



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Centro de Estudios de Postgrado

Trabajo fin de Máster

**INCLUSIÓN DE TÉCNICAS
EXTENDIDAS CONTEMPORÁNEAS
EN LOS PRIMEROS CURSOS DEL
CONSERVATORIO EN LA
ESPECIALIDAD DE FLAUTA
TRAVESERA**

Alumno: Cristóbal Karim Velasco Ennajem

Tutor: Antonio Felix Vico Prieto



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Centro de Estudios de Postgrado

Trabajo fin de Máster

**INCLUSIÓN DE TÉCNICAS
EXTENDIDAS CONTEMPORÁNEAS
EN LOS PRIMEROS CURSOS DEL
CONSERVATORIO EN LA
ESPECIALIDAD DE FLAUTA
TRAVESERA**

Alumno: Cristóbal Karim Velasco Ennajem

Tutor: Antonio Felix Vico Prieto

Octubre, 2021

Resumen

La enseñanza de la música clásica contemporánea en los conservatorios se delega al criterio del profesor. Como consecuencia de esto, muchos alumnos acaban terminando las enseñanzas básicas y profesionales sin saber dominar muchas de las técnicas asociadas a esta música. Con el fin de mejorar esta situación, este presente proyecto tiene como objetivo introducir las técnicas extendidas de la flauta travesera desde las Enseñanzas Básicas del conservatorio a través de piezas y juegos que le sean atractivos al alumno.

Palabras clave: Música contemporánea, Enseñanzas básicas, Enseñanzas profesionales, Flauta travesera.

Abstract

The teaching of classical contemporary music in conservatories is delegated to the teacher's discretion. As a consequence of this, many students finish basic and professional courses without knowing how to master many of the techniques related to this music. In order to improve this situation, the present project introduce the flute's extended techniques from the Basic courses of the conservatory through pieces and games that are attractive to the student.

Keywords: Contemporary music, Basic music education, Professional music education, Flute.

ÍNDICE

1.	Introducción.....	1
1.1.	Objetivos.....	3
1.2.	Metodología y estructura del trabajo	3
2.	Marco teórico.....	5
2.1.	La evolución de los sistemas pedagógicos en los conservatorios.....	5
2.2.	Situación actual sobre la música contemporánea en los conservatorios.....	8
2.3.	La investigación-acción	9
3.	Fundamentación	11
3.1.	La música como descubrimiento	11
3.2.	Técnicas extendidas	13
3.2.1.	Voz y sonido	13
3.2.2.	Frulato.....	14
3.2.3.	Armónicos naturales	15
3.2.4.	Glisandos de bisel.....	15
3.2.5.	Whispertones	16
3.2.6.	Multifónicos	16
4.	Desarrollo práctico de la investigación y propuesta de trabajo	18
4.1.	Fase 0	18
4.2.	Fase 1	23
4.3.	Fase 2	25
4.3.1.	Introducción y elección de piezas.....	25
4.3.2.	Asimilación, corrección y adaptación	26
4.4.	Fase 3	29
5.	Conclusiones.....	31
6.	Bibliografía.....	33
7.	Anexos.....	39

1. INTRODUCCIÓN

En los conservatorios de Enseñanzas Básicas y Enseñanzas Profesionales de España, y en concreto de Andalucía existe una discriminación sistemática hacia la música clásica contemporánea, la música de nuestros días. Tanto es así que no encontramos ninguna asignatura en ninguna de estas dos etapas para los instrumentistas que se quieran iniciar en este tipo de música (Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa. BOE núm. 295 de 10 de diciembre 2013)¹.

No es hasta el tercer curso de Enseñanzas Superiores de música, a menos de dos años de terminar tu formación como músico, después de más doce años en el conservatorio, que nos encontramos con una única asignatura: Taller de Música Contemporánea, que nos ilustra sobre cómo interpretar esta música. Todo ello contando con que tengamos la suerte de encontrar un docente que imparta la asignatura que sepa sobre técnicas contemporáneas (Decreto 260/2011, de 26 de Julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado de Música en Andalucía. BOJA núm. 165, de 23 de agosto de 2011).

Además, no es hasta una vez terminado el Grado Superior de música que podemos optar a una formación más completa sobre música contemporánea. Por suerte, en Europa tenemos muchos conservatorios que ofertan masters especializados, pero para quién no pueda costearse estudiar en el extranjero, solo tenemos un master especializado en música contemporánea: Master en Enseñanzas Artísticas en Música Contemporánea, ofertado por el Conservatorio Superior de Aragón (Orden ECD/579/2017, de 2 de junio, por la que se homologa el plan de estudios del título de Máster en Enseñanzas Artísticas en Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música de Aragón. BOE núm. 147, de 21 de junio de 2017). En Andalucía no tenemos ninguno.

¹ La LOMLOE a pesar de haber sido publicada en el BOE en el año 2020, todavía no se ha aplicado y aún falta por publicar el Real Decreto y el Decreto que desarrollarán el currículum para España y para las diferentes comunidades, respectivamente.

Si en algún momento de nuestra carrera estudiantil o profesional nos topamos con alguna obra en la que tengamos que tocar música contemporánea con técnicas extendidas del instrumento, la mayoría de nosotros encontramos grandes dificultades a la hora de abordarla.

Excepto, claro, en el caso del saxofón, dado que su repertorio principal se encuentra enmarcado en los siglos XIX, XX y XXI. En el resto de instrumentos hay una marginación casi total hacia el repertorio actual (Sanz, 2016).

Centrándonos en el instrumento que domino, la flauta travesera, muchas de las técnicas extendidas que luego aparecen en las obras de música contemporánea no se enseñan hasta los últimos cursos de enseñanzas profesionales, otras tantas técnicas en el grado superior y algunas, dependiendo del docente con el que estudies, no se llegan ni a aprender. Esto supone que cuando el músico se tenga que enfrentar a estas partituras le lleve mucho tiempo en aprender estas nuevas técnicas y esté más preocupado de no fallar que de hacer música. Algunas de estas técnicas extendidas son la producción de armónicos, cantar (o usar la voz) a la vez que se toca, los *whispertones* o sonidos susurrantes² y el *frulato* entre otros (Toff, 2012).

Según mi experiencia personal sólo los armónicos se suelen enseñar en las enseñanzas profesionales, ya que existen algunas obras como la *Fantasía pastoral húngara* de F. Doppler (1821-1883) que los utiliza. Y, ninguna en enseñanzas básicas.

Es por todo esto que propongo a través de distintas fichas que los alumnos de enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales iniciarse a las técnicas extendidas de su instrumento, en este caso, la flauta travesera.

² Podemos encontrar esta técnica denominada de muchas maneras: *whispertones*, *whistle tones*, sonidos susurrantes etc. Nosotros utilizaremos ‘*whispertones*’, nomenclatura utilizada en el libro: Dick, R. (1995). *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*. Madrid: Mundimúsica.

1.1. Objetivos

Los objetivos que se pretenden alcanzar con esta investigación, enmarcada en el Trabajo Fin de Master, se pueden dividir en dos tipos: El objetivo principal y los objetivos secundarios que se derivan del principal.

Objetivo principal:

- Introducir a los alumnos desde cursos tempranos las técnicas extendidas de música contemporánea en los alumnos de flauta travesera.

Objetivos secundarios:

- Aprovechar los beneficios que ofrecen estas técnicas para utilizarlas en el repertorio convencional.
- Convertir al alumno en un músico más versátil para que en un futuro pueda desenvolverse bien en estilos distintos.
- Utilizar piezas fáciles y conocidas para incentivar al alumno a adentrarse a estas técnicas, y así fomentar además su motivación e imaginación mientras se divierte.
- Evitar el futuro rechazo hacia piezas que utilicen técnicas extendidas por su lenguaje y técnicas más contemporáneas.

1.2. Metodología y estructura del trabajo

En este presente proyecto utilizaremos la metodología de investigación-acción, termino designado por Kurt Lewin en 1973, dado que pretendemos optimizar las clases prácticas de flauta travesera mediante la investigación y la inclusión de técnicas contemporáneas para que los alumnos comprendan mejor el uso de estas (Bausela, 2004).

La investigación se ha desarrollado en 4 fases:

- Fase 0: Se realizó una investigación documental de la situación con respecto a la música contemporánea en los distintos conservatorios profesionales de Andalucía y la Comunidad de Madrid. Una vez contextualizada la problemática se dispuso a facilitar una serie de cuestionarios a alumnos de Enseñanzas Artísticas Superiores, para saber su experiencia en sus primeros años con el instrumento.

- Fase 1: Seleccionar a 3 alumnos: Juan Vílchez, de 2º de Enseñanzas Básicas. Ana Blázquez, de 4º de Enseñanzas Básicas y Gabriel Gil, de 1º de Enseñanzas Profesionales.
- Fase 2: Comienzo de las clases: se darán 3 clases a cada alumno. Una primera clase de introducción a las técnicas contemporáneas y elección de las piezas. Una segunda clase de asimilación, corrección y adaptación. Y una tercera clase para observar el avance del alumno y finalizar la investigación.
- Fase 3: Conclusiones finales sobre el proceso de enseñanza de técnicas extendidas (Fernández, 2020).

2. MARCO TEÓRICO

2.1. La evolución de los sistemas pedagógicos en los conservatorios

La música es una manifestación cultural humana, se enmarca en un conjunto de tradiciones y habilidades que pasan de generación en generación. La educación es un mecanismo necesario para asegurar la transmisión del patrimonio cultural musical, de forma que el conservatorio pretende institucionalizar estas enseñanzas para que perduren en el tiempo. El sistema educativo, según Delgado (2006) es: ‘el conjunto de instituciones, programas y acciones que una sociedad política destina intencionada y sistemáticamente a la educación de sus miembros’ (Delgado, 2006, p. 110).

Por lo que es necesaria la actuación legislativa en la educación para que todos los alumnos puedan optar de manera igualitaria a la enseñanza musical, y en este caso particular, la enseñanza de la música contemporánea.

La concepción de conservatorio como lo entendemos hoy día, nace tras la Revolución francesa en París, en 1775, con la formación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. El avance de las ideas liberales por las distintas regiones de Europa dio lugar a la formación de escuelas y conservatorios por las distintas ciudades de la geografía española. Ya, tras la posguerra, a mediados del siglo XX, en el año 1944, se convocó una asamblea de los conservatorios que eran dependientes del Estado español con el fin de iniciar una reforma legislativa y organizativa para estructurar las enseñanzas musicales de forma centralizada en los distintos conservatorios de España (Delgado, 2006).

A partir de este momento, la educación musical ha ido evolucionando y enfocándose en distintas formas de enseñanza a lo largo de las décadas siguientes. Según Gainza (2003) se pueden dividir en 6 periodos:

- Periodo 1 ‘De los precursores’: Enmarcada entre las décadas de 1930 y 1940 se introducen dos nuevas corrientes educativas. El método ‘Tonic Sol-fa’, más utilizado en países anglosajones, y el método francés ‘Éducation Musicale de l’Enfance’ de Maurice Chevais. Estos dos métodos se enfocan sobre todo en el estudio de las notas y el lenguaje musical en la infancia más que en el dominio técnico del instrumento.

- Periodo 2 ‘De los métodos activos’: Durante las décadas de 1940 y 1950 Émile Jaques Dalcroze fue el pedagogo de referencia, que posteriormente influenciará a referentes de la pedagogía de la flauta como a Will Offermans, al haber introducido el movimiento corporal a la educación musical.
- Periodo 3 ‘De los métodos instrumentales’: Estos métodos se enfocan más en la práctica instrumental y vocal. Como máximos exponentes nos encontramos al Método Kodaly, al Método Orff y al Método Suzuki. El método Orff utiliza el sistema lingüístico como las rimas y los trabalenguas, del cual nace el lenguaje rítmico, y a este se le añade sencillas melodías que son trabajadas en clase junto a gestos y percusión corporal. El método Kodaly hace del canto el instrumento principal y básico para el desarrollo musical (Brufal, 2013). En el método Suzuki se apuesta por un modelo educativo acumulativo, con base en la repetición de escalas y acordes. Estas se enseñan antes de que el alumno sepa a leerlas en la partitura, ya que el creador de este método, Shinichi Suzuki, se basa en la idea de que la música es como el lenguaje materno: una persona aprende a hablar antes que, a leer, por lo que el niño debe enseñársele el lenguaje musical antes que a leer la partitura (Vides, 2012).
- Periodo 4 ‘De los métodos creativos’: Nos encontramos ya en las décadas de 1970 y 1980. Como veremos más adelante, uno de los pedagogos destacados de este periodo es el compositor Murray Schafer. La creatividad a la hora de la enseñanza musical ahora no solo viene dada por el docente, si no que el alumno también participa en ella como creador.
- Periodo 5 ‘De integración’: A partir de la década de 1980 comienza un creciente interés por las nuevas tecnologías aplicadas a la música, así como la utilización de este arte para otros fines que no son el de generar y conservar el patrimonio o el ejercicio propio intelectual de la música, como es la musicoterapia.
- Periodo 6 ‘Nuevos paradigmas’: En la década de 1990 los pedagogos intentan dejar atrás los métodos de los anteriores periodos para dar paso a modelos en los

que, en lugar de utilizar una metodología estricta, se puedan integrar diversidad de actividades que no tienen por qué tener una secuenciación fija, de forma que la enseñanza se vuelve más específica e individualizada, atendiendo así a las necesidades reales del alumno.

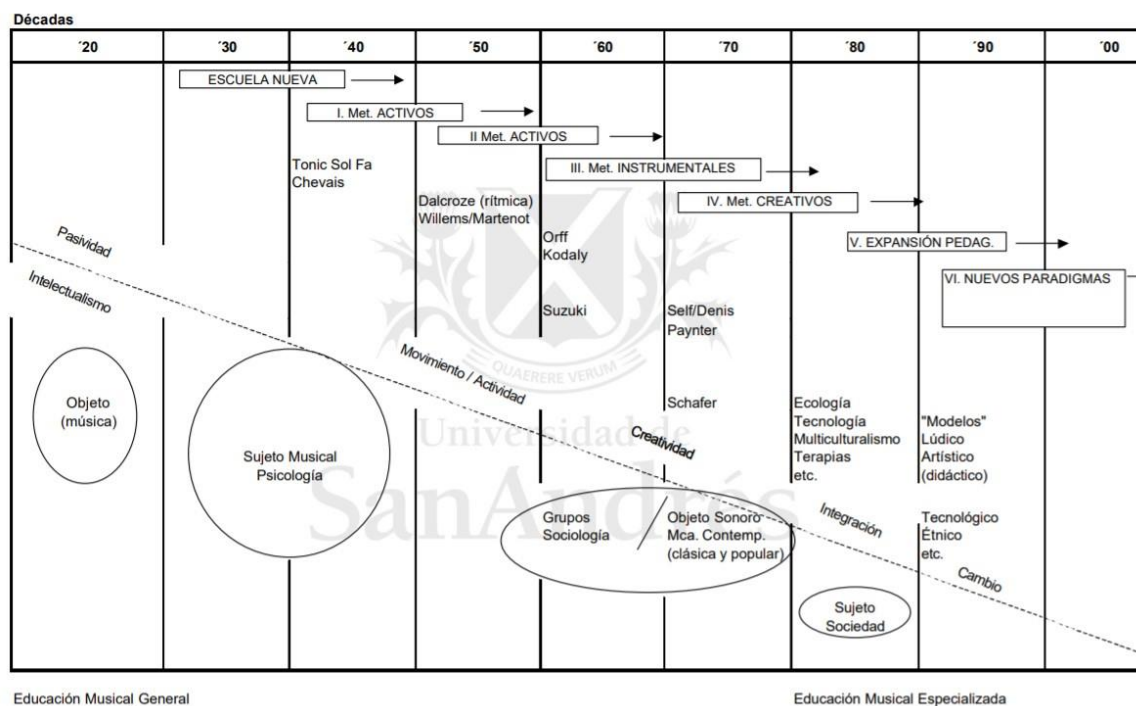


Figura 1. Esquema temporal de los diferentes períodos y sus características³ (tomado de Gainza, 2003).

