



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

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:

**Aplicación de la respiración circular en la interpretación de obras contemporáneas para flauta
traversa**

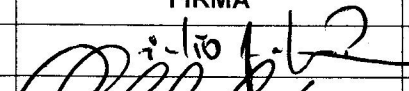
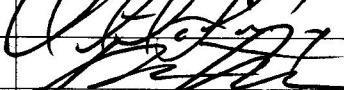
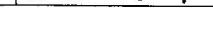
Presentado por el estudiante:

Jonathan David Acevedo Vargas

c.c. 1026262860

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

1. Es un trabajo que cumple con las características metodológicas.
2. Realiza un aporte didáctico en un campo como lo es la respiración circular que ha sido poco explorado.
3. Es un trabajo que resulta pertinente y útil su aplicación para los instrumentos de viento en general.
4. En el desarrollo de la sustentación se demostró apropiación del tema, claridad en los conceptos y concreción.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	JULIO NOGUERA		5.0
Jurado 2 - lector	ALBERTO LEONGÓMEZ		5.0
Jurado 3 - asesor	ROBERTO RUBIO		5.0
Jurado 4 - asesor	MARCELA RÍOS		5.0

Nota final: 5.0

DISTINCIONES:

Dado en Bogotá D.C. a los 21 días del mes de Febrero de 2013

**APLICACIÓN DE LA RESPIRACIÓN CIRCULAR EN LA INTERPRETACIÓN DE
OBRAS CONTEMPORÁNEAS PARA FLAUTA TRAVERSA**

JONATHAN DAVID ACEVEDO VARGAS

Asesor Musical: Roberto Rubio

Asesora Metodológica: Sandra Marcela Ríos

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Bogotá, 2013

**APLICACIÓN DE LA RESPIRACIÓN CIRCULAR EN LA INTERPRETACIÓN DE
OBRAS CONTEMPORÁNEAS PARA FLAUTA TRAVERSA**

**Como requisito parcial para optar al título de
Licenciado en Educación Musical**

JONATHAN DAVID ACEVEDO VARGAS

Asesor Musical: Roberto Rubio

Asesora Metodológica: Sandra Marcela Ríos

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Bogotá, 2013

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL Realizando lo Posible	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: 2008175001	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 28-02-2013	Página 1 de 5	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado como requisito parcial para optar al título de Licenciado en Educación Musical
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	APLICACIÓN DE LA RESPIRACIÓN CIRCULAR EN LA INTERPRETACIÓN DE OBRAS CONTEMPORÁNEAS PARA FLAUTA TRAVERSA
Autor(es)	Jonathan David Acevedo Vargas
Director	Asesor Musical: Roberto Rubio Asesora Metodológica: Sandra Marcela Ríos
Publicación	Universidad Pedagógica Nacional
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Flauta travesa, Técnicas extendidas, Respiración circular, Música contemporánea, Propuesta didáctica, Constructivismo.

2. Descripción
Trabajo de grado que busca evidenciar la importancia de la respiración circular en la flauta travesa para la interpretación de obras contemporáneas, para lo cual se diseña una guía didáctica basada en tres análisis para enseñar la respiración circular, se analizan 3 obras que poseen lenguajes académicos contemporáneos para flauta travesa que ayudan a enseñar, desarrollar y aplicar la respiración circular, se exponen las diferentes posibilidades tímbricas en la flauta travesa, combinando las técnicas extendidas con la respiración circular, y se proporcionan herramientas técnicas respiratorias para mejorar la interpretación de obras contemporáneas que contengan la respiración circular en la flauta travesa.

3. Fuentes
Adler, S. (2006). <i>El Estudio de la Orquestación</i>. España: Idea Books. Altes, H. (1989). <i>MÉTODO DE FLAUTA</i>. Madrid: Real Musical. Álvarez, C. (2009). <i>METODOLOGIA PARA LA ENSEÑANZA DE LOS SONIDOS MULTIFÓNICOS EN LA FLAUTA TRAVERSA</i>. Tesis de pregrado no publicada. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia. Coll, C., Martín, E., Mauri, T., Miras, M., Onrubia, J., Solé, I., & Zabala, A. (1997). <i>El constructivismo en el aula</i> (7ma Ed.). España: Editorial Graó. Dick, R. (1995). <i>La Respiración Circular del Flautista</i>. Madrid: Mundimúsica.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL Realidad de Colombia	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: 2008175001	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 28-02-2013	Página 2 de 5	

Henandez, R. Fernández, C. & Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación* (5ta Ed.). México: McGRAW-HILL.

MINISTERIO DE CULTURA. (2003). *Guía de Iniciación a la flauta Traversa*. Colombia: Imprenta Nacional de Colombia.

Offermans, W. (1992). *For the Contemporary Flutist*. USA: Musikverlag Zimmermann.

Offermans, W. (1994). *Honami*. USA: Musikverlag Zimmermann.

Ossa, M. (2006). CARTILLA DE CITAS: Pautas para citar textos y hacer listas de referencias. Colombia: Corcas Editores.

Lester, J. (2005). *Enfoques Analíticos de la Música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.

Levine, C. & Mitropoulos-Bott, C. (2005). *La Flauta Posibilidades técnicas*. España: Idea Books.

Locatelli, Ana. (1973). *La Notación de la Música Contemporánea*. : RICORDI.

Sanabria, G. (2012). *PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA ENSEÑANZA DEL PIANO FUNDAMENTADA EN EL MINIMALISMO MUSICAL TOMANDO COMO MODELO LOS ESTUDIOS PARA PIANO (1994) DE PHILIP GLASS (n.1937)*. Tesis de pregrado no publicada. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

Sánchez, A. (2011). *PROPUESTA AUDIOVISUAL DE APRENDIZAJE DE LA TÉCNICAS EXTENDIDAS DE LA FLAUTA TRAVERSA DE LLAVES A TRAVÉS DEL DESARROLLO DEL BEATBOXING*. Tesis de pregrado no publicada. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

Smith, R. (1996). *LA NUEVA MUSICA, El movimiento avant-garde a partir de 1945*. Buenos Aires: RICORDI.

Woltzenlogel, C. (1982). *MÉTODO ILUSTRADO DE LA FLAUTA*. Rio de Janeiro: IRMAOS VITALE.

Wye, T. (1987). *Teoría y Práctica de la FLAUTA*. Madrid: Mundimúsica.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL Realidad de la Pedagogía	FORMATO	
RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE		
Código: 2008175001	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 28-02-2013	Página 3 de 5	

4. Contenidos

El presente trabajo de grado consta de seis capítulos que serán descritos a continuación:

- Aspectos Preliminares: Se contextualiza al lector por medio del planteamiento del problema de investigación, donde se describe brevemente la técnica de la respiración circular y se evidencia la escasez de fuentes bibliográficas que ayudes a desarrollar dicha técnica. De tal contextualización sale la pregunta de investigación, para luego dar paso a la justificación, donde se expone la relevancia del presente trabajo.
- Antecedentes: Luego de haber consultado diversas fuentes bibliográficas se encontraron tres monografías en la Biblioteca de la Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes sede el Nogal con temas similares, a los desarrollados en el presente trabajo.
Se presentan el formato RAE (Resumen Analítico Educativo) de cada una de las monografías mencionadas anteriormente. En él se encontrará una información general de las fuentes bibliográficas, los contenidos, la metodología, y los aportes de dichos trabajos para la presente monografía.
- Metodología: En este capítulo se encontrará la información relacionada con los objetivos de la propuesta, el modelo de investigación seleccionado y sus respectivos instrumentos de recolección, los compositores a analizar y sus obras, los criterios de análisis técnico, musical, y su nivel de dificultad el cual está basado en el sistema de clasificación del Trinity College of London para flauta travesa.
- Referentes Teóricos: Al desarrollar el problema de investigación se hace necesario referirse a dos grandes aspectos: el enfoque pedagógico, que en este caso de basa en el constructivismo, y la flauta travesa, mencionando su historia, sus técnicas tradicionales de interpretación y técnicas extendidas, y la respiración circular.
- Propuesta Didáctica: Luego del analizar 3 obras que poseen lenguajes académicos contemporáneos para flauta travesa se diseña una guía didáctica que ayuda a enseñar, desarrollar y aplicar la respiración circular.
- Conclusiones: Finalmente, se realiza un análisis de cada uno de los capítulos anteriores, lo cual arroja unos resultados que se especificarán más adelante.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL Realidad de la Pedagogía	FORMATO	
RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE		
Código: 2008175001	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 28-02-2013	Página 4 de 5	

5. Metodología

La presente monografía consta de dos momentos, uno cualitativo donde se acude a las fuentes primarias para enriquecer la información encontrada en las fuentes bibliográficas, y otro musical, donde se realizan una serie de análisis de obras para flauta travesa, que servirán como aplicación de la técnica aprendida, y como base para la elaboración de los contenidos de la propuesta didáctica.

6. Conclusiones

- Aunque la respiración circular es una técnica milenaria dentro de prácticas sociales y culturales de diferentes comunidades en el mundo, es todavía un tema relativamente nuevo dentro de la academia, por lo que normalmente no hace parte de los programas académicos.
- Luego de consultar varias fuentes bibliográficas, se concluye que no existen parámetros unificados o generalizados para el análisis de obras contemporáneas, ya que textos de análisis como el *Tratado de la forma musical* de Clemens Kuhn o el *Análisis del estilo musical* de Jan LaRue están centrados en el análisis de música tonal con énfasis en el siglo XVIII-XIX.
- Existen obras musicales que requieren de un buen desarrollo de la respiración circular, por lo que no conocerla y manejarla sería un impedimento para abarcarlas.
- El tener la respiración circular como un recurso de interpretación permite acercarse no solo a obras para flauta que exijan tal tipo de respiración, sino a obras originales para otros instrumentos, donde la estructura de las frases es tan extensa que no se podría tocar con la respiración habitual.
- Actualmente el material bibliográfico y/o audiovisual con el que se cuenta, en relación con la enseñanza y aprendizaje de la respiración circular, es escaso, generando una centralización del conocimiento en los flautistas que ya manejan esta técnica.
- La respiración circular se encuentra ubicada dentro de las técnicas extendidas siendo catalogada como la más difícil y la que más tiempo toma en desarrollar, ya sea por los procesos físicos que se ven involucrados, por la falta de maestros que manejen esta técnica o por la falta de divulgación de material que ayude sistemáticamente a desarrollar dicha técnica.
- Existe un gran número de técnicas extendidas pueden combinarse con la respiración circular, dando la posibilidad de ampliar la gama interpretativa para la flauta travesa de llaves o flauta Boehm.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL Realizando la Pedagogía	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: 2008175001	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 28-02-2013	Página 5 de 5	

Elaborado por:	Jonathan David Acevedo Vargas
Revisado por:	Roberto Rubio, Marcela Ríos, Julio Noguera y Alberto León

Fecha de elaboración del Resumen:	28	02	2013
--	----	----	------

AGRADECIMIENTOS

Al profesor Roberto rubio (Asesor Musical) y a la profesora Marcela Ríos (Asesora Metodológica) por su apoyo, dedicación y colaboración para el buen desarrollo del presente trabajo de grado.

A los profesores Julio Noguera y Alberto León (Jurados) por sus comentarios y correcciones que ayudaron y enriquecieron el cuerpo del texto.

A mi maestro y amigo Alfredo Ardila por acompañar y guiar mi proceso de aprendizaje y formación no solo como músico sino como persona. Gracias a él surge mi interés infinito por la flauta travesa, motivación principal para la realización de mi trabajo de grado.

A las personas que más amo; Cristian Acevedo (Hermano), Liliana Vargas (Madre), Ingrid Medina (Compañera) por estar siempre a mi lado en cada uno de los proyectos que emprendo.

A Margarita Medina por su gran colaboración en la edición y diagramación del trabajo de grado.

TABLA DE CONTENIDOS

	Pág.
1. ASPECTOS PRELIMINARES	1
1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	1
1.1. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	2
1.2. JUSTIFICACIÓN	2
2. ANTECEDENTES	3
2.1. RESUMEN ANALÍTICO EDUCATIVO RAE 1.....	3
2.2. RESUMEN ANALÍTICO EDUCATIVO RAE 2.....	5
2.3. RESUMEN ANALÍTICO EDUCATIVO RAE 3.....	7
3. METODOLOGÍA	9
3.1. PARTE CUALITATIVA	9
3.1.1. OBJETIVOS	9
3.1.2. POBLACIÓN.....	10
3.1.3. MODELO DE INVESTIGACIÓN	10
3.1.4. INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN	11
3.1.5. ENTREVISTA.....	11
3.1.6. FORMATO DE ENTREVISTA	12
3.1.7. TRASCRICION DE LA ENTREVISTA	13
3.2. PARTE MUSICAL	18
3.2.1. COMPOSITORES A ANALIZAR.....	18
3.2.1.1. Tilmann Dehnhard.....	18
3.2.1.2. Will Offermans.....	19
3.2.1.3. Robert Dick	22
3.2.2. PARÁMETROS DE ANÁLISIS DE LAS OBRAS CONTEMPORÁNEAS 24	
3.2.2.1. Elementos de análisis técnico	24
3.2.2.2. Elementos de análisis musical	28

3.2.2.3. Nivel Técnico de las obras	29
3.2.3. ANÁLISIS DE OBRAS CONTEMPORÁNEAS	31
3.2.3.1 Breath III	31
3.2.3.2. Etude 10: Circular Breathing	37
3.2.3.3. Flames Must Not Encircle Sides.....	42
4. REFERENTES TEÓRICOS.....	55
4.1. ENFOQUE PEDAGÓGICO	55
4.2. FLAUTA TRAVERSA	56
4.2.1. HISTORIA DE LA FLAUTA TRAVERSA.....	56
4.2.2. PARTES DE LA FLAUTA TRAVERSA	57
4.2.3. FAMILIA DE LA FLAUTA.....	59
4.2.3.1. Flautín.....	59
4.2.3.2. Flauta Soprano.....	61
4.2.3.3. Flauta Alto.....	62
4.2.3.4. Flauta Bajo.....	64
4.2.4. TÉCNICAS TRADICIONALES DE INTERPRETACIÓN.....	65
4.2.5. TÉCNICAS EXTENDIDAS.....	69
4.2.6. RESPIRACIÓN CIRCULAR.....	75
5. PROPUESTA DIDÁCTICA.....	77
6. CONCLUSIONES.....	113
7. BIBLIOGRAFÍA.....	114

ÍNDICE DE FIGURAS

	Pág.
Fig. 1. Etude 10, Circular Breathing, Wil Offermans, Sistema 1.	24
Fig. 2. Etude 10, Circular Breathing, Wil Offermans, Sistemas 8-9.	25
Fig. 3. Etude 10, Circular Breathing, Wil Offermans, Sistemas 12-13.	25
Fig. 4. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 27.	25
Fig. 5. Breath III, Tilmann Dehnhard, Compases 7-12	26
Fig. 6. Breath III, Tilmann Dehnhard, Compases 1-6	26
Fig. 7. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 21.	27
Fig. 8. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 3.	27
Fig. 9. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 4.	28
Fig. 10. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 6.	28
Fig. 11. Breath III, Tilmann Dehnhard, modulo a1.....	32
Fig. 12. Breath III, Tilmann Dehnhard, modulo a1'	33
Fig. 13. Breath III, Tilmann Dehnhard, modulo b2.....	33
Fig. 14. Breath III, Tilmann Dehnhard, modulo b3.....	33
Fig. 15. Breath III, Tilmann Dehnhard, modulo c1	33
Fig. 16. Breath III, Tilmann Dehnhard, compás 1	34
Fig. 17. Breath III, Tilmann Dehnhard, modulo c1	34
Fig. 18. Breath III, Tilmann Dehnhard, compás 6	35
Fig. 19. Breath III, Tilmann Dehnhard, compás 8	35
Fig. 20. Breath III, Tilmann Dehnhard, compases 1-6.....	36
Fig. 21. Breath III, Tilmann Dehnhard, compases 17-18.....	36
Fig. 22. Etude 10: Circular Breathing, Wil Offermans, Sistema 4.	38
Fig. 23. Etude 10: Circular Breathing, Wil Offermans, Sistema 24.	39
Fig. 24. Etude 10: Circular Breathing, Wil Offermans, Sistema 18.	39
Fig. 25. Etude 10: Circular Breathing, Wil Offermans, Sistemas 8-9.	39
Fig. 26. Etude 10: Circular Breathing, Wil Offermans, Sistemas 20-21.	40
Fig. 27. Etude 10: Circular Breathing, Wil Offermans, Sistema 23.	40
Fig. 28. Etude 10: Circular Breathing, Wil Offermans, Sistema 7.	41
Fig. 29. Etude 10: Circular Breathing, Wil Offermans, Sistemas 15-16.	41
Fig. 30. Etude 10: Circular Breathing, Wil Offermans, Sistema 24.	41
Fig. 31. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 1.	43
Fig. 32. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 6.	44
Fig. 33. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 9.	44
Fig. 34. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 11.	45
Fig. 35. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 14.	45
Fig. 36. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 17.	46
Fig. 37. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 17.	46

Fig. 38. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 21.....	47
Fig. 39. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 22.....	47
Fig. 40. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 23.....	47
Fig. 41. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 25.....	48
Fig. 42. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistemas 13 y 14.	48
Fig. 43. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 3.....	49
Fig. 44. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 22.....	49
Fig. 45. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 19.....	50
Fig. 46. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 22.....	50
Fig. 47. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 3.....	51
Fig. 48. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 21.....	51
Fig. 49. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 5.....	52
Fig. 50. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 3.....	52
Fig. 51. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 15.....	53
Fig. 52. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 21.....	53
Fig. 53. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 13.....	54
Fig. 54. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 24.....	54

ÍNDICE DE IMÁGENES

	Pág.
Imagen 1. Tilmann Dehnhard.....	18
Imagen 2. Wil Offermans	19
Imagen 3. Robert Dick	22
Imagen 4. Sonidos Empleados En Breath Iii	35
Imagen 5. Esquema Armónico A Cuatro Partes	35
Imagen 6. Escala Pentáfona	39
Imagen 7. Sonidos empleados en <i>Etude 10: Circular Breathing</i>	40
Imagen 8. Partes de la flauta	57
Imagen 9. Cabeza de la flauta	58
Imagen 10. Cuerpo de la flauta	58
Imagen 11. Pie o pata de la flauta.....	59
Imagen 12. Flautín o piccolo	59
Imagen 13. Tesitura del flautín	60
Imagen 14. Características de los registros del flautín	60
Imagen 15. Flauta soprano	61
Imagen 16. Tesitura de la flauta	61
Imagen 17. Características de los registros de la flauta	62
Imagen 18. Flauta alto	62
Imagen 19. Tesitura de la flauta alto	63
Imagen 20. Características de los registros de la flauta alto.....	63
Imagen 21. Flauta bajo	64
Imagen 22. Tesitura de la flauta bajo	64
Imagen 23. Características de los registros de la flauta bajo.....	65
Imagen 24. Simple golpe de lengua o picado.....	66
Imagen 25. Doble golpe de lengua o doble picado.....	66
Imagen 26. Triple golpe de lengua o triple picado	66
Imagen 27. Staccato	67
Imagen 28. Legato	67
Imagen 29. Picado suave 1.....	67
Imagen 30. Picado suave 2.....	67
Imagen 31. Frullato o flutterzunge 1	68
Imagen 32. Frullato o flutterzunge 2	68

Imagen 33. Notación Wind Tones 1	70
Imagen 34. Notación Wind Tones 2	70
Imagen 35. Notación Armónicos 1	71
Imagen 36. Notación Armónicos 2	71
Imagen 37. Notación Armónicos 3	71
Imagen 38. Notación Whistle tones.....	72
Imagen 39. Notación Bisbigliando	72
Imagen 40. Notación Glissando de dedos	73
Imagen 41. Notación Glissando de Embocadura	73
Imagen 42. Notación embocadura de trompeta.....	74
Imagen 43. Notación Multifónicos	74

ÍNDICE DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Requerimientos técnicos para los niveles 1-8 según el Trinity College of London.....	30
Tabla 2. Requerimientos técnicos para los niveles 1-8 según el Trinity College of London.....	30
Tabla 3. Resumen de los aspectos técnicos de las obras analizadas.	30

1. ASPECTOS PRELIMINARES

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La respiración circular es una técnica extendida que los flautistas han mitificado, creyéndola sumamente compleja, por lo que muy pocos de ellos la manejan.

