

**APORTES PARA LA ENSEÑANZA DE LA FLAUTA TRAVERSA A
TRAVÉS DEL ANÁLISIS Y COMPARACIÓN DE
LOS MÉTODOS DE INICIACIÓN DE TAFFANEL & GAUBERT, CELSO
WOLTZENLOGEL Y FELIPE JÁUREGUI - NATALIA TÉLLEZ.**

OFELIA MARÍN GONZÁLEZ

TRABAJO DE GRADO



**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
ESCUELA DE MÚSICA
SANTIAGO DE CALI**

2024

**APORTES PARA LA ENSEÑANZA DE LA FLAUTA TRAVERSA A
TRAVÉS DEL ANÁLISIS Y COMPARACIÓN DE
LOS MÉTODOS DE INICIACIÓN DE TAFFANEL & GAUBERT, CELSO
WOLTZENLOGEL Y FELIPE JÁUREGUI - NATALIA TÉLLEZ.**

TRABAJO DE GRADO DE:

OFELIA MARÍN GONZÁLEZ

CÓDIGO: 201840419

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN COMO REQUISITO PARA OPTAR AL TÍTULO DE:
LICENCIATURA EN MÚSICA.**

DIRECTOR DE TRABAJO DE GRADO:

MAGISTER RAFAEL ERNESTO RODRÍGUEZ RUEDA

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS

ESCUELA DE MÚSICA

SANTIAGO DE CALI

2024

Agradecimientos

Quiero comenzar expresando mi más sincero agradecimiento a todas las personas que han sido fundamentales en mi proceso de formación. En primer lugar, agradezco profundamente al universo, por su constante guía y por brindarme la fortaleza y claridad necesarias para superar los desafíos que surgieron a lo largo de mi carrera.

A mi familia, esposo y amigos, les agradezco infinitamente por su amor, apoyo incondicional y por la confianza que siempre me han brindado, lo que me ha permitido seguir adelante. Han sido un pilar de motivación constante en todo este recorrido.

Mi especial reconocimiento va a mi director de trabajo de grado, Rafael Ernesto Rodríguez, por su invaluable guía y apoyo. Su orientación ha sido clave para el desarrollo y la culminación exitosa de este proyecto. Asimismo, agradezco a los docentes que a lo largo de mi formación me han inspirado a ser mejor en mi labor profesional y personal.

Quiero también expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que participaron directamente en esta investigación, especialmente a Celso Woltzenlogel, Felipe Jáuregui y Natalia Téllez. Su generosidad al compartir sus conocimientos y experiencias ha enriquecido profundamente esta investigación. Cada uno de sus aportes han sido cruciales para el cumplimiento de los objetivos de este trabajo.

A todos, muchas gracias por su valiosa contribución y por estar presentes en este importante momento de mi vida.

ÍNDICE

ÍNDICE	4
INTRODUCCIÓN	10
JUSTIFICACIÓN	13
OBJETIVOS	13
1.1. Objetivo General	13
1.2. Objetivos Específicos.....	14
METODOLOGÍA	14
CAPITULO 1. ESTADO DEL ARTE.....	16
CAPÍTULO 2 - ANÁLISIS DE LOS MÉTODOS	25
2. ANÁLISIS DEL MÉTODO “MÉTODO COMPLETO” DE TAFFANEL & GAUBERT.....	26
2.1. Biografía de los autores.	29
2.2. Análisis de el “Método Completo” de Taffanel & Gaubert.....	33
CAPÍTULO 3 - ANÁLISIS DEL MÉTODO “FLAUTA FÁCIL” DE CELSO WOLTZENLOGEL.	61
3.1. Biografía del autor.	64
3.2. Análisis del método “Flauta Fácil”	67
CAPÍTULO 4 - ANÁLISIS DEL MÉTODO “ESTUDIO FLAUTA” DE FELIPE JAUREGUI Y NATHALIA TÉLLEZ	90
4.1. Biografía de los autores.	93
4.2. Análisis del método Estudio Flauta de Felipe Jáuregui y Natalia Téllez	97

CAPÍTULO 5. COMPARACIÓN Y APORTES.....	126
5.1. COMPARACIÓN.....	126
5.1.1. Guía para el estudio diario.....	126
5.1.2. Postura al tocar el instrumento.....	128
5.1.3. Embocadura y respiración.....	128
5.1.4. Notas musicales y rango de alturas.....	129
5.1.5. Tonalidades y escalas.....	134
5.1.6. Uso de la respiración.....	137
5.1.7. Marcación de Tempo.....	137
5.1.8. Métrica.....	138
5.1.9. Conceptualización de elementos del lenguaje musical.....	138
5.1.10. Figura rítmica.....	139
5.1.11. Ornamentación.....	143
5.1.12. Uso de la articulación.....	144
5.1.13. Uso de la tecnología.....	144
5.1.14. Práctica de conjunto.....	144
5.1.15. Repertorios.....	145
5.1.16. Ejercicios técnicos.....	146
5.1.17. Creatividad.....	146
5.1.18. Diseño gráfico del método.....	146

5.2.	APORTES.....	150
5.2.1.	Sobre el repertorio.....	150
5.2.2.	Sobre la conceptualización de los elementos del lenguaje musical.....	151
5.2.3.	Sobre la tecnología.....	151
5.2.4.	Sobre la práctica en conjunto.....	153
5.2.5.	Sobre el desarrollo auditivo.	155
5.2.6.	Sobre el acondicionamiento físico.	155
5.2.7.	Sobre cómo estudiar.....	156
5.2.8.	Sobre las guías de ayuda al docente.....	156
CONCLUSIONES		159
BIBLIOGRAFIA		163
ANEXOS		166

ÍNDICE DE TABLAS.

Tabla 1. <i>Uso de las métricas de los métodos.</i>	138
Tabla 2. <i>Uso de las figuras rítmicas.</i>	14040

ÍNDICE DE FIGURAS.

Figura 1. <i>Rango de alturas en la flauta traversa</i>	26
Figura 2. <i>Articulaciones</i>	26
Figura 3. <i>Claude Paul Taffanel</i>	29
Figura 4. <i>Philippe Gaubert</i>	31
Figura 5. <i>Ejercicio sobre la tercera octava</i>	45
Figura 6. <i>Ejercicio de escalas mayores y menores.</i>	58
Figura 7. <i>Ejercicio de digitación.</i>	59
Figura 8. <i>Celso Woltzenlogel</i>	64
Figura 9. <i>Diagrama de las llaves de la flauta</i>	68
Figura 10. <i>Explicación de los tipos de respiración</i>	71
Figura 11. <i>Ejercicio de las escalas.</i>	83
Figura 12. <i>Ejercicio de las escalas menores</i>	86
Figura 13. <i>Felipe Jáuregui Rubio.</i>	93
Figura 14. <i>Natalia Téllez Ramírez.</i>	95
Figura 15. <i>Ejercicio de sonidos graves y agudos en la boquilla y articulación.</i>	98
Figura 16. <i>Orden de las notas del “Método Completo” de Taffanel y Gaubert</i>	129
Figura 17. <i>Orden de las notas del método “Flauta Fácil” de Woltzenlogel</i>	132
Figura 18. <i>Orden de las notas del método “Estudio Flauta” de Felipe Jáuregui Y Natalia Téllez</i>	133
Figura 19. <i>Tablas con las digitaciones. Imágenes tomadas de los métodos: Método Completo de Taffanel y Gaubert, “Flauta Facil” de Woltzenlogel y “Etudio Flauta” de Jáuregui y Téllez.</i>	148

RESUMEN

El trabajo de grado *Aportes para la enseñanza de la flauta traversa a través del análisis y comparación de los métodos de iniciación de Taffanel & Gaubert, Celso Woltzenlogel y Felipe Jáuregui – Natalia Téllez*, surge de la reflexión sobre la enseñanza de la flauta traversa basada en las experiencias y aprendizajes de la autora como estudiante, músico profesional y docente. La investigación aborda y compara tres métodos para la formación de flautistas: *el Método Completo de Taffanel-Gaubert*, *el Método Flauta Fácil de Celso Woltzenlogel* y *el Método Estudio Flauta de Felipe Jáuregui – Natalia Téllez*. A través de la descripción detallada de los contenidos de cada uno de los métodos, el trabajo examina las propuestas pedagógicas de estos autores para la iniciación en la flauta traversa, ofreciendo diversas perspectivas y sugerencias para el desarrollo de futuros materiales didácticos.

Palabras clave:

Análisis descriptivo - comparativo, flauta traversa, métodos, pedagogía instrumental, método de iniciación, técnica de la flauta, didáctica de la flauta.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo principal contribuir en los procesos de aprendizaje en la etapa de iniciación de la flauta traversa, mediante el análisis descriptivo de tres métodos pedagógicos reconocidos: “Método Completo” de Taffanel & Gaubert, “Flauta Fácil” de Celso Woltzenlogel y “Estudio Flauta” de Felipe Jáuregui Rubio-Natalia Téllez Ramírez.

Para la elaboración de esta investigación, se presenta una estructura de cinco capítulos en donde se desarrolla de manera ordenada y secuencial los parámetros que se tuvieron en cuenta para el proceso investigativo. En el primer capítulo, se presenta un estado del arte en el cual se llevó a cabo una exhaustiva recolección y revisión documental con el fin de establecer el marco de referencia necesario para el presente estudio. Este proceso implicó la exploración y evaluación de diversas fuentes relevantes tales como investigaciones previas, artículos académicos y trabajos de grado, entre otros; con el objetivo de comprender los fundamentos teóricos y las discusiones clave en torno a los métodos pedagógicos musicales, lo que permitió situar esta investigación en un contexto académico riguroso. El segundo, tercer y cuarto capítulo se centran en el análisis detallado de los métodos mencionados, observando sus características pedagógicas, técnicas y didácticas en el contexto de la enseñanza de la flauta traversa para principiantes. Finalmente, el quinto capítulo se comparan los aspectos antes analizados y se expone los principales aportes resultantes de dicho análisis descriptivo - comparativo, los cuales buscan ofrecer recomendaciones y nuevas perspectivas que puedan ser útiles para la enseñanza inicial.

¿Qué son los Métodos?

Para iniciar el estudio y práctica de un instrumento musical es necesario generar una serie de vivencias pedagógicas que, tanto para el docente como para el estudiante, les planteen grandes retos. Durante este proceso se hace evidente el anhelo del aprendiz por interpretar obras y alcanzar altos niveles de ejecución, sin embargo, para ello es necesario superar diversas etapas progresivas del desarrollo técnico e interpretativo.

En la búsqueda de un proceso de aprendizaje integral, varios maestros han generado excelentes documentos de gran riqueza pedagógica, musical, técnica y artística que se han convertido en materiales de referencia para la enseñanza de un instrumento musical. Estos documentos reciben el nombre de “Métodos”.

Según (Bradrán Robayo, 2014) los métodos son documentos especializados que contienen un plan curricular implícito que aborda las diferentes temáticas de estudio para la enseñanza de un instrumento musical.

La flauta travesa, como instrumento de larga tradición, ha estado presente en la práctica musical desde sus orígenes hasta la contemporaneidad, lo que ha permitido desarrollar una serie extensa de métodos y material pedagógico que contribuyen significativamente a los procesos de aprendizaje de dicho instrumento. Entre ellos encontramos el “Método completo” de Paul Taffanel y Philippe Gaubert, el “Método Altés” de Joseph Henri Altés, el “Método Iniciación a la flauta” de Trevor Wye, “Suzuki Flute School” de Toshio Takahashi, “Una Flauta Sencilla” de Michel Debost, el “Método Flauta” de Felipe Jauregui y Natalia Téllez, el “Método Ilustrado de Flauta” de Celso Woltzenlogel, el “Método Flauta Fácil” de Celso Woltzenlogel, el “Parés Método Elemental para Flauta” – Ed. Ricordi, entre otros.

Con base en los diversos métodos mencionados en el párrafo anterior, surge la siguiente pregunta: ¿Cómo proponen los autores Paul Taffanel, Philippe Gaubert, Celso Woltzenlogel, Felipe Jáuregui y Natalia Téllez el proceso de aprendizaje progresivo de la flauta traversa?

JUSTIFICACIÓN

La enseñanza de la flauta traversa ha sido abordada a través de diversos métodos pedagógicos, cada uno con enfoques particulares que presentan similitudes y diferencias en su aproximación técnica. Esta diversidad genera un interés particular en la autora, quien considera fundamental analizar y comparar distintas propuestas metodológicas para comprender sus principios y aplicaciones en la formación de flautistas.

Por ello, el presente estudio se centra en el análisis descriptivo de los métodos de iniciación desarrollados por Taffanel & Gaubert, Celso Woltzenlogel y Felipe Jauregui Rubio - Natalia Téllez Ramírez. A través de este análisis, se busca identificar cómo estos pedagogos estructuran el proceso de iniciación del instrumento de manera progresiva, atendiendo a aspectos como su origen, contexto, trascendencia y vigencia en la actualidad.

El propósito de esta investigación es generar aportes que contribuyan al desarrollo de nuevos materiales pedagógicos y orienten la selección de repertorios como eje fundamental en la formación técnica del flautista. Con ello, se espera proporcionar herramientas que favorezcan un aprendizaje más efectivo y adaptado a las necesidades de los estudiantes de flauta en distintos contextos educativos.

OBJETIVOS

1.1.Objetivo General

Generar aportes que contribuyan a la reflexión sobre los procesos de enseñanza y aprendizaje de la flauta traversa a través de los resultados del análisis descriptivo - comparativo de los métodos de iniciación de Taffanel & Gaubert, Celso Woltzenlogel y de Felipe Jauregui Rubio-Natalia Téllez Ramírez.

1.2.Objetivos Específicos.

- Describir y analizar los métodos; “Método Completo” de Taffanel & Gaubert, “Flauta Fácil” de Celso Woltzenlogel y “Estudio Flauta” de Felipe Jauregui Rubio-Natalia Téllez Ramírez, su contexto y características técnicas.
- Comparar los resultados del análisis de los métodos “Método Completo” de Taffanel & Gaubert, “Flauta Fácil” de Celso Woltzenlogel y “Estudio Flauta” de Felipe Jauregui Rubio-Natalia Téllez Ramírez,
- Generar aportes como resultado del análisis descriptivo - comparativo de los métodos para la enseñanza de la flauta travesa.

METODOLOGÍA

En el proceso de desarrollo de esta investigación, se usa un enfoque metodológico cualitativo que se apoya en el trabajo documental que, “se caracteriza por ser una técnica que consiste en la selección y recopilación de información por medio de la lectura crítica de documentos y materiales bibliográficos” (Baena,1985). Dicha investigación se estructura en cuatro fases que se describen a continuación:

En la primera fase, a través de la realización del estado del arte se lleva a cabo una cuidadosa observación de investigaciones basadas en análisis de métodos que responden a las siguientes interrogantes: ¿Cuáles han sido los métodos utilizados para la iniciación del aprendizaje de la flauta travesa?, ¿Qué flautistas han tenido la iniciativa de crear materiales pedagógicos para el aprendizaje del instrumento y cuáles han sido los aportes para su respectiva generación?

En la segunda fase se conoce a profundidad los métodos de iniciación de Taffanel & Gaubert, Celso Woltzenlogel y el de Felipe Jauregui Rubio y Natalia Téllez Ramírez, se realizan entrevistas semi estructuradas a Celso Woltzenlogel, a Felipe Jauregui Rubio y a Natalia Téllez Ramírez donde cuentan qué los inspiró a crear estos métodos, como los usan, qué impacto han tenido en la comunidad de flautistas, qué modificaciones creen que han sido necesarias con el paso del tiempo, en qué se guiaron para la creación de su método, entre otros aspectos.

En la tercera fase se realiza el análisis descriptivo de los métodos previamente mencionados, en los cual se observa cómo los autores abordan los desafíos técnicos del aprendizaje de la flauta a través de los repertorios y cómo los organizan de forma secuencial.

En la cuarta fase se realiza una comparación teniendo en cuenta los parámetros técnicos y se proponen aportes como resultado de dicho análisis descriptivo - comparativo antes realizado.

CAPITULO 1. ESTADO DEL ARTE

La iniciación en la flauta traversa es un tema ampliamente investigado a nivel mundial en la literatura musical. En cuanto a la comparación de métodos de iniciación, existen varios estudios que han indagado la eficacia y la eficiencia de diferentes enfoques.

En Bogotá, Bradrán Robayo 2014 en su trabajo de grado *“La Flauta Canta. Metodología de enseñanza para la iniciación en la flauta traversa, dirigida a estudiantes entre 9 y 11 años”*, diseña una metodología de enseñanza para iniciación en la flauta traversa, a través de la creación de ocho piezas musicales, desarrollando una estructura progresiva de estudio. En el planteamiento del problema de la investigación, reflexionando sobre algunos de los métodos de iniciación entre ellos el de Taffanel & Gaubert y el de J. H. Altés, Bradrán concluye sobre el primero que es una obra completa de carácter formal, con una estructura definida, que propone un extenso programa de formación musical abordando diversos aspectos técnicos, sobre el mecanismo, la emisión y estudio del sonido, las escalas mayores, menores y repertorios de grandes compositores desde el inicio del proceso de aprendizaje hasta llegar a un nivel avanzado. Por otro lado, se refiere a algunos aspectos no tan positivos en el uso del método en la actualidad, ya que éste responde a criterios estéticos y currículos pensados en lo que se esperaba de un flautista de la época. De acuerdo a las observaciones de Bradrán los primeros ejercicios están compuestos por redondas, lo que da la sensación de que se están haciendo notas largas aleatorias y no música, además anota que en una misma página aparecen muchos ejercicios lo que visualmente agota y formula la hipótesis de que estos factores pueden tornar la práctica no tan llamativa generando desmotivación en los estudiantes.

Sobre el método Altés, indica que inicia empleando diseños muy parecidos a los del “Método Completo” de Paul Taffanel y Philippe Gaubert, refiriéndose a la postura del flautista al

tocar, la embocadura, al instrumento, sus partes y mecanismo de llaves, la tabla de posiciones de las notas y elementos de la gramática musical. Posteriormente Bradrán compara el método de J.H. Altés con el de Taffanell & Gaubert y centra su atención en el hecho de que se aborda el proceso de aprendizaje desde el trabajo con duetos, que desde una perspectiva pedagógica son un recurso didáctico que establece conexión musical, fortalece la confianza y seguridad del estudiante, hace que la práctica sea atractiva y motivante, preparándolos para el desarrollo instrumental en grupo en el futuro.

En consecuencia, las observaciones del autor nos permiten reflexionar sobre algunos aspectos positivos y negativos de estos métodos desde su experiencia como estudiante y docente de flauta traversa y se puede corroborar a lo largo del análisis descriptivo que se lleva a cabo de manera profunda en este trabajo de investigación.

En Bogotá, Sierra Ruiz 2018 en su trabajo de grado realiza un análisis descriptivo de dos métodos para flauta: “Método Completo” de flauta de Taffanel - Gaubert y “Método Ilustrado de Flauta” de Celso Woltzenlogel, con el fin de ahondar la naturaleza de sus contenidos, y así hacer un uso más eficaz de sus orientaciones pedagógicas e interpretativas, destinadas al desarrollo de la habilidad motriz, la articulación, la sonoridad y la musicalidad. Esta investigación busca generar un espacio de observación acerca de los diferentes enfoques destinados al desarrollo de habilidades para tocar la flauta traversa y la orientación de los métodos utilizados para el proceso de enseñanza - aprendizaje de este instrumento.

A manera de conclusión el autor anota, “Mientras Taffanel-Gaubert es un método clásico y elegante, el método de Celso Woltzenlogel es un tributo a la música tradicional del Brasil, y a la vez, un texto con contenido social de apertura, diversidad e inclusión”. (Sierra Ruiz, 2018)

Se considera un antecedente importante para este proyecto de investigación ya que analiza el trabajo de dos pedagogos de la flauta traversa que son abordados en este trabajo. La metodología utilizada es similar a la que se utiliza en esta investigación, la que servirá como guía.

Antony Mosquera Reyes, realiza un trabajo de investigación donde describe el proceso de formación musical en Flauta Traversa con niños y niñas pertenecientes a los programas: “Música para la Reconciliación” y la “Orquesta Sinfónica Batuta Bellas Artes U.T.P.” de la Corporación Batuta Risaralda durante el año 2017 - 2018 en Pereira. Para lograr su objetivo, construye una unidad didáctica para la formación musical en flauta. Dentro del material que decide tomar podemos encontrar: El “Cuaderno de ejercicios para flauta traversa, Ministerio de Cultura de Colombia”, “Aprende ya a tocar flauta” del flautista argentino Ramiro Flórez y Altes Method for the Boehm Flute Parte 1, de Henry Altes, de los cuales realiza una selección generando una guía que enseña a los niños la flauta traversa de forma progresiva.

El uso del método Altés Method for the Boehm Flute Parte 1 de Henry Altes, les permitió a los estudiantes trabajar en equipo, mejorar su afinación, aprender a respirar donde indica el ejercicio siguiendo la naturaleza de las frases y semi frases. Este material está en su totalidad en la tonalidad de Do Mayor, lo que según el autor permite reforzar la lectura de las partituras en la primera y segunda octava al igual que la interpretación. La aplicación de la unidad didáctica de flauta traversa (Mosquera, 2018), tuvo un impacto positivo en la comunidad seleccionada ya que el material fue pensado específicamente desde las necesidades y características de los estudiantes. El desarrollo técnico y las dificultades que fueron presentando los jóvenes flautistas se fueron resolviendo a través del repertorio.

Esta tesis, es un aporte muy interesante para esta investigación, ya que toma el método de H. Altés como material para el desarrollo de la unidad didáctica y hace el uso del repertorio como eje para el desarrollo técnico, musical e interpretativo de los estudiantes.

En Brasil en el 2005 Ariadne Araujo Paixão en su investigación ***“O uso do livro-texto na Pedagogia da flauta transversal no Brasil: um estudio preliminar”***, busca indagar sobre la importancia del uso de libros – textos como instrumento pedagógico en la práctica de la enseñanza de la flauta travesa. Para llegar a una respuesta, elabora un cuestionario que fue aplicado a profesores en varios puntos del país, con el cual consigue apreciar las características del uso de los métodos, la repercusión efectiva que tienen en la práctica pedagógica, presenta los títulos más recurrentes en el ámbito de estudio y genera una reflexión que da posibilidad de mudanza o transformación.

Araujo (2005) da una definición para libro – texto, expone ejemplos de la práctica flautística y muestra casos ilustrativos. Aplica la encuesta, hace un análisis de los resultados y llega a la conclusión que en Brasil los métodos son ampliamente utilizados, normalmente utilizan un método a la vez, es muy raro que los profesores utilicen dos o más títulos de forma simultánea y sistemática. Los métodos más utilizados son; “Die Flöte und ihre Musik” de Gustav Scheck, “Flute” de James Galway y “Essai d’une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière” de Joachim Quantz.

Esta investigación es un relevante insumo para este trabajo, aunque ninguno de los métodos más utilizados en Brasil sea analizados en este documento, pero aborda la importancia y modo de uso de dichos materiales.

También en Brasil, pero en el 2022 la revista Vozes dos Vales publica el artículo “*A respiração na flauta transversal: os métodos e tratados como registro histórico e prático*” de los autores Romário Allef Ribeiro Silva y Antonio Carlo Guimarães.

En esta investigación buscan entender las diferentes aproximaciones en el aprendizaje de las técnicas de respiración por autores referentes en la enseñanza y la práctica de la flauta traversa. Gran parte de la investigación está basada en métodos y tratados. Los autores seleccionan los siguientes cinco métodos: “Practice of the flute” do alemão Quantz (2001), “Méthodo Complète de Flûte” de Taffanel y Gaubert (1923), “Método The Art of Playing the Flute” escrito por Roger Mather (1980), “Método Ilustrado de Flauta” del flautista brasileiro Celso Wolzelongel (1984), “Teoría y Práctica de la Flauta” de Trevor Wye (1985).

Silva y Guimarães consideran que el Método de Taffanel & Gaubert es uno de los métodos más conocidos y utilizados en la actualidad, cita a Rónai quien en su investigación en el 2008 llama al método “*A Bíblia do Aprendizado Flautístico*” (la Biblia de aprendizaje de los flautistas). En el análisis de como Taffanel e Gaubert proponen la respiración al tocar la flauta traversa, observan que los autores no especifican que tipo de respiración exactamente se debe utilizar, pero presentan una descripción del acto de la respiración, no citan el diafragma de manera directa, ni ningún otro músculo abdominal en la descripción, pero es presente la preocupación por evitar el uso de los hombros y respiraciones donde predomine el empleo de la musculatura superior, torácica o clavicular. Por otro lado, explican tres tipos de respiraciones (profunda, mediana y breve) y en qué momentos usarla en la música.

En el análisis del “Método Ilustrado de Flauta” de Celso Wolzenlogel, Silva y Guimarães describen la estructura del método. Este fue creado con la intención de eliminar las lagunas de los libros tradicionales, sobre todo con el uso de los ritmos brasileiros. Según los autores,

Wolzenlogel en el método es muy breve y objetivo en la descripción sobre el uso de la respiración y deja una serie de ejercicios que da la posibilidad de aumentar la capacidad pulmonar, más adelante introduce el uso de la respiración continua o circular. Esta técnica extendida no es abordada por ninguno de los otros métodos que se analizan en este trabajo de investigación.

Este artículo es un gran aporte para este trabajo de investigación ya que nos lleva al análisis de cinco métodos muy importantes para el aprendizaje de la flauta traversa e ilustra como estos pedagogos proponen la técnica de la respiración en el instrumento. También, conecta a la autora con el trabajo de investigación de donde se desprende este artículo, el cual profundiza sobre la respiración, teniendo un contacto directo con los métodos de Taffanel & Gaubert y Celso Wolzenlogel.

En Ecuador en el 2021, Erika Michelle Fernández Pulla realiza un trabajo de investigación titulado ***“Guía didáctica para la enseñanza de la flauta traversa en el nivel elemental básico del colegio de artes “José María Rodríguez”*** con el objetivo de crear una guía para la enseñanza de la flauta traversa para estudiantes de nivel elemental – básico 2, utilizando músicas de géneros ecuatorianos.

Para el estudio de la flauta traversa en este colegio utilizan los siguientes métodos: “Método para la Flauta Boehm” (Henry Altes) y el “Método Completo para Flauta” (Paul Taffanel y Philippe Gaubert). Como se puede observar estos materiales son europeos, lo que le genera la oportunidad a Fernández de producir una guía didáctica en la que incluye obras ecuatorianas basándose en las necesidades técnicas del estudiante y la manera como los métodos abordan cada aspecto. Con el uso del texto generado, los estudiantes desarrollarán sentido de identidad y pertenecía cultural, además de enriquecer el material de apoyo del conservatorio.

Este trabajo de grado es un buen antecedente para esta investigación, porque Fernández reúne información pedagógica para la creación de la guía didáctica e indaga los métodos pedagógicos “Método para la Flauta Boehm” (Henry Altes) y el “Método Completo para Flauta” (Paul Taffanel y Philippe Gaubert), el ultimo mencionado serán analizados en esta investigación.

En España, María de los Ángeles Marín Martínez en su tesis de maestría “***Estudio metodológico de las enseñanzas elementales de la flauta traversa en la región de Murcia***”. Es una propuesta didáctica, que tiene como objetivo proponer un método unificado de enseñanza para los cursos de Enseñanza Elemental en flauta travesera, buscando una docencia unificada y cooperativa entre el profesorado de los diferentes conservatorios de la Región de Murcia, así como el material y los métodos didácticos utilizados. (Marín, 2018. P-9)

Marín, para lograr su objetivo inicia revisando lo que proponen las normativas vigentes en la región, el programa de formación de los conservatorios, metodologías utilizadas (materiales - métodos) y entrevista a los profesores.

Es un excelente aporte para este trabajo de investigación ya que realiza un análisis general a los métodos usados en los conservatorios de la Región de Murcia separándolos por material de estudio, material técnico y material de obras.

El material técnico, lo analiza teniendo en cuenta los siguientes aspectos: respiraciones, articulaciones, estabilización del sonido y sensibilidad auditiva, calidad sonora y afinación, los métodos analizados fueron: “Skalaiskola Fuvolara Tonleiterschule fur Flote I”, de V. Bántai y G. Kovács y “Skalaiskola Fuvolara Tonleiterschule fur Flote II”, de V. Bántai y G. Kovács.

El material de obras, lo analiza teniendo en cuenta los siguientes aspectos: respiraciones, articulaciones, estabilización del sonido y sensibilidad auditiva, calidad sonora y afinación, los métodos analizados fueron: “Baroque Flute Pieces” de R. Jones y “La Flute Classique” de sw R. Le Roy y H. Classens.

El material de estudio, lo analiza teniendo en cuenta los siguientes aspectos: características históricas y constructivas, posición corporal, embocadura, digitaciones, articulaciones, estabilización del sonido, sensibilidad auditiva, calidad sonora y afinación, análisis, memoria musical, primera vista, repertorios, organización y tiempo de estudio, actividad de conjunto e interpretación en grupo. Los métodos analizados fueron: “Selección de Estudios para Flauta” de V. Bántai y G. Kovács, “Escuchar, Leer y Tocar” de la editorial De Haske, “Método para Flauta Traversa” de M. Broers y J. Kastelein, “18 Petites Études Rythmiques” de Ch. Cheret; “Flautopia: Método para estudio elemental de la flauta traversera” de M. Femenía; “20 Petites Études” op 132 pour flûte, “30 Estudios Fáciles y Progresivos” de G. Gariboldi, “Etudes Mignones pour la Flute” op 131 de G. Gariboldi; “24 Petites Étude Melodiques” de M. Moyse; “La Flauta Traversa” de I. Ory; “Escuela de la Flauta” de M. Picó; “Suzuki Flute School” Vol1 de T. Takahashi; “125 Easy Classical Studies for Flute” de F. Vester; “Iniciación a la Flauta” de T. Wye, “Fuvolaiskola” de J. Zoltán; “Método para Flauta” de H. Altes. Luego concluye sobre las observaciones hechas a cada uno de los métodos y su utilidad en la iniciación en la flauta traversa.

De las tres categorías mencionadas en la investigación de Marín (2018) la que le llama la atención a la autora de esta investigación es el material de estudio, los resultados generados a través del análisis son un valioso aporte como antecedentes.

Luego de una amplia búsqueda de investigaciones sobre los métodos de iniciación en la flauta traversa, se observa que del método “Estudio Flauta” de Felipe Jáuregui Rubio - Natalia Téllez Ramírez no se encuentran investigaciones, la autora de esta investigación considera que esto se debe a que es un método relativamente joven, ya que fue lanzado en el 2020. Del Método “Flauta Fácil” de Celso Woltzenlogel tampoco se encuentran investigaciones. Este es un método que lleva varios años en el mundo de la formación de flautistas, pero no ha tenido el mismo alcance y difusión como la que ha tenido el Método Ilustrado.

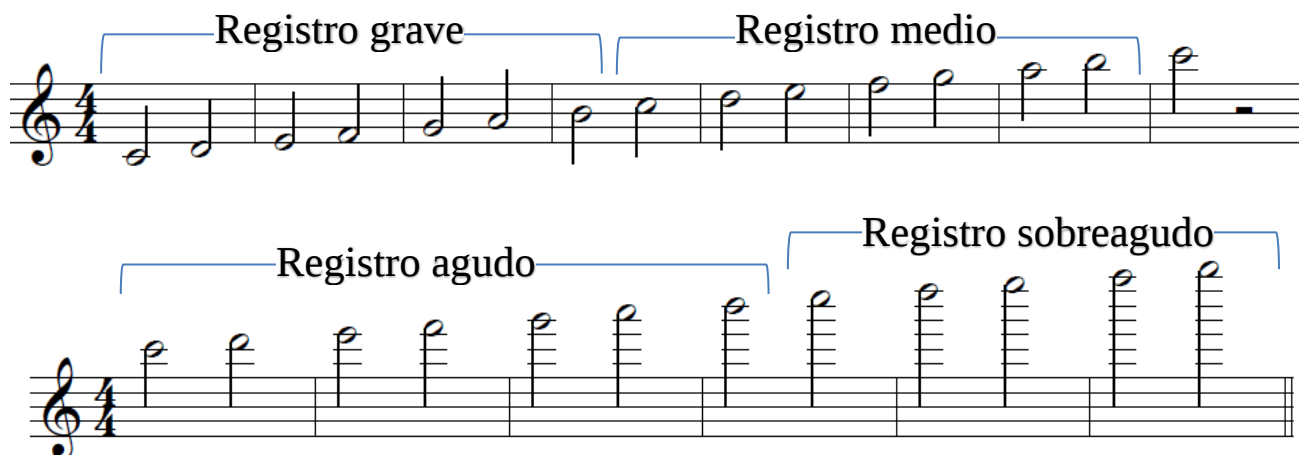
CAPÍTULO 2 - ANÁLISIS DE LOS MÉTODOS

La música es un arte que se ha manifestado a lo largo de la historia con una riqueza y variedad inigualables. En el ámbito del aprendizaje musical, el análisis de los métodos se erige como una herramienta fundamental para comprender en profundidad las complejidades y particularidades de las prácticas musicales, como también el proceso de aprendizaje de un instrumento musical, en este caso la flauta travesa. En este sentido, los capítulos dos, tres y cuatro de esta investigación se enfocan en el análisis detallado de los métodos: “Método Completo” de Taffanel & Gaubert, “Flauta Fácil” de Celso Woltzenlogel y “Estudio Flauta” de Felipe Jauregui y Nathalia Téllez. Entre los componentes técnicos que se tendrán en cuenta para el análisis se encuentran: las figuras rítmicas, el tempo (la velocidad de la música), los intervalos, las articulaciones, las tonalidades, las cifras métricas, el rango de alturas y el orden como se va enseñando las digitaciones de las notas musicales. Este análisis exhaustivo permitirá no sólo desentrañar las características intrínsecas de dichos métodos, sino también establecer conexiones significativas entre el aprendizaje instrumental y la práctica musical.

Para mayor comprensión la siguiente figura mostrará el rango de alturas de la flauta traversa y el registro con el que se denomina.

Figura 1.

Rango de alturas en la flauta traversa



Fuente: Elaboración propia.

Las articulaciones son señaladas en la partitura con unos símbolos que le indican al intérprete como debe hacer la nota musical, para mayor comprensión a continuación mostraremos el símbolo y como es nombrado.

Figura 2.

Articulaciones



Fuente: Elaboración propia.

ANÁLISIS DEL MÉTODO “MÉTODO COMPLETO” DE TAFFANEL & GAUBERT

El "*Método Completo de Taffanel & Gaubert*" publicado en 1923 por la editorial Alphonse Leduc de París, es una obra creada por los flautistas franceses Paul Taffanel y Philippe Gaubert.

Sierra (2018) señala que, tras el fallecimiento de Paul Taffanel, su discípulo Philippe Gaubert heredó una serie de apuntes, materiales de clase y páginas de recomendaciones sobre la postura y la emisión del sonido redactadas por Taffanel. Quince años después, basándose en estos documentos, Gaubert desarrolló el *Método Completo para la Flauta*. Taffanel, quien consultaba regularmente con sus discípulos sobre los ejercicios pedagógicos, permitió a Gaubert comprender con precisión sus intenciones respecto al método. De hecho, como se menciona en el prefacio de la edición original, Taffanel había contemplado la posibilidad de una colaboración con Gaubert en la elaboración del mismo antes de su fallecimiento.

Taffanel se inspiró en el *Arte del Violín* de Pierre Baillot para la elaboración de su método, con el propósito de explorar todas las posibilidades de desarrollo pedagógico en la enseñanza de la flauta traversa. Este enfoque buscaba proporcionar un marco integral que abarcara tanto los aspectos técnicos como los musicales, adaptando las ideas de Baillot a las necesidades específicas de los flautistas, y dándole un carácter más pragmático en cuanto a los contenidos didácticos propios del instrumento.

En la primera parte del *Método Completo para la Flauta*, se observa la falta de desarrollo sistemático del proceso de iniciación, ya que avanza rápidamente hacia desafíos técnicos y musicales de considerable complejidad para un principiante. Esta característica puede atribuirse a la premura de Philippe Gaubert por cumplir con la meta de completar y publicar el método iniciado por Paul Taffanel, lo cual influyó en la estructura final de la obra y en la progresión pedagógica presentada en el primer volumen. (Blakeman, 2005)

Este método es considerado una obra fundamental en la pedagogía de la flauta travesa, en la medida en que introduce conceptos innovadores que suscitaron cambios en los paradigmas de enseñanza del instrumento en la época. Tras su lanzamiento, fue implementado en el Conservatorio de París, destacándose por su carácter integral, abordando de manera exhaustiva los aspectos técnicos y musicales fundamentales para la formación del flautista.

Fue el primer método de conservatorio que dedicó secciones al estilo y a los extractos orquestales. La ornamentación de las sonatas de Bach y las cadencias para los conciertos de Mozart fueron revolucionarias, ya que representan un paso importante en la reactivación de las obras maestras entonces olvidadas de la literatura de flauta. (Escorihuela 2017 pág 53)

Como señala Escorihuela, el método aborda una variedad de conceptos fundamentales para la enseñanza de la flauta, lo que representó un cambio significativo en los procesos de aprendizaje de su época. Este enfoque innovador ha perdurado a lo largo del tiempo. En la actualidad, sigue siendo utilizado como parte de los programas de estudio en conservatorios e instituciones educativas musicales, consolidándose como un referente pedagógico esencial en la formación de flautistas.

