

Botella Nicolás, Ana María; Escorihuela Carbonell, Guillem
Análisis de la praxis docente de los profesores de las enseñanzas superiores de flauta travesera de la
Comunidad Valenciana
El Artista, núm. 11, diciembre, 2014, pp. 65-87
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Pamplona, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87432695004>



El Artista,
ISSN (Versión electrónica): 1794-8614
marthabarriga@hotmail.com
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Colombia

Análisis de la praxis docente de los profesores de las enseñanzas superiores de flauta travesera de la Comunidad Valenciana

Analyses of educational practice of teachers teaching flute of the Valencian Community

Por: Ana María Botella Nicolás y Guillem Escorihuela Carbonell***

**Docente e investigadora en la Facultad de Magisterio. Universitat de València. España*

***Docente en el Conservatorio Profesional de Música "Perfecto García Chornet". Valencia. España.*

"La música es sinónimo de libertad, de tocar lo que quieras y como quieras, siempre que sea bueno y tenga pasión, que la música sea el alimento del amor".

Kurt D. Cobain

Resumen

El objetivo principal de este trabajo es conocer la praxis docente de los profesores de las enseñanzas superiores de flauta travesera de la Comunidad Valenciana. Esta investigación aporta a la comunidad educativa una explicación científica de cómo se enseña la flauta travesera y qué modos de enseñanza se dan en la Comunidad Valenciana. Se ha utilizado una metodología de complementación cualitativa y cuantitativa. El instrumento de recogida de la información ha sido el cuestionario que ha estado formado por un total de 93 ítems repartidos en 5 dimensiones: perfil del profesor, colocación y embocadura, estudio del sonido, la digitación y la articulación, estudios y repertorio orquestal. La muestra está formada por los profesores de flauta travesera de los tres centros de enseñanza superior de la C. Valenciana: Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" de Alicante, Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia y Conservatorio Superior de Música "Salvador Seguí" de Castellón.

Palabras clave: praxis docente, flauta travesera, enseñanza superior de música.

Abstract

The main objective of this study was to determine the educational praxis of teachers teaching flute of the Valencian Community. This research contributes to the educational community a scientific explanation of how the flute and what teaching modes are given in Valencian is taught. We used a methodology of qualitative and quantitative complementation. The instrument for the collection of information was the questionnaire was made up of a total of 93 items divided into 5 dimensions: teacher profile, placement and mouth, studio sound, fingering and articulation studies and orchestral repertoire. The sample consists of flute teachers of the three canter's of higher education in the Valencian Community: Superior Conservatory of Music "Óscar Esplà" of Alicante, Superior Conservatory of Music "Joaquín Rodrigo" of Valencia and Superior Conservatory of Music "Salvador Seguí" of Castellón.

Palabras clave: educational praxis, flute, higher music education.

Introducción

El estudio que se presenta va encaminado a un campo poco estudiado de la práctica docente musical. Está basado en la praxis docente y educativa de la flauta travesera. Esta investigación aporta a la comunidad educativa de los conservatorios una explicación científica de cómo se enseña este instrumento y qué modos de enseñanza se dan en la Comunidad Valenciana. Los resultados son extrapolables al resto de España, debido a que un alto porcentaje del profesorado superior de flauta travesera de los conservatorios españoles es valenciano y/o se ha formado en centros valencianos o con profesores de esta Comunidad Autónoma.

Este tipo de trabajo ha sido estudiado desde otras familias, como la de la cuerda, donde el violín ha centrado la atención de la comunidad investigadora por su compleja técnica y por las distintas metodologías que se utilizan. Sin embargo, sobre la flauta travesera apenas se ha escrito ni se ha puesto de relieve la importancia de las escuelas flautísticas europeas, que han dado un cariz diferente a la interpretación, tanto en solitario como orquestal. Este estudio pretende un acercamiento a este campo desde el punto de vista del profesor y del alumno.

El objeto de estudio abarca diversos aspectos que no son simplemente la técnica o la metodología utilizada por el profesor, sino algo más trascendente como es la visión global de la flauta en sí. Se trata de elementos más pequeños que deben hacerse medibles, como puedan ser el vibrato, la técnica de embocadura, o el repertorio, y cómo se enseñan las características estilísticas y la manera en la que el bagaje del profesor incide en el alumno.

Se hace necesaria una revisión de los cuatro cursos de enseñanza superior de flauta, exponiendo un ideario educativo, unos objetivos y unos contenidos con los que trabajar, la metodología a utilizar, la evaluación del alumnado y la concreción de todo ello en las unidades didácticas. Es importante destacar que se trata de un modelo aplicable en un contexto general, y que en la práctica debe ser abierto, flexible y adaptable a las circunstancias e individualidades de los diferentes centros y alumnos que componen la red valenciana de conservatorios superiores.

Estado de la cuestión

La praxis docente no es inmanente en el tiempo, se trata de un devenir cambiante y sujeto a multitud de variables. Esto hace difícil su revisión, que muchas veces se ve relegada a un estudio de la metodología pero no de la acción docente. En el caso de la investigación sobre la didáctica de los instrumentos ésta se ha

abordado desde diferentes campos, tanto a nivel de enseñanzas profesionales como amateurs o complementarias. Así pues, la que más ha sido estudiada es la didáctica de la flauta dulce o de pico. Sobre ella existen diferentes tesis referenciadas en Teseo. Ello se debe a que resulta una herramienta docente importante en la asignatura de música en las Enseñanzas de Régimen General, es decir, en la educación primaria y secundaria. Sin embargo, apenas existen tesis relacionadas con los instrumentos que se estudian de manera profesional en los Conservatorios. Tal y como dice la introducción de este artículo, son los instrumentos de cuerda los que más han sido investigados en este campo. Esto se debe a su gran variedad técnica y metodológica, muy arraigada a las escuelas nacionales y que admite una fácil diferenciación y medición de sus resultados.

Así pues, existen ejemplos tan evidentes como la escuela de contrabajo, donde las diferencias son fácilmente observables en cuanto a la manera de coger el arco (arco alemán o francés). En violoncelo también se encuentra mucha literatura de investigación en torno al arco y a los golpes, colocación, vibrato, técnica de los dedos...lo mismo que en viola o violín. La investigación de las escuelas de violín ha dado a la comunidad educativa una gran cantidad de posibilidades de enseñanza del instrumento y muchos recursos didácticos.

Lo que diferencia a una u otra escuela de violín es el conjunto de contenidos organizados y transmitidos en una forma o estilo determinado¹. Cada escuela se ha ido construyendo sobre la base de una filosofía, desarrollando los aspectos técnicos que describen a cada una y dando lugar a una corriente de seguidores que basan en ella toda su enseñanza. A día de hoy es posible pretender y aprender a tocar el violín y cualquier instrumento mejor que hace cien años porque las didácticas y las experiencias se han aunado generando un mayor conocimiento.

En lo que se refiere a la cuerda percutida sí que existen muchos estudios y tesis doctorales, pues el piano ha sido y es objeto de investigación educativa. La manera en que más se ha tratado este tema ha sido a través de estudios de caso, mediante entrevistas a profesores y alumnos con el objeto de mejorar la praxis docente. Un ejemplo de ello es el trabajo de Isabel Gil², donde se analizan las

¹ Existen dos grandes escuelas de violín: la alemana y la rusa, originando así dos maneras antagónicas y complementarias de ver el violinismo y por qué no el ser humano. No obstante, hoy en día y con la globalización a la que la humanidad está abocada, hablar de escuelas puras es muy difícil.