Esta técnica, en la cual se produce un flujo de aire constante, tiene unos orígenes remotos en la historia, y ha sido utilizada con diferentes fines; terapéuticos, laborales, musicales, entre otros. Sin embargo, dentro del ámbito musical occidental “está considerada como una habilidad radicalmente nueva” (Dick, 1995, p. 5) que se atribuye a los grandes maestros en la interpretación de los instrumentos de viento, razón por la cual se tiene en cuenta muy poco en los programas académicos de las universidades.

Actualmente el material bibliográfico y/o audiovisual con el que se cuenta en relación con la enseñanza y aprendizaje de la respiración circular es escaso, generando una centralización del conocimiento en los flautistas que ya manejan esta técnica. Sin embargo, “la respiración circular no es de ninguna manera una técnica exótica reservada a unos pocos” (Dick, 1995, p. 5).

Es común que la respiración circular se explore en otros instrumentos de viento, pues, como menciona Robert Dick en su libro *La respiración circular del flautista*, “resulta más fácil en un instrumento que utilice poco aire y presente resistencia al soplo”, mientras que “de todos los instrumentos de viento, incluyendo los metales mas graves, la flauta utiliza la mayor cantidad de aire con la presión más baja” y “es más, la flauta no tiene una embocadura que fije los labios a una lengüeta cuya sujeción ayude a mantener la forma de la embocadura correctamente mientras las mejillas se mueven” (Dick, 1995, p. 5) , lo cual hace que su aprendizaje se dificulte un poco más en relación con los demás instrumentos de viento.

Otro punto importante a tener en cuenta, es que las obras que incluyen la respiración circular son de difícil acceso e interpretación, ya sea por la grafía musical, o simplemente porque no se tiene esta técnica desarrollada. Este trabajo de grado hará referencia a tres compositores como son: Tilmann Dehnhard, Robert Dick y Wil Offermans, considerándolos pertinentes por el aporte que han hecho desde sus obras para el desarrollo de la flauta traversa en relación con la respiración circular.

Por lo anterior, es necesario dar respuesta a la siguiente pregunta:

1.1. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo evidenciar la importancia de la respiración circular en la interpretación de obras contemporáneas para flauta traversa?

1.2. JUSTIFICACIÓN

La respiración circular permitirá un acercamiento a la interpretación de músicas no convencionales por parte del flautista, las cuales incluyen esta técnica dentro de su discurso musical. Además de esto, el concepto de fraseo cambiaría inmediatamente, para pasar de frases de unos compases a frases literalmente sin fin. Por otra parte, si se combinara con otras técnicas extendidas de la flauta traversa como por ejemplo, con el wind tone, Bisbigliando, multifónico, whisper tones, trémolos, armónicos, holow tone¹, entre otros, daría la posibilidad de ampliar la gama interpretativa para la flauta traversa de llaves o flauta Boehm.

Esta monografía avanzará en este aspecto, ya que se le dará una gran importancia a la música contemporánea y a las técnicas extendidas en la flauta traversa.

Teniendo en cuenta la escasez del material bibliográfico relativo a la respiración circular, el presente trabajo aportará en tres aspectos: primero, desarrollará una guía didáctica que enseñe paso a paso la respiración circular en la flauta traversa; segundo, ampliará el repertorio a través del análisis de una serie de obras pensadas para aplicar lo aprendido, y tercero, incorpora las técnicas extendidas dentro de las posibilidades tímbricas de la flauta, afianzando los procesos ya llevados dentro de la academia.

¹ Wind tone, Bisbigliando, Multifónico, Whisper tone, Trémolo, Armónico, y Holow tone son términos universales dentro de la literatura musical, por lo cual no necesitan traducción.

2. ANTECEDENTES

Luego de haber consultado en la Biblioteca de la Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes sede el Nogal, se encontraron tres monografías con temas similares a los desarrollados en el presente trabajo.

A continuación se presenta en formato RAE (Resumen Analítico Educativo) de cada una de las monografías mencionadas anteriormente. En él se encontrará una información general de las fuentes bibliográficas, los contenidos, la metodología, y los aportes de dichos trabajos para la presente monografía.

2.1. RESUMEN ANALÍTICO EDUCATIVO RAE 1

RESUMEN ANALÍTICO EDUCATIVO	
TÍTULO <i>(Artículo científico o tesis de grado)</i>	AUTOR(ES)
Propuesta metodológica para la enseñanza del piano fundamentada en el minimalismo musical tomando como modelo los estudios para piano (1994) de Philip Glass (n.1937)	Giovanny Sanabria Torres
UNIDAD PATROCINANTE – EDITORIAL <i>(Universidad, Institución, ONG)</i>	AÑO
Universidad Pedagógica Nacional	2012
PALABRAS CLAVES	FUENTES BIBLIOGRÁFICAS <i>(Señale las más importantes)</i>
Minimalismo, Philip Glass, Análisis Modular, Música contemporánea, Siglo XX, Música para piano, Estudios para piano.	Potter, K. <i>Four Musical Minimalists</i> ; Gann, K. <i>Minimal Music, Maximal Impact</i> ; Morgan, R. <i>La música en el siglo XX</i> ; Cope, D. <i>Techniques of the contemporary Composer</i> ; Rattalino P. <i>Historia del Piano</i> ; <i>10 Etudes de Philip Glass</i> , <i>Mad Rush</i> de Philip Glass.

DESCRIPCIÓN <i>(Tipo de documento, temática, objetivos)</i>
La presente monografía propone un modelo de acercamiento a la pedagogía del piano a partir del concepto de minimalismo musical con base en el análisis musical y técnico de los <i>10 Estudios</i> para piano de Philip Glass.
CONTENIDO <i>(Índice o partes que componen el texto)</i>
Concepto de minimalismo musical, Reseña histórica del minimalismo, Características musicales del minimalismo, Reseña histórica de Philip Glass y características compositivas, Análisis Técnico-musical de los <i>10 Estudios</i> y <i>Mad Rush</i> de Philip Glass.
RESUMEN <i>(Síntesis del documento)</i>
Este trabajo de grado se propone realizar un análisis musical tanto técnico como morfológico de los 10 estudios para piano de Philip Glass, e incluirlos dentro del repertorio para la enseñanza del piano. Por otro lado, se planea hacer una propuesta metodológica, para que los estudiantes o profesores se puedan acercar a la música contemporánea, y en particular, a la música minimalista.
METODOLOGÍA <i>(Describa la metodología utilizada en la investigación)</i>
Esta propuesta metodológica se dirige a los profesores de Piano, los cuales deben seguir una serie de etapas antes de comenzar el estudio de las obras. Análisis musical y técnico de previo a su interpretación. Se proponen secciones y ejercicios basados en las obras trabajadas, con el fin de abordar aspectos musicales y técnicos específicos. La obra se debe ubicar según su nivel de dificultad, de acuerdo con la clasificación del Trinity College of London.
CONCLUSIONES <i>(Indique las conclusiones de la investigación)</i>
Los 10 estudio para piano de Philip Glass contienen aspectos musicales y técnicos que permiten su aplicación en la enseñanza del piano que a su vez, pueden utilizarse como un acercamiento a la música minimalista, y en aspecto más general a la música contemporánea. El análisis musical previo a la interpretación constituye una herramienta fundamental que se debería considerar al abordar cualquier obra musical. Este trabajo posibilita el estudio de otras obras para piano de Philip Glass, lo cual ampliaría significativamente el repertorio minimalista. El modelo de análisis que se utilizó, puede extenderse a diversas obras que utilicen ideas musicales a manera de módulos para generar una estructura mediante la repetición y variación de dichas unidades.
APORTES <i>(Analice los aportes de la investigación en perspectiva de su utilidad para la investigación propia)</i>
Ya que el enfoque de esta monografía está centrado en el estudio de la música contemporánea y más específicamente en la música minimalista será de gran ayuda a la hora de analizar las obras para flauta. Uno de los aportes más significativos de esta monografía es el análisis morfológico que aplica para las obras minimalistas, y el material bibliográfico.

FUENTE DEL ARTÍCULO (Copie el link donde se obtuvo el artículo analizado o el centro de documentación donde se obtuvo)
Biblioteca Facultad de Bellas Artes, Universidad Pedagógica Nacional

2.2. RESUMEN ANALÍTICO EDUCATIVO RAE 2

RESUMEN ANALÍTICO EDUCATIVO	
TÍTULO (Artículo científico o tesis de grado)	AUTOR(ES)
Propuesta Audiovisual de las técnicas extendidas de la flauta travesa de llaves por medio del desarrollo del Beatboxing.	Alex Giovanni Sánchez Cárdenas
UNIDAD PATROCINANTE – EDITORIAL (Universidad, Institución, ONG)	AÑO
Universidad Pedagógica Nacional	2011
PALABRAS CLAVES	FUENTES BIBLIOGRÁFICAS (Señale las más importantes)
Flauta Traversa, Técnicas Extendidas, Beatboxing, Aprendizaje Autónomo.	COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA. Programa Nacional de Bandas: guía de iniciación a la flauta travesa; DICK, The Other Flute, a Performance Manual of Contemporary Techniques; LEVINE Carine y MITROPOULOS-BOTT Christina, Posibilidades Técnicas de la flauta.
DESCRIPCIÓN (Tipo de documento, temática, objetivos)	
Trabajo monográfico que expone una propuesta audiovisual para iniciar o fortalecer el aprendizaje de las técnicas extendidas en la Flauta Traversa de llaves por medio del aprendizaje y desarrollo del Beatboxing como recurso técnico musical.	

CONTENIDO <i>(Índice o partes que componen el texto)</i> Flauta travesa de llaves, Técnicas extendidas de la flauta travesa, Human Beatboxing, Aprendizaje autónomo, Propuesta audiovisual de aprendizaje de las Técnicas Extendidas de la flauta travesa de llaves por medio del desarrollo del Beatboxing.
RESUMEN <i>(Síntesis del documento)</i> Este trabajo de grado se propone realizar aporte Audiovisual para incorporar elementos Técnico-musicales del Beatboxing con el fin de afianzar la interpretación de las técnicas extendidas en la flauta travesa de llaves. Dicha monografía tiene como centro el aprendizaje autónomo, apoyado en los medios Audiovisuales.
METODOLOGÍA <i>(Describa la metodología utilizada en la investigación)</i> Se hace una recolección de diferentes fuentes para exponer los estudios, métodos y estrategias desarrollados para el aprendizaje de las técnicas extendidas en la Flauta Travesa. Se busca y selecciona el modelo de investigación, así como la población y los instrumentos de recolección. Al situar el problema dentro del contexto se hace necesario referirse a tres aspectos: La Flauta Travesa de llaves, el Beatboxing y el Aprendizaje Autónomo. Luego, se procede a describir la propuesta, centrándose en la elaboración y los contenidos de los videos que conforman el material.
CONCLUSIONES <i>(Indique las conclusiones de la investigación)</i> Partir del desarrollo de las Técnicas básicas del Beatboxing, permite que el estudiante ejecute de mane más consiente los movimientos que involucran los músculos faciales, la mandíbula su manejo y control del flujo del aire. Elaborar materiales Audiovisuales que orienten al usuario final al aprendizaje de un saber específico, requiere del autor, una apropiación extendida del tema que va a plasmar. Es pertinente profundizar en la elaboración de materiales de a aprendizaje autónomo, debido a que ofrece a los docentes una herramienta que estimula la conciencia y regulación, por parte de los estudiantes, del proceso propio; esto en la formación musical, permite dar más posibilidades a que el estudio propio se dé por parte de los estudiantes, ya que ellos son los responsables de llevarlo a cabo.
APORTES <i>(Analice los aportes de la investigación en perspectiva de su utilidad para la investigación propia)</i> Uno de los aportes más grandes de esta monografía en la inclusión de nuevas metodologías e instrumentos de recolección para la recopilación de información en temas pocos convencionales, donde las fuentes bibliográficas no son demasiadas y se hace necesaria la búsqueda de fuentes primarias.
FUENTE DEL ARTÍCULO <i>(Copie el link donde se obtuvo el artículo analizado o el centro de documentación donde se obtuvo)</i> Biblioteca Facultad de Bellas Artes, Universidad Pedagógica Nacional.

2.3. RESUMEN ANALÍTICO EDUCATIVO RAE 3

RESUMEN ANALÍTICO EDUCATIVO	
TÍTULO <i>(Artículo científico o tesis de grado)</i>	AUTOR(ES)
Metodología para la enseñanza de los sonidos multifónicos en la Flauta Traversa	Carlos Augusto Álvarez Hernández
UNIDAD PATROCINANTE - EDITORIAL <i>(Universidad, Institución, ONG)</i>	AÑO
Universidad Pedagógica Nacional	2009
PALABRAS CLAVES	FUENTES BIBLIOGRÁFICAS <i>(Señale las más importantes)</i>
Sonidos Multifónicos, Las Leyes de Bernouilli, Sonidos Armónicos, Serie Armónica, Microtonalidad.	DICK, The Other Flute, a Performance Manual of Contemporary Techniques; LEVINE Carine y MITROPOULOS-BOTT Christina, Posibilidades Técnicas de la flauta; Raimon and Serway, Fundamentos de Física; Michael Valero, Física I Fundamental.
DESCRIPCIÓN <i>(Tipo de documento, temática, objetivos)</i>	
La presente monografía propone desarrollar una metodología para la enseñanza de los sonidos multifónicos en la flauta traversa, que ayude e incentive a que los instrumentistas interesados en las nuevas músicas del siglo XX y XXI, puedan incursionar y tener un acercamiento adecuado a esta técnica, y obtengan material apropiado que ayude al aprendizaje del mismo de manera pedagógica y conceptual.	
CONTENIDO <i>(Índice o partes que componen el texto)</i>	
Que son los sonidos multifónicos, Referentes históricos de las múltiples sonoridades, Física acústica de los tubos abiertos, Las leyes de Bernouilli, Generación de las diferentes notas, Armónicos y diferentes tipos de taladros, La serie armónica y su producción sonora, Propiedades de la serie armónica, La serie armónica y el timbre, El papel de cada armónico, Microtonalidad, Historia de la microtonalidad, Instrumentos microtonales, Escalas microtonales y macrotonales antiguas.	
RESUMEN <i>(Síntesis del documento)</i>	
Este trabajo de grado plantea desarrollar una metodología para la enseñanza de los sonidos multifónicos en la flauta traversa. Para el desarrollo de esta metodología se estable una serie de referentes conceptuales y de conceptos previos al estudio de la técnica, que luego serán aplicados a través de diez sesiones de trabajo.	
METODOLOGÍA <i>(Describa la metodología utilizada en la investigación)</i>	
Esta propuesta propone un tipo de investigación exploratoria entorno a la didáctica de la enseñanza de los sonidos multifónicos. La función de la investigación exploratoria es descubrir las bases y recabar información que permita como resultado del estudio, la	

formulación de una hipótesis.
CONCLUSIONES <i>(Indique las conclusiones de la investigación)</i>
Mediante la aplicación de la metodología realizada en las sesiones, se demuestra que los sonidos multifónicos en la flauta travesa, tienen un proceso metodológico de enseñanza que cuando es llevado paso a paso, y se tienen en cuenta los referentes conceptuales previos al abordaje de estos, se pueden aprender y comprender de una forma estructurada, fácil y segura. Gracias a la mecanización de ejercicios propuestos y realizados en las sesiones trabajadas se logra comprender como se entienden visual y físicamente las diferentes notaciones y nomenclaturas para trabajar los sonidos multifónicos en los instrumentos según autores como Robert Dick, Carin Levine, Pierre Ives Artaud, Will Offermans.
APORTES <i>(Analice los aportes de la investigación en perspectiva de su utilidad para la investigación propia)</i>
Ya que uno de los objetivos específicos de la presente monografía es diseñar una guía didáctica basada en tres análisis para enseñar la respiración circular, resulta de gran ayuda observar cómo se realiza una metodología para iniciar a los estudiantes en el mundo de los sonidos multifónicos. Aunque el tema central de las dos monografías no es el mismo, es interesante ver como otros flautistas se centran en una técnica específica y la explotan al máximo, proporcionando más herramientas para la interpretación de la música de nuestro tiempo.
FUENTE DEL ARTÍCULO <i>(Copie el link donde se obtuvo el artículo analizado o el centro de documentación donde se obtuvo)</i>
Biblioteca Facultad de Bellas Artes, Universidad Pedagógica Nacional.

Cabe resaltar que aunque las monografías anteriormente mencionadas están relacionadas con el tema de las técnicas extendidas y la música del s.XX y XXI, ninguna hace referencia a la respiración circular.

3. METODOLOGÍA

En este capítulo se encontrará la información relacionada con los objetivos de la propuesta, el modelo de investigación seleccionado y sus respectivos instrumentos de recolección, los compositores a analizar y sus obras, los criterios de análisis técnico, musical, y su nivel de dificultad el cual está basado en el sistema de clasificación del Trinity College of London para flauta traversa.

La presente monografía consta de dos momentos, uno cualitativo donde se acude a las fuentes primarias para enriquecer la información encontrada en las fuentes bibliográficas, y otro musical, donde se realizan una serie de análisis de obras para flauta traversa, que servirán como aplicación de la técnica aprendida, y como base para la elaboración de los contenidos de la propuesta didáctica.

3.1. PARTE CUALITATIVA

3.1.1. OBJETIVOS

Objetivo general

Evidenciar la importancia de la respiración circular en la flauta traversa para la interpretación de obras contemporáneas.

Objetivos específicos

- Diseñar una guía didáctica basada en tres análisis para enseñar la respiración circular.
- Analizar 3 obras que posean lenguajes académicos contemporáneos para flauta traversa que ayuden a enseñar, desarrollar y aplicar la respiración circular.- Exponer las diferentes posibilidades tímbricas en la flauta traversa, combinando las técnicas extendidas con la respiración circular.
- Proporcionar herramientas técnicas respiratorias para mejorar la interpretación de obras contemporáneas que contengan la respiración circular en la flauta traversa.

3.1.2. POBLACIÓN

Esta monografía está dirigida a estudiantes de flauta traversa, instrumentistas de viento, compositores y profesores de música que quieran conocer acerca de la técnica de la respiración circular y su aplicación a obras contemporáneas para flauta traversa.

Esto se llevará a cabo por medio de una cartilla o guía didáctica, que ayudará, no sólo a conocer la técnica de la respiración circular, sino a entender la función de la misma como un recurso importante dentro del campo de la interpretación y de la composición musical.

De acuerdo al sistema de clasificación del Trinity College of London para flauta traversa, se necesitará de un nivel 6 a 9 para poder acceder y aprovechar la cartilla.

3.1.3. MODELO DE INVESTIGACIÓN

A lo largo de la historia han existido diversas corrientes de pensamiento y diversos marcos interpretativos. “Sin embargo, y debido a las diferentes premisas que las sustentan, desde el siglo pasado tales corrientes se han “polarizado” en dos aproximaciones principales para indagar: el enfoque cuantitativo y el enfoque cualitativo de la investigación” (Hernández, Fernández & Baptista 2010, p.4).

Dentro de la presente monografía se trabajará el enfoque cualitativo, ya que “el proceso de indagación es más flexible y se mueve entre las respuestas y el desarrollo de la teoría. Su propósito consiste en “reconstruir” la realidad, tal como la observan los actores de un sistema social previamente definido” (Hernández, Fernández & Baptista 2010, p.9). Por otro lado, la indagación “resulta un proceso más bien “circular” y no siempre la secuencia es la misma, varía de acuerdo con cada estudio en particular” (Hernández, Fernández & Baptista 2010, p.7).