2.1.Biografía de los autores.

- **Claude Paul Taffanel**

Figura 3.

Claude Paul Taffanel.



Fuente: Imagen tomada de la página web:

<https://bibliolmc.uniroma3.it/node/2819> consultada el 18 de noviembre del 2024.

Nació en 1844 en Bordeaux, Francia. A los 10 años inicia a estudiar flauta guiado por el maestro Vincent Joseph Dorus en el Conservatorio de París.

Inició su carrera como flautista en la Orquesta de la Ópera de París en 1860 y años más tarde fue nombrado su director, cargo que ejerció entre 1890 y 1906. Fue profesor titular de

flauta traversa del conservatorio de París desde 1893 hasta 1908 y considerado el fundador de la Escuela Francesa de flauta.¹

Enseñó a tocar a sus alumnos de una forma refinada, incluyendo el novedoso uso del vibrato. Entre sus estudiantes se encontraban Louis Fleury y Philippe Gaubert. (Martín 2004)

Durante su labor como docente en el Conservatorio, llevó a cabo una reestructuración significativa en el formato de las clases de la época, priorizando la enseñanza individualizada. Renovó el repertorio del estudio de flauta del Conservatorio, retomando obras de Johann Sebastian Bach y otros compositores del siglo XVIII, dándole un impulso a la interpretación de la música antigua para flauta en la época. Dejó un legado significativo mediante una serie de escritos didácticos enfocados en la enseñanza de la flauta traversa, los cuales ejercieron una influencia notable en la formación de sus discípulos, especialmente en Philippe Gaubert. Tras el fallecimiento de Taffanel, Gaubert consolidó y publicó el Método Completo de Flauta – Paul Taffanel & Philippe Gaubert.

Como compositor se destaca por las obras escritas para flauta traversa y para quinteto de **viento, entre** las más conocidas se encuentran: "*Andante Pastoral et Scherzettino*", "*Grande*

¹ FLAUTISTICO. ¿Quién fue Paul Taffanel? Buenos Aires - Argentina, *Flautistico La comunidad de flautistas*, 2004 <http://flautistico.com/articulos/flautistas-que-hicieron-historia/paul-taffanel-bio> Consultado: 10 de septiembre del 2024

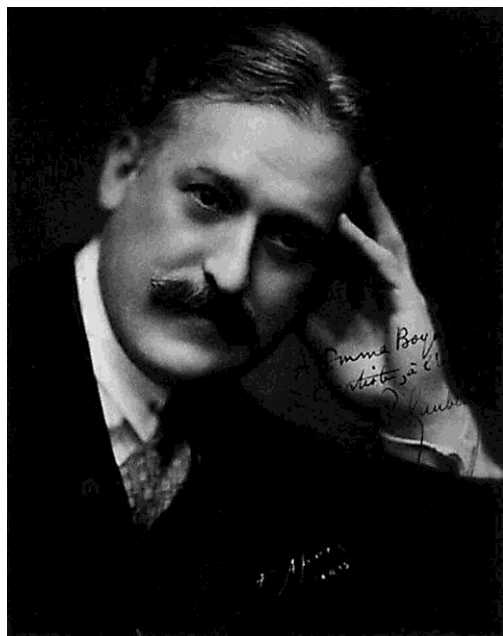
Fantasie" (Mignon), "*Fantasie sur Der Freischütz*" y "*Quintette*", para quinteto de viento.

Falleció en París en 1908.²

- **Philippe Gaubert**

Figura 4.

Philippe Gaubert



Fuente: Imagen tomada de la pagina web <https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-francia/la-sinfonia-en-el-siglo-xx/gaubert/> consultada el 18 de noviembre del 2024.

² LRC, Taffanel, Paul. Italia, *BiblioLMC*, 2019, <https://bibliolmc.uniroma3.it/node/2819> Consultado: 18 de noviembre del 2024

Nació en 1879 en Cahors, Francia. A los 11 años inicia sus estudios musicales con el maestro Paul Taffanel y a partir de 1893 se torna su alumno en el Conservatorio de París. En 1894 recibió el primer premio del Conservatorio y en 1897 comienza a trabajar con la orquesta de la Ópera de París.

En 1903 obtiene el Primer Premio en Fuga y Contrapunto, en 1904 inicia su carrera como director de orquesta en la Société des Concerts du Conservatoire y en 1905 se convierte en acreedor del Prix de Rome gracias a su actividad compositiva.

Gaubert fue combatiente de la primera guerra mundial y al terminar esta, fue nombrado profesor del Conservatorio de París, entre sus estudiantes más nombrados se encuentra Marcel Moyse. En 1923 publica el *Método Completo de Flauta - Paul Taffanel & Philippe Gaubert*.³

Durante su carrera, ejerció como profesor titular de flauta en el Conservatorio hasta 1931, momento en el cual decidió dedicarse plenamente a la dirección y composición. Posteriormente, fue nombrado profesor de dirección de orquesta en la misma institución. Entre sus composiciones más destacadas se encuentran: "*Concierto para violín*" (1928), "*Les Chants de la Mer*" (1929), "*Au pays basque*" (1930), "*Poème romanesque pour violoncelle et orchestre*" (1932), "*Concierto en fa*" (1933), "*Sinfonía en fa mayor*" (1935-1936), "*Philotis, danseuse de*

³ Sierra, Santiago. Análisis descriptivo de dos métodos para flauta: Método completo de flauta de Taffanel - Gaubert y Método ilustrado de flauta de Celso Woltzenlogel. Colombia. 2018 Universidad Distrital Francisco José De Caldas. Consultado: 18 de noviembre del 2024

Corinthe" (1914), *"Alexandre le Grand"* (1937), *"Le Chevalier et la Damoiselle"* (1940), *"Sonia"* (1913).

A lo largo de su trayectoria, el maestro destacó como compositor de un repertorio diverso que incluye ballets, sinfonías, conciertos, poemas sinfónicos, óperas y numerosas obras para flauta travesa. Entre estas últimas, cabe mencionar las tres sonatas para flauta y piano, compuestas en 1917, 1924 y 1934, respectivamente. Falleció en 1941 en París.⁴

2.2. Análisis de el “Método Completo” de Taffanel & Gaubert.

La edición del *"Método Completo de Taffanel & Gaubert"* que será objeto de análisis corresponde a la publicada por Alphonse Leduc, Éditions Musicales, ubicada en 175, Rue Saint-Honoré, París, en el año 1958. Esta versión está disponible en cuatro idiomas: francés, inglés, español y alemán. El método se compone de dos volúmenes, los cuales están organizados en ocho partes distribuidas de la siguiente forma:

Volumen 1: I. Técnica general II. Los signos de adornos III. Los golpes de lengua

Volumen 2: IV. Ejercicios diarios V. Estudios progresivos VI. Doce grandes estudios de virtuosidad VII. El estilo VIII. Tractos diferentes.

⁴ FRANCESC SERRACANTA. Gaubert, España, Historia de la Sinfonía. Un viaje por la historia a través de la música, 2014, <https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-francia/la-sinfonia-en-el-siglo-xx/gaubert/> consultado: 18 de noviembre del 2024

El método comienza con un prefacio redactado por los editores, seguido la tabla de contenido, un proemio escrito por los autores y, finalmente, una nota adicional de los editores.

En su introducción, se incluye una tabla de digitaciones que detalla las posiciones de los dedos en la flauta transversa para todas las notas en las tres octavas del instrumento, organizadas cromáticamente. Posteriormente, los autores proporcionan recomendaciones sobre la estructura del estudio diario.

A continuación, ofrecen un consejo general sobre el uso adecuado del instrumento, explican el proceso de montaje de la flauta y discuten las posiciones correspondientes a las notas.

Posición general del cuerpo

Posición del instrumento

Posición del cuerpo

Posición de los dedos

Posición de la mano derecha

Posición de la mano izquierda

En este trabajo de investigación se va a analizar la parte I – Técnica general que corresponde al primer volumen.

Parte I – Técnica general.

Sección I - Nociones Preliminares,

Los autores inician explicando detalladamente el concepto de la embocadura para emitir sonido en el instrumento, utilizando inicialmente solo la boquilla. Una vez que el estudiante haya

consolidado la técnica de embocadura, puede proceder a emplear el cuerpo completo de la flauta travesa con la ayuda de las tablas de digitaciones.

Los ejercicios sugeridos por los autores poseen las siguientes características:

Ejercicios de las notas do del registro medio y si, la, sol fa, mi del registro grave.

La tonalidad del ejercicio es do mayor y no contiene cifra métrica. Son pequeños fragmentos melódicos con doble barra de repetición. La figura rítmica que aparece es la redonda. La melodía está compuesta por intervalos de segunda y tercera ascendentes y descendentes. El rango de altura va de la nota fa del registro grave hasta el fa del registro medio. El objetivo de este ejercicio es trabajar la digitación y el sonido de las notas si, la, sol fa, mi del registro grave y la nota do del registro medio, además de la estabilidad en la embocadura y el agarre del instrumento al tocar la nota do del registro medio.

Sección II - El sonido

En esta sección del método, los autores detallan minuciosamente las partes anatómicas involucradas en la formación de la embocadura para la flauta travesa. Además, se describe cómo estas partes deben ser coordinadas junto con la técnica de soplo para producir el sonido de las diferentes octavas del instrumento.

Los autores proponen dos ejercicios en la tonalidad do mayor, no contiene cifra métrica. La figura rítmica que aparece es la redonda. Las melodías están compuestas por intervalos de segunda, tercera, cuarta compuesta, quinta, sexta, octava y décima ascendentes y descendentes. El rango de altura va de la nota mi del registro grave hasta el do del registro agudo. El objetivo del primer ejercicio es trabajar las notas del registro grave y el medio que tienen la misma digitación, pero se encuentran en diferentes octavas y el objetivo del segundo ejercicio es

trabajar la embocadura y la técnica del soplo en las diferentes octavas dependiendo de los intervalos.

Los siguientes ejercicios son divididos en dos grupos, el primer grupo trabaja las notas sol, la, si del registro grave y do del registro medio y el segundo grupo trabaja las notas re, mi, fa y sol del registro medio.

Los ejercicios del primer grupo tienen las siguientes características:

Son pequeños fragmentos melódicos de dos, tres y cuatro compases. El rango de altura abarca desde el sol del registro grave hasta el do del registro medio. Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera y cuarta ascendentes y descendentes. La tonalidad utilizada es: do mayor.

La cifra métrica utilizada es 4/4. Las figuras rítmicas que aparecen son: redonda, blanca, negra y el silencio de blanca. Se encuentra una melodía con marcación de tempo, Lento.

Los ejercicios del segundo grupo tienen las siguientes características:

Son pequeños fragmentos melódicos de dos, tres y cuatro compases. El rango de altura abarca desde el re del registro medio hasta el sol del mismo registro. Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera y cuarta ascendentes y descendentes. La tonalidad utilizada es: do mayor.

La cifra métrica utilizada es 4/4. Las figuras rítmicas que aparecen son: redonda, blanca, negra y el silencio de blanca. Se encuentra una melodía con marcación de tempo Lento.

Sección III - Ejercicio de intervalos.

Esta sección aborda los intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta y séptima, dedicando un ejercicio específico para cada uno de ellos.

Inicia conceptualizando el signo de respiración. El rango de altura de estos ejercicios abarca desde la nota do del registro grave hasta la nota do del registro agudo. Las melodías tienen una extensión de hasta 34 compases con la siguiente cifra métrica 4/4. La figura rítmica que incluye es la redonda. En lo relacionado con las articulaciones, se observan notas articuladas y ligadas combinadas en grupos de dos notas ligadas.

En lo que concierne a la respiración, se encuentran marcaciones cada dos compases.

En los ejercicios correspondientes a intervalos de tercera y cuarta, se incluyen reguladores de dinámica. En el ejercicio de terceras, la dinámica progresa de piano a mezzoforte, mientras que en el ejercicio de cuartas, la transición se realiza de mezzoforte a piano.

Sección IV - Ejercicios sobre los grados conjuntos y disyuntivos (intervalos de tercera o mayores)

Esta sección se divide en dos partes, según el enfoque propuesto por los autores al combinar los conceptos en los ejercicios.

Primera parte:

Los primeros cuatro ejercicios se centran en los intervalos por grados conjuntos, para luego combinarlos con intervalos disyuntivos.

Los ejercicios están en la tonalidad do mayor, el rango de altura que abarcan va desde la nota do del registro grave hasta la nota do del registro agudo. Las melodías tienen una extensión de hasta dieciséis compases. Las cifras métricas utilizadas son 3/4 y 4/4. Las figuras rítmicas que incluye son: redonda, blanca, blanca con puntillo y negra. En lo relacionado con las articulaciones, se observan notas articuladas. En lo que concierne a la respiración, no se encuentran marcaciones.

Al llegar al ejercicio que combina los intervalos de grado conjunto con los intervalos disyuntivos, se presentan intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta y séptima.

Segunda parte:

Cada intervalo disyuntivo se trabaja de manera individual a través de un ejercicio específico, desde la tercera hasta la sexta. Al culminar, los autores proponen dos ejercicios donde combinar todos los intervalos.

Los ejercicios están en la tonalidad do mayor, el rango de altura que abarcan van desde la nota re del registro grave hasta la nota do del registro agudo. Las melodías tienen una extensión de hasta dieciséis compases. Las cifras métricas utilizadas son 3/4 y 4/4. Las figuras rítmicas que incluye son: redonda, blanca y blanca con puntillo. En lo que respecta a las articulaciones, se observan notas articuladas, mientras que en lo concerniente a la respiración no se encuentran marcaciones. Al llegar a los ejercicios que combinan grados conjuntos con intervalos disyuntivos, se mantienen las mismas características que en los ejercicios anteriores, pero las melodías incluyen notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, octava y décima.

Sección V - La articulación y el simple golpe de lengua.

Los autores abordan por primera vez la articulación mediante el uso del golpe de lengua para la emisión de notas musicales en la flauta travesa, proponen la sílaba TE para emitir el sonido de las notas. Se sugiere un ejercicio en el que el estudiante produce el sonido alternando entre el uso del golpe de lengua y la emisión sin él.

Para los fines de esta investigación, esta técnica de golpe de lengua se denominará notas articuladas.

Los ejercicios que se presentan tienen las siguientes características:

Los ejercicios se encuentran en la tonalidad de do mayor, las melodías están construidas con notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta y séptima ascendentes y descendentes. El rango de alturas abarca desde la nota mi del registro grave hasta el do del registro agudo.

Las melodías tienen una extensión de hasta dieciséis compases, utilizando las cifras métricas 3/4 y 4/4. Las figuras rítmicas empleadas son: redonda, negra, corchea, así como silencios de blanca, negra y corchea, generando la combinación rítmica corchea - silencio de corchea. En cuanto a las articulaciones, se observan notas articuladas, mientras que no hay indicaciones específicas para la respiración.

Sección VI - El Legato o Ligado.

Los autores continúan abordando la articulación explicando el uso del legato o la ligadura. Sugieren un ejercicio en el que el estudiante utiliza la ligadura de dos notas aplicando los conceptos previamente expuestos y a partir de este punto inician una serie de ejercicios con diferentes ligaduras.

Los ejercicios se encuentran en la tonalidad de do mayor, las melodías están construidas con notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava ascendentes y descendentes. El rango de alturas abarca desde la nota mi del registro grave hasta el do del registro agudo.

Las melodías tienen una extensión de hasta veintitrés compases, utilizando las cifras métricas 3/4 y 4/4. Las figuras rítmicas empleadas son: redonda, blanca, blanca con puntillo, negra, negra con puntillo, corchea, así como silencios de negra y corchea, generando las

combinaciones rítmicas corchea - silencio de corchea y negra con puntillo - corchea. Se encuentran ligaduras de prolongación y fermatas en los ejercicios. En cuanto a las articulaciones, se observan notas articuladas, notas con tenuto y notas ligadas generando las siguientes combinaciones: dos notas ligadas - dos notas con tenuto, tres notas con tenuto - dos notas ligadas y dos notas con tenuto - cuatro notas ligadas, también se encuentran grupos de dos, tres, cuatro, cinco y seis notas ligadas. Es relevante destacar que, aunque el tenuto es utilizado entre las articulaciones, los autores no proporcionan una definición o conceptualización del mismo.

Se encuentran símbolos de dinámica f (forte), mf (mezzoforte), p (piano) además de reguladores en crescendo y diminuendo en los ejercicios. No se encuentran marcaciones de respiración ni indicaciones de tempo.

Sección VII - Dos pequeñas piezas melódicas para dos flautas – sobre el legato.

Los autores sugieren que el estudiante toque la primera flauta de las piezas y si al maestro le parece conveniente también toque la segunda flauta.

Los duetos se encuentran en la tonalidad de do mayor, las melodías están construidas con notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, octava y novena ascendentes y descendentes. El rango de alturas abarca desde la nota do del registro grave hasta el la del registro medio.

Se observa el uso de barras de repetición, y por primera vez, se introduce en el método el uso de casillas de repetición. Las melodías tienen una extensión de hasta diecisiete compases sin tener en cuenta las repeticiones. La cifra métrica que se observa es 4/4. Las figuras rítmicas empleadas son: blanca, negra, corchea, así como el silencio de negra. En cuanto a las articulaciones, se encuentran notas articuladas, notas con tenuto y notas ligadas generando la

siguiente combinación: dos notas ligadas - dos notas con tenuto - dos notas ligadas y grupos de dos, tres, cuatro, cinco, siete y ocho notas ligadas.

Se encuentran símbolos de dinámica f (forte), mf (mezzoforte), p (piano) y signos de respiración cada tres compases.

Dado que es la primera vez que el estudiante participa en un conjunto, es fundamental señalar que en la segunda voz se presentan notas alteradas, las cuales generan inflexiones armónicas que enriquecen las melodías. Esto permite que el estudiante entre en contacto con nuevas sonoridades desde una perspectiva armónica, ya que hasta este punto solo se ha trabajado en la tonalidad do mayor.

Sección VII - Ejercicios sobre los intervalos y sobre las escalas.

Los ejercicios se encuentran en la tonalidad de do mayor, las melodías están construidas con notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava ascendentes y descendentes. El rango de alturas abarca desde la nota do del registro grave hasta el do del registro agudo.

Las melodías tienen una extensión de hasta catorce compases. La cifra métrica que se observa es 3/4 y 4/4, por primera vez se presentan compases compuestos, en esta sección se encuentran: 6/8, 9/8 y 12/8. Las figuras rítmicas empleadas son: blanca, blanca con puntillo, negra, negra con puntillo, negra con doble puntillo, corchea, semicorchea, así como el silencio de negra y de corchea. En los compases de subdivisión binaria se generan las siguientes combinaciones rítmicas: negra con doble puntillo - semicorchea, corchea con puntillo - semicorchea y corchea- silencio de corchea y en los compases de subdivisión ternaria se

presentan las combinaciones negra - corchea, tres corcheas, dos semicorcheas - dos corcheas y negra- silencio de corchea. Se observan ligaduras de prolongación.

En cuanto a las articulaciones, se encuentran notas articuladas, notas con tenuto y notas ligadas generando la siguiente combinación: dos notas ligadas - dos notas ligadas, cuatro notas ligadas - una nota con tenuto y grupos de dos, tres, cuatro, seis, siete y ocho notas ligadas.

Sección VIII - Ejercicios sobre legato y sobre las varias articulaciones en unos ritmos variados.

Los ejercicios se encuentran en la tonalidad de do mayor, las melodías están construidas con notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta y octava ascendentes y descendentes. El rango de alturas abarca desde la nota do del registro grave hasta el do del registro agudo.

Las melodías tienen una extensión de hasta diecinueve compases. La cifra métrica que se observa es 2/4, 3/4 y 4/4. Las figuras rítmicas empleadas son: redonda, blanca, blanca con puntillo, negra, negra con puntillo, corchea, tresillo de corchea, así como el silencio de negra, generando la combinación rítmica negra con puntillo - corchea.

Se observan ligaduras de prolongación y marcación de tempo Allegretto. Se encuentran símbolos de dinámica f (forte), mf (mezzoforte), p (piano) y reguladores.

Con respecto a las articulaciones, los autores no se centran en la repetición de unas pocas combinaciones como se ha trabajado hasta este punto. Se observa el uso de un gran número de combinaciones de articulaciones que no necesariamente se repiten. Entre las combinaciones que presentan por primera vez se observan las siguientes: dos notas ligadas - dos notas con staccato, una nota con staccato - dos notas ligadas - una nota con staccato, dos notas ligadas - una nota con

staccato, dos notas ligadas - dos notas con staccato - dos notas ligadas, una nota articulada - dos notas ligadas, tres notas ligadas - cuatro notas articuladas, tres notas ligadas - una nota con staccato, una nota articulada - dos notas ligadas - dos notas ligadas, dos notas ligadas - cuatro notas con staccato, dos notas ligadas - dos notas con staccato - tres notas ligadas, tres notas ligadas - tres notas ligadas, tres notas ligadas - cuatro notas ligadas y grupos de dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho y diez notas ligadas; tres y cuatro notas con staccato y tres y seis notas con tenuto. figura de las combinaciones

Sección IX - La síncope

Los autores abordan la síncope explicando su concepto y sugieren ejercicios para trabajarla.

Los ejercicios se encuentran en la tonalidad de do mayor, las melodías están construidas con notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava ascendentes y descendentes. El rango de alturas abarca desde la nota mi del registro grave hasta el do del registro agudo.

Las melodías tienen una extensión de hasta veinte compases. Las cifras métricas que se observan son 3/4, 4/4 y 6/8. Las figuras rítmicas empleadas son: blanca, blanca con puntillo, negra, negra con puntillo, corchea y semicorchea, así como el silencio de negra. En los compases de subdivisión binaria se generan las siguientes combinaciones rítmicas: corchea - negra - corchea, corchea - negra - tres corcheas, corchea - dos negras - corchea y en los compases de subdivisión ternaria se presentan las combinaciones semicorchea - dos corcheas - semicorchea, corchea con puntillo - tres semicorcheas y grupo de seis semicorcheas.

Se observan ligaduras de prolongación, calderón y marcación de tempo Moderato y Allegretto. Se encuentran símbolos de dinámica f (forte), mf (mezzoforte), p (piano) y reguladores.

En cuanto a las articulaciones, se encuentran notas articuladas, notas con tenuto y notas ligadas.

Sección X - Cuatro pequeñas piezas recapituladoras para dos flautas.

Los duetos se encuentran en la tonalidad de do mayor, las melodías están construidas con notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta y octava ascendentes y descendentes. El rango de alturas abarca desde la nota sol del registro grave hasta el do del registro agudo.

Las melodías tienen una extensión de hasta dieciséis compases. Las cifras métricas que se observan son 3/4 y 4/4. Las figuras rítmicas empleadas son: redonda, blanca, blanca con puntillo, negra, negra con puntillo y corchea así como silencio de negra y de corchea generando las siguientes combinaciones rítmicas: corchea - negra - corchea, silencio de corchea - corchea y negra con puntillo - corchea.

Se observan ligaduras de prolongación y calderón. Se encuentran símbolos de dinámica f (forte), mf (mezzoforte), p (piano) y reguladores, como también marcaciones de respiración cada dos y tres compases.

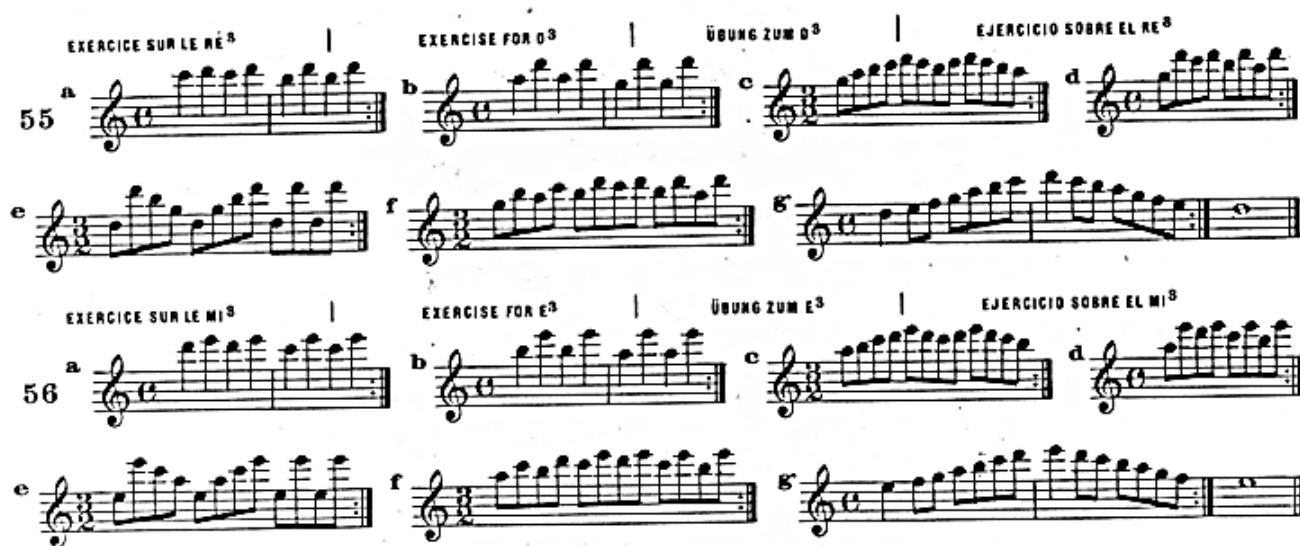
En cuanto a las articulaciones, se encuentran notas articuladas, notas con tenuto, notas con staccato y notas ligadas, generando las siguientes combinaciones: dos notas ligadas - dos notas con staccato, dos notas ligadas - dos notas con tenuto y grupos de dos, tres, cuatro, seis y ocho notas ligadas.

En la segunda flauta del dueto, se encuentran diversos elementos técnicos y rítmicos que presentan nuevos desafíos para el estudiante. Uno de estos elementos son los trinos, cuya notación y sonoridad se presentan por primera vez en el método. Además, aparecen tresillos que, en conjunto con las corcheas de la primera flauta, generan una polirritmia, esta combinación rítmica puede representar un reto significativo para el estudiante debido a la complejidad rítmica involucrada.

Sección XI - Ejercicios para la Tercera Octava

Figura 5.

Ejercicio sobre la tercera octava



Fuente: Imagen tomada de el “Método Completo” de Taffanel & Gaubert p.25.

Los autores proponen una serie de ejercicios específicos para la tercera octava. Sugieren que el estudiante repita estos ejercicios de forma consistente hasta que logre dominar tanto la digitación como la emisión del sonido en esta octava.

Los autores sugieren una serie de ejercicios técnicos divididos cada uno de estos en siete pequeños fragmentos melódicos de dos o tres compases con signo de repetición. El objetivo de estos ejercicios es trabajar la emisión del sonido y la digitación en la tercera octava de la flauta desde la nota re hasta la nota la de esta octava.

Las melodías están construidas con notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta y octava ascendentes y descendentes. El rango de alturas abarca desde la nota re del registro medio hasta el la del registro agudo.

Las cifras métricas que se observan son 3/2 y 4/4. Las figuras rítmicas empleadas son: redonda, negra y corchea. En cuanto a las articulaciones, se encuentran notas articuladas.

Sección XII- Ejercicios melódicos sobre la tercera octava.

Cada ejercicio de esta sección se centra en el trabajo de un intervalo y los intervalos trabajados son: tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima, octava, grados conjuntos e intervalos varios.

Los ejercicios se encuentran en la tonalidad de do mayor, las melodías están construidas con notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava ascendentes y descendentes. El rango de alturas abarca desde la nota sol del registro grave hasta el sol del registro agudo.

Las melodías tienen una extensión de hasta treinta y seis compases. Las cifras métricas que se observan son 3/4, 4/4 y 6/8. Las figuras rítmicas empleadas son: redonda, blanca, blanca con puntillo, negra, negra con puntillo, corchea y semicorchea, así como el silencio de negra y de corchea. En los compases de subdivisión binaria se generan las siguientes combinaciones rítmicas: silencio de corchea - tres corcheas y negra con puntillo - tres corcheas y en los

compases de subdivisión ternaria se presentan las combinaciones negra - corchea y dos corcheas - dos semicorcheas. Se observan ligaduras de prolongación y marcaciones de tempo: Lento.

En cuanto a las articulaciones se observa nuevamente una gran variedad de combinaciones, pero en esta oportunidad si se percibe la intención de repetirlas. Las combinaciones: una nota articulada - tres notas ligadas - tres notas ligadas - dos notas ligadas - tres notas ligadas, una nota articulada - tres notas ligadas - tres notas ligadas, cuatro notas ligadas - dos notas ligadas, una nota articulada - tres notas ligadas, una nota con tenuto - cuatro notas ligadas, dos notas ligadas - dos notas ligadas - dos notas ligadas. se presentan por primera vez.

Sección XIII- Pequeño Dúo.

Este ejercicio es un dueto de flautas en la tonalidad de do mayor, con cifra métrica 3/4. Las figuras rítmicas que aparecen son: blanca con puntillo, negra y corchea. La melodía está compuesta por intervalos de segunda, tercera, cuarta y octava ascendentes y descendentes. El rango de altura va de la nota do del registro grave hasta la nota sol del registro agudo. Las articulaciones que se encuentran son: notas articuladas, notas con tenuto y notas ligadas, generando las siguientes combinaciones: cuatro notas ligadas - una nota con tenuto, cuatro notas ligadas - dos notas ligadas, tres notas ligadas - tres notas con tenuto, dos notas ligadas - cuatro notas con tenuto y grupos de seis notas ligadas y tres notas con tenutos. Al final del extracto aparece un calderón.

Sección XIV - El sostenido y el bemol.

Los autores explican a través de un texto el uso del bemol y el sostenido

Proponen una serie de ejercicios técnicos divididos en varios fragmentos melódicos de un compás con signo de repetición, separados por incisos. El objetivo de estos ejercicios es trabajar

la emisión del sonido y la digitación de las notas alteradas en el instrumento. Las alteraciones se organizan en tres grupos. El primer grupo aborda las notas *do# 1, reb1, do#2, reb2, do#3, reb3*, el segundo grupo *re# 1, mib1, re#2, mib2, re#3, mib3* y el tercer grupo *fa #, sol #, la#*.

Los ejercicios no tienen marcación de cifra métrica. Las figuras rítmicas que aparecen son: redonda y negra. La melodía está compuesta por intervalos de segunda, tercera, cuarta y quinta ascendentes y descendentes. El rango de altura va de la nota re del registro grave hasta la nota la del registro agudo. La articulación que se encuentra es nota articulada.

Sección XV - Estudio de las tonalidades más fáciles.

Tono de do mayor – Escalas y arpeggios.

Los ejercicios de esta sección se enfocan en el trabajo de las escalas y arpeggios, en la tonalidad do mayor. Las melodías están construidas con notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta y sexta ascendentes y descendentes. El rango de alturas abarca desde la nota do del registro grave hasta el sol del registro agudo.

Las melodías tienen una extensión de hasta ocho compases. Las cifras métricas que se observan son 3/4 y 4/4. Las figuras rítmicas empleadas son: redonda, blanca con puntillo, negra y corchea. En cuanto a las articulaciones, se encuentran notas articuladas, notas con staccato y notas ligadas, generando las siguientes combinaciones: dos notas ligadas - dos notas con staccato, siete notas ligadas - dos notas con staccato y grupos de cuatro, siete y ocho notas ligadas.

Luego de consolidar la escala de do mayor con el arpeggio, los autores proponen un dueto en la misma tonalidad con cifra métrica 3/4. Las figuras rítmicas que aparecen son: blanca con puntillo, negra y corchea. La melodía está compuesta por intervalos de segunda, tercera y cuarta

ascendentes y descendentes. El rango de altura va de la nota do del registro medio hasta el mi del registro agudo. Las articulaciones que se encuentran son: notas articuladas, notas ligadas y notas con tenuto generando grupos de: tres, cuatro, cinco, seis y siete notas ligadas.

Se encuentran marcaciones de dinámicas y reguladores, al final del ejercicio observamos un calderón. El tempo es Legato – Moderato.

Los autores finalizan este fragmento de la sección con un ejercicio donde combinan las variaciones de la escala de do mayor y arpegio con diversas articulaciones, lo nombran *Articulaciones y varios intervalos*. La tonalidad del ejercicio es do mayor, con cifra métrica 3/4. Las figuras rítmicas que aparecen son: negra, corchea, semicorchea y silencio de negra, generando las siguientes combinaciones rítmicas: cuatro semicorcheas y una corchea – dos semicorcheas. La melodía está compuesta por intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava ascendentes y descendentes. El rango de altura va de la nota do del registro grave hasta el sol del registro agudo. La articulación que se encuentra es notas articuladas, notas con staccato, notas con tenuto y notas ligadas, generando las siguientes combinaciones: dos notas ligadas – dos notas con staccato, dos notas ligadas – dos notas ligadas, una nota articulada – cinco notas ligadas, cuatro notas ligadas. La marcación de tiempo es Commodo.

Tono de la menor - Escala y arpegio.

Los ejercicios de esta sección se enfocan en el trabajo de las escalas y arpegios de la tonalidad de la menor en su variación menor melódica. Las melodías están construidas con notas repetidas e intervalos de segunda, tercera y cuarta ascendentes y descendentes. El rango de alturas abarca desde la nota la del registro grave hasta la nota la del registro agudo.

Las melodías tienen una extensión de hasta ocho compases. Las cifras métricas que se observan son 3/4 y 4/4. Las figuras rítmicas empleadas son: redonda, blanca con puntillo, negra y corchea. En cuanto a las articulaciones se encuentran notas articuladas, notas con staccato y notas ligadas, generando la siguiente combinación: dos notas ligadas - dos notas con staccato.

Luego de consolidar la escala con el arpeggio, los autores proponen dos ejercicios uno llamado *Intervalos varios* y el otro *Articulaciones varias* y se desarrollan en la tonalidad la menor, se observan pasajes en la variedad melódica y otros en la variedad armónica.

Las melodías están construidas con notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta y séptima ascendentes y descendentes. El rango de alturas abarca desde la nota do del registro grave hasta la nota la del registro agudo.

Las melodías tienen una extensión de hasta veinte compases. Las cifras métricas que se observan son 3/4 y 6/8. Las figuras rítmicas empleadas son: negra, negra con puntillo, corchea y semicorchea, generando las siguientes combinaciones rítmicas: corchea - negra, una corchea - cuatro semicorcheas, dos semicorcheas - una corchea - dos semicorcheas, dos semicorcheas - dos corcheas y tres semicorcheas - una corchea en los compases de subdivisión ternaria. En cuanto a las articulaciones, se encuentran notas articuladas, notas con tenuto, notas con staccato y notas ligadas, generando las siguientes combinaciones por primera vez: dos notas ligadas - cuatro notas con staccato, una nota con staccato - una nota con tenuto, dos notas ligadas - tres notas ligadas, una nota articulada - cinco notas ligadas, dos notas ligadas iniciando en el contratiempo del último tiempo del compás anterior - dos notas ligadas - dos notas ligadas. También se observan combinaciones de articulaciones antes utilizadas en el método y grupos de seis y trece notas ligadas y seis notas con staccato.

Sección XVI - Pequeña pieza melódica.

Este ejercicio es un dueto de flautas en la tonalidad de la menor, con cifra métrica 6/8. Las figuras rítmicas que aparecen son: negra con puntillo, corchea, semicorchea, silencio semicorchea generando las siguientes combinaciones rítmicas: cuatro semicorcheas – corchea, semicorchea – corchea – tres semicorcheas, dos semicorcheas – corchea – corchea y dos corcheas – silencio de semicorchea – semicorchea. Se encuentran ligaduras de prolongación y el signo de Poco rit.

La melodía está compuesta por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta y octava ascendentes y descendentes. El rango de altura va de la nota re sostenido del registro grave hasta el mi del registro agudo. Las articulaciones que se encuentran son: notas articuladas, notas ligadas y notas con tenuto. Se encuentran dinámicas por planos y por reguladores, al final del ejercicio observamos un calderón. El tempo es Commodo.

Sección XVII -Tonos de sol mayor y mi menor. Escalas y arpeggios con varias articulaciones.

Esta sección se enfoca en el estudio de las escalas y arpeggios, los ejercicios constan de dos partes, la primera llamada A está en la tonalidad de sol mayor y la segunda llamada B está en la tonalidad mi menor. Los ejercicios están contruidos con intervalos de segunda, tercera y cuarta ascendentes y descendentes. El rango de alturas abarca desde la nota mi del registro grave hasta el sol del registro agudo. Las cifras métricas que se observan son 3/2, 3/4 y 4/4. Las figuras rítmicas empleadas son: redonda, blanca, blanca con puntillo, negra y corchea. En cuanto a las articulaciones se encuentran notas articuladas, notas con staccato y notas ligadas, generando las siguientes combinaciones: un nota articulada - dos notas ligadas - una nota con staccato - tres notas ligadas y dos notas ligadas - dos notas con staccato.

Una vez consolidadas las escalas, los autores proponen una serie de ejercicios melódicos en las mismas tonalidades, titulados: *Ejercicios melódicos sobre ambas tonalidades*.

Las melodías están construidas con notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava ascendentes y descendentes. Se encuentran notas alteradas las cuales generan inflexiones armónicas. El rango de alturas abarca desde la nota re del registro grave hasta el la del registro agudo.