² Gil Llorens, Isabel (2010). *El piano entre bastidores. La enseñanza del piano en el Conservatorio Superior de Música de Vigo*, Tesis doctoral, Universidad de Vigo.

reflexiones del profesorado y alumnado obtenidas principalmente por medio de entrevistas abiertas, a través de las cuales los propios implicados ofrecen importantes pautas para la mejora de los estudios de piano en el actual contexto de cambio curricular.

En el campo de los instrumentos de viento se pueden entrever dos líneas que, al igual que en la orquesta, se separan y distinguen. Así pues, la investigación en instrumentos de viento metal es muy pobre con respecto a la de los de viento madera, donde es fácil encontrar referencias a estudios sobre métodos (libros de estudio). En este caso se analizan métodos de oboe como el de Enrique Marzo³, o el de Antonio Romero⁴ para clarinete, todos ellos utilizados por los profesores de instrumento para enseñar la técnica del mismo.

Algunos autores como José Ramón Pérez⁵ abordan la enseñanza del fagot con una propuesta didáctica. En la primera etapa de la investigación realiza un análisis de todas las tendencias y metodologías pedagógicas, y a partir de ellas realiza una nueva propuesta para la enseñanza del fagot: material curricular en base a su puesta en práctica en centros de enseñanza.

La investigación en la educación de los instrumentos supone en el caso de los de viento un campo a desarrollar. En especial, la flauta travesera necesita que se midan estos parámetros, para saber cómo se enseña y qué métodos se dan en la comunidad educativa, es decir, cómo se está formando a los futuros profesionales.

El artículo *The French Flute School 1860–1950* de Claude Dorgeuille⁶ (1988) o el de Ardal Powell⁷ (2002) *The Flute* son ejemplos de la literatura didáctica de la flauta⁸. Los alumnos de Claude-Paul Taffanel en el Conservatorio de París, tuvieron una fuerte influencia en los flautistas a principios del siglo XX en Europa y América, donde muchos de ellos ocuparon importantes cargos orquestales y de

³ Llimerá Dus, Vicente (2006). *Análisis y estudio comparado del método de oboe de Enrique Marzo*, Tesis doctoral, Universitat de València.

⁴ Fernández Cobo, Carlos Javier (2010). *La metodología europea para clarinete anterior al método completo para clarinete de Antonio Romero: influencias y aportaciones del autor a la misma*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.

⁵ Pérez Mestre, José Ramón (2004). *El fagot en Extremadura. Aportaciones a la investigación sobre su genealogía histórico-evolutiva y su técnica. Propuesta didáctica y pedagógica para la enseñanza del mismo*, Tesis doctoral, Universidad de Extremadura.

⁶ Dorgeuille, Claude (1988). *The French Flute School 1860–1950*, *British Journal of Music Education*, 5, 102-103.

⁷ Powell, Ardal (2002). *The French Flute School*, En Powell, *The Flute* (208-224), Yale University Press.

⁸ En este artículo se referenciará a estos autores en tanto que la escuela francesa de flauta ha supuesto uno de los grandes hitos en este instrumento.

enseñanzas, realizando algunas de las primeras grabaciones de repertorio clásico. Esta llamada escuela de flauta francesa utilizó flautas metálicas del sistema de Boehm modificado por Louis Lot y otros, y un estilo de tocar que contó con un ligero tono y vibrato, encontrándose en contraste con la mayoría de los flautistas alemanes e ingleses que tocaban con flautas de madera y con un sonido fuerte y constante.

En la década de 1930 las grabaciones introdujeron el sonido francés a personas de toda Europa y América. Los constructores europeos de flautas estaban en declive, mientras que los fabricantes estadounidenses, dirigidos por William S. Haynes Co. de Boston, fabricaron flautas copiando el estilo Louis Lot de flautas Boehm. Cuando la empresa inglesa Rudall, Carte & Co. Cerró, después de la Segunda Guerra Mundial, la flauta de metal de estilo Lot se convirtió en el único tipo en producción regular de todo el mundo⁹. Al mismo tiempo, el movimiento bandístico dentro de la escuela dio a casi todos los niños la oportunidad de aprender un instrumento de viento. Estas son las razones principales por las que este instrumento de influencia francesa y su estilo se convirtieron, después de 1970, en la base de un nuevo dominio flautístico, el estadounidense.

Principios de la flauta traversa o flauta de Alemania de Jacques Martin Hotteterre¹⁰ (1674-1763) es probablemente el primer manual de la historia de la flauta. Tuvo un enorme éxito dentro y fuera de Francia, tanto que se reeditó varias veces durante el siglo XVIII. Fue publicado por primera vez en París en 1707. Tal cual se menciona en su prólogo, la cuádruple faceta de constructor, intérprete, compositor y tratadista, hacen de Hotteterre una figura muy importante dentro de la historia de la flauta y una referencia dentro del barroco temprano. Se le considera el fundador de la primera escuela francesa de la flauta. Dirigido especialmente a los principiantes, este libro contiene importante información sobre la postura, digitaciones, articulaciones, ornamentación y vibrato. Si bien se encuentran algunas secciones dedicadas a la flauta dulce y al oboe, la mayoría de la información presentada es específicamente relacionada con la flauta traversa y constituye una fuente interesante para conocer el estudio instrumental y estético de la época.

Para comprender la escuela alemana es necesario acudir al tratado de

⁹ Toff, Nancy (1996). *The flute book. A complete guide for students and performers*, Oxford University Press.

¹⁰ Hotteterre, Jacques Martin (1707). *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois, divisez par traictez*, DoverPublications.com

Johann Joachim Quantz ¹¹, uno de los primeros de música instrumental completo que se conservan. Referencia fundamental para conocer la interpretación musical -y no sólo la flautística- a mediados del siglo XVIII, este método refleja una amplia noción y al mismo tiempo un matiz de la teoría de la práctica musical en general de esta época y da informaciones fundamentales de interpretación, teniendo en cuenta el arte ornamental. Este ensayo no es solo un tutorial para la flauta sino un compendio que abarca el gusto musical y la ejecución de todo tipo de instrumentos. Debido a este amplio alcance se convirtió y sigue siendo el método instrumental más conocido del siglo XVIII.

Sin embargo, en comparación con la obra de escritores posteriores como Johann George Tromlitz¹², sus instrucciones sobre cómo tocar la flauta en sí son breves: sólo 50 páginas del original de 334 se dedican a la práctica del instrumento. Pero a diferencia de otros métodos superficiales que prometían dominios sin esfuerzo y un rápido manejo de un instrumento, Quantz diseñó su ensayo para formar a un músico experto e inteligente, y no sólo un flautista mecánico. Sus indicaciones sobre la técnica de la embocadura fueron, con mucho, las más sofisticadas hasta la fecha, incluyendo la técnica de doble *tonguing* (doble picado), que fue el primero en mencionar por escrito. En su *Über die flöte mit meheren*, Tromlitz desgana los aspectos y características de la flauta alemana en el clasicismo y comenta algunos puntos sobre las motivaciones que llevan a incorporar nuevas llaves. La problemática sobre la flexibilidad y buen sonido de la flauta están, como resalta el texto de Tromlitz, en primer plano. La nueva expresividad clara y nítida de la sinfonía y el concierto clásicos reclamaban de la flauta la eliminación de esas notas oscuras que eran residuo del pensamiento barroco. El problema no es la soltura, ni la velocidad de los dedos en movimientos rápidos, sino la calidad y transparencia del sonido en las notas más tendidas, algo característico que ha permanecido en la escuela alemana de flauta.