Otra razón principal por la cual se prefiere el enfoque cualitativo es por la escasez de material audiovisual y bibliográfico relativo a la respiración circular. Ya que es “recomendable seleccionar el enfoque cualitativo cuando el tema de estudio ha sido poco explorado, o no se ha hecho investigación al respecto en algún grupo social específico” (Hernández, Fernández & Baptista 2010, p.364).

3.1.4. INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN

Los instrumentos de recolección son el medio por el cual se recogen datos e información relevante para la investigación. Estos datos se definen como “descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones, conductas observadas y sus manifestaciones” (Hernández, Fernández & Baptista 2010, p.9). Tales datos se pueden presentar a través de textos, imágenes, piezas audio-visuales, y documentos entre otros.

En el enfoque cualitativo, el investigador es el instrumento de recolección. Dicho investigador “utiliza técnicas para recolectar datos, como la observación no estructurada, entrevistas abiertas, revisión de documentos, discusión en grupo, evaluación de experiencias personales, registro de historias de vida, e interacción e introspección con grupos o comunidades” (Hernández, Fernández & Baptista 2010, p.9).

Dentro de las diferentes técnicas de recolección se elige la entrevista como medio fundamental de recopilar y almacenar la información no encontrada dentro de las fuentes bibliográficas consultadas en la presente monografía.

3.1.5. ENTREVISTA

Las entrevistas se dividen en estructuradas, semiestructuradas o no estructuradas, y abiertas. En las entrevistas estructuradas el entrevistador se rige por una serie de preguntas muy específicas que determinan el orden y los temas a trabajar. Las entrevistas semiestructuradas, se basan en preguntas o guías de asuntos, sin embargo, el entrevistador tiene toda la libertad de adicionar nuevas preguntas en el momento de realizar la entrevista, con el fin de aclarar un tema o una opinión, o de conseguir más información. Las entrevistas abiertas se rigen por guías de contenidos generales, y el entrevistador cuenta con flexibilidad para manejar la entrevista.

La entrevista cualitativa “es más íntima, flexible y abierta. Ésta se define como una reunión para conversar e intercambiar información entre una persona (el entrevistador) y otra (el entrevistado) u otras (entrevistados)” (Hernández, Fernández & Baptista 2010, p.418). Durante la entrevista, “a través de preguntas y respuestas, se logra una comunicación y la construcción conjunta de significados con respecto a un tema” (Hernández, Fernández & Baptista 2010, p.418).

La entrevista que se trabajará en la presente monografía es la entrevista semiestructurada, ya que permite regirse por una serie de preguntas elaboradas previamente, y además da la posibilidad de hacer más preguntas en el momento de la entrevista, si las respuestas no son claras y lo ameritan.

3.1.6. FORMATO DE ENTREVISTA

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN EDUCACIÓN MUSICAL**

Entrevistador: JONATHAN DAVID ACEVEDO VARGAS, estudiante de décimo semestre de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional. En adelante (JDA)

Entrevistado: ALFREDO ENRIQUE ARDILA, Profesor de flauta de la Universidad Pedagógica Nacional. En adelante (AEA)

Objetivo: Recolectar comentarios, experiencias y opiniones relacionadas con la respiración circular que ayuden a ampliar y enriquecer la información encontrada en las fuentes bibliográficas consultadas en el presente trabajo.

1. ¿Para usted qué es la respiración circular?
2. ¿Cómo fue su primer acercamiento a la respiración circular?
3. ¿Cuál fue el instrumento con el que comenzó a estudiar la respiración circular?
4. ¿Aprendió por medio de algún método, le enseñó su maestro, o fue de manera empírica?
5. ¿Qué sabe a cerca de la historia y origen de la respiración circular?
6. ¿Conoce repertorio para flauta travesa donde se pueda aplicar la respiración circular?
7. ¿Qué opina en relación a la implementación de la respiración circular dentro de los programas académicos de música en las universidades?
8. ¿Qué beneficios y/o perjuicios traería enseñar la respiración circular a los estudiantes inmersos en tales programas académicos?
9. ¿Cuál es el proceso que se debe llevar para combinar la respiración circular con otras técnicas extendidas?

3.1.7. TRASCRICION DE LA ENTREVISTA

1. JDA: ¿Para usted que es la respiración circular?

AEA: Bueno, la respiración circular, como su nombre lo dice, es una manera de respirar, una forma de respirar. Existen diferentes formas de respirar, pero se ha naturalizado que existe una manera de respirar básica en el ser humano, pero desde la antigüedad en la India y otros pueblos precisamente no europeos se conocen diferentes maneras y formas de respirar, aplicadas a diferentes situaciones del quehacer humano. La respiración circular ha sido empleada no solamente para la música, entonces, que creo que es el área donde tú quieres trabajarla, entonces básicamente cerrando la pregunta la respiración circular es una forma, una manera de respirar, que precisamente, respiración circular o respiración continua es diferente a la manera cotidiana en que se respira normalmente.

2. JDA: ¿Cómo fue su primer acercamiento a la respiración circular?

AEA: Buena pregunta porque no me acuerdo, no, ya han pasado muchos y años estoy sufriendo como de, de una, como de, olvidando algunas cosas que inclusive son muy significativas. Recuerdo vamos de pronto un poco para atrás, eh, obviamente la referencia del didgeridoo, de algunos artistas de México, especialmente un artista que se llama Jorge Reyes e interpreta unos instrumentos de México que son parecidos al didgeridoo, que son instrumentos, se me escapa ahorita el nombre pero son instrumentos de una tradición prehispánica, eso creo que fue el primer momento donde la escuche, eh, creo que las escuche en algunas interpretaciones de las sonatas, de las, de las sonatas no, de, de las fantasías, tampoco, de las obras de Bach, de las obras de Bach que son corales instrumentales interpretadas por el maestro Aurele Nicolet. Realmente él fue quien la trajo a occidente, pero, uno de los que las trajeron a occidente, pero es muy importante entre esos actores que hicieron ese puente entre oriente, entre oriente o otros lugares y occidente Roland Kirk también, también Roland Kirk fue una referencia importante en cuanto a la respiración circular en la flauta, ya de todas maneras hacia los años 80s creo que se escuchaban versiones por ahí de Wynton Marsalis, y otros autores y otros intérpretes, pero como te digo la pregunta es muy buena y se me escapa de la memoria ahorita quién fue realmente la primera persona que escuché, entonces me toca hacia una segunda, como un segundo encuentro creo que me toca buscar en mi disco duro y recordar, intentar recordar quién fue realmente el primer autor.

3. JDA: ¿Cuál fue el instrumento con el que comenzó a estudiar la respiración circular?

AEA: Yo comencé a estudiar la respiración circular con una flauta de madera que me trajeron de Nepal, una flauta más o menos de estas dimensiones, debe ser unos cuarenta centímetros, que está en la tonalidad de La mayor, es una flauta cónica y con esa flauta fue con la que desarrollé y desenvolví la respiración circular, porque, porque era más pequeña que la Flauta Boehm y porque era un poquito más flexible.

JDA: ¿En relación con esa pregunta, esa flauta se interpreta tradicionalmente con respiración circular?

AEA: No le sé decir, no le sé decir porque la tengo descontextualizada, vi una copia de esas en, en Brasil y vi otra copia de esas flautas en Argentina, un día te las puedo mostrar, pero no te puedo decir exactamente si, si, si se interpretara con respiración circular. Es más, no sé el nombre el nombre de la flauta, no sé cómo es el nombre de esa flauta, cómo se llama, pero no es una flauta Bansuri, no es un Bansuri, es una flauta de Nepal.

4. JDA: ¿Aprendió por medio de algún método, le enseñó su maestro o fue de manera empírica?

AEA: Fue un proceso largo, difícil, y errático, eh, inicié solo, le intenté durante varios años, conseguí hacer unos avances, posteriormente dejé de practicarla, retrocedí, volví al inicio, y ya después comencé a trabajarla con un Método, con Métodos y con asesorías, básicamente creo que fue el libro de Robert Dick, lo conseguí, y otros, no?, y otros, e internet hoy en día abundan muchos documentos y tutoriales sobre la respiración circular, no sólo para flauta sino para otros instrumentos. Entonces, le toca a usted, eh, ayudarse con tutoriales para clarinete, para saxofón, y para otros instrumentos de viento, los metales te pueden también pueden servir.

5. JDA: ¿Qué sabe a cerca de la historia y origen de la respiración circular?

AEA: Pues, pues yo creo que Robert Dick es como muy claro más o menos en lo que occidente conoce de la respiración circular que es bastante limitado no?, no podemos comparar una experiencia de cuarenta mil años del didgeridoo en Australia ,a treinta años en occidente, a treinta años desde la visión euro céntrica, si?, entonces me parece que sería idóneo para un trabajo de este tipo poder tener

el contacto con algún líder de alguna comunidad donde este tipo de música y este tipo de respiración haga parte de su cotidiano y de su acervo cultural, sería lo ideal no?, para poder hablar de la historia de la respiración circular, eh, estaríamos haciendo una historia como deformada, truncada, demasiado segmentada, en estos días, y obviamente el gran problema de mirarle desde la escuela, que tiene una postura claramente euro céntrica, entonces la deformación, la tergiversación, y todos esos elementos que caracterizan a nuestra escuela se van a ver reflejados en esa historia que queremos hacer de la respiración circular, que es una herramienta para, en el caso de lo musical, pues es una herramienta para, para prolongar más las frases no?, pero ese es uno de los significados que tenemos nosotros, en otra cultura puede que tenga otros significados, no solamente el de hacer frases continuas, ahí ya hay todo un problema, desde lo, desde el conocimiento desde la estética, que pelea un poco del concepto. Nosotros lo simplificamos como, juntar frases, y creo, personalmente me atrevo a decir, que, que, el significado trasciende eso, una mera herramienta interpretativa.

6. JDA: ¿Conoce repertorio para flauta traversa donde se pueda aplicar la respiración circular?

AEA: Se puede aplicar básicamente en dos tipos: en obras que son hechas específicamente para la respiración circular y en obras donde por su, por sus características estructurales en cuanto a frases, eh, son demasiado largas, entonces la respiración circular podría entrar como para no, no, estragar, no dañar la frase, de su estructura, con la respiración entonces aplicarla para tener un resultado, un resultado estético más agradable, que sería lo que se refiere al fraseo como tal, entonces usted puede aplicar la respiración circular a muchas obras, en el caso de la flauta, el repertorio que es originalmente escrito para violín va a ser interesante trabajarlo con la respiración en flauta porque no va a tener el problema del fraseo, generalmente las obras para violín, el fraseo es mucho más extenso, porque no tiene el problema de la toma de respiración. Entonces, son esos dos tipos de repertorio, el que está escrito específicamente para respiración circular en los instrumentos de viento, desde los metales y maderas, hasta obras, adaptaciones de obras, donde usted puede adaptar la respiración circular para obtener un resultado positivo en la realización de los fraseos

7. JDA: ¿Qué opina en relación a la implementación de la respiración circular dentro de los programas académicos de música en las universidades?

AEA: Es una muy buena herramienta para entender la posibilidad, otra, una posibilidad diferente, una posibilidad divergente, desde técnicas básicas, por ejemplo el caso de los instrumentos de viento en la respiración si?, la respiración sabemos que es una, un, un conocimiento básico y específico para todos los instrumentistas, no solamente los instrumentistas de viento, las implicaciones que tiene con el fraseo son obvias, son importantísimas, de, de todas maneras en el canto y en la voz, pues tenemos más cuidado con la respiración, como para formar un, un tópico generativo básico, para estructurar el programa, la respiración es esencial. La respiración circular puede ser una herramienta para que los estudiantes la apliquen a sus repertorios, pero también que desde lo epistémico, desde la creación de conocimiento, se den cuenta que existen otras maneras de ver la música, otra maneras de realizarla, si?, no generada desde Europa, no generada desde la tradición euro céntrica, sino que son conocimientos mucho más antiguos que trascienden la escuela, que trascienden el modernismo, que trascienden la notación, que trascienden los autores, y que son procesos un poco mucho más extensos y más complejos. Ese sería uno de los aportes interesantes de la respiración circular, desde lo cultural,

8. JDA: ¿Qué beneficios y/o perjuicios traería enseñar la respiración circular a los estudiantes inmersos en tales programas académicos?

AEA: Beneficios, eh, si, todo tipo de conocimiento tiene beneficios y problemas no?, entonces depende de cómo, eh, el profesor contextualice ese conocimiento no?, hay un repertorio que puede ser aplicado, el problema es que, el, el estudiante desarrolle la respiración circular, y mantenga problemas en el desarrollo de la respiración tradicional, entonces eso es básicamente, pero yo creo que es una, tiene, puede traer más beneficios que problemas no?, la cuestión se de cómo el maestro el profesor como guía a los estudiantes para ver en qué contextos los puede desarrollar, y también depende, depende mucho de la creatividad del estudiante, eh, en qué, cómo, dónde, cuándo, puede aplicar este conocimiento.

9. JDA: ¿Cuál es el proceso que se debe llevar para combinar la respiración circular con otras técnicas extendidas?

AEA: Eh, van de la mano, están, un profesor competente debe saber colocar esas técnicas, esas herramientas, esas posibilidades en la interpretación, eh, gradativamente, pero deben estar presentes desde el inicio de la carrera, entonces no deben ser dejadas para el último semestre, para los últimos semestres, porque va haber un choque, una gran dificultad, más bien desde el inicio eh, familiarizar a los estudiantes con lenguajes diferentes, con maneras de pensar diferentes dentro de la música, lejos de los cánones establecidos que implican leer una partitura y reproducirla, entonces esa no es la única manera de hacer música, existen múltiples maneras de hacer música, cada cultura tiene pensamiento musical y no necesariamente responde a los intereses, a las estéticas y a los lenguajes euro céntricos a lo planteado desde la escuela tradicional que se ha fundado en todo el mundo si?, entonces eh, depende mucho desde la experiencia del profesor, porque si lo ve desde el problema que tenemos en la academia que es la exotización, que es visto como algo simplemente exótico, no va a llegar a ningún lado, no llega a ningún lado porque usted toca algo que simplemente es exótico y en eso se queda, otro problema dentro de la, dentro de estos espacios de investigación musical es la exotización, eh, la exotización ya lo mencioné, la, otro, la generalización, creer que usted con eso va a arreglar todos los problemas musicales, no, la respiración circular se refiere a unas cosas específicas y no tiene que ver con otras si?, hay mucha música que se interpreta sin la necesidad de la respiración circular, mucha música, y donde precisamente interpretarla con la respiración circular no cuadra, porque sus características no son, no dependen de ella, entonces depende mucho como de la experiencia del profesor que, que, qué quiera hacer con ese conocimiento, dónde lo quiera involucrar, a dónde quiera llegar con sus estudiantes, y qué puertas quiere abrir, porque de todas maneras es una experiencia que, que trasciende también los procesos académicos, es una experiencia que en la humanidad no, no responde a la escuela, no responde al modernismo, no responde a ningún tipo de pedagogía occidental, entonces eso marca una gran diferencia, puede usted traerla a la universidad, a los programas de música, pero la idea es cómo pensar las implicaciones que tiene desde lo epistémico, desde lo estético, desde lo artístico, desde lo psicofísico, y a partir de ahí arriesgarse a desarrollar.

3.2. PARTE MUSICAL

3.2.1. COMPOSITORES A ANALIZAR

Los compositores trabajados en la presente monografía se seleccionaron por el gran aporte que han hecho a la flauta traversa dentro de los lenguajes contemporáneos del siglo XX y XXI, ampliando el repertorio y explotando las posibilidades técnicas y sonoras del instrumento, para una manera diferente de interpretar la flauta traversa, ya sea desde sus obras, libros, arreglos o publicaciones.

Cabe resaltar que dichos compositores son también flautistas vigentes que siguen trabajando en el desarrollo de la flauta traversa.

A continuación se presentarán los siguientes compositores, que resultan ser los más relevantes para el tema de esta monografía:

3.2.1.1. Tilmann Dehnhard

Imagen 1. Tilmann Dehnhard.



Fuente: www.blasmusik.de/nachricht/archive/2007/18/oktober/artikel/altus-endorser-tilmann-dehnhard-ist-immer-auf-achse/

Estudió flauta y saxofón en Berlín University of the Arts y filmó la música para Películas y para la academia de televisión en Babelsberg. Él ha grabado CDs y ha participado en conciertos junto con Sam Rivers, Steve Lacey, Evan Parker, Till Brönner entre otros. Actualmente ofrece conciertos y talleres de jazz e improvisación libre en Europa, Asia y Sur América.

Como profesor invitado en la Universidad Javeriana de Bogotá-Colombia ha creado el currículo para el curso de Nuevo jazz. En la actualidad vive y trabaja

como un músico y compositor independiente en Berlín, especializándose en las flautas graves, y dando grandes aportes a las técnicas extendidas de la flauta traversa por medio de sus arreglos y composiciones.

www.universaledition.com

A continuación se presentaran las obras y arreglos de Tilmann Dehnhard:

Flauta sola:

Breath I
Breath II
Breath III

Blue Monk (T. Monk) flute
My favorite things () flute
Rosita for three flutes (flute, alto flute, bassflute)

Trio de flautas:

Sweet Water

Jazz quartet (ts, tpt, cb, drs):

Red beat
African Sweat
Tenor Tune
Basso Ostinato
Interlude
Lonely Womanizer
Karawane

Flute Septeto:

Loops, Lilts and Lullabies

Last 1
Fuck you, beautiful snow!
Late Nite
3/4

Arreglos para flauta sola:

Someday my prince will come
(Churchill)
Lonely Woman (Coleman) alto flute
Sign 'o' the times (Prince) bass flute
Like someone in love ()flute

3.2.1.2. Will Offermans

Imagen 2. Wil Offermans



Fuente: www.barneveld.nl/muziekschool/fluitdag-2011_43263/

Nacido en Maastricht, Holanda, se graduó en el Conservatorio Brabants, Holanda (1983), en la flauta clásica y en improvisación musical. En 1982 hizo un viaje de estudios a los EE.UU. y ha visitado a numerosas flautistas incluyendo Robert Dick, Leone Buyse, James Newton y Hubert Laws. En 1985/1986, hizo una gira del performance de la flauta durante siete meses por todo el mundo con un proyecto titulado Round About 12.5. Este proyecto en solitario le llevó a 18 países (en Europa, África, Asia, Norte y Sur del América), no sólo para los conciertos, sino también para investigar acerca de una gran diversidad de flautas étnicas. Ha tocado su música ampliamente en muchas situaciones diferentes en todo el mundo, tanto como solista, así como con músicos incluyendo a, Takehisa Kosugi, Llorenç Barber, Paul Termos, Jack Palinckx, entre otros. Con Junko Ueda (biwa y voz), ha tocado en toda Europa, en los EE.UU. y Canadá, Japón, Singapur, Hong Kong, Colombia e Indonesia, y en diferentes tipos de festivales, siendo galardonado en muchas ocasiones.

Offermans ha dado sus talleres de flauta en numerosas universidades de Holanda; Londres, Reino Unido, Alemania, EE.UU, Tokyo y Japón. En 2001, fue profesor de flauta en el Conservatorio Brabants, Holanda. Desde hace más de 15 años Offermans ha estado presentando un “Día de la Flauta” para grupos de aficionados y niños, especialmente en escuelas de música de toda Europa y Asia. Desde 1992 organiza un curso anual de verano “Flute Summer Course”, para estudiantes avanzados y flautistas profesionales. Desde 1997 ha desarrollado la flauta Thumpy® : una flauta de pulgares sorprendentemente apasionante para la educación así como para la interpretación y una alternativa agradable para flautistas y niños.

A través de sus conciertos y composiciones, Wil Offermans se ha hecho conocido por su enfoque creativo y contemporáneo, tanto en el escenario, como en su enseñanza.. Sus composiciones han sido interpretadas por flautistas renombrados de todo el mundo, así como muchos conjuntos de flauta.

