3. Aportación del profesorado de instrumento a la práctica de la música de cámara y de la orquesta.
2. Programación de las actividades colectivas en este nivel
 - 2.1. Repertorio
 - 2.2. Conceptos relativos al lenguaje musical
 - 2.3. Técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación

Bibliografía

1. La práctica de grupo en las Enseñanzas Profesionales

Las clases instrumentales tienen la singular característica de que su realización debe ser individualizada. El especial seguimiento que el profesorado necesita efectuar con cada uno de los alumnos, referente a los diferentes temas del currículo, hace necesario que, durante al menos una hora semanal, el trabajo que el alumnado realiza en privado, entre clase y clase, sea revisado pormenorizadamente, de manera que no puedan acumularse los errores que, retrasarían el normal desenvolvimiento del aprendizaje.

Los aspectos técnicos de la flauta, y también otros más generales como pueden ser la actitud, la disciplina, las técnicas de estudio, el análisis, la audición de grabaciones y la interpretación de conjunto, son susceptibles de plantearse en sesiones de clases con más de un alumno, donde las opiniones del grupo se manifiestan como un excelente medio de adquisición de conocimientos. Estas clases son denominadas *colectivas*.

Para Jerónimo de Nicolás Carrillo y Alfonso Gómez Albadalejo²⁴,

“...Los alumnos del grado elemental y medio de música, encuadrados en edades comprendidas entre los 8 y 12-14 años, son niños y niñas en un periodo psicoevolutivo de desarrollo que precisan del grupo para poder llegar a ser adultos, pero al mismo tiempo precisan de una formación musical de conjunto, que en los cursos de grado elemental se les proporciona a través de la clase colectiva.

Los objetivos de esta clase colectiva son inicialmente el de habituarse a escuchar otras voces o instrumentos adaptándose poco a poco al conjunto donde más tarde se han de integrar y desarrollar.

Las actividades de enseñanza-aprendizaje que se han de diseñar para la clase colectiva, han de cumplir determinados criterios básicos:

- Las actividades de enseñanza-aprendizaje deben implicar la posibilidad de disfrutar aprendiendo.
- Las actividades han de permitir que el alumno aprecie su grado de inicial de competencia de los contenidos que son objeto de aprendizaje, y valore sus posibilidades en orden a la adquisición de los mismos.
- Las actividades han de adaptarse al ritmo de realización y aprendizaje de cada alumno.
- Las actividades han de permitir un desequilibrio con los conocimientos del alumno: este desequilibrio supone siempre el planteamiento de un reto alcanzable. Las actividades deben ser un puente hacia el nuevo conocimiento.
- Las actividades deben permitir el desarrollo de los distintos contenidos del instrumento, pero de manera interrelacionada.

1.1 El concepto de enseñanza en grupo

Un grupo —referido a la clase colectiva— es un conjunto de alumnado del mismo nivel (aunque no siempre tiene que serlo) que aborda el estudio de temas comunes con el fin de desarrollarlo posteriormente en las clases individuales.

Las clases colectivas se fundamentan en la interrelación del alumnado de la asignatura, para poder tocar música de cámara, realizar improvisaciones de conjunto, ensayar con

²⁴ Obra citada en la bibliografía final que corresponde a un trabajo de 1999, de ahí la terminología empleada por los autores.

TEMA 20

La flauta travesera en el *jazz*. Características de su repertorio y de su interpretación

Esquema:

1. Antecedentes del *jazz* y la participación de la flauta.
2. La enseñanza académica del *jazz*.
3. El *jazz* en España
4. Lenguaje del *jazz*: sonido, fraseo, estructura formal, “arreglo”, *swing*, melodía, armonía, improvisación.
5. El *jazz* en la flauta: elementos técnicos y efectos sonoros.
6. El repertorio: estándares de *jazz*.
7. La inclusión de la especialidad de *jazz* en los centros educativos de España.

Bibliografía

1. Antecedentes del *jazz* y la participación de la flauta

Establecer un origen concreto para el *jazz*³⁶ resulta difícil. Aún cuando una gran mayoría de opiniones apuntan a New Orleans, del estado de Luisiana -al sur de EEUU- como nacimiento de este género, otras destacan que su inicio se produjo de un modo aproximadamente simultáneo en diferentes estados, fruto de múltiples músicas folklóricas norteamericanas: la música de los minstrel shows (músicos con cara teñida de negro en vaudevilles), los cantos y danzas de esclavos de origen africano y las músicas de índole religiosa. El piano ragtime y las bandas ambulantes son los antecedentes más ligados al *jazz* incipiente.