El flautista y pedagogo inglés Trevor Wye¹³ hace reflexionar acerca de las escuelas de flauta y concluye que en la actualidad hay tantas como profesores influyentes. Todos ellos tienen una meta en común: alcanzar la maestría en la flauta y la interpretación con belleza de la música. Este exponente de la tradición flautística inglesa reconoce que en cada país se toca la flauta con unas características propias, normalmente resultado de la influencia de uno o más conocidos

¹¹ Quantz, Johann Joachim (1752). *Ensayo de un método para tocar la flauta travesera, acompañado de varias indicaciones para mejorar el buen gusto en la práctica musical, e ilustrado con varios ejemplos.*

¹² Tromlitz, Johann George (1800). *Über die flöte mit meheren Klappen*, Londres, Faber and Faber.

¹³ Wye, Trevor (1988). *La flauta como es debido*, Madrid, Mundimúsica Garijo.

instrumentistas del país en cuestión, teniendo en cuenta que los viajes, las grabaciones y la radio están borrando poco a poco las diferencias. Define la escuela como un concepto de ejecución basado en la enorme influencia de un gran flautista a través de su método pedagógico, sus libros y su manera de tocar. Uno de los rasgos más característicos de la escuela inglesa es el intenso timbre y rápido vibrato de sus flautistas, con una técnica muy depurada donde el ejecutante pasa por cada nota en los pasajes rápidos, -entendiéndose todas y cada una de las notas-.

En la España del siglo XIX la flauta tomó una relevancia que hasta entonces no había tenido al amparo del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina de Madrid, donde surgieron los primeros tratadistas y profesores españoles que elaboraron métodos de estudio y marcaron las características propias del romanticismo en España. Joaquín Gericó y Francisco Javier López¹⁴ hablan en el libro *La flauta en España en el Siglo XIX*, entre otros, de la figura de Joaquín Valverde, compositor y flautista. Destacan los *Estudios Melódicos* de este autor, que fueron obra de referencia en los conservatorios españoles de la época, así como *Preludios ad Libitum* y *La Flauta: Su Historia, Su Estudio*. Estos autores describen en el estudio cómo se inició la didáctica de la flauta en el Conservatorio de Madrid y por ende en España:

En el conservatorio madrileño, quien primero dio clase de flauta fue el profesor Magín Jardín, que había de impartir las asignaturas de flauta y clarinete, estando estas unidas. Durante el primer año de funcionamiento, el centro tuvo nueve alumnos de flauta, los cuales llegarían a adquirir con el tiempo una gran reputación dentro del panorama musical español, en diversos campos como la interpretación, la pedagogía o la edición y el comercio. Destacaron: José de la Lama, José de Juan, Pedro Sarmiento, Pascual Zozaya, Juan de Madrid, Vicente Cana, Magín Jardín (hijo), Eustasio Siro y Lorenzo Benítez¹⁵.

Esta primera generación de flautistas será la que impondrá su influencia por el resto del país. Las obras que solían interpretar los alumnos de flauta en aquella época, eran variaciones de Berbiguier o Tulou (escuela francesa), caprichos de Rossini, y sobre todo dúos y tríos como el del Sr. Puerta o, arreglos de óperas.

En 1851 se instalan las clases en una parte del gran edificio del Teatro Real, destinado a la ópera italiana cuya influencia sería muy

¹⁴ Gericó Trilla, Joaquín y López Rodríguez, Francisco Javier (2011). *La flauta en España en el siglo XIX*, Madrid, Real Musical.

¹⁵ Op, cit. p. 73.

grande no solo en el aspecto vocal, sino también en el instrumental. Tras la jubilación de Magín Jardín se separan las asignaturas de flauta y clarinete, nombrándose a Pedro Sarmiento como nuevo profesor de flauta. Durante la era Sarmiento, el Conservatorio viviría profundos cambios tanto a nivel político y social como pedagógico. Años más tarde comenzó su magisterio en la Escuela Nacional de Música, Francisco González Maestre, quien acabaría siendo el profesor de flauta de más larga vida académica de la historia del centro. Actualizó la metodología de la enseñanza de flauta, renovándola por Eusebio González con la típica influencia que siempre tuvo el Conservatorio de París sobre el resto de conservatorios europeos, como así la tuviera el de Madrid sobre los demás de España.

De todos los flautistas españoles que acerca este estudio, es sin duda, José María del Carmen Ribas (1796-1861) la figura más importante, que aunque no fue docente en ningún conservatorio español, se considera el principal exponente de flauta española en toda Europa, solista de la Sociedad Filarmónica de Porto, la Philharmonic Society y el King's Theatre de Londres.

Hoy en día en España existen 22 centros superiores de música, donde imparten sus enseñanzas de flauta hasta 3 profesores, en algunos casos. En cada conservatorio, cada profesor ha bebido de unas fuentes, entiende la flauta de una manera y enseña conforme a ello. La reciente fundada *Asociación de Flautistas Españoles* congrega cada dos años en una convención, a los insignes nacionales de este instrumento y a centenares de estudiantes que acuden en búsqueda de las novedades, las *masterclases* y todo lo que se refiere a su instrumento. Sin embargo, no hay un acuerdo en cuanto a didáctica, o al menos, no en un documento común. No se sabe si es posible hablar de una escuela española de flauta. Existe un entramado de conservatorios y profesorado, pero ¿qué se imparte allí? ¿qué modelo de flautista se está formando?

Objetivos

El objetivo principal que se pretende con el estudio es conocer la praxis docente de los profesores de las enseñanzas superiores de flauta travesera de la Comunidad Valenciana. Este objetivo es el que permitirá ir deshilando el entramado que supone la didáctica del instrumento en este campo de estudio. Para ello, se plantean los siguientes objetivos específicos que se relacionan directamente con la estructura de la investigación:

- a) Describir la práctica didáctica de los 3 Conservatorios Superiores de la C. Valenciana, características y la metodología de estos tres centros y de cada uno de sus profesores.

- b) Observar y determinar qué perfil flautístico o a qué tipo de flautista (escuelas de flauta) se adscribe cada profesor y cómo influye en el tipo de alumnado.
- c) Determinar si realmente existe una escuela de flauta autóctona, diferenciada del resto de escuelas nacionales de flauta.
- d) Conocer los autores de referencia que se interpretan tanto en el repertorio como en los libros de técnica y de estudios, y si los profesores siguen un programa común de centro o cada uno prepara su programación.
- e) Trazar paralelismos entre los tres conservatorios, descubriendo los fundamentos generales de la flauta en los que se basa una enseñanza integral y especializada como objetivo en la comunicación de un mensaje.
- f) Descubrir en qué grado el bagaje musical de cada profesor (experiencia orquestal, estudios en el extranjero...) influye en su manera de impartir clase de flauta y de programar.
- g) Producir unos resultados que permitan mejorar la implementación de la didáctica de la flauta, esto es, generar conocimiento científico sobre la enseñanza del instrumento para que a la comunidad docente pueda tomar nuevas ideas y distintos puntos de vista a la hora de abordar los procesos educativos.

Metodología y plan de trabajo

Para alcanzar los objetivos propuestos se han utilizado los siguientes procedimientos metodológicos que conjugan un enfoque mixto, cualitativo y cuantitativo:

- A) Una revisión bibliográfica y un estudio histórico-musical que se hace en base a un detallado análisis de fuentes primarias y secundarias sobre lo que hasta el momento se ha escrito del estudio de la flauta. Se hace referencia tanto a tratados del siglo XVII y XVIII, como a los escritos más actuales. Destacan los hallazgos sobre la flauta en España durante el siglo XIX.
- B) Un estudio vinculado a la praxis de la flauta en las aulas de los centros superiores de música de la Comunidad Valenciana. Sirve para conocer la actitud del profesorado, mediante un cuestionario que les permita expresar su opinión acerca de la mejor manera de enseñar este instrumento y cuáles son los pilares en los que fundamentan la formación que dan a los alumnos así como aportar información sobre sus prácticas docentes.