Las melodías tienen una extensión de hasta treinta y tres compases. Las cifras métricas que se observan son 2/4, 3/4 y 4/4. Las figuras rítmicas empleadas son: redonda, negra, negra con puntillo, corchea, corchea con puntillo y semicorchea, así como silencio de negra y de corchea generando las siguientes combinaciones rítmicas: tresillo, corchea con puntillo - semicorchea y negra con puntillo - corchea.

Se observan ligaduras de prolongación, calderón. Se encuentran símbolos de dinámica f (forte), mf (mezzoforte), p (piano) y reguladores, como también signo de octava, este último es primera vez que aparece en el método.

En cuanto a las articulaciones, se encuentran notas articuladas, notas con tenuto, notas con staccato y notas ligadas, generando las siguientes combinaciones: cuatro notas ligadas - cuatro notas ligadas, dos notas ligadas - dos notas con staccato, cuatro notas ligadas - cuatro notas ligadas - cuatro notas ligadas, una nota con staccato - dos notas ligadas - una nota staccato y grupos de tres, cuatro, cinco, siete, ocho, nueve, diez, trece y dieciséis notas ligadas.

Los autores finalizan la sección con el Minuet de Haydn.

Este extracto es un dueto de flautas en la tonalidad de sol mayor y modula a re menor en la sección del Trío. La cifra métrica que se observa es 3/4. Las figuras rítmicas que aparecen son:

blanca, blanca con puntillo, negra y corchea. La melodía está compuesta por intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta y octava ascendentes y descendentes. El rango de altura va de la nota re del registro grave hasta el re del registro agudo. Las articulaciones que se encuentran son: notas articuladas, notas ligadas y notas con staccato. Se encuentran signos de repetición y dinámicas por planos. El tempo es Moderato.

Tonos de re mayor y si menor.

Esta sección se enfoca en el estudio de las escalas y arpeggios, los ejercicios constan de dos partes, la primera llamada A está en la tonalidad de re mayor y la segunda llamada B está en la tonalidad de si menor. Los ejercicios están contruidos con intervalos de segunda, tercera y cuarta ascendentes y descendentes. El rango de alturas abarca desde la nota re del registro grave hasta el la del registro agudo. Las cifras métricas que se observan son 3/4 y 4/4. Las figuras rítmicas empleadas son: redonda, blanca con puntillo, negra y corchea. En cuanto a las articulaciones, se encuentran notas articuladas, notas con staccato y notas ligadas generando las siguientes combinaciones: una nota articulada - dos notas ligadas - dos notas con staccato, tres notas ligadas - tres notas con staccato, dos notas ligadas - dos notas con staccato, una nota articulada - dos notas ligadas.

Una vez consolidadas las escalas, los autores proponen una serie de ejercicios melódicos en las mismas tonalidades, titulados: *Ejercicios melódicos sobre ambas tonalidades - Escala en forma de ejercicio.*

Las melodías están contruidas con notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava ascendentes y descendentes. Se encuentran notas alteradas las cuales generan inflexiones armónicas. El rango de alturas abarca desde la nota re del registro grave hasta el sol del registro agudo.

Las melodías tienen una extensión de hasta veinte compases. Las cifras métricas que se observan son 6/8, 3/4 y 4/4. Las figuras rítmicas empleadas son: redonda, blanca con puntillo, negra, negra con puntillo, corchea, semicorchea y silencio de negra.

Se observa el uso del calderón. Se encuentran símbolos de dinámica *f* (forte), *mf* (mezzoforte), *p* (piano) y reguladores. Aparecen marcaciones de tempo Lento y moderato.

En lo que respecta a las articulaciones, se observan notas articuladas, con tenuto, staccato y ligadas, lo que genera combinaciones previamente utilizadas en el método. Además, se presentan las siguientes por primera vez: una nota staccato - dos notas ligadas - tres notas con staccato, una nota con staccato - dos notas ligadas - dos notas ligadas - una nota con staccato, una nota articulada - dos notas ligadas - dos notas ligadas - dos notas ligadas y grupos seis y siete notas ligadas, vale resaltar que en algunos de estos grupos notas ligadas, la ligadura termina en el primer tiempo del siguiente compás. También se observan indicaciones como *Ben marcato* y *Ben ligato*

Tonos de fa mayor y re menor.

Esta sección se enfoca en el estudio de las escalas y arpeggios, los ejercicios constan de dos partes, la primera llamada *A* está en la tonalidad de fa mayor y la segunda llamada *B* está en la tonalidad de re menor. Los ejercicios están contruidos con intervalos de segunda, tercera y cuarta ascendentes y descendentes. El rango de alturas abarca desde la nota re del registro grave hasta el la del registro agudo. Las cifras métricas que se observan son 3/4 y 4/4. Las figuras rítmicas empleadas son: redonda, blanca con puntillo, negra y corchea. En cuanto a las articulaciones, se encuentran notas articuladas, notas con staccato y notas ligadas generando las siguientes combinaciones: una nota articulada - dos notas con staccato - dos notas ligadas - dos

con staccato, tres notas ligadas - tres notas con staccato y dos notas ligadas - dos notas con staccato - dos notas ligadas.

Una vez consolidadas las escalas, los autores proponen una serie de ejercicios melódicos en las mismas tonalidades, titulados: *Ejercicios melódicos sobre ambas tonalidades*.

Uno de los ejercicios presenta modulación, inicia en la tonalidad de do mayor, modula a la menor y finaliza modulando a fa mayor. Las melodías están construidas con notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava ascendentes y descendentes. El rango de alturas abarca desde la nota do del registro grave hasta el la del registro agudo.

Se observa el uso del signo de repetición DC al FINE. Las melodías tienen una extensión de hasta veinticinco compases sin tener en cuenta las repeticiones. Las cifras métricas que se observan son 6/8 y 4/4. Las figuras rítmicas empleadas son: redonda, blanca con puntillo, negra, negra con puntillo, corchea, tresillo de corchea, semicorchea, así como los silencios de blanca y de negra, en los compases de subdivisión ternaria se presentan las siguientes combinaciones rítmicas: corchea con puntillo – semicorchea – corchea, corchea con puntillo – tres semicorcheas y corchea – cuatro semicorcheas.

Se encuentran símbolos de dinámica f (forte), mf (mezzoforte), p (piano) y reguladores. Aparecen marcaciones de tempo: Lento y moderato.

En cuanto a las articulaciones, se encuentran notas articuladas, notas con tenuto, notas con staccato y notas ligadas, generando las siguientes combinaciones: dos notas ligadas - dos notas con staccato, tres notas ligadas - una nota con staccato, una nota con staccato - tres notas ligadas, dos notas ligadas - una nota con staccato y grupos de cuatro y ocho notas ligadas.

Tonos de si bemol mayor y sol menor.

Esta sección se enfoca en el estudio de las escalas y arpeggios, los ejercicios constan de dos partes, la primera llamada A está en la tonalidad de si bemol mayor y la segunda llamada B está en la tonalidad de sol menor. Los ejercicios están contruidos con intervalos de segunda, tercera y cuarta ascendentes y descendentes. El rango de alturas abarca desde la nota re del registro grave hasta el sol del registro agudo. La cifra métrica que se observa es 4/4. Las figuras rítmicas empleadas son: redonda, blanca, negra y corchea. En cuanto a las articulaciones, se encuentran notas articuladas, notas con staccato y notas ligadas generando las siguientes combinaciones: una nota articulada - dos notas con staccato - dos notas ligadas - dos con staccato y dos notas ligadas - dos notas con staccato.

Una vez consolidadas las escalas, los autores proponen una serie de ejercicios melódicos en las mismas tonalidades, titulados: *Ejercicios melódicos sobre ambas tonalidades*.

Las melodías están contruidas con notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava ascendentes y descendentes. Se encuentran notas alteradas las cuales generan inflexiones armónicas. El rango de alturas abarca desde la nota do del registro grave hasta el la del registro agudo.

Las melodías tienen una extensión de hasta veintiocho compases. La cifra métrica que se observa es 3/4. Las figuras rítmicas empleadas son: blanca con puntillo, negra, corchea, semicorchea, así como los silencios de negra y de corchea, generando las siguientes combinaciones rítmicas: tresillo, corchea - semicorchea - silencio de corchea.

Se encuentran símbolos de dinámica f (forte), mf (mezzoforte), p (piano) y reguladores. Aparecen marcaciones de tempo: Moderato, Commmodo y Moderato e ben ligado.

En lo que respecta a las articulaciones, se observan notas articuladas, con tenuto, staccato y ligadas, lo que genera combinaciones previamente utilizadas en el método. Además, se presentan las siguientes por primera vez: siete notas ligadas - cinco notas ligadas, una nota con staccato - dos notas ligadas - dos notas con staccato - dos notas ligadas, cinco notas ligadas - una nota staccato, dos notas ligadas - dos notas ligadas - dos notas ligadas, una nota con staccato - dos notas ligadas - una nota con staccato - una nota con tenuto, una nota articulada - dos notas ligadas - tres notas con staccato y grupos de diez y doce notas ligadas.

Sección XX - Escalas en todos los tonos mayores y menores.

En esta sección del método, los autores presentan una serie de escalas y arpeggios que abordan una amplia gama de tonalidades. Las escalas, dispuestas en dos octavas, se acompañan de sus respectivos arpeggios y se presentan en modo mayor seguido de su relativa menor a través de todas las tonalidades.

Las escalas mayores y menores se presentan utilizando la cifra métrica 4/4 y con las figuras rítmicas negra y redonda. Las escalas menores están en la variedad menor melódica. Los arpeggios correspondientes se presentan también en dos octavas, con la cifra de compás 3/4 y utilizando figuras rítmicas como blanca con puntillo y negra. El rango de alturas de esta sección abarca desde la nota do del registro grave hasta el si del registro agudo y en términos de articulación sólo se encuentran notas articuladas.

Ejercicios sobre las escalas en todos los tonos.

Los autores proponen continuar el trabajo de las escalas utilizando una estructura diferente, basada en movimientos por grados conjuntos ascendentes y descendentes que hacen énfasis en diferentes grados de la tonalidad. Dependiendo de la tonalidad, cada escala va a tener

una pequeña variación al final para resolver a la tónica. Esta estructura de ejercicios se aplica en todas las tonalidades en modo mayor y menor.

Figura 6.

Ejercicio de escalas mayores y menores.



Fuente: Imagen tomada el “Método Completo” de Taffanel & Gaubert p.45.

La cifra métrica utilizada es 4/4, con las siguientes figuras rítmicas: negra, corchea, silencio de blanca y silencio de negra. Las escalas menores están en la variedad menor melódica. El rango de alturas de esta sección abarca desde la nota do del registro grave hasta el si del registro agudo y en términos de articulación sólo se encuentran notas articuladas.

Sección XXI - Ejercicios de dedeos (digitación)

Los autores hacen la sugerencia “*Repetir hasta perfecta igualdad entre el sonido y el dedeo.*”

Los primeros ejercicios son pequeños fragmentos melódicos con repetición a lo largo de las tres octavas del instrumento.

Figura 7.*Ejercicio de digitación.*

49

FINCHING EXERCISES A répéter jusqu'à parfaite égalité de son et de doigté.	EXERCICES DE DOIGTÉ GRIPPÜBUNGEN To be repeated until perfect equality of tone and fingering is achieved.	EJERCICIOS DE DEDOS Repetir hasta perfecta igualdad de sonido y dedos.
--	---	--

Fuente: Imagen tomada del “Método Completo” de Taffanel & Gaubert p. 49.

Las melodías de los ejercicios están construidas con notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta y octava ascendentes y descendentes. Se encuentran notas alteradas las cuales posibilitan el trabajo de la digitación en los cromatismos. El rango de alturas abarca desde la nota do del registro grave hasta el la del registro agudo.

Las melodías tienen una extensión de hasta cuatro compases con signo de repetición. La cifra métrica que se observa es 4/4. Las figuras rítmicas empleadas son: redonda, blanca y corchea.

En cuanto a las articulaciones, se encuentran notas articuladas y notas ligadas, generando las siguientes combinaciones: una nota articulada - tres notas ligadas, cuatro notas ligadas - cuatro notas ligadas y grupos de ocho notas ligadas.

Sección XXII - Ejercicio sobre la escala cromática.

El ejercicio está construido sobre la escala cromática, con cifra métrica es 4/4. Las figuras rítmicas que aparecen son negra, corchea y silencio de negra. La melodía está compuesta por intervalos de segunda, tercera, cuarta y sexta ascendentes y descendentes. El rango de altura va de la nota do del registro grave hasta el sol del registro agudo y se encuentran notas alteradas.

Las articulaciones que se encuentran son: notas articuladas y notas ligadas, generando las siguientes combinaciones: ligaduras de cuatro notas, ligaduras de cinco notas terminando en el primer tiempo del siguiente compás, una nota articulada – siete notas ligadas y ocho notas ligadas.

Sección XXIII - La respiración

Los autores explican detalladamente a través de un texto, cómo debe ser la respiración al tocar un instrumento de viento. Señalan la importancia de adoptar una postura corporal adecuada para facilitar una correcta respiración. Asimismo, describen los momentos en los que se deben realizar inspiraciones profundas, medianas o breves, según las necesidades interpretativas. Además, subrayan que la respiración debe estar siempre en función de las frases melódicas, es decir, debe estar alineada con el discurso musical para lograr una interpretación coherente y expresiva.

Ejercicio para aprender a filar los sonidos.

Los autores sugieren que, al realizar los ejercicios se preste atención a la afinación. Es crucial evitar que la afinación se eleve al alcanzar el forte y que descienda al llegar al piano. Además, recomiendan estar atentos a la embocadura y al uso adecuado de los labios, factores que también influyen directamente en la calidad del sonido.

Los ejercicios están en la tonalidad do mayor, con cifra métrica es 4/4. Las figuras rítmicas que aparecen son: redonda, blanca y silencio de blanca. La melodía está compuesta por intervalos de segunda, tercera, cuarta y quinta ascendentes y descendentes. El rango de altura va de la nota do del registro grave hasta el sol del registro medio. Las articulaciones que se encuentran son notas articuladas y notas ligadas.

Se encuentran símbolos de dinámica f (forte), mf (mezzoforte), p (piano) y reguladores combinados de la siguiente manera: piano con regulador crescendo hasta el forte - regulado disminuyendo hasta el piano nuevamente y piano con regulador hasta el forte. Aparecen marcaciones de tempo: Moderato, Molto lento.

CAPÍTULO 3 - ANÁLISIS DEL MÉTODO “FLAUTA FÁCIL” DE CELSO WOLTZENLOGEL.

El "Método Flauta Fácil," publicado en 2008 por la Editorial Irmãos Vitale, es una obra creada por el flautista brasileiro Celso Woltzelongel tras el éxito de su "Método Ilustrado de Flauta." La idea surgió a raíz de una propuesta de la editorial para desarrollar un método de flauta acompañado de un CD, algo que era tendencia en ese momento. El CD incluye los acompañamientos de las melodías propuestas en el método (playback). Debido a la gran acogida que tuvo esta obra, se creó la Serie Fácil, que incluye métodos para otros instrumentos como saxofón, clarinete, trombón, entre otros, todos bajo la coordinación de Celso Woltzelongel.

El "Método Flauta Fácil" está dirigido a principiantes y es adecuado para estudiantes a partir de los 10 u 11 años, aunque también puede ser utilizado por adultos. Su enfoque principal es motivar a los estudiantes a continuar su aprendizaje a través de la práctica de melodías

conocidas. El método está dividido en dos volúmenes los cuales abordan el aprendizaje de la flauta travesa de la siguiente forma:

Volumen 1: El método se centra en las dos primeras octavas de la flauta travesa y sigue un enfoque progresivo de aprendizaje, comenzando con las notas más sencillas y añadiendo otras de manera gradual.

Volumen 2: El segundo volumen incluye la tercera octava y también introduce la síncopa de forma gradual, haciéndolo más avanzado. Esto permite al estudiante estar preparado para comenzar a trabajar con el "Método Ilustrado de Flauta," un método más complejo y detallado.

El repertorio del "Método Flauta Fácil" es una combinación de música brasileña e internacional, cuidadosamente seleccionada para promover un aprendizaje progresivo. La estructura del método permite a los estudiantes identificarse con la música brasileña mientras se familiarizan con la música de otros países, creando un vínculo cultural y musical enriquecedor.

El método también aborda aspectos pedagógicos fundamentales. Incluye explicaciones detalladas sobre la emisión del sonido, utilizando imágenes de la embocadura, así como secciones dedicadas a la biografía de los compositores de las obras seleccionadas y teoría musical básica para aquellos sin conocimientos previos. Además, la inclusión de un CD con acompañamientos permite al estudiante tocar junto con música pregrabada, lo que facilita el desarrollo de la armonía y el sentido de la afinación.

El "Método Flauta Fácil" ha demostrado ser una herramienta valiosa en diversos contextos educativos, siendo adoptado por programas como "Música para Criança" en Brasilia y el proyecto social "Proyecto Gurí" en São Paulo. Este último proyecto trabaja con alumnos de

escasos recursos, lo que subraya la accesibilidad y la utilidad del método en la educación musical en comunidades menos favorecidas.

El primer volumen del método tuvo una gran aceptación en la comunidad brasileña, lo que llevó a la creación de un segundo volumen. Sin embargo, Celso Woltzelongel no tiene planes de desarrollar un tercer volumen, ya que considera que este nivel sería demasiado avanzado para seguir bajo el enfoque pedagógico de "Flauta Fácil." Este método, junto con el "Método Ilustrado de Flauta", completa una oferta educativa que cubre desde los niveles más básicos hasta los más avanzados, ofreciendo una base sólida para el aprendizaje de la flauta travesa.

3.1. Biografía del autor.

- Celso Woltzenlogel

Figura 8.

Celso Woltzenlogel



Fuente: Imagen tomada de la pagina web
<http://www.celsowoltzenlogel.net/about.html>
consultada el 10 de octubre del 2024.

Celso Woltzenlogel es un destacado flautista y pedagogo brasileño, miembro de la Academia Brasileña de Música, y doctor en educación por la Facultad de Educación de la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ). Entre 1968 y 1991, fue primer flautista de la Orquesta Sinfónica Nacional de Brasil y desempeñó el cargo de profesor titular en la Escuela de Música de la UFRJ. Además, fue galardonado con el primer lugar en el prestigioso concurso “Medalha de Ouro”.

Nacido en Piracicaba, São Paulo, Woltzenlogel inició sus estudios musicales bajo la tutela de Jayme Rocha de Almeida. En 1958, ganó el concurso "Jovem Talentos Musicais", lo

que lo llevó a mudarse a Río de Janeiro para estudiar con el maestro Moacyr Liserra.

Posteriormente, viajó a París para perfeccionar su técnica con reconocidos maestros como Alain Marion, Jean-Pierre Rampal y Nadia Boulanger.

A lo largo de su carrera en Brasil, Woltzenlogel se ha presentado en las salas de conciertos más importantes del país como solista y como integrante de diversos conjuntos de cámara, entre los que destacan el “Quinteto de Sopros Villa-Lobos”, “Ars Barroca”, “Sexteto do Rio”, “Duo Instrumentalis”, “Jazz Clássico do Rio de Janeiro” y “Flautistas do Rio”, de los cuales fue fundador. Además de su trabajo en la música clásica, participó en la grabación de bandas sonoras para cine y televisión, así como en álbumes de renombrados artistas de la música popular brasileña como Tom Jobim, Egberto Gismonti, Edu Lobo, Caetano Veloso, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Francis Hime, Chico Buarque, Milton Nascimento, Roberto Carlos, Djavan, Gal Costa, Maria Bethânia, Clara Nunes, entre otros.

Como educador, Woltzenlogel formó una generación de flautistas que se destacaron como solistas y músicos de algunas de las orquestas sinfónicas de Brasil. Su obra pedagógica más conocida, el “Método Ilustrado de Flauta”, con prefacio de Jean-Pierre Rampal, goza de amplio reconocimiento internacional. Otra de sus publicaciones didácticas reconocida, es el método “Flauta Fácil - Método Práctico Para Principiantes” volúmenes 1 y 2 que incluye melodías brasileñas e internacionales, el cual han tenido una excelente acogida, dando lugar a la creación de la “Serie Fácil” para otros instrumentos, bajo su coordinación.

Woltzenlogel también ha sido prolífico en la creación de obras para conjuntos de flauta, con su “Colección de Música Brasileña para Conjunto de Flauta” (volúmenes 1, 2 y 3), que ha sido ampliamente exitosa. Su prestigio internacional lo ha llevado a ofrecer clases magistrales y participar en festivales de flauta alrededor del mundo en ciudades como Atlanta, Assunção,

Beijing, Bogotá, Budapest, Buenos Aires, Caracas, Chicago, Copenhague, Estocolmo, Halifax, Hamburgo, Le Mans, Los Angeles, Lima, Lund, Madrid, Malmo, Mendoza, México, Montevideu, Nice, Orlando, Porto, Quito, Rosário, São José da Costa Rica, Santiago de Chile, Slovenia, São Petersburgo, Tuscaloosa, Valencia e Vilnius.

Además de su labor artística, Woltzenlogel ha sido un gran impulsor del desarrollo de los instrumentos de viento de fabricación brasileña. Entre 1976 y 1990, coordinó el proyecto Bandas de Música de Funarte, y en 1994 fundó la Asociación Brasileña de Flautistas, la cual presidió hasta 2007. Entre 1997 y 2003, fue coordinador mundial de marketing de las flautas japonesas Sankyo, consolidando su presencia en el ámbito internacional.

Actualmente, Woltzenlogel reside en Paty do Alferes, Río de Janeiro, donde continúa su labor pedagógica y compositiva. Imparte clases de flauta traversa a jóvenes de la región y colabora con el proyecto social Programa de Integración por la Música (PIM), contribuyendo así al desarrollo musical de nuevas generaciones.⁵

⁵ CELSO WOLTZENLOGEL, Biografía. Brasil, *Celso Woltzenlogel*, <http://www.celsowoltzenlogel.net/about.html>
Consultado: 20 de agosto 2024

3.2. Análisis del método “Flauta Fácil”

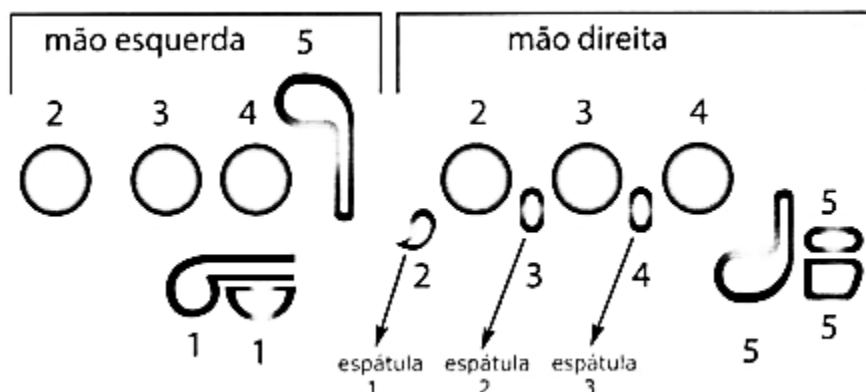
El método “Flauta Fácil” está dividido en siete partes.

Primera parte

En este primer capítulo, el autor explica de manera detallada algunos conceptos claves para iniciar el estudio de la Flauta Traversa, los cuales son: la emisión del sonido, la emisión de sonido con la boquilla, la respiración diafragmática, montaje y cuidado del instrumento, sujeción de la flauta y la posición del cuerpo al tocar, la emisión del sonido en la flauta, la afinación del instrumento y cómo estudiar el instrumento; estos de manera teórica sugiriendo algunos ejercicios.

Segunda parte - Esquema de digitación de la flauta.

En el segundo capítulo, el autor se centra en la técnica de digitación de la flauta travesa. Para facilitar la comprensión, se incluye un diagrama que sirve como apoyo visual para identificar la correcta posición de las manos, junto con una numeración que indica los dedos específicos que se deben utilizar en cada llave del instrumento. Este diagrama es clave para entender las posiciones que se emplearán en cada nota y se mantendrá como referencia a lo largo de todo el método.

Figura 9.*Diagrama de las llaves de la flauta*

Fuente: Imagen tomada del método “Flauta Fácil” de Celso Woltzenlogel p.18

Tercera parte – Ejercicios con el CD.

A partir de este capítulo, en el que se introduce el uso del instrumento completo, el autor presenta las notas de manera progresiva. Presenta una nueva nota en cada lección y sugiere pequeñas melodías que incorporan tanto las notas previamente aprendidas como la nueva. Este enfoque gradual facilita la adquisición de habilidades musicales a través de la práctica continua y acumulativa.

Además, el método incluye acompañamientos pregrabados tanto para los ejercicios, como para los extractos musicales, los cuales están disponibles en un CD. En cuanto a la enseñanza de las notas, el autor propone una estructura pedagógica específica: las notas se presentan inicialmente en figuras rítmicas simples, como redondas y negras. Para realizar el ejercicio, se sugiere que el estudiante toque acompañándose del audio del CD, que ofrece una introducción en

el primer compás. En el segundo compás, el profesor toca la nota como referencia, seguido de una nueva introducción en el tercer compás, y finalmente, en el cuarto compás el estudiante toca la nota en redonda (nota larga), posteriormente se repite la estrategia, pero utilizando las negras. Este enfoque permite que el estudiante aprenda las notas a través de una combinación de estímulos físicos, corporales y auditivos, proporcionando una referencia clara para imitar y seguir facilitando la adquisición de habilidades musicales básicas.

Sección I

La sección comienza introduciendo la digitación de las notas si, la, sol del registro grave y Do del registro medio, acompañadas de ejercicios específicos para cada nota, que posteriormente se combinan para reforzar el aprendizaje. El autor proporciona sugerencias sobre la realización de los ejercicios, basándose en la interacción entre profesor y estudiante. A continuación, se enseña la ejecución de las notas re y mi del registro medio, aplicando la estrategia donde el profesor reproduce el fragmento de la melodía y el estudiante la repite.

A partir de esta etapa, se incorporan extractos de obras musicales seleccionadas en función de las necesidades técnicas del estudiante. El rango de altura de estos extractos abarca desde la nota sol del registro grave hasta el mi del registro medio. Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera y cuarta ascendentes y descendentes, en la tonalidad de sol mayor.

Se hace uso de la barra de repetición, las melodías tienen extensión de hasta cincuenta compases sin contar las repeticiones. Las cifras métricas que se utilizan son: 2/2, 3/4 y 4/4. Las figuras rítmicas que incluyen son: redondas, blancas, negras y corcheas, así como los correspondientes silencios: silencio de redonda, silencio de blanca y silencio de negra. En algunos extractos, se emplean ligaduras de prolongación.

En lo relacionado con las articulaciones, se observan notas articuladas y ligadas, presentadas en grupos de dos, tres y cuatro notas ligadas. Las indicaciones de respiración aparecen cada dos compases, y en una de las obras se señala un ritardando al final. También, se encuentran melodías con marcación de tempo: negra igual a 75 BPM hasta negra igual a 120 BPM.

Además de los acompañamientos disponibles en el CD, las partituras incluyen la armonía, lo que permite al profesor realizar trabajo conjunto con otros instrumentos.

Repertorio: *Fais dodo, Colin - música del folclore Francés, Pequeño Tema - W. A. Mozart y María Santana - melodía tradicional hispánica.*

Se observan dos tipos de signos de respiración: una rápida en el medio de la semifrase  donde no se debe interrumpir la línea del discurso musical y la otra  es un poco más calmada donde el estudiante dentro de la interpretación debe dar la sensación de fraseo.

Figura 10.*Explicación de los tipos de respiración*

Respiración rápida sin interrumpir el discurso musical

Respiración que acompaña el fraseo

Respiración rápida sin interrumpir el discurso musical

Respiración que acompaña el fraseo

G D7 G C G D7 G

Semi - frase

Semi - frase

Frase

Fuente: Elaboración propia. Fragmento de Maria Santana Tomado de el método “Flauta Fácil” de Celso Woltzenlogel p.22

Sección II

La sección inicia introduciendo la digitación de las notas fa y sol del registro medio, acompañadas de ejercicios específicos para cada nota, aplicando la estrategia donde el profesor reproduce el fragmento de la melodía y el estudiante la repite, todo esto en conjunto con el acompañamiento pregrabado. La herramienta del acompañamiento pregrabado es utilizada a lo largo de la tercera parte del método en los momentos en los que se le está presentando una nueva nota al estudiante.

El rango de altura de estos extractos abarca desde la nota do del registro medio hasta la nota sol del mismo registro. Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta y quinta ascendentes y descendentes, en la tonalidad de do mayor.

Las melodías tienen una extensión de hasta veinticuatro compases con las siguientes cifras métricas: 2/2 y 4/4. Por primera vez, se introduce la sensación de anacrusa en los extractos musicales del método. Los fragmentos inician con una anacrusa y esta misma sensación se percibe al comienzo de los motivos melódicos conforme se desarrolla el extracto. Las figuras rítmicas que incluyen son: redondas, blancas, negras, negra con puntillo, corchea y semicorchea, así como los correspondientes silencios de redonda y de negra, generando la combinación negra con puntillo - dos semicorcheas. En uno de los extractos el silencio de negra está ubicado en el primer tiempo del compás introduciendo una fuerte sensación anacrúsica al siguiente compás. En algunos extractos se encuentra el calderón.

En lo relacionado con las articulaciones, se observan notas articuladas. También, se encuentran melodías con marcación de tempo: negra igual a 75 BPM hasta negra igual a 120 BPM.

En lo que concierne a la respiración, se van a encontrar extractos en los que no aparece indicación de respiración, sin embargo, los silencios están ubicados aproximadamente cada dos compases. Esto le permite al estudiante practicar la respiración en estos ciclos sin interrumpir la frase o la semifrase. En los extractos donde sí se encuentran indicaciones de respiración se observan cada dos compases.

Además de los acompañamientos disponibles en el CD, las partituras incluyen la armonía, lo que permite al profesor realizar trabajo conjunto con otros instrumentos.

Repertorio: *When the Saints Go Marching In* - Himno gospel estadounidense, *Lightly Row* - Canción tradicional estadounidense, *L'Abeille* - Canción del folklore francés, *J'ai du bon tabac* - Canción del folklore francés y *Muie rendera* - Ronda del folklore brasileño atribuido a Lampiao.

Sección III

La sección inicia mostrando la digitación de la nota si del registro medio. A medida que avanza la sección, se incorporan las digitaciones de las notas si del registro medio y do del registro agudo. Cada uno de estos ejercicios están acompañados de la estrategia en la que el profesor interpreta un fragmento melódico y el estudiante debe repetir, en conjunto con el acompañamiento del CD.

El rango de altura de estos extractos abarca desde la nota si del registro medio hasta la nota do del registro agudo. Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta y quinta ascendentes y descendentes, en las tonalidades do mayor y fa mayor.

Las melodías tienen una extensión de hasta treinta y dos compases con las siguientes cifras métricas: 3/4 y 4/4. Algunos extractos inician en anacrusa y esta misma sensación se encuentra al inicio de los motivos melódicos a medida que se va desarrollando el extracto. Las figuras rítmicas que incluyen son: redondas, blancas, blanca con puntillo, negras, negra con puntillo, corchea, corchea con puntillo y semicorchea, así como los correspondientes silencios: silencio de redonda, silencio de blanca y silencio de negra, generando las combinaciones: negra con puntillo - corchea, corchea con puntillo - semicorchea, silencio de corchea - dos semicorcheas. Se encuentran ligaduras de prolongación.

En lo relacionado con las articulaciones, se observan notas ligadas y notas articuladas, generando las siguientes combinaciones: dos notas ligadas - dos notas ligadas, dos notas ligadas - dos notas articuladas. Se encuentran melodías con marcación de tempo que van desde la negra igual a 87 BPM hasta la negra igual a 158 BPM, vale la pena anotar que a lo largo del método estos diferentes tempos no son presentados en un orden secuencial.

En lo que concierne a la respiración, se encuentran indicaciones de respiración cada dos compases.

Además de los acompañamientos disponibles en el CD, las partituras incluyen la armonía, lo que permite al profesor realizar trabajo conjunto con otros instrumentos.

Repertorio: *Old MacDonald Had a Farm* - Canción tradicional estadounidense, *On du Lieber Augustin* - Canción tradicional austriaca, *Viúva Alegre* - Frank Libar, *Old Folks at Home* - F.C Foster y *Peixe Vivo* - Canción del folklórico brasileiro.

Sección IV

La sección inicia mostrando la digitación de las notas fa y si bemol del registro grave. A medida que avanza la sección, se incorpora la digitación de la nota si bemol del registro medio.

El rango de altura de estos extractos abarca desde la nota fa del registro grave hasta la nota si bemol del registro medio. Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, séptima y octava ascendentes y descendentes, en la tonalidad fa mayor.

Por primera vez se observa el uso de las barras de repetición. Las melodías tienen una extensión de hasta veinte compases sin tener en cuenta las repeticiones. Las cifras métricas que se utilizan son: 2/4, 3/4 y 4/4. Uno de los extractos inicia en anacrusa y esta misma sensación se encuentra al inicio de los motivos melódicos a medida que se va desarrollando el extracto. Las figuras rítmicas que incluyen son: redondas, blancas, negras, negra con puntillo, corchea, y semicorchea, así como los correspondientes silencios: silencio de redonda y silencio de negra, generando las combinaciones: negra con puntillo – corchea y corche - dos semicorcheas.

En lo relacionado con las articulaciones, se observan notas ligadas y notas articuladas, generando la siguiente combinación: una nota articulada - dos notas ligadas. Se encuentran melodías con marcación de tempo: negra igual a 80 BPM hasta la negra igual a 116 BPM,

En lo que concierne a la respiración, se encuentran indicaciones de respiración cada dos compases.

Además de los acompañamientos disponibles en el CD, las partituras incluyen la armonía, lo que permite al profesor realizar trabajo conjunto con otros instrumentos.

Repertorio: *Cantiga de Ninar* - J. Brahms, *Himno á Alegria* - L. van Beethoven y *As Estações – Outono*, A. Vivaldi.

Sección V

La sección inicia mostrando la digitación de la nota mi bemol registro medio. A medida que avanza la sección, se incorpora la digitación de las notas do sostenido y fa sostenido del registro medio. Cada uno de estos ejercicios están acompañados de la estrategia en la que el profesor interpreta un fragmento melódico y el estudiante debe repetir, en conjunto con el acompañamiento del CD.

El rango de altura de estos extractos abarca desde la nota fa del registro grave hasta la nota sol del registro medio. Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta y sexta ascendentes y descendentes, vale la pena notar que por primera vez se usa el intervalo de tritono. Las tonalidades utilizadas son: si bemol mayor y sol mayor.

Se observa el uso de las barras de repetición y D.C al Fine. Las melodías tienen una extensión de hasta treinta y dos compases sin tener en cuenta las repeticiones. Las cifras métricas

que se utilizan son: 2/4, 3/4 y 4/4. Las figuras rítmicas que incluyen son: redondas, blancas, negras, negra con puntillo y corchea, así como los correspondientes silencios: silencio de redonda y silencio de negra, generando la combinación negra con puntillo - corchea. En uno de los extractos se hace el uso del calderón.

En lo relacionado con las articulaciones, se encuentran notas ligadas y notas articuladas, generando las siguientes combinaciones: una nota articulada - dos notas ligadas, dos notas ligadas - una nota articulada y grupos de cuatro notas ligadas. Se observan melodías con marcación de tempo: negra igual a 84 BPM hasta la negra igual a 166 BPM. En lo que concierne a la respiración, se encuentran indicaciones de respiración cada dos compases.

Además de los acompañamientos disponibles en el CD, las partituras incluyen la armonía, lo que permite al profesor realizar trabajo conjunto con otros instrumentos.

Repertorio: *Frère Jacques - Canción del folclórico francés*, *Jingle Bells - J. S. Pierpont*, *Ária - G. F. Haendel* y *Noite de Paz - F. Gruber*.

Sección VI

La sección inicia mostrando la digitación de la nota fa sostenido del registro grave. A medida que avanza la sección, se incorpora la digitación de las notas mi y re del registro grave. Cada uno de estos ejercicios están acompañados de la estrategia en la que el profesor interpreta un fragmento melódico y el estudiante debe repetir, en conjunto con el acompañamiento del CD.

El rango de altura de estos extractos abarca desde la nota re del registro grave hasta la nota sol del registro medio. Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta y sexta ascendentes y descendentes. Las tonalidades utilizadas

son: do mayor y sol mayor, por primera vez se encuentra un extracto que modula, este inicia en sol mayor y modula a re mayor.

Se observa el uso de las barras y casillas de repetición. Las melodías tienen una extensión de hasta diecisiete compases sin tener en cuenta las repeticiones. Las cifras métricas que se utilizan son: 2/4, 3/4 y 4/4. Algunos extractos inician en anacrusa y esta misma sensación se encuentra al inicio de los motivos melódicos a medida que se va desarrollando el extracto. Las figuras rítmicas que incluyen son: redondas, blancas, blanca con puntillo, negras, negra con puntillo, corchea, corchea con puntillo y semicorchea así como los correspondientes silencios: silencio de redonda, silencio de negra y silencio de corchea generando las siguientes combinaciones: negra con puntillo - corchea, silencio de corchea - corchea y corchea con puntillo - semicorchea. Se observan ligaduras de prolongación.