<http://www.wiloffermans.com/es/index.html>

A continuación se presentaran las obras y arreglos y publicaciones de Wil Offermans:

Flauta Sola

- Made In Japan (ZM34950) 6 canciones japonesas, "karaoke" para flauta sola (incluye el acompañamiento-CD).
- Tsuru-no-Sugomori (ZM33720) flauta sola, una transcripción de una pieza de Shakuhachi.
- Honami (ZM30730) flauta sola.
- Duo (ZM34670 & ZM34671) a solo for (contra bass) flute and a Stone.

Estudios de flauta

- For The Contemporary Flutist (ZM29700) doce estudios de flauta en las técnicas contemporáneas, también publicado por Zen-on, Tokio (edición japonesa) y Sejong Editores de Corea del sur. Esta edición ha sido otorgada por el Comité de Música de reciente publicación de la Asociación Nacional de Flauta EE.UU., en 1993.
- For The Younger Flutist (ZM30880) diez piezas contemporáneas para los principiantes, también publicado por Zen-on en Japón.
- Working Song One & Two publicado en la edición Flute Update (Publicado por Doblinger, Viena, # 35-029), 15 nueva composiciones por 9 compositores incluyendo dos obras de Wil Offermans, una obra para dos flautas, y la otra para flauta y sierra de madera (incluye un CD con todas las obras).

Flauta y Más

- Luna y Sierra (ZM35890) flauta sola con acompañamiento de uno o más instrumentos, por encargo de: Freunde der Querflöte E.V. Alemania.
- Drigo's Dream to Desert (ZM34510) para flauta / piano compuesto por el 125 aniversario de Musikverlag Zimmermann e inspiró la "Serenade" de ballet "Les Millions d'Arlequin" por Ricardo Drigo.

Cuarteto de flautas

- Just A Short Version (ZM29880) cuarteto de flautas (pic; 2fl; alto)

Conjunto de flauta

- Bamburia (ZM36030) para conjunto de flauta, con el ritmo de bulería.
- Dance with Me (ZM 35950) una música de danza para conjunto de flautas
- Voices of Nagasaki (ZM 34770) para conjunto de flauta, del proyecto de Dejima Suite.
- Itsuki-no-Komori-uta (ZM33850) para conjunto de flauta, basado en una nana japonesa famosa. Esta edición ha sido otorgada por el Comité de Música de reciente publicación de la Asociación Nacional de Flauta EE.UU., en 2003.
- Kotekan (ZM32590) para conjunto de flauta, basado en técnica de interlocking de Bali.
- Jungle Dance (ZM31430) para las botellas y conjunto de flauta.

La Flauta Thumpy

- Thumpy Book (ZM34230) un método de flauta de pulgar con 75 piezas.

Improvisación

- The Improvisation Calendar (ZM31950) con 52 improvisaciones.

3.2.1.3. Robert Dick

Imagen 3. Robert Dick



Fuente: <http://www.robertdick.net/pages/gallery.html>

Vive en Nueva York y es miembro del cuerpo docente de la Universidad de Nueva York. Tiene una licenciatura de la Universidad de Yale y un MM en composición de la Yale School of Music.

Como compositor en el mundo clásico, Robert Dick es uno de los dos únicos estadounidenses en ser galardonado con dos becas de Compositores (dos veces) y una subvención Solo recitales por la NEA. Ha recibido la Beca Guggenheim y las comisiones de la Fundación Jerome, Fromm Music Foundation, Mary Flagler Cary Trust, la ciudad de Zurich, la Filarmónica de Colonia y muchos más. En el 1999 National Flute Convention Association en Atlanta, Dick fue solista en el Concierto para cuerdas Flauta, Flauta / Bajo y percusión.

Los actuales proyectos de composición, todos los comisionados, incluyen obras para el Centro de Hopkins en Dartmouth, el cuarteto de saxofones Nuevo Siglo y la flautista Elizabeth McNutt (una obra para flauta amplificadora) y Jun Kubo (un dúo de flauta).

Como uno de los maestros de la flauta más respetados del mundo, Robert Dick ha estado en residencia en cientos de universidades, institutos superiores y conservatorios de todo los EE.UU., Europa, Asia y Australia. En 2004-05, sus actuaciones y la enseñanza en el extranjero le llevarán a Kosovo, Holanda, Dinamarca, Suiza, Italia y México.

Robert Dick también realizó residencias en universidades y escuelas de música. Él siente que la oportunidad para una profunda instrucción y seguimiento que una clase de cinco o diez días proporciona es muy valiosa experiencia para los estudiantes. En la Universidad DePaul de Chicago, usó una residencia de cinco

días para crear una nueva obra con la clase de flauta. La enseñanza básica de la improvisación y la introducción a las técnicas extendidas en la flauta, dirigió la clase en un concierto de presentación de su Biblioteca de Préstamo Transdimensional.

Una mirada a la discografía de Dick revela un músico de gran alcance creativo, con más de veinte discos de solista original y obras de cámara y colaboraciones con otros músicos creativos en grupos tales como el ambiente / Overdrive banda Chubby King. Otros CDs con música de Telemann (las Fantasías para flauta sola) y Jimi Hendrix.

Como improvisador, Dick ha tocado y grabado con una infinidad de músicos y conjuntos musicales con reconocimientos a nivel mundial.

La polifacética vida musical de Robert Dick incluye el trabajo en el rediseño de la propia flauta. Brannen Hermanos Flutemakers fabrica su invento, la "embocadura Glissando", lo que hace por la flauta lo que el "whammy bar" hace por la guitarra eléctrica. Dick también tiene una relación con los Instrumentos Musicales Emerson, que producen su actual modelo de flauta bajo.

<http://www.robertdick.net/>

A continuación se presentarán las obras y publicaciones de Robert Dick:

Publicaciones en inglés

- The Other flute: A performance manual of Contemporary Techniques.
- Flying lessons: Six Contemporary Concert Studios (Vols I y II).

Partituras

- Tone Development through Extended Techniques.
- Afterlight (1973/84).
- Flames Must Not Encircle Sides (1980).
- Lookout (1989).
- Or (1984).
- Paganini/Dick - Capricho No. 2 en Si menor y Capricho No. 15 en Mi menor.
- Eyewitness (1991).

3.2.2. PARÁMETROS DE ANÁLISIS DE LAS OBRAS CONTEMPORÁNEAS

El análisis es comprendido en música como la manera de aprender, descubrir o encontrar algo en particular dentro de una obra musical. Existen varios tipos de análisis dependiendo de lo que se vaya a analizar. Esta monografía se basará en dos tipos de análisis: el análisis técnico y el análisis musical.

En el análisis técnico se tendrán en cuenta la velocidad, registro, dinámica, y figuración de las obras, y los diferentes recursos técnicos, ya sea dentro de la técnica tradicional o desde las técnicas extendidas de la flauta traversa.

En el análisis musical se trabajarán los aspectos estructurales, melódicos, rítmicos y armónicos de las obras.

Luego de realizar los análisis pertinentes se organizarán las obras tomando como base el sistema de clasificación del Trinity College of London para flauta traversa.

3.2.2.1. Elementos de análisis técnico

En el análisis técnico de las obras analizadas y compuestas se tendrán en cuenta los siguientes criterios:

Velocidad: que tan rápido o lento sea el tempo de la obra. En el estudio número 10 Wil Offermans propone una velocidad aproximada (Fig. 1.5).



Fig. 1. Etude 10, Circular Breathing, Wil Offermans, Sistema 1.

Registro: qué parte o sección de la tesitura de la flauta se utilice. Los registros que se trabajarán en flauta son: agudo, medio, y grave. En el estudio número 10 Wil Offermans trabaja la respiración circular tanto en el registro agudo (Fig. 1.5), como en el grave (Fig. 1.5).

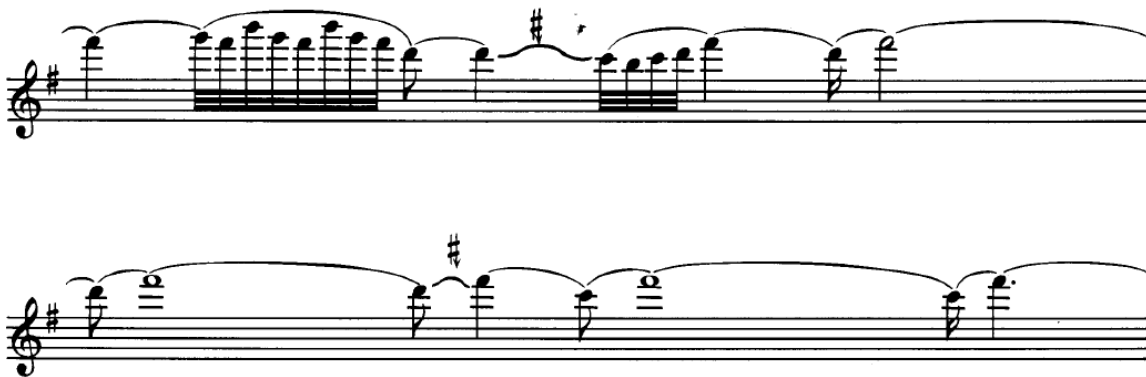


Fig. 2. Etude 10, Circular Breathing, Wil Offermans, Sistemas 8-9.



Fig. 3. Etude 10, Circular Breathing, Wil Offermans, Sistemas 12-13.

Dinámica: es el rango de variación de volumen que permite tocar notas muy suaves o muy fuertes, según sea el caso. En este ejemplo Robert Dick utiliza los matices forte y fortissimo (Fig. 1.5).

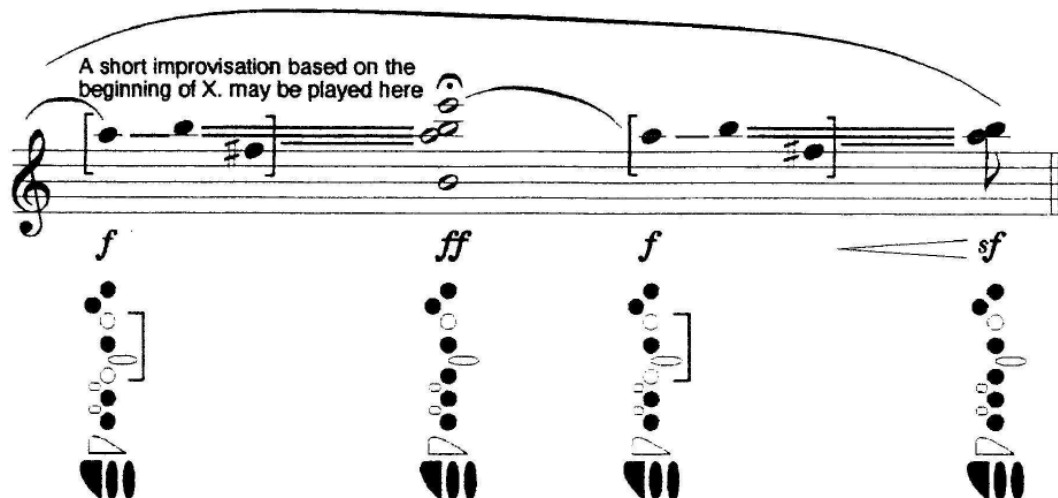


Fig. 4. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 27.

Figuración: son los tipos de figuras musicales que se utilizan en la obra. Se tendrán en cuenta las figuras de corta y larga duración. En este caso Tilmann Dehnhard emplea semicorcheas durante toda la obra (Fig. 1.5).

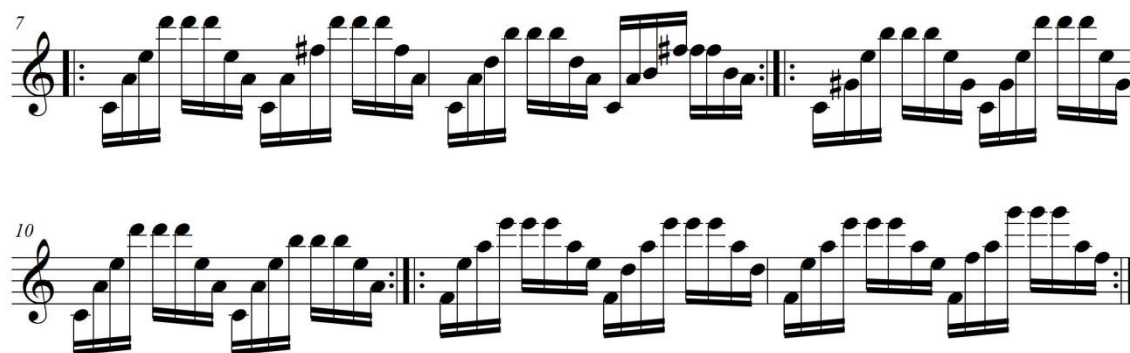


Fig. 5. Breath III, Tilmann Dehnhard, Compases 7-12

Articulaciones: es la forma en que se produce la transición de una nota a otra, o dentro de la misma nota. En Breath III, Tilmann Dehnhard propone un tipo de articulación en el primer compás, el cual se mantiene durante la obra (Fig. 1.5).

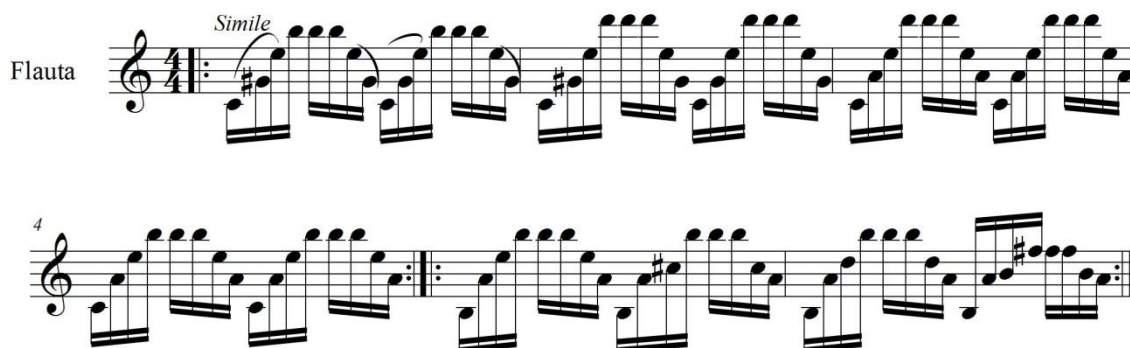


Fig. 6. Breath III, Tilmann Dehnhard, Compases 1-6

Multifónico: es la emisión simultánea de mas de una nota a la vez. En *FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES* se encuentran segmentos de multifónicos de dos y tres sonidos.

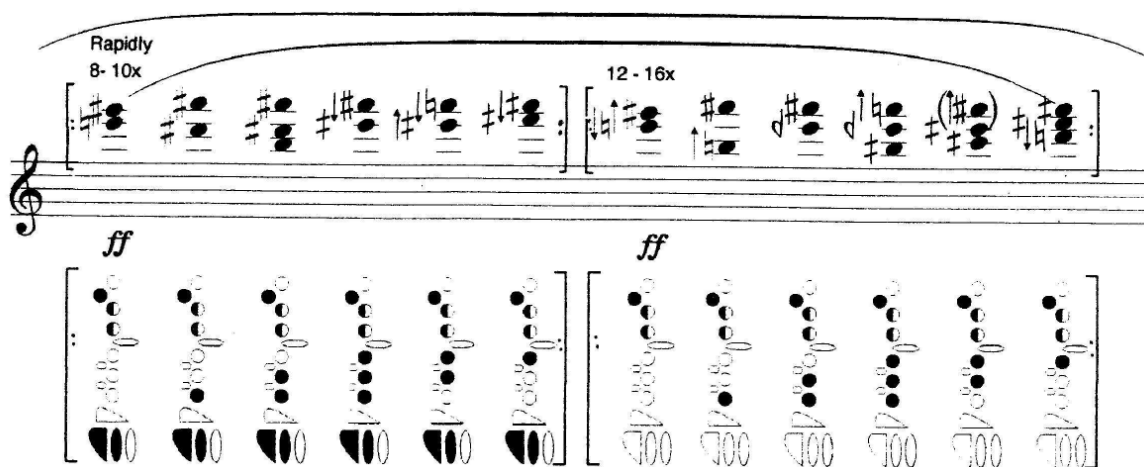


Fig. 7. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 21.

Multifónicos de armónicos: son los multifónicos creados a partir de la superposición de los parciales de la serie armónica de un sonido. En este ejemplo Robert Dick utiliza los primeros cuatro parciales de la nota Si0 de la flauta (Fig. 1.5).



Fig. 8. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 3.

Digitaciones no convencionales: son las digitaciones que no están contempladas dentro de la técnica tradicional de la flauta. Robert Dick en su obra *FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES* plantea una gran variedad de este tipo de digitaciones (Fig. 1.5).

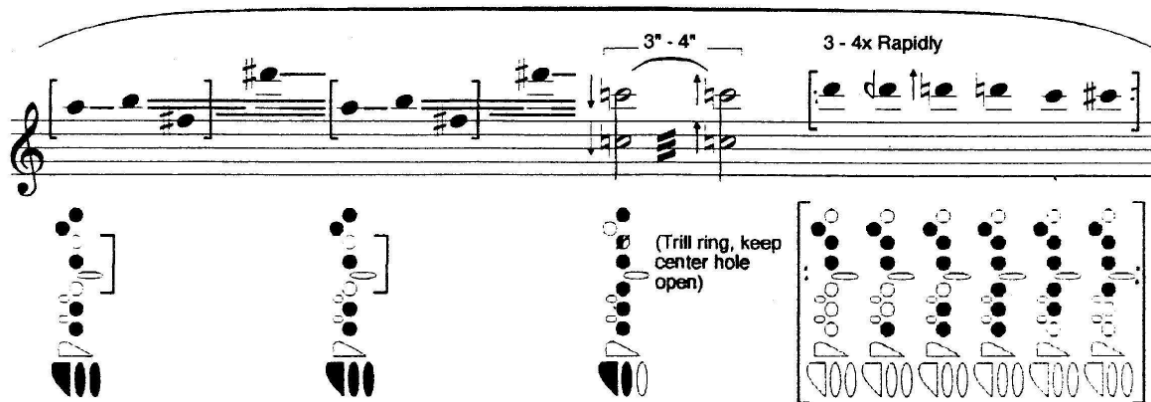


Fig. 9. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 4.

Microtonalidad: Es el sistema musical que tiene como base los intervalos musicales menores al semitono. Robert Dick utiliza gran cantidad de pasajes microtonales en FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES (Fig. 1.5).

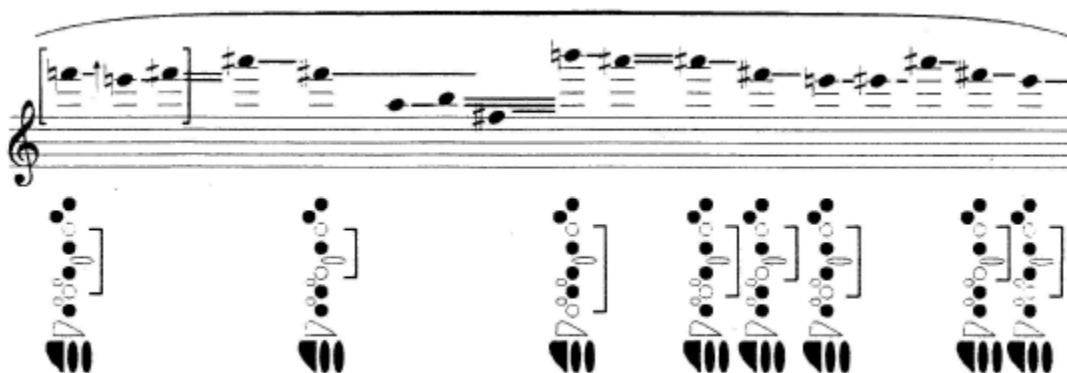


Fig. 10. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 6.

3.2.2.2. Elementos de análisis musical

Luego de consultar varias fuentes bibliográficas, se concluye que no existen parámetros unificados o generalizados para el análisis de obras contemporáneas, ya que textos de análisis como el *Tratado de la forma musical* de Clemens Kuhn o el *Análisis del estilo musical* de Jan LaRue están centrados en el análisis de música tonal con énfasis en el siglo XVIII-XIX. Se debe considerar, por ejemplo, que “las tríadas, los acordes de séptima, los acordes de novena y otros acordes que se dan en la música tonal también se dan en alguna música no tonal, pero no necesariamente como acordes funcionalmente tonales” (Lester, 2005, p. 18), lo cual sugiere un diferente tipo de análisis, ya que eventos y definiciones de la música tonal tendrán otra connotación en la música no tonal.