Fuentes de información

Las fuentes de información utilizadas han sido:

- a) Libros y revistas, artículos y análisis de los trabajos existentes sobre la flauta travesera. También un estudio de la legislación que rige las enseñanzas musicales instrumentales en los ciclos superiores.

- b) Los profesores de flauta travesera de los tres centros de enseñanza superior de la C. Valenciana: Conservatorio Superior de Música¹⁶ "Oscar Esplà" de Alicante, CSM "Joaquín Rodrigo" de Valencia y CSM "Salvador Seguí" de Castellón.

Procedimientos de recogida de la información

Partiendo del diseño metodológico de esta investigación, la recogida de información se efectuó a través de los siguientes procedimientos:

- a) Revisión, vaciado y análisis de revistas, documentos legales, tesis doctorales y publicaciones relevantes.
- b) Revisión, vaciado y análisis de los métodos de flauta que han definido las grandes escuelas nacionales de flauta y que se publicaron alrededor del siglo XIX.
- c) Las partituras que se trabajan en el aula de flauta de los conservatorios superiores, es decir, el repertorio que se programa y que acaba configurando la figura del futuro profesional de la flauta. Además, se han revisado las programaciones de los tres conservatorios implicados en este estudio para determinar el repertorio instrumental con el fin de obtener conclusiones relevantes.
- d) El cuestionario que es el documento que más información ha proporcionado. Está formado por una batería de preguntas abiertas y cerradas (93) divididas en 5 dimensiones: perfil del profesor, colocación y embocadura, estudio del sonido, digitación y articulación, estudios y repertorio.

Poblaciones y muestras

La población de referencia está constituida por el conjunto de profesores de flauta travesera de los tres conservatorios superiores de música de la Comunidad Valenciana: CSM "Oscar Esplà" de Alicante, CSM "Joaquín Rodrigo" de Valencia y CSM "Salvador Seguí" de Castellón. El cuestionario fue enviado a toda la población (6 profesores) y la muestra generadora de datos resultó ser del 100%. Sin embargo, dos de los encuestados no respondieron, por tanto existe un sesgo de 33,3%. Se considera que el estudio sigue siendo viable debido a que hay por lo menos 1 sujeto que responde de cada centro, por ello hay información de los tres centros de la Comunidad Valenciana.

Técnicas de análisis de datos

Los análisis efectuados con la información procedente de las diversas fuentes se clasifican en las siguientes categorías:

- A) Análisis documental de información: libros, revistas, periódicos,

¹⁶ En adelante CSM.

- estatutos y reglamentos.
- B) Análisis musical de las obras del repertorio diferenciando las características que se adecuan a cada tipo de música y profesor.
 - C) Análisis descriptivos de los datos obtenidos sobre las variables de información y de clasificación incluidas en el cuestionario (frecuencias, porcentajes, medias). Para este análisis se ha utilizado el paquete estadístico SPSS versión 17.0.
 - D) Análisis de contenido de los datos cualitativos obtenidos mediante las preguntas abiertas del cuestionario.
 - E) Análisis relacionales para comprobar el grado de asociación entre variables significativas (tablas de contingencia, chi-cuadrado, comparación de medias).

Análisis y discusión

El análisis e interpretación de los resultados se realizó en base a la metodología cuantitativa y cualitativa, es decir, mediante la medición empírica de los datos aportados por las respuestas del cuestionario, que proporcionan una visión de la realidad que existe hoy en día en los centros superiores de música de la Comunidad Valenciana. Con ello se ha podido elaborar un modelo conceptual que describe e interpreta esta realidad, apoyándose en los datos cualitativos que se desprenden de las preguntas abiertas.

La investigación se realizó en primer lugar, detallando la pregunta, tabulando la información, aplicando porcentajes para el manejo de los mismos, analizando e interpretando los resultados, y finalmente tomando como referencia los datos empíricos y el marco teórico. Solo se detallarán los resultados más sobresalientes del estudio.

Descripción de los resultados

Análisis descriptivos de los datos obtenidos sobre las variables de información y de clasificación incluidas en el cuestionario.

Caracterización de la muestra

- Sexo: Los resultados son 3 mujeres y 1 hombre profesores de flauta en los centros superiores de música de la Comunidad Valenciana.
- Edad: El sujeto 1 cuenta con 50 años; el sujeto 2, 52; el sujeto 3, 45 y el sujeto 4 tiene 41 años. Se puede decir que las edades de los profesores están situadas en una década y que todos nacieron entre 1961 y 1972.
- A cuántos alumnos imparte docencia: el sujeto 1 da clases a 10 alumnos, el sujeto 2 a 21, el sujeto 3 a 14 y el sujeto 4 a 12. En este caso el sujeto 2, que pertenece al Conservatorio de Valencia, es el que más alumnos tiene.

Perfil del profesor

- Cuántos años lleva dedicándose a la docencia de la flauta travesera: tanto el sujeto 1 como el 2 y el 3 llevan dando clase de flauta más de 20 años, el sujeto 4 de 15 a 20. Esto supone 75% más de 20 años de

docencia y 25% de 15 a 20.

- Cuántos años lleva impartiendo esta disciplina en las enseñanzas superiores: las respuestas cambian en cuanto al tiempo en el que llevan impartiendo clase en centros superiores, el sujeto 1 y 2 se mantienen en más de 20 años de experiencia, el sujeto 3 de 1 a 5 años, y el sujeto 4 de 5 a 10 años. Esto supone un 50% más de 20 años en centros superiores, 25% de 5 a 10 y 25% de 1 a 5.

- Se decanta por algún tipo de escuela nacional flautística: en esta pregunta, el sujeto 1 sí se decanta por alguna, sin embargo los sujetos 2, 3 y 4 no.

-Cuál es el objetivo general que pretende conseguir en los alumnos. Esboce la visión de lo que quiere conseguir en ellos: el sujeto 1 no responde a la pregunta; el sujeto 2 quiere conseguir que los alumnos disfruten con lo que hacen y puedan llegar a la mayor profesionalidad posible; el sujeto 3 quiere que sean autónomos en su estudio diario y el sujeto 4 insiste en la autonomía del trabajo para conseguir la excelencia técnica e interpretativa ante el público.

Colocación y embocadura

- Qué importancia le da a la colocación (diafragma, garganta, presión...): el 100% de los encuestados responde la casilla de "mucho"; se da mucha importancia a la colocación del flautista en el aula.

- Cuánto tiempo dedica en clases a este apartado: el sujeto 1 y 2 responden que 20 minutos o más, los sujetos 3 y 4 no responden, pero añaden: *durante toda la clase, evidentemente* (sujeto 3) y *depende siempre del alumno* (sujeto 4).

-Indique el tipo de ejercicios que realiza con los alumnos: el sujeto 1 marca las casillas de: "embocadura", "diafragmático", "relajación", "garganta", "cantar-tocar", "armónicos" y "otros" (dedos, articulación, afinación y vibrato). El sujeto 2 se decanta por: "embocadura", "respiratorios", "relajación", "garganta", "armónicos" y "otros" (flexibilidad, afinación y articulación). El sujeto 3 elige: "embocadura", "diafragmáticos", "respiratorios", "relajación", "garganta", "cantar-tocar", "armónicos" y "otros" (memoria). Y el sujeto 4 resalta: "embocadura", "respiratorios", "relajación", "cantar-tocar" y "armónicos". En términos totales esto supone que se dedica un 15,4% en aspectos como embocadura, relajación y armónicos; un 11,5% a ejercicios respiratorios, garganta, cantar-tocar y otros y un 77% al resto.

