



ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

"La flauta canta". Metodología de enseñanza para iniciación en la flauta travversa, dirigida a estudiantes entre 9 y 11 años

Presentado por el estudiante:

Jassir Nadim Badraán Robayo

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. Es un aporte a la pedagogía musical, basado en la experiencia pedagógica y musical del estudiante.
2. Cumple con los objetivos planteados y las expectativas del proyecto.
3. En la sustentación demuestra apropiación del tema.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Julio Requena		4.8
Jurado 2 - lector			
Jurado 3 - asesor	Scarla Marcela Ríos		4.8
Jurado 4 - asesor	Alfredo Ardila		4.8

Nota Final:

Dado en Bogotá D.C. a los ¹⁹ días del mes de Febrero de 2014

“LA FLAUTA CANTA”
METODOLOGÍA DE ENSEÑANZA PARA INICIACIÓN EN LA FLAUTA
TRAVERSA, DIRIGIDA A ESTUDIANTES ENTRE 9 Y 11 AÑOS

JASSIR NADIM BADRÁN ROBAYO



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C. 2014

“LA FLAUTA CANTA”
METODOLOGÍA DE ENSEÑANZA PARA INICIACIÓN EN LA FLAUTA
TRAVERSA, DIRIGIDA A ESTUDIANTES ENTRE 9 Y 11 AÑOS


JASSIR NADIM BADRÁN ROBAYO
Trabajo de grado para optar al título de
Licenciado en Música

Asesor metodológico:
Magister Sandra Marcela Ríos

Asesor disciplinar:
Magister Alfredo Enrique Ardila Villegas



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C. 2014

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado; para optar por el título de Licenciado en Música.
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Facultad de Bellas Artes
Título del documento	La flauta canta. Metodología de enseñanza para iniciación en la flauta travesa, dirigida a estudiantes entre 9 y 11 años.
Autor	Jassir Nadim Badrán Robayo
Directores	Alfredo Ardila y Marcela Ríos
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2014. Número de páginas: 125
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional de Colombia
Palabras Claves	Proceso de enseñanza, infancia (niños de 9 a 11 años), iniciación instrumental, flauta travesa, métodos referentes, creación de propuesta didáctica propia, motivación, desarrollo de la creatividad musical

2. Descripción
Documento: Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Música. Consiste en una propuesta de tipo pedagógico en el campo disciplinar de la didáctica, orientada hacia la iniciación de la enseñanza de la flauta travesa, en cinco niñas, cuyas edades oscilan entre los nueve y los once años de edad.

3. Fuentes
Altés, H. (1918). <i>Method for the Boehm Flute; Part I</i> . New York: Carl Fischer Ed.
Broers, M. Kastelein, J. (2003). <i>Escuchar, leer & tocar</i> . Heerenveen, Holland: Haske Publications BV. España: Piles Editorial de Música S.A
De Arruda, P. J. (1988). <i>Didáctica y práctica de la enseñanza</i> . Bogotá D.C.: Editorial Presencia Ltda.
Fernández, E. G. (2006). Instrumentos de viento-madera. En <i>La enciclopedia del estudiante tomo 18</i> (págs. 212, 213). Buenos Aires: Santillana S.A.
Gardner, H. (1993). <i>Inteligencias múltiples la teoría en la práctica</i> . Barcelona: Paidós.
Harrison, H. (1982). <i>Play the flute</i> . London: Elm Tree Books Ltda. EMI Music Publishing Ltd.
Hernández, S. R. (2003). <i>Metodología de la investigación</i> . México D.F.: Mc Graw-Hill.
Piaget, J. (1961). <i>La formación del símbolo en el niño</i> . México: Fondo de cultura económica.
Sánchez, A. (2011). Propuesta audio visual de aprendizaje de las técnicas extendidas de la flauta travesa de llaves a través del desarrollo del beatboxing. Bogotá D.C: Universidad Pedagógica Nacional.
Sanz, T. y. (1975). El enfoque histórico cultural su contribución a una concepción pedagógica contemporánea. En C. d. Habana, <i>Tendencias pedagógicas en la realidad educativa actual</i> (págs. 124, 131). Barcelona: Editorial Universitaria Universidad Juan Misael Saracho. Bolivia.
Sastoque, W. (2012). <i>Guía multimedia para los procesos de iniciación en la flauta travesa</i> . Bogotá D.C, Colombia: Univesidad Pedagógica Nacional de Colombia.
Taffanel P.; Gaubert, P. (1958). <i>Método Completo de Flauta</i> . Paris: Editions Musicales, 175, Rue Saint-Honoré.
Toshio, T. (1971). <i>Suzuki Flute School. Vol.1; Part.1</i> . USA: Alfred Publishing Co. Inc.
Woltzenlogel, C. (1982). <i>Método Ilustrado de Flauta</i> . Sao Paulo. Rio de Janeiro: Irmaos Vitale Editores
Wye, T. (1989). <i>Iniciación a la flauta</i> , Madrid: Mundimúsica S.A.



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB	Versión: 01
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2

4. Contenidos

Introducción, planteamiento del problema, preguntas de investigación, justificación, objetivos, metodología e investigación, población, instrumentos de investigación, proyección, diseño metodológico, desarrollo metodológico, conclusiones y bibliografía.

5. Metodología

Enfoque investigativo: cualitativo. Tipo de investigación: exploratoria.

6. Conclusiones

- Cinco estudiantes entre los nueve y los once años, iniciaron motivadas el ejercicio de estudio de flauta.
- Fue posible teorizar sobre algunos métodos de enseñanza de la flauta travesera y el contexto de los niños entre los nueve y los once años de edad.
- Fue posible facilitar el proceso de lectura musical ritmo-melódica, para aplicarlo a la interpretación en la flauta travesera.
- Se pudo generar mayor interés en la práctica musical de éste instrumento.
- Se estimuló la creatividad musical mediante la elaboración de dos composiciones melódicas cortas para flauta, diseñadas por las estudiantes.
- Se cumple con el propósito de aprender a diseñar material pedagógico musical, para flauta travesera; y así optimizar la práctica profesional como docente de este instrumento.

Elaborado por:	Jassir Nadim Badrán Robayo	<i>Jassir Nadim Badrán Robayo</i>
Revisado por:	Magister Sandra Marcela Ríos	<i>Sandra</i>

Fecha de elaboración del Resumen:	25	febrero	2014
-----------------------------------	----	---------	------

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	10
I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	13
A. Problema.....	13
B. Preguntas de investigación.....	19
Pregunta central	19
Preguntas complementarias	19
C. Justificación	20
D. Objetivos	23
Objetivo general.....	23
Objetivos específicos	23
E. Metodología e investigación	25
Enfoque investigativo cualitativo.	25
Tipo de investigación: exploratoria.	27
POBLACIÓN	28
INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN.....	31
Diario de campo:.....	31
Evaluación educativa:.....	31
PROYECCIÓN.....	33
DISEÑO METODOLÓGICO	35
DESARROLLO METODOLÓGICO	36
CAPÍTULO I: UNA COMUNIDAD QUE APRENDE	37
1.1 Una comunidad que aprende en la práctica	38
CAPÍTULO II: TEORÍAS FLAUTÍSTICAS, MAESTROS Y ESCUELAS.....	50
2.1 MAESTROS DE LA FLAUTA Y SUS RESPECTIVOS MÉTODOS.....	51
2.1.1 Método Completo de Flauta (Gaubert & Taffanel).....	51
2.1.2 Método Ilustrado De Flauta (Celso Woltzenlogel).....	53
2.1.3 Method for the Boehm Flute; Part I (Joseph Henri Altés)	55
2.1.4 Suzuki Flute School. Vol.1; Part.1, (Takahashi, Toshio).....	56

2.1.5 Play the Flute; por Howard Harrison	57
2.1.6 Escuchar, leer & tocar. Matthijs Broers & Jaap Kastelein.....	58
2.1.7 Iniciación a la flauta. Trevor Wye.....	59
2.2 DESARROLLO NATURAL DE LAS FACULTADES DE PENSAMIENTO EN LOS NIÑOS DESDE LOS NUEVE HASTA LOS ONCE AÑOS.....	62
2.3 SOBRE ALGUNAS IDEAS REFORMADORAS DE PIAGET	65
CAPÍTULO III: LA FLAUTA CANTA	69
3.1 FASES DEL DESARROLLO.....	71
3.2 CUADRO GLOBAL DE ACTIVIDADES	73
3.3 GENERALIDADES ACERCA DE LA FLAUTA TRAVERSA.....	74
3.4 EVOLUCIÓN DEL INSTRUMENTO	77
3.5 CONCEPTOS PRELIMINARES.....	79
3.5.1 Posición del cuerpo.....	79
3.5.2 Los dedos	82
3.5.3 El mecanismo.....	83
3.6 CÓMO EMPEZAR	87
3.7 EJERCICIOS PRELIMINARES	90
3.7.1 JUGANDO CON LA NOTA “SI”.....	91
3.7.2 MÚSICA CON LAS NOTAS “SI Y LA”.....	92
3.7.3 MELODÍA CON LAS NOTAS SOL, LA Y SI.....	93
3.7.4 LA NOTA “DO” DEL TERCER ESPACIO.....	93
3.8 MELODÍAS PROPUESTAS	94
• 3.8.1 Un vals para una flor	95
• 3.8.2 Mis niñas bonitas	95
• 3.8.3 La ronda de las rosas en primavera	98
3.8.4 PRIMERA EVALUACIÓN.....	100
• 3.8.5 Baile de Salón	102
• 3.8.6 El gran árbol de manzanas	103
3.8.7 SEGUNDA EVALUACIÓN	104
• 3.8.8 El palacio de la princesa rubia	105
• 3.8.9 El día y la noche	107
• 3.8.10 La flauta canta	108

3.8.11 TERCERA EVALUACIÓN.....	110
CAPÍTULO IV: TEORÍA Y PRÁCTICA: ELEMENTOS DE UN MISMO PROYECTO	111
CAPÍTULO V: CONCLUSIONES.....	117
Bibliografía	123

TABLA DE GRÁFICOS

- a.) Partes de la flauta: Boquilla
- b.) Partes de la flauta: Cuerpo
- c.) Partes de la flauta: Pata
- 1. Posición del cuerpo
- 2. Embocadura
- 3. Dedos
- 4. Ubicación de los dedos en el mecanismo
- 5. Tabla de posiciones
- 6. Ejercicios preliminares: Boquilla sola
- 7. Fotografía de las estudiantes: Violeta Badrán (*Anexos*)
- 8. Fotografía de las estudiantes: Manuela Badrán (*Anexos*)
- 9. Fotografía de las estudiantes: Valeria Chaves (*Anexos*)
- 10. Fotografía de las estudiantes: Ma. Camila Hernández (*Anexos*)
- 11. Fotografía de las estudiantes: Valeria Torres (*Anexos*)
- 12. Fotografías del proceso: Flauta con acompañamiento de charango
- 13. Fotografías del proceso: Flauta con acompañamiento de guitarra
- 14. Fotografías del proceso: En el Colegio Teresiano
- 15. Fotografías del proceso: Clase en pareja
- 16. Fotografías del proceso: Clase con Valeria Torres Dos Santos
- 17. Fotografías del proceso: Flauta con acompañamiento armónico de guitarra

INTRODUCCIÓN

Esta monografía de grado pretende desarrollar estrategias didácticas, a partir de la creación de una metodología de enseñanza para iniciación en la flauta travesa, dirigida a estudiantes entre 9 y 11 años, con las cuales tengo la oportunidad de trabajar en calidad de profesor de música. Sus respectivos nombres y procesos serán mencionados y desarrollados más adelante.

El presente documento se basa en un ejercicio de reflexión y aplicación pedagógica, el cual da como resultado una metodología de enseñanza para la iniciación en la flauta travesa, basada en fundamentaciones teóricas, en un plan de estudios, en unos principios y en unos objetivos que la definen. Una metodología de enseñanza pensada desde la motivación permanente, desde la validación y el reconocimiento de los esfuerzos y de los avances del niño; una metodología de enseñanza personalizada, en la que tanto el maestro como el estudiante tienen la posibilidad de crear nuevos caminos.

La idea de construir un repertorio de ocho melodías cortas y sencillas para la flauta travesa, surge como una acción pedagógica en torno a la didáctica del instrumento y se encuentra orientada hacia la iniciación instrumental en la población estudiantil antes mencionada. Para ello hago uso (*responsable y ético*) de mi condición de profesor de música en el *Colegio Teresiano de Bogotá*, la experiencia que tengo de varios años ejerciendo como docente y la cercanía que puedo llegar a tener con estas niñas; para empezar con ellas un proceso musical de carácter instrumental en el campo de la flauta travesa de llaves.

También quiero destacar los valiosos aportes académicos, que algunos docentes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, en convenio con el programa de profesionalización que dinamiza Colombia Creativa, me han enseñado y me han sabido orientar en el desarrollo mismo de este documento; sobre todo tratándose de una tesis de grado, como aspirante a licenciado en música.

En el desarrollo de esta monografía analizo aspectos relacionados con la flauta traversa, con la educación musical y con el papel de la motivación como herramienta pedagógica; asimismo se referencian aportes en torno a la infancia entre los nueve y los once años de edad.

Entre otros aspectos, esta propuesta pedagógica musical considera pertinente abordar el proceso de *enseñanza-aprendizaje* desde lo afectivo; generando un importante vínculo emocional entre las estudiantes, la flauta traversa y el maestro desde el primer momento. Esto es absolutamente necesario y permitirá establecer una comunicación asertiva entre los tres sujetos: la niña, la flauta y el maestro.

Palabras como “*enamorar*”, “*cautivar*” y “*engolosinar*”, tienen en este proyecto de investigación un papel destacado que va dirigido principalmente al rol que cumple la motivación en un proceso de desarrollo artístico. Se emplean porque dentro de este contexto, su acepción se acerca más al hecho de captar emocionalmente la atención de las niñas que empiezan su proceso, de generar en ellas un impacto positivo, un deseo de aprender a disfrutar de la música que produce la flauta, o

dicho de una mejor manera, de disfrutar de la música que producen ellas mismas a través de la flauta.

“Enamorar”, “cautivar” y “engolosinar”, constituyen uno de los más grandes retos, ya que no solamente se trata de un ejercicio práctico en el que las estudiantes están en capacidad de mover el mecanismo de la flauta, activarlo y soplar notas; sino que además de ello, se debe lograr generar vínculo afectivo, reflexivo y progresivo entre las niñas, insisto en ello, la flauta y el maestro que guía, orienta y acompaña el proceso.

Se espera que esta propuesta pedagógica musical, pueda ser o pueda tener una utilidad didáctica para el ejercicio concreto de la iniciación instrumental en flauta travesa en la población antes mencionada, es decir que el objetivo se cumpla; e inclusive, que pudiese llegar a ser modelo didáctico de iniciación en flauta travesa aplicable a más niños entre los nueve y los once años de edad, en condiciones y calidad de vida similares.

I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

A. Problema

Iniciar el estudio y la práctica musical de un instrumento, supone toda una dinámica en el proceso pedagógico; en la cual tanto quien aprende, como quien enseña, se plantean retos pragmáticos, concretos, realizables y medibles. En cualquier caso, siempre está presente el anhelo de la interpretación de obras, el disfrute que proporciona producir música y el placer de tocar un instrumento, de dominarlo y hacerlo sonar cada día mejor.

Existen etapas progresivas de desarrollo técnico e interpretativo que se deben trabajar con cada instrumento, y alcanzar tales metas, es una de las principales consignas de los músicos desde su más temprana formación. Pensando en ello, grandes maestros han producido documentos de sobresaliente riqueza pedagógica, musical, técnica y artística, en torno al aprendizaje y a la interpretación de un instrumento. Muchos de estos materiales han sido el referente histórico y el modelo de las prácticas en la enseñanza de tales instrumentos.

Conocidos con el nombre de "*Métodos*", estos documentos constituyen una variedad de libros especializados en las didácticas aplicables a la enseñanza de cada instrumento. Cada método contiene un plan curricular implícito, el cual aborda diferentes temáticas de estudio, consideradas necesarias para la

formación de un instrumentista. De este modo, cada instrumento cuenta con una importante bibliografía pedagógica que lo orienta.

La flauta traversa es un instrumento que cuenta con un recorrido histórico bastante amplio. Su desarrollo y evolución en el devenir del tiempo, le convierten en uno de los instrumentos de viento con una de las más nutridas producciones de partituras musicales; tal es el caso de los estudios, conciertos, sonatas, suites, choros, tangos, bambucos y pasillos, entre otros, que se han escrito y registrado para este instrumento. Dicho material data históricamente desde el período renacentista (*cuarteto de flautas traversas*), evoluciona con el desarrollo de la humanidad y de la música misma, y es así que hoy día vemos un importante acervo de partituras para flauta traversa constituido tanto por piezas contemporáneas como antiguas, así como una extensa variedad en cuanto a repertorio de músicas populares y/o tradicionales de América latina y el Caribe (*repertorio de música colombiana, música brasileña, música cubana, argentina y venezolana, por citar algunos ejemplos*).

De este modo, encontramos métodos de enseñanza para la flauta traversa, que se ubican en diferentes períodos históricos, tendencias y estilos. Cada momento histórico refleja los criterios artísticos y técnicos que se esperan de la estética musical imperante. Inclusive, la propia evolución técnica y mecánica que ha tenido la flauta traversa, incide también de forma directa en las prácticas musicales y por supuesto, en las prácticas pedagógicas.

Dentro de esta lógica académica del estudio formal del instrumento, se encuentran algunos métodos de importante referencia; y por citar algunos ejemplos, se debe mencionar entre otros, el *Método completo de flauta traversa* de *Paul Taffanel* y *Philippe Gaubert*, el cual plantea un extenso programa de formación instrumental, que integra diferentes aspectos y saberes relacionados con las técnicas y dificultades propias de la flauta, desde un nivel inicial hasta uno verdaderamente complejo. Éste método busca entre otras cosas, ejercitar lo relacionado con el mecanismo, con la emisión y estudio del sonido; asimismo trabaja a profundidad el estudio de escalas mayores y menores armónicas, expone piezas del repertorio de grandes compositores (*J.S. Bach, principalmente*), y además aborda dificultades propias de la flauta y ejercicios diarios de preparación.