De acuerdo con Joel Lester en su libro *Enfoques analíticos de la Música del siglo XX* “en muchas obras de este periodo no se encuentran temas y motivos en el sentido tradicional. Junto con nuevas texturas y nuevos conceptos de melodía y armonía, han surgido nuevas formas que tienen poco que ver con las construcciones tonales tradicionales” (Lester, 2005, p. 70).

Otro punto importante es que los textos de análisis tradicional no contemplan grafías o notaciones no convencionales, siendo estas de gran relevancia para la música del siglo XX y XXI; “algunas músicas han cambiado tanto su carácter que ya no pueden ser escritas con la notación convencional. Los compositores de esta música tendieron a inventar sus propios sistemas” (Smith, 1996, p. 189). Las grafías que se trabajarán en la presente monografía, serán las usadas por los flautistas y compositores, Tilmann Dehnhard, Wil Offermans y Robert Dick.

Las obras varían drásticamente de compositor a compositor, incluso se puede encontrar grandes diferencias dentro del opus o periodo del mismo compositor, “además de adoptar, adaptar o transformar formas tonales, los compositores del siglo XX han desarrollado asimismo nuevos procedimientos formales” (Lester, 2005, p. 70), por lo tanto, cada obra tendrá un tipo de análisis particular el cual se explicará detalladamente en su momento.

3.2.2.3. Nivel Técnico de las obras

El nivel técnico es el grado de dificultad de las obras analizadas y compuestas, el cual está basado en el sistema de clasificación del Trinity College of London para flauta traversa. Ante la carencia de los programas académicos de las universidades, que están centrados en el repertorio y no especifican las dificultades técnicas ni musicales dentro de cada nivel, siendo así muy subjetivos.

Dicho programa está organizado 8 niveles de dificultad y en 3 etapas (fundamentación, intermedio y avanzado) que abarcan las dificultades técnicas, rítmicas y dinámicas, en la flauta traversa. El nivel 9 que se propone no está dentro de la clasificación del Trinity College of London, pero servirá para ubicar las dificultades no contempladas.

A continuación se muestran las tablas de clasificación del Trinity College of London con los requerimientos técnicos para cada uno de los ocho niveles. Los contenidos de dichas tablas están escritos de manera acumulativa, y los espacios en blanco expresan que no se requiere de un ítem específico para ese nivel, sin embargo se deberá tener en cuenta los requerimientos de los niveles anteriores.

Tabla 1. Requerimientos técnicos para los niveles 1-8 según el Trinity College of London.

Nivel		Escalas	Compases	Figuras musicales	Dinámicas y Tempos	Articulaciones y otros
Fundamentación	Nivel 1	F, G	$\frac{2}{4}$ y $\frac{4}{4}$		<i>moderato</i> , <i>mf</i> , <i>p</i> y <i>f</i> .	Simple golpe de lengua
	Nivel 2	A $\flat$, C	$\frac{3}{4}$	 y ligaduras de prolongación	<i>allegretto</i>	Ligaduras de expresión y notas de paso
	Nivel 3	E $\flat$, A		 y 	<i>mp</i> y <i>andante</i>	
Intermedio	Nivel 4	B $\flat$, D $\flat$, F $\sharp$, G $\sharp$		 y 	<i>dim.</i> y <i>cresc.</i>	Staccato
	Nivel 5	A, C	$\frac{6}{8}$	 y 		Acentos y tenuto
Avanzado	Nivel 6	D, D $\flat$, F $\sharp$, G $\sharp$	$\frac{3}{8}$	Notas con puntillo	<i>rit.</i>	Calderón
	Nivel 7	E, A $\flat$, B $\flat$	$\frac{9}{8}$	Tresillo	<i>accel.</i>	
	Nivel 8	B, C $\sharp$, G $\sharp$	$\frac{2}{2}$	Dosillo	<i>ff</i> , <i>pp</i>	

Tabla 2. Requerimientos técnicos para los niveles 1-8 según el Trinity College of London

Nivel		Escalas	Apegios	Septimas	Ambito de la escala
Fundamentación	Nivel 1	 = 72	 = 120	 = 60	Octava
	Nivel 2	 = 72	 = 120	 = 60	Octava
	Nivel 3	 = 84	 = 132	 = 66	Doceava
Intermedio	Nivel 4	 = 96	 = 138	 = 69	Doceava
	Nivel 5	 = 116	 = 152	 = 76	Dos Octavas
Avanzado	Nivel 6	 = 120	 = 63	 = 96	Dos Octavas
	Nivel 7	 = 132	 = 69	 = 104	Todo el Rango
	Nivel 8	 = 132	 = 69	 = 104	Todo el Rango

Tabla 3. Resumen de los aspectos técnicos de las obras analizadas.

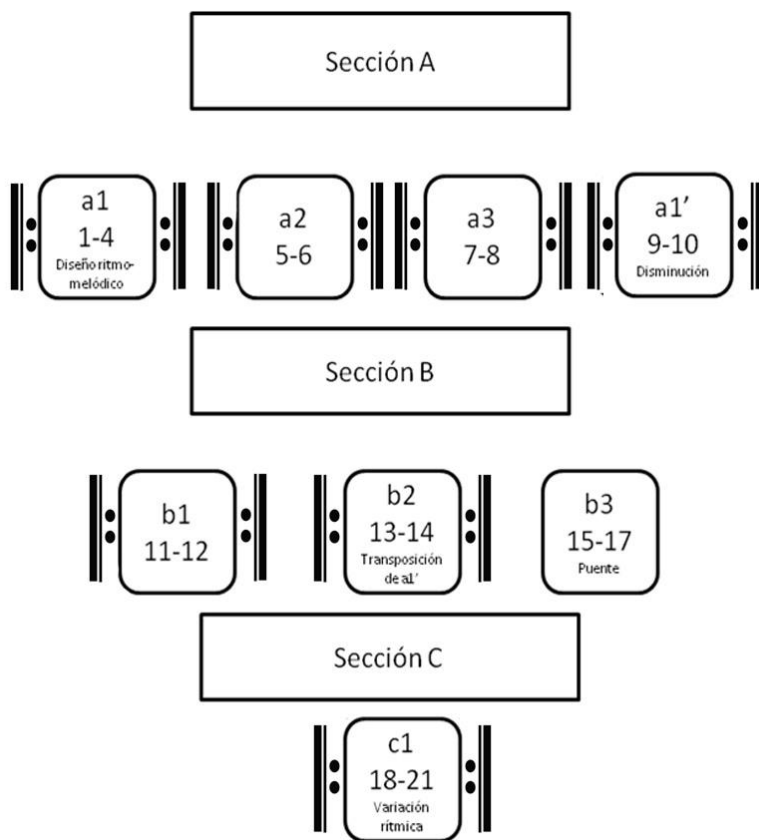
Aspecto Técnico	NOMBRES DE LAS OBRAS		
	Etude 10, Circular Breathing	Breath III	FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES
Registro agudo	X	X	X
Registro medio	X	X	X
Registro grave	X	X	X
Dinámica			X
Figuras de corta duración	X	X	X

Figuras de larga duración		X	X
Multifónico			X
Multifónico de armónico			X
Digitaciones no convencionales			X
Microtonalidad			X
Velocidad	 =80	 =56	NO
Nivel	6	8	9

3.2.3. ANÁLISIS DE OBRAS CONTEMPORÁNEAS

3.2.3.1 Breath III

Análisis musical



Aspectos estructurales

Para el análisis de la presente obra se emplea la identificación de módulos, lo que se denominará análisis musical modular. “Los módulos son ideas musicales que conforman una unidad dentro de la obra y forman el material base que se repetirá y en ocasiones se transformará a lo largo de la obra” (Sanabria, 2012, p. 41). A continuación se explicará la nomenclatura empleada.

Sección (A,B,C): es una parte de la obra que contiene varios módulos con características similares, ya sea en cuanto a la figuración, textura, o tímbrica entre otros.

Literal (a,b,c): se refiere a módulos con diferentes materiales rítmicos o de registros. Cada una de las letras en minúscula está relacionada con una sección en particular, así se utilizará la letra a para la sección A, la letra b para la sección B, y la letra c para la sección C.

Subíndice numeral (1,2,3): son los módulos que tienen diferente material melódico, aunque su material rítmico y textural sea similar.

Dentro del esquema de análisis se encontrará la información en relación a la extensión en compases de cada módulo.

Sección A; comprende el compás 1 al 10 y se caracteriza por enunciar el modelo que se repetirá durante toda la obra. Presenta un énfasis particular en las notas Do1 y Si0 de la flauta, las cuales cumplen la función de bajo.

a1: se expone el modelo o diseño ritmo-melódico de la obra.



Fig. 11. Breath III, Tilmann Dehnhard, modulo a1

a1': se reitera el modelo anterior, esta vez por disminución omitiendo las repeticiones de cada compás.



Fig. 12. Breath III, Tilmann Dehnhard, modulo a1'

Sección B; va del compás 11 al 17, realizando una transposición del modelo básico. Esta es la sección más aguda de la obra.

b2: es igual al modelo a1', transpuesto una cuarta justa ascendente.



Fig. 13. Breath III, Tilmann Dehnhard, modulo b2

b3: cumple la función de puente, y es el único módulo que no se repite.



Fig. 14. Breath III, Tilmann Dehnhard, modulo b3

Sección C; va del compás 18 al 21, es la sección conclusiva y presenta una variación rítmica.

c1: en este módulo se presenta una variación rítmica por medio de la supresión de tres semicorcheas.



Fig. 15. Breath III, Tilmann Dehnhard, modulo c1

Aspecto Rítmico

Compas 4/4

Tempo 80

La obra está escrita sobre un ritmo motor de semicorcheas planteando un patrón constante de dos pulsos organizado de la siguiente manera: Primero 3 semicorcheas ligadas dibujando un arpeggio ascendente, 3 semicorcheas a la misma altura, las cuales deben articularse una a una, y luego 2 semicorcheas ligadas en dirección descendente. Dicha agrupación de articulaciones genera un desplazamiento de los acentos convencionales del compás.

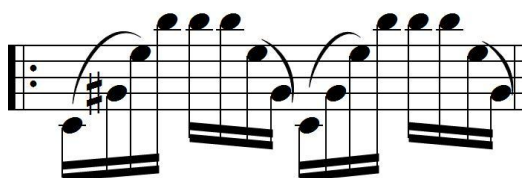


Fig. 16. Breath III, Tilmann Dehnhard, compás 1

En el último módulo se presenta una variación rítmica por medio de la supresión de tres semicorcheas, generando así, una alteración en el ritmo constante de toda la obra.



Fig. 17. Breath III, Tilmann Dehnhard, modulo c1

Aspecto Melódico

Existe un diseño ritmo-melódico ostinato que se presenta durante la obra.

Por lo general se está realizando arpeggios sobre una armonía estática.

Se evitan los grados conjuntos, con excepción de los compases 6 (Fig. 1.5) y 8 (Fig. 1.5).

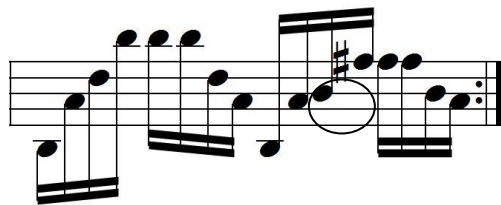


Fig. 18. Breath III, Tilmann Dehnhard, compás 6

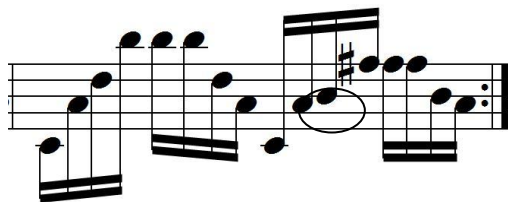


Fig. 19. Breath III, Tilmann Dehnhard, compás 8

El rango de la melodía es del Si0 al Sol3 de la flauta travesa, empleando los siguientes sonidos durante la obra.

Imagen 4. Sonidos Empleados En Breath III

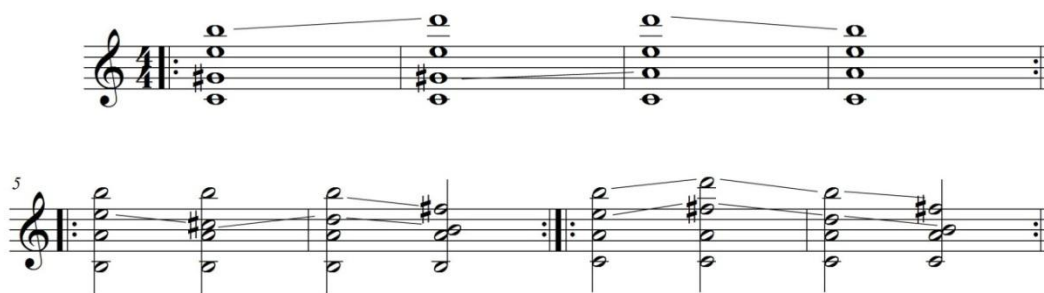


Fuente: Jonathan Acevedo

Aspecto Armónico

La obra está estructurada sobre un esquema armónico a cuatro partes empleando una conducción tradicional.

Imagen 5. Esquema Armónico A Cuatro Partes



Fuente: Jonathan Acevedo

Es una armonía estática, ya que el movimiento armónico no es muy drástico.

La utilización de medios electrónicos hace parte fundamental de la armonía, colaborando en la simulación de acordes en un instrumento melódico como la flauta, por medio del delay y la reverberación.

Análisis técnico

La variable tempo es muy importante, ya que genera cierta dificultad tanto para la digitación, como para la embocadura.

Los arpeggios abiertos involucran la utilización de cambios drásticos en la digitación.

La articulación y el constante uso del registro grave requieren un buen desarrollo de la respiración circular.

La reiterativa utilización de la Pata de la flauta con las notas Si y Do dificulta la digitación.

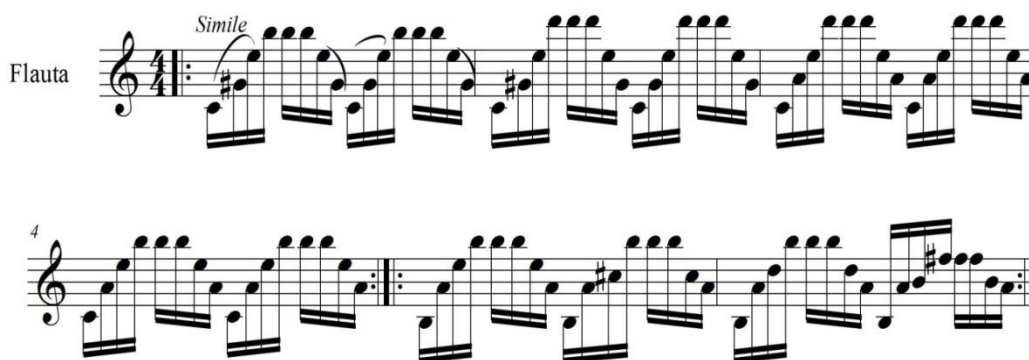


Fig. 20. Breath III, Tilmann Dehnhard, compases 1-6

Se presentan intervalos ligados de octava y de novena sobre notas problemáticas de la flauta travesa.

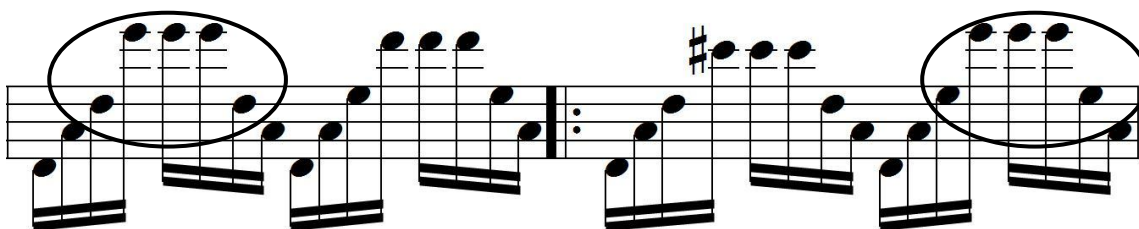


Fig. 21. Breath III, Tilmann Dehnhard, compases 17-18

Observaciones generales

La utilización de medios electrónicos es fundamental y hace parte estructural de la obra, afectando la armonía a través del delay.

Aunque no está escrito en la partitura, se sugiere un ritardando al final de la obra, para darle un carácter conclusivo.

No plantea una dinámica específica, sin embargo esta es controlada por los registros que se manejan.

Esta obra requiere de una flauta con pata en Si.

3.2.3.2. Etude 10: Circular Breathing

Análisis musical

Sección A 1-3

Sección B 4-11

Sección C 12-25

Sección A' 26-27

Aspectos estructurales

Para el análisis de la presente obra se presentan las secciones con letras en mayúscula con la misma connotación de un análisis tradicional, sin embargo, las secciones fueron seleccionadas por el material que se presenta dentro de cada una de ellas. Los números que se encuentran en la parte derecha de cada cuadro hacen referencia a la extensión en sistemas, pues en esta obra no existen los compases.

Sección A; comprende del sistema 1 al 3 y se caracteriza por tener un gran énfasis en la nota Re3.

Sección B; va del sistema 4 al 11, realizando un énfasis en la nota Fa3.

Sección C; comprende del sistema 12 al 25 y se caracteriza por tener un gran énfasis en la nota Do2. Es la Sección más larga de la obra.

Sección D; comprende del sistema 26 al 27 y se caracteriza por tener un gran énfasis en la nota Re3. Se presenta como una reexposición o variación de la sección A.

Aspecto Rítmico

Sin Compas definido

Tempo ♩ = ± 56

La obra está construida a partir de la relación entre notas extremadamente largas y notas muy cortas (Fig. 1.5).



Fig. 22. Etude 10: Circular Breathing, Wil Offermans, Sistema 4.

Durante la obra es muy común el uso de grupetos, que abarcan gran variedad del número de notas entre ellos. Siendo el más corto de x notas, y el más grande de 37 notas (Fig. 1.5).



Fig. 23. Etude 10: Circular Breathing, Wil Offermans, Sistema 24.

Por la manera de agrupar las notas, se ve que tanto la primera, como la segunda división del pulso son de carácter binario (Fig. 1.5).



Fig. 24. Etude 10: Circular Breathing, Wil Offermans, Sistema 18.

Aspecto Melódico

Eventualmente se utiliza el glissando de embocadura (Fig. 1.5).

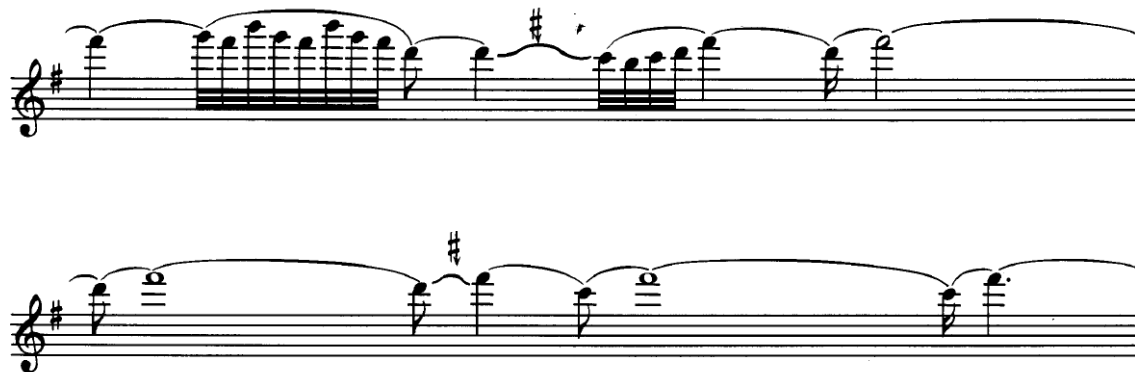
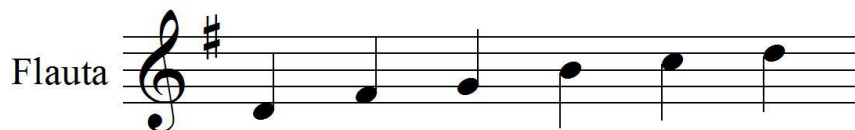


Fig. 25. Etude 10: Circular Breathing, Wil Offermans, Sistemas 8-9.