En lo relacionado con las articulaciones, se encuentran notas ligadas y notas articuladas, generando las siguientes combinaciones: dos notas ligadas - una nota articulada, dos notas ligadas - dos notas articuladas y grupos de cuatro notas ligadas. Se observan melodías con marcación de tempo: negra igual a 90 BPM hasta la negra igual a 116 BPM. En lo que concierne a la respiración, se encuentran indicaciones de respiración cada dos compases.

Además de los acompañamientos disponibles en el CD, las partituras incluyen la armonía, lo que permite al profesor realizar trabajo conjunto con otros instrumentos.

Repertorio: *Judas macabeo* - J. F. Haendel, *Escravos de Jó* - Canción del folclor brasileiro, *Aura Lee* - G. Poulton, *Amazing Grace* - Melodía tradicional americana, *O Tannembaum* - Canción tradicional alemana.

Sección VII

La sección inicia mostrando la digitación de la nota sol sostenido registro grave. A medida que avanza la sección, se incorpora la digitación de la nota sol sostenido del registro medio.

El rango de altura de estos extractos abarca desde la nota mi del registro grave hasta la nota do del registro agudo. Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta y octava ascendentes y descendentes.

En esta sección, se trabajan las tonalidades de mi bemol mayor, do menor, la menor y re menor. A partir de aquí, se incorporan las tonalidades menores en sus variedades natural, armónica y melódica. Uno de los extractos presenta una modulación que inicia en la tonalidad de la menor y luego cambia a la mayor. Es relevante señalar que, durante esta modulación, el autor opta por mantener la armadura de clave original y utiliza alteraciones accidentales para señalar el cambio de tonalidad.

Las melodías tienen una extensión de hasta treinta y tres compases sin tener en cuenta las repeticiones. Las cifras métricas que se utilizan son: 2/4, 3/4 y 4/4. Algunos extractos inician en anacrusa y esta misma sensación se encuentra al inicio de los motivos melódicos a medida que se va desarrollando el extracto. Las figuras rítmicas que incluyen son: redondas, blancas, blanca con puntillo, negras, negra con puntillo, corchea y semicorchea, así como los correspondientes silencios: silencio de redonda, silencio de negra y silencio de corchea generando las siguientes combinaciones: negra con puntillo - dos semicorcheas, silencio de corchea - dos semicorcheas, negra con puntillo - silencio de corchea, corchea - negra - corchea. El uso del silencio de negra al inicio del compás permite al estudiante practicar la sensación anacrúsica al siguiente compás. Se observan ligaduras de prolongación y ritardando

En lo relacionado con las articulaciones, se encuentran notas ligadas y notas articuladas, generando las siguientes combinaciones: dos notas ligadas - dos notas articuladas, dos notas ligadas - dos notas ligadas - una articulada, dos notas articuladas - dos notas ligadas y grupos de cuatro notas ligadas.

Se observan melodías con marcación de tempo: negra igual a negra igual a 95 BPM hasta la negra igual a 125 BPM. Por primera vez se introduce un extracto que presenta un cambio de tempo, comienza con una indicación de negra igual a 76 BPM, para luego acelerar a una negra igual a 104 BPM. Este cambio de tempo aporta variedad rítmica y exige al estudiante una mayor flexibilidad en la interpretación, promoviendo el control del pulso y la adaptación a diferentes velocidades dentro de la misma pieza. En lo que concierne a la respiración, se encuentran indicaciones de respiración cada dos compases.

Además de los acompañamientos disponibles en el CD, las partituras incluyen la armonía, lo que permite al profesor realizar trabajo conjunto con otros instrumentos.

Repertorio: *Minueto* - H. Purcell, *Olhos negros* - *Canción tradicional rusa*, *Nesta Rua* – *Atirei o Pau no Gato* - *Canción del folclor brasileño*, *Oh! Susana* - S. C. Foster, *Sakura, sakura* - *Canción tradicional japonesa* y *Hatikvah*, *himno nacional de Israel*.

Sección VIII

La sección inicia mostrando la digitación de la nota mi bemol del registro grave. A medida que avanza la sección, se incorpora la digitación de las notas do y do sostenido del registro grave. Cada uno de estos ejercicios están acompañados de la estrategia en la que el profesor interpreta un fragmento melódico y el estudiante debe repetir, en conjunto con el

acompañamiento del CD. El autor da una sugerencia de cómo facilitar la emisión del do y el do sostenido del registro grave.

El rango de altura de estos extractos abarca desde la nota do del registro grave hasta la nota si del registro medio. Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta y octava ascendentes y descendentes.

En esta sección del método, se emplean las siguientes tonalidades: do mayor, mi bemol mayor, fa mayor y re mayor. A lo largo de los extractos, se observan notas alteradas que introducen inflexiones armónicas, enriqueciendo la estructura tonal y proporcionando variaciones que amplían el campo armónico.

Se encuentran casillas de repetición, las melodías tienen una extensión de hasta veintinueve compases sin tener en cuenta las repeticiones. Las cifras métricas que se utilizan son: 2/4, 3/4 y 4/4. Algunos extractos inician en anacrusa y esta misma sensación se encuentra al inicio de los motivos melódicos a medida que se va desarrollando el extracto. Las figuras rítmicas que incluyen son: redondas, blancas, blanca con puntillo, negras, negra con puntillo, corchea y semicorchea así como los correspondientes silencios: silencio de redonda, silencio de negra y silencio de corchea generando las siguientes combinaciones: negra con puntillo - corchea y corchea - negra - corchea (síncopa). Se observan ligaduras de prolongación.

En lo relacionado con las articulaciones, se encuentran notas ligadas y notas articuladas, generando las siguientes combinaciones: dos notas ligadas - dos notas articuladas, dos notas ligadas - dos notas ligadas, dos notas ligadas - una nota articulada, una nota articulada - cuatro notas ligadas y grupos de tres y cuatro notas ligadas. Se observan melodías con marcación de tempo que abarcan el rango entre negra igual a 96 BPM hasta negra igual a 120 BPM. En lo que concierne a la respiración, se encuentran indicaciones de respiración cada dos compases.

Además de los acompañamientos disponibles en el CD, las partituras incluyen la armonía, lo que permite al profesor realizar trabajo conjunto con otros instrumentos.

Repertorio: *Minueto* - J. S. Bach, *Tema Singelo* - P. I. Tchaikovsky, *Furusato* - T. Okamo, *I've been working on the railroad* - Canción tradicional americana, *Samba – le – le* - Canción del folclor brasileño.

Al concluir la parte tres del método, el estudiante ya conoce todas las notas cromáticas de las dos primeras octavas del instrumento. A través de la música reconoce todas las figuras rítmicas desde la redonda hasta la semicorchea, utilizando puntillos y combinaciones de las mismas incluyendo la síncopa. Se trabaja la sensación anacrúsica en las melodías. Las marcaciones de tiempo van desde la negra a 76 BPM hasta la negra a 158 BPM. La longitud de los extractos es de doce a treinta y cuatro compases y se encuentran signos de repetición como la doble barra con puntos de repetición y casillas. El uso de estas nos permite identificar un reto para los flautistas en cuanto a la duración de los extractos que está tocando. Las tonalidades que se usaron en los extractos analizados fueron mayores y menores con hasta dos sostenidos y tres bemoles. En cuanto a las tonalidades menores se reconoce el uso de las escalas natural, armónica y melódica. En alguno de los extractos el autor introduce el uso de modulaciones tonales en las melodías. Con los acompañamientos pregrabados del CD y los cifrados que acompañan cada una de las melodías se pretende desarrollar el oído armónico, la sensación de un pulso estable y el trabajo en conjunto.

Cuarta parte – Escalas mayores y menores más utilizadas.

En este capítulo, el autor propone un enfoque sistemático para el estudio de las escalas mayores y menores. El capítulo comienza con la introducción de pequeñas piezas musicales, diseñadas para que el estudiante se familiarice con la tonalidad en cuestión. Posteriormente, se

presenta la escala correspondiente, seguida de su arpeggio, un ejercicio de terceras y, finalmente, un ejercicio cromático. Además, el autor sugiere diversas articulaciones que deben ser aplicadas a estos ejercicios, promoviendo el desarrollo técnico del estudiante. A partir de este punto, la enseñanza de la técnica instrumental se aborda de manera explícita y estructurada, consolidando habilidades esenciales para la interpretación. En esta parte del método el autor propone todos extractos a flauta solo

Escalas mayores

En esta sección, se trabajan las escalas de do mayor, sol mayor, re mayor, la mayor, mi mayor, fa mayor, si bemol mayor, mi bemol mayor y la bemol mayor. El autor presenta estas escalas siguiendo el orden del ciclo de quintas, abarcando hasta cuatro alteraciones (sostenidos y bemoles). Cada escala se acompaña de los respectivos ejercicios, los cuales se ejecutan en una o dos octavas, dependiendo de la tonalidad y del rango de alturas que el estudiante ha desarrollado hasta este punto, el cual abarca desde el do del registro grave hasta el do del registro agudo.

Figura 11.*Ejercicio de las escalas.*

Fuente: Imagen tomada del método “Flauta Fácil” de Celso Woltzenlogel, p.35

Las articulaciones propuestas para estos ejercicios incluyen diversas combinaciones: notas articuladas, una nota articulada - seis notas ligadas, una nota articulada - tres notas ligadas - tres notas ligadas, dos notas ligadas - dos notas ligadas y cuatro notas ligadas - cuatro notas ligadas. Estas variaciones en las articulaciones están diseñadas para desarrollar una mayor flexibilidad técnica y control del instrumento.

Las tonalidades abordadas en estos extractos son: do mayor, sol mayor, re mayor, la mayor, mi mayor, fa mayor, si bemol mayor, mi bemol mayor y la bemol mayor. A lo largo de

los extractos, se observan notas alteradas generando inflexiones armónicas que enriquecen la estructura tonal y proporcionan variaciones que amplían el campo armónico.

El rango de altura de estos extractos abarca desde la nota do del registro grave hasta la nota do del registro agudo. Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta y octava ascendentes y descendentes.

Se encuentran barras y casillas de repetición, las melodías tienen una extensión de hasta cuarenta y ocho compases sin tener en cuenta las repeticiones. Las cifras métricas que se utilizan son: 2/2, 3/4 y 4/4. Algunos extractos inician en anacrusa y esta misma sensación se encuentra al inicio de los motivos melódicos a medida que se va desarrollando el extracto. Las figuras rítmicas que incluyen son: redondas, blancas, blanca con puntillo, negras, negra con puntillo, corchea, corchea con puntillo y semicorchea así como los correspondientes silencios: silencio de blanca, silencio de negra y silencio de corchea generando las siguientes combinaciones: negra con puntillo - corchea y negra con puntillo - silencio de corchea cuatro semicorcheas y corchea con puntillo - semicorchea. Se observan ligaduras de prolongación y calderones.

En lo relacionado con las articulaciones, se encuentran notas ligadas y notas articuladas, generando las siguientes combinaciones: dos notas ligadas - dos notas ligadas, dos notas ligadas - cuatro notas articuladas, una nota articulada - tres notas ligadas y grupos de tres y cuatro notas ligadas. Se observan melodías con marcación de tempo: negra igual a 62 BPM hasta la negra igual a 178 BPM. En lo que concierne a la respiración, se encuentran indicaciones de respiración cada dos y cuatro compases.

Repertorio: *Capricho Italiano* - P. I. Tchaikovsky, *Minueto em Sol* - L. van Beethoven, *Hino á Alegria* - Ludwig van Beethoven, *Gavota* - G. F. Haendel, *Gavota* - J. J. Quantz,

Carnaval de Veneza - Canción tradicional italiana, Minueto - Michel Blavet, Eine Kleine Nachtmusik - W. A. Mozart y Londonderry Air (Danny boy) - Música tradicional irlandesa.

Escalas menores

En esta sección, se trabajan las siguientes escalas: la menor, mi menor, si menor, re menor, sol menor. El autor presenta estas escalas siguiendo el orden del ciclo de quintas, abarcando hasta dos alteraciones (sostenidos y bemoles). Cada escala se acompaña de los respectivos ejercicios, los cuales se ejecutan en una o dos octavas, dependiendo de la tonalidad y del rango de alturas que el estudiante ha desarrollado hasta este punto, el cual abarca desde el do del registro grave hasta el do del registro agudo. Entre los ejercicios propuestos se encuentran escalas, arpeggio y ejercicio de tercera en las variedades: menor armónica y menor melódica.

Figura 12.*Ejercicio de las escalas menores.*

Fuente: Imagen tomada del método “Flauta Fácil” de Celso Woltzenlogel p. 41

Las articulaciones propuestas para estos ejercicios incluyen diversas combinaciones: notas articuladas, una nota articulada - seis notas ligadas, una nota articulada - tres notas ligadas - tres notas ligadas, dos notas ligadas - dos notas ligadas, y cuatro notas ligadas seguidas - cuatro notas ligadas.

Las tonalidades abordadas en estos extractos son: la menor, si menor, re menor, sol menor. Se puede observar algunos fragmentos melódicos en las variedades: menor natural, menor armónica y menor melódica, asimismo, se encuentran notas alteradas que generan inflexiones armónicas, las cuales enriquecen la estructura tonal de las piezas. Estas alteraciones

no solo aportan variedad a las melodías, sino que también amplían el campo armónico, ofreciendo al estudiante una mayor diversidad en la interpretación y comprensión de los matices tonales.

El rango de altura de estos extractos abarca desde la nota do del registro grave hasta la nota do del registro agudo. Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, tercera compuesta, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava ascendentes y descendentes. Por primera vez en el método aparece un intervalo compuesto.

Las melodías tienen una extensión de hasta sesenta compases. Las cifras métricas que se utilizan son: 3/4 y 4/4. Algunos extractos inician en anacrusa y esta misma sensación se encuentra al inicio de los motivos melódicos a medida que se va desarrollando el extracto. Las figuras rítmicas que incluyen son: blancas, blanca con puntillo, negras, negra con puntillo y corchea, así como los correspondientes silencios: silencio de blanca, silencio de negra generando la siguiente combinación: negra con puntillo – corchea. Se observan ligaduras de prolongación y ritardando al final de algunas obras.

En lo relacionado con las articulaciones, se encuentran notas ligadas y notas articuladas, generando las siguientes combinaciones: dos notas ligadas - cuatro notas articuladas, tres notas ligadas - tres notas articuladas, una nota articulada - dos notas ligadas, dos notas ligadas - dos notas articuladas, tres notas ligadas - una nota articulada, dos notas ligadas - una nota articulada y grupos cuatro notas ligadas. Se observan melodías con marcación de tempo: negra igual a 100 BPM hasta la negra igual a 129 BPM. En lo que concierne a la respiración, se encuentran indicaciones de respiración cada cuatro compases.

Repertorio: *Ária do Oratório, Natal* - J.S.Bach, *Bourée* - J.S.Bach, *Minueto da Suíte em Si menor* - J.S.Bach, *Minueto* - J.S.Bach y *Greensleeves* - Anónima.

Quinta parte – Duetos.

En este capítulo el autor trabaja duetos de dos flautas, con el propósito de desarrollar las habilidades del trabajo en ensamble. Estos duetos se pueden trabajar profesor – estudiante o estudiante - estudiante.

Las tonalidades abordadas son: do mayor y fa mayor, a lo largo de los extractos se observan notas alteradas que introducen inflexiones armónicas, enriqueciendo la estructura tonal y proporcionando variaciones que amplían el campo armónico.

El rango de altura de estos extractos abarca desde la nota sol del registro grave hasta la nota do del registro agudo. Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, tercera compuesta, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava ascendentes y descendentes.

Se encuentran casillas de repetición, las melodías tienen una extensión de hasta cincuenta compases sin tener en cuenta las repeticiones. Las cifras métricas que se utilizan son: 2/4, 3/4 y 4/4. Algunos extractos inician en anacrusa y esta misma sensación se encuentra al inicio de los motivos melódicos a medida que se va desarrollando el extracto. Las figuras rítmicas que incluyen son: blancas, blanca con puntillo, negras, negra con puntillo, corchea, corchea con puntillo y semicorchea así como los correspondientes silencios: silencio de blanca, silencio de negra y silencio de corchea generando las siguientes combinaciones: negra con puntillo - corchea y corchea - dos semicorcheas, dos semicorcheas - una corchea, silencio de corchea - dos semicorcheas, corchea con puntillo - semicorchea.

En lo relacionado con las articulaciones, se encuentran notas ligadas y notas articuladas, generando las siguientes combinaciones: dos notas ligadas - dos notas articuladas, dos notas

ligadas - dos notas ligadas, dos notas ligadas - una nota articulada y una nota articulada - dos notas ligadas.

Se observan melodías con marcación de tempo: negra igual a 100 BPM hasta la negra igual a 116 BPM. En lo que concierne a la respiración, se encuentran indicaciones de respiración cada tres y cuatro compases.

Repertorio: Dueto n°1 - Devienne, Dueto - Corrette, Dueto n°2 - Devienne, Dueto n°3 de Devienne, Dueto n°4 - Devienne, Dueto - Telemann,

Sexta parte – Principios básicos de teoría musical.

En este capítulo, el autor presenta una serie de contenidos teóricos fundamentales para la lectura de partituras. Se aborda el uso del pentagrama, incluyendo las líneas adicionales superiores e inferiores y se introduce la clave de sol, explicando la ubicación de las notas en el pentagrama bajo esta clave. También se explican las figuras rítmicas y los silencios correspondientes, el uso del puntillo en dichas figuras, los signos de repetición, las articulaciones y las alteraciones, además de las armaduras clave. Asimismo, se describen los símbolos de expresión, las dinámicas y las indicaciones de tempo, proporcionando una base teórica sólida para la interpretación musical.

Séptima Parte: Biografía Resumida de los Autores de las Melodías

En este capítulo, el autor ofrece una biografía breve de los compositores cuyas obras han sido seleccionadas para ser interpretadas en el método. Entre los compositores destacados se encuentran: Johann Sebastian Bach, Ludwig Van Beethoven, Michel Blavet, Johannes Brahms, Michel Corrette, François Devienne, Stephen Collins Foster, Franz Xaver Gruber, Georg Friederich Haendel, Franz Lehar, Wolfgang Amadeus Mozart, James Pierpont, George R.

Poulton, Henry Purcell, Johann Joachim Quantz, Piotr Ilitch Tchaikovsky, George Frederick Telemann y Antonio Vivaldi.

Como material complementario, se incluye una tabla con las posiciones de los dedos para las dos primeras octavas del instrumento. El capítulo concluye con comentarios de destacados maestros de la flauta travesa de países como Estados Unidos, Brasil, Chile y Suecia, quienes ofrecen sus apreciaciones sobre el método.

CAPÍTULO 4 - ANÁLISIS DEL MÉTODO “ESTUDIO FLAUTA” DE FELIPE JAUREGUI Y NATHALIA TÉLLEZ

El método “Estudio Flauta” fue publicado de manera virtual en enero del 2020 por Felipe Jáuregui y Natalia Téllez. Según Felipe Jauregui:

“Lo lanzamos en enero de 2020, justo antes de la pandemia y fue muy útil para la enseñanza virtual. Gracias a las redes sociales, fue fácil compartirlo y ha sido utilizado en muchos países como Italia, España, Argentina, Cuba y México. Ha sido un pequeño aporte al proceso flautístico.”

Ambos autores decidieron crear este método debido a la falta de recursos pedagógicos en español que encontraron durante su formación musical y su experiencia como docentes. Optaron por desarrollar en el método un enfoque propio, adaptado a la realidad y cultura latinoamericana.

El método fue pensado para niños de ocho años en adelante y también para adultos. Se estructuró basándose en investigaciones previas, así como en el análisis de métodos de Taffanel, Altés y el de Barbara Gisler-Haase. Tras analizar cómo estaban organizados estos métodos, definieron un enfoque que se ajustara mejor a las necesidades de los estudiantes de habla

hispana. La experiencia pedagógica de Jáuregui y Téllez también fue un pilar fundamental en la creación del método.

El "Método Flauta" presenta un enfoque progresivo, en el cual el estudiante aborda de manera gradual los retos técnicos del aprendizaje del instrumento mediante la interpretación de repertorios. Las canciones y melodías que incluye el método son cercanas a la cultura Latinoamérica. Los autores cuentan que la selección del repertorio fue un proceso complicado, debido a las restricciones de derechos de autor y la necesidad de incluir música libre de licencias. La mayoría de las composiciones, arreglos y adaptaciones de las músicas que aparecen en el método fueron realizadas por Felipe Jauregui con un enfoque pedagógico. El método incorpora ejercicios de composición e improvisación, que permiten al estudiante aplicar lo aprendido a través de la creación musical. También, integra aspectos pedagógicos fundamentales, proporcionando explicaciones detalladas sobre el uso de la respiración, la emisión del sonido y el desarrollo de la embocadura. Así mismo, contiene conceptos de teoría musical básica, los cuales se aplican progresivamente en los repertorios a medida que se van abordando.

Como recursos complementarios Jauregui y Téllez crearon el canal de YouTube "Estudio Flauta" para ofrecer videos pedagógicos que complementan el método. Estos videos incluyen entrevistas a flautistas y docentes reconocidos, como Peter Lukas, Philippe Boucly y Gabriel Ahumada, quienes explican múltiples temas relacionados con el estudio de la flauta desde su perspectiva. Este recurso fue especialmente útil durante la pandemia para la enseñanza virtual.

Además de los ejercicios técnicos, el método incluye adaptaciones de obras famosas y dúos de flauta. Estos dúos cuentan con un código QR que, al escanearse, dirige al estudiante a un video con los acompañamientos.

El método ha sido implementado en diversas instituciones musicales, demostrando su eficacia. Sin embargo, los autores señalan que han enfrentado ciertos desafíos asociados a las particularidades de la educación musical en América Latina, caracterizada por ser más espontánea y acelerada. Como resultado, los estudiantes suelen enfrentarse prematuramente a repertorios avanzados, mientras que el método avanza de manera más pausada, consolidando progresivamente los contenidos.

Basados en el contexto cultural y económico de Colombia, país al cual fue dirigido el método, los autores lanzaron el método “Estudio Flauta” de manera gratuita ya que consideraron que era la decisión más adecuada para su audiencia.

4.1. Biografía de los autores.

- **Felipe Jáuregui Rubio**

Figura 13.

Felipe Jáuregui Rubio.



Fuente: Imagen tomada de la pagina web
<https://www.utadeo.edu.co/es/noticia/programese-en-la-utadeo/home/1/natalia-tellez-y-felipe-jauregui-en-tentaciones-de-flauta>
consultada el 10 de diciembre del 2024.

Tras completar sus estudios bajo la tutela de los maestros Luis Fernando Pérez V. y Kiryl Grozdanov el flautista colombiano Felipe Jáuregui Rubio se graduó como músico flautista con énfasis en composición en la Universidad Nacional de Colombia, bajo la dirección del maestro Jaime Moreno. Posteriormente, continuó su formación musical en el Vorarlberger Landeskonservatorium Feldkirch (VLK) en Austria, donde completó su estudio de postgrado como instrumentista con méritos, además de obtener su carrera de pedagogía instrumental de

flauta traversa bajo la guía del maestro Gabriel Ahumada. En 2019, culminó sus estudios de maestría en flauta traversa barroca en la Universidad Mozarteum de Salzburgo, en la clase del maestro Marcello Gatti.

Jáuregui ha destacado como solista con agrupaciones como el Collegium Instrumentale Dornbirn, la Orquesta del VLK, Ensemble Adornamento, el Ensamble Barroco de Bogotá, la Banda Sinfónica Metropolitana de Bogotá y la Banda Sinfónica Juvenil de Cundinamarca. Además, ha ofrecido conciertos de música de cámara en diversas salas. En 2015, fundó el dúo Tángara junto a la flautista Natalia Téllez Ramírez, presentándose en diversas ciudades de Austria, Alemania, Suiza y Colombia.

Su trayectoria incluye participación en destacadas agrupaciones sinfónicas, tales como Sinfonieorchester Liechtenstein, Südwestdeutsche Philharmonie Konstanz, Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, Banda Sinfónica Juvenil de Cundinamarca, entre otras orquestas juveniles en Austria y Alemania. Desde 2011, se desempeña como primera flauta en la Orquesta Sinfónica Collegium Instrumentale Dornbirn.

Desde 2004, ha ejercido como docente de flauta en distintos municipios de Cundinamarca, en academias musicales y en el Programa Infantil y Juvenil de la Universidad de los Andes. A partir de 2012, es docente de flauta en la Musikschule Dornbirn en Austria. Ha sido invitado a impartir clases magistrales y charlas en instituciones como el Afghanistan National Institute of Music (ANIM) para el Fifth Annual Winter Music Academy en Kabul y, frecuentemente, en academias regionales de flauta en Colombia, al programa de formación musical León XIII, al Seminario Internacional de Pedagogía e Interpretación de la Flauta Traversa de la Universidad Nacional de Colombia (2019) y en la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

En colaboración con la flautista Natalia Téllez Ramírez, es cocreador de Estudio Flauta, una plataforma virtual de divulgación flautística que comparte información en español, basada en entrevistas y diversas fuentes. En 2020, escribió junto a Téllez Ramírez "El método de flauta Estudio Flauta", una herramienta complementaria al trabajo docente que busca facilitar la enseñanza y el aprendizaje de la flauta travesa.⁶

- **Natalia Téllez Ramírez**

Figura 14.

Natalia Téllez Ramírez.



Fuente: Imagen tomada de la página web [https://www.uniquindio.edu.co/noticias/publicaciones/4160/flauta-traversa-taller-con-la-maestra-natalia-tellez-en-el-instituto-de-bellas-](https://www.uniquindio.edu.co/noticias/publicaciones/4160/flauta-traversa-taller-con-la-maestra-natalia-tellez-en-el-instituto-de-bellas) consultada el 10 de diciembre de 2024

⁶ Jauregui Felipe, Telez Natalia. *Estudio Flauta*. Alemania, 2020.

La flautista Natalia Téllez Ramírez oriunda del Quindío se graduó en pedagogía instrumental musical y también en el postgrado como instrumentista en la clase del maestro Gabriel Ahumada en el conservatorio estatal de Vorarlberg en Austria. Además, obtuvo una maestría en Music Performance Concert en la Universidad de Artes de Zúrich en Suiza, donde se especializó en flauta traversa barroca con la maestra Claire Genewein.

Natalia ha sido invitada como docente a diversos festivales de flauta en Colombia y desde 2015 es profesora de flauta en la Escuela de Música Tonart Mittleres Rheintal en Austria. En 2014, ganó el concurso de solistas del Vorarlberger Landeskonservatorium y fue invitada a la serie de conciertos de Jóvenes Talentos de la Radiodifusión Austriaca ORF (Österreichischer Rundfunk) ese mismo año.

Durante su carrera musical, Natalia ha participado en distintas orquestas de Colombia, Austria y Alemania. En la actualidad, es flautista de la orquesta Collegium Instrumentale Dornbirn en Austria.

Además, desde 2015, Natalia forma parte del dúo Tángara junto al flautista Felipe Jáuregui Rubio, con quienes ha realizado presentaciones en varias ciudades de Austria, Suiza, Alemania y Colombia.

También es cocreadora de Estudio Flauta, una plataforma virtual de divulgación flautística en la que comparte información principalmente en español a través de entrevistas y diversas fuentes, junto con el flautista Felipe Jáuregui Rubi.⁷

4.2. Análisis del método Estudio Flauta de Felipe Jáuregui y Natalia Téllez

El *Método de Flauta Traversa*, “*Estudio Flauta*” de Felipe Jáuregui Rubio en colaboración con Natalia Téllez Ramírez inicia con la tabla de contenidos, luego tiene la reseña artística de los creadores, el prólogo y la explicación de las diferentes flautas traversas. El método está dividido en catorce capítulos a través de los cuales se desarrolla el contenido.

Capítulo I

Este capítulo inicia explicando la técnica de respiración, luego como soplar en la boquilla del instrumento y como se deben posicionar los labios para generar la embocadura. Todos estos pasos son acompañados por códigos QR donde se explican de forma más detallada a través de videos.

Este estudio se enfoca en el proceso de emisión de sonidos utilizando únicamente la boquilla de la flauta traversa. Para facilitar la comprensión y práctica, se emplea un sistema de dos líneas que ayuda a ubicar los sonidos de manera visual. Los sonidos agudos se representan en la línea superior del sistema y se logran al soplar la boquilla sin tapar el hueco del final. Por

⁷ Jáuregui Felipe, Téllez Natalia. *Estudio Flauta*. Alemania, 2020.

otro lado, los sonidos graves se ubican en la línea inferior y se producen al soplar la boquilla tapando el hueco del final.

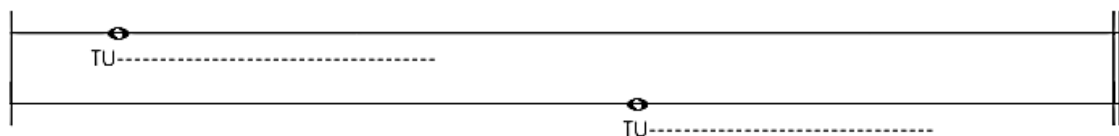
En cuanto a la representación rítmica se utiliza la figura redonda, aunque en este punto el valor de la figura no se explica al estudiante ya que el enfoque está en la producción de un sonido largo y sostenido.

Además, los autores abordan el tema de la articulación explicando cómo articular correctamente las notas. Para practicar esta articulación se sugieren dos ejercicios específicos que combinan tanto sonidos graves como agudos, todos ellos producidos únicamente con la boquilla.

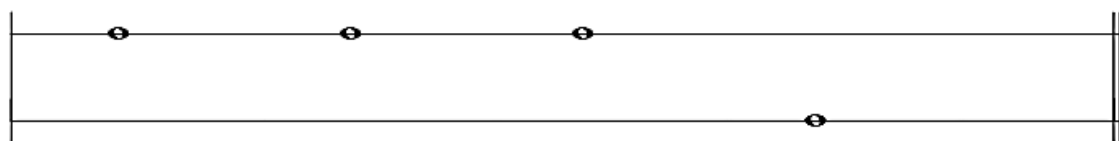
Figura 15.

Ejercicio de sonidos graves y agudos en la boquilla y articulación.

4)



4b)



Fuente: Imagen tomada del método “Estudio Flauta” de Felipe Jauregui y Natalia Tellez.

El capítulo comienza sugiriendo una serie de ejercicios diseñados para ayudar al estudiante a comprender el concepto de pulso en la música. Los autores explican cómo ejecutar la figura rítmica redonda, que consta de 4 pulsos, y proponen la sustitución de cada pulso por una sílaba específica para facilitar su aprendizaje. Además, se introduce el silencio de redonda y se detalla cómo debe ser ejecutado correctamente.

De manera similar, se explican las figuras rítmicas de blanca y negra, junto con sus respectivos silencios. Después de cada explicación, se sugieren ejercicios prácticos que permiten al estudiante ejercitar estas figuras y combinarlas con otras figuras rítmicas previamente aprendidas. En este capítulo también se introduce, por primera vez, la cifra métrica 4/4, fundamental para la comprensión rítmica.

A lo largo del capítulo, se mantiene el enfoque en la producción de sonidos graves y agudos, así como en la articulación de las notas, es decir, las notas articuladas. Son diecisiete ejercicios y el capítulo concluye proponiendo varios ejercicios en los que el estudiante debe componer utilizando todos los conocimientos adquiridos hasta el momento y tocarlo.

Capítulo III

Los autores conceptualizan las semicorcheas en grupos de cuatro y sugieren su ejecución utilizando las sílabas "Di gui di gui". Posteriormente, se presentan ejercicios rítmicos diseñados para facilitar al estudiante la apropiación y el dominio de esta figura musical.

A partir del capítulo III, se introduce al estudiante al uso del instrumento completo. El capítulo comienza enseñando cómo sujetar correctamente el instrumento y adoptar la postura adecuada para la ejecución. Se incluye un código QR que enlaza a un video de referencia que muestra estos aspectos fundamentales.

Los autores explican la digitación, detallando la numeración de los dedos de las manos y su correcta ubicación en el instrumento. Además, se introduce el uso de la clave de sol y se destaca su importancia en la lectura de partituras.

Se presenta la digitación de las notas sol, la y si en el registro grave, mostrando donde se encuentran en el pentagrama mediante el uso de la clave de sol. Estas notas constituyen el rango de alturas trabajado en este capítulo. Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda y tercera ascendentes y descendentes en la tonalidad sol mayor.

En este capítulo también se introduce el concepto de ligadura de articulación acompañado de un ejercicio práctico para aplicar este concepto. Las melodías presentadas contienen notas ligadas y notas articuladas y se presentan la combinación dos notas ligadas - una nota articulada.

Las melodías de este capítulo tienen una extensión de hasta ocho compases y utilizan cifras métricas de 3/4 y 4/4. Las figuras rítmicas que aparecen son: redonda, blanca, blanca con puntillo, negra, así como los correspondientes silencios: silencio de redonda, silencio de blanca con puntillo y silencio de negra.

Algunos ejercicios están acompañados de una segunda voz, la cual puede ser rítmica o melódica. Las voces rítmicas ayudan al estudiante a comprender mejor el uso de las figuras rítmicas, mientras que las voces melódicas pueden ser tocadas por el profesor o por otro estudiante del mismo nivel. Las partituras también incluyen un código QR que enlaza a un video dividido en dos partes: en la primera, suena el dueto completo proporcionando al estudiante una referencia auditiva; en la segunda, suena solo la segunda voz permitiendo al estudiante practicar junto con la grabación. Estas melodías en formato de dueto ayudan al estudiante a desarrollar el oído armónico, el sentido del pulso y su estabilidad, así como la afinación y la capacidad de trabajo en conjunto.

El capítulo concluye proponiendo varios ejercicios en los que el estudiante debe componer utilizando todos los conocimientos adquiridos hasta el momento y luego interpretarlos.

Repertorio: Dos por mil - Canción popular, Rueda el bus - Felipe Jáuregui R , Carrusel - Felipe Jáuregui R, Gently Sleep - Canción de Gales del siglo XVIII, Mary tiene un ciempiés - Canción popular inglesa y Caracol - Canción popular alemana.

Capítulo IV

El capítulo inicia mostrando el bemol en la partitura y el efecto que produce en la nota que acompaña. Luego de mostrar el uso del bemol, los autores explican la digitación de las notas fa, si bemol del registro grave y do del registro medio, esta última se puede ejecutar con dos posiciones.

El rango de altura de los extractos trabajados en este capítulo va desde el fa del registro grave hasta el do del registro medio incluyendo la nota si bemol. Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera y cuarta ascendentes y descendentes en las tonalidades sol mayor y fa mayor. Por primera vez aparece la armadura de clave y los autores lo conceptualizan. En uno de los ejercicios se forma la estructura de la escala mayor y el arpeggio hasta el quinto grado ascendente y descendente, pero esta no se conceptualiza.

A partir de este momento se comienza a utilizar algunos signos de repetición, lo que va a permitir que el estudiante trabaje la resistencia. Hasta el momento los ejercicios y los extractos tenían hasta ocho compases ahora con los signos de repetición estos serán más largos. Los autores inician explicando la barra de repetición y luego la casilla de repetición.

Las melodías de este capítulo tienen una extensión de hasta doce compases sin contar las repeticiones y utilizan cifras métricas de 3/4 y 4/4. Por primera vez se encuentra la anacrusa al

inicio de los extractos y la sensación de la misma al inicio de los motivos melódicos a medida que se va desarrollando el extracto.

Los autores explican la figura rítmica corchea y el silencio de corchea, muestran su escritura y como reproducirla con la sílaba Ti ti y para su silencio usar mu. Las figuras rítmicas que aparecen son: blanca, blanca con puntillo, negra y corchea, así como los correspondientes silencios: silencio de blanca con puntillo, silencio de negra y silencio de corchea.

En lo que concierne a las articulaciones se usan notas articuladas y notas ligadas y se presentan las siguientes combinaciones: dos notas ligadas - una nota articulada y una nota articulada - dos notas ligadas - una nota articulada.

Algunos ejercicios están acompañados de una segunda voz, la cual puede ser rítmica o melódica. Las voces rítmicas ayudan al estudiante a comprender mejor el uso de las figuras rítmicas, mientras que las voces melódicas pueden ser tocadas por el profesor o por otro estudiante del mismo nivel. Se utilizan nuevamente los códigos QR de la forma anteriormente descrita. En algunos extractos se encuentra la melodía acompañada de la letra de la canción, lo que le permite al profesor generar actividades a través del canto y el estudiante se familiarice con el mismo.

Finaliza el capítulo proponiendo un ejercicio de improvisación, este tiene un acompañamiento lo que le permite al estudiante ser guiado armónicamente. Esta improvisación debe ser transcrita lo que le permite al estudiante consolidar todo lo teóricamente aprendido.

Repertorio: ¡Hipo! - Felipe Jauregui, La escalera - anónimo, Himno a la alegría - Ludwig van Beethoven., Rana cri cri - Felipe Jauregui , Las guayabas del árbol - Felipe Jauregui , Sol solecito - Ronda infantil, Caminando en Bogotá - Felipe Jauregui .

Capítulo V

A partir de este capítulo los estudiantes aprenderán tres nuevas notas: mi y re del registro grave y re del registro medio. Los autores inician dando un consejo a los estudiantes para los momentos en los que una digitación les genera dificultad y proponen ejercicios para tal fin.

El rango de altura de los extractos trabajados en este capítulo va desde el re del registro grave hasta el re del registro medio incluyendo la nota si bemol. Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava ascendentes y descendentes en las tonalidades do mayor, sol mayor, fa mayor y re menor.

Se observa el uso de las barras y casillas de repetición y la casilla de repetición.