- Qué tipos de ejercicios realiza para trabajar la posición corporal: el sujeto 1 insiste en el movimiento curvado (dedos, brazos, piernas y tórax), el sujeto 2 trabaja ejercicios de control de la columna, de relajación y estiramientos; el sujeto 3 ejercicios basados en la técnica Alexander y el sujeto 4 estiramientos, relajación y psicomotricidad.

- Qué libros de ejercicios emplea para trabajar la respiración: el sujeto 1 utiliza libros como el de Marcel Moyse, Bernold, Trevor Wye o P. Lukas Graf; el sujeto 2 afirma que cualquier libro es bueno si se

sabe estudiar; el sujeto 3 coincide con el 1 con el Marcel Moyse y Bernold, y añade el de Reichert y Taffanel y Gaubert y el sujeto 4 repite a Moyse, Bernold, P. Lukas Graf y añade a Robert Dick y Francisco Javier López.

Estudio del sonido, digitación y articulación

-Qué importancia le merece el sonido dentro de los aspectos flautísticos: todos los sujetos coinciden en que el sonido es lo más importante (1) o uno de los aspectos más importantes de cualquier instrumentista y del trabajo diario (2 y 3) y primordial (4).

- Valore del 1 al 5, donde el 1 es muy poco y el 5 es mucho, la importancia que da en clase al estudio del sonido: todos los sujetos responden la casilla 5, por lo tanto le dan mucha importancia a este ítem.

- Valore del 1 al 5, donde el 1 es muy poco y el 5 es mucho el tiempo que dedica de promedio en sus clases a trabajar el sonido: el sujeto 1 responde con la casilla 4 y sujetos 2, 3 y 4 la casilla 5 ("mucho").

- Qué intenta conseguir con el alumnado en cuanto al sonido, mejorar el sonido personal de cada uno o influir para que consigan que la flauta suene según sus criterios: el sujeto 1 se basa en el sonido definido según el criterio del profesor, los sujetos 2 y 3 según el sonido propio del alumno y el sujeto 4 no responde ninguna de las casillas, añade: *según mi criterio, ayudar a mejorar el sonido de cada alumno, naturalmente influyo al alumno, pero siempre para conseguir su propio sonido.*

- Qué tipo de ejercicios utiliza a la hora de trabajar el sonido: el sujeto 1 lo trabaja mediante golpes de diafragma, descender hacia el registro grave, armónicos y ejercicios de cantar (voz y sonido) todo ello mediante *Sonorité* de Moyse, libros de T. Wye, Bernold, Peter-Lukas Graf y Reichert; el sujeto 2 mediante notas largas, golpes de diafragma, flexibilidad, escalas y ejercicios y estudios melódicos; el sujeto 3 mediante vocalización, sonidos hilados (son *filée*), homogeneidad, flexibilidad, amplitud y calidez y el sujeto 4 no responde a la pregunta.

- Trabaja el vibrato en el aula: el 100% de los encuestados responde afirmativamente.

-Cómo le gusta el vibrato: en esta pregunta los sujetos 1, 2 y 4 coinciden en la casilla de "en todas sus posibilidades", mientras que el sujeto 3 no responde a ninguna casilla y escribe: *lo adapto al carácter, estilo, etc. según convenga.*

- Explique cómo lo enseña y cómo lo concibe: el sujeto 1 explica el vibrato controlando la columna de aire desde el diafragma y regulándolo con la garganta; el sujeto 2 no responde; el sujeto 3 considera que sólo el vibrato de garganta no es de calidad y el sujeto 4 lo concibe como una oscilación en el sonido, siendo un recurso más en la interpretación pero no presente en todo momento.

- Trabaja en clase las posibilidades tímbricas de la flauta: en este caso también los sujetos responden en su totalidad afirmativamente.

-Es partidario de timbres brillantes, oscuros, muy vibrados, poco vibrados, puros con armónicos: el sujeto 1 considera que hay utilizar toda la gama de timbres; el sujeto 2 considera que cada tipo de música requiere un timbre ya que cada interpretación es distinta; el sujeto 3 lo relega al carácter y al estilo, aunque no se siente partidario de los sonidos muy timbrados y el sujeto 4 no contesta a la pregunta.

-Qué trabajo de la digitación y la articulación (técnica) realiza en las clases: el sujeto 1 apuesta por buscar y obtener claridad y definición con control y sincronización; el sujeto 2 no responde; el sujeto 3 se centra en prestar atención para que no haya roces en la digitación y la articulación sea precisa y de calidad y el sujeto 4 no responde.

-Qué tipo de ejercicios realizan los alumnos: los alumnos del sujeto 1 realizan ejercicios de escalas, cambios de ritmos y cambios de articulación; los alumnos del sujeto 2 ejecutan ejercicios de escalas, arpeggios, intervalos, trinos y secuencias con todo tipo de articulaciones, el sujeto 3 trabaja con sus alumnos escalas con todo tipo de articulaciones y el sujeto 4 trabaja con metrónomo, cambio de articulaciones y diferentes tipos de picado. Los cuatro coinciden con trabajar las escalas y las articulaciones ligadas a éstas.

- Qué métodos usa: el sujeto 1 trabaja la digitación y la articulación con Taffanel y Gaubert, Reichert y Moyse; el sujeto 2 considera que no existe un único método; el sujeto 3 coincide con el 1 con Taffanel y Gaubert y Reichert y el sujeto 4 con Moyse, T. Wye, Reichert, Taffanel y Gaubert, Bourgoigne y G. Gilbert.

Estudios

-Qué métodos utiliza para cada curso: el sujeto 1 no contesta; el sujeto 2 utiliza los métodos de estudios de Andersen, Paganini, Jean Jean, Moyse, K. Elert, Damase, Di Lorenzo, Gericó y Bernold; el sujeto 3 cita Andersen, Jean Jean, Paganini, Di Lorenzo, Fusternau y K. Elert y el sujeto 4 utiliza Andersen (en 1º y 2º), K. Elert (en 1º y 4º), Di Lorenzo (en 3º y 4º), Jean Jean (en 1º y 2º), Damase (en 3º y 4º) y Timoteo y Gericó solo en algunos alumnos. Los sujetos 2, 3 y 4 coinciden prácticamente en todos los métodos.

- Qué libros de estudios prefiere: el sujeto 1 prefiere los franceses y los españoles, el sujeto 2 se decanta por italianos, franceses, alemanes, españoles e ingleses, el sujeto 3 se inclina por otros y el sujeto 4 no responde, pero escribe: *no tengo preferencias, depende de las necesidades de cada alumnos, trabajamos españoles, franceses, ingleses...*

-Por qué: el sujeto 1 prefiere los libros de estudios franceses porque son más directos, y los españoles porque usa el suyo propio; el sujeto 2 prefiere todo tipo de estudios porque todos son buenos si se saben estudiar; el sujeto 3 no responde a la pregunta y el sujeto 4 dice no tener ninguna preferencia, dependiendo siempre de las necesidades de cada alumno.

- Trabajan estudios tradicionales o también estudios contemporáneos

con nuevas notaciones: los sujetos 1, 2 y 4 responden en la casilla de "ambos", mientras que el sujeto 3 marca la casilla de "estudios tradicionales". Esto supone que el 75% trabajan ambos tipos de estudios y el 25% estudios tradicionales.