No obstante, el *Método Completo de flauta traversa de Taffanel & Gaubert* pertenece a un contexto social que responde a criterios estéticos y a currículos pensados para lo que se esperaba de un flautista en ese momento preciso de su aparición; y aunque se trate de una obra completa, de carácter formal y con una estructura definida, este Método contiene para el inicio, melodías que en ocasiones no son tan llamativas o lo suficientemente motivantes para algunos estudiantes que inician su proceso. Esto puede suceder, por ejemplo, porque los primeros ejercicios (*los cuatro primeros, por citar algunos*) utilizan solamente notas largas y sus melodías iniciales suenan básicamente como ejercicios de ubicación de alturas.

También se observa que en una misma página, se encuentra gran cantidad de sistemas llenos de notas musicales, lo que supone mucha información, muchas

notas que visualmente cansan, especialmente a algunos estudiantes que están empezando su práctica. El diseño de la edición de este Método es de alguna manera denso, pensándolo desde la práctica de iniciación musical en algunos niños ó, como en este caso, en el ejercicio de iniciación en flauta para estas niñas para quienes en principio va dirigido este proyecto.

El flautista francés *Joseph Henri Altés*, propuso también un método: el Método Altés. Éste método expone sus gráficas empleando dibujos (*igual que el Método de Taffanel*) alusivos a las partes del instrumento, a la correcta posición del cuerpo, la embocadura, dibujos alusivos al mecanismo de llaves de la flauta, la tabla de posiciones correspondientes a cada nota y su relación de altura en el pentagrama, entre otros. Explica elementos de gramática musical desde el principio, y tiene también una propuesta muy interesante: Trabajar en duetos, con el fin de que el estudiante tenga permanentemente el referente interpretativo del maestro y la posibilidad de hacer bien interesante la música desde sus primeras lecciones, ya que los duetos generan un ambiente sonoro agradable. Desde una perspectiva pedagógica, los duetos en la flauta travesera son un importante recurso didáctico que establece una conexión musical profunda; los duetos fortalecen la confianza y la seguridad en el estudiante, hacen más atractiva la práctica instrumental por las características de su sonoridad, desarrollan la habilidad auditiva de percibir dos voces diferentes y simultáneas, prepara las condiciones para un posterior desarrollo instrumental en grupo, ayudan a mejorar la afinación del estudiante y a optimizar la calidad de su emisión de sonido. Existen duetos de gran belleza artística y altos niveles de complejidad; no obstante, se cuenta con

suficiente material de duetos dedicados a la iniciación y a diferentes niveles propios del proceso flautístico como tal.

Existen, por supuesto, muchos más métodos dedicados a la enseñanza de la flauta (*algunos de ellos los analizaremos más adelante*); pues como he mencionado antes, la producción bibliográfica para este instrumento resulta ser considerable. Todos ellos persiguen proporcionar herramientas conceptuales y técnicas para desarrollarse como flautista, pues son obras que constituyen una variada exposición de exquisitas piezas didácticas, con un criterio de educación musical progresivo, que se hace cada vez más estricto, conforme se llevan a cabo los procesos de formación del intérprete.

Muchas generaciones de flautistas se han formado de acuerdo con las estructuras curriculares de métodos como los anteriormente mencionados. Mis primeras lecciones de flauta las recibí directamente con el método de *Taffanel & Gaubert*, porque mi primer maestro lo planteó como el libro más pertinente para mi formación, y, a pesar de hallarlo (*en ese momento de mi juventud*) un tanto denso y en ocasiones poco motivante, tuve que vérmelas con él durante esa primera etapa de mi propia formación. Estas escuelas (*generalmente europeas: francesas, alemanas y rusas*), y sus métodos tradicionales, han sido formadoras del conocimiento académico y han servido como modelo para la preparación profesional que recibe un flautista para el desarrollo de su vida laboral, tanto como intérprete, como en su componente pedagógico.

No obstante surge la siguiente pregunta. ¿Qué hacer hoy día, con un niño que se inicia en el estudio de la flauta; pero que no se siente motivado por aprender con los métodos tradicionales, por lo menos en su primera etapa? Y considerando que esta primera etapa es de vital importancia, porque se genera un vínculo emocional con el instrumento, y es justamente aquí, donde el niño se “enamora” más de su instrumento; o sencillamente, lo abandona para siempre. Entonces, ¿Qué hacer? ¿Será pertinente insistir en la escuela tradicional de la flauta traversa, como único camino para la formación del estudiante infante?, ¿Cómo podríamos hallar otros caminos, como alternativa pedagógica musical, para que el niño durante ese primer momento con el instrumento, permanezca motivado?

Esta es justamente la premisa que motiva esta investigación. Se ubica dentro de la lógica de cinco niñas principiantes en flauta traversa. Estudiantes de nueve a once años de edad, inmersas en un contexto social urbano, residentes todas en la ciudad de Bogotá, Colombia. Son cinco niñas escolarizadas en diferentes colegios privados al norte de la ciudad; cursan actualmente tercero, cuarto y quinto grado de educación básica primaria, respectivamente y; cuentan con el apoyo total de sus familias.

Considero un asunto de prioridad, hallar otras maneras en mi propia práctica pedagógica de abordar el proceso de enseñanza de la flauta traversa; especialmente si se trata de niños o de niñas que se inician en el estudio de este instrumento, y es mi deber como profesor, buscar estrategias didácticas y recursos creativos que optimicen mi desempeño como tal, para lograr cautivar a estos niños, a estas niñas y guiarlos en su recorrido por el mundo de la flauta traversa.

B. Preguntas de investigación

Pregunta central

¿Qué tipo de estrategias didácticas propias, son pertinentes para hacer que cinco estudiantes entre los nueve y los once años inicien, aprendan, se cautiven y se dejen enamorar de la flauta traversa?

Preguntas complementarias

1. ¿Qué criterio profesional debo tener en cuenta para crear una didáctica del conocimiento en flauta traversa, dirigido a estas cinco niñas?
2. ¿Qué nivel de dificultad deben tener las ocho piezas melódicas cortas, progresivas y muy sencillas, para los estudios de iniciación musical en dicho instrumento?
3. ¿Cuál debe ser el punto de partida ideal, por medio del cual, el (la) estudiante principiante encuentre motivación desde la primera clase?
4. ¿Cómo desarrollar la creatividad musical y la espontaneidad artística desde las primeras lecciones?

C. Justificación

Las ciencias de la educación se encuentran en permanente análisis reflexivo y en constante discusión acerca de todo un discurso disciplinar y la praxis. Esta dinámica ha permitido a la educación, crearse y recrearse en un continuo proceso de evolución a través del tiempo y la cultura.

La educación pretende dar razón al individuo, acerca de su papel en la sociedad, ubicándolo en un contexto cultural y dotándolo de ciertas “herramientas” prácticas para un mejor desempeño de sus roles a lo largo de la vida. De tal manera que cada persona recibe una instrucción académica y formativa, que lo capacita también como profesional en determinada área del conocimiento y gracias a ella, cumple un papel social, a la vez que se desarrolla integralmente como individuo.

La formalidad de la educación como ciencia social, exige de parte de los profesionales que la ejercitan, un constante y permanente ejercicio de evaluación, que evidencie la pertinencia de los modelos de enseñanza-aprendizaje. Sin estos soportes, la educación como ciencia sencillamente se vería anacrónica y sin ningún impacto social claro.

Se requiere del mismo rigor académico, de análisis y evaluación, orientado en nuevos modelos pedagógicos, para dar dirección hacia rutas alternativas de enseñanza-aprendizaje en el campo de la educación musical de hoy día.

Ahora bien; desarrollar caminos alternativos que faciliten esa primera etapa de un estudiante de música con la enseñanza-aprendizaje de un instrumento, como es el

caso de la flauta travesa; ha de ser un noble propósito planteado desde la perspectiva del educador, quien se interesa por la motivación del estudiante, la cual es absolutamente determinante para este tipo de procesos y, sin la cual, es muy difícil obtener un desarrollo óptimo; más aún, tratándose de niños.

El niño juega, el niño explora, el niño dibuja, colorea, el niño se interesa por los sonidos de un instrumento y por otros sonidos atractivos y cautivantes. Aquí surge la idea de vincular muchas de las acciones que resultan interesantes para los niños, dentro de la experiencia de vida que supone aprender a tocar un instrumento: la flauta travesa.

“El aprendizaje artístico no implica únicamente dominar una serie de habilidades o conceptos. Las artes son también unas áreas profundamente personales en la que los estudiantes encuentran sus propios sentimientos, así como los de otras personas”. (Gardner, 1993)

Al generar opciones de educación musical instrumental, que resulten quizás un poco más gratas desde la experiencia para un niño que recién desea iniciar su aprendizaje, se está creando un vínculo afectivo que en un principio puede llegar a resultar una poderosa ayuda, si tenemos en cuenta que un niño responde mejor a partir del aspecto emocional, y que en la gran mayoría de los casos, desde ahí dependerá su relación con el instrumento para el resto de su vida.

Por tanto, es preciso concluir, que el maestro de flauta travesa que enseña a niños, es un profesional de la educación musical, que debe contar con diferentes recursos metodológicos, que ayuden a facilitar los retos técnicos que ofrece el

instrumento, principalmente al inicio del proceso, cuando el estudiante es a todas luces muy vulnerable; comprendiendo que de la manera como se le impartan esas primeras lecciones, dependerá su motivación y posterior desempeño musical.

En ocasiones, es necesario diseñar una técnica propia de enseñanza musical personalizada y única, para determinados estudiantes con los cuales no se consigue avanzar. Importante es apoyarse tanto en la escuela tradicional, como en la intuición y criterio profesional. Diseñar estrategias metodológicas que optimicen el ejercicio de enseñanza-aprendizaje de la flauta traversa, es un punto de reflexión pedagógica de mucha utilidad en determinados casos.

La observación y creatividad debe ser puntos fuertes, deben ser dos cualidades fundamentales para cualquier profesor, porque ellas evidencian varios aspectos: un nivel óptimo de dominio del saber de su disciplina, la capacidad de reconstruirse permanentemente en la misma dinámica de sus estudiantes, la capacidad de generar conocimiento desde nuevos caminos y reconocer las cualidades de sus estudiantes para saber llegar a ellos de forma más asertiva.

Con este anhelo de generar conocimiento musical, de compartirlo y explorarlo para continuar aprendiendo, se escribe el presente documento. Estas ocho melodías cortas para la iniciación a la flauta traversa son un empeño profesional para trabajar con pasión y técnica, en pro de la educación musical.

D. Objetivos

Objetivo general

Diseñar una metodología de enseñanza para iniciación en la flauta travesa, dirigida a estudiantes entre 9 y 11 años, a través de la creación de ocho piezas musicales, desarrollando una estructura progresiva de estudio.

Objetivos específicos

- Teorizar sobre métodos de enseñanza de la flauta travesa y el contexto de los niños entre los nueve y los once años de edad.
- Construir una metodología de enseñanza que incluya la composición de melodías cortas pensadas para la flauta travesa, de cara a las primeras lecciones, teniendo en cuenta las dificultades técnicas de este instrumento.
- Facilitar el proceso de lectura musical rítmica, mediante la utilización de figuras de duración como la blanca, la negra, las corcheas, el silencio de blanca, el silencio de negra y el silencio de corchea; para aplicarlo en la interpretación de la flauta travesa. Asimismo, facilitar de igual manera, el proceso de lectura musical melódica, mediante la ubicación espacial de notas en el pentagrama en clave de sol (*alturas*), que se hallan en el discurso musical de las melodías.
- Generar mayor interés en la práctica musical de éste instrumento.

- Estimular el espíritu creativo y la inteligencia musical de las estudiantes, mediante la elaboración de dos composiciones melódicas cortas escritas por ellas mismas.
- Aprender a diseñar material pedagógico musical, en cuanto a la flauta travesa se refiere y así optimizar mi práctica profesional como docente de flauta travesa.

E. Metodología e investigación

Enfoque investigativo cualitativo.

Este trabajo plantea un enfoque investigativo cualitativo porque dentro de las ciencias sociales está basado en el estudio de relaciones humanas. Estas relaciones se establecen dentro del marco de la acción pedagógica, más concretamente en el campo disciplinar de la educación artística musical. El enfoque cualitativo de esta investigación reflexiona en torno al proceso de enseñanza y aprendizaje de la flauta travesa.

Este trabajo plantea un enfoque investigativo cualitativo porque es inductivo, ya que partimos de planteamientos que desarrollaremos a lo largo de la implementación; de premisas que se desarrollarán en el campo de acción pedagógica. Implica también hacer interpretación contextual del proceso que se lleva a cabo, implica flexibilidad, preguntas y recolección de datos. (Hernández, 2003).

Siendo más específico, esta investigación se basa en cinco niñas entre los nueve y los once años de edad, residentes en la ciudad de Bogotá. Estudiantes de tercero, cuarto y quinto grado de educación básica primaria respectivamente, en diferentes colegios de carácter privado al norte de la ciudad; las cuales se encuentran haciendo un proceso de iniciación musical en este instrumento, a partir de una metodología didáctica para flauta travesa, que estoy proponiendo e implementando, consistente en la creación de estudios preliminares y un repertorio

de ocho piezas melódicas cortas y sencillas, tanto en lo que respecta al solfeo como a la práctica instrumental .

También es una investigación con enfoque cualitativo, porque se pregunta por el por qué y por el cómo se toma la decisión de estudiar este tema. Esta propuesta, por ejemplo, surge porque en la didáctica de la flauta, es necesario abordar diversas opciones de enseñanza, porque no todos los niños aprenden de la misma manera, porque no todos se motivan por las mismas cosas y porque cada uno es diferente, y en el marco de esa diferencia algunos aprenden en tiempos diferentes con respecto a otros.

Esta monografía de grado corresponde al tipo de investigación cualitativa, porque también da razón de la observación de una población específica, cinco estudiantes de iniciación a la flauta travesa, con las cuales se ha de desarrollar un trabajo teórico-práctico en la didáctica de la flauta travesa, sobre el cual se anexarán algunas muestras que complementen dicha investigación.

Tipo de investigación: exploratoria.

Esta monografía de grado corresponde al tipo de investigación exploratoria, porque se desarrolla sobre un objeto de estudio desconocido, ya que se trata de una didáctica pedagógica propia, desarrollada y dirigida a cinco estudiantes de iniciación en flauta travesa; y sus futuros resultados habrán de definir si la investigación e implementación de dicha práctica pedagógica musical, en efecto es pertinente, es válida para procesos de iniciación musical en flauta travesa y da respuesta a los requerimientos y objetivos planteados al principio de éste documento de tesis de grado.

El desarrollo formal de esta exploración dará a conocer nuevos elementos que sin duda se convertirán en variables importantes, en nuevos objetos de estudio dentro del proceso mismo y desarrollo de la investigación. Justamente el surgimiento de estas novedades que posiblemente se han de encontrar durante todo el proceso, son las que enriquecerán y validarán la pertinencia de esta investigación.

POBLACIÓN

Las personas a quienes va dirigida esta propuesta didáctica, consistente en la creación de ocho piezas musicales cortas y fáciles para la iniciación en la flauta traversa, son propiamente cinco niñas cuyas edades oscilan entre los nueve y los once años de edad. Son estudiantes escolarizadas, que actualmente cursan los grados tercero, cuarto y quinto de educación básica primaria, respectivamente, en diferentes colegios de carácter privado ubicados al norte de la ciudad. Todas ellas residen en la ciudad de Bogotá y cuentan con el apoyo total de sus respectivas familias, las cuales facilitan la oportunidad del aprendizaje de la flauta traversa y las acompañan en dicha experiencia.

Con la previa autorización formal y por escrito (*anexos*) de sus respectivas familias, he de mencionar algunos de sus datos en el presente documento. De igual manera se cuenta con la debida autorización de sus padres para poder publicar algunas fotografías y/o videos como complemento, evidencia y soporte a esta investigación pedagógica musical.

Valeria Torres do Santos; es una niña de diez años de edad, vive con sus padres, su tía Lila y su hermana menor. Estudia en el colegio San Viator, al norte de la ciudad y cursa actualmente cuarto grado de educación básica primaria. Tiene flauta traversa en casa, para poder repasar sus lecciones en la semana.

Valeria Chaves Suárez; es una niña de once años de edad, vive con sus padres y hermano; actualmente cursa quinto grado de educación básica primaria en el Colegio Teresiano de Bogotá. Estudia con la flauta del colegio (ella no tiene flauta propia aún).

María Camila Hernández Berbeo; es una niña de nueve años de edad, vive con sus padres y hermanas y también estudia en el Colegio Teresiano de Bogotá. Actualmente está cursando el grado cuarto de educación básica primaria. Estudia con la flauta del colegio (ella no tiene flauta propia aún).

Finalmente tenemos a las dos hermanas **Violeta y Manuela Badrán Rodríguez.** Ellas son dos niñas de once y nueve años respectivamente; viven con sus padres y actualmente cursan los grados de básica primaria correspondientes a quinto y tercero en el Colegio Colsubsidio Ciudadela al nor-occidente de Bogotá. Tienen flauta propia para poder estudiar en su casa a lo largo de la semana.

***NOTA:** Durante abril y mayo de 2012, Violeta Badrán Rodríguez Inició su proceso en flauta traversa empleando esta misma propuesta, o por lo menos, lo que yo llevaba entonces adelantado de ella. Pero debido a múltiples circunstancias pospuso su proceso para reanudarlo nuevamente en 2013. Pese a haber interrumpido su práctica instrumental por tantos meses, hoy día es la estudiante que más avanzada va en dicho proceso.*

Todas estas niñas, que constituyen la población de esta investigación, han manifestado su interés por el aprendizaje de la flauta traversa y sus familias han sido facilitadoras de este proceso. Son niñas con óptima disposición, destacan en

sus colegios por su alto desempeño, por sus buenos modales y su adecuado comportamiento.

Parte del material didáctico que estoy desarrollando, emplea fotografías alusivas a la flauta, la posición del cuerpo del flautista al momento de ejercitar su práctica, la posición de los labios para emitir el sonido, la posición de los dedos sobre el mecanismo; así como algunos videos referentes a sesiones de clase, ejercicios preliminares y ejemplos, en donde aparecen las imágenes de estas cinco estudiantes trabajando en la flauta (*ver anexos*).

INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN

Diario de campo:

El diario de campo es un instrumento pedagógico de registro sistemático de datos, el cual da razón de diferentes aspectos trabajados en cada sesión de clase. El diario de clase le permite al maestro llevar un proceso organizado y progresivo, le permite llevar un registro de su práctica docente en cada sesión de clase; lo cual facilita una posterior reflexión sobre la pertinencia de las prácticas metodológicas trabajadas en la misma, el impacto que éstas tuvieron en los estudiantes, y hacia dónde dirigir el proceso en cada encuentro con los estudiantes.

Con cada una de estas niñas se ha de llevar un documento personal a modo de diario de clase, en el cual quede el registro de la actividad académica en cada sesión, evaluando el desarrollo, la evolución y las actividades de cada clase, para hacer un seguimiento y posterior análisis, de cara a unas conclusiones correspondientes al documento central de esta tesis de grado.

Evaluación educativa:

La evaluación educativa es también instrumento que en lo pedagógico evidencia la pertinencia de las prácticas educativas y el nivel de apropiación que el estudiante ha adquirido frente a un saber determinado del conocimiento. Al evaluar al estudiante el maestro se evalúa también a sí mismo, ya que el primero dará razón de un conocimiento orientado, dirigido y desarrollado mediante la didáctica pedagógica que ha diseñado el segundo, valiéndose de todo un saber disciplinar.

En este caso concreto; cada sesión de clase será una oportunidad para evaluar el proceso de las niñas, para evidenciar sus avances en materia de la interpretación de la flauta travesa, para corregir aquellos ejercicios que lo ameriten, para pensar la educación musical como una oportunidad para ser feliz. En un tiempo de dos a tres meses (*porque depende del desarrollo individual de cada niña*), las estudiantes deben poder interpretar en la flauta travesa las melodías propuestas; podrían inclusive presentarlas ante un público (su familia y/o sus compañeras y/o sus profesoras del colegio).

Del mismo modo, la evaluación educativa me ayudará como profesional de la educación, a analizar la pertinencia de mi práctica pedagógica, a estudiar el impacto que este diseño metodológico puede llegar a tener en estas cinco estudiantes, a valorar cada una de las fases por las que debe pasar el proceso y a contemplar la posibilidad de que esta propuesta pueda llegar a ser aplicable en otros estudiantes en circunstancias semejantes.

PROYECCIÓN

Este proyecto plantea un *crono-topos* basado en la siguiente organización, la cual está pensada y dividida por etapas o momentos del proceso con cada una de las cinco estudiantes:

Primer momento: Motivación e invitación (una semana)

Este primer momento consiste en generar suficientes estímulos hacia el aprendizaje y la práctica de la flauta. Se desarrolla a partir de conciertos didácticos programados, de videos alusivos a la práctica del instrumento en diferentes contextos y géneros musicales, de fotografías y/o afiches. Se desarrolla también mostrando al niño, físicamente lo llamativo que es el instrumento, permitiendo que con sus manos experimente la sensación de palparlo, de manipular algunas llaves, de ponerle la flauta en sus manos, de que intente soplar la boquilla. En esta etapa se le hace la invitación a participar del proceso.

Segundo momento: Estudios preliminares (una a dos semanas)

Los estudios preliminares están conformados por una serie de actividades previas a la interpretación como tal. Son principalmente herramientas didácticas puestas en favor del proceso de iniciación. Aquí se incluyen ejercicios de respiración, de reconocimiento del instrumento, de las posturas adecuadas para el cuerpo del estudiante, de trabajo del sonido con sólo boquilla y de lectura musical.

Tercer momento: Abordar el estudio del material. (12 a 14 semanas aproximadamente)

Para abordar el estudio del material se debe hacer un acompañamiento permanente, disciplinado y sistemático. Las partituras se van abordando de acuerdo a criterios de menor a mayor complejidad conforme se avanza en el mismo. Este es el paso más largo de nuestro proceso, ya que se aprende y se estudia una melodía por semana, o por sesión de clase aproximadamente; mas cada persona aprende en tiempos distintos.

Cuarto momento: Presentación en público

El primer concierto o primera presentación en público, es otra evidencia de que el proyecto sí funciona. Quizás haya estudiantes que se tomen un poco más de tiempo que otros. Dicha presentación puede darse (y de hecho es recomendable) en espacios que le generen absoluta seguridad y tranquilidad al niño que se inicia. Los escenarios posibles son su propia familia, sus amiguitas más cercanas, las compañeras del colegio, las maestras de la escuela etc. Grupos sociales pequeños, validados todos desde el afecto.

DISEÑO METODOLÓGICO

El diseño metodológico del trabajo de investigación, está desarrollado en las siguientes fases:

1. Estructura conceptual: esta estructura se construye sobre la investigación teórica aportada por diferentes fuentes oficiales (*referentes teóricos, pedagogos, autores de métodos para flauta, maestros de flauta, monografías de grado*), así como por el aporte de la experiencia e implementación personal de la metodología. Está presente a lo largo del documento, articulándolo y dándole sustento teórico al mismo.
2. Estructura morfológica: el diseño metodológico del trabajo cuenta con una estructura morfológica que permite organizar y sistematizar la información. Dicha estructura corresponde a un formato académico correspondiente a trabajo de grado.
3. Diseño de la propuesta metodológica de enseñanza: iniciación en la flauta travesa, mediante la elaboración de un material didáctico conformado por partituras preliminares y por piezas melódicas cortas.
4. Aplicación de la propuesta didáctica con las cinco estudiantes.
5. Evaluación de la propuesta didáctica mediante un concierto ofrecido por las niñas ante un público (su familia y/o sus compañeras y/o sus profesoras del colegio).

DESARROLLO METODOLÓGICO

El desarrollo metodológico del presente documento expone y define cada una de las fases metodológicas que conforman este trabajo, ampliando sus respectivos conceptos y reflexionando en torno a los mismos.

Estructuralmente serán organizados y abordados en el mismo orden en el que aparecen referenciados en el diseño metodológico; por lo tanto, primero se expondrá la propuesta didáctica de iniciación a la flauta travesa, seguido de su respectiva aplicación y evaluación con las estudiantes.

CAPÍTULO I: UNA COMUNIDAD QUE APRENDE

En el presente capítulo tendremos la oportunidad de conocer tres propuestas relacionadas con el ejercicio de la enseñanza de la flauta travesa. Estas propuestas cuentan con valiosos análisis en torno a la didáctica de este instrumento y se articulan con el estado del arte. Dos de ellas son documentos de monografías correspondientes a los licenciados Wilson Miguel Sastoque Rodríguez y su tesis titulada “*Guía multimedia para los procesos de iniciación en la flauta travesa*” (Sastoque, 2012); así como la respectiva monografía titulada “*Propuesta audio visual de aprendizaje de las técnicas extendidas de la flauta travesa de llaves a través del desarrollo del beatboxing*”, de Alex Giovanni Sánchez Cárdenas (Sánchez, 2011). La tercera propuesta, da fe de mi propia experiencia en materia de educación musical a lo largo de mi trayectoria profesional; adicional a ello, referencio brevemente algunos métodos, que posteriormente se desarrollarán de manera más puntual en el marco teórico del presente documento.

1.1 Una comunidad que aprende en la práctica

Se aprende a desempeñar cualquier oficio mediante la práctica y el ejercicio del mismo. Aquello que vivimos, aquello que experimentamos y aquello que reproducimos en nuestro actuar cotidiano, se convierte en un tipo de saber, en una manifestación de conocimiento certero y práctico que permea nuestra manera de interactuar con el entorno que nos rodea. Por ejemplo, se aprende en verdad a ser maestro, sólo cuando se está en el aula de clases, frente a un grupo de estudiantes, cuando se está viviendo e interactuando permanente y cotidianamente con ellos.

Decidí esforzarme por encontrar mi propia técnica pedagógica (*la cual está basada en mi auténtica experiencia de vida y me ha aportado ciertos elementos de juicio para poder hablar con cierta propiedad*), y esto me llevó a hallar un camino paralelo, alternativo, un camino semejante para compartir ciertos saberes musicales con mis estudiantes.

Al día de hoy, he dedicado quince años de mi vida (*ni muchos, ni pocos*) a la labor educativa en el área artística, enseñando y compartiendo con estudiantes en la clase de música. He tenido la oportunidad de conocer de cerca, de vivir y de participar de la actividad pedagógica en colegios, en diferentes planteles educativos que me han permitido crecer como educador y, de alguna manera, como director o gestor de procesos artísticos musicales al lado de mis estudiantes.

Cuando se es profesor de música en un colegio, se debe aprender un poco de todo o casi todo. En mis años de experiencia laboral educando en la música he compartido conocimientos y experiencias dentro del campo de la didáctica, para enseñar algunos (*varios*) instrumentos. Por años he enseñado en los colegios a muchos estudiantes inquietos por aprender guitarra, o flauta dulce; asimismo he tenido estudiantes de saxofón y trompeta; he enseñado nociones básicas de batería, también he dado clases de piano; algunas estudiantes de flauta traversa y ahora mismo, hasta lecciones de violín. Esta es la realidad de los escenarios donde yo he laborado como maestro de música. Por lo mismo se hace necesario conocer un poco de cada instrumento, se hace necesario estar abierto a nuevas posibilidades y retos, a estar preparándose permanentemente y a no temer a lo desconocido. Es necesario creer en uno mismo y diseñar técnicas de enseñanza.

Ahora me resulta curioso que a pesar de haber trabajado por años con la flauta traversa (*único instrumento estudiado con formalidad académica*), observo que es el instrumento que más me costó enseñar; y creo que la razón es que al estudiarla te enseñan cómo la debes tocar; pero casi nunca, cómo la debes enseñar. Casi siempre sucede esto. Con otros instrumentos musicales (*aquellos instrumentos que por la naturaleza de mi trabajo en los colegios, he ido conociendo y de los cuáles he ido construyendo una didáctica propia para enseñarlos*), a menudo me resulta más sencillo el ejercicio pedagógico como tal; con la flauta ha sido un poco diferente... ¿por qué?

Al principio enseñaba (*o lo intentaba*) bajo los mismos paradigmas con los cuáles yo también había sido formado como intérprete de flauta. Utilizaba inclusive las

mismas partituras, hacía las mismas correcciones y por algún tiempo creí que era la única manera que garantizaba un aprendizaje técnico, sistemático y progresivo en materia de flauta. La alta cuota que debía pagar por continuar empleando las mismas técnicas pedagógicas con las que yo me había formado, como si fuesen el único camino posible, era que los estudiantes perdían el interés al poco tiempo; entonces desistían.

Esta situación se repitió varias veces y por supuesto, merecía una reflexión a profundidad por parte mía. ¿Por qué los estudiantes de guitarra o de bajo eléctrico, por ejemplo, se motivaban y eran mucho más constantes? ¿Qué cosa hacía yo diferente al abordar uno con respecto al otro? ¿Qué metodología empleaba yo al enseñar batería, por ejemplo, que no ponía en práctica al enseñar la flauta?

Estos interrogantes me llevaron a una respuesta exquisitamente simple pero absolutamente determinante: a los estudiantes de cualquier otro instrumento les enseñaba casi desde la primera clase a interpretar un tema, una canción o una pieza que capturara su interés y la técnica la iba corrigiendo sobre la misma canción o sobre la marcha. En cambio, con los estudiantes de flauta sentía que tenía el deber moral de empezar con los estudios y las notas largas, con la técnica y los métodos clásicos de flauta francesa (como me había correspondido hacerlo a mí en mi juventud)...por supuesto, al poco tiempo perdían el interés, pues ellos no sentían que hacían música, tan solo ejercicios que distaban mucho con respecto a las expectativas y al ímpetu con el que se llega a las primeras lecciones.

Inclusive Violeta, mi propia hija, una niña de diez años, alcanzó a experimentar dos o tres lecciones de flauta traversa en donde me valía de métodos clásicos de tradición; el resultado: estuve a punto de perderla como estudiante de flauta para siempre. Pues bien; allí estuvo el chispazo de inspiración que me hizo estremecer y pensar que yo mismo podría diseñar un repertorio inicial de flauta traversa; un repertorio que desde la primera lección hiciera sentir al niño interpretando música. Un repertorio que tuviese una sonoridad más afín a una canción que a un ejercicio; inclusive decidí crear cada melodía con una especie de título, para generar un vínculo afectivo, un sentido diferente hacia la música; porque considero que para una niña de diez años, puede llegar a ser más interesante interpretar una pieza titulada “ **el palacio de la princesa rubia**”, por ejemplo, que otra titulada “**ejercicio del primer tetracordio de sol mayor**”, aún tratándose de las mismas notas o inclusive de la misma melodía.

Fue así como surgió en principio esta idea; la idea de organizar estos ocho temas cortos para “*engolosinar*” a los niños que como mi hija, o como quizás otros niños, buscan alternativas melódicas diferentes a los ya mencionados métodos tradicionales. Métodos que sin duda son de un gran valor pedagógico y su efectividad se ha demostrado a lo largo de los años; pero finalmente son prácticas académicas musicales que pueden ser abordadas en momentos de mayor madurez musical, lo primero debe ser captar el interés total del estudiante de flauta traversa hacia su instrumento, capturar todo su interés y hacerle ver que se puede hacer música desde las primeras lecciones. Luego habrá tiempo para todo lo demás.

Relaciono estas memorias dentro de este capítulo, porque al partir desde mi propia experiencia puedo comprender mejor la experiencia de otros, porque al exponer los orígenes de esta investigación, estoy reconociendo que no partí de un punto cero, hay un contexto social de tipo pedagógico y un contexto emocional-afectivo que lo respalda; así como un criterio musical, que lo explica y lo valida.

La escuela flautística de la Universidad Pedagógica Nacional, con sus alcances y avances en la materia y entre muchas otras acciones, ha sabido integrar lenguajes musicales contemporáneos, ampliando así la propuesta curricular tradicional y abordando e incorporando conceptos de armonías modernas aplicadas a la flauta, así como la apropiación de repertorio nacional y latinoamericano. Ha aportado licenciados en música con un amplio compromiso social, en donde hoy día son gestores de la cultura, que trabajan en pro de la educación musical.

Traigo a colación la investigación que realizó el entonces candidato a licenciado en música, profesor Wilson Miguel Sastoque Rodríguez. Su obra titulada *“Guía multimedia para los procesos de iniciación en la flauta traversa”*, es un trabajo de monografía de grado; es tesis para optar al título de licenciado en música, de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia en el año 2012. Monografía en la cual se reflexiona sobre los elementos básicos que el estudiante principiante de flauta traversa debería manejar al momento de su iniciación en dicho instrumento, ubicando importantes temas en las fases de formación instrumental; asimismo las estrategias metodológicas y el modelo pedagógico requeridos en la elaboración e implementación de una guía multimedia para las fases de iniciación en materia de la flauta traversa.

En el capítulo correspondiente al marco referencial de su documento, Sastoque Rodríguez, nos presenta una investigación que expone claramente tres de los métodos de flauta traversa, haciendo un análisis objetivo y detallado de cada uno de ellos. Los métodos seleccionados para desarrollar este estudio, escogidos por Sastoque Rodríguez, fueron el método de Altés, el método de Woltzenloguel y el de Trevor Wye. Al final expone un cuadro comparativo entre ellos, en donde se analiza de cada uno aspectos como: la forma en la que cada autor presenta el instrumento, la posición del cuerpo, la respiración, qué tipo de elementos de gramática musical maneja cada autor, cuáles son los primeros sonidos que empiezan a trabajar en sus respectivos métodos, cuáles son las características gráficas, las ilustraciones, qué elementos para resaltar e inclusive las desventajas de uno o de otro. Esta monografía es un excelente referente para la comprensión y análisis comparativo de métodos de flauta, y desarrolla conceptos y posturas educativas desde la pedagogía que articulan la investigación.

El aporte de lo virtual en el proceso de enseñanza y aprendizaje está presente en sus conclusiones, como una forma contemporánea de trabajar nuevas didácticas y de utilizar medios de comunicación que se ajusten a la sociedad de este tiempo.

Es incuestionable la importancia que tienen todos estos métodos de flauta en la comunidad de flautistas y profesores de flauta. Son documentos especializados, altamente técnicos y con mucha profundidad; disponen de un currículo pensado desde lógicas y estéticas en diferentes contextos y son grandes referentes de la documentación musical y de la literatura formal en el campo pedagógico de la flauta traversa.

No obstante, las estéticas, son elementos variables con el devenir del tiempo y la sociedad. Lo que en un momento puntual de la historia es considerado como algo artísticamente bello, puede cambiar de significado en otro tiempo o en otro lugar y viceversa. Este concepto también aplica para la música; de hecho, es sumamente claro y evidente, cómo las sonoridades musicales han ido cambiando con el devenir del tiempo y de los diferentes periodos históricos. La técnica instrumental en muchos casos, ha experimentado transformaciones de estilo e interpretación y eso incluye por supuesto, a la flauta travesa. Veamos.

Ello se expone claramente cuando se trabajan obras de diferentes períodos históricos y diferentes contextos socio culturales de la música y para cada uno existe un estilo, existe una corriente estética que le define y que afecta la propia técnica de interpretación; así por ejemplo, podríamos realizar la comparación entre criterios estéticos de un tipo de arte musical urbano como el Latin Jazz y una pieza para flauta del barroco. Ambas son estructuras formales de acción musical, ambas pueden llegar a tener una flauta al interior de su discurso, pero ¿qué tratamiento le da a la flauta cada una de ellas? Veamos:

En una pieza para flauta del barroco, se toca bajo criterios estilísticos de la época: el contrapunto es la forma compositiva correspondiente, el Vibrato de la flauta es muy sutil (*casi inexistente*), los matices son más bien básicos, y la acentuada ornamentación era asunto fundamental dentro del discurso sonoro, ya que buscaba justamente una sonoridad uniforme y “*limpia*”, es decir, un sonido flautísticamente bello (*pureza*). Es principalmente un sistema tonal

Por su parte, el Latin Jazz es una expresión musical basada en una lógica social, cultural y desde luego temporal muy diferente. En música para flauta, el Latin Jazz, persigue nuevas sonoridades a partir de lo armónico (armonía extendida) y lo ritmo-melódico. La “pureza” del sonido francés se puede transformar en un sonido brumoso, con mucho aire sonando a través del cuerpo de la flauta, se pueden emplear recursos contemporáneos como el beat boxing o como cantar a la vez que se soplan algunas notas.