Durante la década de los 90' y los 00' se apostó por una educación musical más inclusiva y personalizada, pero durante los últimos años se ha percibido, sobre todo en las enseñanzas de carácter obligatorio, una falta de apoyo de la asignatura de música (Vernia, 2019).

Aunque el nuevo decreto ley LOMLOE (Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE núm. 340, de 30 de diciembre de 2020) intente mejorar la situación de la educación musical en

³ Recuperado de: Gainza, V. (agosto de 2003). La educación musical entre dos siglos: del modelo metodológico a los nuevos paradigmas. En C. Wainerman (Presidencia), Serie 'Documento de trabajo' de la Escuela de Educación. Seminario Permanente de Investigación de la Especialización y la Maestría en Educación con Orientación en Gestión Educativa, y del Doctorado en Educación. Buenos Aires, Argentina.

España con respecto al anterior (LOMCE), la situación de los conservatorios y la asignatura de música, así como el apoyo a la música contemporánea, sigue siendo muy precario (Sabbatella, 2021).

2.2. Situación actual sobre la música contemporánea en los conservatorios

Revisando las distintas programaciones en la especialidad de flauta travesera de los conservatorios de Andalucía y la Comunidad de Madrid, se ha observado que, en la totalidad de estos, no se encuentra referencia alguna sobre la inclusión de técnicas contemporáneas o al menos acercamiento a estas sonoridades en las Enseñanzas Básicas (EE. BB) de música. Si nos adentramos a cursos superiores, sí que podemos encontrar en algunos casos obras de carácter contemporáneo a partir de 2º de Enseñanzas Profesionales (EE. PP), y no es hasta 5º o 6º de EE. PP., cerca de concluir este periodo académico, donde más del 40% de los alumnos ya han abandonado estas enseñanzas que las programaciones incluyen una mayor cantidad de obras contemporáneas (Álvarez, 2015). En ningún caso estas son de carácter obligatorio, por lo que se deja a elección del docente impartir estos estilos que son más cercanos a la música que se produce hoy día.

Una vez nos adentramos a las Enseñanzas Superiores de Música, al menos en los conservatorios de carácter público, nos encontramos ante el mismo panorama de los últimos cursos de EE.PP. Por un lado, la densa cantidad de repertorio y asignaturas que debe superar el alumno, no deja cabida a que se incluyan optativas o más horas del instrumento para poder enseñar música contemporánea. Por otro, la mayoría de los docentes, fruto de haber sido víctimas de este mismo sistema, no tienen las herramientas necesarias para ofrecer una enseñanza de calidad con respecto a estas técnicas (Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE núm. 137, de 5 de junio de 2010).

En los conservatorios de Enseñanzas Superiores de Andalucía, una vez alcanzado 3º en Enseñanzas Artísticas Superiores, los alumnos tienen la oportunidad de formar un ensemble gracias a la asignatura ‘Taller de música contemporánea’. Por lo general, La

escasa cualificación de los profesores sumado a la densa carga lectiva, hace que los alumnos no puedan tener el tiempo ni las herramientas para aprovechar todo lo que se les podría enseñar en una asignatura de estas características (Decreto 260/2011, de 26 de Julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado de Música en Andalucía. BOJA núm. 165, de 23 de agosto de 2011). Otro ejemplo lo tenemos en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM), Aquí si encontramos una asignatura los cuatro cursos del Grado, llamada ‘Práctica de Música Contemporánea’. La problemática aquí se encuentra en que viene englobada en otras tres asignaturas: Prácticas de orquesta barroca, Conjuntos de cámara y Clase colectiva, por lo que dependerá del profesor y del grupo de alumnos que se adjudiquen, la posibilidad de poder cursar verdaderamente esta ‘práctica de música contemporánea’ (DECRETO 36/2010, de 2 de junio, del Consejo de Gobierno, por el que se establece el Plan de Estudios para la Comunidad de Madrid, de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música. BOCM núm. 141, de 16 de junio de 2011).

Como hemos comentado anteriormente, hoy día existe en España un único máster, homologado por el Ministerio de Educación, dedicado a la comprensión e interpretación de música contemporánea ofertado por el Conservatorio Superior de Aragón denominado ‘Máster en Enseñanzas Artísticas en música contemporánea’ cuya matrícula oscila entre los 2.285€ y los 2.415€, por lo que no se puede asegurar que todos los instrumentas puedan costearse estos estudios, al no tener el máster un carácter totalmente público (Orden ECD/579/2017, de 2 de junio, por la que se homologa el plan de estudios del título de Máster en Enseñanzas Artísticas en Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música de Aragón. BOE núm. 147, de 21 de junio de 2017).

2.3. La investigación-acción

La investigación-acción es ampliamente utilizada en todos los ámbitos de la educación, incluso en la educación musical. Utilizar este tipo de recursos suponen una mejora en la calidad educativa del docente (Campayo y Cabedo, 2018). Este método nos permite la oportunidad de realizar las funciones de investigador y docente simultáneamente por lo que nos puede resultar particularmente útil en este proyecto.

Latorre (2003) nos dice que emplear la investigación-acción en clase promueve una serie de competencias muy importantes para su futuro tanto para el alumno como para el profesor, estas son: el crecimiento personal, la mejora del ejercicio profesional, el desarrollo de los organismos educativos y una mejoría de las relaciones y el entorno social.

Existe una sencilla pauta de acción elaborada por Kurt Lewin que sigue tres pasos (Latorre, 2003):

- Elaborar un plan: En este proyecto equivaldría a la investigación a través de encuestas, elección de los alumnos y planteamiento de las clases. Equivaldría a la fase 0 y 1 de la investigación.
- Ponerlo en marcha: Inicio y desarrollo de las clases. Revisiones y adaptaciones del plan. Equivaldría a la fase 2 de la investigación.
- Evaluación: Analizar los datos. Equivaldría a la fase 3 de la investigación.

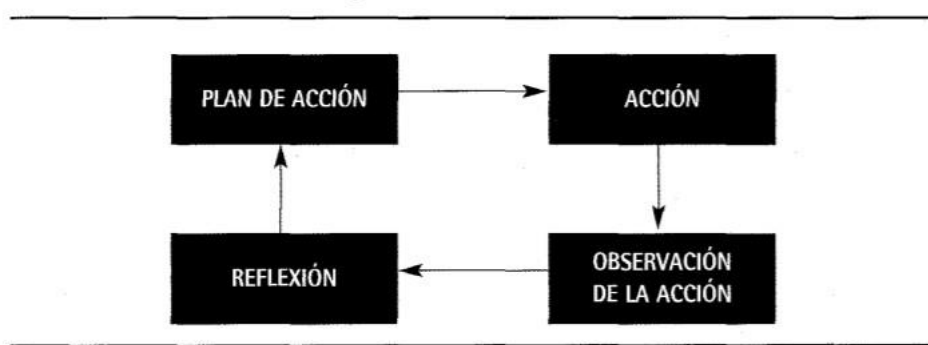


Figura 2. Recuperado de: Latorre, A. (2003). *La investigación-acción. Conocer y cambiar la práctica educativa*. Barcelona: Graó.

3. FUNDAMENTACIÓN

3.1. La música como descubrimiento

El compositor canadiense Murray Schafer alude, al igual que el historiador Johan Huizinga sobre que el juego está en la propia naturaleza de los niños, que la música está en nuestra naturaleza humana. Incide que aparte de los beneficios que ofrece la música, que en última instancia pueden ser sustituidos por otros medios no musicales, la música: ‘nos eleva de nuestro cautiverio vegetal’ (Guerrero, 2009, p.3).

Para Schafer el aprendizaje de la música debe comenzar con el descubrimiento del paisaje sonoro escuchando los sonidos que nos ofrece el ambiente. Debemos permitirles descubrir a los alumnos por sí mismos su potencial creativo a través de su propia música haciendo de esta una experiencia multisensorial que incluya la danza, la percusión y cantar, además del aprendizaje del instrumento (Guerrero, 2009). Para ello compositores como el flautista Will Offermans tienen en su repertorio el libro ‘Dance With Me’, donde a través de la ejecución simultánea de la flauta y el movimiento del cuerpo (bailar), introduce al alumno a esta experiencia multisensorial.

En la revisión que hace Guerrero sobre las propuestas de Schafer, indica que el papel del maestro debe ser dar protagonismo al alumno para encender ‘la chispa’ que induzca este descubrimiento-experiencia multisensorial.

Hablando desde mi experiencia tanto docente como de alumno, muchas veces se puntualiza mucho en el fallo que este comete, cuando podría ser una oportunidad para poder fomentar otras aptitudes. Por ejemplo, cuando el alumno somete a una nota grave a mucha presión, en lugar de sonar la nota que quiere, suele sonar el armónico de esta. Muchos profesores les indican que está mal y que ha fallado, cuando realmente se podría incidir en lo complicado que es producir el armónico, y que él de forma natural ha conseguido producirlo. Schafer nos dice: ‘Sus fracasos son más útiles que sus éxitos’ (citado en Guerrero, 2009, p.11). Debemos hacer de cada clase una fuente de cientos de descubrimientos para el alumno (Guerrero, 2009).

Según describen Casas y Pozo, en un artículo publicado en 1998 y revisado posteriormente en 2008, existen tres niveles de procesamiento por el cual el alumno va adquiriendo destrezas propiamente musicales:

- El primer nivel de procesamiento es aquel en el cual se enseña a ejecutar y/o reproducir la música a través de la transcripción y comprensión de los distintos elementos que aparecen en la partitura.
- En el segundo nivel de procesamiento estas destrezas adquiridas permiten llevar al alumno a un sentido más analítico de la partitura y comenzar a relacionar estos símbolos con el análisis de la obra y el contexto del compositor llevando la ejecución de la obra a una mejor comprensión e interpretación.
- El tercer nivel de procesamiento que describen se debe fomentar la creatividad del alumno, haciendo de él un artista integro que comunique y exprese lo que el compositor quiso describir con su obra (Bautista, 2008).

En España la mayoría de los docentes actuales no siguen estos criterios ya que se formaron según el Real Decreto 2618/1966 en el cual tradicionalmente se fomenta más el virtuosismo técnico, la adquisición de conocimientos musicales enciclopédicos y la ejecución del repertorio tradicional ante la creatividad y la comprensión real de la música que el alumno interpreta. Posteriormente la LOGSE (1990) emplea el virtuosismo y el resto de conocimientos musicales en lugar de como un fin, como un medio para alcanzar el tercer nivel de procesamiento, es decir, ahora hay que comprender, sentir e interpretar las obras de forma artística (Bautista, 2008).

Según las investigaciones de Bautista los docentes con menos de 5 años de experiencia, los cuales seguramente habrían estudiado con el plan de educación LOGSE, proporcionaban una visión más artística al alumno de la música, en comparación con aquellos que tenían más años de experiencia.

Es por ello por lo que con las fichas que se les proporcionan a los alumnos con los que he trabajado, además de introducirlos a las técnicas extendidas de la flauta, se induce a que empleen estas de forma creativa a otras piezas o canciones, confluyendo a la vez en los tres niveles de procesamiento: ejecución, comprensión y creatividad.

3.2. Técnicas extendidas

Las técnicas extendidas de la flauta travesera que fueron elegidas para su implantación en los primeros cursos del conservatorio fueron: voz y sonido, frulato, armónicos, glisandos de bisel, sonidos susurrantes o whispertones y multifónicos.

Cada uno de ellos además de ser parte indispensable para interpretar las nuevas sonoridades que exigen las técnicas contemporáneas, también genera beneficios en el uso tradicional del instrumento.

3.2.1. Voz y sonido

La que se conoce como técnica voz y sonido, es una técnica que consiste en cantar o utilizar tu voz a la vez que soplas sobre la embocadura de la flauta. Puedes entonar tanto la misma nota que tocas con la flauta como una distinta. Para comenzar a usar esta técnica debemos encontrar la nota más grave que el flautista pueda cantar cómodamente, a partir de ahí, cantase esta y mientras acerque la embocadura de la flauta a la boca. Intente soplar y cantar con los labios en posición de soplo, de manera que simultáneamente vaya sonando la misma nota que cante (Octava baja en voces masculina) junto con la nota que suene en la flauta (Dick, 1995).

Esta técnica ayuda tanto para mejorar la resonancia del sonido, así como ayudar a tener una mejor percepción de la afinación. Además, como a la hora de entonar puedes poner de distintas maneras la forma de tu boca y cuerdas vocales según la vocal que entones es útil para encontrar colores más oscuros o brillantes en tu sonido (Dick, 1995).



Figura 3. Extracto de: Espasa Cháfer, S. (2015). *Evocãre* [Música impresa]. Barcelona: Brotons & Mercadal Edicions Musicals.

3.2.2. Frulato

Dependiendo del idioma se le denomina de formas muy diversas, así como *flutter-tongue* en inglés, *frullato* en italiano o *flutterzunge* en alemán. La primera vez que se utilizó esta técnica fue en ‘Don Quixote’ de Richard Strauss (Toff, 2012). Según esta misma autora, esta técnica se puede hacer de dos maneras distintas. Coloquialmente en el aula la distinguimos como frulato de lengua y frulato de garganta. La primera es mover la punta de la lengua como si quisieras hacer el fonema /r/ mientras se produce el sonido con la flauta. La segunda forma de producir esta sonoridad es utilizando el fonema /ʁ/ denominado vibrante múltiple uvular, significa producir la consonante ‘r’ de manera gutural.

El frulato de lengua produce un efecto mucho más marcado y fuerte. Utilizando esta técnica en nuestro estudio diario aplicado a obras tanto contemporáneas como tradicionales nos ayuda a relajar la mandíbula y la laringe haciendo que el espacio dentro de la boca se agrande más, la embocadura se corrija y podamos producir un sonido tradicional más distendido y enfocado (Graf, 1991).

El frulato de garganta reporta menos beneficios a las formas tradicionales, pero en cambio, el sonido es mucho más fácil de controlar en los distintos registros y dinámicas haciendo que la interpretación sea mucho más fluida y placentera al oído (Toff, 2012).

Dependiendo del idioma materno que uno hable será más fácil producir uno y otro, pero siempre es recomendable que se controlen las dos formas de hacerlo ya que ambas nos ayudaran a solventar problemas técnicos de manera eficiente en el futuro.