Repertorio orquestal y obras

- Cómo se trabaja en su centro la asignatura de repertorio orquestal. Seleccione las casillas que correspondan: el sujeto 1 marca la casilla de "clases semanales", el sujeto 2 marca "semanales", "colectivas" e "individuales", el sujeto 3 clases "semanales" y "colectivas" y el sujeto 4 "individuales" y "semanales", aunque añade por escrito que *en ocasiones realizan clases colectivas*.

- Existe un consenso de repertorio entre profesores: los sujetos 2, 3 y 4 responden afirmativamente mientras que el sujeto 1 lo hace negativamente. Aquí vuelve a haber una dicotomía entre los sujetos 1 y 2 ya que responden diferente siendo una cuestión relativa al mismo centro.

-Qué obras principales entran dentro de la programación: ordénelas por curso. El sujeto 1 responde mal a la pregunta, confunde obras principales del repertorio con solos orquestales y contesta los extractos orquestales que se trabajan. El sujeto 2 no responde. El sujeto 3 ordena en 1º y 2º curso las Sonatas de Bach, Conciertos de Mozart y Fantasías de Telemann, en 2º y 3º *Sonata en La menor* de C.P.E. Bach, *Image* de Bozza, *Sonata Apassionata* de K. Elert, *Balada* de F. Martin, *Sonata* y *Concierto* de Reinecke, *Tema y Variaciones* de Schubert, en 4º *Chant de Linos* de Jolivet, *Sonata* de Prokofiev, *Sonatina* de Dutilleux. El sujeto 4 incide en que no hay ninguna obra obligada

establecida en cada curso pero no aporta las obras del repertorio que se trabajan.

-Cuál es el tipo de obra que más se trabaja: el sujeto 1 trabaja más el siglo XX; el sujeto 2 apunta que generalmente las obras vienen determinadas por las diferentes audiciones a las orquestas que se producen durante el curso; el sujeto 3 trabaja prácticamente todos los estilos y el sujeto 4 no trabaja ningún tipo de obra en concreto.

Síntesis de los resultados

Este apartado recoge la síntesis de los resultados más sobresalientes del análisis efectuado. Se trata de un resumen de las conclusiones extraídas tras el vaciado de las respuestas de cada ítem del cuestionario.

En primer lugar, se resumen los resultados de la caracterización de la muestra. Es destacable el hecho de que la mayoría de sujetos son mujeres, frente a un solo hombre. Por lo que se refiere a la edad, los 4 están entre los 41 y los 52 años. Se pueden establecer dos niveles, las profesoras de Alicante y Castellón son las más jóvenes, mientras

que los profesores del Conservatorio de Valencia, que es el que tiene mayor antigüedad, son los más mayores. Al contrario de lo que puede pasar en el resto de países europeos donde es normal una gran movilidad del profesorado, en la Comunidad Valenciana todos los profesores son españoles. Por lo general, el número de alumnos varía bastante, aunque no se ha encontrado razón alguna en los análisis relacionales. Se puede fijar un promedio de 14,25 alumnos por profesor. Como ningún sujeto ocupa cargo directivo, este dato resulta indiferente a la hora de establecer una relación con el número de alumnos.

A continuación se observan los resultados obtenidos en el perfil del profesorado. Los profesores del Conservatorio de Valencia son los que llevan dedicándose a la docencia en centros superiores más tiempo, y los dos únicos catedráticos de flauta travesera de la Comunidad. Así pues, es posible decir que el profesorado de los conservatorios de Castellón (que es el de más reciente creación) y Alicante es más joven y con menos experiencia, mientras que Valencia se consolida como el centro que aglutina a los catedráticos con más experiencia.

La Comunidad Valenciana dispone de una plantilla de profesores españoles y formados en los conservatorios de Valencia y Alicante, y que además cuentan con el bagaje de haber trabajado en orquestas, por lo que en ellos se encuentra la doble vertiente del músico: interpretativa y pedagógica. El 100% de los sujetos realizó estudios en el extranjero, en Francia, Alemania, Reino Unido e Italia. Destacan los profesores Jesús Campos, Alain Marion, Peter-Lukas Graf, ya que coinciden en la formación de algunos sujetos. También es resaltable que por lo general todos, excepto uno, realizan actividad como concertistas, con más o menos recitales anuales. Se trata de un grupo de flautistas en activo ya que continúan estudiando una media de dos horas diarias. Además tienen una gran experiencia en música de cámara. Solamente uno de los 4 dice sentirse atraído o defensor de una escuela nacional flautística. Se puede decir que el resto de profesores se adhieren a aquello que afirma Wye¹⁷ de que hoy en día hay tantas escuelas como profesores influyentes. En cuanto al flautista de referencia, el 75% coincide en un nombre, Emmanuel Pahud.

Por tanto y visto que usan tanto libros y métodos provenientes de todas las escuelas y han estudiado en lugares diferentes, se podría afirmar que beben de todas las corrientes y aplican lo que consideran en cada caso. Cabe destacar que aunque explícitamente no se sientan arraigados a una determinada manera de enseñar, su base se centra mucho en la escuela francesa, al menos en los métodos utilizados para trabajar los pilares del instrumentista: colocación, sonido, técnica de dedos y articulación. En este grupo de profesores

¹⁷ Op. cit. p. 18.

se encuentra una inquietud por la investigación, un sujeto posee el doctorado, mientras que los otros tienen la suficiencia investigadora o están estudiando doctorado. Uno de ellos realiza aportaciones a revistas especializadas.

De este estudio se deducen muchos nexos de unión en la praxis docente de estos centros. Los más destacados son los referentes a los ejercicios de autores comentados anteriormente y también en cuanto a los libros de estudios que programan. El abanico de métodos que usan es muy amplio. Todos emplean material de diversas escuelas (francesa, italiana, alemana), sin embargo los títulos son coincidentes. Esto implica una praxis común que puede ser objeto de generalización. Así, se puede decir que apenas hay diferencias reseñables entre centros de la Comunidad Valenciana al respecto.

En cuanto a la colocación y la embocadura, se coincide en darle mucha importancia. Los tipos de ejercicios son muy parecidos en todos los sujetos y se usan los mismos métodos. Hay diferencia entre los que elaboran material propio y los que no, pero ninguno muestra los ejemplos propios que realiza. Se trabajan mucho los aspectos de embocadura, relajación y armónicos, y en menor medida ejercicios respiratorios, de garganta, cantar-tocar y otros. Los autores que consideran referentes para estos aspectos son Marcel Moyse, Philippe Bernold y Peter-Lukas Graf. Todos están de acuerdo en que debe trabajarse a través de ejemplos tanto melódicos como técnicos.

Los ejercicios de sonido también son muy parecidos. Se le dedica mucha importancia y la mayoría pretenden mejorar el propio sonido del alumno sin imponer el criterio propio. Esto lo hacen mediante golpes de diafragma, descender hacia el registro grave, armónicos y ejercicios de cantar (voz y sonido), notas largas, flexibilidad, escalas, ejercicios y estudios melódicos, vocalización, sonidos hilados (*sons filés*), homogeneidad, amplitud y calidez. Para ello, utilizan los libros de Moyse, Wye, Bernold, Graf o Mathieu-André Reichert, Claude-Paul Taffanel y Philippe Gaubert

Por otra parte, todos usan el vibrato y lo comprenden en todas sus posibilidades, no vibrando todo el sonido. Los cambios de color y las posibilidades tímbricas de la flauta también son objeto de estudio en las clases de estos profesores, y son utilizados para matizar, por interés, por contraste, por estilo, por afinación, para crear un plano sonoro diferente o buscar un carácter distinto. En definitiva para crear un interés en el oyente.

El trabajo de la articulación y digitación también se basa mayoritariamente en los métodos de Taffanel y Gaubert, lo que unifica el criterio del profesorado, intentando obtener claridad y definición con control y sincronización, prestando atención para que

no haya roces en la digitación y la articulación sea precisa y de calidad.