El aporte de músicas populares en la interpretación de la flauta travesa, como es el caso de la música afrocubana y del Caribe, o del contexto del Jazz y sus variantes, así como las sonoridades melódicas y armónicas del Brasil y nuevos ensambles musicales experimentales que cuentan con flautas, por citar tan solo algunos ejemplos, han consolidado nuevas maneras de abordar la técnica de interpretación, transformando las sonoridades e inventando diferentes formas y estilos; por eso es que observamos nuevas técnicas de expresión alrededor de este instrumento; nuevas técnicas y nuevos repertorios, así como nuevas formas de enseñar, que actúan hoy día en la actualidad multicultural de la música.

A propósito de técnicas actuales, el beatboxing es una de ellas. Es una técnica urbana y contemporánea; ella busca crear otro tipo de recurso musical en la flauta travesa. En la tesis de grado titulada “*propuesta audio visual de aprendizaje de las técnicas extendidas de la flauta travesa de llaves a través del desarrollo del beatboxing*”, de Alex Giovanni Sánchez Cárdenas, un documento de investigación monográfico para optar por el título de Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, en el año de 2011; se explica con detalle en qué consiste

precisamente ésta técnica de “*caja sonora*”, en la cual se pretende emular con la flauta travesa, sonidos que en principio se podría decir, le son propios a una batería o a un instrumento de percusión.

Sánchez Cárdenas aplica la utilización de las nuevas TICS en su investigación, pero además explora y enseña un tipo de interpretación para flauta, que se basa en estéticas completamente inimaginables desde la lógica de la tradición clásica. La manera de presentarlo y de complementarlo con los videos de enseñanza que ha publicado en la red virtual (*internet*), exponen una forma singular de hacer música con la flauta travesa, es novedoso. Es novedoso y por la manera como lo orienta mediante clases virtuales publicadas en internet, permite generar un tipo de aprendizaje autónomo, en donde la persona interesada en dichos conocimientos, se plantea la posibilidad de estudiarlos por su propia cuenta, basándose en las explicaciones y en los ejemplos que expone en su propuesta. Este trabajo de grado permite comprender nuevas posibilidades desde la estética de la flauta, al igual, que invita a reflexionar sobre la posibilidad de abordar la enseñanza musical para la flauta desde otra mirada, empleando la creatividad y la lúdica.

El libro “*Suzuki Flute School. Vol.1; Part.1*” de *Toshio Takahashi*, es un método de iniciación para la flauta travesa, dirigido principalmente a niños; cuyo método de enseñanza favorece que el estudiante empiece su formación flautística tocando piezas cortas y de fácil recordación. Es un libro progresivo que parte desde sencillas melodías infantiles, las cuales son bastante populares, en la literatura musical universal. Este material cuenta con un recurso interesante; viene con las

pistas en piano, para que el estudiante experimente la sensación armónica del acompañamiento musical.

Este ejemplo de la propuesta Suzuki, me puso a pensar que a menudo es más agradable tocar una determinada melodía en flauta, cuando tengo un instrumento armónico que me acompañe. Una guitarra o un piano, son instrumentos con los que se cuenta fácilmente en un salón de clases, o inclusive en algunas casas de familia. Por tal motivo, he querido proponer un cifrado armónico sobre cada una de las ocho partituras. Un cifrado que permita eventualmente acompañar con guitarra, con piano o con cualquier instrumento que produzca acordes, al estudiante de flauta que las interpreta, ya que la sensación armónica permite cualificar mucho mejor conceptos de afinación y de fraseo, de interpretación e intención y por supuesto, a comenzar a construir una lógica tonal.

Finalmente deseo citar el método completo de flauta de Taffanel y Gaubert, ya que se trata de uno de los referentes más importantes dentro de la bibliografía dedicada a la enseñanza de la flauta. Este método empieza describiendo las partes y digitaciones del mecanismo por medio de dibujos, y de ese mismo modo explica la correcta posición del cuerpo y de la embocadura. Explica la respiración diafragmática y aborda conceptos de teoría musical que se van desarrollando de forma paulatina conforme avanza la complejidad de cada capítulo y cada nivel.

Pese a ser una obra completa y progresiva para el desarrollo de la flauta, su diagramación e ilustraciones resultan poco llamativas para un niño de este tiempo; al igual que los ejercicios planteados al inicio, donde el punto de partida es la nota “Do 2” en blancas y sus grados conjuntos más cercanos.

Taffanel es un método muy pertinente dentro del proceso de un flautista ya que abarca explicaciones complejas y enseña a trabajar sobre las dificultades técnicas de mecanismo, respiración, producción de sonido, afinación y gramática musical; mas no considero que hoy día, sea el material indicado para iniciar a un flautista, sobre todo, si este estudiante es un niño.

En algún conversatorio suscitado en una sesión de clases del programa de profesionalización en licenciatura en música de Colombia Creativa y la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, Cohorte 3, con el destacado profesor John Fredy Palomino, magíster en educación y catedrático de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia; y profesor del programa de profesionalización en licenciatura en música; se concluyeron entre otras, las siguientes ideas, a propósito del papel de la experiencia en la educación artística:

“Desde un punto de vista conceptual, el arte como experiencia cognitiva es arte/ pensamiento, pero es necesario entender otras dimensiones del arte en las cuales juega un papel fundamental la experiencia.

La experiencia se hace creadora de un saber y, la creación genera conocimiento.

He aquí algunos apuntes que sustentan este argumento:

- *La modernidad sobredimensiona la teoría y la jerarquiza por encima de la experiencia.*
- *En muchos casos, la educación artística también incurre en un modelo que privilegia las teorías por encima de la experiencia.*
- *Algunas modalidades educativas impiden el asombro por lo desconocido, con lo cual se afecta la experiencia artística.*
- *La experiencia estética desarrolla la sensibilidad.*
- *La experiencia permite producir realidades artísticas.*

- *Los currículos artísticos deben ser lo suficientemente largos y anchos como puedan darse, ya que en sí mismos deben impedir la limitación espacio-temporal de las ideas”*

Es prudente tomar lo mejor de la experiencia personal y colectiva; tomar lo mejor de este constructo social elaborado a partir de un análisis reflexivo sobre el ejercicio que supone enseñar la flauta hoy día; para continuar diseñando no sólo un discurso que se articule con el oficio pedagógico del maestro de flauta, sino para interactuar con los estudiantes en forma asertiva, asumiendo las estructuras de pensamiento propias del tiempo en que ahora vivimos, diseñando permanentemente opciones, alternativas, creando caminos estratégicos en el campo de la educación musical, que acerquen al niño, que acerquen a la persona a una experiencia de formación artística llena de sentido en sus vidas.

CAPÍTULO II: TEORÍAS FLAUTÍSTICAS, MAESTROS Y ESCUELAS

Esta sección expone el tema de investigación desde teorías que articulan la propuesta en los campos de la formación inicial en flauta travesa; así como algunas características propias del proceso de enseñanza y aprendizaje en niños entre los nueve a los once años de edad. Para ello haremos un análisis sobre algunos de los planteamientos que al respecto, han propuesto grandes maestros de la flauta que desarrollaron, produjeron y publicaron métodos didácticos; así como las ideas que aportaron desde la pedagogía importantes referentes teóricos.

A continuación encontraremos un análisis dedicado a siete diferentes propuestas metodológicas pensadas, diseñadas y aplicadas en el ámbito de la educación musical para flautistas en iniciación.

Los autores y sus respectivos métodos son:

1. *Paul Taffanel & Philippe Gaubert; Método Completo de Flauta.*
2. *Celso Woltzenlogel; Método Ilustrado de Flauta*
3. *Joseph Henri Altés; Method for the Boehm Flute; Part I*
4. *Takahashi Toshio; Método Suzuki Flute School. Vol.1; Part.1*
5. *Howard Harrison; Play the flute*
6. *Matthijs Broers & Jaap Kastelein; Escuchar, leer & tocar.*
7. *Trevor Wye, Iniciación a la flauta.*

2.1 MAESTROS DE LA FLAUTA Y SUS RESPECTIVOS MÉTODOS

2.1.1 Método Completo de Flauta (Gaubert & Taffanel)

La escuela de flauta francesa se caracteriza por la pureza en la emisión del sonido, por los colores elegantes y una técnica interpretativa refinada. El Método Completo de Flauta; de Gaubert & Taffanel, es uno de los referentes teóricos más importantes en materia de formación instrumental en flauta. Claude Paul Taffanel (1844 Burdeos-1908 París) ha sido uno de los flautistas más importantes de Francia; iniciando su formación desde los nueve años de edad y destacándose desde los diez. Fue flautista de la Ópera de París por varios años, así como profesor en el Conservatorio de París, sucediendo a Altés en su cátedra. Su método ofrece un extenso y prolijo material que abarca fundamentos técnicos, gramática musical, estudios, escalas y piezas para flauta. Este método lo terminaría años más tarde su alumno Philippe Gaubert.

“Philippe Gaubert (1879 Cahors — 1941 París), estudió en el conservatorio de París con P. Taffanel en 1890, obteniendo el primer premio en 1894. En 1897 entró a formar parte como flautista de la Opera de París. Es considerado junto a Hennebains, continuador tras Taffanel, de la moderna escuela francesa de flauta. Autor junto a Taffanel —al completar los trabajos de éste— de un método de flauta publicado en París. En 1919 fue nombrado profesor del conservatorio de París y posteriormente (1932) sucederá a Dukas y d’Indy como profesor de dirección de orquesta”. (López, 2000)

El Método Completo de Flauta de Gaubert & Taffanel, inicia con la presentación del instrumento mediante un dibujo alusivo a la flauta, sus partes, la altura de las notas musicales en el pentagrama y su relación y correspondencia con el mecanismo del instrumento. Continúa con gráficas (dibujos) que exponen la correcta postura del cuerpo, los dedos y la embocadura.

Las primeras notas que abarca este método, son “sol”, “la”, “si” y “do” (segunda línea del pentagrama al cuarto espacio). Las aplica en grados conjuntos ascendente y descendente, utilizando figuras de redonda en compás de cuatro cuartos. Con esas cuatro notas musicales hace la elaboración de los primeros seis ejercicios planteados como iniciación del método, empleando figuras de redonda, blanca y negra. Después, en los siguientes ejercicios se trabajan las notas “re” (Cuarta línea del pentagrama), “mi”, “fa” y “sol”.

El Método Completo de Flauta de Gaubert & Taffanel es un libro amplio que aborda la formación del flautista progresivamente; su nivel de complejidad se hace cada vez más estricto técnicamente. A lo largo del mismo, el método aborda temas de gramática musical dirigidos a la solución de situaciones o problemas de técnica del mecanismo de la flauta. Es uno de los más importantes referentes en el marco teórico de la formación en la flauta a nivel profesional.

2.1.2 Método Ilustrado De Flauta (Celso Woltzenlogel)

El portal en internet titulado *celsowoltzenlogel.net*, expone la página oficial de este destacado flautista y compositor brasileño; en ella encontramos entre otros datos, algunos relacionados a su biografía profesional. El maestro Celso Woltzenlogel fue presidente y fundador de la Asociación Brasileña de Flauta, y profesor (*flauta*) de la Universidad Federal de Río de Janeiro, desde 1968 hasta 1994. Durante los años comprendidos entre 1964 a 1991 fue el flautista principal de la Orquesta Sinfónica Nacional de Brasil. Estudió en Brasil con Moacyr Liserra y en París con Alain Marión y Jean-Pierre Rampal.

Celso Woltzenlogel es fundador de importantes grupos musicales vanguardistas como lo son “Quinteto de vientos Villa- Lobos”, “Ars Barroca”, “Sexteto de Río” y “Jazz Clásico de Río de Janeiro”. Ha servido durante catorce años como director del “Programa de Fundación Nacional de Bandas Artísticas Nacionales”. Woltzenlogel ha recibido varias conmemoraciones por su destacado trabajo en el ámbito de la educación musical. Desde 1999 vive en *Paty do Alferes*, una ciudad cercana a Río de Janeiro, donde continua con su trabajo didáctico como editor y como profesor de flauta con jóvenes de la parte sur de Río de Janeiro, donde lidera el Proyecto para la Integración Musical. (Woltzenlogel)

Su Método Ilustrado de Flauta es una importante fuente conceptual en el campo de la didáctica contemporánea para este instrumento. Se trata de un libro erudito, virtuoso y sumamente amplio, que abarca desde estudios preliminares hasta un

nivel profesional verdaderamente difícil. En este método, Woltzenlogel logra vincular parte de las músicas de su Brasil natal dentro del proceso de formación para un flautista profesional. Un planteamiento que propone casi desde las primeras lecciones con el instrumento, es una flauta coherente con las armonías y estructuras melódicas propias de los lenguajes musicales de Brasil, por lo tanto existen melodías con elementos “*disonantes*” desde la lógica de la escuela tradicional francesa, por ejemplo; ya que esta otra aborda la iniciación instrumental principalmente desde lo puramente tonal.

La estructura del libro presenta en el inicio lo relacionado al montaje de la flauta, los cuidados pertinentes, la conservación, ejercicios de respiración, embocadura, posición correcta del flautista y tablatura general de la flauta. Se vale de gran cantidad de gráficas, las cuales son fotografías principalmente; en ellas aparece la imagen del propio autor indicando los aspectos antes mencionados. En cuanto a las primeras notas que enseña, debemos indicar que se propone iniciar con “*si*”, “*la*” y “*sol*”. Luego ha de seguir la nota “*do*”. Para ello se vale de diseños melódicos en redondas, blancas y negras dentro de una métrica binaria. Estos ejercicios oscilan en tener entre ocho y dieciséis compases. Sin embargo, en el ejercicio número 15 ya aborda las primeras alteraciones accidentales, empleando entre ellas “*mi bemol*”, “*fa sostenido*”, “*sol sostenido*” y “*la sostenido*” dentro de un mismo ejercicio de 22 compases, compuesto por blancas principalmente. De aquí en adelante empieza un planteamiento atonal que acompañará varias de sus melodías desarrolladas en el método.

2.1.3 Method for the Boehm Flute; Part I (Joseph Henri Altés)

Las primeras lecciones de este igualmente importante método, corresponden a una completa y detallada explicación de diversos temas de teoría y gramática musical para principiantes en la materia. En esta parte el libro abarca temas como la notación en el pentagrama, figuras de duración, solfeo, alteraciones (*sostenidos y bemoles*), tresillos, seisillos, calderones, ortografía en la escritura musical, escalas diatónicas, armaduras, escalas cromáticas, apoyaturas y trinos.

Posteriormente, el método de Altés presenta la flauta y lo hace mediante una gráfica alusiva al instrumento. Es un dibujo. Se presentan igualmente más dibujos; dibujos que indican la forma correcta de tocar el instrumento en cuanto a la posición del cuerpo y las manos en particular. Cada dibujo con su respectiva indicación teórica que lo complementa.

Cuando empiezan las partituras en el método de Altés, la propuesta está hecha para ser abordada a modo de duetos. Los duetos tienen la virtud de generar ambientes sonoros mucho más interesantes y se sienten más cercanos a la música real que a un ejercicio. Los duetos que plantea Altés para la iniciación, se basan en las notas que se hallan al interior del pentagrama (en clave de sol), principalmente, aunque a veces sube hasta la nota “do” de la segunda línea adicional superior. La tonalidad inicial es justamente “Do Mayor” y el producto musical es absolutamente tonal.

Altés, desde el principio plantea una serie melodías progresivas que casi siempre inician el proceso con *redondas*, con *blancas* y con *negras*. Para empezar, estas melodías enseñan a trabajar por grados conjuntos, para después jugar con saltitos de tercera paulatinamente. El ritmo también se hace más rico en la medida en que va avanzando la complejidad en cada uno de los ejercicios. Este método va desarrollando una dificultad a la vez.

2.1.4 Suzuki Flute School. Vol.1; Part.1, (Takahashi, Toshio)

El Suzuki Flute School. Vol.1; Part.1, (Takahashi, Toshio); 1971; es un método de iniciación para la flauta travesa dirigido principalmente a niños, cuya didáctica en la enseñanza favorece que el estudiante inicie su formación flautística tocando piezas cortas y de fácil recordación. Este libro presenta melodías (*tipo canción*) desde la primera partitura. Plantea un ejercicio preparatorio de ocho compases, con las notas *sol*, *la*, *si* y *do*; trabajando por grados conjuntos y enseguida se presenta la primera pieza titulada ***“Mary had a little lamb”***, la cual plantea una melodía sobre el primer tetracordio de *Fa mayor*. En orden progresivo de nivel de dificultad van apareciendo sistemáticamente cada una de las melodías, una tras otra. Estas melodías constituyen piezas cortas y de fácil memorización para los niños; además, generan al estudiante la sensación de tocar obras musicales (*aunque sean sencillas*) desde sus primeras lecciones y esto es motivante. La motivación en este proceso es fundamental.

2.1.5 Play the Flute; por Howard Harrison

Se referencia también el método que presenta el maestro Howard Harrison, titulado "*Play the flute*", cuya traducción al español se conoce con el nombre de "*Cómo tocar la flauta*" (HARRISON, Howard; Play the flute; EMI MUSIC Publishing Ltd. 1982. London, England). Este libro se divide en tres partes; en tres grandes y completas secciones que se ocupan de diferentes momentos dentro del proceso académico y artístico de formación en la flauta travesa. El planteamiento que se expone en este método es el siguiente:

- ✓ **PARTE PRIMERA:** factores básicos, la flauta, cómo se produce el sonido en una flauta, dar forma a la salida del aire, producir el primer sonido, la respiración, cómo se escribe la música, leer música, forma de sujetar el instrumento y gráficas para los dedos.
- ✓ **PARTE SEGUNDA:** Las notas "si", "la" y "sol", respectivamente. La ligadura; las notas "do" y "fa"; las blancas, las notas "si bemol" ("*la sostenido*"), articular con la lengua y las notas "mi", "re" y "do sostenido".
- ✓ **PARTE TERCERA:** Vibrato, efectos especiales, tabla de digitación y términos musicales entre otros temas.