Su representación en la partitura puede ser de diversas formas:

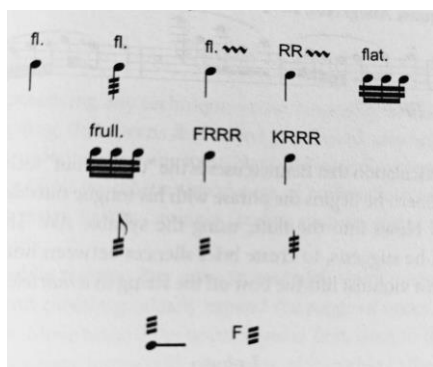


Figura 4. Tomado de: Toff, N. (2012). *The flute book: A complete guide for Students and Performers*. Nueva York: Oxford University Press. (p. 121)

3.2.3. Armónicos naturales

Al sobresoplar las digitaciones normales de la flauta se producen sonidos más agudos a una 8ª, 12ª, 15ª, 17ª, 19ª, 21ª, 22ª. Esto es así si tomamos como referencia la nota más grave del registro de la flauta, la nota Do. Conforme se usen posiciones con notas más agudas el número de parciales disminuye (Artaud, 2000).

Esta técnica extendida es la más empleada y consolidada en el mundo de la música clásica, de hecho, encontramos numerosos libros acerca de sus ventajas y de cómo trabajarlos (Artaud, 2000).

Estudiar los armónicos y aplicarlos a la música clásica tradicional es beneficioso para desarrollar la fuerza de los labios, así como mejorar la posición de la embocadura, obteniendo un sonido más centrado, libre y distendido (Dick, 1995).



Figura 5. Extracto de: Doppler, F. (1821-1883). *Fantaisie pastorale hongroise Op.26 für Flöte und Klavier*.

3.2.4. Glisandos de bisel

La sonoridad de los glisandos en la flauta es menos evidente si lo comparamos con los instrumentos de cuerda frotada o incluso con el clarinete. En estos cambiamos la afinación de la nota sin cambiar la digitación que estamos utilizando. Dependiendo de la nota en la que apliquemos esta técnica la afinación puede variar desde el cuarto de tono hasta un tono completo (Graf, 1991).

Los glisandos con el bisel ayudan a relajar la embocadura, a tener un control mayor de la afinación, aumentar la flexibilidad de los labios y a tener una gama mayor de direcciones de soplo (Dick, 1995).

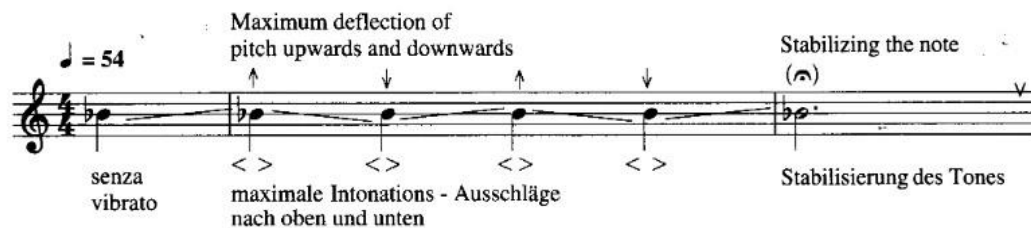


Figura 6. Tomado de Graf, P. L. (1991). *Check-up: 20 Basic Studies for Flutists*. Mainz: Schott. (p. 14)

3.2.5. Whispertones

Se puede encontrar con distintos nombres. Algunos autores como Peter-Lukas Graf los denomina Whistle Tones, o Robert Dick que los llame Whispertones. En español se puede traducir como ‘sonidos susurrantes’. Independientemente de cómo se le llame, la técnica es la misma. Se dirige hacia la embocadura un chorro de aire muy lento de forma que el sonido que se produzca sea más parecido a un silbido que al sonido real de la flauta (Dick, 1995).

Esta técnica ayuda a mejorar el enfoque y colocación del aire (Graf, 1991).

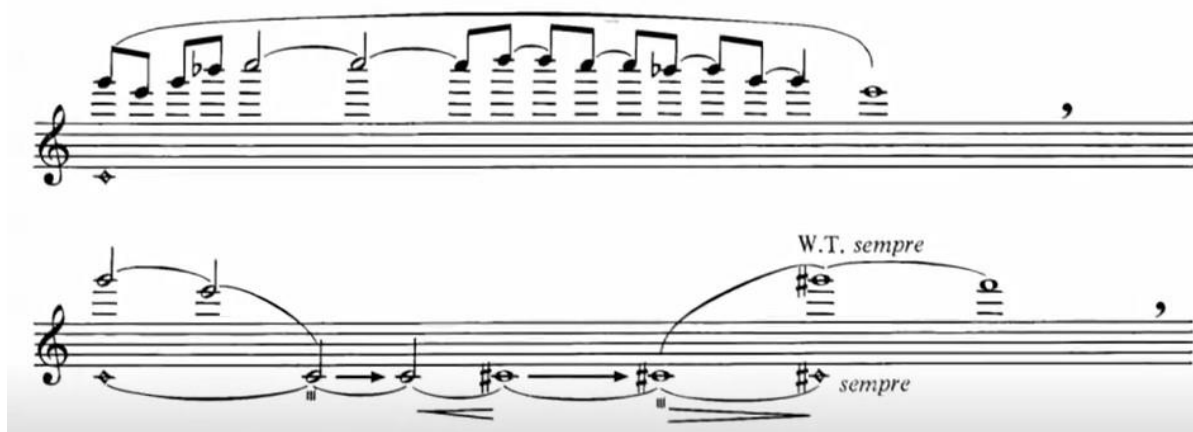


Figura 7. Extracto de: Offermans, W. (2011). *Twelve flute etudes on contemporary flute techniques*. Mainz: Ziemermann-Frankfurt. (p. 8).

3.2.6. Multifónicos

Tradicionalmente se ha considerado a la flauta como un instrumento puramente melódico que solo podía producir un sonido a la vez. Después de años de investigación y refinación del instrumento se consiguió que un solo flautista pudiese producir de dos a

cinco sonidos simultáneamente con una sola digitación. Los intervalos entre estos sonidos pueden variar desde el cuarto de tono a la 12ª. Para poder utilizar esta técnica extendida se deben aprender digitaciones especiales por lo que el ámbito de nuevas posibilidades sonoras para los compositores y flautistas aumenta exponencialmente (Dick, 1995).

El sonido se produce sobresoplando estas digitaciones mientras se ensancha un poco el agujero de la embocadura sin variar la presión del aire, por lo que poco a poco se podrán escuchar los distintos sonidos simultáneamente (Dick, 1995).

Los multifónicos ayudan a mejorar la afinación, tener una mejor propiocepción de la embocadura, así como el hecho de aprender nuevas digitaciones elimina barreras psicológicas del flautista sobre la combinación de digitaciones tradicionales que se consideran complicadas (Dick, 1995).

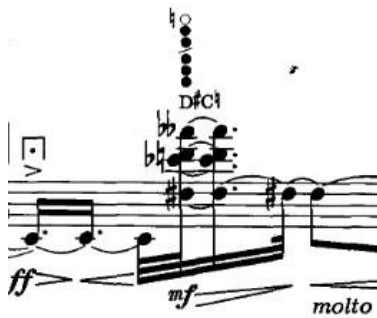


Figura 8. Extracto de: Takemitsu, T. (1998). *Itinerant*. [Música impresa]. Mainz: Schott.

4. DESARROLLO PRÁCTICO DE LA INVESTIGACIÓN Y PROPUESTA DE TRABAJO

Siguiendo las consideraciones de Latorre (2003), tal como mencioné anteriormente en el apartado ‘metodología’, al finalizar mi investigación documental, me dispuse a indagar sobre la experiencia que tenían los alumnos de flauta travesera en los diferentes cursos académicos.

4.1. Fase 0

Durante esta fase se hicieron dos investigaciones complementarias, una basada en documentos oficiales de los conservatorios y otra en la experiencia de los alumnos:

La primera consistía en investigar las distintas programaciones de los conservatorios públicos de Andalucía y la Comunidad de Madrid, para averiguar la carga lectiva que suponía en estas la enseñanza de la música contemporánea. Algunos centros como Triarte (Málaga) o el Conservatorio Profesional de Música de Lucena (Córdoba) no facilitan esta información, En cambio, en la mayoría de estos centros, como el Conservatorio Profesional de Getafe (Madrid), el Conservatorio Profesional de Música ‘Manuel Carra’ (Málaga) o el Conservatorio Profesional de Música ‘Ramón Garay’ (Jaén) sí que disponen de fácil acceso a estas.

Se observó que en todos los cursos de Enseñanzas Básicas del conservatorio no se enseñaba en ningún momento la práctica de técnicas contemporáneas, por muy sencillas que fuesen. A partir de 2º de Enseñanzas Profesionales algunos conservatorios comienzan a incluir piezas de carácter contemporáneo, y ya en los últimos cursos incluso se aconseja el uso de Estudios y libros de técnica contemporánea.

La segunda investigación consistió en hacer una encuesta a los alumnos de Enseñanzas Superiores para ver cuál ha sido su experiencia con la música contemporánea durante sus años en el conservatorio profesional, así como la repercusión que esto tiene actualmente en sus carreras.

En el cuestionario se realizó a través de los Formularios de Google a alumnos de Enseñanzas Superiores participaron un total de 27 flautistas a los que se les realizó las siguientes preguntas:

- ¿Cuál es la comunidad autónoma en la que realizaste tus estudios en Enseñanzas Básicas y Profesionales de Música?

De los alumnos encuestados 14 estudiaron en Andalucía, 5 en la Comunidad de Madrid, 3 en Castilla-La Mancha, 3 en la Comunidad Valenciana, 1 en Extremadura y 1 en Ceuta.

- ¿En qué curso empezaste a tener relación y aprender sobre música contemporánea?

El 100% de los alumnos encuestados comenzaron a tener relación con la música contemporánea en las Enseñanzas Profesionales. 1 de ellos en 2º EE.PP., 3 de ellos en 3º EE.PP., 4 de los encuestados en 4º EE.PP., el curso donde mayoritariamente comenzaron a tener contacto con la música contemporánea fue 5º EE.PP, con un total de 11 personas. 4 flautistas en 6º EE.PP. y por último 3 de ellos comenzaron a ver este tipo de repertorio hasta su llegada a las Enseñanzas Superiores.

27 respuestas

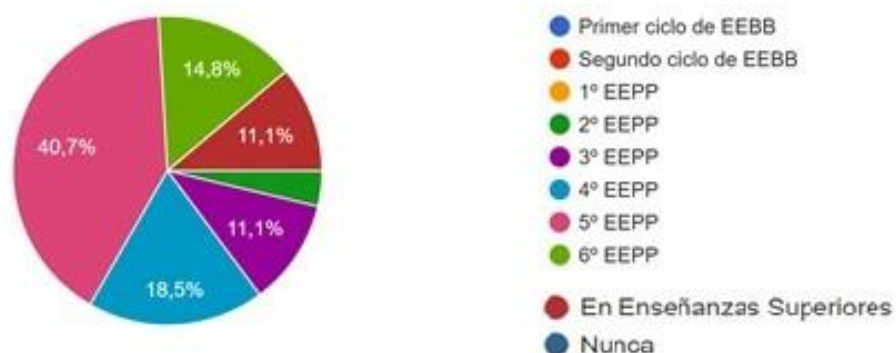


Figura 9. Material propio⁴.

⁴ Los datos y los gráficos aparecen automáticamente tras realizar la encuesta en los Formularios de Google.

- ¿Cuáles de estas técnicas contemporáneas dominabas al finalizar las enseñanzas básicas?

Se encuestó sobre las mismas técnicas contemporáneas que describimos en este proyecto, además de otras que finalmente fueron descartadas dado que finalmente no han sido objeto de estudio. Una vez analizadas las respuestas a esta pregunta se vio que no concordaban con el resto de la encuesta.

27 respuestas

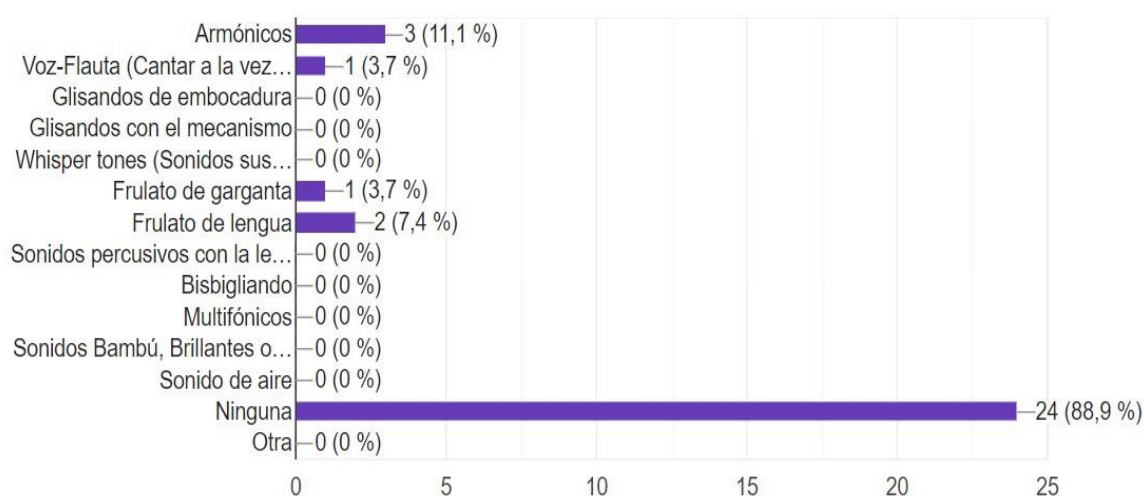


Figura 10. Material propio.

Analizando el gráfico obtenido, vemos que se 27 personas realizaron la encuesta, pero que hay registradas 31 respuestas. Esto se puede parecer posible dado que era una pregunta con múltiples respuestas, 24 personas contestaron que no tuvieron ninguna experiencia con la música contemporánea, y 3 que sí. ¿Cómo es posible esto si en la anterior pregunta todos contestaron que no habían tenido relación con estas técnicas hasta al menos las Enseñanzas Profesionales? Puesto que podía ver quien había contestado individualmente cada pregunta contacte con ellos personalmente. Su respuesta fue que se equivocaron al responder, esas 3 personas, como indicaron en la pregunta anterior, no tuvieron contacto con las técnicas contemporáneas hasta llegados a las Enseñanzas Profesionales. Por lo que podemos confirmar que el 100% de los encuestados no conocían ninguna técnica extendida en las Enseñanzas Básicas.

- ¿Y las Enseñanzas Profesionales?

Se puede observar que la mayoría de los encuestados dominaban la utilización de los armónicos al finalizar las Enseñanzas Profesionales. Seguido de voz-flauta y del frulato con lengua. Se observa también algo interesante: uno de ellos respondió además que conocía una técnica adicional que en este proyecto no se menciona, que es el sonido de aire.