La escala usada por Wil Offermans es la siguiente escala pentáfona.

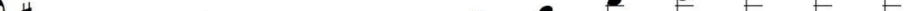
Imagen 6. Escala Pentáfona



Fuente: Jonathan Acevedo

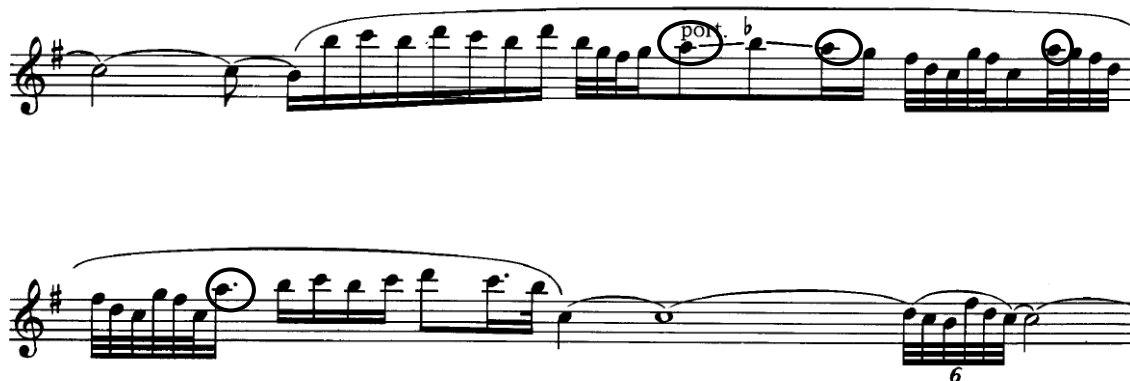
Imagen 7. Sonidos empleados en *Etude 10: Circular Breathing*

Flauta



The Flauta part is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of a sequence of 12 eighth notes, starting on G4 and ascending stepwise to G5. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, and D6. The final note is followed by a double bar line.

Tanto en los sistemas 20 y 21 (Fig. 1.5), como en el 23 (Fig. 1.5) se presenta la nota La, que no hace parte de la escala anteriormente nombrada.



40

Análisis técnico

Las notas de gran duración producen dificultades técnicas (debido a que la respiración circular implica cambios en la presión del aire) que si no se controlan, causan cambios en la afinación o interrupciones en el sonido.

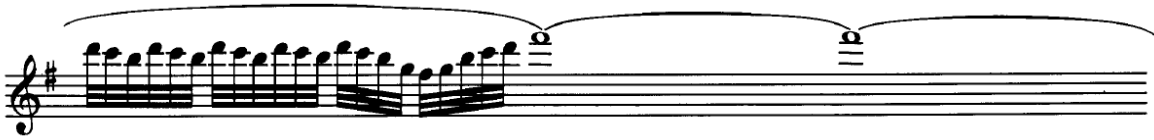


Fig. 28. Etude 10: Circular Breathing, Wil Offermans, Sistema 7.

Los segmentos de gran duración en el registro grave requieren un buen desarrollo de la respiración circular.



Fig. 29. Etude 10: Circular Breathing, Wil Offermans, Sistemas 15-16.

La escala utilizada en esta obra no hace parte de las escalas tradicionales de la flauta travessa, por lo cual podría causar cierta dificultad para las digitaciones.



Fig. 30. Etude 10: Circular Breathing, Wil Offermans, Sistema 24.

Observaciones generales

No plantea una dinámica específica, sin embargo esta es controlada por los registros que se manejan.

La escritura rítmica genera varias incógnitas, ya que no es claro si las notas de los grupetos deben tocarse dentro de un pulso de negra, o se trata de escritura proporcional.

3.2.3.3. Flames Must Not Encircle Sides

Análisis musical

Sección I 1-2, $\pm 30''$

Sección II 3-7, $\pm 1'00''$

Sección III 8-10, $\pm 40''$ - $50''$

Sección IV 11-12, $\pm 20''$

Sección V 13-14, $\pm 20''$

Sección VI 15-17, $\pm 1'15''$

Sección VII 18, $\pm 15''$

Sección VIII 19-22, $\pm 1'00''$

Sección IX 23, $\pm 1'00''$

Sección X 24-27, $\pm 2'00''$ - $3'00''$

Aspectos estructurales

Para el análisis de la presente obra se presentan las secciones con números romanos, ya que así lo sugiere la partitura. Los números que se encuentran al interior de cada cuadro se refieren a la extensión en sistemas, pues en esta obra no existen los compases. Por otro lado, en la parte derecha de cada cuadro se expone la duración aproximada de cada sección.

Sección I; comprende del sistema 1 al 2 y se caracteriza por tener el bisbigliando que se repetirá durante todo la obra.

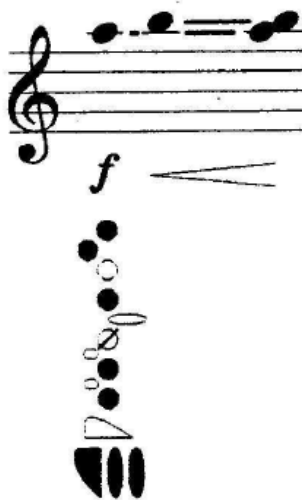


Fig. 31. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 1.

Sección II; va del sistema 3 al 7, y comienza a trabajar los trinos dobles.

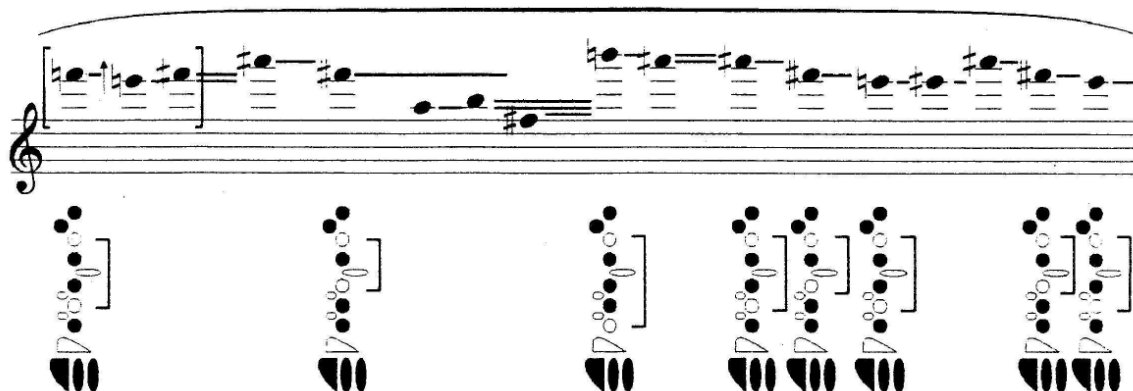


Fig. 32. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 6.

Sección III; comprende del sistema 8 al 10 y se caracteriza por repetir el siguiente segmento de manera reiterativa.

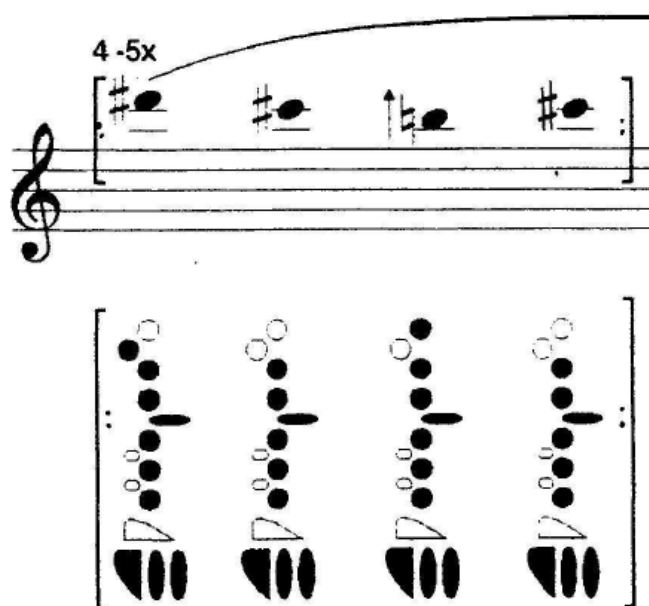


Fig. 33. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 9.

Sección IV; comprende del sistema 11 al 12 y realiza una variación de la sección I, utilizando el mismo bisbigliando.

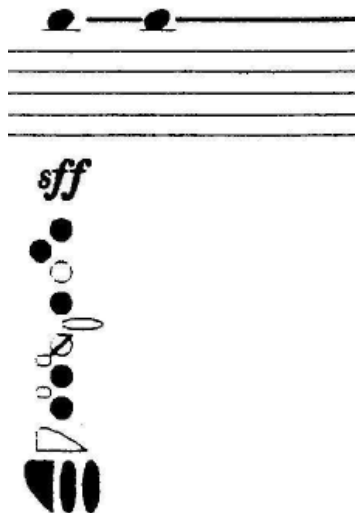


Fig. 34. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 11.

Sección V; comprende del sistema 13 al 14 y utiliza los trinos dobles dentro de segmentos de improvisación.

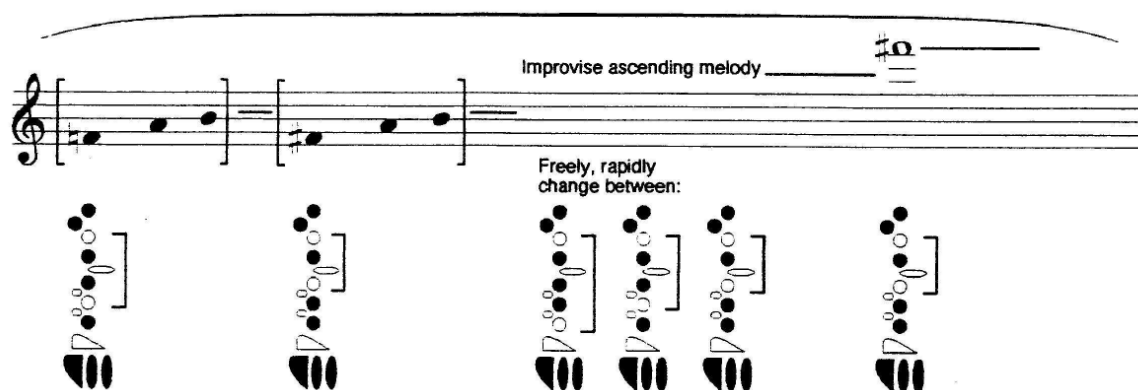


Fig. 35. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 14.

Sección VI; va del sistema 15 al 17 y usa bisbigliandos (que emplean la llave de Fa y la espátula A simultáneamente) dentro de segmentos de improvisación.

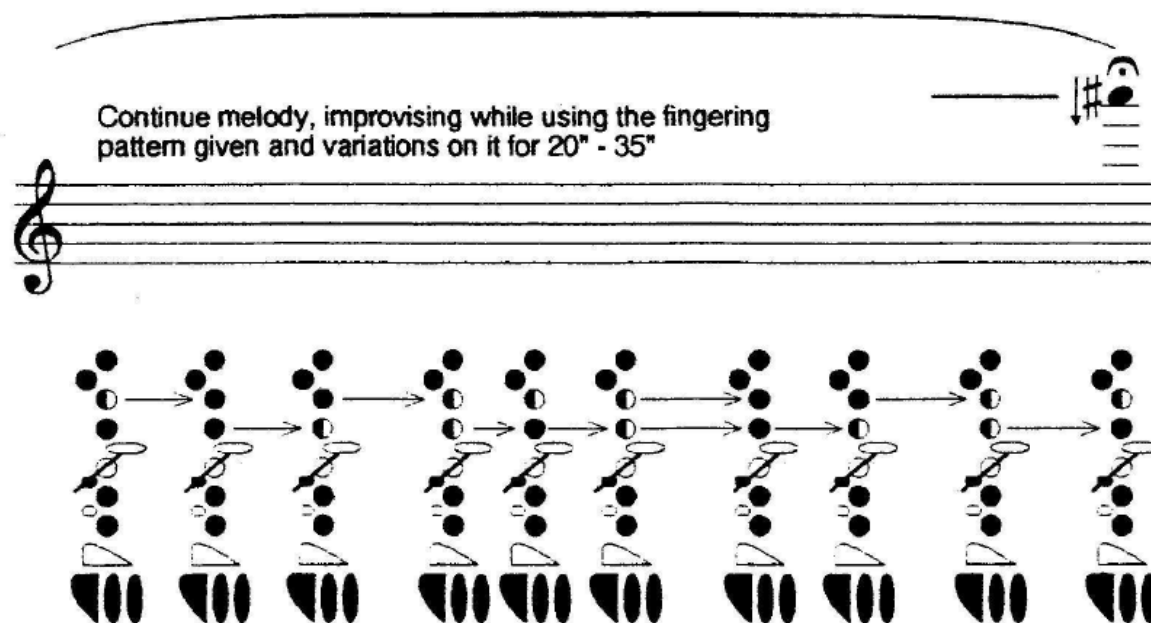


Fig. 36. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 17.

Sección VII; es el sistema 18, y realiza una variación de la sección I, utilizando el mismo bisbigliando. Es la sección de menor duración.

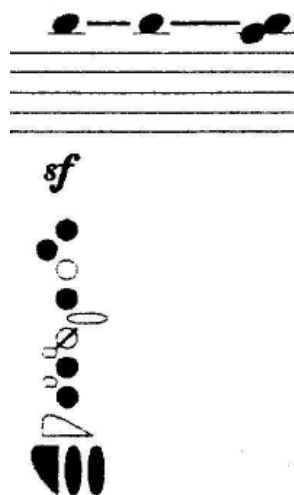


Fig. 37. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 17.

Sección VIII; comprende del sistema 19 al 22 y se caracteriza por tener segmentos de multifónicos y segmentos microtonales.

Rapidly 8-10x

12-16x

ff

ff

Gradually introduce improvised variations in the order of fingerings above

Fig. 38. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 21.

6"-8" plus other pitches

Rapidly

1"-2"

Continue right hand pattern with free variations of fingering order while making left hand glissando

Fig. 39. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 22.

Sección IX; es el sistema 23, y se consiste en repetir la sección II literalmente.

FINALE IX. Section duration: +/- 1'00"

REPEAT II.

Fig. 40. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 23.

Sección X; va del sistema 24 al 27, y tiene secciones improvisatorias que recogen elementos de las secciones II, V y X. Es la sección de mayor duración.

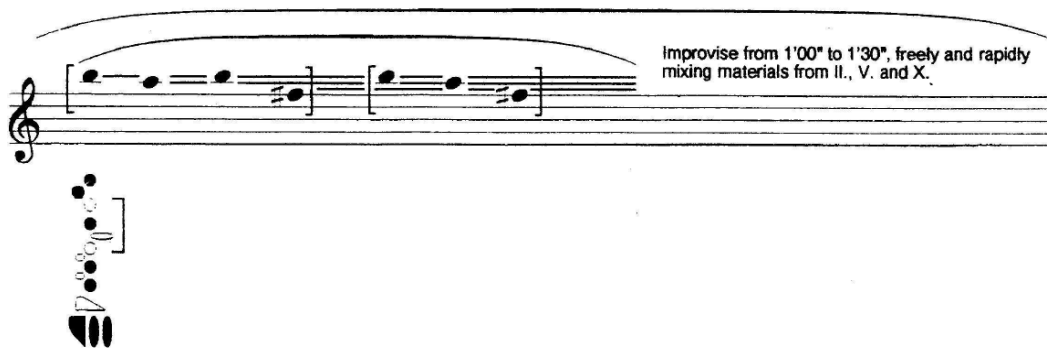


Fig. 41. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 25.

Aspecto Rítmico

Sin Compás definido

Sin tempo definido

Aunque la obra no tiene ni un compás, ni un tempo definido, se especifica la duración en segundos y minutos de cada sección.

V. Section duration: +/-20"

subito p

Improvise ascending melody _____

Freely, rapidly change between:

Fig. 42. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistemas 13 y 14.

Durante la obra se usan las acciaccaturas (Fig. 1.5).

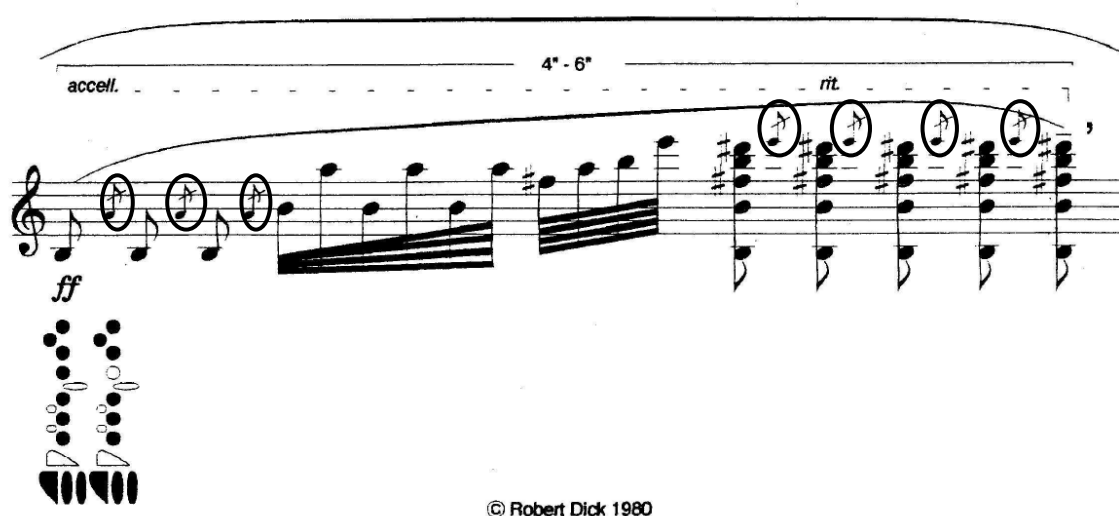


Fig. 43. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 3.

Aspecto Melódico

Eventualmente se utiliza el glissando de dedos (Fig. 1.5) y de embocadura (Fig. 1.5).

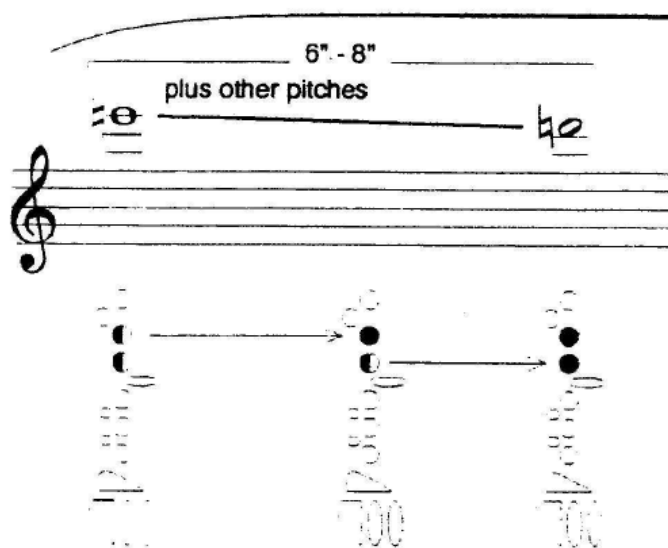
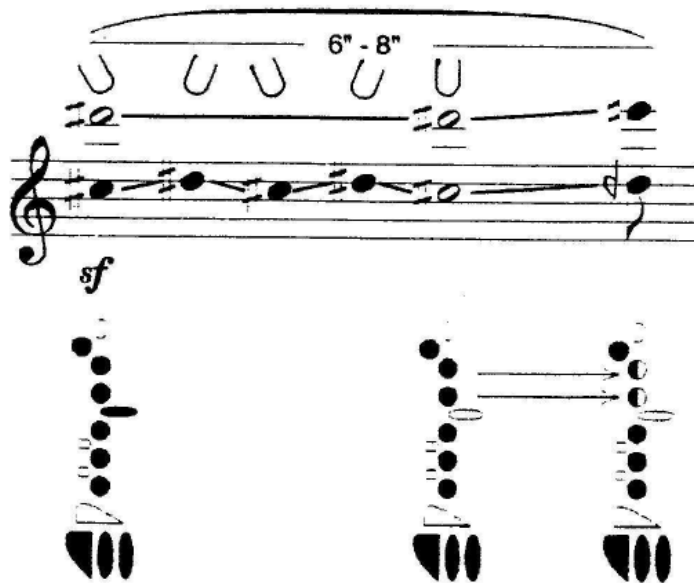


Fig. 44. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 22.