Éste libro tiene una propuesta formal que inicia con una serie de conceptos preliminares tales como la presentación de la flauta (*por medio de un dibujo*), para después continuar ejemplificando por medio de explicaciones y gráficas (*dibujos*)

aspectos como la salida del aire, la embocadura, la correcta posición del cuerpo y de los dedos; entre otras. También se aprecia la explicación del aparato respiratorio con su respectiva gráfica.

Posterior a ello, Harrison continúa con temas de gramática o teoría musical que explican la posterior manera de abordar el estudio de la flauta. Las primeras notas a trabajar con el instrumento según la propuesta de Harrison, aparecen en la segunda parte de su método y son precisamente las notas “*si*”, “*la*” y “*sol*”, respectivamente. Inicia con melodías cortas que integran dichas notas, algunos duetos y algunas piezas individuales, empleando blancas y negras.

Este es un método que explica al detalle muchos aspectos importantes teniendo en cuenta los procesos de iniciación. Sus dibujos son explícitos, su contenido gramatical es claro y progresivo y sus melodías también son interesantes.

2.1.6 Escuchar, leer & tocar. Matthijs Broers & Jaap Kastelein

Por último tenemos a los autores Matthijs Broers y Jaap Kastelein, quienes presentaron su método de flauta transversa, titulado “*Escuchar, leer & tocar*”. Es un documento didáctico para la iniciación en éste instrumento y aborda de forma absolutamente lúdica el aprendizaje del instrumento. El concepto general de la obra está pensado para ser un material interesante para los niños. La diagramación, por ejemplo, está diseñada con dibujos infantiles, caricaturas y muchas gráficas a lo largo del método. Las piezas escogidas para iniciar se basan

en motivos melódicos cortos, con nombres o títulos para cada una de ellas, como si se tratara de una canción. Nuevamente las notas con las que inicia la propuesta instrumental melódica de éste método son “*si*”, “*la*” y “*sol*”.

En la propuesta de los autores Matthijs Broers y Jaap Kastelein, se trabaja también de forma progresiva. El libro inicia dando una introducción a propósito del mismo, explicando y motivando a tocar desde el principio. Expone lo interesante que puede llegar a ser abordar el material de las partituras de este libro con la compañía de unas pistas de audio que trae, y que hacen sentir al aprendiz de flauta como si estuviese tocando con una banda.

Otro acierto de Matthijs Broers y Jaap Kastelein, es que su libro da espacios para la improvisación instrumental (*y las pistas ayudan mucho*). Asimismo, el hecho de formular permanentemente ejercicios de evaluación de los conceptos gramaticales aprendidos, para fortalecerlos, reflexionar y pensar en ellos.

2.1.7 Iniciación a la flauta. Trevor Wye

El libro de *Trevor Wye* es un referente esencial en el siglo XX en la iniciación flautística. Desde el principio expone un plan de estudio que abarca diversos elementos esenciales en el proceso. Plantea disfrutar tocando la flauta y hacer música desde un sentido amplio, propone trabajar en varias tonalidades casi que desde las primeras lecciones, la adquisición de un sonido grave de buena calidad, como base de un sonido óptimo y bien trabajado, y propone también la posibilidad de tocar solo o en grupo (nuevamente aparecen duetos). Esta mirada del autor,

acerca de que la actividad musical en la flauta debe partir desde *el disfrute* que esta puede generar en el estudiante es altamente significativa. Un método pensado desde el placer de tocar música, tendrá una orientación didáctica basada en el placer que produce ser músico, pensar en música, interpretar un instrumento felizmente y hacer del proceso de aprendizaje una oportunidad para pasarla bien.

En la estructura del libro de Trevor Wye, aparecen en principio ejercicios preliminares con boquilla sola, tapando el extremo de ésta con la palma de la mano derecha para facilitar la emisión del sonido. Luego explica por medio de dibujos, la ubicación de los dedos con respecto al mecanismo, la adecuada posición de los dedos, las manos, el ángulo de los codos y la correcta posición del cuerpo con respecto al instrumento.

En cuanto a conceptos de gramática musical, Trevor Wye inicia explicando qué es un pentagrama, la clave de sol, las barras de compás, explica también las figuras de duración y los compases de 2/4, 3/4 y 4/4. El libro dedica buena parte de los primeros ejercicios de lectura musical a la nota “*si*” (tercera línea del pentagrama), para luego complementar con las notas “*la*” y “*so*”. Una vez tener estas tres notas, desarrolla Wye, diversidad de melodías basadas en la interacción de las mismas. Evidentemente se trata de piezas melódicas cortas, sencillas y se exponen en forma de duetos o flauta sola y con acompañamiento armónico.

Progresivamente el libro de Trevor Wye va incluyendo alteraciones (sostenidos y bemoles) primero aparecen a lo largo de la melodía propuesta, antes de la nota afectada y posteriormente las escribe y explica en la armadura. Emplea

tonalidades de hasta cuatro alteraciones en la armadura y utiliza diferentes recursos y propuestas melódicas. Finaliza este primer libro, con un glosario especializado en terminología disciplinar de la música, las palabras en italiano y lo que significan dentro del contexto de la música propiamente. Este libro de Trevor Wye, es sin duda alguna un importante referente, profundo y contemporáneo, dentro de la didáctica musical aplicada a la flauta travesa.

Conceptos de pedagogía musical aplicada a la flauta travesa, como algunos de los expuestos anteriormente con cada uno de los autores y sus respectivos métodos, se han tomado como referentes teóricos para pensar y por supuesto, diseñar una propuesta didáctica de iniciación, que se articule con el engranaje de diferentes materiales, que a su vez proporcionen saberes variados e integrales dentro del extenso repertorio literario musical con el que cuenta la flauta travesa.

Escribir un material de iniciación a este instrumento, exige toda una dinámica investigativa que abarca tanto lo flautístico, como lo pedagógico. Teorías que fortalezcan y orienten el discurso en el campo de la educación, el desarrollo del niño en estas edades, sus capacidades e intereses.

A propósito de este tema se referencian algunas ideas de importantes autores, que se constituyen como grandes fuentes del saber en los campos de la educación y la psicología. Planteamientos de Piaget, Gardner y José De Arruda Penteadó, desde luego que también han aportado valiosas ideas en el campo pedagógico.

2.2 DESARROLLO NATURAL DE LAS FACULTADES DE PENSAMIENTO EN LOS NIÑOS DESDE LOS NUEVE HASTA LOS ONCE AÑOS

Si bien, es cierto que el niño posee todas las capacidades requeridas para el aprendizaje musical; el proceso mediador que se genere para ello, ha de ser una cuidadosa labor pensada desde la pedagogía, comprendiendo al niño en toda su dimensión integral, asumiendo cada etapa de su desarrollo, proporcionando los elementos adecuados de acuerdo con su estructura mental y aprestamiento motriz; es un punto de partida necesario para abordar una experiencia pedagógica en cualquier campo del conocimiento.

Dado que este proyecto está orientado en principio a cinco estudiantes de flauta travesa con las cuales tengo la oportunidad de trabajar, y que sus edades comprenden los nueve y los once años, será pertinente observar a qué etapa corresponde su estructura de pensamiento, cuáles son sus características y sus capacidades potenciales. Esto permitirá comprender mucho mejor su proceso, formular ejercicios adecuados y acompañar de manera eficaz lo relacionado con esta experiencia.

Según teoría de Piaget, la etapa comprendida entre los siete y los once años, es denominada como *“etapa de las operaciones concretas”*, (Piaget, 1961). En este momento de su desarrollo el niño es capaz de manejar información concreta, es decir, que su estructura de pensamiento puede inferir conceptos claros y puntuales con respecto a la realidad que percibe.

A partir de este planteamiento se puede deducir que el niño ya cuenta con la capacidad de recibir y de utilizar información musical concreta. El ejercicio de lectura de las notas musicales en un sistema codificado de grafemas, como es el caso de una partitura, por ejemplo; cobra en este momento un mayor sentido lógico.

De igual forma, el niño que se encuentra en esta etapa de “operaciones concretas”, puede llevar a cabo acciones interiorizadas a partir de un proceso mental que entiende la relación entre causa y efecto. Por eso mismo está facultado para asumir con cierto criterio (*y hasta cierto nivel*), la responsabilidad de su estudio musical; por lo menos, es capaz de comprender que el éxito en su proceso de formación, está directamente relacionado con su disciplina y con la dedicación que preste a sus estudios instrumentales, siendo éste el caso.

Una de las ideas que considero importantes en este proyecto, es la elaboración del ejercicio de creación musical que se ha de llevar a cabo por cuenta de las estudiantes que están participando. Consiste en que las niñas tendrán la oportunidad de componer un par de melodías de su propia autoría, basadas en ciertas reglas que tanto ellas mismas como el profesor irán descubriendo. Con esta iniciativa se pretende estimular la creatividad artística de las estudiantes, desarrollar el pensamiento musical en doble vía (lo que puedo leer y lo que puedo escribir), desarrollar el ejercicio de la composición musical como una forma personal de expresar sentimientos o ideas; y, por supuesto, estas composiciones de las estudiantes tendrán su fundamentación en conceptos de la gramática musical como el ritmo, la métrica y la altura.

El autor Howard Gardner plantea que en la edad de los diez años el niño adquiere el “dominio de las reglas de la especialidad”, etapa en la cual el niño quiere saber cómo funcionan las reglas de diversas especialidades socio-culturales para apropiarse de ellas y hacer uso y dominio de las mismas en corto tiempo.

En las artes nos encontramos en un periodo de literalidad: los estudiantes evitan la metáfora o procuran producir obras de arte que sean lo más ajustadas posible desde el punto de vista representacional. Pero en todas las especialidades se dan las mismas tendencias: los estudiantes quieren conocer las reglas del juego (Gardner, 1993).

Si por ejemplo, le proporcionamos a los estudiantes ciertas reglas que le orienten la creación de una melodía y se las presentamos como una serie de pasos que le ayudarían a optimizar la composición de su propia música, estaríamos generando un interés personal en ellos, por conocer cómo funciona el sistema musical, por comprender mejor los conceptos de compositor y de intérprete, por dar valor a lo que otros han escrito, por disfrutar desde otra lógica la música puramente instrumental y por hallar otro medio de expresión válido y consecuente con su propio ser.

Es natural, que, a medida que va creciendo el niño presente sus producciones gráficas más próximas al “*realismo visual*”. Pero lo que se reprueba, principalmente entre los profesores que desconocen las características de ese proceso evolutivo, es la imposición precoz de esa fase adulta de ver la realidad, haciendo imposible cualquier lenguaje gráfico

más abierto ligado a la textura, a la materia, al color y al poder expresivo de las formas. Esto ocurre de la misma manera, en relación con la música y al lenguaje escrito y oral. En la reorganización de la enseñanza de las artes, como en las ciencias, las categorías *belleza* y *verdad* asumirán entonces, nuevas dimensiones humanas porque son apropiadas, interiormente, para los propios sujetos del proceso educativo; los alumnos. (De Arruda, 1988)

2.3 SOBRE ALGUNAS IDEAS REFORMADORAS DE PIAGET

Tres ideas muy concretas al respecto articulan parte del marco conceptual, de cara a una propuesta didáctica que se plantea como opción, para una población que abarca los niños entre los nueve y los once años; es decir, sujetos activos, en pleno desarrollo, dentro de la lógica piagetiana de las operaciones concretas.

“El estudiante es un ser único e irrepetible, con características propias” (Piaget, 1961)

Cada niño aprende de acuerdo a sus características particulares, en tiempos diferentes y en circunstancias distintas. Aquello que funciona bien para uno, no necesariamente funciona igual para el otro; con lo cual, la elaboración del discurso pedagógico ha de ser lo suficientemente flexible y recursiva, como para poder llegar a cumplir su cometido, no obstante las dificultades.

Asumir la diferencia que identifica a cada sujeto de manera holística, permite al maestro acercarse más a la realidad del niño, identificar su contexto social (incluso familiar) y en ocasiones, observar su rol dentro del escenario de la escuela.

El psicopedagogo europeo *Lev Semionovich Vigotsky*, presenta el enfoque histórico cultural. Dicha tesis plantea que *“el desarrollo ontogenético histórico-social del hombre gira en torno a la Psique, la cual se construye gracias a la propiedad material del hombre (cerebro) y al producto social, el cual es el resultado del desarrollo histórico de la humanidad”*. (Sanz, 1975)

La condición histórico-social del hombre, afecta directamente la personalidad de cada individuo. Dependiendo de los estímulos y experiencias previas, el niño se va construyendo y va haciendo el ejercicio de lectura cultural que lo incorpora a la sociedad.

Un grupo humano, o una comunidad conformada por el complejo entretejido que ofrece la cultura, necesariamente forma una variedad de posturas, creencias y acciones; algunas de éstas, compartidas por cierto número de personas en mayor o menor proporción. Sin embargo, pese a compartir un determinado conjunto de categorías entre sí, cada sujeto es un individuo dotado de libre albedrío. Esta facultad nos permite decidir y actuar como sujetos autónomos, con marcadas diferencias entre los unos y los otros.

“El desarrollo cognitivo se fortalece mediante actividades que den cierto sentido, pero que además generen reto para el niño” (Piaget, 1961)

En cualquier experiencia de aprendizaje, se trabaja un tipo saber en mayor o menor grado; mas sólo tiene sentido si dicho aprendizaje está nutrido del incalculable valor de la praxis dentro de un determinado contexto. Mediante la práctica se fortalecen conceptos, se estructura mejor una idea y se le da sentido al discurso. El saber toma un significado más integral y a la vez más profundo, cuando se desarrolla a través de la experiencia; y esta experiencia, dicho sea de paso, es una construcción que inicia casi siempre el maestro, pero que es el estudiante, quien está llamado a validar. Entonces, ¿Qué acciones, se podría decir; son aquellas a las cuales un niño en su etapa de operaciones concretas, da un mayor sentido?

Este interrogante, sugiere pensar en otro elemento fundamental para tener en cuenta: la motivación.

“El currículo se debe ajustar al nivel del desarrollo del pensamiento del niño”
(Piaget, 1961)

A esto le sigue una elaboración muy particular de diseño curricular, que involucre la experiencia del maestro en términos de la didáctica pensada desde el desarrollo psicológico y cognitivo del niño. Es claro que cada etapa del desarrollo, permite avanzar en procesos de educación musical con los niños; optimizando así sus potencialidades y haciendo un manejo inteligente de las emociones del estudiante. Por lo tanto, el estudio de una actividad concerniente a la formación artística y musical, no debe desconocer en qué etapa se encuentra cada niño, qué conceptos puede asimilar y qué tipo de acciones puede ejecutar.

En esta etapa de operaciones concretas, planteada por Piaget; el estudiante posee la facultad de desarrollar operaciones lógicas, tales como el agrupamiento de objetos conforme a ciertas cualidades de dichos objetos (seriación); es decir, que tiene la capacidad de ordenar. Esta seriación es un tipo de destreza que favorece los procesos de lectura musical y de relación visual-motriz. En el campo educacional, Piaget parte de una afirmación: “*el pensamiento es un juego de operaciones vivas y actuantes*”; (Piaget, 1961) de modo que el estudiante puede aprender una materia, sólo si es capaz de aprender a ejecutar ciertas operaciones. Al profesor le queda el reto de estimular dicha estructura de pensamiento, creando situaciones psicológicas y objetivas, con el fin de que el estudiante pueda elaborar las operaciones que debe adquirir. (De Arruda, 1988)

Y por último, el niño puede revertir mentalmente una operación (*pensamiento reversible*), lo cual, en este caso concreto de la educación musical es muy importante a la hora de proponerle al estudiante que produzca su propia música y que además la intente escribir, utilizando los mismos códigos que emplea para leerla. El desarrollo central de esta propuesta busca trabajar con niños que se ubican en la etapa de operaciones concretas que plantea Piaget; más específico será decir, que la población se halla entre niñas desde los nueve años, hasta los once. Niñas con características únicas e irrepetibles, niñas que aprenden de formas distintas entre sí, niñas con pensamiento lógico concreto, capaces de desarrollar operaciones de seriación, codificación y decodificación del lenguaje musical.

CAPÍTULO III: LA FLAUTA CANTA

Este material corresponde a una investigación monográfica de pedagogía musical, en la cual se expone una metodología de enseñanza que puede favorecer el proceso de iniciación de la enseñanza de la flauta travesa, entre niños de nueve a once años de edad, principalmente. Busca entre otros aspectos, motivar al niño, permitiendo que exista interacción de éste con la creatividad musical, experimentación y sensibilización.

El presente documento se basa en un ejercicio de reflexión y aplicación pedagógica, el cual da como resultado una metodología de enseñanza para la iniciación en la flauta travesa, basada en fundamentaciones teóricas, en un plan de estudios, en unos principios y en unos objetivos que la definen. Una metodología de enseñanza pensada desde la motivación permanente, desde la validación y el reconocimiento de los esfuerzos y de los avances del niño; una metodología de enseñanza personalizada, en la que tanto el maestro como el estudiante tienen la posibilidad de crear nuevos caminos.

El ejercicio de crear un repertorio de ocho piezas melódicas cortas para la flauta travesa, obedece al deseo de motivar al estudiante que empieza su experiencia en la formación musical; y de motivarlo en corto tiempo; dado que las primeras tres o cuatro sesiones de clase de flauta son sumamente determinantes, motivan o desmotivan; y en algunos casos generan inclusive frustración. Abordar estas

ocho melodías cortas al inicio del proceso, puede facilitar la comprensión de la relación entre la partitura y el sonido; y entre las notas y la interpretación de las mismas en la flauta. De igual manera, se plantea la posibilidad de que “juguemos a ser compositores de melodías”, a estimular tempranamente la creatividad artística de los niños, a partir de ciertos elementos dados y con los cuales se puede experimentar en el ejercicio de la composición.

Por otro lado se ha reflexionado también, en profesores de música de planteles educativos. Planteles educativos como son los colegios, en donde el maestro de música no siempre es flautista; pero su práctica profesional y/o sus ejercicios laborales de oficio, pueden llegar a exigirle acompañar el proceso de algunos estudiantes de flauta. ¿Qué tipo de material existe para iniciación a la flauta dentro de este contexto escolar?