27 respuestas

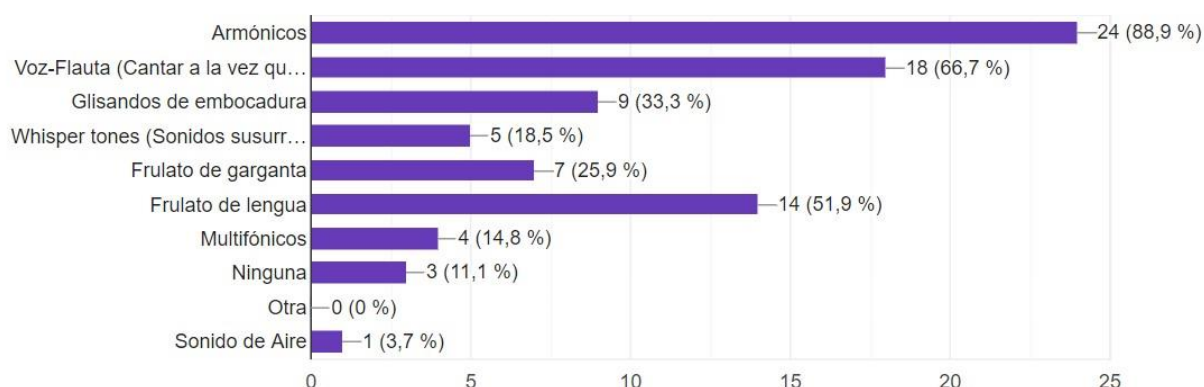


Figura 11. Material propio.

Dado que sería muy repetitivo comentar cuando comenzaron a estudiar cada una de las técnicas mencionadas aquí, indicaré que preguntas se realizaron y al final un resumen de los resultados:

- ¿En qué etapa te enseñaron a producir los armónicos?
- ¿En qué etapa te enseñaron a utilizar Voz/Flauta?
- ¿En qué etapa te enseñaron a producir el Frulato?

La mayoría de los encuestados comenzaron estudiar los armónicos en 5º EE.PP. siendo la técnica que mayoritariamente saben ejecutar, seguido de voz/flauta y frulato. Este último coincidiendo con el caso más temprano que encontramos, aprendido en 2º EE.PP.

- ¿En qué etapa te enseñaron a producir los glisandos?
- ¿En qué etapa te enseñaron a producir los Whispertones?

Sobre los Glisandos y Whispertones hay un elevado número de personas que no consiguen ni dominar ni conocer esta técnica finalizadas las Enseñanzas Profesionales.

Siendo igualmente los cursos más superiores donde estos pocos casos comienzan a aprender dichas técnicas.

- ¿En qué etapa te enseñaron a producir los Multifónicos?

Por último, se observa que más del 85% de los encuestados saben producir multifónicos, y que solo 4 de ellos aprendieron a utilizarlos. Todos ellos en 6º EE.PP.

27 respuestas

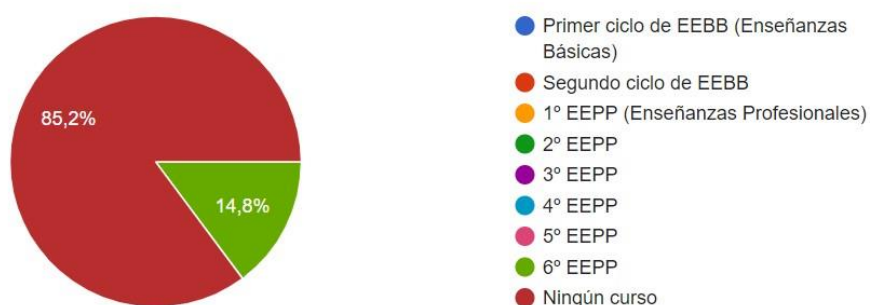


Figura 12. Material propio.

- ¿Crees que el enseñarte alguna o más de estas técnicas durante tus primeros años en el conservatorio te ayudo a solventar cómo músico alguna dificultad posteriormente?

A esta pregunta había tres posibles respuestas: ‘Si’, ‘No’ y ‘Tal vez’.

Ninguno de los encuestados opinaba que aprender estas técnicas durante los primeros cursos No le ayudarían en su carrera. A la contra, la mayoría de estos, 22 personas en total, sí que creían que aprender sobre música contemporánea en cursos inferiores si les ayudaría posteriormente. 5 contestaron ‘Tal vez’.

- ¿Sueles tocar música clásica contemporánea que utilicen las técnicas extendidas?

A esta pregunta había tres posibles respuestas: ‘Si, me gusta mucho’, ‘Solo cuando me lo exigen’ y ‘No’.

7 de los encuestados sí que afirmaban que solo le gustaba y tocaban con asiduidad música contemporánea. El resto solo cuando se lo exigían (13) o directamente no la interpretaban (7).

- ¿Tuviste dificultades durante el Grado Superior al tocar una obra contemporánea y no dominar alguna de las técnicas mencionadas anteriormente?

Todos afirmaron que tuvieron dificultades al enfrentarse a obras contemporáneas por no saber dominar correctamente las técnicas extendidas del instrumento.

- ¿Crees que si se enseñase más música y técnicas contemporáneas durante los primeros cursos del conservatorio tu relación con la música contemporánea cambiaría?

La mayoría de los encuestados opina que su relación con la música contemporánea mejoraría si supiesen más sobre ella. En cambio 7 de ellos opinan que su relación no se modificaría, esto no supone que les pueda gustar más o no, si no que creen que tener más conocimiento sobre ella no les haría cambiar su relación con la música contemporánea.

- ¿Utilizas alguna de estas técnicas en tu estudio habitual?

20 de los encuestados utilizan técnicas extendidas en su estudio habitual, 7 de ellos no utilizan ninguna.

- ¿Qué técnicas usas?

Esta pregunta fue de elección libre. Todas las respuestas indicaban que se utilizaban los armónicos como complemento a su estudio. Ninguna especificaba concretamente el uso de multifónicos.

Una vez analizadas las respuestas de los participantes en la encuesta supe que al menos hasta 2ºEE.PP. ningún alumno conocía las técnicas extendidas de la flauta por lo que acoté la selección de cursos en los que estaban inscritos los alumnos con los que iba a trabajar: de 1ºEE.BB. hasta 1ºEE.PP.

4.2. Fase 1

Durante la fase 1 se dispuso a seleccionar a los alumnos que participarían en la investigación del proyecto. Dado que no trabajo en ningún centro educativo, sea un conservatorio o una escuela de música, no tenía alumnos con los que había trabajado previamente.

Solicité ayuda de dos centros próximos a la localidad de Torremolinos: la Escuela Municipal de Música de Torremolinos, como su propio nombre indica, en Torremolinos, y al conservatorio profesional de música ‘Manuel Carra’ en Málaga. Mi anuncio consistía en un mensaje de WhatsApp, los cuales difundían entre sus alumnos las profesoras Keiko Takeuchi (Torremolinos), María Marín (Málaga) y Lola Paradas (Málaga):

‘Mi nombre es Karim Velasco, Graduado en flauta travesera en el Conservatorio Superior de Córdoba y actual alumno en el Master Universitario en Investigación y Educación: Artes, Música y Diseño por la Universidad de Jaén. Busco alumnos de flauta de entre 6 y 14 años, que estén cursando los estudios del conservatorio entre 1ºEE.BB y 1ºEE.PP inclusive. Se realizarán tres clases gratuitas de flauta travesera para participar y ayudarme en la investigación en mi Trabajo Fin de Master. Muchas gracias.’

En total respondieron 5 alumnos al anuncio. 2 de ellos de la Escuela Municipal de Música de Torremolinos y 3 del C.P.M Manuel Carra. Desafortunadamente solo pude realizar terminar la investigación con tres de ellos, uno por incompatibilidad de horario y otro por un percance con el instrumento que hizo que no pudiese seguir las clases.

Los tres alumnos que pudieron participar en la totalidad de las clases y por consiguiente finalizar la investigación fueron:

- Juan Vílchez (9 años) de 2º de Enseñanzas Básicas de la Escuela Municipal de Torremolinos.
- Ana Blázquez (11 años) de 4º de Enseñanzas Básicas de la Escuela Municipal de Torremolinos.
- Gabriel Gil (12 años) de 1º de Enseñanzas Profesionales del CPM Manuel Carra.

Se impartirán un total de 3 clases presenciales a cada alumno, una clase de 45 minutos cada semana. Para que todos partan con las mismas condiciones se les indicará que el tiempo de estudio debe de ser de aproximadamente 30 minutos al día: 10 minutos para calentamiento y fichas y 20 minutos para la pieza.

4.3. Fase 2

En cada clase se enfocará en un momento concreto de la investigación. De forma general las clases constarán de:

- I. Clase 1: Primer contacto para ver el nivel del alumno, una breve introducción a las técnicas contemporáneas que trabajaremos y la elección de las piezas. Las canciones la escogerán los propios alumno a su propio gusto y criterio. Estas serán adaptadas para que puedan utilizar en ellas las técnicas contemporáneas.
- II. Clase 2: Ver cómo ha avanzado el alumno, corregir pequeños fallos y readaptar los ejercicios y las piezas.
- III. Clase 3: Se impartirá una clase final en la cual valorará las impresiones del alumno y del profesor con respecto a las nuevas técnicas aprendidas.

4.3.1. Introducción y elección de piezas

- Clase Juan I: Se comenzó con una evaluación del nivel inicial del alumno. En este caso sabía ejecutar gran parte de la tesitura de la flauta, en concreto del do grave⁵ hasta el fa del registro agudo⁶, excluyendo las alteraciones: Do# y Mib grave y Mib agudo. Tocó piezas del segundo volumen del libro para flauta: Flautopia. Una vez examinado el nivel me dispuse a enseñarle las técnicas contemporáneas propuestas en este proyecto más adecuadas para él. En este caso fueron los armónicos, el frulato y voz/flauta. El resto no se le enseñó ya que prioricé el desarrollo de una buena embocadura (Son las técnicas que mejor ayudan para ello) al simple hecho de acumular técnicas extendidas. Se le explicó cómo debía realizar dichas técnicas y se le proporciono una serie de fichas con ejercicios simples para calentar antes de tocar la pieza, que también serán revisadas en las clases posteriores.

⁵ Equivale al do4 del piano.

⁶ Equivale al Fa6 del piano.

La pieza elegida fue ‘La roja baila’⁷ himno oficial de la selección española de fútbol. Al editarse la partitura, primero se la aprendió tal cual está escrita y luego añadió dichas técnicas.

- Clase Ana I: Se comenzó con una evaluación del nivel inicial de la alumna. La estudiante conocía todo el rango de tesitura de la flauta y demostraba un nivel mayor al del curso que le corresponde. Tocó el Andante Kv 315 de W. A. Mozart. Una vez examinado el nivel me dispuse a enseñarle las técnicas contemporáneas propuestas en este proyecto más adecuadas para ella. En este caso fueron todas las mencionadas en este proyecto.

Se le proporcionó fichas para el estudio de las técnicas extendidas para que luego fuesen aplicadas a la pieza, siempre junto a explicaciones y correcciones sobre como deberían ejecutarse y sonar.

La pieza escogida fue ‘Colors of the winds’ de la película Pocahontas.

- Clase Gabriel I: Se comenzó con una evaluación del nivel inicial del alumno. Gabriel conocía toda la tesitura de la flauta. Tocó ‘Le petit nègre’ de C. Debussy. Una vez examinado el nivel me dispuse a enseñarle las técnicas contemporáneas propuestas en este proyecto más adecuadas para él. En este caso fueron todas las mencionadas en este proyecto.

Se le facilitaron una serie de fichas con las que aprender y calentar las técnicas contemporáneas bajo las correcciones y explicaciones pertinentes.

La pieza elegida fue ‘Tú me dejaste de querer’ del cantante C. Tangana.

4.3.2. Asimilación, corrección y adaptación

- Clase Juan II: En esta segunda clase se revisaron los ejercicios de las fichas para ver si se habían comprendido y ya se podían ejecutar con mayor facilidad. En los armónicos podía ejecutar el primer y segundo parcial hasta la posición de la nota

⁷ Todas las canciones propuestas por los alumnos han sido versionadas a flauta travesera tomando como referencia las grabaciones de www.youtube.com

sol. Con respecto a la voz/flauta le era más sencillo ejecutarlo a la vez desde el sol grave al sol del registro medio. El Frulato lograba realizarlo con dificultad en las notas más graves de la flauta, en el resto de la tesitura que conocía, no había problemas notorios.

Al aplicar las técnicas a la canción ‘La roja baila’ la calidad de estas se veía claramente mermadas. A esto debía añadirse que la canción estaba en La bemol Mayor, tonalidad con la que tampoco estaba familiarizado el alumno.

Para ello se transportó la canción a Fa Mayor, con objetivo de que las dificultades solo viniesen dadas por la utilización de técnicas extendidas y no por otros agentes exteriores.

Como la canción es algo repetitiva se le propuso que en cada repetición del estribillo utilizase una técnica distinta.

- Clase Ana II: En este caso todas las técnicas podían ser aplicadas a la canción escogida con excepción de los multifónicos que serán estudiados únicamente a través de las fichas.

De la semana anterior a esta se aprecia una mejora en la ejecución de las técnicas extendidas de la flauta con mención especial en los armónicos. No se modificó ni readapto la partitura inicial. Únicamente se corrigieron y mejoraron las técnicas para obtener una mejor calidad en el sonido de estas.

- Clase Gabriel II: La pieza escogida no daba pie a que con ella se pudiesen aplicar los glisandos, whispertones y los multifónicos por lo que estos solo serán estudiados a través de las fichas.

Con respecto a la clase anterior se advierte una mejora en la ejecución de los armónicos, frulato, glisandos y whispertones. En cambio, tanto voz/flauta como los multifónicos en ese momento le eran imposibles de ejecutar de manera correcta.

Con algunos ejercicios de respiración como: respirar en 4 segundos, mantener 4 segundos y soltar el aire en 4 segundos, y más hincapié en los ejercicios de frulato, para relajar la garganta, se consiguió que le fuese más fácil utilizar la voz mientras

tocaba. Con respecto a los multifónicos, se obtuvo al menos uno de ellos: El acorde Do-Re, con la posición de Re agudo⁸.

La canción de C. Tangana la interpretaba sin problemas con el frulato y los armónicos.

- Clase Juan III: En esta última clase se revisó la técnica con los ejercicios de las fichas. Se observó que no había mucha diferencia entre la semana anterior y esta con respecto a la calidad de la ejecución.

Cuando se interpretó la pieza escogida, esta vez en Si bemol Mayor. Esta vez se percibió una mejora con respecto a la facilidad de interpretación y una mejor ejecución de las técnicas extendidas aplicada a la canción.

Antes de finalizar la clase le pedí que me tocara de nuevo alguna de las piezas de Flautopia.

Al terminar la clase se le incito a que estas mismas técnicas las podía aplicar a otras canciones que le gustasen o que tuviese que estudiar en un futuro en el conservatorio.

- Clase Ana III: En esta última clase la alumna calentó con algunos de los ejercicios indicados en las fichas y posteriormente ejecutó la canción adaptada de la película de Pocahontas sin problema alguno.

Antes de finalizar la clase le pedí que tocara el Andante Kv315 de W. A. Mozart. Se le animó a seguir estudiando las fichas a modo de ejercicios técnicos para la flauta y a que ella misma adaptase las partituras que tocara con técnicas extendidas.