La aportación africana es desde luego uno de los rasgos dominantes del estilo, por su hacer libre, rítmico y emotivo, que con el paso del tiempo se ha llegado a llamar *swing*. Los elementos armónicos y melódicos proceden de un mestizaje (afroamericano) con la música occidental, en donde las escalas y modos “clásicos” se transforman en nuevos diseños con intercalaciones y supresiones de sonidos. Su relación con el *blues* viene de la fusión que numerosos artistas hicieron de ambos estilos, aunque sus diferencias pueden resumirse en que el *jazz* es un estilo más instrumental que vocal, al mismo tiempo que sus orígenes geográficos, aunque próximos³⁷, difieren.

En su origen no se leía desde una partitura, surgía natural de la inventiva del intérprete y no se registraba sobre papel. Se producía en cada ocasión y fueron las primeras grabaciones fonográficas los únicos testimonios reales del estilo.

Los artistas más destacados como Bessie Smith (1894-1937), conocida como la “emperatriz de los blues”, comenzaron a grabar hacia 1923, fue cuando el *jazz* comenzó a consolidarse y pasó a ser artículo de consumo en las áreas de entretenimiento de Chicago,

³⁶ En principio fue conocido como “jass”, pero luego se cambiaron las eses “ss” por “zz”, y pasó a significar “cool”.

³⁷ El origen del *blues* se sitúa en el estado de Mississippi

Nueva York, Los Ángeles y Kansas City, coincidiendo con la aparición y difusión de los discos de la *Dixieland Jazz Band*. En los años posteriores surgió una generación de figuras cuya lista sería muy extensa para citar aquí: Armstrong, Goodmann, Coltraine y más recientes Corea, Clark y Evans, sólo son unos pocos y representativos nombres, que bien como solistas o integrados en bandas de diferente composición instrumental dejarían su arte en miles de discos y partituras (estándares de *jazz*) que reflejan cómo ha evolucionado el estilo desde entonces.

A continuación, podemos ver las diferentes etapas y estilos del *jazz* a lo largo del siglo XX:

La era del *swing* (1930-1940).
Bebop (1940-1950).
Cool jazz y *hard bop* (1950-1960) .
West Coast jazz.
Soul jazz / *Funky jazz*.
Free jazz y *post-bop* (1960-1970).
 Fusiones: la década de 1970:
Jazz rock y *jazz fusión*.
Jazz latino y *jazz afrocubano*.
 Pop fusión y *smooth jazz*.
Jazz flamenco y otras fusiones étnicas.
 La década de 1980: crisis del *jazz* y vuelta a la tradición:
 El movimiento M-Base y el *acid jazz*.
New-age jazz.
 El *jazz* contemporáneo.
 Los años 1990 y el *post-jazz*.
 Big Band de la era del *post-jazz*.
 Las nuevas escenas de Chicago y Nueva York.
 El *jazz* en el siglo XXI:
Jazz electrónico.

El papel de la flauta en el *jazz*:

Si bien algunos de los primeros arreglos de *ragtime* incluían partes para flauta y excepcionalmente para flautín, la flauta se usó muy poco en las bandas hasta aproximadamente 1920 y no surgiría como solista hasta principio de los años cincuenta. Una de las causas principales se debe al sistema de amplificación, ya que, al no existir aún la megafonía, su sonido resultaba impenetrable hacia el público a través de otros instrumentos más sonoros. Hay que entender que la actividad de las bandas se realizaba principalmente en salones con abundante público y sólo excepcionalmente algún saxofonista se atrevía a realizar un “solo” con garantía de éxito, lo más que se hizo fue doblar a otros instrumentos.

A partir de 1920 la flauta comenzó a ocupar un lugar destacado en las bandas debido a un grupo de flautistas que la hicieron valer como novedad y original. Fue el clarinetista cubano Alberto Socarras, quien grabó un “solo” con una flauta por vez primera en el tema: *Shootin The Pistol*, en 1927 con la banda de Clarence Williams y sería quien abriera una nueva etapa de la participación de la flauta en el *jazz*. Otras de sus grabaciones fueron *You're Such a Cruel Papa To Me*, con el vocalista Lizzie Miles en 1928 y *You Can't Be Mine* en 1930, con la banda Bennett's Swamplanders.

TEMA 21

Descripción y estudio comparado de los sistemas metodológicos más importantes de iniciación al instrumento. Criterios didácticos para la selección del repertorio del nivel inicial.