En razón a ello, y aunque el diseño de las melodías propuestas en este documento, en principio, se ha desarrollado pensando en cinco estudiantes a las cuales les dirijo y acompaño su proceso en la flauta; pueden llegar a servir de instrumento didáctico en otras circunstancias, por ejemplo, en aquellos casos en donde el maestro de música (no flautista) en el colegio, busca recursos, busca partituras sencillas que medien en la enseñanza de la flauta travesa, pero que le permitan avanzar y aprovechar el instrumento para generar práctica musical en el aula de la escuela. Estas melodías pueden llegar a ser también un punto de referencia bibliográfica en esos casos. Las comparto con mucha satisfacción.

3.1 FASES DEL DESARROLLO

Este proyecto se basó en la siguiente organización, la cual estuvo pensada y dividida por etapas o momentos del proceso con cada una de las cinco estudiantes:

Primera fase: motivación

Este primer momento consistió en generar suficientes estímulos hacia el aprendizaje y la práctica de la flauta. Se desarrolló a partir de dar a conocer la flauta en el contexto social y educativo en el que las niñas interactúan. Para ello se les expuso el sonido que produce el instrumento, empleando melodías reconocidas y valoradas por ellas como piezas de su interés

Segunda fase: estudios preliminares

La fase de los estudios preliminares está conformada por una serie de actividades previas a la interpretación como tal. Son principalmente herramientas didácticas puestas en favor del proceso de iniciación. A este punto corresponden ejercicios de respiración, de reconocimiento del instrumento, de las posturas adecuadas para el cuerpo del estudiante, de trabajo del sonido con sólo boquilla, de la ubicación de los dedos sobre el mecanismo de la flauta travesa y también de lectura musical.

Tercera fase: Las melodías

La fase de “las melodías” corresponde a la etapa en la que se empiezan a estudiar cada una de las piezas melódicas cortas que se exponen en el material.

Para abordar el estudio del material se debe hacer un acompañamiento permanente, disciplinado y sistemático. Las partituras se van abordando de acuerdo a criterios de menor a mayor complejidad conforme se avanza en el mismo. Este es el paso más largo de nuestro proceso, ya que se aprende y se estudia una melodía por semana, o por sesión de clase aproximadamente; mas cada persona aprende en tiempos distintos.

Cuarta fase: 1° Concierto

El primer concierto o primera presentación en público, es un ejercicio que evidencia que el proyecto sí funciona. Quizás haya estudiantes que se tomen un poco más tiempo que otros. Dicha presentación puede darse (y de hecho es recomendable) en espacios que le generen absoluta seguridad y tranquilidad a la niña que se inicia. Los escenarios posibles son su propia familia, sus amiguitas más cercanas, las compañeras del colegio, las maestras de la escuela etc. Grupos sociales pequeños, enmarcados todos por el afecto.

3.2 CUADRO GLOBAL DE ACTIVIDADES

CLASES	ACTIVIDADES	CONTENIDO
PRIMERA CLASE	Ejercicios preliminares. Respiración y emisión de sonido con boquilla sola y las notas sol, la y si.	Ejercicios preliminares del material correspondientes a boquilla sola y las notas sol, la y si.
SEGUNDA CLASE	Primera pieza melódica del material.	Un vals para una flor
TERCERA CLASE	Segunda pieza melódica del material.	Mis niñas bonitas
CUARTA CLASE	Tercera pieza melódica del material.	La ronda de las rosas en primavera.
QUINTA CLASE	Creación de la primera composición melódica.	Propuesta del material.
SEXTA CLASE	Cuarta pieza melódica del material.	Baile de salón
SÉPTIMA CLASE	Quinta pieza melódica del material.	El gran árbol de manzanas.
OCTAVA CLASE	Sexta pieza musical del material.	El palacio de la princesa rubia.
NOVENA CLASE	Creación de la segunda composición melódica.	Propuesta del material
DÉCIMA CLASE	Séptima pieza musical del material.	El día y la noche
UNDÉCIMA CLASE	Octava pieza musical del material.	La flauta canta.

3.3 GENERALIDADES ACERCA DE LA FLAUTA TRAVERSA

Se empezará diciendo que la flauta traversa es un instrumento técnicamente muy completo. Desde su diseño, tamaño, peso y estructura, ofrece al flautista una diversa gama de posibilidades sonoras, en un registro amplio para un instrumento de viento, conformado por tres escalas completas y cromáticas a partir del *Do Central*, hasta un *Fa*, del registro sobreagudo, inclusive.

La estructura de la flauta traversa la conforman principalmente un cuerpo cilíndrico de aproximadamente 36 cm de largo y 2 cm de diámetro, construido en madera ó principalmente en metal, “las flautas pueden construirse de mucho materiales, pero algunos opinan que su calidad será tanto mayor cuanto mejor sea la calidad del material utilizado. Por ello existen flautas de plata e incluso de platino, el metal más caro que existe. El famoso solista francés Jean-Pierre Rampal (Marsella, 1922) es uno de los mejores intérpretes de flauta actuales y utiliza un instrumento de platino.” (Fernández, 2006)

La flauta traversa consta de una serie de agujeros esparcidos y alineados a lo largo del mismo, con una disposición de llaves y pequeños platos que tapan y destapan los agujeros, mediante un mecanismo de resortes que se activan con los dedos del instrumentista, haciendo que los agujeros se tapen o destapen. Mediante este movimiento se digitan las notas.

La boquilla es el segmento superior de la flauta transversa y se encarga de producir el sonido. Mide aproximadamente 22,5 cm de largo y 1,9 cm de diámetro. Y finalmente encontramos la pata. La pata, como su nombre lo indica, queda en el extremo inferior del instrumento; es la fracción más corta de la flauta, pues mide tan sólo 13 cm de largo, por 2,2 cm de diámetro; en ella se ubican las llaves correspondientes a las notas más graves del instrumento.

La emisión o producción del sonido se genera a partir de una columna de aire procedente del músico, quien debe soplar un bisel. Este último es un agujero ligeramente ovalado que se ubica lateralmente en un extremo de la boquilla, y permite que el aire entre y vibre, haciendo sonar la flauta. Dependiendo de la presión con la que sale el aire, de la abertura de los labios y de la digitación del mecanismo, la flauta produce sonidos más graves o más agudos, así como sonidos más *fortes* (fuertes) o sonidos más *pianos* (suaves). Es así como se producen las notas de una melodía.

Gráfica a.) Boquilla de la flauta



Gráfica b.) Cuerpo de la flauta



Gráfica c.) Pata de la flauta



3.4 EVOLUCIÓN DEL INSTRUMENTO

Existe un considerable número de obras para flauta traversa desde hace varios siglos; no obstante la flauta se ha ido transformando con el paso del tiempo; es decir, no siempre fue así como la conocemos hoy día. La flauta traversa barroca, por ejemplo, carecía del complejo sistema de llaves, platos y resortes de las flautas actuales. Era un instrumento construido en madera y con los agujeros correspondientes a cada dedo; contaban con muy pocas llaves y era sumamente

difícil tocar *cromatismos* (semitonos), esto debido a que los semitonos se producían tapando medio agujero. Por eso mismo, la flauta era más limitada.

El desarrollo de la música permitió que no sólo se transformaran las estructuras conceptuales y estéticas de cada período histórico. Los instrumentos mismos fueron fabricándose cada vez, con criterios más técnicos e ingeniosos que mejoraban la respuesta artística que los músicos requerían para su labor. Hoy día, aún se sigue innovando en cuanto a nuevas posibilidades técnicas, que favorezcan las condiciones acústicas e interpretativas de los instrumentos musicales que se fabrican.

“En el año de 1832, se aplicaron las llaves que permiten multiplicar las posibilidades de cierre de agujeros y sus combinaciones. Desde entonces la flauta travesa es un instrumento muy ágil, capaz de interpretar pasajes de gran virtuosismo”. (Fernández, 2006)

Dentro de esta lógica la flauta travesa ha ido modificándose, no solamente en su estructura física, sino también en la manera de ser interpretada. Debido a las condiciones (y limitaciones) de construcción, inicialmente se requerían ciertas habilidades que quizás hoy no; de la misma manera que actualmente se emplean técnicas propias de este tiempo, que el instrumento permite y en algunos casos exige. Por lo tanto, la forma de interpretación se transforma, la manera de enseñar se modifica y los métodos mismos evolucionan.

3.5 CONCEPTOS PRELIMINARES

3.5.1 Posición del cuerpo

Es la flauta quien se adapta al cuerpo y no al contrario. El principio de una buena interpretación se inicia desde la postura del cuerpo, la cual debe ser lo más natural y cómoda posible, cuidando de no generar posturas que hagan daño a la salud del intérprete.



Gráfica 1. Posición del cuerpo

Se recomienda llevar a cabo estos estudios de iniciación a la flauta travesa de pie. La columna ha de estar recta, las piernas equilibran el peso y balanceo del cuerpo, los pies a una distancia semejante a la que existe entre los hombros, la cabeza en posición natural, hombros y codos abajo y los brazos flexionados, sujetando la flauta, la cual se apoya de forma horizontal, generando tres puntos de

apoyo importantes: el mentón (labio inferior), la mano izquierda (arriba) y la mano derecha (abajo); cada mano con la ayuda de los respectivos pulgares.

La emisión del sonido se produce cuando una columna de aire hace vibrar el bisel que está en la boquilla de la flauta transversa. Mediante la apertura en mayor o menor grado de los labios, se construye el tamaño y la forma de una columna de aire, que ha de salir del flautista, produciendo así la vibración que se convertirá en sonido.



Gráfica 2. Embocadura

El cuerpo y el rostro relajados facilitan la interpretación, la hacen más cómoda. Esto permite que el estudiante pueda estudiar por periodos cada vez más prolongados y sacar así un mejor provecho de cada práctica musical.

3.5.2 Los dedos

El movimiento de los dedos activa el mecanismo de las llaves de la flauta transversa. Algunas llaves tapan orificios, mientras que otras los destapan. En cualquier caso se recomienda que el dedo se ubique justamente sobre el plato de la llave, lo más centrado posible con respecto a éste.



Gráfica 3. Dedos (mano izquierda)

Los dedos deben permanecer igualmente relajados, no debe existir tensión ni excederse en la presión requerida para accionar las llaves, pues la fuerza excesiva genera dolor en las articulaciones de la mano.

3.5.3 El mecanismo

A continuación estudiaremos las siguientes gráficas ya que representan las llaves del mecanismo de la flauta, y la manera de producir cada nota musical. Se apreciará claramente la ubicación de los dedos de cada mano sobre las llaves del mecanismo para la producción técnica y digitación de cada nota.

RH: Right Hand (*mano derecha*)

LH: Left Hand (*mano izquierda*)

TH: Pulgar

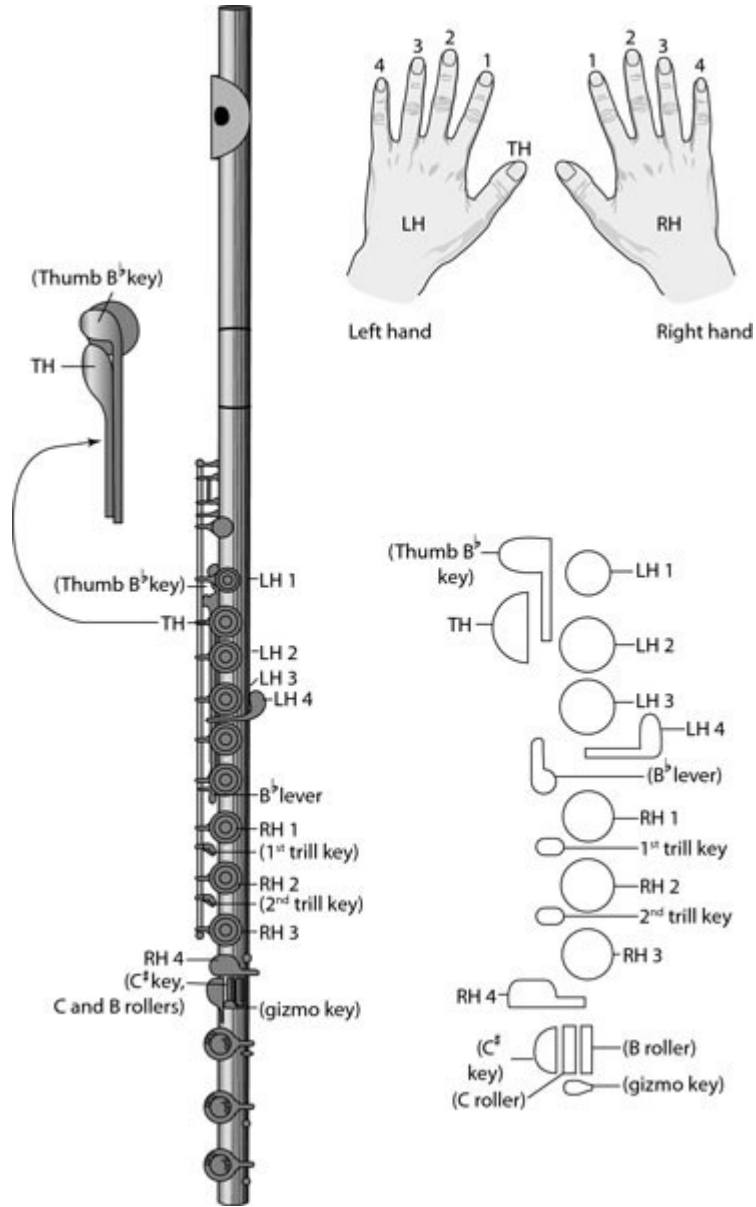
1. Dedo índice

2. Dedo corazón









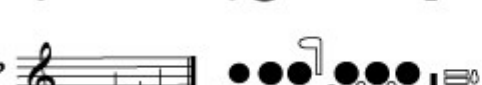
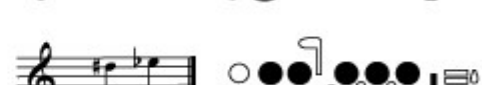














3. Dedo anular

4. Dedo meñique

Gráfica 4. Ubicación de los dedos en el mecanismo



Gráfica 5. Tabla de posiciones

B		
C		
C#/D♭		
D		
D#/E♭		
E		
F		
F#/G♭		
G		
G#/A♭		
A		
A#/B♭		

3.6 CÓMO EMPEZAR

La primera lección es básicamente *respiración*. Una respiración profunda, un ejercicio consciente y estructurado. Tomar el aire, mantenerlo, expulsarlo lentamente (utilizando, por ejemplo, unidades de tiempo); son recursos que ayudan precisamente a hacer consciencia del control que el flautista debe tener sobre su respiración.

En cuanto a la emisión del sonido, es conveniente iniciar el proceso utilizando en principio la sola boquilla de la flauta transversa; ésta se sostiene con la mano izquierda. Para mayor facilidad en este punto, funciona muy bien tapar el extremo de la boquilla con la palma de la mano derecha; así sonará más fácilmente y el estudiante comenzará a sentirse motivado y con deseos de continuar.

La primera sesión de clase bien puede sustentarse a partir de ésta práctica musical con la boquilla y dependiendo de la creatividad del maestro, se podrán desarrollar diversos motivos rítmicos (*preferiblemente con notas de duración media*).

Gráfica 6. Ejercicios preliminares: boquilla sola



Cuando el estudiante produce claramente el sonido con la sola boquilla; puede empezar a intentarlo con la flauta completa. La nota musical “*si*” es pertinente para comenzar, pues pertenece al registro medio de la flauta y esto la hace cómoda al tocarla y además, su posición permite generar estabilidad, buen agarre y confianza, ya que emplea las dos manos, una para producir el movimiento mecánico que genera “*si*”, con la mano izquierda, mientras que la derecha sirve de soporte al utilizar su pulgar como tal. Con “*si*” se puede dar continuidad al ejercicio rítmico que se desarrolló en la etapa de la boquilla sola.

De este modo se van conociendo una a una las primeras notas musicales en flauta travesa, empezando por “*si*” y las más cercanas a “*si*”, y se van integrando en pequeños sistemas musicales con estructuras rítmicas y por supuesto melódicas, las cuales irán constituyendo poco a poco un discurso musical.

La segunda nota musical que propongo para continuar, es “*la*”. Es una nota clara en el registro medio del instrumento y su interacción con “*si*” en un diálogo ritmo-melódico, puede generar un ambiente musical en el que involucrando la armonía respectiva (mediante acompañamiento de cualquier instrumento armónico por parte del profesor de música), se puede sentir perfectamente una tónica (*en Sol mayor*) y su dominante siete (*Re siete*) acompañando las notas “*si*” y “*la*”, respectivamente. De este modo, desde las primeras lecciones de flauta, el niño experimenta el placer de hacer música con acompañamiento.

“*Sol*” es la nota musical que debe continuar dentro de nuestro proceso. Del mismo modo se pueden generar melodías cortas, frases con sentido tonal

(preferiblemente con acompañamiento armónico) que permitan aprender a interpretar en la flauta tales notas, dándoles un sentido de *canción*; tal como lo hacen los niños pequeños en la educación preescolar, cuando aprenden cantos cortos, con rangos limitados y grados conjuntos, pero que están dentro de un contexto armónico, que aunque básico, resulta tener un centro de gravedad sonoro que permite desarrollar un acercamiento hacia la sensación de la tonalidad.

Con especial cuidado pero al mismo tiempo, de forma muy natural, podremos dar posterior inicio a la nota “*do*” del tercer espacio del pentagrama en clave de sol. Primero con algunos diseños rítmicos sencillos que contengan únicamente esta nota para ubicarla visualmente en la partitura y generar la relación viso-motora entre la partitura y la interpretación con la flauta. Después podremos vincularla a sistemas melódicos más interesantes en donde entran a jugar las cuatro notas aprendidas: *sol, la, si y do*. Ayuda mucho el apoyo de un instrumento armónico que acompañe las melodías; así, el niño siente que hace música desde el principio, que la música está al alcance de sus capacidades y que la flauta es fácil.

3.7 EJERCICIOS PRELIMINARES

1. Vamos a trabajar únicamente con la boquilla una serie de diseños rítmicos. Estos diseños rítmicos pueden ser escritos por el maestro de música o el maestro de flauta que se encuentre frente al proceso. La idea es que la boquilla suene y que se pueda mantener dicho sonido por espacios cada vez más prolongados. Conviene jugar con notas de duración larga y de duración media. Tapar el extremo derecho de la boquilla con la palma de esa mano, facilita enormemente esta fase de hacer sonar la boquilla.