- Clase Gabriel III: En esta última clase se revisaron los aspectos técnicos que no salieron con facilidad la vez anterior. La técnica extendida voz/flauta ya se ejecutaba con mayor soltura por lo que se pudo aplicar sin ningún problema a la canción ‘Tú me dejaste de querer’. Los multifónicos, aunque con poca calidad, con el trabajo de clase se conseguían producir. El alumno me indicó que, sin mis

⁸ Dichos acordes y posiciones aparecen en la ficha: multifónicos.

indicaciones y correcciones directas, esta técnica no la conseguía hacer en casa solo. El resto de técnicas y la canción las producía sin problema aparente.

Se le pidió que interpretase de nuevo ‘Le petit nègre’ de C. Debussy. Cabe destacar que esta vez obtuvo un mejor sonido y un mejor legato en los saltos ascendentes.

Se le animó a seguir estudiando las fichas a modo de ejercicios técnicos para la flauta y a que ella misma adaptase las partituras que tocase con técnicas extendidas.

4.4. Fase 3

En esta última fase se recogen y analizan los datos de la investigación:

- Dependiendo del nivel y dominio que tengan los alumnos con el instrumento se le pueden utilizar unas u otras técnicas extendidas. En esta investigación todos aprendieron como se producían los armónicos, a utilizar el frulato y a tocar a la vez que usan su voz. Ciertamente es que no han llegado a poder ejecutar todos los parciales de los armónicos que el instrumento les ofrece, pero tienen desde ahora las herramientas para desarrollar dicha habilidad.
- El glisando ha sido la técnica que menos entusiasmo ha generado en los alumnos. En cada clase les pedía a los alumnos que me enseñasen las técnicas que mejor les salían, más habían estudiado o más le gustaban. En ningún caso fue el glisando.
- Hay técnicas que han sido fácilmente adaptables a las piezas elegidas, como son el frulato o la voz/flauta, otras en cambio no han sido posibles. El caso común en todos han sido los multifónicos. Esto se da en gran medida porque las posiciones y el chorro de aire necesarios para producir los acordes son muy complicadas, y se necesita más tiempo para poder dominar la técnica. Es por esto que finalmente se ha optado por utilizar exclusivamente las fichas con multifónicos para que vayan avanzando poco a poco en este camino desde los más sencillos de producir y con el tiempo poder dominar mejor todas las posiciones posibles.

- Ninguno de los alumnos eligió una pieza propiamente clásica para la investigación, por lo que denota un interés hacia música más actual.
- Aunque el lenguaje de estas técnicas sea distinto a las comunes del instrumento, los alumnos no han mostrado desinterés o rechazo por ello.
- En el caso de Ana y Gabriel, se demostró una mejoría en el control del sonido, especialmente cuando volvieron a tocar la misma pieza que me mostraron al principio de la investigación. Con Juan no se notó mejora con respecto a la pieza inicial.

5. CONCLUSIONES

Uno de los objetivos principales fue el de introducir las técnicas extendidas asociadas a la música contemporánea desde los primeros cursos del conservatorio. Gracias a la ayuda de la Escuela de Música de Torremolinos y el Conservatorio Profesional de Música ‘Manuel Carra’ pude conocer a los alumnos Juan, Ana y Gabriel. Los tres entre 2º EE.BB. y 1º EE.PP. El enseñar dichas técnicas se ha llevado a cabo de manera satisfactoria y los alumnos no han mostrado rechazo hacia ellas.

Dependiendo del nivel y manejo del instrumento se pueden enseñar unas técnicas u otras. Primero se ve indispensable que el alumno conozca la tesitura completa de la flauta y que se pueda desenvolver con la flauta con cierta facilidad. Aunque en esta investigación se hayan enseñado los armónicos, frulato y voz/flauta a alumnos de cursos más bajos recomiendo que se introduzcan las técnicas extendidas a partir del segundo ciclo de Enseñanzas Básicas, es decir 3º EE.BB. De esta manera podrán aprovechar mejor los beneficios que aportan estas técnicas.

Aunque hemos seguido de la forma más escrupulosa posible las propuestas de Latorre (2003) y Dick (1995), realmente no se sabrá hasta un futuro a medio plazo si este acercamiento a la música contemporánea les ha beneficiado. Para ello habría que hacer un estudio más prolongado en el tiempo y revisar dos características:

- Si estudiar la técnica del instrumento con base a las técnicas contemporáneas suponen o no una ventaja con respecto a quien no las conoce, de forma que tengan un mejor control del sonido y la embocadura.
- Efectos psicológicos acerca de cómo se enfrentan a partituras con técnicas extendidas en cursos superiores.

El empleo de canciones pop en el alumno fomenta que estudien más y se diviertan por lo que puede abrir paso a que se estudie este tipo de repertorio en los conservatorios. Además, esto se puede trasladar al resto de instrumentos, y no solo a la flauta, ya que tanto los instrumentistas de cuerda, viento o piano pueden beneficiarse de introducir técnicas contemporáneas en los cursos iniciales del conservatorio.

Por último, quería subrayar que todas estas propuestas e investigaciones solo son un parche para subsanar un problema mayor: el abandono de la música clásica contemporánea en nuestros conservatorios elementales y profesionales de música, cuya solución real debería venir también por parte de las instituciones para así incluir en el currículo desde los primeros cursos la obligación de impartir música clásica contemporánea.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, E. (2015). Los abandonos de carreras musicales se multiplican con el Bachillerato. *La voz de Galicia*. Recuperado de: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/educacion/2015/04/05/abandonos-carreras-musicales-multiplican-bachillerato/0003_201504G5P8991.htm
- Bausela Herreras, E. (2004). La docencia a través de la investigación-acción. *Revista Iberoamericana De Educación* 35 (1). 1-9. doi: 10.35362/rie3512871
- Bautista, A., y del Puy Pérez-Echevarría, M. (2008). ¿Qué consideran los profesores de instrumento que deben enseñar en sus clases?. *Cultura y educación* 20(1), 17-34.
- Brufal Arráez, J. D. (2013). Los principales métodos activos de educación musical en primaria: diferentes enfoques, particularidades y directrices básicas para el trabajo en el aula. *Arteduca* (5), 1-15.
- C. Tangana (2020). *C. Tangana, Niño de Elche, La Hungara - Tú Me Dejaste De Querer*. [archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/ltmO9XQVdSg>
- Campayo-Muñoz, E., y Cabedo-Mas, A. (2018). Investigación-acción como recurso para la innovación y mejora de la práctica educativa en conservatorios: una experiencia en las enseñanzas elementales de música en España. *Psychology, Society, & Education* (10), 15-36.
- Consejería de Educación. (2011). *Decreto 260/2011, de 26 de Julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado de Música en Andalucía*. Recuperado de: <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2011/165/8>

Consejería de Presidencia. (2011). *DECRETO 36/2010, de 2 de junio, del Consejo de Gobierno, por el que se establece el Plan de Estudios para la Comunidad de Madrid, de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música*. Recuperado de: https://www.bocm.es/boletin/CM_Orden_BOCM/2011/06/16/BOCM-20110616-1.PDF

Conservatorio Profesional de música Costa del Sol. (2020). *Programación didáctica de flauta travesera*. Departamento de Flauta Travesera. Fuengirola, Málaga. Recuperado de: <http://www.conservatoriocostadelsol.es/>

Conservatorio Profesional de música de Getafe. (2020). *Programación didáctica de flauta travesera*. Departamento de Viento-Madera. Getafe, Madrid. Recuperado de: <https://www.conservatoriogetafe.org>

Conservatorio Profesional de música Francisco Guerrero. (2020). *Programación didáctica de Enseñanzas Elementales Básicas. Flauta Travesera*. Programaciones CPM. Francisco Guerrero. Sevilla. Recuperado de: <https://www.conservatoriofranciscoguerrero.es/>

Conservatorio Profesional de música Javier Perianes. (2020). *Programación Didáctica Flauta Travesera*. Departamento de Viento Madera. Huelva. Recuperado de: <https://www.blogsaverroes.juntadeandalucia.es/cpmjavierperianes/>

Conservatorio Profesional de música Manuel Carra (2020). *Programación didáctica de Flauta Travesera*. Departamento de Viento-Madera. Málaga. Recuperado de: <http://www.conservatoriomanuelcarra.es/>

Conservatorio Profesional de música Manuel de Falla. (2020). *Programación Didáctica de la asignatura FLAUTA TRAVESERA*. Departamento de Viento-Madera. Cádiz. Recuperado de: <https://www.conservatoriommanueldefalla.es>

Conservatorio Profesional de música Ramón Garay. (2020). *Programación didáctica de Flauta Travesera*. Departamento de Viento-Madera. Jaén. Recuperado de: <http://www.cpmjaen.es>

Delgado García, F. (2006) La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942). *Cuadernos de Música Iberoamericana* (12), 109-134.

Debussy, C. (1862-1918). *Le petit nègre*. [música impresa]. Recuperado de: <https://www.flutetunes.com>

Dick, R. (1995). *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*. Madrid: Mundimúsica.

Disney España. (2016). *Pocahontas: Canción 'Colores en el viento' | Disney Oficial* [archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/c8RbyyaZWQU>

Doppler, F. (1821-1883). *Fantaisie pastorale hongroise Op.26 für Flöte und Klavier* [música impresa]. Recuperado de: <https://www.imslp.org>

Espasa Cháfer, S. (2015). *Evocãre* [Música impresa]. Barcelona: Brotons & Mercadal Edicions Musicals.

Femenia, M. (2010). *Flautopia Vol.2*. España: Sonata ediciones.

Fernández Camacho, J. A. (2020). *La Première Rhapsodie para clarinete y piano de Claude Debussy (1910): Propuesta didáctica* (tesis posgrado). Universidad Internacional de Valencia, Valencia, España.

Figueroa Figueroa, F. (2015). *Motivación para el aprendizaje de la música en educación primaria mediante la construcción de instrumentos musicales* (tesis doctoral). Universidad del País Vasco, Bilbao, España.

Gainza, V. (agosto de 2003). La educación musical entre dos siglos: del modelo metodológico a los nuevos paradigmas. En C. Wainerman (Presidencia), *Serie 'Documento de trabajo' de la Escuela de Educación*. Seminario Permanente de Investigación de la Especialización y la Maestría en Educación con Orientación en Gestión Educativa, y del Doctorado en Educación. Buenos Aires, Argentina.

Guerrero Ortiz, L., (2009). *Cómo y Por qué enseñar música a los niños pequeños. La revolución creativa propuesta por Murray Schafer*. Recuperado de: <https://oscrove.files.wordpress.com/2013/03/murray-schafer-y-cc3b3mo-ensec3b1ar-mc3basica-a-nic3b1os-pequec3b1os-luis-guerrero.pdf>

Graf, P. L. (1991). *Check-up: 20 Basic Studies for Flutists*. Mainz: Schott.

Jefatura del Estado. (2013). *Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa*. Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/pdf/2013/BOE-A-2013-12886-consolidado.pdf>

Jefatura del Estado. (2020). *Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación*. Recuperado de <https://www.boe.es/eli/es/lo/2020/12/29/3>

Latorre, A. (2003). *La investigación-acción. Conocer y cambiar la práctica educativa*. Barcelona: Graó.

Lucato, M. (2001). El método Kodaly y la formación del profesorado de música. *Revista Electrónica de LEEME* (7), 1-7.

Ministerio de Educación. (2010). *Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de educación*. Recuperado de <https://www.boe.es/eli/es/rd/2010/05/14/631>

Ministerio de Educación y Ciencia. (1966). *Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música*. Recuperado de: https://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/d2618-1966-mec.html

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2017). *Orden ECD/579/2017, de 2 de junio, por la que se homologa el plan de estudios del título de Máster en Enseñanzas Artísticas en Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música de Aragón*. Recuperado de: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2017-7087

Mozart, W. A. (1778). *Andante in C major Kv. 315*. [música impresa]. Recuperado de: <https://www.imslp.org>

Offermans, W. (2010). *Dance With me: a dance music for the flute ensemble*. Mainz: Zimermann-Frankfurt.

Offermans, W. (2011). *Twelve flute etudes on contemporary flute techniques*. Mainz: Zimermann-Frankfurt.

Sabbatella, P. L., y Del Barrio Aranda, L. (2021). La música en la educación del alumnado con necesidades educativas especiales en España: análisis legislativo y propuesta de mejora. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical* (18), 251-263.

Sanz López, S. (2016). La familia del saxofón en el repertorios sinfónico del S. XIX. *AV Notas* (1), 68-77.

Takemitsu, T. (1998). *Itinerant*. [Música impresa]. Mainz: Schott.

Toff, N. (2012). *The flute book: A complete guide for Students and Performers*. Nueva York: Oxford University Press.

Vernia Carrasco, A. M. (2019). *La educación Musical en España. Triste realidad y esperanza para el cambio*. Universidad Jaume I, Castellón, España.

Vides, A. G. (2012). Método Suzuki: El Método de la Lengua Materna. *Plurentes, Artes y Letras* (2), 1-4.

Warner Music Spain. (2016). *La Roja Baila (Himno Oficial de la Selección Española)* (Videoclip Oficial) [archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/g7f6pHtis4o>

7. ANEXOS

Formulario TFM Master AMUDI

Mi nombre es Karim Velasco y estoy investigando sobre cómo y qué técnicas contemporáneas aprenden los alumnos en los primeros años de enseñanzas regladas en el conservatorios y su posterior implicación en cursos superiores, en concreto en la especialidad de flauta travesera. Muchas gracias por vuestro tiempo.

*Obligatorio

1. ¿Cuál es la comunidad autónoma en la que realizaste tus estudios en Enseñanzas Básicas y Profesionales de Música? *

Marca solo un óvalo.

- ☐ Andalucía
- ☐ Aragón
- ☐ Principado de Asturias
- ☐ Islas Baleares
- ☐ Canarias
- ☐ Cantabria
- ☐ Castilla y León
- ☐ Castilla-La Mancha
- ☐ Cataluña
- ☐ Comunidad Valenciana
- ☐ Extremadura
- ☐ Galicia
- ☐ Madrid
- ☐ Murcia
- ☐ Navarra
- ☐ País Vasco
- ☐ La Rioja
- ☐ Ceuta
- ☐ Melilla

2. ¿En qué curso empezaste a tener relación y aprender sobre música contemporánea? (Si estudiaste en algún plan académico anterior traslada la edad o curso que tenías al curso actual correspondiente) *

Marca solo un óvalo.

- ☐ Primer ciclo de EEBS
- ☐ Segundo ciclo de EEBS
- ☐ 1º EEPP
- ☐ 2º EEPP
- ☐ 3º EEPP
- ☐ 4º EEPP
- ☐ 5º EEPP
- ☐ 6º EEPP
- ☐ En Enseñanzas Superiores
- ☐ Nunca

3. ¿Cuáles de estas técnicas contemporáneas dominabas al finalizar las enseñanzas básicas? *

Selecciona todos los que correspondan.

- ☐ Armónicos
- ☐ Voz-Flauta (Cantar a la vez que tocas)
- ☐ Glisandos de embocadura
- ☐ Glisandos con el mecanismo
- ☐ Whisper tones (Sonidos susurrantes)
- ☐ Frulato de garganta
- ☐ Frulato de lengua
- ☐ Sonidos percusivos con la lengua (Slap, Pizzicato)
- ☐ Bisbigliando
- ☐ Multifónicos
- ☐ Sonidos Bambú, Brillantes o difusos.
- ☐ Sonido de aire
- ☐ Ninguna
- ☐ Otra

Otro: ☐ _____

4. ¿Y las Enseñanzas Profesionales? *

Selecciona todos los que correspondan.