Las melodías de este capítulo tienen una extensión de hasta veinticuatro compases sin contar las repeticiones y utilizan cifras métricas de 2/4, 3/4 y 4/4. Algunos extractos inician en anacrusa y esta misma sensación se encuentra al inicio de los motivos melódicos a medida que se va desarrollando el extracto.

Las figuras rítmicas que aparecen son: blanca, blanca con puntillo, negra y corchea así como los correspondientes silencios: silencio de blanca con puntillo, silencio de negra y silencio de corchea generando la siguiente combinación rítmica: silencio de corchea - corchea.

En lo que concierne a las articulaciones se usan notas articuladas y notas ligadas y se presentan las siguientes combinaciones: dos notas ligadas - una nota articulada y dos notas ligadas - dos notas ligadas.

La mayoría de los extractos son dúos en los cuales la segunda voz puede ser interpretada por el docente o por otro estudiante del mismo nivel.

Las partituras incluyen un código QR que facilita el acceso a pistas de acompañamiento para apoyar la práctica. En algunos extractos se encuentra la melodía acompañada de la letra de la canción.

Finaliza el capítulo con un ejercicio de improvisación, este inicia con una propuesta melódica de cuatro compases y el estudiante debe responder a través de la improvisación en la tonalidad de fa mayor. Esta improvisación debe ser transcrita lo que le permite al estudiante consolidar todo lo teóricamente aprendido.

Repertorio: Primavera - Antonio Vivaldi, El pequeño Hans -Canción alemana, Hansel y Gretel - Canción alemana , Summ, summ, summ - Canción tradicional de la República Checa, Oé, oé oé oé - Melodía popular , Aserrín aserrán - Canción popular española, A la rueda rueda - canción popular, Un barquito chiquitito - Canción popular española, Yo tengo una casita, El hombre del costal - Canción alemana, Rondeau/ Le Ninon -Michel de La Barre, Nosotros somos los músicos - Canción alemana y Menuet de Mr Handel -Michel Correte. .

Capítulo VI

El capítulo inicia mostrando el sostenido y el efecto que produce en la nota que acompaña, luego de mostrar el uso del sostenido los autores explican la digitación de las notas fa sostenido del registro grave y do sostenido del registro medio.

El rango de altura de los extractos trabajados en este capítulo va desde el re del registro grave hasta el re del registro medio incluyendo las notas si bemol, fa sostenido y do sostenido. Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta y octava ascendentes y descendentes en las tonalidades sol mayor, fa mayor, re

mayor y re menor. Por primera vez aparece el ejercicio de escala y arpeggio en una octava en la tonalidad re mayor.

Se observa el uso de la barra, las casillas de repetición y Da Capo al Fine (D.C al Fine). Las melodías de este capítulo tienen una extensión de hasta dieciséis compases sin contar las repeticiones y utilizan cifras métricas de 3/4 y 4/4. Algunos extractos inician en anacrusa y esta misma sensación se encuentra al inicio de los motivos melódicos a medida que se va desarrollando el extracto.

Los autores explican la combinación de las figuras rítmicas negra con puntillo - corchea, muestran su escritura y como reproducirla con la sílaba Ti---i ti, junto con este concepto también incluyen la ligadura de prolongación. Las figuras rítmicas que aparecen son: blanca, blanca con puntillo, negra, negra con puntillo y corchea así como los correspondientes silencios: silencio de blanca y silencio de negra a generando la siguiente combinación rítmica: negra con puntillo - corchea.

En lo que concierne a las articulaciones se usan notas articuladas y notas ligadas y se presentan las siguientes combinaciones: dos notas ligadas y tres notas ligadas.

La mayoría de los extractos están compuestos por dúos, en los cuales la segunda voz puede ser interpretada por el docente o por otro estudiante del mismo nivel, conforme al progreso establecido en el método. Las partituras incluyen un código QR.

Por primera vez aparece un ejercicio técnico. El objetivo de este ejercicio es trabajar la estabilidad de la embocadura y la postura mientras se toca el do sostenido, se inicia mostrando la digitación del do sostenido del registro medio. El ejercicio tiene varios motivos melódicos de dos compases que se repiten.

Finaliza el capítulo con un ejercicio de improvisación donde el estudiante crea melodías utilizando las notas re, fa, sol, si bemol del registro grave y do sostenido y re del registro medio. El ejercicio tiene una segunda voz melódica que debe ser tocada por el profesor para direccionar armónicamente la improvisación. Esta improvisación debe ser transcrita lo que le permite al estudiante consolidar todo lo teóricamente aprendido.

Repertorio: Tamborín - Felipe Jauregui. , El mango - Felipe Jauregui, Diez indiecitos - Canción de norteamérica , Allegro - Felipe Jauregui, ¡Oh! Susana - Stephen Foster, Gavotte/ Chevry - Michel de La Barre, En la granja de mi tío - Canción popular norteamericana, María moñitos - canción popular venezolana, Gavotte de la Suite 1 - Jacques – Martin Hotteterre y A dormir, a dormir - Johannes Brahms .

Capítulo VII

El capítulo inicia mostrando la digitación de las notas mi bemol y la bemol del registro grave y mi bemol del registro medio con sus enarmónicos.

Los autores conceptualizan el becuadro y su uso, los autores sugieren un ejercicio con el objetivo de trabajar el uso del becuadro en la tonalidad menor.

El rango de altura de los extractos trabajados en este capítulo va desde el re del registro grave hasta el mi bemol del registro medio. En este punto, el estudiante habrá adquirido conocimiento de todas las notas de la escala cromática. Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta y octava ascendentes y descendentes en las tonalidades do menor, si bemol mayor, mi bemol mayor y la bemol mayor. Se encuentra el ejercicio de escala con arpeggio en una octava en la tonalidad mi bemol mayor.

Se observa el uso de la barra y las casillas de repetición. Las melodías de este capítulo tienen una extensión de hasta treinta y tres compases sin contar las repeticiones y utilizan cifras métricas de 2/4, 3/4 y 4/4. Algunos extractos inician en anacrusa y esta misma sensación se encuentra al inicio de los motivos melódicos a medida que se va desarrollando el extracto.

Las figuras rítmicas que aparecen son: blanca, blanca con puntillo, negra, negra con puntillo y corchea, así como los correspondientes silencios: silencio de blanca, silencio de blanca con puntillo, silencio de negra y silencio de corchea, generando las siguientes combinaciones rítmicas: negra con puntillo - corchea, silencio de corchea - corchea, cuatro corcheas. Se encuentran ligaduras de prolongación en varios de los extractos, pero en el extracto 96 aparecen entre la corchea y la negra que le sigue al patrón rítmico negra con puntillo – corchea la cual posiblemente represente una dificultad para el estudiante. Los autores recomiendan estudiar primero sin las ligaduras de prolongación y una vez el estudiante entienda el ritmo, pasar a usar las ligaduras. Se encuentra el calderón al final de algunos extractos y una de las melodías consta de marcación de tempo, Allegro.

En lo que concierne a las articulaciones se usan notas articuladas y notas ligadas y se presentan las siguientes combinaciones: dos notas ligadas - dos notas ligadas y ligaduras de dos notas acompañando diferentes patrones rítmicos en un mismo extracto.

La mayoría de los extractos presentados consisten en duetos, en los que la segunda voz puede ser interpretada por el docente o por otro estudiante. Algunos acompañamientos permiten que sean estudiantes del mismo nivel quienes ejecuten la segunda voz, mientras que otros requieren la participación de estudiantes de niveles más avanzados. En esta segunda voz se introducen figuras rítmicas con las cuales el estudiante aún no ha tenido contacto; sin embargo, escucharlas en el acompañamiento le permitirá familiarizarse con ellas. En este capítulo, por

ejemplo, se incluye la corchea swing, la semicorchea, y combinaciones rítmicas como corcheados semicorcheas y cuatro semicorcheas.

Las partituras incluyen un código QR con los acompañamientos.

Se encuentra un ejercicio técnico con el objetivo de trabajar la digitación de las notas si bemol y el la bemol. El ejercicio tiene varios motivos melódicos de dos compases que se repiten.

Los autores conceptualizan los símbolos f (forte), mf (mezzoforte) y p (piano) estos pertenecen a las dinámicas.

Finaliza el capítulo con un ejercicio de composición en mi bemol mayor, los autores proponen la nota ubicada en el primer tiempo del compás y el estudiante debe componer el resto. el cual debe ser transcrito. Este ejercicio le permite al estudiante consolidar todo lo teóricamente aprendido.

Repertorio: Variaciones sobre un tema de las folías de España - Marín Marais, Las mañanitas - Canción popular mexicana, Un elefante, Dinamicas - Canción popular, Amazing Grace - Canción tradicional inglesa, Pin Pon - Canción popular, Andante de la sonata para piano K 331- Wolfgang Amadeus Mozart, Oh, When The Saints Go Marching In - Gospel tradicional y Boogieduo, Felipe Jáuregui.

Capitulo VIII

En este capítulo se abordan las notas que se digitan de la misma forma en el registro grave y en el medio, la diferencia de alturas se da a través de la velocidad del aire al soplar. Los autores muestran la digitación de las notas mi. fa, fa sostenido y sol del registro medio.

Los autores conceptualizan la cifra métrica 2/2

El rango de altura de los extractos trabajados en este capítulo va desde el re del registro grave hasta el sol del registro medio. En las melodías se encuentran notas alteradas como alteraciones accidentales, generando inflexiones armónicas. Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, tercera compuesta, cuarta, quinta, sexta, séptimas y octava ascendentes y descendentes, por primera vez aparecen intervalos compuestos. Las tonalidades utilizadas son: do mayor, si bemol mayor, sol mayor, fa mayor, re mayor, la mayor y sol menor. En los extractos que se presentan en tonalidades menores se puede observar algunos fragmentos melódicos en las variedades: menor armónica y menor melódica. Se encuentra el ejercicio de escala con arpeggio en una octava en las tonalidades fa mayor y sol mayor.

Se observa el uso de la barra, las casillas de repetición y D.C al Fin. Las melodías de este capítulo tienen una extensión de hasta treinta y nueve compases sin contar las repeticiones y utilizan cifras métricas de 2/2, 2/4, 3/4 y 4/4. Algunos extractos inician en anacrusa y esta misma sensación se encuentra al inicio de los motivos melódicos a medida que se va desarrollando el extracto.

Las figuras rítmicas que aparecen son: blanca, blanca con puntillo, negra, negra con puntillo, corchea y el silencio de negra generando la siguiente combinación rítmica: negra con puntillo - corchea. Se encuentran ligaduras de prolongación en varios de los extractos. Se observa el calderón.

Se encuentra una melodía con marcación de tempo, Andante.

En lo que concierne a las articulaciones se usan notas articuladas, notas ligadas y se presentan las siguientes combinaciones: dos notas ligadas - dos notas ligadas, dos notas ligadas- una nota articulada y ligaduras de dos notas en la figura negra con puntillo corchea.

Entre los extractos musicales se encuentran dúos musicales y las partituras incluyen nuevamente un código QR con los acompañamientos.

Por primera vez aparece el cifrado armónico de un extracto, esto permite que el maestro pueda acompañar al estudiante.

Se encuentran ejercicios técnicos con el objetivo de trabajar la digitación de la nota do del registro medio al mi del mismo registro. Hace especial énfasis en los intervalos de: segunda, tercera y cuarta. El ejercicio tiene varios motivos melódicos de dos compases que se repiten.

Se encuentran símbolos de dinámica f (forte) y p (piano) en los extractos.

Finaliza el capítulo con un ejercicio de construcción de escalas re mayor, mi bemol mayor, sol mayor y fa mayor por terceras ascendentes y descendentes, se deben estudiar con las articulaciones aprendidas hasta el momento y escribirlas, de esta manera el estudiante consolida la escritura en el pentagrama.

Repertorio. Cumpleaños feliz - Mildred Smith Hill, Patty Smith Hill, Adapt: Felipe Jáuregui R; Los pollitos - Canción infantil atribuida a Ismael Parraguez; Caballeros de la mesa - Canción tradicional francesa; Santa Lucia - Canción tradicional italiana; Greensleeves - Canción tradicional inglesa del siglo XVI, Yankee Doodle - Canción tradicional americana, Suena tan maravilloso - Ópera La Flauta Mágica, Wolfgang Amadeus Mozart ; Can can - Jacques Offenbach., Estrellita - Del método del Señor Mussard, Alouette - Canción tradicional, Bahay kubo - Canción tradicional de Filipinas, No es más que un hasta luego - Canción tradicional escocesa, Minuett - Johan Sebastian Bach, En bicicleta - Felipe Jáuregui R y Duerme negrito, Canción colombo – venezolana.

Capítulo IX.

En este capítulo se continúa trabajando las notas que se digitan igual en el registro grave y en el medio, la diferencia de alturas se da a través de la velocidad del aire al soplar. Los autores muestran la digitación de las notas sol sostenido/la bemol, la, la sostenido / si bemol, si del registro medio y el do del registro agudo.

Los autores conceptualizan los reguladores de las dinámicas, tanto los símbolos como las abreviaturas de las palabras crescendo, diminuendo o decrescendo que es como aparecen en las partituras. A partir de este momento en los extractos musicales se van a encontrar los siguientes signos de dinámica.

El rango de altura de los extractos trabajados en este capítulo va desde el re del registro grave hasta el do del registro agudo. En las melodías se encuentran alteraciones accidentales generando inflexiones armónicas, ejemplo de esto se encuentran alteraciones por dominantes secundarias y giros armónicos o melódicos en las escalas menores.

Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, tercera compuesta, cuarta, quinta, quintas compuestas, sexta, séptima y octava ascendentes y descendentes. Las tonalidades utilizadas son: do mayor, si bemol mayor, sol mayor, la bemol mayor, re mayor, la mayor, mi bemol mayor, re menor y sol menor. En los extractos que se presentan en tonalidades menores se puede observar algunos fragmentos melódicos en las variedades: menor armónica y menor melódica.

Se encuentran ejercicios de escalas y arpeggios en una octava en las tonalidades la mayor, si bemol mayor y do mayor a medida que va transcurriendo el capítulo y como penúltimo ejercicio los autores exponen todas las escalas mayores correspondientes a las armaduras que contienen hasta tres sostenidos y tres bemoles. Las escalas están expuestas junto a su arpeggio en una octava.

Se observa el uso de D.S al Fin, D.C al Fin, de las barras y las casillas de repetición. Las melodías de este capítulo tienen una extensión de hasta veinticuatro compases excepto una de ellas que tiene sesenta y tres compases sin contar las repeticiones. Las cifras métricas que se utilizan son: 2/2, 2/4, 3/4 y 4/4. Algunos extractos inician en anacrusa y esta misma sensación se encuentra al inicio de los motivos melódicos a medida que se va desarrollando el extracto.

Los autores conceptualizan la síncopa, muestran su escritura y como reproducirla con las sílabas Ti y Tu. Las figuras rítmicas que aparecen son: redonda, blanca, blanca con puntillo, negra, negra con puntillo, corchea, silencio negra y silencio de corchea generando la siguiente combinación rítmica: corchea - negra - corchea, negra con puntillo - corchea, silencio de corchea - corchea y silencio de corchea - tres corcheas, esta última se encuentra en uno de los extractos en el primer tiempo del compás lo que representa un reto rítmico para el estudiante. Aparecen ligaduras de prolongación en varios de los extractos. Se observa el calderón.

Se encuentran melodías con marcación de tempo: Moderato y Allegro.

En lo que concierne a las articulaciones se usan notas articuladas y notas ligadas, se presentan las siguientes combinaciones: dos notas ligadas - dos notas ligadas, dos notas ligadas- una nota articulada, tres notas ligadas - una nota articulada y dos notas articuladas - seis notas ligadas. En algunas frases se encuentran grupos de dos, tres, cuatro y siete notas ligadas. En este último grupo de siete notas ligadas, vale la pena resaltar que la ligadura se extiende hasta la resolución de la frase en un primer tiempo.

Algunos de los extractos son dúos y las partituras incluyen un código QR con los acompañamientos.

Se encuentran ejercicios técnicos con el objetivo de trabajar la digitación de la nota re del registro medio a la del mismo registro. Por primera vez se encuentran dos énfasis tonales en un mismo ejercicio. El ejercicio tiene varios motivos melódicos de dos compases que se repiten.

Se encuentran símbolos de dinámica f (forte), mf (mezzoforte), p (piano) además de reguladores en crescendo y disminuyendo en los extractos.

Finaliza el capítulo con un ejercicio de construcción de escalas mayores, utilizando diferentes ritmos, síncopas, articulaciones y dinámicas. Se deben tocar y escribir en el pentagrama, de esta manera el estudiante consolida la escritura musical.

Repertorio: Moderato - Felipe Jáuregui R; Allegro - Felipe Jáuregui R; Menuet - Del método del Sr Mussard, Adapt: Felipe Jáuregui Rubio; La cumparsita -Gerardo Matos Rodríguez; La cucaracha - canción mexicana de origen español; Andante - Benoit Tranquille Berbiquier; Alma llanera - Rafael Bolívar Coronado, Pedro Elías Gutiérrez, Adapt. Felipe Jáuregui R.; El condor pasa - Daniel Alomía Roble, Verde verde - Canción tradicional alemana, Campanero - Canon; Landler - Franz Schubert, Chontaduro - Felipe Jauregui, Allegro agitato - Raphael Dressler; Pompa y circunstancia - Edward Elgar; Allegro -François Devienne y Tom Dooley - canción tradicional norteamericana.

Capítulo X

A partir de este capítulo se comienza a tocar en la tercera octava del instrumento, el registro agudo. Los autores muestran la digitación de las notas do sostenido/re bemol y la nota re del registro agudo y sugieren cómo emitir el sonido en esta octava.

Los autores conceptualizan el uso de los armónicos iniciando con la nota re.

El rango de altura de los extractos trabajados en este capítulo va desde el re del registro grave hasta el re del registro. En las melodías se encuentran alteraciones accidentales generando inflexiones armónicas. Los autores dejan una indicación sobre la enarmonía de la nota mi sostenido.

Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava ascendentes y descendentes. Las tonalidades utilizadas son: si bemol mayor, re mayor, la mayor, fa mayor, fa menor y sol menor. En los extractos que se presentan en tonalidades menores se puede observar algunos fragmentos melódicos en las variedades: menor armónica y menor melódica.

Se observa el uso de D.C al Fin, de las barras y las casillas de repetición. Las melodías de este capítulo tienen una extensión de hasta veinticuatro compases sin contar las repeticiones. Las cifras métricas que se utilizan son: 2/2, 3/4 y 4/4. Algunos extractos inician en anacrusa y esta misma sensación se encuentra al inicio de los motivos melódicos a medida que se va desarrollando el extracto.

Las figuras rítmicas que aparecen son: redonda, blanca, blanca con puntillo, negra, negra con puntillo, corchea, silencio negra y silencio de corchea generando la siguiente combinación rítmica: corchea - negra - corchea, negra con puntillo - corchea, silencio de corchea - corchea negra con puntillo - silencio de corchea y silencio de corchea - tres corcheas. Por primera vez se encuentra en la melodía de la flauta una figura rítmica percutiva. Aparecen ligaduras de prolongación en varios de los extractos.

Se encuentra una melodía con marcación de tempo, Allegro.

Los autores conceptualizan las siguientes articulaciones: staccato, tenuto y acento Las articulaciones utilizadas son: notas articuladas, notas con acento, notas con tenuto, notas con staccato y notas ligadas, se presentan las siguientes combinaciones: dos notas ligadas - dos notas ligadas. En algunas frases se encuentran grupos de dos y cinco notas ligadas.

Algunos de los extractos son dúos y las partituras incluyen un código QR con los acompañamientos.

Se encuentran ejercicios técnicos con el objetivo de trabajar la digitación de la nota la del registro medio a la nota do del registro agudo. El ejercicio tiene varios motivos melódicos de cuatro compases que se repiten.

Se encuentran símbolos de dinámica f (forte), mf (mezzoforte), p (piano) además de reguladores en crescendo y disminuyendo en los extractos.

Finaliza el capítulo con un ejercicio de construcción de arpeggios ascendentes y descendentes en tonalidades mayores con diferentes ritmos, síncopas, articulaciones y dinámicas se deben tocar y escribir, de esta manera consolida todo lo aprendido y la escritura musical.

Repertorio: Marlén - Felipe Jauregui; The Sailor's Hornpipe - Canción tradicional inglesa; Danny Boy - Canción tradicional inglesa; Sambalele - Canción tradicional brasilera; Pasillo - Felipe Jáuregui; Gavotte - François-Joseph Gossec, Adapt: Natalia Téllez Ramírez; Preludio Jacques Hotteterre, Adapt: Felipe Jáuregui R.; If You're Happy And , You Know It - Canción tradicional inglesa y El barbero de Sevilla - Gioachino Rossini, Adapt: Felipe Jáuregui R .

Capítulo XI

En este capítulo se van a estudiar las notas del registro grave. Los autores muestran la digitación de las notas do sostenido/re bemol y do del registro grave.

Los autores dejan una sugerencia sobre la embocadura y la emisión del sonido en las notas del registro grave.

El rango de altura de los extractos trabajados en este capítulo va desde el do del registro grave hasta el re del registro agudo. En las melodías se encuentran alteraciones generando inflexiones armónicas.

Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta y sexta ascendentes y descendentes. Las tonalidades utilizadas son: re mayor, fa mayor, do mayor y sol menor. En los extractos que se presentan en tonalidades menores se puede observar algunos fragmentos melódicos en las variedades: menor armónica y menor melódica.

Las melodías de este capítulo tienen una extensión de hasta veinticuatro compases sin contar las repeticiones. Se observa el uso de las barras y las casillas de repetición.

Los autores conceptualizan las cifras métricas $3/8$ y $6/8$, los primeros ejercicios en los cuales se utilizan las nuevas cifras métricas están acompañados de la marcación del pulso y la marcación de la sílaba que se debe pensar dependiendo del ritmo. Las cifras métricas que se utilizan en los extractos de este capítulo son: $2/4$, $3/4$, $4/4$, $3/8$ y $6/8$. Algunos extractos inician en anacrusa y esta misma sensación se encuentra al inicio de los motivos melódicos a medida que se va desarrollando el extracto.

Las figuras rítmicas que aparecen son: redonda, blanca, blanca con puntillo, negra, negra con puntillo, corchea, corchea con puntillo, semicorchea y silencio negra generando la siguiente

combinación rítmica: negra con puntillo - corchea, negra - corchea, corchea con puntillo - semicorchea - corchea y tres corcheas. Aparecen ligaduras de prolongación en varios de los extractos.

Se encuentran melodías con marcación de tempo: Allegro y Andante.

En lo que concierne a las articulaciones se usan notas articuladas, notas con acento, notas con staccato y notas ligadas, se presentan las siguientes combinaciones: dos notas ligadas - una nota articulada y una nota articulada - dos notas ligadas. En algunas frases se encuentran grupos de cinco notas ligadas y tres notas con staccato. figuras

Algunos de los extractos son dúos y las partituras incluyen un código QR con los acompañamientos.

Se encuentran ejercicios técnicos con el objetivo de trabajar la digitación y el sonido en las notas del registro grave. El ejercicio tiene varios motivos melódicos de dos compases que se repiten.

Se encuentran símbolos de dinámica f (forte), mf (mezzoforte), p (piano) además de reguladores en crescendo y disminuyendo en los extractos.

Finaliza el capítulo con un ejercicio en el cual el estudiante debe crear un ejercicio en la tonalidad do mayor en la métrica de compás 6/8, con las figuras rítmicas, articulaciones y dinámicas estudiadas hasta el momento. La creación se debe transcribir.

Repertorio: O du lieber Augustin - Canción tradicional austriaca; Atirei o Pau no Gato - canción brasileira; Tema del carnaval de Venecia - Melodía tradicional italiana, Adapt. Felipe Jáuregui R.; Canarios - Gaspar Sanz Adapt: Felipe Jáuregui R.; Barcarolle - Jacques

Offenbach, Adapt: Felipe Jáuregui R.; Jarabe Tapatío - Jesús González Rubio y Scheherezade - Nikolái Rimski-Kórsakov

Capítulo XII

En este capítulo se vuelve a estudiar las notas del registro agudo. Los autores muestran la digitación de las notas mi y mi bemol/ re sostenido del registro agudo.

El rango de altura de los extractos trabajados en este capítulo va desde el do del registro grave hasta el mi del registro agudo. En las melodías se encuentran alteraciones generando inflexiones armónicas.

Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, segunda compuesta, tercera, tercera compuesta, cuarta, quinta, sexta y octava ascendentes y descendentes. Las tonalidades utilizadas son: mi bemol mayor, fa mayor, do mayor, sol mayor, mi menor, do menor y re menor. En los extractos que se presentan en tonalidades menores se puede observar algunos fragmentos melódicos en las variedades: menor armónica y menor melódica.

Las melodías de este capítulo tienen una extensión de hasta veintinueve compases sin contar las repeticiones. Se observa el uso de las barras y las casillas de repetición.

Las cifras métricas que se utilizan en los extractos de este capítulo son: 2/2, 2/4, 3/4 y 4/4. Algunos extractos inician en anacrusa y esta misma sensación se encuentra al inicio de los motivos melódicos a medida que se va desarrollando el extracto.

Las figuras rítmicas que aparecen son: blanca, blanca con puntillo, negra, negra con puntillo, corchea, semicorchea, silencio negra y silencio de corchea, generando la siguiente combinación rítmica: negra con puntillo - corchea, negra con puntillo - tres corcheas, silencio de

corchea - tres corcheas, corchea - negra - corchea, silencio de corchea - corchea y cuatro semicorcheas. Aparecen ligaduras de prolongación en varios de los extractos.

Se encuentra una melodía con marcación de tempo, Allegro.

En lo que concierne a las articulaciones se usan notas articuladas, notas con acento, notas con staccato y notas ligadas, se presentan las siguientes combinaciones: una nota con staccato - dos notas ligadas, tres notas ligadas - una nota articulada, dos notas ligadas - una nota articulada, una nota articulada - cinco notas ligadas con un staccato en la última nota, cuatro notas ligadas con acento en la primera nota – dos notas con staccato – una articulada, dos notas con staccato - cuatro notas ligadas con acento en la primera nota, dos notas ligadas - una nota con staccato, dos notas ligadas con staccato en la segunda nota - dos notas ligadas con staccato en la segunda nota y dos notas ligadas - dos notas con staccato. En algunas frases se encuentran grupos de tres, cuatro, seis notas ligadas y tres notas ligadas con un staccato en la tercera nota.

Se utilizan nuevamente los códigos QR en los extractos que son duetos

Se encuentran ejercicios técnicos con el objetivo de trabajar la digitación y el sonido en las notas mi y mi bemol del registro agudo. El ejercicio tiene varios motivos melódicos de dos compases que se repiten.

Se encuentran símbolos de dinámica f (forte), mf (mezzoforte), p (piano) además de reguladores en crescendo y disminuyendo en los extractos.

Se encuentran ejercicios de escalas y arpeggios en dos octavas en las tonalidades mi mayor, y mi bemol mayor

Se finaliza el capítulo con un ejercicio de creación, los autores proponen que los estudiantes finalicen el patrón del ejercicio que ellos iniciaron y creen uno nuevo con el mismo

patrón, pero en otra tonalidad. La tonalidad del ejercicio propuesto es sol mayor con métrica de compás 4/4. El autor presenta un motivo melódico que va pasando por todos los grados de la escala, las figuras rítmicas que se utilizan son: negra, grupos de cuatro semicorcheas y silencio de negra. La articulación que aparece es ligadura de cuatro notas.

Repertorio: Cuyabra - Felipe Jáuregui R.; Tambourin - Jean-Philippe Rameau, Adapt: Felipe Jáuregui R.; Escravos de Jó - Canción tradicional brasileña, El Choclo- Ángel Villoldo; Bella ciao - Canción popular italiana; Tempo di Minuetto - Raphael Dressler, Adapt: Felipe Jáuregui R.; Eine Kleine Nachtmusik - Wolfgang Amadeus Mozart.

Capítulo XIII

En este capítulo nuevamente se trabajan las notas del registro agudo. Los autores muestran la digitación de las notas fa y fa sostenido/ sol bemol del registro agudo.

El rango de altura de los extractos trabajados en este capítulo va desde el fa del registro grave hasta el fa sostenido del registro agudo. En las melodías se encuentran alteraciones accidentales generando inflexiones armónicas.

Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, sexta compuestas, séptima y octava ascendentes y descendentes. Las tonalidades utilizadas son: si bemol mayor, fa mayor, re mayor, sol mayor y si menor.

Las melodías de este capítulo tienen una extensión de hasta treinta y dos compases sin contar las repeticiones. Se observa el uso de D.C al Fin, de las barras y las casillas de repetición

Las cifras métricas que se utilizan en los extractos de este capítulo son: 2/2, 2/4, 3/4 y 4/4. Algunos extractos inician en anacrusa y esta misma sensación anacrúsica se encuentra al inicio de los motivos melódicos a medida que se va desarrollando el extracto.

Las figuras rítmicas que aparecen son: redonda, blanca, blanca con puntillo, negra, negra con puntillo, corchea, semicorchea, silencio de blanca, silencio negra y silencio de corchea, generando la siguiente combinación rítmica: negra con puntillo - corchea, silencio de corchea - tres corcheas, corchea - dos semicorcheas, dos corcheas y cuatro semicorcheas. Aparecen ligaduras de prolongación en varios de los extractos.

Se encuentran melodías con marcación de tempo: Allegro, moderato, Allegretto, Allegro vivo e deciso.

Los autores conceptualizan la combinación de figuras rítmicas: dos semicorcheas – una corchea y una corchea – dos semicorcheas, dejando sugerencia de hacer la figura con sílabas. Se encuentran varios ejercicios rítmicos para consolidar el uso de dichas figuras.

En lo que concierne a las articulaciones se usan notas articuladas, notas con acento, notas con staccato, notas con tenuto y notas ligadas, se presentan las siguientes combinaciones: dos notas ligadas, la primera acentuada y la segunda con staccato – dos notas con staccato; cuatro notas ligadas - cuatro notas ligadas; dos notas ligadas - dos notas ligadas - dos notas ligadas; tres notas ligadas - dos notas ligadas; dos notas ligadas - cuatro notas con staccato; dos notas ligadas - tres notas con staccato; una nota articulada - tres notas ligadas; 1 nota articulada - dos notas ligadas - una nota articulada; tres notas ligadas - una nota articulada; dos notas con staccato - cuatro notas ligadas; una nota articulada - dos notas ligadas; una con staccato - dos ligadas; dos notas ligadas - dos notas con staccatos; cuatro notas ligadas - una nota articulada; cinco notas ligadas - una nota articulada y cinco notas ligadas, la última nota con staccato - una nota con staccato. En algunas frases se encuentran grupos de: dos, tres, cuatro, cinco, siete notas ligadas y cuatro notas con staccato.

Se utilizan nuevamente los códigos QR en los extractos que son duetos. Algunas partituras están acompañadas de la letra de la canción,

Se encuentran ejercicios técnicos con el objetivo de trabajar la digitación y el sonido de las notas fa y fa sostenido del registro agudo. El ejercicio tiene varios motivos melódicos de dos compases que se repiten.

Se encuentran símbolos de dinámica f (forte), mf (mezzoforte), p (piano) además de reguladores en crescendo y disminuyendo en los extractos.

Se encuentran ejercicios de escalas y arpeggios en dos octavas en la tonalidad fa mayor.

Se finaliza el capítulo con un ejercicio de creación, los autores sugieren concluir motivos melódicos propuestos. usando las figuras rítmicas, articulaciones y dinámicas aprendidas, se deben estudiar y escribir, de esta manera consolida la escritura en el pentagrama.

Repertorio: Allegro - Anónimo; Moderato - Anónimo; Marcha turca - Ludwig van Beethoven; Allegretto - Giuseppe Gariboldi, Adapt: Felipe Jáuregui R.; El lago de los cisnes - Piotr Ilich Chaikovski, Adapt: Felipe Jáuregui R.; Camilo - Felipe Jauregui; Farandole - Georges Bizet, Adapt: Felipe Jáuregui R.; Dúo Vive le Filletes - Giuseppe Cambini; Otoño - Antonio Vivaldi, Adapt: Felipe Jáuregui R; A la víbora de la mar - Canción folclórica mexicana y The Galway Piper - Canción tradicional irlandesa.

Capítulo XIV

En este capítulo se continúa trabajando el registro agudo. Los autores muestran la digitación de la nota sol del registro agudo.

El rango de altura de los extractos trabajados en este capítulo va desde el do del registro grave hasta el sol del registro agudo. En las melodías se encuentran alteraciones accidentales generando inflexiones armónicas.

Las melodías están compuestas por notas repetidas e intervalos de segunda, segunda compuesta, tercera, cuarta, cuarta compuesta, quinta, séptima y octava ascendentes y descendentes. Las tonalidades utilizadas son: si bemol mayor, fa mayor, do mayor, sol mayor, re mayor, mi bemol mayor, mi menor y la menor. Se encuentran extractos que modulan.

Las melodías de este capítulo tienen una extensión de hasta cuarenta y cuatro compases sin contar las repeticiones. Se observa el uso de D.S al Fin, de las barras y las casillas de repetición

Las cifras métricas que se utilizan en los extractos de este capítulo son: 2/4, 3/4, 4/4, 3/8 y 6/8. Algunos extractos inician en anacrusa y esta misma sensación se encuentra al inicio de los motivos melódicos a medida que se va desarrollando el extracto.

Las figuras rítmicas que aparecen son: blanca, blanca con puntillo, negra, negra con puntillo, corchea, corchea con puntillo, semicorchea, fusa silencio de blanca, silencio de blanca con puntillo, silencio negra, silencio de corchea y silencio de corchea con puntillo generando la siguiente combinación rítmica: negra con puntillo - corchea, silencio de corchea - corchea, corchea - dos semicorcheas, dos semicorcheas - corchea, dos corcheas, silencio de corchea - dos semicorcheas, corchea - negra - corchea, corchea con puntillo - semicorchea, negra con puntillo - silencio de corchea, cuatro semicorcheas, corchea – negra – silencio de corchea, silencio de corchea – negra – corchea, corchea – negra - corchea. semicorchea con puntillo – fusa – negra y semicorchea con puntillo – fusa – dos corcheas. Aparecen ligaduras de prolongación en varios de los extractos.

Se encuentran melodías con marcación de tempo: Allegro, Andante, Allegro vivace y negra igual a sesenta y seis.

En lo que concierne a las articulaciones se usan notas articuladas, notas con acento, notas con staccato, notas con tenuto y notas ligadas, se presentan las siguientes combinaciones: dos notas ligadas – dos notas articuladas – cuatro notas ligadas; tres notas ligadas – tres notas ligadas – dos notas ligadas, en la primera notas de cada ligadura un acento; una nota articulada - dos notas con staccato – dos notas ligadas; una nota articulada - una nota con staccato; dos notas ligadas - dos notas articuladas, dos notas ligadas- dos notas ligadas, una nota articulada - dos notas ligadas - una nota articulada, cuatro nota ligadas - dos notas ligadas, la segunda nota tiene un staccato; dos notas ligadas - dos notas articuladas - cuatro notas ligadas; tres nota ligadas - tres notas ligadas - dos notas ligadas, la primera nota tiene un acento; dos notas ligada - dos con staccato. En algunas frases se encuentran grupos de tres, cuatro, trece, quince y diecinueve notas ligadas y tres notas con staccato.

Se utilizan nuevamente los códigos QR en los extractos que son duetos.

Los autores conceptualizan la combinación de las figuras rítmicas silencio de corchea – dos semicorcheas y dos semicorcheas – silencio de corchea, dejando sugerencia de hacer la figura con sílabas. Se encuentran varios ejercicios para consolidar el uso de esta figura rítmica.

Los autores conceptualizan la combinación de las figuras rítmicas corchea con puntillo - semicorchea y semicorchea – corchea con puntillo dejando sugerencia de hacer la figura con sílabas. Presentan el silencio de corchea con puntillo Se encuentran varios ejercicios para consolidar el uso de esta figura rítmica.

Se encuentran ejercicios técnicos con el objetivo de trabajar la digitación y el sonido de la nota sol del registro agudo. El ejercicio tiene varios motivos melódicos de dos compases que se repiten.

Se encuentran símbolos de dinámica f (forte), mf (mezzoforte), p (piano) además de reguladores en crescendo y disminuyendo en los extractos.

Se encuentran ejercicios de escalas y arpeggios en dos octavas en la tonalidad sol mayor.

Repertorio: Allegretto Giuseppe Garibaldi, Adapt: Felipe Jáuregui R.; Home On The Range - Canción tradicional norteamericana; Fernanado - Felipe Jáuregui R.; For He's A Jolly Good Fellow - Canción de origen francés; Alla Turca - Wolfgang Amadeus Mozart; Coro de guardabosques - Carl Maria von Weber, Adapt: Felipe Jáuregui R.; Guillermo Tell - Gioachino Rossini, Adapt: Felipe Jáuregui R.; La polca de los gatos - Pieza tradicional de piano; Fledermaus Polka - Johann Baptist Strauss (Hijo), Adapt: Felipe Jáuregui R.; Pirarucú - Felipe Jáuregui R.; Oh, My Darling Clementine - Canción tradicional norteamericana; Marcha nupcial - Richard Wagner, Adapt: Juan Carlos Díaz B.; Danza del hada de azúcar - Piotr Ilich Chaikovski, Adapt: Natalia Téllez Ramírez y Felipe Jáuregui R.; La donna è mobile - Giuseppe Verdi, Adapt: Felipe Jáuregui R. y Toreador - Georges Bizet, Adapt: Natalia Téllez Ramírez.