Esquema:

1. Los sistemas metodológicos generales de iniciación al instrumento
 - 1.1 Métodos de enseñanza musical
 - 1.1.1 Método Shinichi Suzuki
 - 1.1.2. Método Martenot
 - 1.1.3 Método Orff-Schulwerk
 - 1.1.4 Método Kodály
 - 1.1.5. Método Feldenkrais
 - 1.1.6. Método Dalcroze
 - 1.2. Metodologías específicas sobre la iniciación en la flauta
 - 1.2.1. Criterios didácticos para la selección del repertorio del nivel inicial
 2. Unidad Didáctica dirigida a la enseñanza básica. Orientación del trabajo individual del alumno: Desarrollo de la autonomía del estudio.
- Bibliografía

1. Los sistemas metodológicos generales de iniciación al instrumento

En la didáctica de la flauta se emplea numerosas veces la denominación de *método de enseñanza* para definir una relación de procedimientos, aspectos que afectan a la psicología, indicadores de asimilación de los conocimientos, etc. Un método de enseñanza es un sistema de actuaciones organizadas y continuadas, encaminadas —mediante la secuenciación de procedimientos y contenidos— hacia la consecución de unos resultados. En todo método de enseñanza, deben existir ciertas particularidades relativas al asunto concreto que se estudia y la relación entre los diferentes agentes que intervienen en el proceso de aprendizaje.

La enseñanza de una actividad artística como es la música, requiere si cabe aún más, mayor sutileza en el empleo de los “útiles educativos” que, en otras disciplinas humanísticas, porque se sobrepasa el puro conocimiento y comprensión de fenómenos reales concretos y lógicos, para adentrarse en lo emotivo y sensible. Los estudiantes de instrumentos —en numerosas ocasiones—, llevados por la creencia en el tópico de practicar diariamente cinco o más horas, soslayan demasiado frecuentemente el orden, la reflexión, el análisis y, atendiendo únicamente a la intuición, sin que por ello haya que rechazarla, no aprovechan un tiempo muy valioso para obtener resultados mayores con igual esfuerzo y la ventaja de realizarlo mucho antes.

Un método de enseñanza, podría contener las siguientes condiciones:

TEMA 22

Criterios didácticos para la selección del repertorio en las Enseñanzas Elementales y Profesionales

Esquema:

1. La programación en las Enseñanzas Elementales y en las Profesionales
 - 1.1. Consideraciones previas
 - 1.2. El currículo
 - 1.2.1. El concepto de currículo
 - 1.2.2. Configuración del currículo
 - 1.3. La Unidad Didáctica
 - 1.3.1. Fases de la Unidad Didáctica
 - 1.3.2. Elaboración de la Unidad Didáctica
 - 1.4. La Programación
 - 1.4.1. Concepto
 - 1.4.2. Características
 - 1.4.3. Funciones
2. Criterios didácticos para la selección del repertorio
3. Desarrollo de una Unidad didáctica dirigida a la enseñanza del grado medio
 - 3.1. Tema de la Unidad Didáctica
 - 3.2. Introducción. Descripción y justificación de la Unidad Didáctica
 - 3.2.1. Principios metodológicos
 - 3.3. Objetivos didácticos
 - 3.4. Contenidos de aprendizaje
 - 3.5. Secuencia de actividades
 - 3.6. Organización del espacio y el tiempo
 - 3.7. Criterios de Evaluación

Bibliografía

TEMA 23

La creatividad y su desarrollo. La creatividad aplicada a todos los aspectos del desarrollo instrumental: técnica, capacidad expresiva o comunicativa, inteligencia musical y personalidad artística. El desarrollo del espíritu emprendedor: cualidades, habilidades, actitudes y valores que engloba el espíritu emprendedor.

Esquema:

1. La creatividad
2. Desarrollo de la creatividad
3. La creatividad aplicada a todos los aspectos del desarrollo instrumental: técnica, capacidad expresiva o comunicativa, inteligencia musical y personalidad artística
4. El desarrollo del espíritu emprendedor: cualidades, habilidades, actitudes y valores que engloba el espíritu emprendedor

1. La creatividad

La creatividad es la facultad del ser humano por la que es capaz de producir algo nuevo, ya sea de orden material, ideológico, técnico o artístico; puede constituir una forma de solucionar problemas o un modo de enfocar la realidad generando alternativas; puede asimilarse a la invención, el ingenio, la imaginación o la inspiración. En la antigüedad griega fue atribuida a la influencia de las musas.

El arte, la ciencia, la tecnología y la filosofía tienen su fundamento en la creatividad, que implica generación y transformación de los campos conceptuales estéticos y racionales. A lo largo de la historia de la humanidad la creatividad ha jugado un papel muy importante, permitiendo la adaptación a las condiciones cambiantes del entorno a la vez que nos ha permitido transformarlo.

Actualmente, la velocidad de los acontecimientos y su difusión alcanza un ritmo que nunca antes había conocido. Lo impredecible de los cambios y la complejidad de los problemas a los que se enfrenta el individuo exigen respuestas tan novedosas como acertadas.

El término creatividad fue acuñado por el psicólogo americano Joy Paul Guilford a raíz de su famosa conferencia "Creativity" en 1950 (ver bibliografía).