- ☐ Armónicos
- ☐ Voz-Flauta (Cantar a la vez que tocas)
- ☐ Glisandos de embocadura
- ☐ Whisper tones (Sonidos susurrantes)
- ☐ Frulato de garganta
- ☐ Frulato de lengua
- ☐ Multifónicos
- ☐ Ninguna
- ☐ Otra

Otro: ☐ _____

5. ¿En qué etapa te enseñaron a producir los armónicos?

Marca solo un óvalo.

- ☐ Primer ciclo de EEBB (Enseñanzas Básicas)
- ☐ Segundo ciclo de EEBB
- ☐ 1º EEPP (Enseñanzas Profesionales)
- ☐ 2º EEPP
- ☐ 3º EEPP
- ☐ 4º EEPP
- ☐ 5º EEPP
- ☐ 6º EEPP
- ☐ Ningún curso

6. ¿En qué etapa te enseñaron a utilizar Voz/Flauta?

Marca solo un óvalo.

- ☐ Primer ciclo de EEBB (Enseñanzas Básicas)
- ☐ Segundo ciclo de EEBB
- ☐ 1º EEPP (Enseñanzas Profesionales)
- ☐ 2º EEPP
- ☐ 3º EEPP
- ☐ 4º EEPP
- ☐ 5º EEPP
- ☐ 6º EEPP
- ☐ Ningún curso
- ☐ Otro: _____

7. ¿En qué etapa te enseñaron a producir los glisandos?

Marca solo un óvalo.

- ☐ Primer ciclo de EEBB (Enseñanzas Básicas)
- ☐ Segundo ciclo de EEBB
- ☐ 1º EEPP (Enseñanzas Profesionales)
- ☐ 2º EEPP
- ☐ 3º EEPP
- ☐ 4º EEPP
- ☐ 5º EEPP
- ☐ 6º EEPP
- ☐ Ningún curso

8. ¿En qué etapa te enseñaron a producir los Whispertones?

Marca solo un óvalo.

- ☐ Primer ciclo de EEBB (Enseñanzas Básicas)
- ☐ Segundo ciclo de EEBB
- ☐ 1º EEPP (Enseñanzas Profesionales)
- ☐ 2º EEPP
- ☐ 3º EEPP
- ☐ 4º EEPP
- ☐ 5º EEPP
- ☐ 6º EEPP
- ☐ Ningún curso

9. ¿En qué etapa te enseñaron a producir el Frulato?

Marca solo un óvalo.

- ☐ Primer ciclo de EEBB (Enseñanzas Básicas)
- ☐ Segundo ciclo de EEBB
- ☐ 1º EEPP (Enseñanzas Profesionales)
- ☐ 2º EEPP
- ☐ 3º EEPP
- ☐ 4º EEPP
- ☐ 5º EEPP
- ☐ 6º EEPP
- ☐ Ningún curso

10. ¿En qué etapa te enseñaron a producir los Multifónicos?

Marca solo un óvalo.

- ☐ Primer ciclo de EEBB (Enseñanzas Básicas)
- ☐ Segundo ciclo de EEBB
- ☐ 1º EEPP (Enseñanzas Profesionales)
- ☐ 2º EEPP
- ☐ 3º EEPP
- ☐ 4º EEPP
- ☐ 5º EEPP
- ☐ 6º EEPP
- ☐ Ningún curso

11. ¿Crees que el enseñarte alguna o más de estas técnicas durante tus primeros años en el conservatorio te ayudo a solventar cómo músico alguna dificultad posteriormente? *

Marca solo un óvalo.

- ☐ Sí
- ☐ No
- ☐ Tal vez

12. ¿Sueles tocar música clásica contemporánea que utilicen las técnicas extendidas? *

Marca solo un óvalo.

- ☐ Sí, me gusta mucho.
- ☐ Sólo cuando me lo exigen.
- ☐ No.

13. ¿Tuviste dificultades durante el Grado Superior al tocar una obra contemporánea y no dominar alguna de las técnicas mencionadas anteriormente? *

Marca solo un óvalo.

- ☐ Sí
- ☐ No
- ☐ Tal vez

14. ¿Crees que si se enseñase más música y técnicas contemporáneas durante los primeros cursos del conservatorio tu relación con la música contemporánea cambiaría? *

Marca solo un óvalo.

☐ Si, mejoraría y la comprendería mejor

☐ No.

15. ¿Utilizas alguna de estas técnicas en tu estudio habitual? *

Marca solo un óvalo.

☐ Si

☐ No

16. ¿Qué técnicas usas?

Este contenido no ha sido creado ni aprobado por Google.

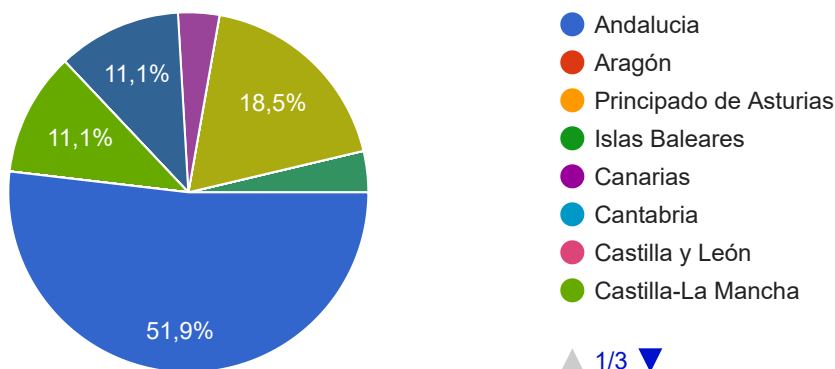
Google Formularios

Formulario TFM Master AMUDI

27 respuestas

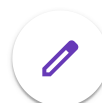
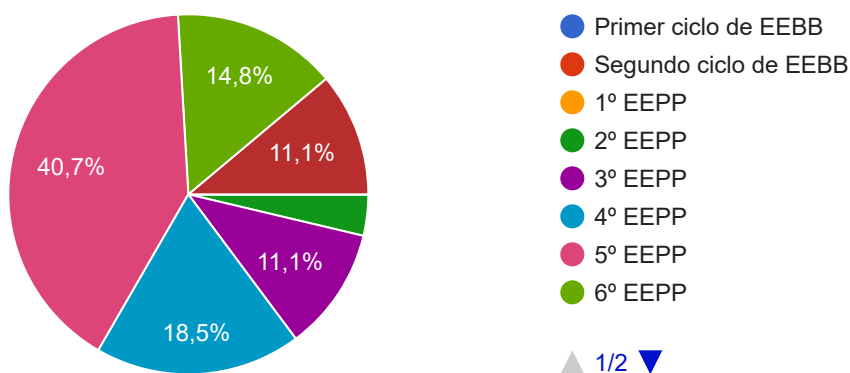
¿Cuál es la comunidad autónoma en la que realizaste tus estudios en Enseñanzas Básicas y Profesionales de Música?

27 respuestas



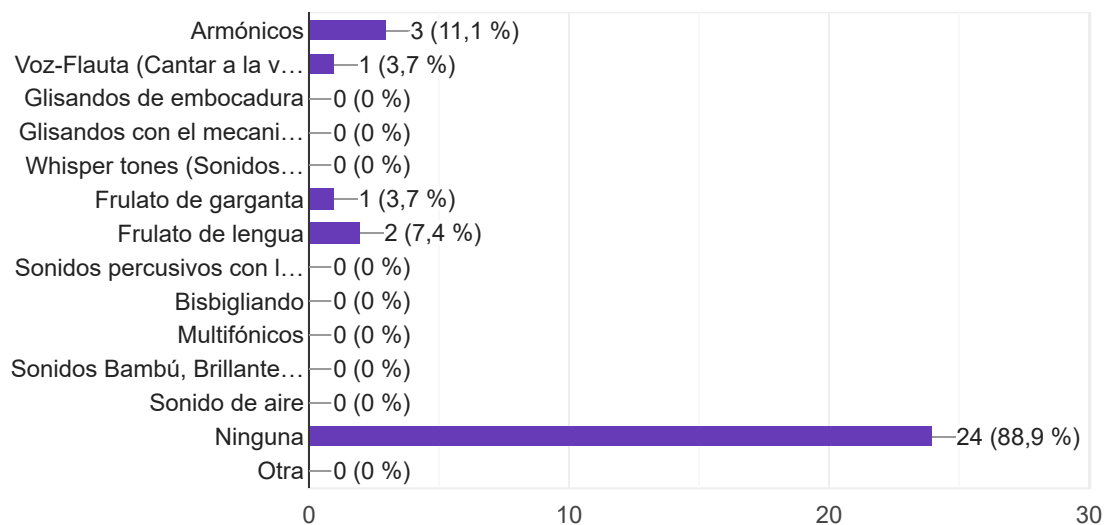
¿En qué curso empezaste a tener relación y aprender sobre música contemporánea? (Si estudiaste en algún plan académico anterior traslada la edad o curso que tenías al curso actual correspondiente)

27 respuestas



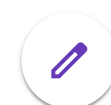
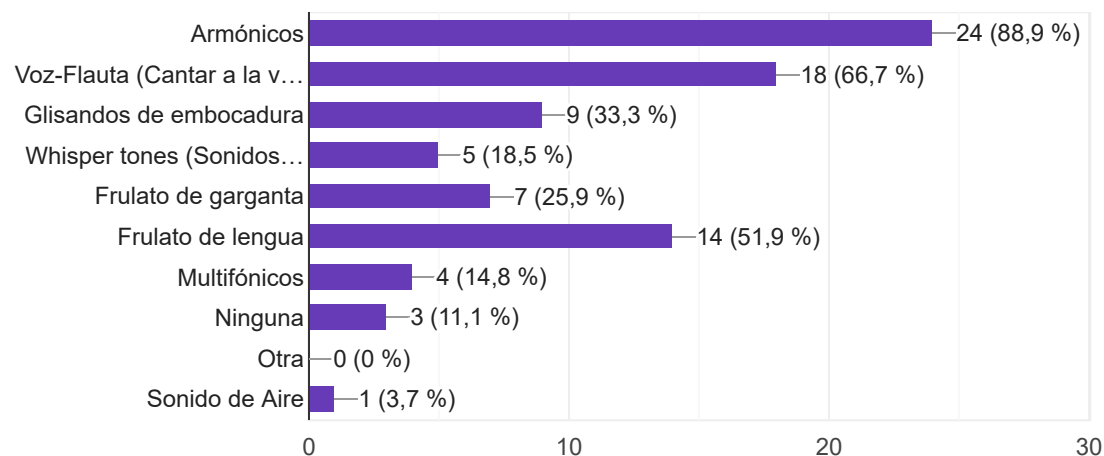
¿Cuáles de estas técnicas contemporáneas dominabas al finalizar las enseñanzas básicas?

27 respuestas



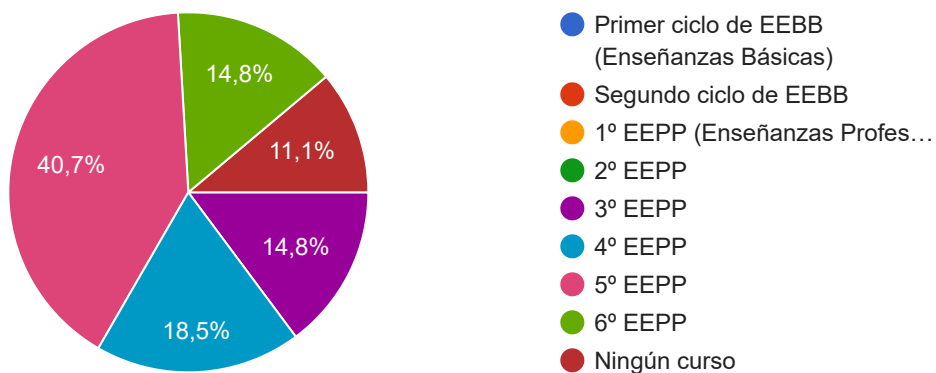
¿Y las Enseñanzas Profesionales?

27 respuestas



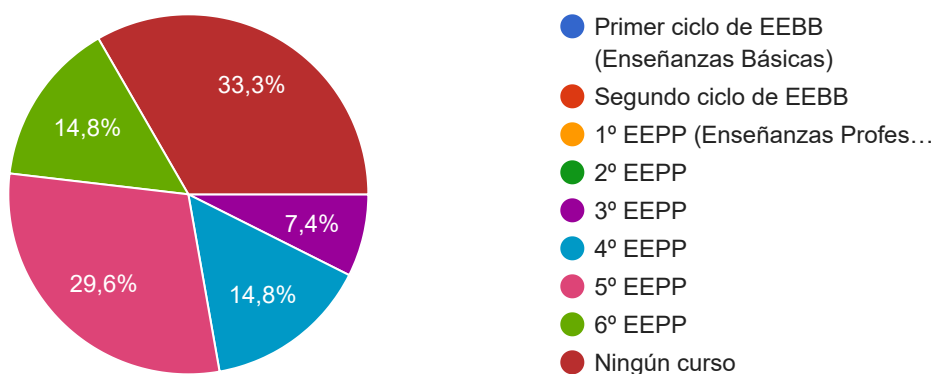
¿En qué etapa te enseñaron a producir los armónicos?

27 respuestas



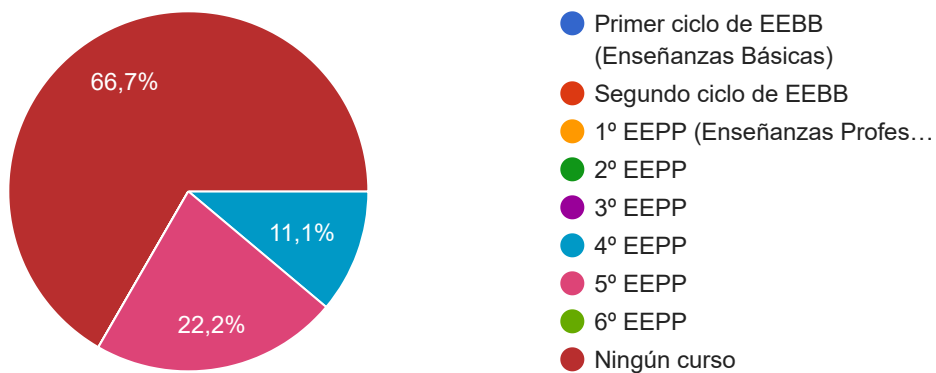
¿En qué etapa te enseñaron a utilizar Voz/Flauta?