Como se ha podido observar en los resultados, el profesorado superior de flauta de la Comunidad Valenciana utiliza libros de estudio de muchas escuelas diferentes. Se intentan trabajar todos los estilos posibles, tanto contemporáneos como tradicionales. Los autores que destacan en esta dimensión son: Andersen, Paganini, Jean Jean, Moyse, Karg Elert, Jean Michele Damase, Leonardo Di Lorenzo, Gericó, Bernold y Fusternau. No hay relación de causa efecto entre el lugar de estudios y los métodos, ya que los sujetos responden con casi los mismos. Por tanto, el hecho de haber estudiado en España o el extranjero con uno u otro profesor no tiene implicación en esta programación, hecho que también entronca con la cuestión relacionada a la escuela.

Por lo que respecta al repertorio orquestal, no todos los profesores imparten esta asignatura, pero sí coinciden en que se trata de clases semanales, ya sean colectivas o individuales. No hay un perfil de profesor para hacerse cargo de esta materia y algunas veces se da la oportunidad de trabajar los solos en orquesta. En la mayoría de centros se usa un libro de solos orquestales. Todos han trabajado en orquesta, pero en los conservatorios, los sujetos 1 y 2 (Valencia) no imparten repertorio orquestal mientras que el resto sí que lo imparten. Si no hay un perfil para hacerse cargo de esta asignatura, los que la imparten y tienen un bagaje en orquesta sí que pueden aportar sus conocimientos pero los que no lo tienen no están capacitados para ello. Además en el Conservatorio de Valencia no se sabe cómo se realiza la asignación de profesor para la asignatura. En todos los centros imparten la asignatura de instrumento afín o lo incluyen dentro de alguna. El más trabajado es el flautín, pero también tiene cabida la flauta alto o flauta en sol y la flauta baja.

En cuanto a las obras del repertorio, los sujetos no han respondido satisfactoriamente, por lo que no se ha podido realizar un estudio comparativo. Éste hubiese sido de gran ayuda porque éstas constituyen el elemento más importante de la carrera musical del flautista. El repertorio del intérprete se constituye en su tarjeta de presentación, y en ella influye directamente la programación del profesor. Se ha comprobado que hay un cierto consenso entre profesores de centro en cuanto al repertorio, así como con los alumnos,

que se trabajan todos los estilos y que falta una formación para ellos en la práctica de la interpretación en público. Son pocos los elementos que diferencian a los profesores y los centros. Destacan el desconocimiento en algunos casos de si existe o no un programa para la práctica orquestal, si hay o no consenso entre el profesorado o si se sigue o no una determinada escuela nacional flautística.

Finalmente se podría afirmar que son más las semejanzas que las diferencias, tanto a nivel de centros como de profesorado en general.

Conclusiones

La música es un arte que necesita esencialmente de la presencia de un mediador entre el creador y el público al que va destinado el producto artístico. Este mediador es el intérprete. El propósito de este estudio ha sido conocer cómo es la tarea de los profesores de flauta travesera de los centros superiores de música de la Comunidad Valenciana. Todo ello, teniendo en cuenta que el futuro intérprete tendrá que aprender a leer correctamente la partitura, penetrando en el sentido de los escritos, para poder apreciar su valor estético. Al mismo tiempo se precisa que desarrolle la destreza necesaria en el manejo del instrumento para que la ejecución de ese texto musical adquiera su plena dimensión de mensaje expresamente significativo y pueda transmitir así, de manera convincente, la emoción del orden estético que en el espíritu del intérprete despierta la obra musical cifrada en la partitura.

Para llegar a alcanzar todos estos objetivos, el instrumentista debe desarrollar las capacidades específicas que le permitan alcanzar el máximo dominio de las posibilidades de todo orden que le brinda la flauta travesera, posibilidades que se hayan reflejadas en la literatura que han legado los compositores a lo largo de los siglos. Toda una suma de repertorios que, por lo demás, no cesa de incrementarse.

Al desarrollo de esta habilidad y a la plena posesión de esa destreza en el manejo de la flauta, es a lo que se llama técnica instrumental. Así, para saber cómo se imparte esta técnica y cuál es el mapa territorial de la enseñanza superior de la flauta se ha elaborado un cuestionario para los docentes de esta materia en los Conservatorios Superiores y tras la recogida de los datos se pueden obtener distintas conclusiones:

a) El pleno dominio de los problemas de ejecución que plantea el repertorio del instrumento es, desde luego, una tarea prioritaria para el intérprete, tarea que, además, absorbe un tiempo considerable dentro del total de horas dedicadas a su formación musical global. De todas maneras, ha de tenerse muy en cuenta que el trabajo técnico, representado por esas horas dedicadas a la práctica intensiva del instrumento, debe estar siempre indisolublemente unido en la mente del intérprete a la realidad musical a la que se trata de dar cauce, evitando constantemente el peligro de que el estudio quede reducido a una mera ejercitación gimnástica.

b) Se ha descrito la metodología de cada profesor y en menor medida

de cada centro, debido a que solo se ha tenido acceso a la información del 100% del profesorado en uno de los centros. Se ha determinado un perfil de flautista al que se forma de manera ecléctica, basándose en diferentes escuelas nacionales flautísticas. Destacan los métodos franceses, alemanes e italianos y en menor medida los españoles e ingleses. Es remarcable el hecho de que los profesores emplean casi los mismos libros de ejercicios para el estudio del sonido, la técnica digital y la de articulación. El sonido es uno de los principales aspectos que definen la práctica instrumental, es la base en la que se sustenta todo estudio de un instrumento, y la mejora, refinamiento y búsqueda de su perfeccionamiento es una constante en el estudio de la flauta. Teniendo en cuenta los resultados obtenidos se puede establecer una pedagogía común en los tres centros estudiados entorno a esto, basada en: golpes de diafragma, armónicos, ejercicios de cantar (voz y sonido), notas largas, flexibilidad, ejercicios y estudios melódicos, vocalización, sonidos hilados (*sons filés*), homogeneidad, amplitud y calidez.

c) Hay algunos puntos que deberían centrar la atención de los docentes para una posible revisión. Uno de ellos es el hecho de que no haya un perfil para hacerse cargo de la asignatura de repertorio orquestal. Se ha comprobado en la investigación que los profesores que la imparten tienen un bagaje en orquesta y pueden aportar sus conocimientos, pero podría no ser así. En otros centros españoles y europeos la adjudicación de esta materia se hace a solistas de orquesta en activo, que en la mayoría de ocasiones toman el puesto de profesor asociado al conservatorio. Además en el Conservatorio de Valencia no se ha logrado saber cómo se realiza la asignación de profesor para la asignatura.

d) No se puede hablar de una escuela de flauta autóctona o de carácter singular, sin embargo sí que se puede afirmar que existe un modelo común en los tres centros, que se trabaja de manera muy similar con los mismos métodos. Por tanto, no existen grandes diferencias entre el profesorado, otra cosa sería analizar si esto es así de forma tácita o formal. Para estar ante una escuela valenciana de flauta sería preciso la elaboración de material propio, de un modelo más o menos consensuado, que muchas veces va ligado a una generación de profesores. Haría falta una producción de ejercicios y estudios, así como una marca de identidad que se diferenciara del resto.