Aspecto Armónico

Robert Dick propone un acorde de Si mayor, que resulta al superponer los primeros cuatro parciales de la serie armónica de la nota Si⁰. Sin embargo, dicho acorde es tomado como un multifónico de armónicos, y no cumple ninguna función tonal.



Fig. 47. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 3.

En *FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES* son muy frecuentes los segmentos de multifónicos de dos y tres sonidos.

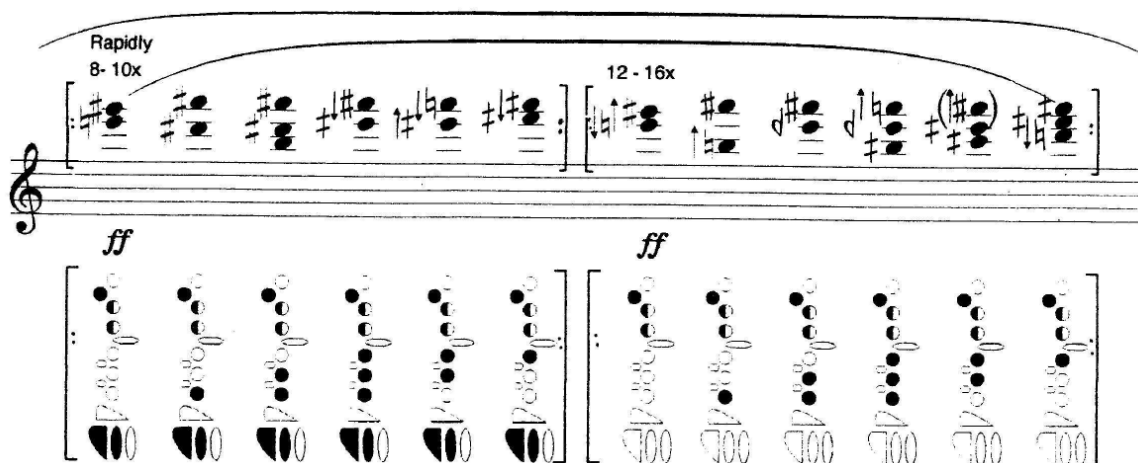


Fig. 48. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 21.

Análisis técnico

El uso de los trinos dobles representa gran dificultad para la digitación, ya que hay más de un dedo involucrado en el momento de trinar. Dichos dedos trinan de manera alterna, no simultánea.

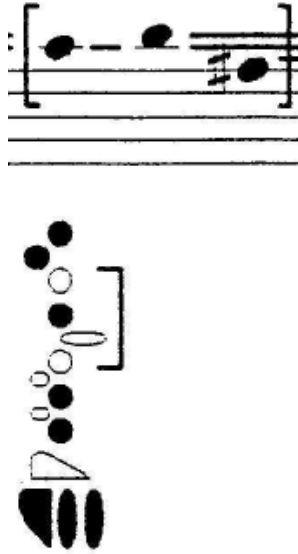


Fig. 49. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 5.

Los multifónicos de armónicos requieren de un buen control de los armónicos. De lo contrario, será prácticamente imposible realizar esta clase de multifónicos.



Fig. 50. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 3.

Se presenta una gran variedad de digitaciones no convencionales, que a menudo se combinan con trinos.²

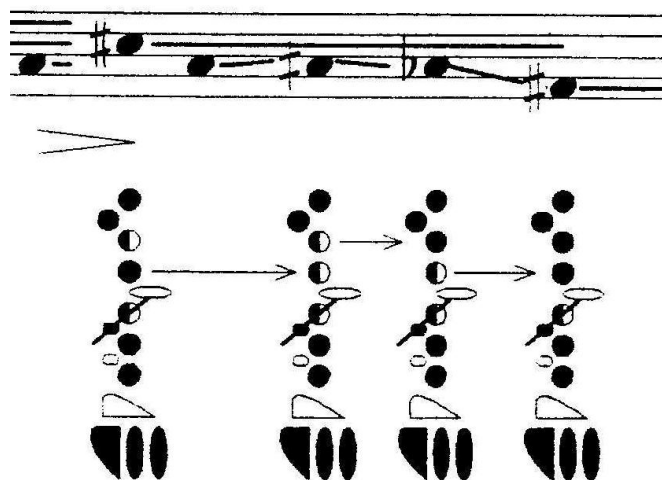


Fig. 51. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 15.

Los segmentos de multifónicos de gran duración requieren un buen desarrollo de la respiración circular.

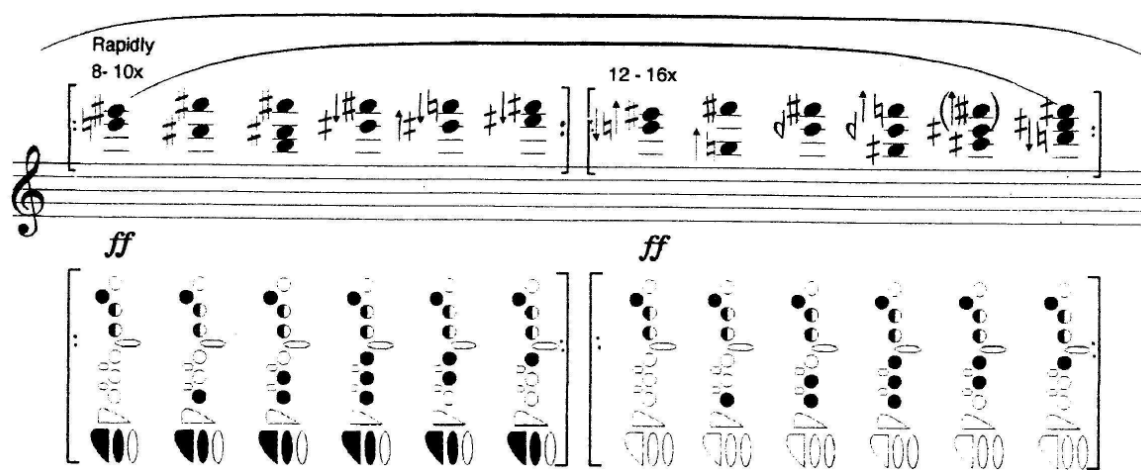


Fig. 52. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 21

² El grafico que se encuentra debajo de las notas musicales representa cada una de las llaves o espátulas de la flauta travesa. Las llaves que están pintadas de negro tendrán que ser digitadas, las que están pintadas mitad de negro serán digitadas manteniendo el agujero de la llave sin tapar (se presiona el aro de la llave, pero el agujero permanece abierto) y las que están atravesadas por una línea diagonal se tendrán que trinar.

El uso del registro grave requiere un buen desarrollo de la respiración circular.

V. Section duration: +/-20"

Fig. 53. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 13.

La reiterativa utilización de la Pata de la flauta con la nota Si0 dificulta la digitación.

X. Section duration: 2'00" - 3'00"
+/- 10x

Make "glissando" over 3 - 4 repetitions,
then repeat last tremolo 3 - 4x

Fig. 54. FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES, Robert Dick, Sistema 24.

Observaciones generales

Esta obra requiere de una flauta con sistema abierto y pata en Si.

Hay que tener en cuenta los materiales trabajados dentro de cada sección, ya que estos serán usados y combinados en segmentos de improvisación.

4. REFERENTES TEÓRICOS

4.1. ENFOQUE PEDAGÓGICO

Esta monografía estará apoyada en el enfoque Constructivista, teniendo en cuenta el aprendizaje como un proceso activo en el que el estudiante construye o asimila nuevas ideas partiendo de sus conocimientos anteriores. Tal proceso será “más significativo cuantas más relaciones con sentido sea capaz de establecer el alumno entre lo que ya conoce, sus conocimientos previos y el nuevo contenido que se le presenta como objeto de aprendizaje” (Coll et al., 1997, Pág. 50). De esta manera, el sustento principal de los contenidos de la cartilla estará supeditado a los conocimientos previos de los estudiantes, los cuales ayudarán durante la construcción del conocimiento.

En el constructivismo, el maestro cumple un papel de guía, que acompaña el proceso de aprendizaje, pues “cuando el alumno se enfrenta a un nuevo contenido a aprender, lo hace siempre armado con una serie de conceptos, concepciones, representaciones y conocimientos, adquiridos en el transcurso de sus experiencias previas, que utiliza como instrumentos de lectura e interpretación” (Coll et al., 1997, Pág. 50).

Ya que los procesos de aprendizaje se dan de diferentes maneras, y que las estructuras mentales se modifican para dar paso al nuevo conocimiento, será complicado pensar en un conocimiento cuantitativo, sino más bien cualitativo, donde el proceso sea lo más importante, y no el resultado.

De esta manera y aplicando el enfoque constructivista se creará una guía didáctica basada en tres análisis de obras contemporáneas para enseñar la respiración circular, que tenga en cuenta las necesidades y los conocimientos previos de los estudiantes, para que no se convierta en una serie de instrucciones que el estudiante sigue, anulándolo como individuo, y olvidando su rol activo en el proceso de enseñanza- aprendizaje.

Como el eje de la guía didáctica será la música contemporánea (la cual por lo general no hace parte de los programas académicos de las universidades), se partirá de las músicas y las grafías que el estudiante ya maneja, para que de este

modo se llegue a ella por medio de un proceso que esté basado en la motivación y en el aprendizaje significativo.

4.2. FLAUTA TRAVERSA

La flauta traversa es un instrumento musical de viento “que se coloca de través, y de izquierda a derecha, para tocarla. Tiene cerrado el extremo superior del primer tubo, hacia la mitad del cual está la embocadura en forma de agujero ovalado, mayor que los demás” (Diccionario de la Real Academia Española, s.f.) “Fabricada generalmente en metal, es también construida en madera, materiales de fibra de carbono o metales preciosos como el oro y el platino” (MINISTERIO DE CULTURA, Guía de Iniciación a la flauta Traversa [MDC], 2003, Pág. 7).

Flauta traversa es el “término utilizado para designar la flauta de embocadura lateral, desde el siglo XVIII, para distinguirla de la flauta de pico, de embocadura frontal” (Diccionario Grove de la música, 2000, Pág. 349).

4.2.1. HISTORIA DE LA FLAUTA TRAVERSA

La flauta es uno de los instrumentos musicales más antiguos en la humanidad, y nace “cuando el hombre descubrió que soplando un tubo hecho de hueso o caña, emitía sonidos y que si se hacían agujeros y los tapaba o destapaba, los sonidos variaban” (MDC, 2003, Pág. 6). Desde su nacimiento han existido una gran variedad de tipos de flautas, que han acompañado y representado diferentes países, regiones y culturas a través de la historia. Así podemos encontrar el shakuhachi en Japón, la fujara en Eslovaquia, el bansuri en la India, y la flauta de millo en Colombia, solo por nombrar algunas flautas.

Dentro de los predecesores de la flauta traversa encontramos la fístula germánica (seguramente una de las más antiguas), que fue localizada en el antiguo Egipto, pero que muy probablemente provenía de la India.

Es interesante ver como “en la edad media y en el renacimiento la flauta dulce o flauta recta era la preferida por los músicos cultos, mientras que la flauta traversa era el instrumento de los soldados y de los guerreros suizos y alemanes” (MDC, 2003, Pág. 6). En las civilizaciones antiguas se utilizaron diferentes tipos de flautas, sin embargo estas desaparecieron tras la caída del imperio Romano para reaparecer en los siglos X y XI.

“Después de 1500, las flautas aparecen en documentos pictóricos y literarios de la Europa Occidental como miembros de conjuntos musicales o partes de los mismos y como instrumentos solos. En el Barroco temprano, la flauta empezó a

declinar; el instrumento renacentista de tubo cilíndrico y difícil digitación no podía cumplir las exigencias musicales de la época. Pero con la mejoras que introdujeron los fabricantes de París, a principios del siglo XVIII se implantó la flauta barroca de tubo cónico y una llave, primero en Francia, y luego en Alemania e Inglaterra” (DGM, 2000, Pág. 348). Johann Joachim Quantz (flautista alemán) fue quien introdujo algunas llaves en el siglo XVIII, mejorando el mecanismo y facilitando la interpretación.

Luego de los conciertos y cuartetos para flauta escritos por Mozart (1756-1791) la flauta comenzó a decaer al no poder responder con las exigencias acústicas que pedían los auditorios del momento.

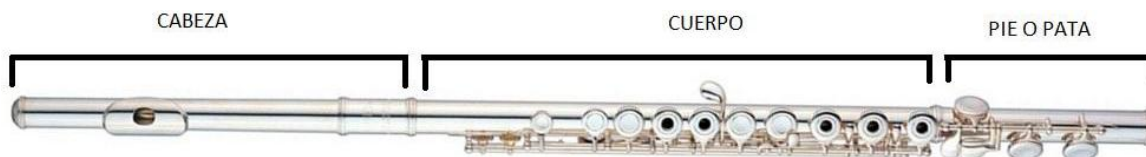
A comienzos del siglo XIX, las flautas se fabricaban en madera de boj, ébano, madera de coco o marfil, con llaves –de una a ocho - (DGM, 2000, Pág. 348). En la década de 1830 Theobald Boehm (1794-1881) diseñó un nuevo e ingenioso sistema de llaves, con el cual se podía tapar dos o más agujeros de manera simultánea con un solo dedo. Un sonido más potente, una mayor facilidad en la ejecución de notas cromáticas y una afinación mucho más precisa en las notas de la tercera octava, fueron algunos de los aportes que trajo consigo el nuevo sistema de llaves.

Poco a poco fue ganando aceptación entre los flautistas y compositores de la época, y con algunas modificaciones menores constituye hoy el modelo usual utilizado en las orquestas sinfónicas y ensambles de viento en general.

4.2.2. PARTES DE LA FLAUTA TRAVERSA

La flauta se divide en tres partes: la cabeza, el cuerpo y el pie(o pata).

Imagen 8. Partes de la flauta



Fuente: es.woodbrass.com

Cabeza: “Llamada también embocadura, es la pieza que actúa como intermediaria entre el instrumentista y el sonido” (MDC, 2003, Pág. 9). Esta pieza

posee una placa de embocadura propicia para que el flautista apoye el mentón y dirija el aire al orificio de la embocadura. De esta manera se pone en vibración la columna de aire produciendo el sonido característico de este instrumento.

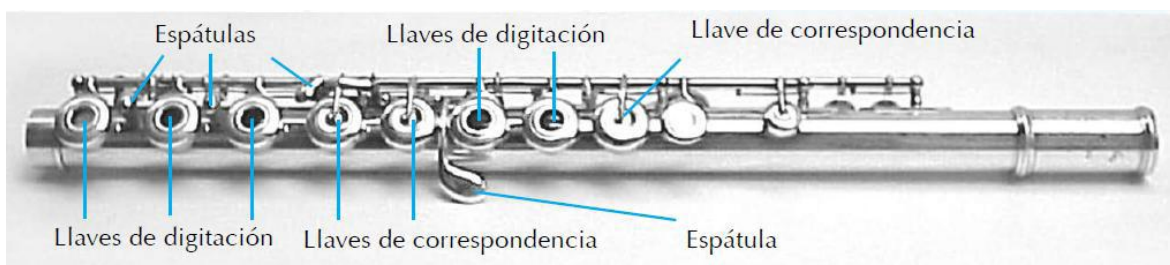
Imagen 9. Cabeza de la flauta



Fuente: www.fluteworld.com

Cuerpo: “Es un tubo cilíndrico de 35.5cms de longitud y 19mm de diámetro sobre el cual se hallan los orificios y se articulan las diferentes partes del mecanismo” (MDC, 2003, Pág. 10). En él podemos encontrar las agujas, los ejes, los corchos o fieltros, las espátulas (que accionan llaves muy lejos de los dedos del flautista) y dos tipos de llaves; las llaves de digitación (sobre las que los dedos tienen acción directa) y las llaves de correspondencia (accionadas indirectamente por las llaves de digitación).

Imagen 10. Cuerpo de la flauta



Fuente: MDC, 2003, Pág. 10.

Pie o pata: “Es la extremidad inferior de la flauta que al igual que el cuerpo es un cilindro de 13cms de longitud y 19 mm de diámetro. Posee un juego mecánico equivalente al del cuerpo central, con agujeros, llaves, ejes, resortes, fieltros y corchos”. (MDC, 2003, Pág. 12). La pata puede tener de tres llaves (pata en Do) o cuatro llaves (pata en Si). La pata en Si cobra gran importancia en la

interpretación de la música contemporánea, ya que algunos compositores la exigen para algunas obras.

Imagen 11. Pie o pata de la flauta



Fuente: www.donostisound.com

4.2.3. FAMILIA DE LA FLAUTA

La Familia de la flauta es el grupo de flautas que extienden o amplían la tesitura de la flauta traversa. Dentro de este grupo podemos encontrar el Flautín o piccolo, la flauta soprano (o la flauta traversa), la flauta alto y la flauta bajo.

Actualmente existen otras flautas que siguen ampliando la tesitura hacia los sonidos graves. Sin embargo, los nombres o afinaciones no son universales, así por ejemplo; se tiene una flauta que esté afinada dos octavas por debajo de la flauta soprano y llamarse flauta contrabajo o flauta octobajo.

A continuación se encontraran las imágenes y afinaciones de cada una de las flautas.

4.2.3.1. Flautín

Imagen 12. Flautín o piccolo



Fuente: www.sankyofluteusa.com

El flautín esta afinado en Do y suena una octava por encima del sonido escrito.

Tesitura del flautín

La tesitura del flautín comprende desde el Re¹³ hasta el Do⁴ (Adler, 2006, p. 189). Es importante saber que el flautín no tiene la nota Do¹, a diferencia de las demás flautas de la familia.

Imagen 13. Tesitura del flautín



Fuente: Adler, 2006, Pág. 189

Características de los registros del flautín.

Dentro del repertorio orquestal es explotado el registro agudo y sobreagudo del flautín, pues primero, amplía la tesitura de la flauta y segundo, a pesar de ser un instrumento pequeño cuenta con grandes posibilidades dinámicas en dichos registros. El registro grave puede utilizarse dentro del repertorio para flautín solo, pero si se decide trabajar con más instrumentos se deberá tener especial cuidado con la orquestación.

En el flautín se genera un crescendo natural a medida que se van tocando sonidos más agudos, y un diminuendo cuando se van tocando sonidos más graves.

Imagen 14. Características de los registros del flautín

³ Cuando se habla de las notas musicales, se hace referencia la ubicación con respecto a la flauta y no al piano como se hace comúnmente. Así por ejemplo *Re*¹ es el primer Re que produce la flauta travesa y el *Si*⁰ es la nota Si que se produce en las flautas con pata en Si.



Fuente: Adler, 2006, Pág. 189

4.2.3.2. Flauta Soprano

Imagen 15. Flauta soprano



Fuente: www.sankyofluteusa.com

La flauta soprano está afinada en Do y no es un instrumento transpositor.