Al concluir los extractos musicales, los autores felicitan al estudiante por haber completado el método. Además, sugieren algunos métodos adicionales para continuar con el estudio de la flauta travesa. Luego, definen los tiempos y las danzas, proporcionando una comprensión más profunda de los contextos musicales abordados y finalmente incluye con la tabla de digitaciones, que es fundamental para el correcto desempeño técnico del instrumento.

CAPÍTULO 5. COMPARACIÓN Y APORTES.

5.1. COMPARACIÓN

Tras la elaboración del análisis descriptivo de los métodos “Método Completo” de Taffanel & Gaubert, “Flauta Fácil” de Celso Woltzenlogel y “Estudio Flauta” de Felipe Jáuregui y Nathalia Téllez, a continuación se procederá a realizar una serie de comparaciones que permitirán identificar las similitudes y diferencias entre los métodos.

5.1.1. Guía para el estudio diario.

En la presente investigación los tres métodos analizados abordan la temática del estudio diario, aunque cada uno lo propone de manera distinta. “El Método Completo” de Taffanel y Gaubert incluye un apartado titulado "Consejos para el trabajo diario", en el cual los autores sugieren realizar sesiones de estudio de lunes a sábado, dividiendo cada sesión en tres partes. En la primera parte, se trabaja a diario las escalas con diversas articulaciones. La segunda parte se enfoca en ejercicios técnicos, tales como arpeggios, trinos e intervalos, los cuales se alternan a lo largo de los días de la semana. De manera similar, se distribuye el trabajo de los estudios y las obras en los días de estudio. Es relevante señalar que los contenidos propuestos para el estudio diario comienzan a partir de la mitad de la Parte 1 del método, que es el material objeto de análisis en esta investigación. Este hecho implica que el método no ofrece una orientación específica para los estudiantes que se encuentran en las primeras etapas de aprendizaje del instrumento.

En el método “Flauta Fácil”, Woltzenlogel sugiere dedicar treinta minutos diarios al estudio, pero no sugiere una estructura. Por otro lado, en el “Método Flauta”, Jáuregui y Téllez, presentan un enfoque más integral, ya que el método se enmarca dentro de un ecosistema de

recursos disponibles, como el canal de YouTube. En este canal, los autores ofrecen un video titulado “Plan de estudio para flautistas”, en el que explican diversos aspectos clave para estructurar una rutina de estudio efectiva. Entre los elementos destacados en este video se encuentran las pausas, los aspectos técnicos a estudiar y las estrategias para organizar los planes de estudio, todo ello basado en las recomendaciones de los maestros Peter-Lukas Graf, Gabriel Ahumada y Philippe Boucly. Además, los autores exponen los planes de estudio sugeridos por varios métodos reconocidos, entre los cuales se incluyen: el “Método Completo” de Taffanel y Gaubert, el “Método Altés” de Fernand Caratge (edición de 1956), “Querflotenkunde” de Hanns Wurz, “Una flauta sencilla” de Michel Debost, “Musiker in Bewegung” de Alexandra Turk Espitalier y “Check-Up” de Peter Lukas Graf, este último diseñado específicamente para mantener en forma al flautista. Este análisis permite a los estudiantes adoptar alguno de los planes propuestos o en su defecto, crear un nuevo plan de estudio, influenciado por los anteriores, pero adaptado a sus necesidades personales. Finalmente, Téllez y Jáuregui recomiendan descargar la cartilla titulada “10 pasos para mejorar tu estudio de la flauta”, desarrollada por ellos, en la que abordan aspectos fundamentales del estudio, tales como el establecimiento de metas, la definición de objetivos, la motivación, el desarrollo de habilidades y la propuesta de herramientas como el método SMART, el registro del estudio diario y el sistema de recompensas, con el fin de optimizar tanto el tiempo como la calidad del estudio.

Como se puede observar, los autores de los tres métodos analizados demuestran un interés común por la evolución técnica y musical de los estudiantes, la cual se promueve mediante la práctica del estudio diario.

5.1.2. Postura al tocar el instrumento

El Método de Taffanel-Gaubert y el Método de Woltzenlogel abordan la postura al tocar el instrumento mediante textos explicativos e imágenes que ilustran ejemplos de las posturas correctas tanto al tocar de pie, como la ubicación adecuada de las manos en el instrumento. En contraste, el Método de Jáuregui y Téllez no incluye indicaciones sobre la postura en el texto del método, aunque en su canal de YouTube se encuentra un video que explica detalladamente cómo debe adoptarse la postura al tocar. Cabe destacar que el canal de YouTube funciona como un complemento tecnológico del método, ofreciendo recursos visuales adicionales para facilitar la comprensión de los conceptos presentados.

5.1.3. Embocadura y respiración

Los tres métodos analizados abordan la embocadura mediante explicaciones textuales e ilustraciones que muestran cómo debe adoptarse correctamente al tocar la flauta. En el Método Flauta Fácil, se incluyen imágenes que ejemplifican la posición adecuada de la embocadura. El autor utiliza la metáfora de una ventana para describir la dirección del aire, e incluso propone un ejercicio con una botella de vidrio para practicar la emisión del sonido. Una vez que el estudiante pasa al instrumento, el método a través de imágenes explica cómo el aire debe crear una marca en el bisel. Por su parte, en el Método Flauta, además de las explicaciones teóricas contenidas en el texto, se incluyen un código QR que dirigen al estudiante a videos donde los autores ofrecen una explicación detallada del concepto de embocadura. Este método también sugiere ejercicios preliminares y una serie de ejercicios adicionales para realizar una vez que el estudiante haya aprendido a emitir el sonido. Estos ejercicios incluyen las figuras rítmicas, cuyo propósito es que el estudiante produzca sonidos de diferentes duraciones y explore las variaciones en la altura del

sonido. Esto último se logra tapando el extremo derecho de la boquilla para generar un sonido grave, con lo que se construyen pequeñas melodías.

5.1.4. Notas musicales y rango de alturas.

Los tres autores proponen la secuencia de aprendizaje de las notas de manera diferente.

En el “Método Completo”, los autores presentan todas las notas desde el primer ejercicio en las dos primeras octavas del instrumento. Sin embargo, una vez completados los dos primeros ejercicios, el enfoque se desplaza hacia el trabajo de las notas sol, la, si grave y do del registro medio, continúa con ejercicios con las notas re, mi, fa y sol del mismo registro, para finalmente proponer ejercicios de intervalos que abarcan nuevamente todas las notas de las dos primeras octavas del instrumento. Es relevante destacar que, hasta este punto los autores no siguen un enfoque progresivo en la enseñanza de las digitaciones.

Una vez consolidado el dominio de las dos primeras octavas, los autores avanzan al trabajo en la tercera octava, enfocándose en las notas re, mi, fa, sol y la del registro agudo a través de ejercicios técnicos. En relación con las notas alteradas, los autores las introducen de la siguiente manera:

1. do sostenido en los tres registros del instrumento.
2. mi bemol - re sostenido en los tres registros.
3. fa sostenido, sol sostenido y la sostenido en los tres registros del instrumento.

pentagrama con explicación

Figura 16.

Orden de las notas del “Método Completo” de Taffanel y Gaubert

The image displays five musical staves with exercises for flute. The first staff is labeled 'Grupo 1' and contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5. The second staff continues this sequence with D5, E5, F5, G5, A5, B5, and C6. The third staff is divided into 'Ejercicio 1' (C4, D4, E4, F4) and 'Ejercicio 2' (G4, A4, B4, C5). The fourth staff is divided into 'Grupo 2' (C5, D5, E5, F5, G5) and 'Grupo 3' (A5, B5, C6, D6, E6). The fifth staff is divided into 'Notas alteradas 2' (Bb5, Cb6, Db6, Eb6, Fb6), 'Notas alteradas 3' (F#5, G#5, A#5, B#5, C#6), and 'Notas alteradas 1' (D#5, E#5, F#6, G#6, A#6).

Fuente: Elaboración propia.

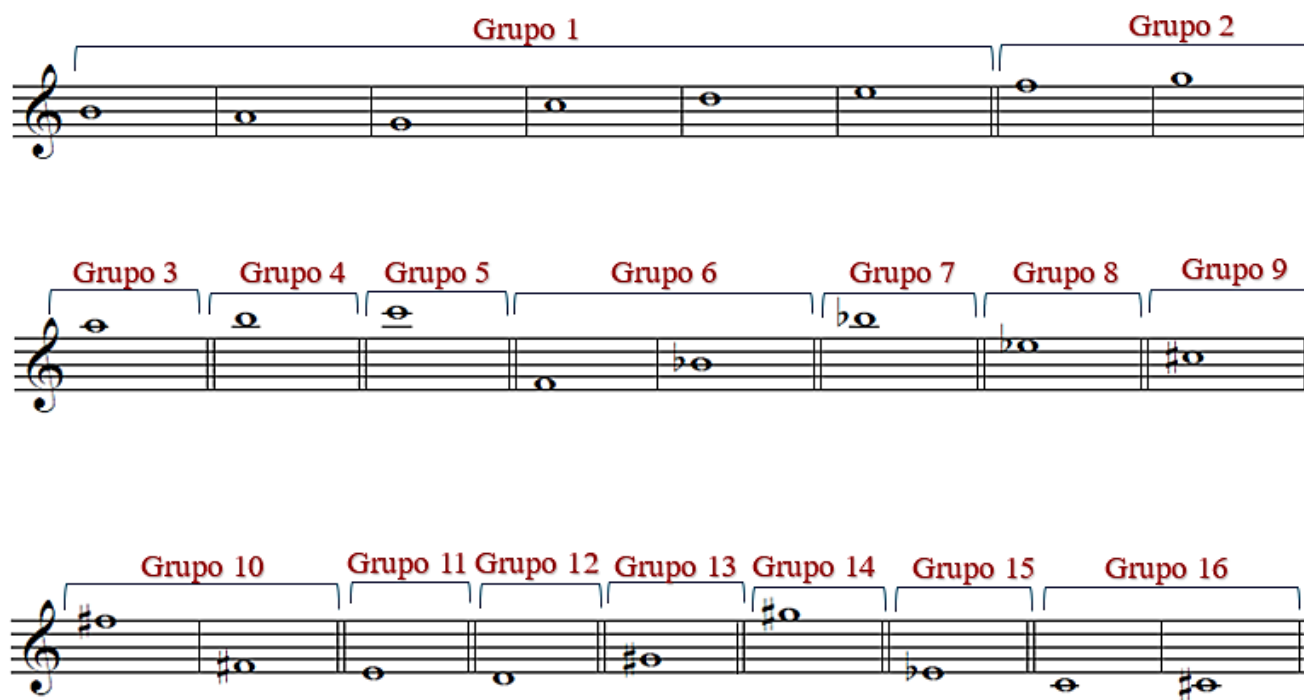
En el método “Flauta Fácil”, el autor propone las notas en la siguiente secuencia:

1. si, la, sol del registro grave y do, re y mi del registro medio.
2. fa y sol del registro medio.
3. la del registro medio.
4. si del registro medio.
5. do del registro agudo

6. fa y si bemol del registro grave.
7. si bemol del registro medio.
8. mi bemol del registro medio.
9. do sostenido del registro medio.
10. fa sostenido del registro medio y fa sostenido del registro grave.
11. mi del registro grave.
12. re del registro grave.
13. sol sostenido del registro grave.
14. sol sostenido del registro medio.
15. mi bemol del registro grave.
16. do y do sostenido del registro grave.

Figura 17.

Orden de las notas del método “Flauta Fácil” de Woltzenlogel



Fuente: Elaboración propia.

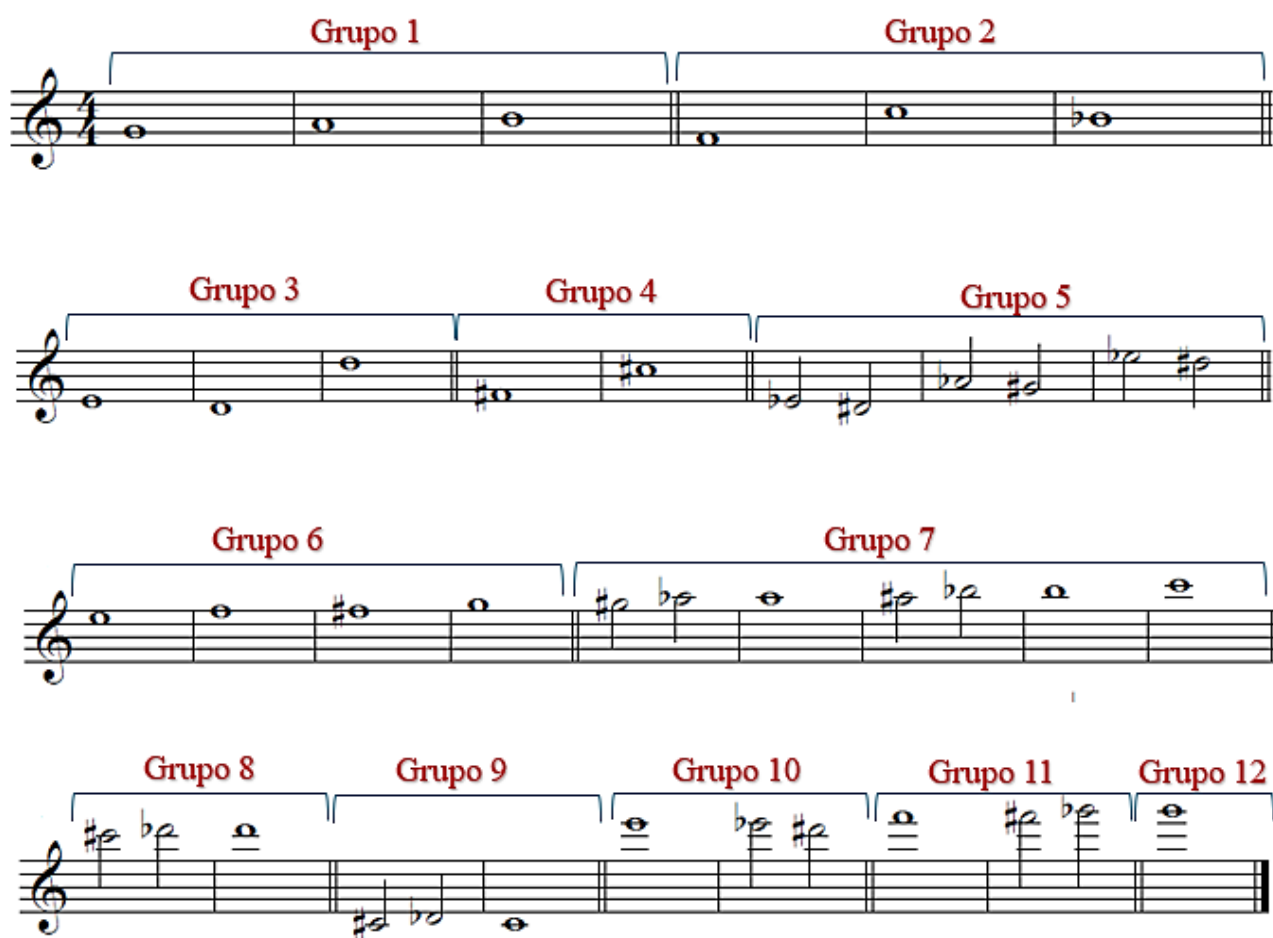
En el método “Estudio Flauta”, los autores proponen las notas en la siguiente secuencia:

1. sol, la, si del registro grave.
2. fa y si bemol del registro grave y do del registro medio.
3. mi y re del registro grave y re del registro medio.
4. fa sostenido del registro grave y dos sostenido del registro medio.
5. mi bemol - re sostenido, la bemol - sol sostenido del registro grave y mi bemol - re sostenido del registro medio.
6. mi. fa, fa sostenido y sol del registro medio.

7. sol sostenido - la bemol, la, la sostenido - si bemol, si del registro medio y do del registro agudo.
8. do sostenido - re bemol y re del registro agudo.
9. do sostenido - re bemol y do del registro grave.
10. mi y mi bemol - re sostenido del registro agudo.
11. . fa y fa sostenido - sol bemol del registro agudo.

Figura 18.

Orden de las notas del método “Estudio Flauta” de Felipe Jáuregui Y Natalia Téllez



Fuente: Elaboración propia.

12. .sol del registro agudo.

Como se puede observar, los métodos Flauta Fácil y Estudio Flauta introducen las notas de manera progresiva, consolidando su dominio a través del repertorio. En contraste, en el Método Completo los autores proponen las notas de las dos primeras octavas del instrumento desde el inicio. En el método Estudio Flauta se opta por pasar a la segunda octava del instrumento solo después de haber consolidado adecuadamente la primera octava. Este enfoque permite a los estudiantes desarrollar la musculatura y la motricidad fina sin forzar la embocadura. Este método se inspira en el enfoque de Barbara Gisler-Haase, quien prioriza el desarrollo técnico en la primera octava hasta alcanzar el Mi del registro medio antes de introducir las notas agudas. Este enfoque busca prevenir posibles problemas técnicos a largo plazo. Además, es importante destacar que los autores introducen notas alteradas desde el inicio, lo que permite a los estudiantes familiarizarse con diversas tonalidades desde las primeras etapas de su aprendizaje. Este planteamiento también ofrece una ventaja para la selección de repertorios, ya que facilita la incorporación de obras más variadas desde etapas tempranas del estudio.

En los métodos de Woltzenlogel y Jáuregui-Téllez, las digitaciones se presentan de manera gradual a lo largo del contenido, acompañadas de su ubicación correspondiente en el pentagrama y al final del método se incluye una tabla que recopila todas las digitaciones utilizadas. En contraste, en el método de Taffanel-Gaubert, la tabla que reúne todas las digitaciones se encuentra al inicio del libro y no se vuelve a mostrar a lo largo del desarrollo del método.

5.1.5. Tonalidades y escalas

En el Método de Taffanel-Gaubert, toda la primera parte, hasta el ejercicio sesenta y siete, se centra en el trabajo de la tonalidad de do mayor. Una vez que se concluye el capítulo dedicado a las notas alteradas, los autores proponen una sección completa de las escalas mayores y sus relativas menores hasta dos alteraciones. A continuación de cada escala, se incluyen varios ejercicios técnicos y pequeños estudios melódicos, lo que permite al estudiante familiarizarse con la tonalidad y su sonoridad. Posteriormente, presenta escalas en todas las tonalidades en dos octavas y en una sucesión de cuartas. Para finalizar, los autores proponen continuar el trabajo de las escalas utilizando una estructura diferente, basada en movimientos por grados conjuntos ascendentes y descendentes que hacen énfasis en diferentes grados de la tonalidad.

En el Método de Woltzenlogel, el repertorio utilizado comienza en la tonalidad de Sol mayor y a medida que avanzan los ejercicios las tonalidades se organizan en función de las digitaciones de las notas alteradas que van apareciendo en el método. Las tonalidades tratadas tienen el siguiente orden: sol mayor, do mayor, fa mayor, si bemol mayor, la menor, re menor, la mayor, mi bemol mayor, do menor y re mayor. En algunos extractos, se presentan notas alteradas fuera de la tonalidad, lo que genera inflexiones armónicas. Además, se observa un extracto donde la melodía modula de La menor a La mayor. Es importante destacar que en ciertos casos aparecen extractos en los que el estudiante aún no ha aprendido todas las notas alteradas de la armadura de clave. Sin embargo, estas notas no están presentes en la melodía, lo que permite al estudiante familiarizarse con la tonalidad, incluso si algunos grados de la escala no se encuentran en la construcción melódica. Al comenzar la cuarta parte del método, el autor propone una obra y en la tonalidad de la misma sugiere varios ejercicios técnicos tales como escalas en dos octavas, ejercicios de terceras y escalas cromáticas con diferentes articulaciones. Las tonalidades

abordadas en esta sección incluyen hasta cuatro alteraciones en las tonalidades mayores y hasta dos alteraciones en las tonalidades menores.

En el Método de Jáuregui y Téllez, las tonalidades de los repertorios utilizados dependen de las alteraciones que el estudiante va aprendiendo. Sin embargo, en algunos casos, ciertos extractos se encuentran en tonalidades donde el estudiante aún no ha aprendido alguna de las notas de la armadura de clave. No obstante, dado que estas notas no aparecen en la estructura melódica, es posible que el estudiante las toque sin dificultad. Además, hay partituras en las que no se incluye la armadura de clave, pero a través de la sensación de los grados, el estudiante puede inferir la tonalidad en la que se está trabajando. Un ejemplo de ello es el extracto *Dos por mil - Canción popular*, que está en la tonalidad de Sol mayor, pero debido a que la melodía está compuesta por las notas si, la y sol del registro grave, los autores optan por no escribir la armadura de clave.

El orden de las tonalidades que aparecen a lo largo del método es el siguiente: sol mayor, fa mayor, si bemol mayor, do mayor, re menor, re mayor, la mayor, do menor, mi bemol mayor, la bemol mayor y sol menor. Con respecto a las escalas, una vez que el estudiante consigue tocar una octava y conoce las alteraciones, entre los extractos aparecen escalas y sus respectivos arpeggios. Estas se proponen en el siguiente orden: re mayor, mi bemol mayor, fa mayor, sol mayor, la mayor, si bemol mayor y do mayor. Al finalizar el capítulo, los autores proponen un ejercicio en el que se incluyen todas las escalas aprendidas hasta el momento, organizadas según el ciclo de quintas y cuartas, comenzando por las tonalidades con bemoles. Es importante destacar que estas escalas alcanzan hasta tres alteraciones. Cuando el método aborda la tercera octava de la flauta, se intercalan los extractos con los ejercicios de escalas a dos octavas con sus

respectivos arpeggios. Estas escalas aparecen en el siguiente orden: mi bemol mayor, mi mayor, fa mayor y sol mayor.

5.1.6. Uso de la respiración.

En el Método Completo, los autores abordan el uso de la respiración proporcionando explicaciones generales. En los ejercicios y extractos se incluyen señalizaciones esporádicas de respiración. Al final de la Parte 1 del método, se dedica un capítulo completo a la respiración. En contraste, en el Método Flauta Fácil, el autor explica de manera detallada cómo debe realizarse la respiración, y desde el primer ejercicio se incluyen señalizaciones específicas. Además, utiliza dos tipos de indicaciones: una para las respiraciones rápidas en las semifrases y otra para las respiraciones al final de las frases. A medida que avanza el método, las respiraciones se ubican de manera más espaciada, lo que facilita al estudiante aumentar progresivamente su resistencia y ser capaz de ejecutar frases largas con una sola respiración.

En el Método Estudio Flauta, los autores conceptualizan el uso de la respiración y sugieren un video en su canal de YouTube donde explican el concepto y su aplicación de manera detallada. Sin embargo, en los extractos del método no se incluyen indicaciones específicas sobre la respiración.

5.1.7. Marcación de Tempo.

De los tres métodos analizados, el único que incluye marcación de tempo de inicio a fin es “Flauta Fácil”. Seguir estas indicaciones permite al estudiante perfeccionar tanto la digitación como la homogeneidad entre el sonido y la digitación. En contraste, los otros dos métodos incluyen indicaciones de tempo de manera esporádica. Sin embargo, en el método “Estudio Flauta”, a pesar de no contar con una marcación de tempo explícita, el acompañamiento obliga al estudiante a seguir el pulso de la grabación. Además, al final del método, los autores definen los

tempos y las danzas, lo que proporciona al estudiante una mayor orientación para la interpretación.

5.1.8. Métrica

En los métodos analizados se observa la presencia de anacrusa en las melodías. Con respecto a la métrica, inician usando compases de subdivisión binaria, específicamente con la cifra de compás 4/4. A partir de este punto, cada autor propone el uso de los compases en un orden diferente. Como se muestra en la siguiente tabla, el Método Completo presenta la cifra métrica ternaria en subdivisión binaria y una vez consolidada, introduce la cifra métrica de subdivisión ternaria y finaliza con el compás 2/4.

Por su parte, en el Método Flauta Fácil, los repertorios abordan cifras métricas de subdivisión binaria y compás partido, pero no se presentan cifras métricas de subdivisión ternaria. En el método Estudio Flauta, se inicia con cifras de compás de subdivisión binaria, se introduce el compás partido y finalmente se incorporan los compases de subdivisión ternaria 3/8 y 6/8. Es importante señalar que ninguno de los métodos analizados presenta compases asimétricos.

Métricas utilizadas en los métodos.

Tabla 1.

Uso de las métricas de los métodos.

Método Completo de P. Taffanel y P. Gaubert	Flauta Fácil de Celso Woltzenlogel	Estudio Flauta de F. Jáuregui y N. Téllez
4/4, 3/4, 6/8, 9/8, 12/8, 2/4.	4/4, 3/4, 2/4, 2/2.	4/4, 3/4, 2/4, 2/2, 3/8, 6/8.

5.1.9. Conceptualización de elementos del lenguaje musical.

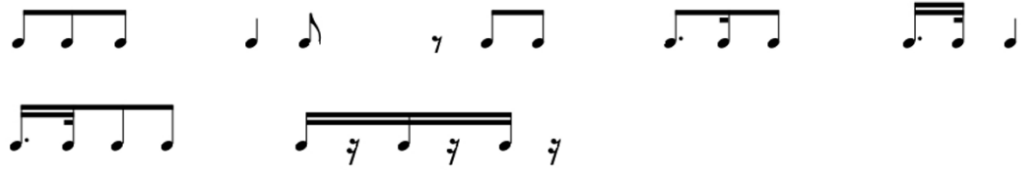
El repertorio que cada uno de los métodos pedagógicos proponen es presentado a través de partituras convencionales, lo que requiere que los estudiantes comprendan los conceptos fundamentales para desarrollar la habilidad de la lectura musical. En este sentido, se procederá a analizar si los autores de los métodos en cuestión consideran de manera explícita la importancia de dotar a los estudiantes de las herramientas necesarias para la lectura de partituras, así como las estrategias que proponen para facilitar dicho proceso.

En el Método de Taffanel-Gaubert, los autores no abordan conceptos de lenguaje musical. En cambio, el Método de Woltzenlogel incluye un capítulo dedicado a los conceptos teóricos necesarios para la lectura de los repertorios utilizados en el método. Por su parte, en el Método de Jáuregui-Téllez, los conceptos teóricos se introducen de manera progresiva, conforme se van haciendo necesarios para que el estudiante pueda interpretar los extractos propuestos.

5.1.10. Figura rítmica

Con respecto al uso de las figuras rítmicas se puede observar que los tres métodos inician utilizando redonda, blanca, blanca con puntillo, negra, corcheas y sus respectivos silencios, pero es muy interesante las combinaciones que proponen cuando se comienza a trabajar con los puntillos, las corcheas y las semicorcheas. A continuación, se presenta una tabla con todas las figuras rítmicas y sus combinaciones empleadas en los compases de subdivisión binaria y ternaria, estarán organizadas en el orden que aparecen en los métodos.

Combinaciones de figuras rítmicas en compases de subdivisión ternaria.	
Observaciones.	En el método hay presencia de ligadura de prolongación, calderón y ritardando (rit.). Los autores dedican una sección del método a la sincopa.
Método	“Flauta Fácil” de Celso Woltzenlogel
Figuras rítmicas.	

Combinaciones de figuras rítmicas en compases de subdivisión binaria.	
Combinaciones de figuras rítmicas en compases de subdivisión ternaria.	
Observaciones.	Se observa el uso de ligaduras de prolongación y calderón. En uno de los extractos aparecen figuras percutivas las cuales se deben interpretar con partes del cuerpo. Zapatear Zapatear 

5.1.11. Ornamentación.

La ornamentación se presenta únicamente en una ocasión en el “Método Completo” de Taffanel y Gaubert, mientras que en los demás métodos no se observa su inclusión.

5.1.12. Uso de la articulación.

Los tres métodos analizados emplean las siguientes articulaciones: notas ligadas, notas articuladas, notas con staccato, notas con acentos y notas con tenutos. Estos métodos combinan dichas articulaciones de manera variada, generando diversas combinaciones que enriquecen el trabajo técnico y expresivo del estudiante. Se percibe una mayor variedad de combinaciones en el método de Taffanel.

5.1.13. Uso de la tecnología.

El método de Taffanel y Gaubert, al ser publicado en 1923, no incorpora novedades tecnológicas para su época. Por otro lado, en el método de Woltzenlogel, en la segunda parte del método, se encuentran acompañamientos para los extractos musicales en formato mp3 en un CD, el cual está adjuntado en la parte trasera del libro. Por su parte Jáuregui y Téllez han desarrollado un ecosistema tecnológico en torno a su método. En primer lugar, han integrado códigos QR en los extractos que corresponden a dúos, los cuales dirigen al estudiante a un video con una interpretación de la obra y un acompañamiento para la práctica de conjunto. En segundo lugar, han creado un canal de YouTube que alberga los acompañamientos de las obras del método, así como diversos videos con contenidos educativos clave para el desarrollo técnico y artístico de los flautistas. Finalmente, Jáuregui y Téllez mantienen perfiles en las distintas redes sociales, donde comparten múltiples recursos y contenidos que favorecen el aprendizaje y crecimiento de la comunidad de flautistas.

5.1.14. Práctica de conjunto.

Es evidente que los autores de los métodos analizados muestran un notable interés en el trabajo en conjunto y en los beneficios que este aporta desde las etapas iniciales del aprendizaje. En el caso del método de Taffanel y Gaubert, se proponen duetos en los cuales el estudiante

puede tocar junto al profesor. En algunos de estos duetos, la segunda voz presenta figuras rítmicas o articulaciones que el estudiante aún no ha trabajado; sin embargo, al escucharla en el acompañamiento se familiariza con estos elementos. Por su parte, Woltzenlogel, en la segunda parte de su método, utiliza acompañamientos pregrabados y en las partituras se encuentran los acordes de las melodías, lo que permite que el profesor o cualquier otro músico acompañe al estudiante desde un instrumento armónico. En la última parte del método, el autor propone una serie de duetos para flauta, los cuales pueden ser interpretados tanto por el profesor como por un estudiante de un nivel ligeramente más avanzado que el de la primera voz.

En el caso de Jáuregui y Téllez, desde el inicio se incluyen duetos sencillos que pueden ser tocados entre estudiantes, lo que subraya la importancia de la práctica en conjunto entre pares, especialmente para la edad a la que está dirigido el método. Aunque este enfoque está orientado a clases individuales, el hecho que un gran porcentaje de las obras sean duetos de niveles similares hace que el método sea igualmente útil para clases grupales. Tocar en conjunto favorece el desarrollo del oído musical, la armonía, la afinación, la musicalidad y el pulso, aspectos fundamentales en la formación integral del músico.

5.1.15. Repertorios.

La selección de repertorios constituye uno de los aspectos más relevantes para que un método cumpla con su objetivo, asegurando que la experiencia del estudiante al interpretar sea placentera e integral, manteniendo la motivación de manera constante. En el Método Completo, se observa que la sección analizada se enfoca predominantemente en ejercicios técnicos y pequeños estudios melódicos. Por otro lado, en los métodos Flauta Fácil y Estudio Flauta, los autores proponen desarrollar los diversos parámetros técnicos a través de extractos musicales. Estos métodos, concebidos para niños latinoamericanos, incluyen rondas infantiles y canciones

que forman parte de la cultura y la infancia de esta población. Esto facilita que los estudiantes se sientan familiarizados con las músicas que interpretan, haciendo que el proceso de aprendizaje sea más ameno y estimulante. Además, se incorporan extractos musicales representativos de otras culturas, así como obras académicas, lo que permite al estudiante ampliar su horizonte cultural y tener contacto con otras tradiciones musicales.

5.1.16. Ejercicios técnicos.

El método de Taffanel-Gaubert y el de Jáuregui-Téllez incluyen ejercicios técnicos en su estructura, aunque este último lo hace de manera más segmentada. En contraste, el método de Woltzenlogel aborda todos los posibles desafíos y parámetros técnicos a través del repertorio. En la tercera parte, a partir de los extractos melódicos formula ejercicios técnicos basados las tonalidades de estos.

5.1.17. Creatividad.

De los tres métodos analizados en esta investigación, únicamente el método Estudio Flauta aborda la creatividad a través de diversos ejercicios de composición e improvisación.

5.1.18. Diseño gráfico del método.

La dimensión visual de un método pedagógico juega un papel crucial para mantener al estudiante comprometido con el material de aprendizaje. Dependiendo de la edad a la que esté destinado el método, se pueden observar diversos elementos visuales, como dibujos, historias con personajes que guían el proceso de aprendizaje, la cantidad de textos explicativos, el tamaño de los pentagramas, entre otros factores.

En el “Método Completo” de Taffanel & Gaubert, se destacan numerosas páginas con textos explicativos, los cuales se extienden debido a la traducción en tres idiomas. El método es en blanco y negro y los dibujos diseñados para ilustrar los conceptos son claros. Sin embargo, las

páginas que contienen las partituras están bastante cargadas de pentagramas, lo cual puede resultar visualmente poco atractivo para un estudiante principiante.

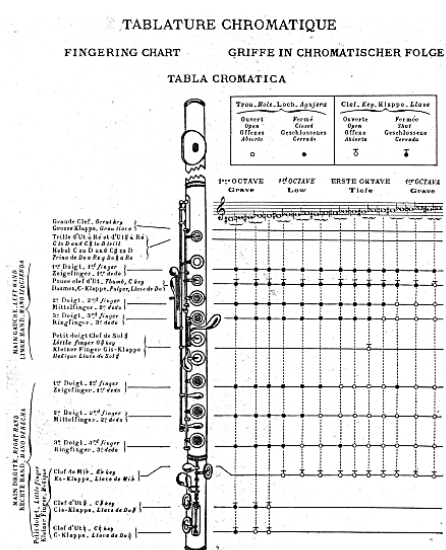
En contraste, el Método “Flauta Fácil” de Woltzenlogel aunque también es en blanco y negro utiliza imágenes y fotos para ejemplificar ciertos conceptos. Los textos explicativos son más breves y las partituras presentan pentagramas más espaciados, lo que facilita su lectura. Sin embargo, según la experiencia de la autora de esta investigación, para la edad a la que está destinado el método, los pentagramas podrían ser un poco más grandes, especialmente en los primeros ejercicios hasta que el estudiante se familiarice con el pentagrama.

El Método “Estudio Flauta” de Jáuregui y Téllez, por su parte, presenta un diseño más minimalista, con imágenes y dibujos claros como apoyo visual para los contenidos. Los textos de conceptualización son concisos y directos, los contenidos están organizados de manera orgánica, lo que facilita su comprensión. Los pentagramas tienen un tamaño adecuado para la edad a la que está dirigido el método. Aunque el libro es a color, su versión impresa en blanco y negro no afecta la claridad del contenido.

En cuanto a las tablas de digitación, es importante destacar que las de Woltzenlogel y Jáuregui-Téllez presentan un diseño más moderno, lo que facilita la comprensión inmediata tanto de la posición, como de la altura de las notas. En cambio, la tabla de Taffanel & Gaubert resulta más cargada, lo que, según la autora de esta investigación, podría generar confusión en su interpretación, especialmente para un estudiante principiante.

Figura 19.

Tablas con las digitaciones. Imágenes tomadas de los métodos: Método Completo de Taffanel y Gaubert, “Flauta Fácil” de Woltzenlogel y “Etudio Flauta” de Jáuregui y Téllez.



Fragmento de la tabla de digitación del “Método Completo” de Taffanel y Gaubert.

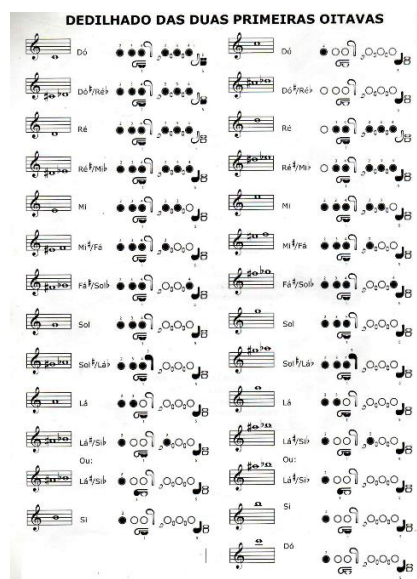
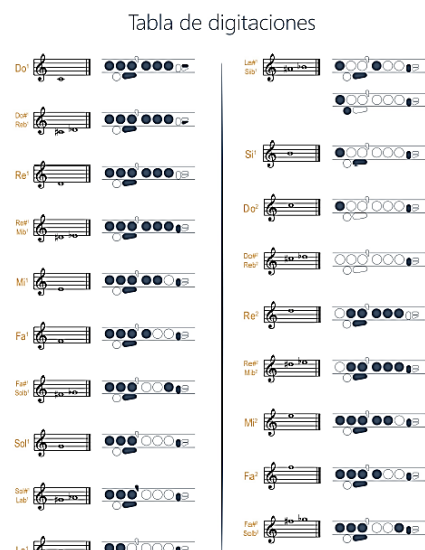


Tabla de digitación del Método “Flauta Fácil” de Woltzenloge.