e) Se han dado a conocer los autores de referencia que se interpretan en las diferentes áreas del estudio de la flauta, sin embargo no se ha podido determinar si los profesores siguen un programa común de centro o cada uno prepara su programación. Se han trazado paralelismos entre los tres conservatorios, descubriendo los fundamentos generales en que se basa la enseñanza este

instrumento, describiendo cuáles son los aspectos que más o menos se trabajan y de qué manera se hace, además de con qué métodos. Uno de los aspectos que menos se estudian en los tres centros es la preparación para tocar en público, que es una de las principales competencias que debe adquirir un músico profesional y que recoge el currículum. Se trata de ser capaz de realizar conciertos, recitales, en definitiva poder interpretar un programa en público, tanto individual como conjuntamente. Es por ello que se deben realizar audiciones en los conservatorios y si es posible también fuera de ellos, para que no sea sólo en el ámbito de la comunidad educativa donde el alumno se acostumbre a tocar. En líneas generales, los docentes abogan por conseguir que los alumnos disfruten con lo que hacen y puedan llegar a la mayor profesionalidad posible, siendo autónomos en su estudio diario para conseguir la excelencia técnica e interpretativa ante el público.

f) Todo ello lo consiguen dedicando mucha atención tanto a aspectos técnicos como musicales, entendiendo la pedagogía de la flauta como un concepto que engloba no sólo el estudio de grandes obras. De esta manera se hace hincapié en todas las dimensiones que se recogen en el cuestionario. Los autores más destacados que influyen en la formación del sonido y en la colocación de los alumnos de flauta valencianos son Moyse, Bernold y Graf. Si atendemos a la técnica digital y de articulaciones despuntan los métodos de Reichert y Taffanel y Gaubert. Y en cuanto a los estudios, los libros que se subrayan son los de Andersen, Paganini, Jean, Moyse, Elert, Damase, Di Lorenzo, Gericó y Fusternau. Los estudios se han constituido, desde su evolución y gran producción a partir del s. XIX, en la manera en que se enseña en mayor medida un instrumento. En flauta travesera destaca el método de Joseph-Henri Altès, que se ha utilizado y se sigue utilizando. A partir de aquí se ha formado un gran abanico de libros de estudios, en su mayoría franceses o alemanes. Son la mejor forma de trabajar todos los aspectos flautísticos, no en vano, son necesarios para que el alumno tenga una guía de programa basada en la consecución técnica de una música que le permita trabajar de manera melódica y no mecánica aquello que se practica en los ejercicios.

g) No se han obtenido resultados fiables acerca de en qué grado el bagaje musical de cada profesor (experiencia orquestal, estudios en el extranjero...) influye en su manera de impartir clase de flauta y de programar. Las respuestas no han sido concretas y han faltado datos de algunos sujetos para poder establecer relaciones y comparaciones entre ellos. No obstante sí que se ha comprobado un alto grado de asociación entre las variables *profesores con los que estudió y libros de ejercicios empleados para trabajar la colocación y la embocadura*. No es así en los aspectos de otras dimensiones.

Con todo ello se han producido unos resultados que describen una praxis y que pueden mejorar la implementación de la didáctica de la flauta, es decir, generar conocimiento científico sobre la enseñanza del instrumento que permita a la comunidad docente tomar nuevas ideas y distintos puntos de vista a la hora de abordar los procesos educativos. Se encuentran las semejanzas citadas pero también las diferencias que enriquecen en cada caso la docencia y de donde se puede aprender, pudiendo constituir este estudio un punto de referencia para el profesorado, tanto de la Comunidad Valenciana como del resto del Estado.

La utilidad de este trabajo para los estudiosos de la didáctica de la flauta es interesante, en tanto que no existen precedentes conocidos y teniendo en cuenta la cantidad de horas que se podría ahorrar al tener las fuentes de información localizadas y de rápido acceso. Es necesaria una constante actualización de los datos aquí contenidos, e inclusive su aumento de forma periódica y sistemática para darle continuidad y que pueda servir mejor a los propósitos del investigador. Tanto para alumnos como para profesores sería un buen ejercicio tener acceso a algunos de los datos que aquí se recogen, ya sea de cara a la implementación de nuevas estrategias pedagógicas por parte de los docentes o para que los flautistas puedan decidir cómo quieren realizar sus estudios superiores.

Una vez concluido el estudio y con los datos obtenidos se extrae un modelo de enseñanza de la flauta travesera en los centros superiores de la Comunidad Valenciana que se basa en el trabajo de la colocación y la embocadura, el sonido, la digitación, la articulación, los estudios y las obras del repertorio. Dicho trabajo implica una práctica común en los tres conservatorios estudiados, que con las pocas diferencias encontradas hacen del sistema valenciano un prototipo ecléctico en el que caben diferentes vertientes de las escuelas nacionales establecidas y conocidas.

Con todo ello, el joven flautista valenciano podrá estudiar en cualquiera de los tres conservatorios superiores con, al menos, un profesor que trabaja de forma muy semejante al resto de sus compañeros y un programa similar. Otra cosa será el nivel interpretativo que se adquiera en cada centro en función del nivel de exigencia de cada docente y el de auto-exigencia de cada alumno.

Bibliografía

- Dorgeuille, Claude (1988). The French Flute School 1860–1950, *British Journal of Music Education*, 5, 102-103.
- Fernández Cobo, Carlos Javier (2010). *La metodología europea para clarinete anterior al método completo para clarinete de Antonio Romero:*

influencias y aportaciones del autor a la misma, Tesis doctoral, Universidad autónoma de Madrid.

- Gericó Trilla, Joaquín y López Rodríguez, Francisco Javier (2011). *La flauta en España en el siglo XIX*, Madrid, Real Musical.
- Gil Llorens, Isabel (2010). *El piano entre bastidores. La enseñanza del piano en el conservatorio superior de música de Vigo*, Tesis doctoral, Universidad de Vigo.
- Hotteterre, Jacques Martin (1707). *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois, divisez par traictez*, Doverpublications.com
- Llimerá Dus, Vicente (2006). *Análisis y estudio comparado del método de oboe de Enrique Marzo*, Tesis doctoral, Universitat de València.
- Pérez Mestre, José Ramón (2004). *El fagot en Extremadura. Aportaciones a la investigación sobre su genealogía histórico-evolutiva y su técnica. Propuesta didáctica y pedagógica para la enseñanza del mismo*, Tesis doctoral, Universidad de Extremadura.
- Powell, Ardal (2002). *The french flute school*, En Powell, *The flute* (208-224), Yale University Press.
- Quantz, Johann Joachim (1752). *Ensayo de un método para tocar la flauta travesera, acompañado de varias indicaciones para mejorar el buen gusto en la práctica musical, e ilustrado con varios ejemplos*.
- Toff, Nancy (1996). *The flute book. A complete guide for students and performers*, Oxford University Press.
- Tromlitz, Johann George (1800). *Über die flöte mit meheren klappen*, Londres, Faber and Faber.
- Wye, Trevor (1988). *La flauta como es debido*, Madrid, Mundimúsica Garijo.

Ana María Botella Nicolás ana.maria.botella@uv.es

Doctora en Pedagogía por la Universidad de Valencia, licenciada en Musicología y maestra en Educación Musical. Profesora del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universitat de València. Ha realizado trabajos de investigación sobre la didáctica de la audición musical en educación secundaria y comunicaciones en congresos sobre esta temática. Sus líneas de investigación actuales son la audición musical, el aprendizaje colaborativo y la etnomusicología.

Guillem Esorihuela Carbonell guiescar@alumni.uv.es

Título Superior de Música, especialidad Flauta Travesera, por el Conservatorio Superior de València. Máster Universitario en Profesor de Educación Secundaria y Máster Universitario en Investigación en Didácticas Específicas (Música) por la Universitat de València. Máster Universitario en Interpretación Musical (Flauta) por la Universidad Internacional de Andalucía.