27 respuestas



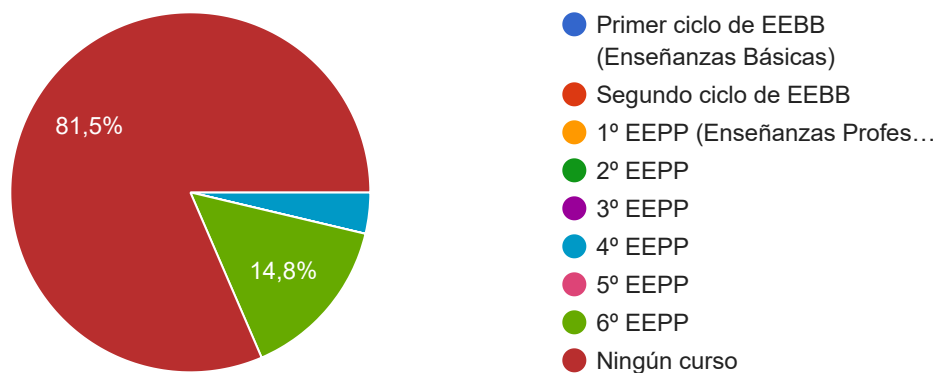
¿En qué etapa te enseñaron a producir los glisandos?

27 respuestas



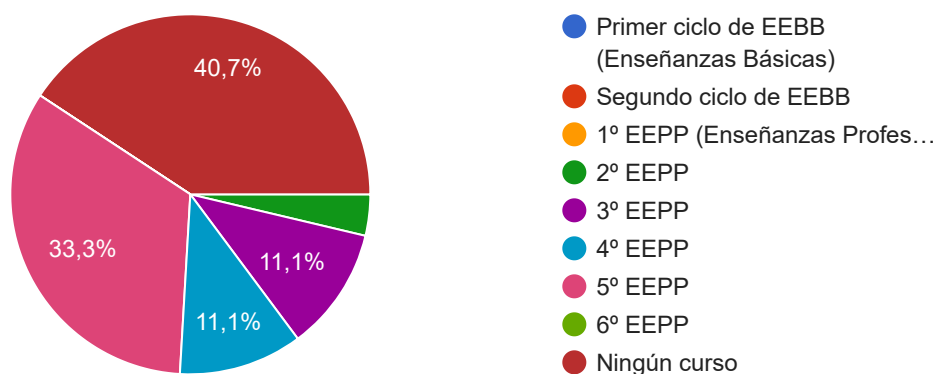
¿En qué etapa te enseñaron a producir los Whispertones?

27 respuestas



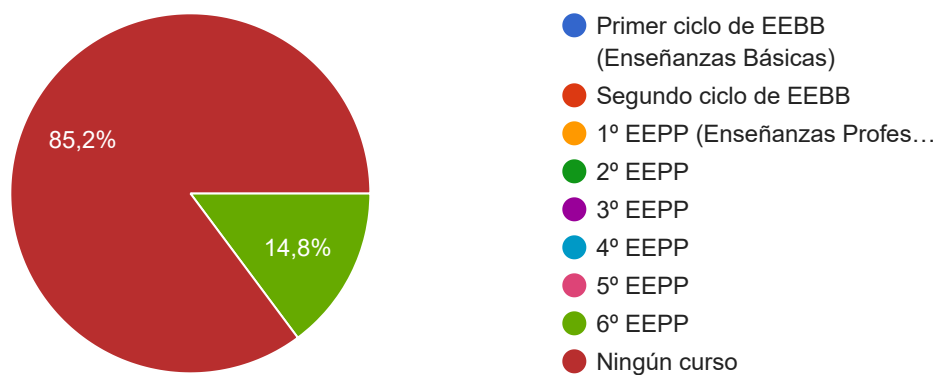
¿En qué etapa te enseñaron a producir el Frulato?

27 respuestas



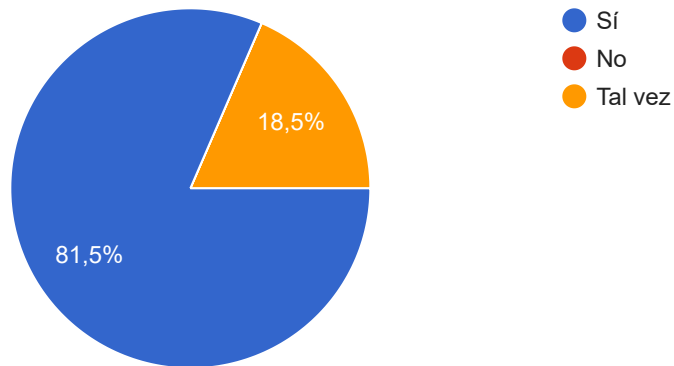
¿En qué etapa te enseñaron a producir los Multifónicos?

27 respuestas



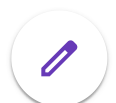
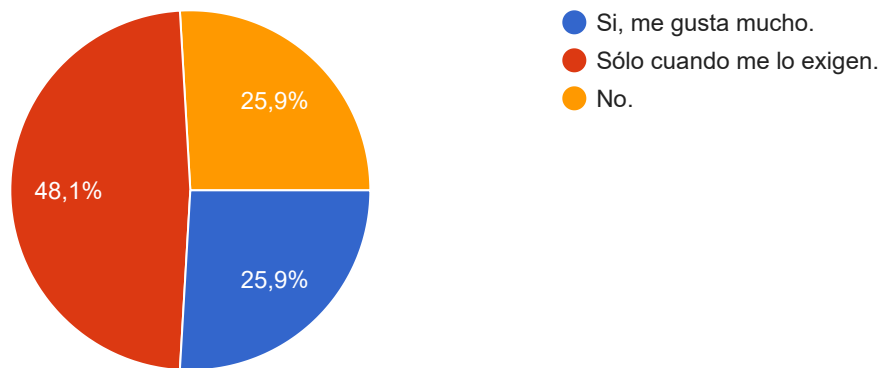
¿Crees que el enseñarte alguna o más de estas técnicas durante tus primeros años en el conservatorio te ayudo a solventar cómo músico alguna dificultad posteriormente?

27 respuestas



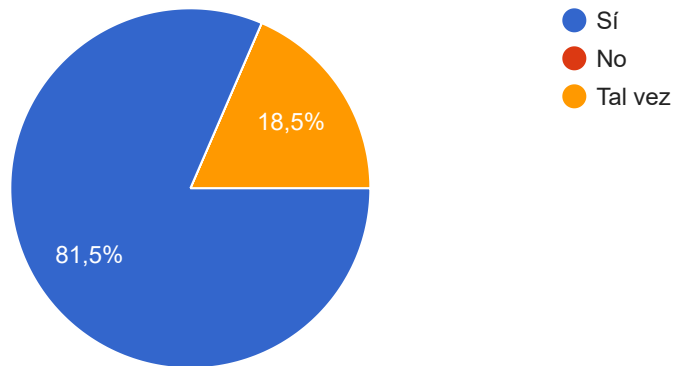
¿Sueles tocar música clásica contemporánea que utilicen las técnicas extendidas?

27 respuestas



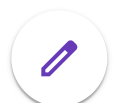
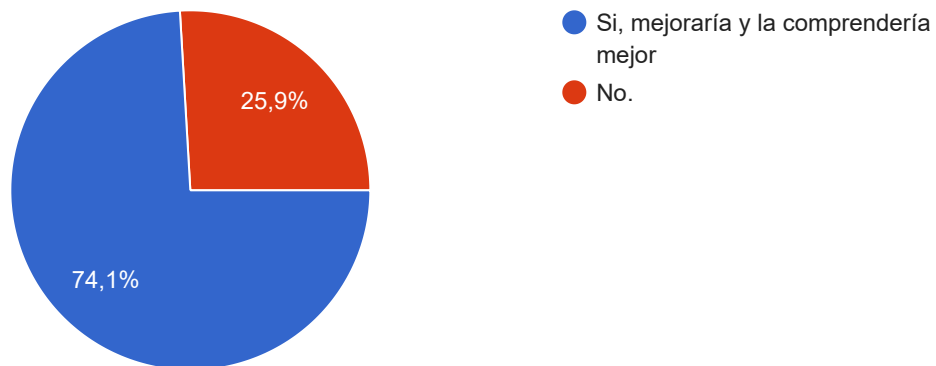
¿Tuviste dificultades durante el Grado Superior al tocar una obra contemporánea y no dominar alguna de las técnicas mencionadas anteriormente?

27 respuestas



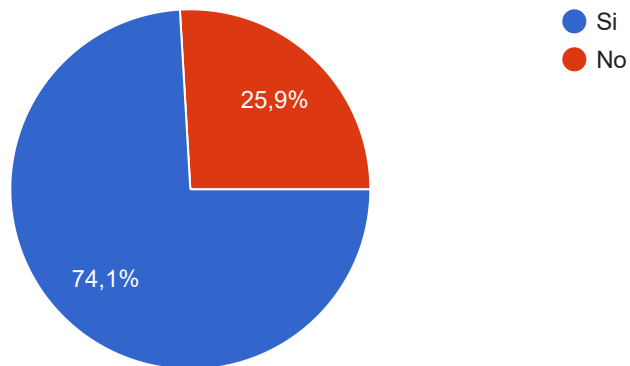
¿Crees que si se enseñase más música y técnicas contemporáneas durante los primeros cursos del conservatorio tu relación con la música contemporánea cambiaría?

27 respuestas



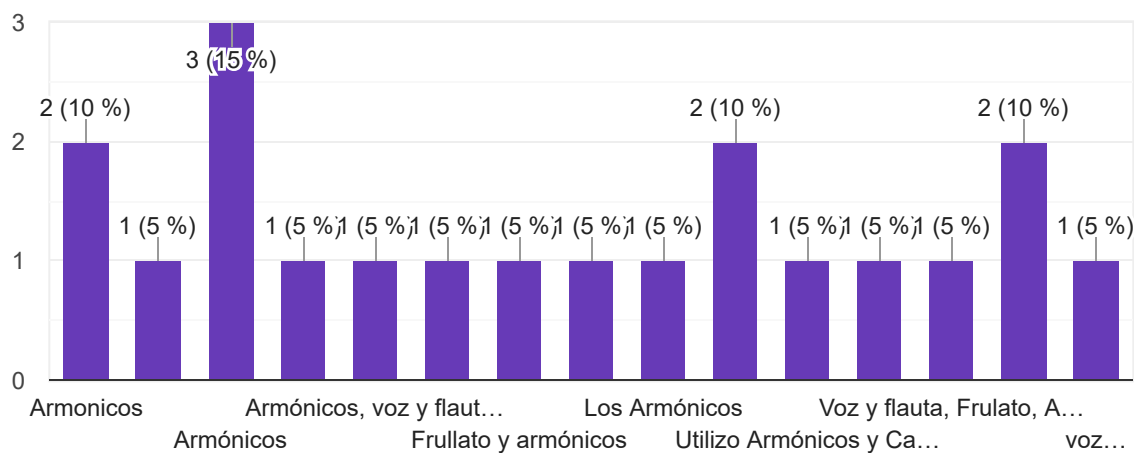
¿Utilizas alguna de estas técnicas en tu estudio habitual?

27 respuestas



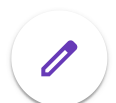
¿Qué técnicas usas?

20 respuestas

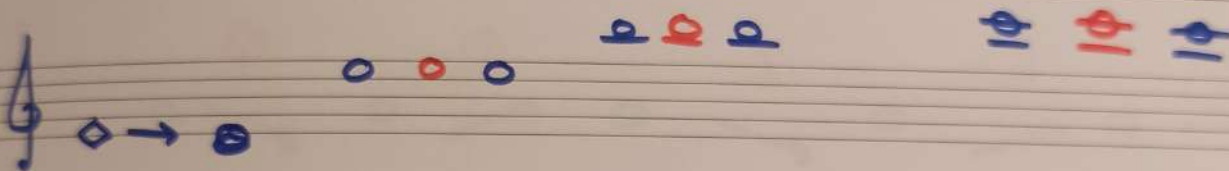
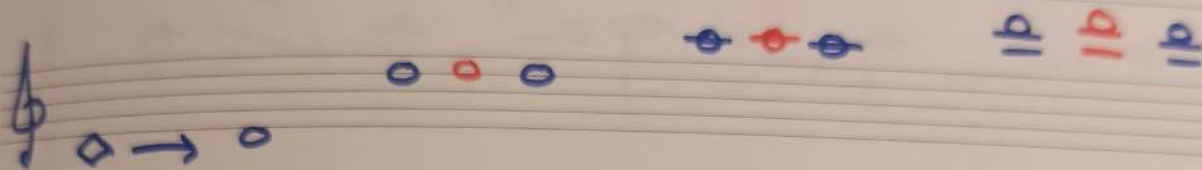
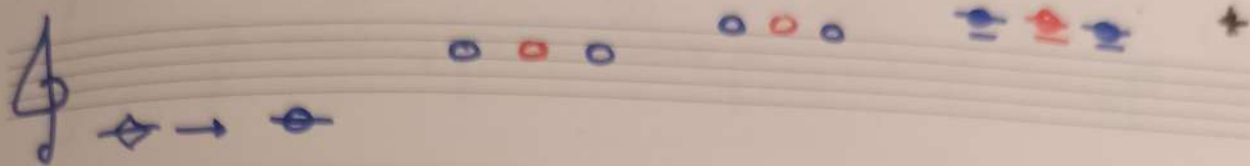


Este contenido no ha sido creado ni aprobado por Google. [Notificar uso inadecuado](#) - [Términos del Servicio](#) - [Política de Privacidad](#)

Google Formularios



ARNÓNTEO



**

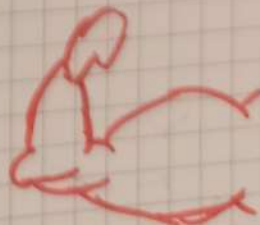
◇ Posición en la flauta

○ Nota que debe sonar

● Posición y nota real para comparar afinación

* Utiliza el afinador para corregir la afinación
!! TAMBIÉN TÚ OÍDO !!

** Ve sumando posiciones para aprender
más armónicos.



Andrá
fuertes tus
labios

VOZ / FLAUTA

Handwritten musical notation for Voice and Flute in 4/4 time, showing a sequence of notes and rests across four measures.