A continuación una propuesta de 2 ejercicios preparatorios con boquilla sola. En estos casos vamos a emplear un ataque con lengua para cada nota; similar a la sílaba "tu".

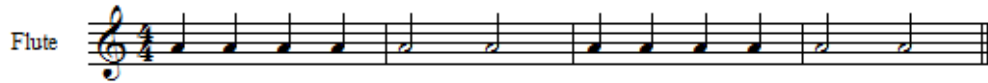
CONBOQUILLA SOLA

Flute

5

9

Práctica número 2



Ejercicios como los dos anteriores se pueden ir creando, algunos escritos, otros improvisados, de acuerdo con los avances y/o necesidades que se evidencien con los estudiantes; así, el maestro sabrá en qué momento del proceso es pertinente armar el instrumento completo y comenzar con las notas propiamente dichas.

3.7.1 JUGANDO CON LA NOTA “SI”

Utilizamos un diseño rítmico sencillo como pretexto para tocar “s”. El maestro de música puede acompañarlo en un unísono con su propia flauta, puede generar una segunda voz con respecto a la que toca el estudiante y/o puede tocar un instrumento armónico que lo acompañe.

Adagio

Flute

Gmaj7 B7 Em7 Cmaj7 D6 D6/F#

Gmaj7 B7 Em7 Cmaj7 Bm7 D6 Gmaj7

3.7.2 MÚSICA CON LAS NOTAS “SI Y LA”

Una vez entrenados en el reconocimiento e interpretación de la nota “si”, continuamos con la nota “la”. He aquí un ejemplo de trabajo en el que se emplean tanto una nota como la otra.

Andante

Flute

A E7 A F#m

Bm E7 D A

En ocasiones la nota “do” que se encuentra en el tercer espacio del pentagrama, genera un poco de inestabilidad en cuanto al agarre del instrumento, especialmente durante las primeras lecciones. Por esto utilizo la figura metafórica de construir una especie de “cunita” con la parte superior de la palma de la mano izquierda, en donde la flauta recibe apoyo también de la parte inferior del dedo índice, el cual se encorva un poco, como “abrazándola” y sujetándola cómodamente.

3.8 MELODÍAS PROPUESTAS

Las melodías que se plantean en este repertorio, son ocho piezas musicales con elementos de ritmo, altura y equilibrio. Están pensadas de manera progresiva, involucrando una dificultad a la vez; escritas en las tonalidades de *Do mayor*, de *Sol mayor* y de *Fa mayor*, para facilitar el agarre del instrumento y el registro más cómodo de acuerdo a la emisión del sonido en la flauta travesa.

Se abordan de manera natural dentro del discurso musical de cada melodía alteraciones tales como *Si bemol*, en la tonalidad de *Fa mayor*, o *Fa sostenido*, en la tonalidad de *Sol mayor*. Dichas notas aparecen tratadas con cuidado en las melodías que las contienen, pensando en el movimiento de los dedos dentro del contexto, el fraseo y la columna de aire. Pretenden acercar al niño desde sus primeras lecciones, con la naturaleza propia de las alteraciones de cada tonalidad.

Cada melodía tiene un título que la representa e identifica y que pretende generar cercanía, comunicación y recordación en el niño o la niña de ocho a once años de edad. He aquí un análisis puntual de cada melodía, su título, su rango, las dificultades que expone y lo que pretende desarrollar.

3.8.1 Un vals para una flor

Es un ejercicio que está escrito en 16 compases de tres cuartos, en la tonalidad de Sol mayor. Permite identificar los acentos del compás de tres cuartos. Rítmicamente emplea las negras, las blancas y silencios de negra. Dentro del aspecto melódico utiliza la combinación de las notas *Sol, La, Si y Do* (*primer tetracordio de la escala de Sol mayor*).

3.8.2 Mis niñas bonitas

Esta es una melodía de 20 compases de cuatro cuartos en la tonalidad de Do mayor. *Mis niñas bonitas* continúa trabajando las notas Sol, La, Si y Do; las cuales son notas de fácil emisión en el registro propuesto. Utiliza grados conjuntos y en el aspecto rítmico emplea principalmente figuras de negra, blanca y silencio de negra. Cuenta igualmente con cifrado armónico para hacer el acompañamiento respectivo y justamente su centro gravitacional sonoro es *Do mayor*, generando una sensación armónica diferente a la primera melodía, pero utilizando las mismas notas.

UN VALS PARA UNA FLOR

Jassir Badrán Robayo

Flute

5

9

13

Mis niñas bonitas

Jassir Badrán Robayo

Flute

Cmaj7 Am7 G7 Bm7(+5)

5 Cmaj7 Am7 G7 Bm7(+5) Cmaj7(9)

9 Fmaj7 Em7 Dm7 G7

13 Cmaj7 Am7 G7 Bm7(+5)

17 Cmaj7 Am7 G7 Bm7(+5) Cmaj7(9)

The image shows a musical score for a flute part in 4/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are as follows:
System 1: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
System 2: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
System 3: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
System 4: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
System 5: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
Chord changes are indicated above the notes: Cmaj7, Am7, G7, Bm7(+5), Cmaj7(9), Fmaj7, Em7, Dm7, G7, Cmaj7, Am7, G7, Bm7(+5), Cmaj7(9).

3.8.3 *La ronda de las rosas en primavera*

“*La ronda de las rosas en primavera*”, es una melodía compuesta por 24 compases de dos cuartos. Está escrita en la tonalidad de Sol mayor. Se trabaja rítmicamente con blancas, negras y silencios, además aparece también la corchea. Utilizamos las notas Sol, La y Si; todas ellas de la mano izquierda, trabajadas cuidadosamente en grados conjuntos en su mayoría y un salto de tercera entre la nota “*si*” y la nota “*sol*”.

La idea consiste en también ir buscando cada vez una mayor claridad en la emisión del sonido. Las corcheas escritas en parejas, van a atacarse con el siguiente golpe de lengua: “*tú-tu*”.

LA RONDA DE LAS ROSAS EN PRIMAVERA

Jassir Badrán Robayo

Flute

Chord progressions for the first staff: Gmaj7, Am7, D7, D7(9), G6

Chord progressions for the second staff: E7, Am, F#m7(b5), Gmaj7

Chord progressions for the third staff: Gmaj9, Em7, Am7, G6

Chord progressions for the fourth staff: Gmaj9, Em7, Am7, Gmaj7

Chord progressions for the fifth staff: Gmaj7, Am7, D7, D7(9), G6

Chord progressions for the sixth staff: E7, Am, F#m7(b5), Gmaj7

3.8.4 PRIMERA EVALUACIÓN

El material visto hasta el momento incluye la lectura (*solfeo*) e interpretación con la flauta de las notas **sol, la, si y do**. Podemos pedirle al estudiante que toque todo lo visto hasta este punto y verificar en qué nivel nos encontramos desde el panorama del educador y desde el del estudiante, por supuesto.

No obstante, además de hacer esto; propongo un punto que considero quizás uno de los más relevantes en esta propuesta. Digo esto dentro de la práctica y el ejercicio de la evaluación. El aporte consiste en hacer que el niño desarrolle su capacidad creadora musical, a partir de los elementos gramaticales dados hasta aquí. Se plantea la posibilidad de que el siguiente ejercicio melódico a trabajar con la flauta, sea una composición del propio estudiante, una creación del niño en la que emplee las notas aprendidas y las figuras de duración aplicadas hasta ahora.

Se trata de elaborar algunas maquetas que estructuren conceptos como la tonalidad del ejercicio, la métrica del mismo, un punto de partida y un punto de llegada; pero que el estudiante, finalmente, se sienta libre para emplear las notas musicales y las figuras de duración a su gusto y disposición, respetando las indicaciones de la armadura. Al finalizar la melodía debe ser capaz de tocarla con la flauta y experimentar el placer de hacer música, de pensarla, de escribirla y de escucharla en su propia interpretación.

A continuación se encuentra un pentagrama con cierta información en su armadura, pero está casi vacío en cuanto a notas musicales se refiere. La idea es utilizar la creatividad del estudiante para que sea él quien lo complete como prefiera, teniendo en cuenta la información que nos brinda la armadura. Al finalizar el proceso creativo, lo debe interpretar en la flauta y comprobar cómo suena su propia creación.

Título de mi Primera Obra Musical

Compositor (ra):

Flute

5

Reemplaza los silencios que hay en los compases, por las notas musicales que hemos aprendido, recuerda que puedes combinarlas de acuerdo a tu gusto y a la forma como mejor te suenen ellas. En cada compás debe haber figuras equivalentes a cuatro pulsos de negra, es decir, que puedes utilizar todas las combinaciones posibles, siempre y cuando no sobrepasen cuatro pulsos de negra por cada compás.

Es evidente que al lograr que el (la) estudiante escriba de forma adecuada una melodía propia, basada en los parámetros de la tonalidad y de la medida de cada compás, estamos desarrollando conocimiento con significado, estamos acercando los códigos de la lecto-escritura musical para aplicarlos en contextos reales desde el principio, le damos la oportunidad al (la) estudiante de que interactúe con la música escrita desde el principio y que sienta que en él (ella) mismo (ma) lleva música; que dentro de sí mismo (ma) hay música viviendo junto con él o con ella.

🎵 3.8.5 Baile de Salón

Es una melodía de 16 compases de cuatro cuartos en la tonalidad de Fa mayor.

En esta melodía se trabaja con un rango un poco más amplio para ambas manos: aparecen la nota Fa (mano derecha) y la nota Si Bemol.

Rítmicamente continua utilizando negras, blancas y corcheas.

Baile de salón

Jassir Badrán Robayo

Flute

F Dm B^b C7 F

5 C7 F C7 F

9 C7 F C7 F

13 F Dm B^b C7 F

✚ 3.8.6 El gran árbol de manzanas

El gran árbol de manzanas es una pieza melódica de 12 compases de cuatro cuartos. Está escrita en la tonalidad de Fa mayor. Pretende reforzar el tratamiento de la nota do (tercer espacio del pentagrama en clave de sol), nota musical de la mano izquierda que ya se había tocado en melodías anteriores. De igual modo, hace hincapié en el asunto de la nota Si bemol y por supuesto, la nota Fa.

EL GRAN ÁRBOL DE MANZANAS

Jassir Badrán Robayo

Flute

F B^bmaj7 C7 A7

4 A7 Dm B^bmaj7 B^bm

7 C7 A7 A7 Dm F B^b

10 C7 C7(9) F C7 F Dm7 B^bmaj7 C7 F

3.8.7 SEGUNDA EVALUACIÓN

Los estudiantes van a construir una nueva melodía. Esta vez se trata de una composición en la tonalidad de Fa mayor; podrán utilizar las notas **fa, sol, la, si bemol** y **do**. La construirán en doce compases de $\frac{3}{4}$ y pueden combinar las figuras de duración y las notas antes mencionadas dentro de la estructura de la armadura. Melódicamente sólo se pide que la pieza finalice con la nota principal de dicha tonalidad: **fa**.

Mi Segunda Obra Musical se Titula:

Compositor (ra):

Flute



4

7

10

3.8.8 *El palacio de la princesa rubia*

Esta melodía de 24 compases vuelve a trabajar en la tonalidad de *Sol mayor*. Emplea negras, blancas y silencios de negra. Aquí entra a participar de la música uno de los pasos más delicados de la didáctica de la flauta travesa: la nota **Re** (*cuarta línea del pentagrama*).

Pese a ser una nota fácil de interpretar en sí misma, **Re** (*cuarta línea del pentagrama*) es un paso complejo al inicio de éste proceso. Requiere primero de una dedicación casi que exclusiva al estudio de éste sonido (similar al que hicimos con la boquilla sola y también al que hicimos con la nota *do*), y también mediante la interpretación de notas largas en flauta, para que los dedos se vayan acostumbrando a la digitación.

Posteriormente, se sugiere trabajar el paso de *Do* a *Re* y viceversa. Pero una vez comprendido el concepto y comprendido el movimiento de mecanismo, vale la pena comenzar a ponerlo en la práctica cotidiana como con cualquier otra nota. *El palacio de la princesa rubia*, favorece la práctica inicial del paso hacia *Re*, en el contexto de una melodía.

De igual manera aparece por primera vez la nota **Fa sostenido**, trabajada con mucho cuidado y responsabilidad; es un paso tranquilo y fácil en el desarrollo particular de esta nueva melodía.

El palacio de la princesa rubia

Flute

G D7 G D7 G G D7 G D7 G D7 G

5 G D7 G D7 G D7 G

9 B7 Em B7 Em

13 D7 G D7 G

17 G D7 G D7 G G D7 G D7 G D7 G

21 G D7 G D7 G D7 G

🚩 3.8.9 *El día y la noche*

En esta melodía corta, se continúa trabajando y reforzando el paso hacia *Re* dentro del discurso musical, así como la nota *Fa sostenido*. Es una creación de 16 compases de cuatro cuartos, en la tonalidad de *Sol mayor*, planteada en grados conjuntos y también con intervalos de terceras, sextas y quintas justas.

El día y la noche

Jassir Badrán Robayo

Flute

Chord symbols: Gmaj7, Em6, D7(9), G, D7Gmaj7, Gmaj7, Em6, D7(9), G6, Cmaj7(9), Am7, D7, G6, Gmaj7, F#m7(b5), Gmaj7, Cmaj7, D7, G6, Gmaj7, F#m7(b5), G6

3.8.10 La flauta canta

Esta es la última melodía y una de las más extensas del repertorio (24 compases de 4/4). Vuelve a la tonalidad de *Fa mayor* y continúa trabajando las corcheas dentro de su estructura rítmica. Aparece en la escena musical la nota **Mi** (*primera línea del pentagrama*).

Al llegar a este punto, los estudiantes han recorrido estructuras rítmicas, figuras, alturas, solfeo ritmo-melódico y han aprendido a accionar el mecanismo de la flauta de forma correcta. Igualmente han logrado alcanzar cierta motivación, la cual les permitirá seguir aprendiendo de nuevos materiales musicales, como los que se encuentran en los métodos especializados de flauta travesa.

Estas píldoras melódicas funcionan como un instrumento didáctico a la hora de abordar las primeras lecciones de flauta; porque son melodías cortas, equilibradas y de fácil entendimiento y apropiación. Y sin embargo proporcionan elementos musicales aplicables a la flauta, elementos técnicos del instrumento, elementos de solfeo ritmo-melódico y la comprensión básica para continuar con materiales cada vez de mayor profundidad y complejidad.

La flauta canta

Jassir Badrán Robayo

Flute

Fmaj7 C7(9) Fmaj7 Dm7 Em7(♯5) Fmaj7

5 Fmaj7 C7(9) Fmaj7 Dm7 Em7(♯5) Fmaj7

9 B♭maj7A7 Dm7 Fmaj7 Em7(♯5) C7(9) C7(9) Fmaj7

13 B♭maj7A7 Dm7 Fmaj7 Em7(♯5) C7(9) C7(9) Fmaj7

17 Fmaj7 C7(9) Fmaj7 Dm7 Em7(♯5) Fmaj7

21 Fmaj7 C7(9) Fmaj7 Dm7 Em7(♯5) Fmaj7

The musical score is written for a flute in 4/4 time, featuring six staves of music. The key signature has one flat (Bb). The chords are: Fmaj7, C7(9), Fmaj7, Dm7, Em7(♯5), Fmaj7, B♭maj7A7, Dm7, Fmaj7, Em7(♯5), C7(9), C7(9), Fmaj7. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The piece ends with a double bar line.

3.8.11 TERCERA EVALUACIÓN

La tercera evaluación consiste en evidenciar hasta qué punto hubo disfrute en cuanto a la apropiación del conocimiento por cuenta del estudiante hasta esta fase actual. Los criterios de observación y análisis serán entre otros:

1. Que pueda interpretar las piezas melódicas propuestas en la cartilla.
2. Que pueda interpretar las piezas melódicas que él mismo o que ella misma compuso.
3. Que conozca el nombre y la relación musical en contexto, de las figuras de duración manejadas en la cartilla (blanca, negra, corchea, blanca con puntillo, silencio de redonda, silencio de blanca, silencio de negra y silencio de corchea).
4. Que pueda reconocer y leer en voz alta, sin esfuerzo, la altura en el pentagrama de las notas musicales vistas; las cuales van desde la nota *mi de la primera línea*, hasta la nota *re de la cuarta línea*.
5. Que el estudiante o la estudiante, continúe motivado (da) y tenga deseos de continuar aprendiendo más flauta, en este punto.

CAPÍTULO IV: TEORÍA Y PRÁCTICA: ELEMENTOS DE UN MISMO PROYECTO

Este capítulo desarrolla un análisis global de la investigación. Para ello, se realizará un texto de tipo reflexivo, en donde se observe teoría y práctica como elementos de un mismo proyecto; al igual que los alcances, aportes, procesos y ganancias de realizar este esfuerzo académico. Por lo tanto se tomarán como referentes, aportes incluidos en el desarrollo de este documento, así como la experiencia de haber puesto en práctica la implementación de la propuesta con los cinco estudiantes.

Algunas de las teorías que están planteadas son importantes referentes conceptuales en los campos de la educación musical; específicamente, en el terreno de la didáctica de la flauta travesa. Dentro de este marco, hallamos diferentes autores, los cuales exponen su respectiva metodología de la enseñanza para abordar el proceso de iniciación a la práctica de la flauta travesa.

A la luz de este ejercicio de investigación y análisis de los diferentes métodos escritos para la enseñanza y aprendizaje de la flauta travesa, identificamos varios puntos en común, y por supuesto, sus respectivos aportes para la formación técnica y conceptual. Dichos autores pertenecen a contextos historiográficos y geográficos diferentes entre sí; con lo cual, se explican las posibles divergencias en algunos criterios propuestos por unos y otros.

Para la elaboración de esta propuesta ha sido necesario observar formalmente siete diferentes métodos de flauta travesa; analizar cómo es que cada uno de ellos aborda los ejercicios preliminares correspondientes a las primeras lecciones de flauta, verificar qué contenidos consideran pertinentes y cómo se presenta dicha información al estudiante.