Fragmento de la tabla de digitación del Método “Etudio Flauta” de Jáuregui y Téllez

Fuente: imágenes tomadas de los métodos: “Método Completo” de Taffanel & Gaubert, Flauta Fácil de Celso Woltzenlogel y Estudio Flauta de Felipe Jáuregui y Natalia Téllez

Para concluir, los tres métodos analizados se enfocan en el desarrollo de habilidades, ya que están dirigidos a la etapa inicial del flautista. En el repertorio de la flauta traversa, se encuentran métodos que recopilan los solos más relevantes que han sido interpretados a lo largo de los años en orquestas y bandas sinfónicas, como también libros que abordan obras para dúos, tríos y cuartetos, los cuales permiten el desarrollo de las habilidades específicas del objetivo que abordan.

Es importante señalar que, aunque los métodos analizados incluyen duetos y obras para flauta sola, su objetivo no es formar al estudiante específicamente para interpretar música de cámara o solista. En lugar de ello, estos métodos buscan proporcionar las bases fundamentales necesarias para que el estudiante, una vez completado el ciclo de aprendizaje, posea las competencias esenciales para continuar su desarrollo musical y optar por la especialización que desee en el futuro.

5.2.APORTES

Luego de la realización del análisis descriptivo y comparativo de los métodos: Método Completo de Taffanel & Gaubert, Flauta Fácil de Celso Woltzenlogel y Estudio Flauta de Felipe Jauregui y Nathalia Téllez, se generaron una serie de reflexiones acerca de los repertorios, el uso de la tecnología para la enseñanza, el orden en el que se organizan y desarrollan los parámetros técnicos, entre otras, las cuales serán expuestas en este capítulo.

5.2.1. Sobre el repertorio.

Es fundamental que, en la elaboración de futuros materiales pedagógicos para la comunidad flautística, se lleve a cabo una selección de repertorio que sea apropiada y relevante para los estudiantes. Esta selección debe considerar aspectos como la edad, nacionalidad, idioma y los objetivos específicos que cada estudiante sigue en su proceso de aprendizaje del instrumento. Dicho enfoque garantiza una mayor conexión por parte del estudiante, favoreciendo su desarrollo musical de manera más efectiva. Felipe Jáuregui lo expresa en la entrevista realizada para esta investigación: “*Cardone cardone* de Suzuki, no es comprensible para niños latinos, pero canciones como *Arroz con leche* sí lo son porque están familiarizadas con su entorno”.

La familiarización del estudiante con el repertorio seleccionado constituye un factor clave para mantener su motivación a lo largo del proceso de aprendizaje. Cuya familiaridad no sólo favorece el disfrute inmediato de la práctica musical, sino que lo adentra en las métricas, ritmos y sonoridades de su entorno y facilita el desarrollo de las habilidades técnicas requeridas para ejecutar el instrumento. Asimismo, resulta esencial que el repertorio incluya composiciones de diversos géneros procedentes de diferentes tradiciones culturales, ya que esto contribuye a

ampliar la perspectiva musical del estudiante, enriqueciéndolo a nivel técnico, artístico e intelectual.

5.2.2. Sobre la conceptualización de los elementos del lenguaje musical.

En los últimos años, los profesores de instrumento han experimentado la necesidad de incorporar la enseñanza de los elementos del lenguaje musical en su práctica pedagógica, con el fin de facilitar la lectura de los materiales educativos. En este contexto, resulta más enriquecedor para las clases, cuando el método empleado en la iniciación al instrumento incluye una conceptualización de los elementos y fundamentos musicales. Se sugiere que estos conceptos deben ser presentados de manera progresiva y aplicados de forma práctica a través de la música, lo que convierte a este enfoque en una herramienta efectiva para un aprendizaje integral y coherente.

5.2.3. Sobre la tecnología.

El siglo XXI se distingue por ser la era digital, una característica fundamental que no se debe pasar por alto al abordar los procesos de aprendizaje. En la actualidad, la disponibilidad de contenidos digitales es vasta, lo que permite a los estudiantes acceder de manera inmediata a recursos que facilitan su formación musical. No obstante, la abundancia de información puede generar dificultad en la identificación de los puntos de partida adecuados para el aprendizaje, de ahí la importancia de tener un profesor que guíe dicho proceso.

Los estudiantes en su mayoría cuentan con acceso a dispositivos electrónicos, lo que hace que el uso de la tecnología como estrategia pedagógica resulte particularmente atractivo. Entre los posibles recursos tecnológicos que se pudieran crear como herramienta para el aprendizaje de la flauta travesa, se sugieren:

Las aplicaciones móviles (apps) o plataformas web pueden ofrecer recursos valiosos para el aprendizaje de un instrumento, tales como la enseñanza de digitaciones o actividades lúdicas orientadas al desarrollo de la teoría musical. Además, estas plataformas podrían incluir una serie de ejercicios técnicos y repertorios diseñados para facilitar la iniciación en el instrumento, permitiendo al estudiante fortalecer su práctica de manera progresiva. Asimismo, estas herramientas digitales podrían servir como espacios en los que los estudiantes registren sus sesiones de práctica, permitiendo que los docentes ofrezcan retroalimentación personalizada y sugerencias de mejora. De este modo, se favorece un enfoque de aprendizaje más interactivo y orientado a la autoevaluación y mejora continua.

Los métodos educativos pueden emplear enlaces a través de hipervínculos o códigos QR para facilitar el acceso a contenidos multimedia, como vídeos demostrativos, explicativos o prácticos. En particular, en el contexto del aprendizaje de un instrumento musical, dichos recursos pueden incluir grabaciones de acompañamientos pregrabados, permitiendo al estudiante interactuar con materiales de apoyo que complementan su práctica individual. Este enfoque promueve una enseñanza más dinámica y accesible, enriqueciendo la experiencia de aprendizaje.

Se podría implementar un “diario de estudio inteligente” en el cual el estudiante registre de manera detallada diversos aspectos relacionados con su práctica, tales como las rutinas de estudio que está llevando a cabo, la frecuencia e intensidad con que realiza las sesiones, los ejercicios seleccionados para el desarrollo de habilidades técnicas e interpretativas, entre otros factores relevantes. Este registro permitiría realizar un análisis posterior sobre la evolución técnica y musical del estudiante, identificando áreas de mejora dentro de su práctica y orientando su progreso en el proceso de aprendizaje. En el caso de los estudiantes principiantes, dicho registro podría ser guiado por el profesor, quien brindaría apoyo en la estructuración de las

prácticas y en la interpretación de los avances, favoreciendo un seguimiento más personalizado y eficaz del desarrollo del estudiante.

Usar las redes sociales como plataforma para la creación de contenido pedagógico. Además de este contenido las redes pueden convertirse en un espacio digital de encuentro y reconocimiento entre flautistas. Esta práctica resulta fundamental, ya que permite a los estudiantes sentirse parte de una comunidad, facilitando el intercambio de experiencias tanto con sus compañeros como con los profesores.

En la actualidad, los niños y jóvenes pasan una cantidad significativa de tiempo en contacto con pantallas digitales. En este contexto, sería muy útil que parte del contenido y herramientas que se consumen en estas pantallas fueran destinadas al aprendizaje musical. Por lo tanto, corresponde a los pedagogos musicales diseñar y crear esas herramientas tecnológicas que resulten atractivas y motivadoras para los estudiantes, facilitando su acercamiento a la música de manera interactiva.

Es crucial señalar que ninguna de estas herramientas digitales debe considerarse como un sustituto del docente. Más bien, deben ser vistas como un complemento que enriquezca las clases, proporcionando recursos adicionales que apoyen el proceso de aprendizaje y fomenten la autonomía del estudiante.

5.2.4. Sobre la práctica en conjunto.

El trabajo en conjunto es fundamental desde el inicio del estudio de un instrumento, por lo que resulta recomendable que este tipo de práctica sea incorporada en los métodos de enseñanza desde los primeros niveles. La práctica en conjunto contribuye al desarrollo de diversas habilidades musicales, como el sentido del pulso, la afinación, la sonoridad, la interpretación, entre otros. Los arreglos musicales son una herramienta muy valiosa que

diseñados de acuerdo al nivel de los estudiantes ayuda a conseguir los objetivos anteriormente descritos, solidifica el proceso de fundamentación técnica y facilita la interacción entre pares. Este enfoque es particularmente importante, ya que tocar en conjunto fomenta un sentido de comunidad entre los estudiantes y promueve el trabajo colaborativo.

Los arreglos pueden incluir melodías simples, adecuadas para el nivel de un estudiante principiante, mientras que el acompañamiento puede ser más complejo, orientado a un nivel avanzado. Esta estructura no solo ofrece una guía para el principiante, mostrando el potencial hacia el que puede aspirar como instrumentista, sino que también genera inspiración. En este contexto, el acompañamiento puede ser ejecutado por un estudiante avanzado o alternativamente por el profesor, lo que fortalece el vínculo pedagógico.

En el marco del desarrollo de las clases, la motivación de los profesores juega un papel crucial. Si los repertorios incluyen arreglos que resultan desafiantes y que mantienen al profesor musicalmente activo, se genera un ambiente de crecimiento continuo que beneficia tanto al estudiante como al docente. Este enfoque favorece un proceso de enseñanza-aprendizaje dinámico y enriquecedor para ambas partes.

Incorporar arreglos en los que la segunda o tercera voz esté diseñada para un flautista de nivel avanzado o para el profesor, permite el uso de elementos musicales complejos, como ritmos, tonalidades, modos, inflexiones armónicas, modulaciones, apoyaturas, trinos, entre otros, los cuales el estudiante principiante aún no ha aprendido. Aunque el estudiante no los ejecute directamente, el simple hecho de escuchar estas figuras musicales como parte del arreglo contribuye a la familiarización con ellas. Este enfoque facilita el aprendizaje futuro, ya que cuando llegue el momento de ejecutar estas técnicas, el estudiante las encontrará más accesibles por haberlas internalizado previamente a través de la escucha.

Además, esta estrategia tiene un impacto positivo en la motivación del estudiante.

Aunque el principiante pueda estar tocando figuras más simples como redondas, mientras que el resto del conjunto interpreta pasajes más complejos, la experiencia de formar parte de un todo musical resulta profundamente estimulante. Esta sensación de pertenencia y de participación en una interpretación colectiva es crucial para el desarrollo musical del estudiante, ya que refuerza su comprensión del contexto musical y fomenta su interés y compromiso con el aprendizaje.

5.2.5. Sobre el desarrollo auditivo.

La música como forma de arte, ha sido transmitida de generación en generación en diversas regiones del mundo a través de la tradición oral. Este proceso de enseñanza, basado en la imitación, podría constituir una estrategia valiosa en los procesos de aprendizaje, tanto para los principiantes como para los estudiantes más avanzados. En este sentido, los ejercicios de imitación podrían ser incorporados en los métodos pedagógicos, adaptándose a los diferentes niveles de los estudiantes. Por ejemplo, se podrían sugerir melodías que el profesor intérprete, para que el estudiante las aprenda mediante la imitación, lo cual se convertiría en un componente fundamental del proceso de aprendizaje. A medida que el estudiante progresa, los ejercicios basados en la tradición oral podrían evolucionar hacia actividades más complejas, como la transcripción, la transposición e incluso la creación de nuevas melodías. Este enfoque no solo fomenta la creatividad del estudiante, sino que también fortalece los conocimientos técnicos adquiridos hasta ese momento, contribuyendo al desarrollo integral de sus habilidades musicales.

5.2.6. Sobre el acondicionamiento físico.

El aprendizaje y la ejecución de un instrumento musical implican la participación de diversas partes del cuerpo, las cuales, a medida que el estudiante progresa técnicamente se

involucrarán de manera más intensa en la práctica. Con el aumento del tiempo de estudio y la complejidad de la técnica, es fundamental que los métodos pedagógicos fomenten desde el inicio la conciencia sobre la importancia del cuidado corporal. En este sentido, es esencial incorporar en la rutina de práctica ejercicios de calentamiento al inicio de cada sesión, así como estiramientos durante las pausas y al final del estudio. La implementación de estas prácticas preventivas no solo contribuye al bienestar físico del estudiante, sino que también reduce el riesgo de lesiones musculares y articulares a lo largo de su trayectoria como instrumentista.

5.2.7. Sobre cómo estudiar.

El aprendizaje de estrategias efectivas de estudio desde el inicio de la formación musical es fundamental para el desarrollo fluido del proceso de aprendizaje y para fomentar la autonomía del estudiante. Es esencial que el estudiante, desde sus primeros pasos adquiera herramientas para abordar tanto los repertorios como los ejercicios técnicos que debe practicar. Esto implica no solo la creación de una rutina de estudio adecuada, sino también el desarrollo de habilidades para resolver las dificultades técnicas y musicales de las obras. Además, el estudiante debe aprender a analizar los repertorios en función de sus particularidades, escuchar interpretaciones de otros flautistas que sirvan como referencia, y contextualizar las obras según su género y estilo, entre otras prácticas. Estas competencias son cruciales para desarrollar la autonomía del músico. Históricamente estas tareas recaen exclusivamente en los profesores de instrumento, sin embargo, resultaría relevante que los métodos pedagógicos también aborden este aspecto.

5.2.8. Sobre las guías de ayuda al docente.

Existen métodos pedagógicos que se dividen en dos partes: una dirigida al estudiante y otra como instructivo para el profesor. Este enfoque resulta particularmente valioso, ya que permite al docente comprender con claridad cómo el autor del método conceptualizó cada

actividad y cuál es el objetivo subyacente de cada una. Además, estos instructivos podrían incorporar un espacio donde los profesores que implementen el método puedan dejar anotaciones, lo que facilitaría el registro de nuevas formas de aplicar los mismos ejercicios. Esto es especialmente relevante, ya que las prácticas pedagógicas pueden variar según el contexto, las costumbres y la cultura del entorno en el que se utilicen, generando enfoques más o menos efectivos. De este modo, se podrían modificar las aplicaciones del método para lograr una mejor comprensión por parte del estudiante. Este tipo de instructivo también puede funcionar como un primer paso para que el docente reflexione sobre sus prácticas pedagógicas, explore nuevas formas de enseñanza y desarrolle herramientas y estrategias más efectivas para los procesos de enseñanza-aprendizaje.

Este enfoque, también puede ser de gran valor para los docentes que se encuentran al inicio de su carrera. En las primeras etapas de la enseñanza, es común que los profesores enfrenten incertidumbres sobre qué métodos utilizar, cómo abordar los repertorios, qué repertorios seleccionar, qué enseñar en primer lugar y qué enseñar después, cómo atender las diversas necesidades de los estudiantes, entre otras cuestiones. Los registros generados a partir de estas experiencias pueden ser utilizados de manera individual por los docentes, pero su valor se incrementaría considerablemente si se compartieran y discutieran con otros educadores. Además, la disponibilidad de estos registros entre pedagogos podría resultar atractivo para futuros investigadores interesados en estudiar la evolución y los cambios en los procesos de enseñanza y aprendizaje de la flauta travesa.

En conclusión, los aportes presentados en este capítulo surgen del análisis de los métodos mencionados y representan contribuciones para la pedagogía de la flauta travesa. Estas propuestas pueden ser incorporadas en futuros enfoques metodológicos, materiales pedagógicos

o servir como complemento a los métodos existentes, con el fin de enriquecer y diversificar las prácticas de enseñanza y aprendizaje en este campo.

CONCLUSIONES

El propósito de esta investigación fue analizar cómo los pedagogos Claude Paul Taffanel, Philippe Gaubert, Celso Woltzenlogel, Felipe Jauregui y Nathalia Téllez abordan el proceso de iniciación en la flauta traversa. Para lograr este objetivo, se realizó un análisis descriptivo y comparativo de los métodos de iniciación “Método Completo”, “Flauta Fácil”, “Estudio Flauta” propuestos por los autores antes mencionados. A través de este análisis, se generaron una serie de reflexiones llegando a las siguientes conclusiones:

Al analizar tres métodos con una considerable diferencia temporal entre ellos, se evidencia cómo los enfoques pedagógicos evolucionan a lo largo del tiempo, adaptándose a los cambios sociales, culturales y respondiendo a las necesidades de los flautistas de cada época. Esta evolución también se refleja en las distintas maneras de abordar el desarrollo de los contenidos y habilidades de los instrumentistas. Además, es destacable cómo los avances tecnológicos se han integrado progresivamente en los métodos de enseñanza, convirtiéndose en un aliado valioso para enriquecer y fortalecer la experiencia del aprendizaje musical.

Con base al análisis la autora considera que, con el paso del tiempo, los métodos de enseñanza de la flauta han experimentado transformaciones significativas que responden a las necesidades del entorno en el cual se han desarrollado. Entre las principales transformaciones, se destaca el uso del repertorio desde el inicio del aprendizaje, lo cual permite que los estudiantes tengan contacto temprano con diversas músicas de todo el mundo. En particular, los métodos Flauta Fácil y Estudio Flauta incluyen extractos de músicas provenientes de las tradiciones de América Central y América del Sur, lo que proporciona al estudiante la oportunidad de conectarse con géneros y ritmos que son parte de su propia tradición cultural. Este enfoque

fomenta la motivación y el disfrute del estudiante al incorporar músicas familiares y cercanas a su entorno en el proceso de aprendizaje.

Otro avance importante es el diseño gráfico de los métodos, que ha evolucionado hacia un formato más simple, espacioso y fácil de comprender. Los textos son mínimos y directos, lo que facilita la transmisión de la información. Los autores y las editoriales apuestan por una presentación visual que se adapta a las edades específicas a las que están dirigidos los métodos, buscando que el contenido sea accesible y adecuado para cada etapa del aprendizaje.

En cuanto a la propuesta metodológica, se observa una clara inclinación hacia un proceso de aprendizaje progresivo. No obstante, la forma en que este proceso se lleva a cabo ha cambiado con el tiempo. En la actualidad, los métodos estructuran el contenido comenzando con el registro grave, evitando las notas Re y Do de este mismo registro hasta haber consolidado aspectos fundamentales como la embocadura y la columna de aire. Una vez establecidas estas bases, el aprendizaje avanza hacia la segunda octava del instrumento, donde se requiere un aumento en la velocidad del aire y un control aún más preciso de la embocadura manteniéndola relajada. Finalmente, se enseñan las notas Do y Re del registro grave, y luego las notas de la tercera octava, que suponen nuevos desafíos en cuanto a la digitación, el control del aire y la embocadura. Este enfoque progresivo se implementa de manera gradual, enseñando entre dos y tres notas por paso, siempre utilizando el repertorio como base para el desarrollo técnico y musical.

El uso de la tecnología ha sido otro de los avances fundamentales en la evolución de los métodos de enseñanza de la flauta analizados. Hoy en día, los estudiantes tienen acceso a materiales interactivos, videos que complementan el contenido teórico a través de las explicaciones de otros especialistas y grabaciones de los extractos musicales que les permiten

familiarizarse con las piezas antes de tocarlas. Además, los acompañamientos pregrabados se utilizan como una herramienta auxiliar en el estudio individual, brindando un soporte adicional al proceso de aprendizaje, fomentando una experiencia más integral y motivadora para los estudiantes principiantes.

Los métodos son herramientas que pueden utilizarse de manera lineal de principio a fin, o bien, seleccionando algunos de sus ejercicios o extractos musicales como complemento al repertorio que el estudiante está trabajando. Sin embargo, los métodos por sí solos no abarcan todos los aspectos necesarios para lograr una formación completa. A pesar de los esfuerzos de los autores por abordar una amplia gama de temas, es posible que, dependiendo del repertorio, la temática o la tendencia particular del método, se favorezca el desarrollo de ciertos parámetros técnicos sobre otros.

Cada estudiante presenta necesidades y formas de aprendizaje únicas, lo que resalta la importancia de contar siempre con un profesor que guíe el proceso educativo. El rol del docente es crucial, ya que es él quien tiene la capacidad de seleccionar el método más adecuado para cada estudiante, en función de su nivel y las dificultades técnicas que pueda enfrentar. Asimismo, el docente debe tomar decisiones sobre cuándo es conveniente cambiar de método o utilizar diferentes enfoques para complementar el aprendizaje y superar desafíos técnicos. Dado que no es necesario seguir un método de manera lineal de principio a fin, estos pueden entrar o salir del programa de estudio según las necesidades del flautista en formación.

Este trabajo constituye un aporte significativo a la comunidad de flautistas, ya que ofrece a los docentes un análisis detallado de cómo cada uno de los métodos aborda el proceso de aprendizaje. De este modo, los educadores pueden utilizar esta información de manera

estratégica para diseñar y optimizar programas de enseñanza de la flauta, adaptándolos a las necesidades específicas de sus estudiantes.

Esta investigación puede ser de gran utilidad para los pedagogos de la flauta que están desarrollando materiales didácticos para sus estudiantes. Al comprender cómo otros autores proponen el enfoque gradual y progresivo, los parámetros técnicos que abordan, el orden en que los presentan, los tipos de repertorios y la orientación de los mismos, los docentes pueden encontrar inspiración para la creación de futuros métodos. Estos métodos podrían organizar sus contenidos de manera lógica y estructurada, promoviendo una progresión sistemática del aprendizaje que se adapte a las necesidades de los estudiantes.

BIBLIOGRAFIA

- Aponte, J. D. (2020). *Diferencias y similitudes en el aprendizaje de los elementos técnico-interpretativos de la flauta piccolo en relación con la flauta soprano*. Universidad Pedagógica Nacional. Colombia.
- Blakeman, E. (2005). *Taffanel: Genius of the Flute*. Oxford University Press.
<https://doi.org/0195170997>, 9780195170993
- Botella, A. M., & Escorihuela Carbonell, G. (2019). Evolución de los métodos de flauta desde el siglo XVIII al XX y su uso en los conservatorios superiores de España. *Revista Musica Hodie*.
- Bradrán Robayo, J. N. (2014). *“La Flauta Canta” Metodología de enseñanza para la iniciación de la flauta travesa, dirigida a estudiantes entre 9 y 11 años*. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá - Colombia.
- Flautistico. (15 de agosto de 2004). *Flautistico. La comunidad de flautistas*. ¿Quién fue Paul Taffanel? : <http://flautistico.com/articulos/flautistas-que-hicieron-historia/paul-taffanel-bio>
- Francesc Serracanta. (2014). *Historia de la sinfonia. Un viaje por la historia a través de la música*. . Gaubert.
- Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. (2015). *UTADE*.
<https://www.utadeo.edu.co/es/noticia/programese-en-la-utadeo/home/1/natalia-tellez-y-felipe-jauregui-en-tentaciones-de-flauta>
- G., E. (2017). *La enseñanza de la Flauta Travesa en los centros superiores de música de España*. . Facultat de magisteri departament de didactica de l expressió musical, plastica i

- colporal, Programa de Doctorat de Didáctiques Especifiques. <https://doi.org/Valencia, España>
- Jáuregui Rubio, F., & Téllez Ramírez, N. (2020). *Estudio Flauta* (1 ed., Vol. 1). (F. Jáuregui Rubio, Ed.) Austria, Austria , República de Austria: Estudio Flauta.
- LRC. (3 de junio de 2019). *Claude P. Taffanel* . Biblio LMC:
<https://bibliolmc.uniroma3.it/node/2819>
- Marín Martínez, M. d. (2018). *Estudio metodológico de las enseñanzas elementales de flauta travesera en la región Murcia. Propuestas didactica*. <https://doi.org/Universidad Internacional de la Rioja>.
- Mosquera , A. (2018). *Proceso de formación musical en flauta travesa con niños y jóvenes pertenecientes a los programas “música para la reconciliación” y “orquesta sinfónica batuta bellas artes u.t.p” de la corporación batuta risaralda*. Universidad Tecnológica de Pereira.
- NFA. (2022). *The National Flute Association* . Premio del Aniversario de Oro:
<https://www.nfaonline.org/convention/special-events/golden-anniversary-awards>
- Paixão, A. A. (2005). *O uso do livro - texto na pedagogia da flauta transversal no Brasil: um estudo preliminar*. Universidad Federal de Minas Gerais.
- Pulla, E. M. (2021). *Guía didactica para la enseñanza de la flauta travesa en el nivel elemental básico del colegio de arte “José María Rodríguez* . Universodad de Cuenca, Ecuador.
- Ribeiro Silva, R. A., & Guimarães, A. (2022). A respiração na flauta transversal: os métodos e tratados como registro histórico e prático. *Vozes dos vales*(Nº. 21 – Ano XI).
<https://doi.org/http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/volume-xxi/>

- Robayo, J. N. (2014). *"La Flauta Canta" Metodología de la enseñanza para la enseñanza de la flauta traversa, dirigida a estudiantes entre 9 y 11 años.* . Universidad pedagógica nacional facultad Bellas Artes. .
- Serracanta, F. (2014). *HISTORIA DE LA SINFONIA. Un viaje por la historia a través de la música.* Gaubert: <https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-francia/la-sinfonia-en-el-siglo-xx/gaubert/>
- Sierra Ruiz, S. E. (2018). *Análisis descriptivo de dos métodos para flauta: Método completo de flauta de Taffanel - Gaubert y Método ilustrado de flauta de Celso Woltzenlogel.* [https://doi.org/Universidad Distrital Francisco José de Caldas.](https://doi.org/Universidad%20Distrital%20Francisco%20Jos%C3%A9%20de%20Caldas)
- Taffanel , C.-P., & Philippe, G. (1923). *Método Completo de Flauta* (Vol. 1 y 2). (E. Musicales, Ed.) Paris, Paris, Francia: Alphonse Leduc.
- Universidad del Quindio . (2024). *Uniquindio* . Una flauta que deja huellas.: <https://www.uniquindio.edu.co/noticias/publicaciones/4160/flauta-traversa-taller-con-la-maestra-natalia-tellez-en-el-instituto-de-bellas-artes/>
- Woltzenlogel, C. (2008). *Flauta Fácil* (Vol. 1). (M. Teixeira, Ed.) São Paulo, São Paulo, Brasil: Irmão Vitale.
- Woltzenlogel, C. (s.f.). *Celso Woltzenlogel*. Biografia : http://www.celsowoltzenlogel.net/portfolio_1column.html

ANEXOS

Entrevistas

Entrevista a Celso Woltzenlogel

Temática central de la entrevista: Método “Flauta Fácil”

Ofelia Marín: Háblenos un poco sobre su método “Flauta Fácil”

Celso Woltzelongel:

El método “Flauta Fácil” nació después de publicar el “Método Ilustrado de Flauta” que tiene dos volúmenes, ¿los conoces?

Ofelia Marín:

Sí, los conozco.

C.W: Llegó un momento donde era tendencia tener un método con CD de apoyo.

Traté de hacer este primer volumen de una manera que fuera muy fácil para los principiantes, colocando músicas conocidas internacionalmente y tuvo mucho éxito, lo cual me llevó hacer el volumen dos. El volumen dos es más avanzado, se encuentran músicas en el registro agudo (tercera octava).

Lo más importante es cómo empezó todo, el Método Ilustrado de Flauta nació porque estudié con Taffanel. Hay algo que me ha llamado mucho la atención sobre todo para nosotros los latinos y es que los métodos europeos están fundamentados en la música tradicional europea, donde no hay ritmos, ni síncopa. Nosotros que estamos estudiando siempre en el conservatorio y

no teníamos la oportunidad de hacer música popular, cuando llegaba el momento de tocar esta música era un desastre porque no estábamos acostumbrados. Cuando recién llegué de París y empecé a escribir el Método Ilustrado de Flauta, me acordé que nunca tuve la experiencia de tocar la música popular.

En Brasil, cuando empezó la Bossa Nova, los saxofonistas empezaron a tocar flauta porque la Bossa Nova necesitaba la flauta, pero ellos no tenían la embocadura ni el sonido, es decir, no tenían la formación clásica tradicional de la flauta.

Cuando llegué de París me dijeron:

- ¡Mira! Celso llegó, tiene una sonoridad fantástica, estudió con Rampal, con Marion, vamos a invitarlo a grabar.

Cuando fui me encontré con un cuarteto de flauta y el maestro me decía:

- Celso ¡sincopa!

lo intenté lo mejor posible, pero no lo lograba.

Luego de este encuentro, un amigo flautista-saxofonista me explica como debe ser la sensación rítmica de las síncopas y entonces lo pude entender.

Al entrar en la orquesta de la Televisión Globo con los grandes maestros de la música popular, me fui acostumbrando a los ritmos. Cuando escribí el Método Ilustrado de Flauta, invité a los grandes maestros de la música popular para que participaran componiendo estudios sobre la síncopa. Esto fue algo que ayudó muchísimo internacionalmente porque tenía una contribución muy distinta de los métodos tradicionales.

Otro punto importante del Método Ilustrado de Flauta es que desde el principio se usan sostenidos, bemoles, 4/4, 5/8, algo que no tenían los métodos tradicionales. El hecho de estar escrito en cuatro idiomas facilitó muchísimo la divulgación internacional, además de la aprobación de Rampal.

El éxito de esto surgió en el momento que me dicen que era necesario crear métodos con un CD, entonces empecé con Flauta Fácil, el primer volumen es solamente las dos primeras octavas y el segundo volumen incluye la tercera octava.

O.M: ¡Genial maestro! El repertorio seleccionado para el método es brasileño e internacional, ¿Por qué y cómo se escoge este repertorio y se decide ponerlos en ese orden? Se puede considerar que se da un aprendizaje progresivo, empieza con las notas si, la, sol y luego poco a poco va incluyendo nuevas notas una a una, pero siempre desde la música.

C.W: Empecé con la nota más fácil desde mi punto de vista: si natural en la tonalidad de do mayor. Poco a poco fui incluyendo otras notas dejando las notas graves para el final, el do grave está en las últimas melodías ya que es verdaderamente difícil sacar esta nota. Esto me hace recordar una anécdota:

Mi nieto empezó hace poco tiempo a estudiar flauta y tenía curiosidad de sonar el do grave y le dije:

- Querido, ¡no! Esa nota es muy difícil.

Él me responde:

- Abuelo, para mí no hay nada difícil.

Tiene 11 años y consiguió sonar el do grave.

Otro punto importante es que en el inicio del método explico la emisión del sonido utilizando imágenes de la embocadura y de unas ventanas (persianas).

Se utiliza el cifrado por si se desea tocar acompañado de otro instrumento.

O.M: Además de tener el CD que permite al estudiante tocar con acompañamiento.

C.W: ¡Interesante! Tuve la oportunidad de ver un maestro que preparó un recital de sus alumnos con los playbacks del CD. Él había seleccionado el repertorio, se ocupaba de poner playbacks del CD de cada estudiante, sonaba la marcación del pulso, el alumno empezaba a tocar y así realizó el recital con acompañamiento.

O.M: ¡Fantástico! Son herramientas que facilitan la experiencia del estudiante.

C.W: Sí, pero el CD no tenía la capacidad de poner mucha música, porque tiene un límite, por eso después hay una serie de melodías un poco más avanzadas sin playback y termina con unos pequeños dúos tradicionales, con eso no tuve ningún problema.

Muchas personas compran la flauta como si fuera un juguete y empiezan a tocar, pero no tienen el conocimiento ni la noción de teoría musical, por eso puse cosas más elementales para que ellos tengan la oportunidad de conocer y poder leer la música, hay muchas personas que tocan sin leer, solamente de oído. El método tiene unas pequeñas biografías, ya que pocas personas saben quién escribió el Jingle Bells y algunas músicas tradicionales. Finaliza con el gráfico de las digitaciones de las notas.

Esta fue la idea. Actualmente, estoy haciendo la sexta edición del "Método Ilustrado de Flauta".
Déjame hablar un poquito del "Método Ilustrado de Flauta" primero.

Justamente el gran éxito del "Método Ilustrado de Flauta" fue tener el capítulo sobre la síncopa, pero en el primer volumen cuando lo escribí, empecé directamente con los estudios sin ninguna preparación. Ahora, cómo hice el volumen dos del Método de Flauta Fácil, poco a poco introduje la síncopa

O.M: Se puede afirmar que el aprendizaje progresivo que se da en el método surge de su experiencia, al igual que la selección del repertorio. ¿cierto?

C.W: Sí. Para que el método fuera internacional, incluí canciones de otros países.

O.M: Claro, así los estudiantes de otros países se sienten identificados con su música y a la vez conocen la música de Brasil y de otras partes del mundo y el brasilero se identifica, pero también conoce músicas del mundo, se conecta con otros espacios.

¿Tiene algo más que contarnos sobre el método, sobre la estructura y cómo enseñar a través del método?

C.W: Si, lo primero es que las próximas ediciones no tendrán CD.

Lo más importante, que sigo diciendo desde el siglo pasado. Hay que aprender a respirar, la respiración diafragmática es fundamental, no se consigue sacar el sonido si no tienes el apoyo del diafragma, es la primera cosa que quiero enseñar.

A la persona que viene a estudiar flauta siempre le pregunto:

- ¿Por qué quieres tocar la flauta?

- ¿Te gusta?
- ¿Quieres tocar la flauta como hobby?
- ¿Quieres tocar para ser un profesional?

De todas maneras, siempre traté de enseñar como si fuera para ser un profesional. No me interesa si va a tocar música popular o flamenco, pero tiene que conocer, saber perfectamente toda la estructura de la flauta. Tocar con el CD ayuda muchísimo a desarrollar la armonía y el sentido de la afinación.

Interesante que recientemente me llamó también una maestra de São Paulo. ¿Conoces el proyecto Gurí?

O.M: ¿Gurí? no lo conozco...

C.W: Es un proyecto social que tiene alumnos de las cercanías, sobre todo las personas de escasos recursos. Adoptaron el Método Flauta Fácil para el inicio del estudio de la flauta traversa.

Coincidencia porque a la semana siguiente tú me llamas.

O.M: ¿Para qué edad usted pensó el método? claramente puede ser usado para cualquier edad, pero en un principio usted realizó esa selección de repertorio para qué edades.

C.W: Eso depende mucho, pero digamos que a partir de los once años. Antiguamente, empecé dando más clases a menores de edad, porque ya tenían la flauta con el bocal curvo. Ahora no tengo más estudiantes con este bocal, entonces es para diez u once años, de todas maneras con los adultos y los más viejos se puede usar.

Algo importante es que cuando se toca una melodía conocida te motivas a seguir aprendiendo.

O.M: Buenísimo, eso me recuerda la emoción de los niños. Allá nosotros empezamos con los niños de 6 años. Ellos hacían musicalización, luego pre-instrumental y finalizaban con instrumento. Ahí ellos a los 6 años escogían un instrumento. Nosotros trabajamos con las flautas Nuvo, que vienen con bocal curvo. No hay nada más satisfactorio que la felicidad de los niños cuando lograban aprender sus tres primeras notas y tocaban una música conocida. Es muy importante dentro de los procesos de aprendizaje tocar músicas que estén dentro del universo de cada estudiante.

Ya casi estamos llegando al final de nuestra entrevista. Después de tantos años, ¿ha recibido usted propuestas diferentes o sugerencias sobre este método?

C.W: No, yo creo que no porque en este traté de hacer las cosas distintas, el “Método Ilustrado de Flauta” no tiene nada que ver con “Flauta Fácil”, entonces el “Método Ilustrado de Flauta” lo tiene todo. Tiene todo lo que yo había pensado, no veo nada más.

OM: ¿Qué impacto usted cree que ha tenido el método “Flauta Fácil” para la comunidad brasileña, la comunidad flautística?

C.W: Mucha aceptación, justamente con el éxito del primero surgió el segundo, pero no tengo intención de hacer el tercer volumen porque ya no sería más fácil.

No tendría sentido, porque ahí pasan al “Método Ilustrado”

O.M: ¿Usted considera que dentro del proceso se debería terminar el volumen dos del “Método Flauta Fácil” para dar inicio al Método Ilustrado”? o pudiera de alguna manera traslaparse, tocar uno sin terminar el otro.

C.W: Con el “Flauta Fácil” vol. 2 ya se puede iniciar con el “Método Ilustrado” porque el estudiante está más avanzado.

Hay algunos estudios de flauta del “Método Ilustrado de Flauta” que el alumno ya lo puede tocar, principalmente porque esos estudios del método “Flauta Fácil” tanto el volumen uno como el dos no tienen cambio de compases, mientras que en el “Método Ilustrado Flauta” sí. Entonces, en el momento que el estudiante esté adelantado en el Método Flauta Fácil, puede empezar a tocar el “Método Ilustrado de Flauta”. Que tiene muchos más ritmos con estudios escritos por Guerra Peixe, un gran compositor brasileiro.

Déjame hablar un poquito más del “Método Ilustrado de Flauta”.

Recién había regresado de París.

Guerra Peixe era violinista y compositor, tocábamos juntos en la Orquesta Sinfónica Nacional y dábamos clase en la Escuela Nacional de Música, pero no teníamos mucho contacto hasta que un día me lo encuentro en la puerta y me dice:

- Celso, tú eres el flautista del momento, eres muy reconocido. Tienes que escribir un método de flauta. Si tú no lo escribes, Mario Mascarinhas lo va a escribir.

Mario Mascarinhas fue un gran compositor que escribió mucho para los acordeonistas. Tenía una academia de acordeón muy importante. Él publicó muchos libros y muchos arreglos, incluso un método para flauta dulce.

Yo le dije:

- Mira Guerra, no soy compositor, pero podemos escribir el método a cuatro manos. Voy a escribir toda la parte técnica y tú vas a escribir los estudios melódicos, te voy a dar lo que necesito que tengan los estudios.

Entonces yo le fui explicando, él se entusiasmó muchísimo y había momentos que a las dos de la mañana me llamaba y me decía:

- ¿por qué no vienes acá para ver el nuevo estudio que escribí?

Así escribió cosas lindas, dúos, tríos y cuartetos que están ahí, son preciosísimos.