FLAUTA (Flute):

- Measure 1: Whole note (circled 1)
- Measure 2: Whole rest (circled 2)
- Measure 3: Whole note with a breath mark (circled 3)
- Measure 4: Whole rest (circled 4)

VOZ (Voice):

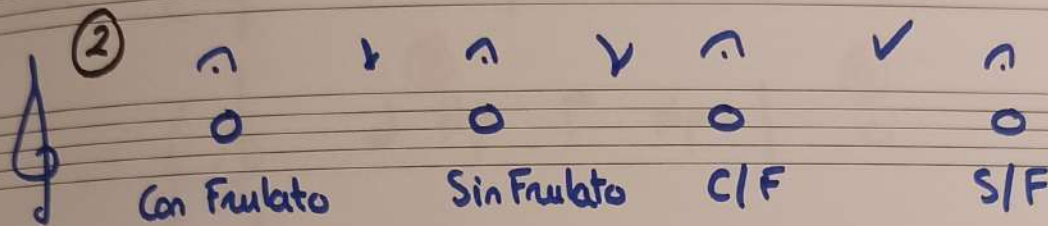
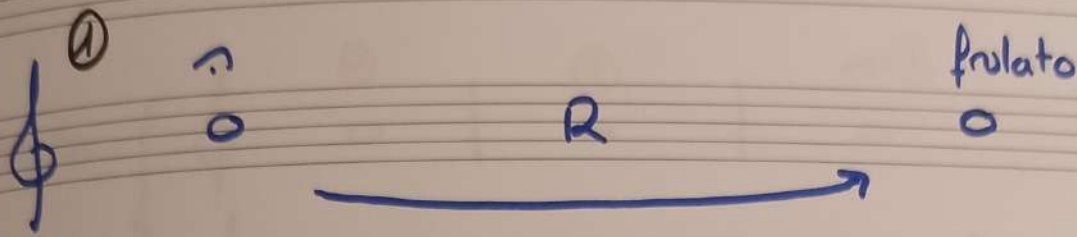
- Measure 1: Whole rest
- Measure 2: Whole note
- Measure 3: Quarter note (circled 5) followed by a half note (circled 6)
- Measure 4: Whole rest

FLAUTA (Flute):

- Measure 1: Quarter note (circled 5) followed by a half note (circled 6)
- Measure 2: Quarter note (circled 5) followed by a half note (circled 6)
- Measure 3: Quarter note (circled 5) followed by a half note (circled 6)
- Measure 4: Quarter note (circled 5) followed by a half note (circled 6)

- ① Toca la nota correspondiente
- ② Canta la nota anterior pero sin tocarla
- ③ Toca con la flauta la nota, espera y entónala a la vez que la tocas.
- ④ ¡ GENIAL! En este punto has conseguido lo más difícil 😊
- ⑤ Mientras sostienes cantando una nota, toca su arpeggio Mayor.
- ⑥ Ahora sosten tocando una nota (La) y canta el arpeggio anterior.

FRULLATO

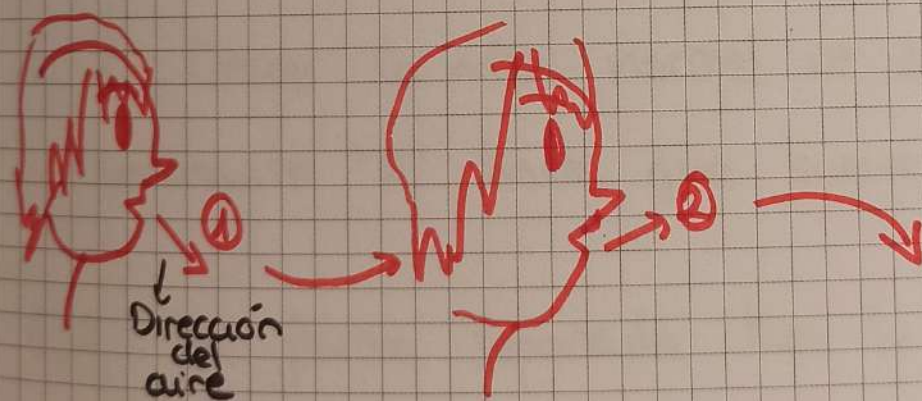
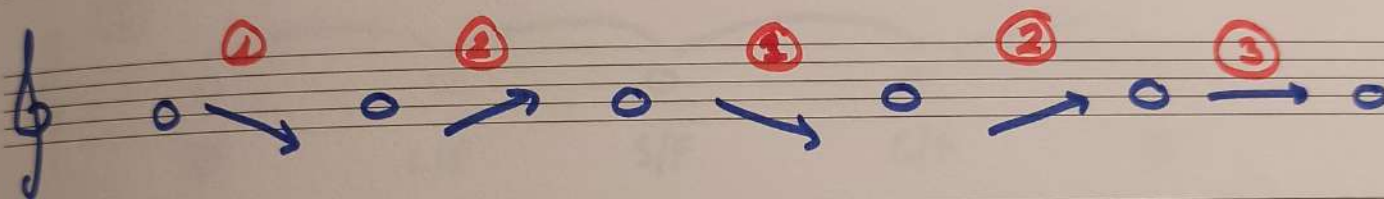
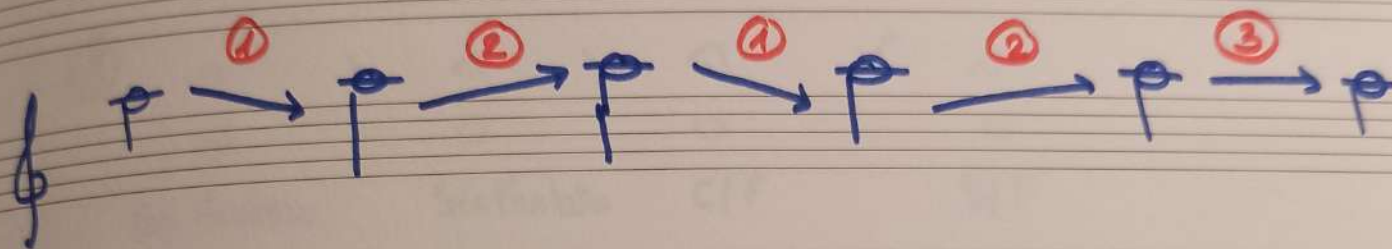
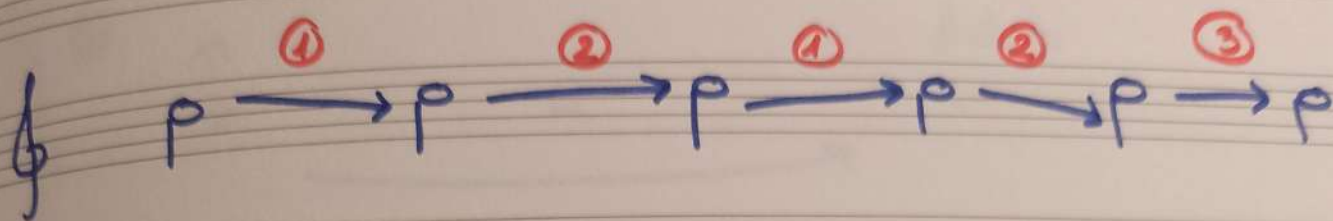


Ej. 1. Desde la nota normal se añadiendo la consonante "R" hasta que suene el frullato

Ej. 2. De forma separada toca la misma nota con y sin frullato

Ej. 3. Cambia de forma ligada a con y sin frullato.

ELISANDOS



- ① Baja la afinación
- ② Sube la afinación
- ③ Estabiliza la afinación

WHISHPERTONES



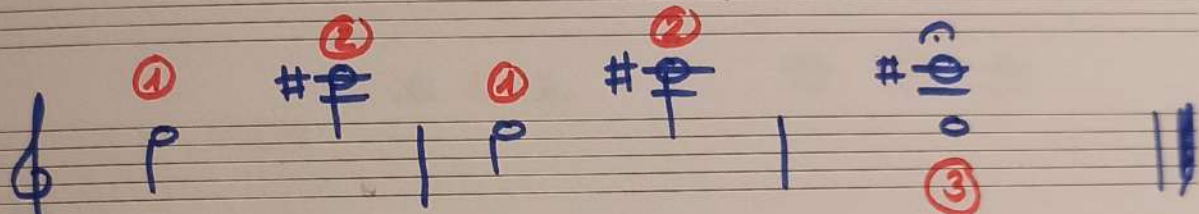
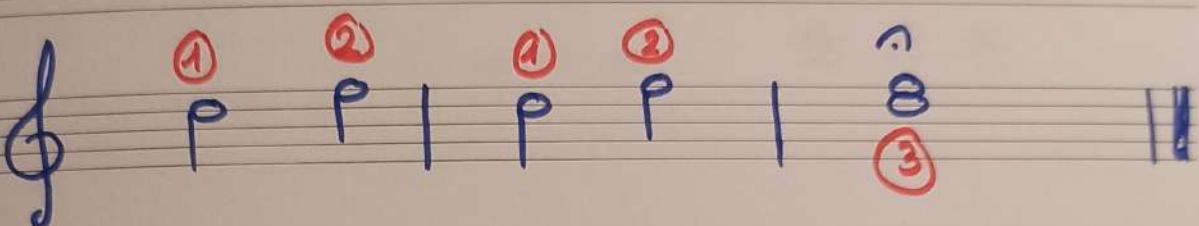
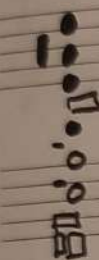
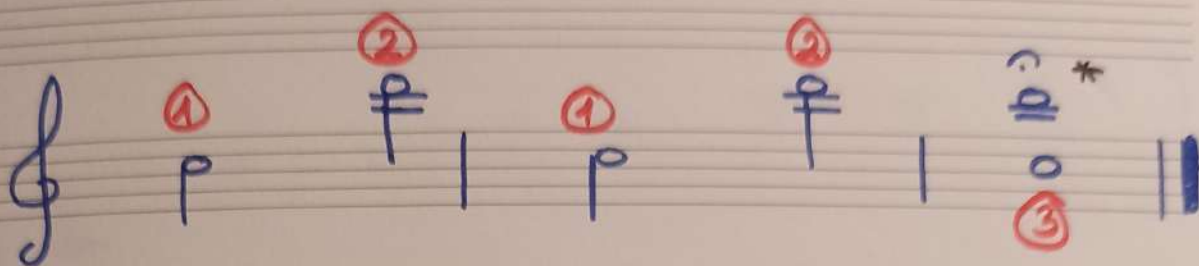
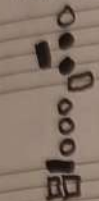
- Baja desde el registro agudo cromáticamente.
- Sopla poco, de forma lenta hasta que se escuche un leve silbido

El silbido irá cambiando de nota, cuando encuentres una intenta estabilizarla. luego cambia de nota.

Relax...

MULTIFÓNICOS

POSICIÓN



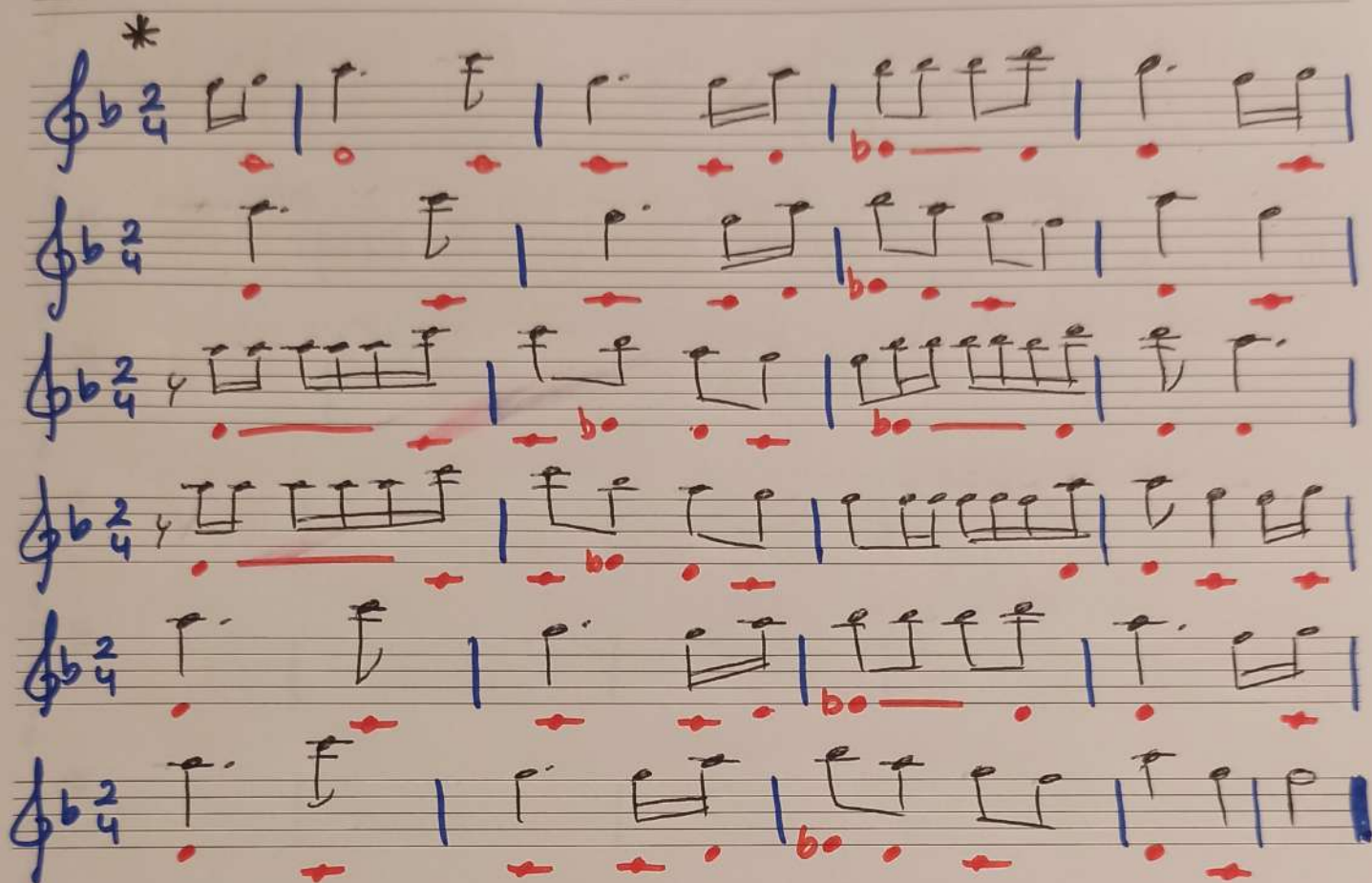
- JUEGA CON LA DIRECCIÓN DEL AIRE , ① , ②

- CONSIGUE UNA POSICIÓN EN LA QUE LAS DOS NOTAS SUENEN. ③



* Es más sencillo obtener el agudo desde la base del grave.

LA ROJA BAILA



1ª. Canta las mismas notas que tocas

2ª. Utiliza la consonante "R" mientras tocas (Fru-lato).

3ª. Toca la nota que debe sonar utilizando las posiciones en Rojo (Armónicos)

* Primero tocarlo muy lento.

COLORS OF THE WIND

The musical score is written on a single staff with a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 4/4 time signature. The melody line starts with a wavy line and a star, followed by a series of notes. The accompaniment consists of seven staves, each with a key signature of two flats (Bb, Eb). Red dots and arrows indicate specific notes and glissando directions. The piece ends with a wavy line and a star.

* Utiliza el sonido de aire y los whispertones para imitar el viento y el silbido del movimiento del aire entre las hojas.

1. Canta la misma nota que tocas
2. Usa Furlato mientras tocas esta melodía
3. Usa glissando en los sitios indicados →
4. Toca el sonido que debe sonar con la posición de las notas en rojo (Armónicos)

TU ME DEJASTE DE QUERER

Handwritten musical score for the song "TU ME DEJASTE DE QUERER". The score is written on seven staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. Red markings, including horizontal lines and dots, are placed below the staves, likely indicating fingerings or breath marks. The score includes several triplets, indicated by a '3' over a group of notes. The final measure of the seventh staff is marked "Fin". The sixth staff ends with a double bar line and the instruction "D.C. a Fin".

1. Canta y entona a la vez que tocas
2. Utiliza Frulato a la vez que tocas, en los pasajes con notas rápidas repetidas utiliza el doble picado en lugar del Frulato.
3. Toca el sonido que debe sonar utilizando las posiciones de las notas que aparecen en Rojo.