Creo que la práctica musical que desarrolla un niño debe estar validada por el propio interés de hacerlo; de ahí la importancia que como pedagogo musical se le dé a los ejercicios de motivación y acompañamiento. Con respecto a ello, debo mencionar que una de las estrategias metodológicas que hallé en esta investigación, fue precisamente la de estimular el aprendizaje de la flauta travesa. Uno de los recursos de los que me valí para ello, fue la exposición y/o presentación de la flauta para darla a conocer en el contexto educativo en el cual me desempeño como profesor. Interpretar varias y diferentes obras musicales con la flauta para presentárselas a una audiencia estudiantil, fue una práctica que generó curiosidad, asombro e interés en algunas de ellas por querer aprender a interpretarla.

La práctica instrumental que han desarrollado y continúan desarrollando las cinco estudiantes de la población a la cual va dirigida esta propuesta, se ha visto articulada por el interés que tienen todas de tocar bien. Se han ido adaptando de a poco a la disciplina que conlleva estudiar un instrumento y han dado pasos importantes en lo que respecta a la iniciación.

En cuanto a los alcances, esta propuesta espera poder contribuir con la formación instrumental en esta primera etapa de las estudiantes, acompañándolas y facilitándoles la iniciación, para que una vez finalizadas las melodías de esta propuesta, puedan abordar nuevos y diferentes métodos musicales diseñados para la enseñanza de este instrumento. El alcance consiste entonces en poder generar un puente que vincule lo aprendido en las primeras lecciones, con otros materiales flautísticos pensados y orientados a la iniciación en flauta.

Ahora bien, uno de los aportes de esta propuesta (*que considero merecedor de ser resaltado*), es la creatividad musical. He creído necesario acercar el proceso creativo casi que desde las primeras lecciones de flauta. El aporte de la creatividad musical en este documento, da razón de lo interesante y significativo que resulta el ejercicio de creación artística del estudiante al intentar componer sus propias y primeras melodías. Dándoles ciertos elementos técnicos que son básicos para la elaboración escrita de una melodía corta y sencilla, los estudiantes son capaces de experimentar la aventura de escribir música. El espíritu creativo de un artista se regocija en actividades como esta, en donde se estimula la libre expresión y la comunicación.

Los procesos que se han construido en esta vivencia pedagógica, surgen de un pensamiento reflexivo en torno a didácticas alternativas a los métodos formales de flauta travesa que ya existen y que han existido (*algunos de ellos*) desde hace más de un siglo.

En este proceso hablaríamos entonces de un primer momento, el momento de reflexión. Éste llega en un desesperado intento por no perder la motivación de una niña de diez años, a la cual le estaba impartiendo sus primeras lecciones y, a su vez, yo notaba cómo le generaba hastío uno de los clásicos métodos de flauta travesa con el cual yo insistía en enseñarle. Esa niña es mi hija, Violeta.

El segundo momento del proceso consistió en diseñar para ella (*para Violeta*) un repertorio de iniciación en la flauta. Este diseño contaba con melodías cortas y sencillas, pero con un criterio sonoro más musical, que se aproximara más a una canción que a un ejercicio propiamente establecido. Una característica de este material fue pensarlo y escribirlo con acompañamiento armónico, para generar precisamente un resultado más coherente con la música real.

El tercer punto del proceso consistió en la investigación de nuevas y diferentes metodologías de enseñanza para la flauta travesa. Estas se convertirían en auténticos soportes conceptuales y marcos de referencia para el desarrollo de una propuesta didáctica propia, que no obstante, bebe de las fuentes de los grandes teóricos, flautistas y maestros especializados en el tema.

La elaboración del documento fue el proceso siguiente. El documento se fundamenta en una propuesta didáctica para la enseñanza de la flauta travesa, dirigido a niños entre los nueve y los once años de edad. Pude entonces extender la experiencia a cuatro estudiantes más; a cuatro niñas más cuyas edades oscilan entre los nueve y los once años.

La implementación es el paso del proceso en el que pudimos evidenciar que la propuesta funciona y, que es aplicable como estímulo en esta etapa preliminar, en la que el niño es susceptible de sucumbir si no se motiva o se le acompaña lo suficiente.

Los procesos dan cuenta de diferentes momentos en los que se ha ido construyendo un saber, de acuerdo a una experiencia y unas teorías que sustentan la práctica musical. En las niñas, por ejemplo, se han ido incorporando elementos de gramática musical relacionados con el solfeo ritmo-melódico, así como técnicas de emisión del sonido en la flauta, la manera adecuada de apoyar el instrumento y la interpretación asistida de las primeras melodías.

Las ganancias de realizar este esfuerzo académico son múltiples y generan un beneficio compartido multidireccional. Desde la perspectiva de las estudiantes, ellas han avanzado en su proceso de aprendizaje de la flauta travesa, han incorporado un nuevo saber a su experiencia educativa, pueden continuar desarrollando sus capacidades artísticas y elevarlas a una potencia superior. Las familias de las estudiantes evidencian dicho avance y se enorgullecen del proceso adelantado por las niñas. Como maestro de flauta travesa me he dado la oportunidad de crear material pedagógico sustentado en la investigación formal de teorías, metodologías y técnicas aplicadas a la enseñanza del instrumento.

Una interacción de experiencias y teorías; una balanza equilibrada de práctica musical y conceptos; y, una comunión entre la flauta, el entorno familiar, el

entorno escolar y/o académico, el maestro y la estudiante, hacen de esta propuesta una actividad conjunta, una acción adelantada en equipo bajo la cooperación de la comunidad involucrada.

Pese a que los procesos de educación no pueden garantizar con la misma precisión de datos los resultados de la praxis (*como en cambio sí que lo pueden hacer las ciencias positivas, exactas y medibles*); la educación puede hacer un estudio fundamentado en el impacto que tienen las prácticas pedagógicas en el proyecto de vida del individuo, hacer un seguimiento de los mismos y pasado un tiempo, poder valorar desde el contexto si se han cumplido las metas.

Tratándose éste, de un proyecto pedagógico, es necesario recordar que entonces se trata de un proyecto de vida también. Un proyecto de vida ceñido por la educación musical a partir de la práctica de la flauta travesa; un proyecto pedagógico para la exaltación de la educación estética y del espíritu artístico de los niños en formación. Por lo tanto su impacto en la población académica a la cual va dirigida la propuesta y la proyección y los alcances que ésta pueda tener en sus vidas, se evidenciarán a lo largo de un acompañamiento por algún tiempo.

Por ahora bastará con ejecutar la implementación, la observación y el análisis respectivo; de cara a la oportunidad de elaborar otras estrategias didácticas alternativas, para la divulgación cultural de la música en nuestro país.

CAPÍTULO V: CONCLUSIONES

La experiencia al desarrollar este proyecto educativo, orientado a la didáctica flautística, favorece profesionalmente el desempeño en calidad de docente, porque ha permitido en principio reflexionar a profundidad sobre las prácticas didácticas empleadas para la iniciación instrumental en la flauta travesa.

Por medio de esta investigación, se puede tener acceso al conocimiento de diversos materiales de pedagogía musical para flauta. La búsqueda constante de distinto repertorio y, por supuesto, la asesoría que tan oportunamente se brindó en la Universidad Pedagógica Nacional, desde el enfoque disciplinar en el campo de la flauta travesa, brindaron suficientes herramientas metodológicas pensadas y diseñadas para desarrollar un mejor trabajo formativo.

Una verdadera fortaleza, es el hecho de que la Universidad Pedagógica Nacional, brinde una completa formación en el campo musical de la educación instrumental, proyectada hacia el desarrollo y la capacitación del licenciado en música que se desempeña tanto en el terreno de lo artístico como en el de la educación; y en ambas relaciones, existe una profunda estructura conceptual y técnica. La escuela flautística de la Universidad, por ejemplo, abarca dimensiones de alto nivel interpretativo, que se validan desde un conocimiento profundo y amplio en términos de educación artística y técnica instrumental, para ser proyectados hacia la comunidad a través de sus egresados.

Desde esta experiencia formadora que se ha tenido, se destaca que la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia forma profesionales de la educación con un alto desempeño, tanto en el campo disciplinar, como en lo relacionado a las ciencias de la educación. La Universidad forma intelectuales que piensan en la profesión docente como un escenario para construir Patria a partir de la transformación de la sociedad. Una sociedad que sólo si se educa bien, podrá comenzar a reconstruirse en el marco de la equidad y la justicia para todos.

El tiempo de investigación que se le dedica en la carrera a estudiar la pedagogía dentro del contexto histórico y contemporáneo de individuo y sociedad, es un ejercicio que fortalece la práctica educativa porque proporciona elementos de juicio para comprender el papel que juega la escuela en la sociedad y cómo existe una estrecha relación de ésta con la cultura. Lo anterior sitúa al profesional de la educación en un papel destacado dentro de la comunidad, ya que es el intelectual especializado que piensa y reflexiona los problemas relacionados con el ejercicio de formar al ser humano, al hombre, a ese sujeto que a su vez se integrará a la dinámica colectiva.

De acuerdo con esto, el proyecto de grado forma parte de una transición articulada, lógica y consecuente, que viene a formar parte del mismo proceso formativo, que sigue tras la búsqueda constante de nuevos conocimientos, de nuevas herramientas y oportunidades para construirse uno mismo y revertir esta experiencia en favor de la educación.

Desde el momento en el que surgen las ideas, hasta el momento de la implementación y evaluación, un proyecto pedagógico se convierte en un ser vivo que nace en un momento de inspiración, reflexión y amplia lucidez. Muchas veces como educadores estamos generando ideas en favor de la educación, pero a menudo no nos tomamos la molestia de registrar estas ideas, de mantenerlas vivas, de escribirlas y sistematizarlas aguardando el momento justo para su aplicación. Si algo hemos de aprender de todo esto, es que nuestra propia práctica docente genera excelentes marcos de referencia para construir y compartir saberes porque parte de nuestra propia experiencia. Si creemos más en lo que se desarrolla a diario en el aula, en el colegio, en la casa, o en otro escenario y; somos a la vez lo suficientemente apasionados al registrar estos proyectos, estaremos produciendo conocimiento; construyendo saberes, que bien pueden llegar a sentar nuevas bases para nuevos horizontes.

¿En qué consistirá entonces la implementación? En principio es poner en práctica todo el desarrollo teórico que se ha podido elaborar, sistematizar y construir. Es la interacción social-cultural de la propuesta, y por ello, el impacto que se puede llegar a obtener, será un criterio para evaluar la pertinencia de dicha propuesta.

Al desarrollar el ejercicio de implementación de esta propuesta, se pueden identificar algunas ideas conclusivas que permiten observar hasta qué punto se han cumplido los objetivos trazados al inicio de ésta. Por lo tanto las conclusiones están directamente relacionadas con las metas propuestas en la redacción concreta de los objetivos del presente documento. Tales conclusiones se exponen a continuación:

- Cinco estudiantes entre los nueve y los once años, iniciaron motivadas el ejercicio de interpretación y estudio de flauta; a partir de la elaboración de esta metodología de enseñanza, que cuenta con ocho piezas melódicas cortas, progresivas y muy sencillas, para los estudios de iniciación musical en dicho instrumento.
- Fue posible teorizar sobre algunos métodos de enseñanza de la flauta traversa y el contexto de los niños entre los nueve y los once años de edad. Esta investigación aportó diversidad de ideas, las cuales brindaron nuevos elementos para analizar y escribir la monografía.
- Mediante la construcción de ocho melodías cortas pensadas para la flauta traversa, de cara a las primeras lecciones, fue posible facilitar el proceso de lectura musical ritmo-melódica, para aplicarlo a la interpretación en la flauta traversa. Cuando la práctica del solfeo se extiende a un instrumento, el estudiante comprende de una forma muy puntual la utilidad y aplicación de éste, dentro del proceso de formación musical y, lo aprende en el contexto.
- Se pudo generar mayor interés en la práctica musical de éste instrumento. La flauta traversa no es un instrumento que suele fomentarse de forma muy regular en los centros educativos escolares, muy pocos colegios cuentan con flautas travesas dentro de su dotación logística para la clase de música. Precisamente uno de los intereses, es dar a conocer la flauta traversa dentro de la institución donde se desempeña como profesor de música.

- Se ha cumplido también con el objetivo trazado acerca de estimular y favorecer el espíritu creativo y la inteligencia musical de las estudiantes, mediante la elaboración de dos composiciones melódicas cortas para flauta, diseñadas por ellas mismas.
- El acompañamiento mediante instrumentos armónicos como la guitarra, el charango o el piano, por ejemplo; es una estrategia didáctica que enriquece el proceso, porque genera un ambiente sonoro más interesante para las estudiantes, al mismo tiempo que educa el oído armónico y prepara el terreno para la práctica musical colectiva.
- La práctica musical grupal, es una dimensión que enriquece y fortalece el proceso de las niñas, quienes al verse unidas por el mismo instrumento se sienten identificadas, se colaboran y se acompañan. Esto demuestra el poder socializador e integrador que tiene el ejercicio de la práctica musical cuando se desarrolla en grupo.
- Se cumple con el propósito de aprender a investigar y a diseñar material pedagógico musical, en cuanto a la flauta travesa se refiere y así optimizar la práctica profesional como docente de este instrumento.

Este proceso está empezando; por eso mismo la importancia de hacerlo bien y por eso mismo el interés de proporcionar placer en la práctica musical, para que la motivación se convierta en la más poderosa metodología didáctica y una vez concluido este primer acercamiento a la flauta, quede en el niño el deseo en el corazón de querer continuar avanzando en su proceso.

Cada una de estas ideas conclusivas, dan razón de la pertinencia que tuvo la aplicación de este proyecto pedagógico musical y el impacto que tuvo en la comunidad estudiantil, es decir, en la población delimitada con la cual se tuvo el inmenso gusto de poder trabajar.

Cabe recordar que cada persona aprende a un ritmo distinto, por ello, como educador es preciso contar siempre con un *“plan B”*, o inclusive un *“plan C”* dentro de nuestros recursos didácticos; porque una de las prioridades ha de ser la motivación que podamos transmitir y generar hacia nuestros estudiantes acerca de algún tipo de saber, acerca de algún tipo de conocimiento; ya que si existe motivación suficiente por parte del estudiante; su curiosidad misma, su anhelo de aprender cosas nuevas lo llevará a continuar buscando, a continuar creciendo y a continuar cultivándose.

Esta propuesta funciona porque brinda herramientas didácticas claras y sencillas para iniciar un proceso; sí. Pero sobre todo porque deja las puertas abiertas para dar continuidad al camino del niño flautista aprendiz, continuidad en el proceso de la creatividad musical del mismo, continuidad al abordar nuevos materiales didácticos orientados a la flauta, continuidad en la elaboración de un pensamiento musical cada vez más consciente, y continuidad en el desarrollo de la sensibilidad, gusto y estética expresados a través de un instrumento transformador de la sociedad: la educación musical.

Jassir Nadim Badrán Robayo

Bibliografía

- Altés, H. (1918). *Method for the Boehm Flute; Part I*. New York: Carl Fischer Ed.
- Broers, M. Kastelein, J. (2003). *Escuchar, leer & tocar*. Heerenveen, Holland: Haske Publications BV. España: Piles Editorial de Música S.A
- De Arruda, P. J. (1988). *Didáctica y práctica de la enseñanza*. Bogotá D.C.: Editorial Presencia Ltda.
- Fernández, E. G. (2006). Instrumentos de viento-madera. En *La enciclopedia del estudiante tomo 18* (págs. 212, 213). Buenos Aires: Santillana S.A.
- Gardner, H. (1993). *Inteligencias múltiples la teoría en la práctica*. Barcelona: Paidós.
- Harrison, H. (1982). *Play the flute*. London: Elm Tree Books Ltda. EMI Music Publishing Ltd.
- Hernández, S. R. (2003). *Metodología de la investigación*. México D.F.: Mc Graw-Hill.
- Piaget, J. (1961). *La formación del símbolo en el niño*. México: Fondo de cultura económica.
- Sánchez, A. (2011). Propuesta audio visual de aprendizaje de las técnicas extendidas de la flauta travesa de llaves a través del desarrollo del beatboxing. Bogotá D.C: Universidad Pedagógica Nacional.
- Sanz, T. y. (1975). El enfoque histórico cultural su contribución a una concepción pedagógica contemporánea. En C. d. Habana, *Tendencias pedagógicas en la realidad educativa actual* (págs. 124, 131). Barcelona: Editorial Universitaria Universidad Juan Misael Saracho. Bolívia.
- Sastoque, W. (2012). *Guía multimedia para los procesos de iniciación en la flauta travesa*. Bogotá D.C, Colombia: Univesidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- Taffanel P.; Gaubert, P. (1958). *Método Completo de Flauta*. París: Edittions Musicales, 175, Rue Saint-Honoré.
- Toshio, T. (1971). *Suzuki Flute School. Vol.1; Part.1*. USA: Alfred Publishing Co. Inc.
- Woltzenlogel, C. (1982). *Método Ilustrado de Flauta*. Sao Paulo. Río de Janeiro: Irmaos Vitale Editores
- Wye, T. (1989). *Iniciación a la flauta*, Madrid: Mundimúsica S.A.

Referencias web

Gráfica 4: Ubicación de los dedos en el mecanismo (19 de octubre de 2013):

<http://3.bp.blogspot.com/-1ELTLbyIM7s/T-0IPoC5BjI/AAAAAAAAEAc/zco4vFoVxkE/s1600/flauta-traversa-notas-dedos.jpg>

Gráfica 5: Tabla de posiciones (19 de octubre de 2013):

<http://2.bp.blogspot.com/-ahqYu30d4BU/T-0JV6U4ozI/AAAAAAAAEEM/-V94DQ0rGEM/s1600/posicion-dedos-flauta-traversa.jpg>

Gráfica 5: Tabla de posiciones segunda parte (19 de octubre de 2013):

http://3.bp.blogspot.com/--f0pSbyWGvw/T-0JZms111I/AAAAAAAAEEM/xs_HCFeTqvg/s1600/posiciones-dedos-flauta-traversa.jpg

Celso Woltzenlogel. (19 de octubre de 2013):

<http://celsowoltzenlogel.net/>

López, J. (2000). *Escuelas flautísticas*. Obtenido de

<http://www.flautaandalucia.org/ARTICULOS/FJLopez/FyM09%20Escuelas%20Flaut%EDsticas.pdf> (19 de octubre de 2013)