La creatividad se suele asociar con resultados positivos, cosas valiosas u obras de arte. Combina varias cualidades: capacidad de abstracción, de relacionar ideas diferentes, de innovar, de concebir hipótesis, de potenciar la fantasía y de razonar con audacia.

La psicología de la creatividad conjuga el instinto de curiosidad, el inconformismo, la motivación, la iniciativa, la profundidad, la perseverancia y la autoestima (Guilera).

TEMA 24

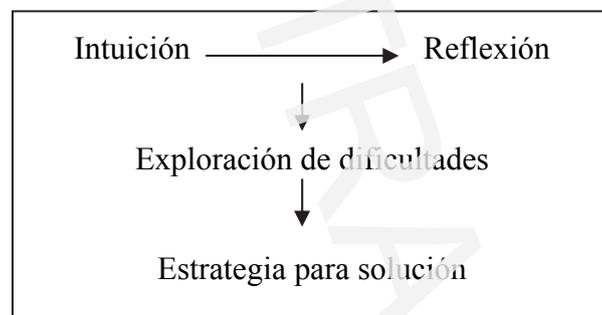
Métodos de trabajo y desarrollo de la autonomía en el estudio. El desarrollo de la capacidad del alumno para que encuentre soluciones propias de las dificultades del texto musical. Estrategias adecuadas.

Esquema:

1. Métodos de trabajo y desarrollo de la autonomía en el estudio
 2. El desarrollo de la capacidad del alumnado para que encuentre soluciones propias de las dificultades del texto musical y las estrategias para llevarlo a cabo
 3. El análisis como herramienta metodológica fundamental
- Bibliografía

1. Métodos de trabajo y desarrollo de la autonomía en el estudio

El aprendizaje a cualquier nivel y en diferentes disciplinas contiene un gran componente de intuición. No obstante, la persona que aprende debe estar habilitada para transitar desde la intuición a la reflexión cuando se presente alguna dificultad, detenerse a explorar cuál es la causa de la dificultad y escoger una estrategia para resolverla.



El tratamiento de los hábitos de estudio y de las técnicas de trabajo es, probablemente, uno de los argumentos de mayor preocupación en el ámbito educativo junto con el propósito de capacitar al alumnado para que aprenda a aprender.

Saber estudiar equivale a saber aprender y el resultado final del proceso que se lleva a cabo no depende sólo de la persona que aprende y sus cualidades “innatas” sino de cómo se planifiquen y utilicen las diferentes estrategias de enseñanza.

En cualquier método de estudio que vaya a llevarse a cabo, deben considerarse tres aspectos básicos:

- Las estrategias generales.
- El factor motivacional.
- Las estrategias subsidiarias.

TEMA 30

Las tecnologías de la información y de la comunicación aplicadas a la enseñanza y al aprendizaje del instrumento. Importancia de la utilización del software musical y de la selección de los recursos de Internet.

Esquema:

1. Las nuevas tecnologías y las TIC
2. Las TIC en la enseñanza de la música
3. Generación y procesamiento del sonido
4. Conceptos básicos en las tecnologías del sonido
5. Diversos dispositivos de uso común que forman parte de las nuevas tecnologías y que son susceptibles de ser aplicados la práctica docente
6. Software musical: general y de libre distribución
7. Recursos de Internet

Bibliografía

1. Las nuevas tecnologías y las TIC

Las tecnologías informáticas son herramientas esenciales para el músico profesional actual, toda vez que el mundo presente está inmerso en lo que se ha venido a denominar la “era digital”. Sus antecedentes pueden encontrarse en tecnologías como el teléfono, la radio o la televisión, que empezaron a difundir en tiempo real el flujo de la información que transmitía.

El desarrollo y expansión de la comunicación y de la transferencia de información es una de las características especiales de nuestra civilización desde que apareció la imprenta de Gutenberg hacia 1450, la cual permitió una producción masiva de libros y la posibilidad de conservar y transmitir información, ideas y cultura.

Durante el siglo XIX la prensa escrita y la comunicación a través de cable (telégrafo y posteriormente el teléfono) supusieron un nuevo impulso tecnológico, y la entrada en escena durante el siglo XX de la radio y la televisión. Calificados como medios de comunicación de masas, darían paso finalmente a la informática, el internet y las “redes sociales”. Todo esto ha transformado definitivamente el modo de vida de cualquier sociedad y cultura humana por muy remota que sea su situación geográfica, y ha creado un nuevo concepto: “mundo global”.

Se habla de las teorías de la información, las cuales son teoría general de sistemas y teoría de la cibernética, cuya función es estudiar cómo lograr hacer llegar el flujo de información con mayor eficacia a un público en alza. La unión de las telecomunicaciones y el tratamiento de la información crean la disciplina conocida como telemática.