“Flauta Fácil” y el “Método Ilustrado de Flauta” se completan. Es decir, el “Flauta Fácil”, es una manera más agradable de empezar que el “Método Ilustrado de Flauta”. Sobre todo, porque va desde el inicio y tiene el playback, que ayuda mucho. Los métodos tradicionales que no han tenido playback son más difíciles.

Jamás escribí el “Método Ilustrado de Flauta” pensando en reemplazar el “Método Completo de Taffanel”, Taffanel es fantástico, es otra escuela. Es muy importante porque traté de poner en mis métodos lo que no tenían los métodos tradicionales, sobre todo los ritmos.

O.M: ¿Cómo organizó el repertorio en el “Método Ilustrado”? ¿Tuvo algún referente para su creación?

C.W: Pensé en Taffanel, porque en el "Método Taffanel" los sesenta primeros ejercicios son todos en do mayor y todo 2/4, 3/4, 4/4. Entonces, traté en el "Método de Flauta Ilustrado" tener diferentes métricas desde el inicio del método al igual que las notas alteradas y varias tonalidades, porque no hay dificultad para el flautista al empezar tocando fa sostenido o fa natural. ¿Entiendes?

Yo me acuerdo que hace mucho tiempo cuando empecé a dar clases, le enseñé a un chico toda la digitación y me pregunta por el sol sostenido, yo le dije que debía esperar, pero no tiene sentido, no es una digitación difícil. Desde ese momento yo dije:

- Eso no es posible, tenemos que enseñar todo.

Hoy en día se enseña todo.

O.M: Bueno, tuvo a Taffanel como referente y la ayuda de Guerra Peixe para la composición.

Volviendo a lo pedagógico flautístico, tuvo a Taffanel y también de su experiencia para tomar esas decisiones de qué enseñar primero y que enseñar después, ¿cierto?

C.W: Si, claro por supuesto.

O.M: ¿En el método "Flauta Fácil" pasa igual, tuvo algún referente?

C.W: No, esto fue idea mía.

Justamente porque mi editora dice:

- Tienes que hacer un método con CD.

Para crear el método, en lo primero que tendría que pensar es en las melodías, las tonalidades, los sostenidos, los bemoles, los compases. Las melodías deberían ser bonitas para que quién va a empezar se interese y le guste tocarlas, que no fueran ejercicios.

Otra cosa interesante, no tiene nada que ver con lo que hablamos ahora.

Cuando estuve en la celebración de Alain Marion en Francia, interpreté algunas músicas y después invité a todos los maestros del conservatorio que estaban ahí, los grandes capos de la música a tocar un arreglo de "Tico Tico no Fubá".

Antes de tocar, dije para el público:

- En general nosotros cuando venimos a París, para entrar al conservatorio tenemos que hacer una prueba, tocar una pieza de concurso. Ahora quiero ver si estos maestros están en condiciones de tener pasaporte para ir a Brasil.

Fue muy bueno, muy chistoso.

O.M: Es muy curioso, porque a veces no valoramos mucho nuestra música, la música latina o de América. Nosotros somos muy ricos en síncopas y en formas musicales que no son tan comunes en Europa.

C.W: Sí, en Cuba y Venezuela yo me acuerdo que los músicos que tocan las maracas en 5/8 son impresionantes, es muy difícil. Yo encuentro mucho más difícil la música de Cuba y Venezuela, porque hay muchos cambios de compases ¿verdad?

O.M: Sí.

C.W: En la música brasileña la cifra es 2/4 siempre.

O.M: Claro, pero dentro de ese 2/4 tienen síncopas, que para los músicos europeos no es tan simple. Es como otras riquezas, sonoridades y vivencia en el momento de tocar el instrumento.

Super maestro, agradecerle muchísimo por este encuentro, por todo lo que hemos conversado.

C.W: Saludos para Rodríguez y para la esposa también.

O.M: Les digo maestro, muchísimas gracias por todo. Quedo pendiente si encuentra algún artículo o investigación del "Método Flauta Fácil".

C.W: Perfecto, beso. Chao.

O.M: Gracias, besos, chao.

Entrevista de Felipe Jáuregui

Temática central de la entrevista: método "Estudio Flauta"

Ofelia Marín: Cuénteme un poco sobre su formación, sobre usted, cómo fueron sus inicios.

Felipe Jáuregui: Yo soy colombiano, nací en Bogotá y tuve la oportunidad de estudiar desde muy temprano en diferentes instituciones musicales, entre ellas el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, Batuta y La Sinfónica Juvenil. Hice mi carrera en la Universidad Nacional y en esta época también fui docente en diferentes municipios de Cundinamarca, en escuelas, en el programa infantil de la Universidad de los Andes y con alumnos particulares. Después tuve la gran oportunidad de irme a estudiar a Austria en Viena, en la clase del maestro Gabriel Ahumada que también es colombiano. Terminé mis estudios de

posgrado como instrumentista y después hice nuevamente un pre-grado, pero en pedagogía instrumental. Este programa duró cuatro años y después hice una maestría en música antigua en el Mozarteum de Salzburgo.

He sido docente por más de veinte años en Colombia y en Austria, de estos los 12 últimos años en la Musikschule Dornbirn en Austria.

Artísticamente, en Colombia he tocado en diferentes orquestas y bandas sinfónicas. En Austria he tocado en orquestas juveniles y en orquestas de proyectos. He tocado en orquestas profesionales en Liechtenstein - Alemania, sin embargo, he estado más enfocado a la música de cámara, abordando y repertorio con traverso.

O.M: Hablemos un poco sobre su trayectoria pedagógica, sobre este pregrado que me contó en pedagogía instrumental.

F.J: En Colombia, cuando estudiaba solo existía la carrera instrumental, no estoy muy seguro, pero creería que no existía la carrera de pedagogía instrumental, sí lo entiendo bien todavía funciona así. La carrera que me ofrecieron acá fue pedagogía instrumental, significa cómo se enseña el instrumento. Para ello el requisito básico es que uno sea flautista, que conozca la técnica, la literatura y la carrera le da a uno herramientas para poder comunicar a través de la psicología, la didáctica, prácticas instrumentales, prácticas de ensambles, entre otras. La práctica docente es una materia, creo que la han cambiado un poco, pero es una materia muy buena donde yo iba a una clase de un profesor y veía como él dictaba clase, visitaba esa clase y después poco a poco iba entrando a dictar clases con la asesoría del docente. Él me iba orientando, me sugería hacer un ejercicio para aplicar en la clase práctica, antes le hacíamos una revisión teórica en la que él me decía cómo iba a preparar lo que quería hacer. Luego de aplicarlo en la clase había una

retroalimentación donde me decía lo que estaba muy bien y lo que podía funcionar diferente. Revisábamos la metodología de la enseñanza utilizada, por ejemplo, la imitación, los procesos, las opciones pedagógicas, los métodos pedagógicos que habían para solucionar los problemas y él bajo su experiencia me guiaba. Creo que fueron dos semestres y tuve dos profesores diferentes en la práctica instrumental. Las materias de didáctica que son paralelas se veían con un flautista, docente de la universidad, que explicaba aspectos técnicos y didácticos del instrumento que complementaban mucho. Eso como carrera fue muy interesante, más la materia de psicología que explicaba muchos aspectos que a veces uno no tiene en cuenta porque no tiene esa formación y daban literatura suficiente para que uno pudiera profundizar en aspectos de comunicación, de cómo reaccionaría la otra persona, en este caso enfocado al segmento infantil. Yo siento que la carrera realmente es muy productiva, muy buena, a veces un poco básica si uno tiene experiencia docente, porque explican cosas que uno dice: "pero si eso ya lo sé, eso es casi que lógico", pero lo que uno no recuerda, es que lo aprendió con ensayo y error.

Tener esta carrera antes de empezar a trabajar con niños, tener algunas herramientas que lo enfoquen a uno, me parece muy productivo. Claro, habían muchas cosas que por la experiencia eran obvias y que decía: "sí, eso ya lo sé y yo no lo haría así, es más, quisiera aportar otra forma de ver la cosa, eso bajo la pedagogía". En conclusión, la experiencia que yo tuve en Colombia fue muy buena, me encantó, yo llegué a tener más de treinta y cinco estudiantes en una semana en diferentes municipios, en Cajica, en Tocancipá, en Nemocón, en Chocontá, que es un municipio cercano de Bogotá y en academias. Eso me enseñó muchísimo en la vida cotidiana a solucionar problemas y cuando llegué acá, pues casi que una de las cosas más importantes que tenía que hacer era mejorar el idioma para poder comunicar muchas cosas que sabía cómo hacer. A grandes rasgos fue una experiencia muy bonita, muy productiva. Agradezco mucho esta

experiencia porque me dio herramientas, confirmé cosas que estaba haciendo bien y también mejoré una cantidad de cosas que tenía opción de mejorar.

O.M: Cuéntenos un poco en qué momento llega el método Estudio Flauta, en qué momento pedagógico o de su vida llega la idea de crear el método, el proceso de creación de este método y la construcción del mismo.

F.J: Cuando estudié en Colombia, la formación pedagógica para los docentes de flauta era muy limitada. La mayoría de los profesores eran flautistas que aprendían de sus maestros y creaban sus propios métodos a través de ensayo y error. En los festivales de flauta se enfocaban más en la interpretación que en la enseñanza.

Cuando llegué aquí, tenía muchas deficiencias técnicas. Busqué a mi profesor, Gabriel Ahumada, un especialista en técnica. Él me enseñó de manera científica cómo funcionan los músculos, la conducción del aire, el vibrato y la sonoridad, lo cual aclaró muchas dudas que tenía.

Además, descubrí una gran cantidad de literatura pedagógica en la Facultad de Música de Frankfurt. Estos libros escritos por expertos en pedagogía me ayudaron a comprender mejor muchos conceptos. Por ejemplo, el libro "Magic Flute" de Barbara Gisler-Haase, maestra de mi maestro y ex vicerrectora en Viena.

Junto con Natalia Téllez y Juan Carlos Díaz decidimos compartir este conocimiento que hace catorce o quince años no existía en nuestro país.

Barbara Gisler-Haase inventó las flautas "Wave", decía que la flauta curva no es funcional ni estable, lo que genera problemas para sostenerla. Cuando encontré su método, que explicaba todo muy bien, pensé en traducirlo. También descubrí que ella escribió un libro similar para

niños pequeños y pensé en traducirlo también. Luego encontré más libros, todos en alemán. Me pregunté: ¿qué hay en español? No encontré nada en español en mis años de estudio, ni siquiera con internet.

Al principio, pensé en traducir toda esa información al español, pero me di cuenta de que no soy traductor, soy flautista y pedagogo. Luego pensé en escribir un libro explicándolo todo, pero eso no tenía sentido. Además, estos libros suelen venir con una guía para el docente. Así que decidí hacer un intento y escribir mi propio método.

Mi trabajo de grado en pedagogía fue crear un método de flauta similar al de Quantz. Hice los primeros tres capítulos asesorados por profesores de la Universidad. Al año siguiente, Natalia hizo su trabajo de grado: el libro para el docente del método de flauta, también en tres capítulos. Analicé los métodos de Taffanel, Altés y Barbara Gisler-Haase y vi cómo estaban estructurados. Así definí mi enfoque que creo puede interesarte.

Definí las diferencias entre los métodos antiguos y los nuevos. Tuve la oportunidad de entrevistar a Barbara Gisler-Haase, maestra de mi maestro, quien me explicó cómo estructuró su método.

Los métodos antiguos, como Taffanel y Altés, empiezan con todo el registro de notas. Esto es problemático porque los niños deben aprender todas las notas y luego tocarlas cada vez más rápido, lo que puede causar problemas técnicos.

La técnica de la flauta requiere un control preciso de la conducción del aire, manejado por diferentes músculos del cuerpo y la embocadura. Al tocar desde el inicio notas en el registro agudo, los niños tienden a apretar los labios, lo que causa desafinación y falta de resonancia.

Barbara Gisler-Haase desarrolló su método para que los niños primero desarrollen la musculatura y la motricidad fina en la embocadura. Incluye más de 120 ejercicios antes de llegar al mi de la segunda octava, permitiendo que los niños aprendan ritmos, dinámicas y articulación sin forzar los labios. Este enfoque asegura que cuando lleguen a las notas agudas, usen correctamente la conducción del aire.

En comparación, los métodos antiguos incluyen ejercicios largos y complejos desde el inicio lo que no es adecuado para los niños. El método de Gisler-Haase es más gradual y enfocado en un desarrollo técnico sólido desde el principio.

En 1923, cuando se creó el método Taffanel, y antes el Altés, los que empezaban a tocar flauta no eran niños pequeños sino más grandes. Después de la Segunda Guerra Mundial la música se democratizó y empezó a haber más opciones para todos. A finales de los ochenta y principios de los noventa se crearon las boquillas curvas, métodos infantiles con dibujos y canciones infantiles, para adaptarse mejor al desarrollo de los niños pequeños.

Por ejemplo, el método de Barbara Gisler-Haase, que es de alrededor de 2005, se enfoca en desarrollar la técnica y el cerebro del niño antes de que apriete los labios. Usa literatura cercana a la cultura del niño. Si comparas, por ejemplo, "Cardone cardone" de Suzuki, no es comprensible para niños latinos, pero canciones como "Arroz con leche" sí lo son porque están familiarizadas con su entorno.

Hablé con Barbara Gisler-Haase y definí los capítulos y la organización de las notas en su método. Analicé otros libros, pero para estructurar el mío me basé en el método de Barbara. Comienza con notas simples (sol, la, si), luego añade fa y do para tener fa, sol, la, si y do. El primer reto es crear melodías agradables con solo sol, la y si. Luego, se añaden más notas

gradualmente (fa sostenido, do sostenido, re, mi) hasta llegar a re mayor en la primera octava sin forzar a los niños a soplar demasiado.

Como ya tienen la escala de re mayor, hay mucha literatura que se puede transponer y componer. Luego, se añaden las notas mi bemol y la bemol, así nota a nota hasta tener la escala cromática. El niño puede hacer música y mejorar su técnica sin forzar la embocadura.

El método también introduce el concepto alemán "hide blasen," que significa soplar el doble de rápido, necesario para tocar el primer armónico, mi de la segunda octava. A partir de ahí, se van aprendiendo gradualmente las notas de la segunda octava sin esforzarse demasiado mientras se sigue estudiando literatura musical.

El método busca obras de tres a cinco notas, hasta llegar a la octava, añadiendo poco a poco diferentes aspectos técnicos y teóricos. Este libro tiene tres tomos con más de seiscientos ejercicios. Sin embargo, en Latinoamérica no es culturalmente común hacer las cosas con tanto proceso ya que somos más espontáneos e improvisadores.

Así que intenté encontrar un término medio. Sé que mi método puede parecer lento en Colombia, pero es importante no hacerlo a la carrera para tener buenos resultados. Cada profesor puede decidir cómo aplicarlo.

O.M: Cuando me explicas tu método, pienso que estoy en el camino correcto.

Como docente a veces presento angustia porque pienso que voy muy lento con el proceso de los estudiantes. En sus prácticas de conjunto deben responder a repertorios en los que todavía no están preparados técnicamente para tocarlo y puede no ser beneficioso para lo que se viene construyendo técnicamente.

F. J: Para que te sientas tranquila, aquí también tenemos ese problema. Los alumnos van a la banda y llegan diciendo que tienen que tocar ciertas piezas. Les digo que toquen algunas partes una octava abajo y que otras no. Me comunico con el director de la banda y cada vez hay más comunicación. Hay seis o siete bandas, tal vez ocho, en diferentes Casas de Cultura de la misma ciudad y los directores me consultan si ciertas niñas están listas para la banda infantil o si deberían esperar un semestre más.

La comunicación ayuda mucho, pero a veces los alumnos llegan con piezas que aún no pueden tocar. Les digo que sigan practicando, que con cariño, comunicación y dedicación se puede lograr. Les corrijo las partituras, tocamos algunas partes una octava abajo, quitamos adornos, ajustamos y trabajamos en clase lo que sea necesario.

Cuando terminé en la Nacional, me especialicé en composición con Gustavo Parra, lo cual fue fantástico porque aprender a componer y orquestar me abrió muchas puertas. Cuando recibo partituras puedo adaptarlas y hacerlas más accesibles para los niños. No te sientas sola, la mayoría está en la misma situación, todos quieren una canción en menos de cuatro meses especialmente si empiezan en septiembre para un concierto de Navidad.

El método de Barbara tiene un libro de piano para acompañar las canciones, pero yo no tenía los recursos para componer o pagar a un pianista. Por eso mi método, basado en métodos antiguos barrocos, clásicos y románticos, tiene muchos dúos para tocar con el profesor, es esencial tocar juntos para que funcione. Todos los métodos franceses tienen dúos porque la práctica conjunta es fundamental. En mi maestría en música barroca mi maestro siempre tocaba conmigo.

También, los grandes compositores como Beethoven y Mozart tienen dúos de flauta. Crear música con solo dos melodías no es sencillo, y por eso hay tantos dúos de flauta. El método incluye esta parte. Aquí quedamos 24 de agosto

Cuando vimos que no había suficiente literatura y queríamos hacer un libro, nos dimos cuenta de que no tenía sentido, así que decidimos crear un canal de YouTube. Queríamos mostrar diferentes formas de tocar y enseñar, no solo mi perspectiva. Entrevistamos a tres docentes: Peter Lukas Graf , Philippe Boucly y Gabriel Ahumada, con las mismas preguntas para obtener diversas perspectivas.

A veces coincidían y otras tenían diferencias, pero fue muy interesante. Fue un honor entrevistar a Peter Lucas, una eminencia en el mundo de la flauta. Creamos "Estudio Flauta", un canal de comunicación flautístico en español, ya que no encontrábamos suficiente material en nuestro idioma.

En el momento de desarrollar el método, la idea era clara: teníamos las investigaciones, las fuentes, y los conceptos de diferentes docentes. Todo estaba organizado y lo presentamos a través de videos informativos y pedagógicos, no de entretenimiento. Estos videos son largos y llenos de información, permitiendo a los docentes interesados verlos cuantas veces quieran. Están integrados en el método y se pueden acceder directamente desde el PDF.

Al crear el método, enfrenté muchas dificultades, especialmente con la edición, algo que no sabía hacer. Pasé años estructurando el método y aprendí mucho en el proceso. Finalmente, descubrí que podía usar musescore para crear partituras con imágenes y texto, lo que resolvió mis problemas. No quería depender de una editorial, ya que en Latinoamérica no existe la cultura ni

la facilidad para comprar libros. Era más lógico ofrecer el método de forma gratuita para que todos pudieran usarlo sin problemas financieros.

Mucha gente me sugería monetizar el método, pero en nuestra situación latinoamericana, era más útil ofrecerlo gratis. Además, el libro probablemente sería copiado, así que preferí permitir su uso libremente, recibiendo críticas y comentarios en contra. Algunos me dijeron que estaba devaluando el trabajo del flautista y compositor, pero en el contexto actual de Latinoamérica, no podía pedir dinero. Decidí invertir solo en lo esencial, como el programa de edición y no en una editorial. Así, lancé el método gratis, con todo lo necesario.

Lo lanzamos en enero de 2020, justo antes de la pandemia y fue muy útil para la enseñanza virtual. Gracias a las redes sociales, fue fácil compartirlo y ha sido utilizado en muchos países como Italia, España, Argentina, Cuba y México. Ha sido un pequeño aporte al proceso flautístico y esa es toda la historia.

O. M: Me gustaría que profundice un poco más en la selección del repertorio, luego de lo aprendido de los métodos que analizó.

F. J: Sí, al analizar el método Suzuki, aprendí que su literatura no era cercana a mí ni a mis alumnos. En mis clases usaba literatura infantil local. Por ejemplo, una canción popular aquí, no es conocida en Colombia. Quería que el material fuera cercano.

Encontrar y seleccionar las canciones fue un ejercicio difícil porque no quería pagar derechos de autor. Natalia Téllez que es una excelente investigadora, me ayudó a identificar cuáles canciones no tenían derechos de autor y cuáles sí.

La elección de música depende de las reglas de derechos de autor en cada país. No podía usar canciones populares o de Disney porque, si llegara a monetizar, podría tener problemas legales. Quería evitar eso y usé melodías sin derechos de autor. Fue un gran desafío encontrar música latinoamericana adecuada.

El método Suzuki usa principalmente música asiática y europea, pero yo buscaba música latinoamericana y en español. No quería limitarme solo a la cultura hispanohablante, así que incluí canciones de más de veinte países diferentes. La investigación fue fascinante; encontré hermosas canciones infantiles de muchos países que no conocía.

Organizar las canciones también fue un reto. Necesitaba canciones con ciertas características musicales y muchas melodías fantásticas de compositores antiguos. Quería que los niños tuvieran acceso a esta música y la disfrutaran.

También arreglé obras famosas, como "Bella Ciao", y busqué canciones tradicionales y ritmos de Latinoamérica. Además, cada capítulo incluye ejercicios de flauta, composición e improvisación, para que los niños se familiaricen con estas habilidades.

Aunque el método no está completo y tiene algunas fallas, creo que es un buen primer paso. Incluso encontré un trabajo de grado en la Universidad de Antioquia que lo analizó.

O.M: ¿Sabe de algún artículo o investigación que se encuentren en la misma línea pedagógica de su método?

F.J: Creo que encontré algo similar al método de un flautista peruano, pero no compartía la misma filosofía técnica. En español no he encontrado mucho más, hay una flautista chilena que enseña virtualmente y tiene un método, pero creo que hay que comprarlo.

Un trabajo de grado que alguien me mostró comparaba métodos de flauta. Creo que estamos en el camino correcto, analizando lo que han hecho otros autores y viendo qué podemos mejorar o cambiar.

Nuestra música tiene compases de 6/8, lo que complica decidir cuándo enseñar ciertos ritmos. En Latinoamérica, el 6/8 es muy común. Esto es algo que discutimos con colegas que también desarrollan métodos de flauta, violín y chelo.

Hablé con Carmen Liliana Rojas, una flautista colombiana que reside en los Estados Unidos, su esposo es un famoso compositor venezolano que falleció recientemente. Ella también tiene literatura infantil para flauta, en inglés, pero basada en música latinoamericana. Podrías investigar más sobre su trabajo.

Piccolegio es un blog de Mariaceli Navarro, una flautista venezolana que publica frecuentemente diferente literatura, te pueden servir como complemento si deseas hacer un método o utilizarla con tus estudiantes.

O. M: ¿Cómo consideran que debe ser enseñado el método?

F. J: El método es una herramienta de ayuda para el docente, no para aprender a tocar flauta por sí solo ni reemplazar a los profesores, ya que la música es una tradición oral. El método se creó para ser flexible: los docentes pueden imprimir solo las páginas que necesitan, aunque está desarrollado como método progresivo, diseñado para clases individuales, también puede adaptarse a clases en pareja o grupo.

Este método es adecuado para niños a partir de 8 años. Para niños más pequeños, los métodos deben ser diferentes, con notas e imágenes más grandes, la enseñanza es más detallada. Por ejemplo, un libro para un niño de 6 años puede tener solo unas pocas notas en muchas páginas.

También analicé otros métodos, como el de Celso, que ya existían en Colombia. ¿Lo conoces?

O. M: Sí.

F. J: Ten en cuenta los flautistas Santiago Sierra y Maria Nury Polanía, ellos fueron apoyados por el Ministerio de Cultura para crear la cartilla "Cuaderno de ejercicios para Flauta" y ayudan a solucionar problemas que ya existían.

Mi método es para niños de 8 años en adelante y también para adultos, aunque fue un reto cubrir todas las edades. Hasta ahora ha funcionado bien. El "Die Frohliche Querflo" es un método que uso mucho, fíjate cómo es diferente el diseño del contenido.

Entonces, respondiendo tu pregunta, mi método está enfocado en clase individual, siendo un apoyo al docente, contiene un aprendizaje progresivo como parte del desarrollo técnico.

O M: Con el paso de los años, ¿Ha recibido alguna sugerencia o recomendación de profesores que usan el método?

F. J: Desafortunadamente no he recibido muchas críticas, las cuales serían útiles para mejorar el método. La primera crítica fue que no debería ser gratis porque podría afectar a otros que quieran vender sus métodos. Entiendo esta preocupación, pero mis razones éticas eran diferentes.

La segunda crítica es que los métodos actuales para niños suelen enseñar teoría y práctica del instrumento juntas. En muchas regiones, es un lujo tener profesores separados para solfeo e

instrumento, así que el profesor de flauta también debe enseñar lectura musical y ritmo. En grandes instituciones, se puede aprender teoría por separado antes de tocar, pero esto no es posible en áreas menos privilegiadas.

Me sugirieron incluir más teoría y segmentarla, aunque pensé que eso podría hacer el método demasiado largo. Creo que esas son las dos principales críticas. Además, el método no incluye tresillos y podría tener más literatura. Es bastante corto para lo que se necesita, con 240 ejercicios no se pasa de un nivel básico.

O M: ¿Han pensado en la posibilidad de sacar un segundo volumen?

F. J: Sí, la idea era hacer un volumen dos, con un estimado de 240 a 245 ejercicios. Idealmente, se necesitan unos 600 - 700 ejercicios en total para lograr un nivel básico. Sería genial incluir más literatura, acompañamientos con diferentes instrumentos, orquestaciones para bandas, orquestas y música popular moderna.

Incluir música de cine famosa que no tenga derechos de autor también sería ideal, siempre y cuando sea música bonita y valiosa, no solo por estar de moda. Las canciones de moda cambian rápidamente, así que no tiene sentido incluirlas a menos que realmente valgan la pena.

O. M: Para concluir nuestra entrevista, quería preguntarle: ¿Cuál ha sido el impacto de este método en la comunidad de flautistas? Además, ¿qué recomendaciones ofrecería a aquellos miembros de la comunidad que recién comienzan a impartir clases y que emplean este método en combinación con otras fuentes literarias?

F. J: Es difícil. En el pasado vi que tampoco había literatura en italiano. Un colega italiano me dijo que usa mi método y le parece muy bueno, lo cual fue una gran sorpresa.

He recibido comentarios de adultos que lo usan y aprenden por su cuenta. El libro les enseña a usar los códigos QR para analizar conceptos como la articulación, postura, vibrato, y embocadura. Aunque el código QR no está diseñado para niños, los adultos lo encuentran útil.

He recibido agradecimientos de personas de todas las edades, desde adolescentes hasta jubilados, que han podido aprender a tocar gracias al método. También colegas de diferentes países han expresado su gratitud porque no tenían recursos similares.

Cuando empecé a dar clases, era difícil saber qué material usar para motivar a los niños. El método Taffanel no funcionaba bien para ellos, y necesitaban algo más adecuado.

Muchos colegas coinciden en que cuando tienes buena literatura y el niño disfruta la canción, todo se vuelve más fácil y cómodo. Una colega me señaló que en mi método toqué un pasillo (un ritmo colombiano) sin explicarlo. Debería incluir una breve explicación, como con el minueto.

El libro está pensado para personas responsables, pero puede usarse por partes según se necesite. La comunidad de colegas ha sido muy positiva con "Estudio Flauta". Aunque no estamos muy activos en redes, nuestras investigaciones y publicaciones siguen teniendo impacto.

Respecto al consejo, es importante seguir buscando lo que uno quiere. Preguntarse a diario qué se quiere lograr y qué te motiva a seguir adelante. Enfrenté muchos problemas con el método, pero mi deseo de crearlo me mantuvo motivado. En pedagogía, la motivación no es el dinero, sino el deseo de enseñar y disfrutar esa búsqueda.

Actas de consentimiento.**Actas de consentimiento de uso de la información de las entrevistas.**

Cordial saludo.

Ha sido invitado a participar en la recolección de datos de la investigación “Aportes para la enseñanza de la flauta traversa a través del análisis y comparación de cinco métodos de iniciación” a cargo de la estudiante de pregrado en licenciatura en música de la Universidad del Valle Ofelia Marín González con código estudiantil 20187618120, investigación para trabajo de grado, sin ánimo de lucro.

El Objetivo de esta investigación es construir aportes a los procesos de enseñanza - aprendizaje de la flauta traversa, a través de los resultados de la comparación de los métodos de iniciación de Taffanel & Gaubert, Celso Woltzenlogel y de Felipe Jauregui Rubio-Natalia Téllez Ramírez y su uso. Su experiencia y labor como docente va a proporcionar información importante para el desarrollo de esta investigación. Agradecería su colaboración en la recolección de datos de este trabajo. Se firmará un acuerdo de confidencialidad de las partes involucradas en el uso sensible de información, imagen y voz.

DATOS DEL ENTREVISTADO.

Lugar y fecha de la entrevista:

Nombre:

Formación (pregrado, posgrado, otro, y/o título):

Profesión:

Vinculación laboral - Ciudad:

Tiempo de experiencia (vinculación) en la educación musical:

Edad:

Preguntas de investigación:

1. ¿A qué edad inició en la Flauta traversa? ¿Educación formal o no formal?
2. ¿Con que método comenzó a estudiar la flauta traversa? ¿Quién fue su profesor? ¿Qué otros métodos usaron durante la carrera? (si utilizó otros métodos en paralelo o en qué momento cambió a otro método)
3. ¿En qué rangos de edades se encuentran sus estudiantes?
4. ¿Qué método(s) utiliza para iniciar a sus estudiantes en la flauta traversa? ¿Por qué decide tomar este método? ¿Dependiendo de la edad decide el método?
5. ¿Cuándo comienza a trabajar repertorios /obras?
6. Si usted trabaja con métodos de iniciación, ¿en algún momento deja de utilizarlos?

En el caso de los profesores que no utilizan métodos de iniciación.

1. ¿Como ocurre el proceso progresivo de la enseñanza de la flauta traversa? ¿Qué materiales utiliza? ¿Bajo qué criterios hace la selección de materiales?
2. ¿Como hace la selección del repertorio? (repertorio como eje, ¿crea ejercicios a raíz de las dificultades presentadas?)

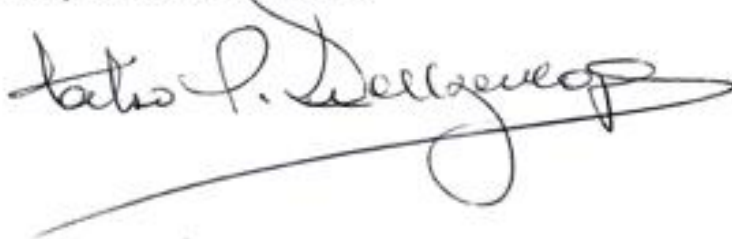
¿Qué recomendaciones haría usted a los profesores de flauta, en cuanto al uso e implementación de métodos de iniciación musical en el instrumento?

¿Cuáles son los flautistas de la región de que están trabajando en los procesos de iniciación en el instrumento?

ACTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO:

Yo, CELSO PORTA WOLTZENLOGEL, Cédula de Identidad 027371855, de nacionalidad Brasileña, mayor de edad, con domicilio en la Calle 23 nº 280, Paty do Alferes, Rio de Janeiro, Brasil, consiento en participar en la investigación denominada: "Aportes para la enseñanza de la Flauta Traversa a través del análisis y comparación de cinco métodos de iniciación" y autorizo a utilizar la información, imagen, voz y videos proporcionados en la entrevista para el uso en esta investigación con fines pedagógicos.

Paty do Alferes, 11 Diciembre 2024

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Celso P. Woltzenlogel', with a long horizontal stroke extending from the end of the signature.

ACTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO:

Yo, Felipe Jáuregui Rubio,
Cédula de Identidad PA1253541, de nacionalidad Austriaca,

mayor de edad o autorizado por mi representante legal, con domicilio en

Schillerstrasse 4 A6800 Feldkirch Österreich

....., consiento en participar en la investigación denominada: "Aportes para la enseñanza de la flauta travesa a través del análisis y comparación de cinco métodos de iniciación" y autorizo a utilizar la información, imagen, voz y videos proporcionados en la entrevista para el uso en esta investigación con fines pedagógicos.



Firma

C.C: PA 125 3541

TABLA COMPARATIVA.

Método	“Método Completo”	“Flauta Fácil”	“Estudio Flauta”
Autor/Autores	Claude Paul Taffanel y Philippe Gaubert	Celso Woltzenlogel	Felipe Jáuregui y Natalia Téllez.
Nacionalidad Idioma del método	Franceses Idioma: francés Traducido al: inglés, alemán y español	Brasileño Idioma: portugués	Colombianos (Austria) Idioma: español.
Año de publicación	1923. La versión analizada fue publicada en 1958.	2008	2020
Propósitos	Desarrolla habilidades técnicas y expresivas de los flautistas en la primera etapa de aprendizaje.	Desarrolla habilidades técnicas y expresivas de los flautistas en la primera etapa de aprendizaje, a través de ritmos y melodías principalmente folclóricas brasileña.	Desarrolla habilidades técnicas y expresivas de los flautistas en la primera etapa de aprendizaje, a través de ritmos y melodías principalmente folclóricas Latinoamericana haciendo énfasis en la música colombiana.
Población	Iniciantes de flauta transversa.	Iniciantes de flauta transversa a partir de los 10 años.	Iniciantes de flauta transversa a partir de los 8 años.
Impacto	Se considera uno de los métodos más utilizados desde su publicación hasta la actualidad en la formación de los flautistas en la educación formal.	Es utilizado en diversos programas de música de educación no formal de Brasil.	Al ser publicado de manera virtual y gratuito a tenido un gran alcance en Latinoamérica en la educación no formal.

Aspectos		Métodos		
		“Método Completo”	“Flauta Fácil”	“Estudio Flauta”
Diferencias y semejanzas	<i>Embocadura</i>	Explicación	Explicación	Explicación y ejercicios prácticos
	<i>Notas musicales y rango de alturas.</i>	Presenta las dos primeras octavas iniciando en la nota si natural del registro grave. Posteriormente propone ejercicios con grupos de cuatro y cinco notas en las octavas mencionadas. Luego trabaja la tercera octava	Inicia trabajando la primera octava comenzando con la nota si del registro grave y luego pasa a la segunda octava del instrumento de manera progresiva presentando las notas en grupos de dos o tres notas. Presenta la tercera octava del instrumento en el segundo volumen de este método.	Inicia trabajando la primera octava comenzando con la nota sol del registro grave, luego pasa a la segunda y tercera octava del instrumento de manera progresiva presentando las notas en grupos de dos o tres notas.
	<i>Conceptualización de elementos del lenguaje musical.</i>	No aborda conceptos de lenguaje musical.	Dedica un capítulo del método para abordar los conceptos de teoría musical.	Va conceptualizando los elementos de lenguaje musical a medida que el repertorio lo requiere.
	<i>Figura rítmica / métrica</i>	Abordan todas las combinaciones posibles en compases de subdivisión binaria y ternaria, incluyendo sincopa, puntillo y ligadura de prolongación. Métrica: 4/4, 3/4, 6/8, 9/8, 12/8, 2/4.	Abordan todas las combinaciones posibles en compases de subdivisión binaria, incluyendo sincopas, puntillos, contratiempos y ligaduras de prolongación de desde los primeros extractos, Métricas: 4/4, 3/4, 2/4, 2/2.	Abordan todas las combinaciones posibles en compases de subdivisión binaria y ternaria, incluyendo sincopas, puntillos, contratiempos y ligaduras de prolongación de desde los primeros extractos, Métricas: 4/4, 3/4, 2/4, 2/2, 3/8, 6/8.

Diferencias y semejanzas	<i>Uso de la respiración</i>	En algunos de los ejercicios aparecen marcas de respiración y luego los autores le dedican un capítulo del método a la respiración	Desde el inicio del método se encuentran señalizaciones de respiraciones	No se encuentran signos de respiración
	<i>Práctica de conjunto.</i>	Se abordan algunos duetos de flautas	Desde el inicio del método se trabaja con acompañamientos pregrabados y se le dedica un capítulo a duetos de flautas.	Desde el inicio del método los extractos están escritos para dos flautas y presentan el ejemplo y acompañamientos pregrabados.
	<i>Repertorios</i>	Estudios melódicos y extractos de obras europeas	Extractos musicales nacionales y universales, haciendo énfasis en las músicas tradicionales brasileñas.	Extractos musicales nacionales y universales, haciendo énfasis en las músicas tradicionales latinoamericanas en especial colombianas.
	<i>Ejercicios Técnicos.</i>	Aparecen ejercicios técnicos desde el principio del método.	Aborda solo ejercicios técnicos en la tercera parte del método.	Se encuentran ejercicios técnicos de manera segmentada.
	<i>Diseño gráfico del método.</i>	Numerosas páginas con textos explicativos y las páginas de los pentagramas es bastante cargada. Es en blanco y negro	Se encuentran páginas con textos, pero no se observa muy cargado y las páginas de los extractos los pentagramas son espaciados. Es en blanco y negro.	Se encuentran páginas con pocos textos y los pentagramas de los extractos son espaciados. Es a color y en comparación a los métodos anteriores se observa un diseño minimalista.
	<i>Creatividad.</i>	No lo aborda	No lo aborda	Aborda la creatividad desde la improvisación y creación de melodías.

Diferencias y semejanzas	<i>Tecnología</i>	No cuenta con tecnología.	Uso del Cd con acompañamientos pregrabados.	Uso del código QR para que estudiante tenga acceso a grabaciones pregrabadas y videos de entrevistas a otros maestros de la flauta. Se genera un ecosistema alrededor del método generando una comunidad solidad y reforzando los contenidos abordados a través de materiales pregrabados disponibles en YouTube y la creación/publicación de contenido pedagógico en Redes Sociales
--------------------------	-------------------	---------------------------	---	--