Tesitura de la flauta

La tesitura de la flauta travesa comprende desde el Do₁ (o Si₀ para las flautas con pata en Si) hasta el Re₄ (Adler, 2006, p. 181).⁴

Imagen 16. Tesitura de la flauta



⁴ Esta información es tomada del libro *El Estudio de la Orquestación* de Samuel Adler y se refiere al rango orquestal para la flauta, sin embargo hay obras solistas donde la flauta puede llegar hasta la nota F#4.

Características de los registros de la flauta.

Dentro del repertorio orquestal es explotada toda la tesitura de la flauta, ya que por lo general se cuenta una flauta para los agudos y otra para los graves. El registro grave y sobre agudo puede utilizarse dentro del repertorio para flauta sola, pero si se decide trabajar con más instrumentos se deberá tener especial cuidado con la orquestación.

En la flauta (al igual que el flautín) se genera un crescendo natural a medida que se van tocando sonidos más agudos, y un diminuendo cuando se van tocando sonidos más graves.

Imagen 17. Características de los registros de la flauta



4.2.3.3. Flauta Alto

Imagen 18. Flauta alto

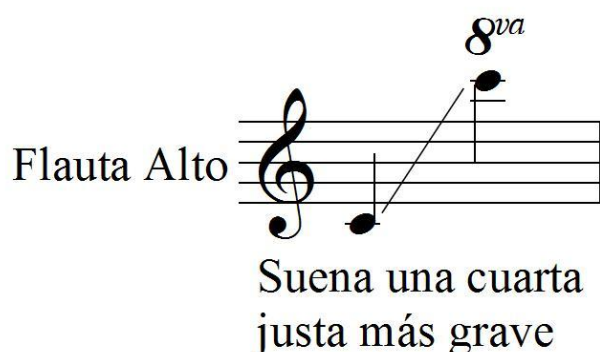


La flauta alto esta afinada en Sol y suena una cuarta justa por debajo del sonido escrito.

Tesitura de la flauta alto

La tesitura de la flauta alto comprende desde el Do1 hasta el Do4 (Adler, 2006, p. 191).

Imagen 19. Tesitura de la flauta alto



Fuente: Adler, 2006, Pág. 191

Características de los registros de la flauta alto

En el repertorio orquestal es explotado el registro grave de la flauta alto, ampliando la tesitura de la flauta en dicho registro. La flauta alto cuenta con grandes posibilidades dinámicas, sin embargo, su sonido es menos potente en comparación con la flauta soprano y el flautín.

La flauta alto posee un color particular que es rico en armónicos, lo cual deberá considerarse en el momento de orquestar.

A diferencia de la flauta soprano y el flautín se genera un diminuendo natural a medida que se van tocando sonidos más agudos, y un crescendo cuando se van tocando sonidos más graves.

Imagen 20. Características de los registros de la flauta alto



Fuente: Adler, 2006, Pág. 191.

4.2.3.4. Flauta Bajo

Imagen 21. Flauta bajo



Fuente: www.fluteworld.com

La flauta bajo esta afinada en Do y suena una octava por debajo del sonido escrito.

Tesitura de la flauta bajo

La tesitura de la flauta alto comprende desde el Do1 hasta el Do4 (Adler, 2006, p. 193).

Imagen 22. Tesitura de la flauta bajo



Fuente: Adler, 2006, Pág. 193

Características de los registros de la flauta bajo

La flauta bajo cuenta con poco repertorio orquestal, y por lo tanto no ha sido gran explotada dentro de este formato. Sin embargo, tiene repertorio para flauta solo, y hace parte activa dentro del cuarteto de flautas. La flauta Bajo es la más grande dentro de la familia de las flautas traversas, no obstante, su sonido es menos potente en comparación con la flauta soprano y el flautín.

A diferencia de la flauta soprano y el flautín se genera un diminuendo natural a medida que se van tocando sonidos más agudos, y un crescendo cuando se van tocando sonidos más graves.

Imagen 23. Características de los registros de la flauta bajo



4.2.4. TÉCNICAS TRADICIONALES DE INTERPRETACIÓN

Las técnicas tradicionales de interpretación se entienden como el conjunto de posibilidades sonoras, de articulación, y de ornamentación, entre otras, que han sido desarrolladas y sistematizadas del s.XVII al XIX. Tales posibilidades son características del instrumento, e independientes a los diferentes estilos o corrientes musicales.

Dentro de las Técnicas tradicionales de interpretación encontramos las siguientes:

Articulación

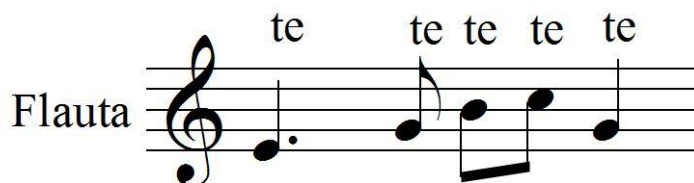
Es la variedad de maneras en que se produce el sonido. En la flauta se efectúa por medio del picado o simple golpe de lengua. “El sonido comienza cuando la lengua toca el paladar y se retira inmediatamente, como si una estuviera diciendo la sílaba “ta”, y se detiene al volver la lengua a su posición inicial, o al cortar el suministro de aire” (Adler, 2006, Pág. 171).

A continuación se presentarán los diferentes tipos de articulaciones en la flauta travesa.

Simple golpe de lengua o picado: es la articulación más común de todas, y “consiste en pronunciar la sílaba “te” o “tu” al inicio de cada nota. Este golpe de

lengua posibilita emitir las notas con ataques cortos y con cierta rapidez” (Woltzenlogel, 1982, Pág. 79).

Imagen 24. Simple golpe de lengua o picado



Fuente: Jonathan Acevedo

Doble golpe de lengua o doble picado: consiste en realizar un doble picado pronunciando las sílabas “te-ke” o “tu-ku” (o “du-gu” para el registro grave). Este golpe de lengua posibilita la interpretación de pasajes de gran rapidez.

Imagen 25. Doble golpe de lengua o doble picado



Fuente: Jonathan Acevedo

Triple golpe de lengua o triple picado: consiste en realizar un triple picado pronunciando las sílabas “te-ke-te” o “tu-ku-tu” (o “du-gu-du” para el registro grave). Se utiliza especialmente en los pasajes rápidos de tresillos.

Imagen 26. Triple golpe de lengua o triple picado



Fuente: Jonathan Acevedo

Staccato: “cuando se escribe un punto arriba o debajo de la cabeza de la nota, el intérprete articulará una nota muy corta, staccato, con una separación natural entre las notas” (Adler, 2006, Pág. 172). Esta articulación se puede combinar con el simple, doble o triple golpe de lengua según sea el caso.

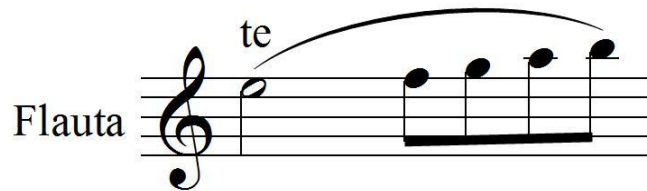
Imagen 27. Staccato



Fuente: Jonathan Acevedo

Legato: se produce cuando el intérprete toca todas las notas que estan debajo de una ligadura de expresion⁵ en una respiración, picando solo la primera nota.

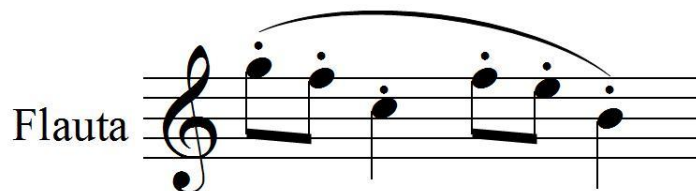
Imagen 28. Legato



Fuente: Jonathan Acevedo

Picado suave: “en algunos casos, se escriben ligaduras sobre notas repetidas que tienen puntos o rayas, para que se toquen con un “picado suave”. Cuando hay puntos encima de las notas con ligadura, la articulación es ligeramente “mas dura” (Imagen 29) que la de las notas que estas separadas por rayas (Imagen 30)” (Adler, 2006, Pág. 172).

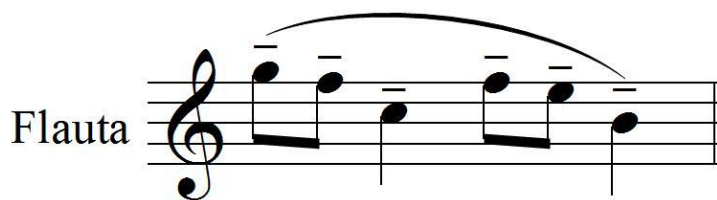
Imagen 29. Picado suave 1



Fuente: Jonathan Acevedo

Imagen 30. Picado suave 2

⁵ La ligadura de expresi3n es la notaci3n que se utiliza para el Legato, y se diferencia de la ligadura de prolongaci3n, pues esta 3ltima es menos curva y se refiere a la duraci3n de las notas.



Fuente: Jonathan Acevedo

Frullato o flutterzunge

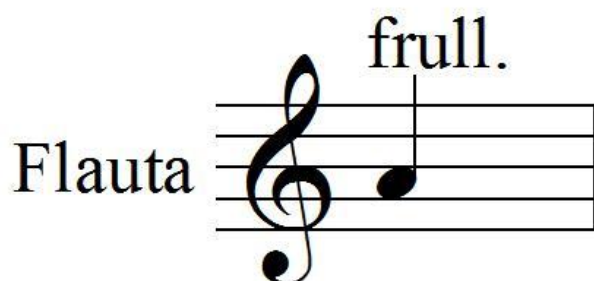
Se produce al “vibrar u oscilar rápidamente la lengua, o al producir una “r” sonora y gutural en la garganta” (Adler, 2006, Pág. 174). A menudo se incluye dentro de las técnicas extendidas de la flauta, sin embargo, por su larga tradición y uso dentro del repertorio flautístico, es preferible considerarla como una técnica de interpretación tradicional. Se escribe “con tres rayas atravesando las plicas o sobre las notas redondas, o deben escribirse sobre el pasaje en la parte instrumental la palabra frullato (abr. Frull). A veces se usan ambas indicaciones” (Adler, 2006, Pág. 174).

Imagen 31. Frullato o flutterzunge 1



Fuente: Jonathan Acevedo

Imagen 32. Frullato o flutterzunge 2



Fuente: Jonathan Acevedo

Afinación

“Por afinación debemos entender, por una parte, el control de las relaciones interválicas dentro del ámbito sonoro de la Flauta y, por otra, la posibilidad de corregir la entonación de una nota con respecto a otra nota o acorde dados por otros instrumentos” (Altes, 1989, Vol.2, Pág.110). A través de la historia se han usado varios estándares de afinación en un intento de fijar la altura absoluta de la escala. Sin embargo en 1955, la Organización Internacional de Estandarización fijó la frecuencia de la nota *la* en 440 Hercios.

Dinámicas o matices

Es el rango de variación de volumen que permite tocar notas muy suaves o muy fuertes, según sea el caso. Hay que prestar gran atención a la afinación cuando se trabajan los diferentes tipos de dinámicas, ya que esta tiende a subir en los sonidos fuertes, y a bajar en los sonidos pianos.

La dinámica tiende a variar dependiendo de la flauta que se desee utilizar, ya que en la flauta alto y flauta bajo a diferencia de la flauta soprano y el flautín se genera un disminuyendo natural a medida que se van tocando sonidos más agudos, y un crescendo cuando se van tocando sonidos más graves.

Vibrato

“El vibrato es una fluctuación en el sonido de la flauta. Tres cuartas partes de esta vibración consisten en subidas y bajadas de la afinación de la nota en cuestión, siendo el resto subidas y bajadas del volumen del sonido”(Wye, 1987, Vol.4, Pág.19). El vibrato se consigue produciendo pulsación en la columna de aire. A través de una combinación de movimientos de la garganta y los músculos abdominales.

4.2.5. TÉCNICAS EXTENDIDAS

Son todas aquellas técnicas que no están contempladas o explotadas dentro de la técnica tradicional de los instrumentos. Tales técnicas nacen como una respuesta a la manera tradicional de interpretar un instrumento, y toman gran auge en los siglos XX y XXI, involucrando no solo la interpretación, sino la composición, y en general todos los campos de la música.

Existe un gran número de estas técnicas, sin embargo, esta monografía se centrará especialmente en las que podrían combinarse con la respiración circular. Por lo tanto, no se hablará de técnicas como el jet whistle, el tongue ram, y los sonidos de llaves, ya que no son compatibles, o en algunos casos entran en contradicción con la respiración circular.

Wind tones

Los wind tones son sonidos de aire exclusivamente. Estos sonidos se producen al expandir un poco más de lo normal la apertura de los labios y al dirigir el aire de manera horizontal. Girar el ángulo de la flauta hacia adelante para que el orificio

de la boquilla quede menos cubierto por el labio inferior sera de gran ayuda para la emisión del los wind tones.

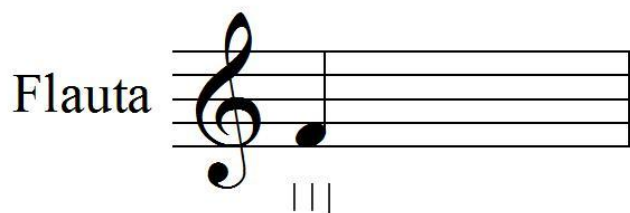
“ Los ruidos de aire no están sujetos a ningun tipo de limitación dinámica. Pueden producirse desde extremadamente suave hasta extremadamente fuerte”(Levine & Mitropoulos-Bott, 2005, Pág. 41). A continuación se encuentran algunas de las grafías más utilizadas.

Imagen 33. Notación Wind Tones 1



Fuente: Jonathan Acevedo

Imagen 34. Notación Wind Tones 2



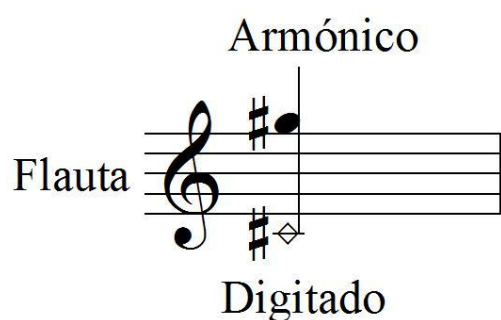
Fuente: Offermans, 1992, Pág. 7

Armónicos

“Los sonidos armónicos se basan en un principio específico de la flauta: el sobresoplar”(Levine & Mitropoulos-Bott, 2005, Pág. 18). Los armónicos se consiguen al seleccionar algunos sonidos de la serie armónica tomando como base una nota fundamental. Pero, ya que cada armónico se puede producir a partir de varias fundamentales, es común que los compositores especifiquen la nota fundamental deseada.

Para la producción de los armónicos es importante tener en cuenta que cuanto más agudo sea este, más intensidad del apoyo se tiene que utilizar. A continuación se encontrarán las tres grafías más usadas para flauta travesa, no obstante se recomienda utilizar la primera, ya que es más clara y especifica el digitado y el sonido armónico deseado.

Imagen 35. Notación Armónicos 1



Fuente: Offermans, 1992, Pág. 42

Imagen 36. Notación Armónicos 2



Fuente: Woltzenlogel, 1982, Pág. 271

Imagen 37. Notación Armónicos 3

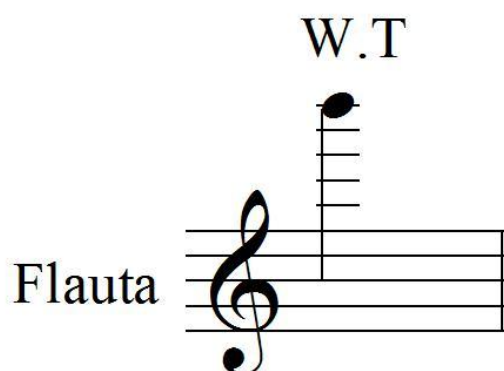


Fuente: Adler, 2006, Pág. 186

Whistle tones

Whistle tones son notas suaves que se asemejan al efecto de un silvido, suenan en el registro agudo y están basadas en la serie de armónicos. Dichas notas se pueden obtener ya sea con la digitación de notas graves como fundamentales, o con la digitación de las notas de la tercera octava de la flauta. Es recomendable girar el ángulo de la flauta hacia adelante y soplar muy suavemente hacia el borde del orificio de la boquilla.

Imagen 38. Notación Whistle tones



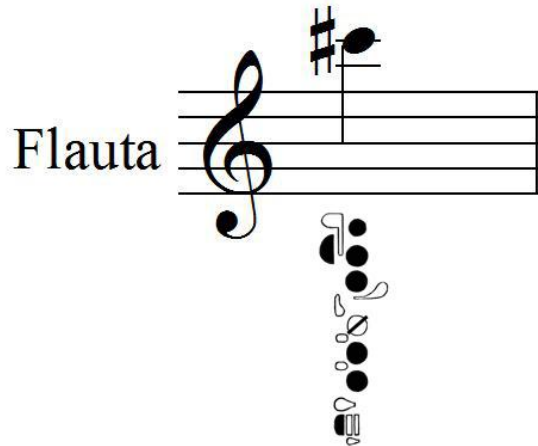
Fuente: Offermans, 1992, Pág. 51

Bisbigliando

“La forma más pequeña de trino es el trino tímbrico, a menudo designado como bisbigliando” (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005, Pág. 49). El bisbigliando puede tocarse a diferentes velocidades y dinámicas. Sin embargo, hay que tener en cuenta que será más fácil producir un bisbigliando descendente que uno ascendente, ya que resulta más cómodo poner los dedos para trinar, que quitarlos. El bisbigliando es una técnica muy útil a la hora de crear pequeñas variaciones tímbricas o microtonales.

Esta notación (Imagen 39) es la utilizada por Robert Dick y la más usual actualmente. El grafico que se encuentra debajo de las notas musicales representa cada una de las llaves de la flauta transversa. Las llaves que estan pintadas de negro tendrán que ser digitadas y la que esta atravesada por una linea diagonal se trinará para producir el bisbigliando.

Imagen 39. Notación Bisbigliando



Fuente: Levine & Mitropoulos-Bott, 2005, Pág. 7

Glissando

“En la literatura contemporánea para flauta se entiende por glissandi transiciones ininterrumpidas de una ota a otra” (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005, Pág. 55). Tal transición se puede presentar de manera ascendente o descendente.

En la flauta existen dos tipos de glissando; el glissando de embocadura, que consiste en mover sutilmente la embocadura hacia adentro (glissando descendente) o hacia afuera (glissando ascendente), con un ámbito máximo de un semitono. Y el glissando de dedos, que consiste en deslizar los dedos he ir destapando los agujeros de la flauta de manera gradual, para que el aro quede al descubierto antes de que la llave se abra definitivamente. Tal proceso se deberá realizar con una flauta de sistema abierto.

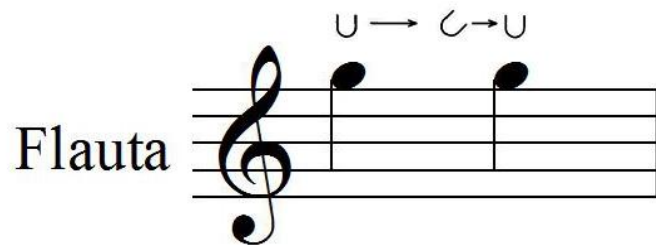
Acontinuacion se presenta las grafias existes para el glissando de embocadura (Imagen 41) y el glissando de dedos (Imagen 40) en la flauta.

Imagen 40. Notación Glissando de dedos



Fuente: Jonathan Acevedo

Imagen 41. Notación Glissando de Embocadura



Fuente: Offermans, 1994, Pág. 3

Embocadura de trompeta

Como su nombre lo indica, consiste en soplar por el orificio de la embocadura, o sin la cabeza de la flauta, en la parte superior del cuerpo del instrumento, apretando los labios y haciendolos vibrar para producir un sonido de trompeta. “Hasta el momento presente la notación no es unitaria. La forma más comprensible es escribir encima o debajo de las notas correspondientes con embocadura de trompeta” (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005, Pág. 23).

Imagen 42. Notación embocadura de trompeta



Fuente: Jonathan Acevedo

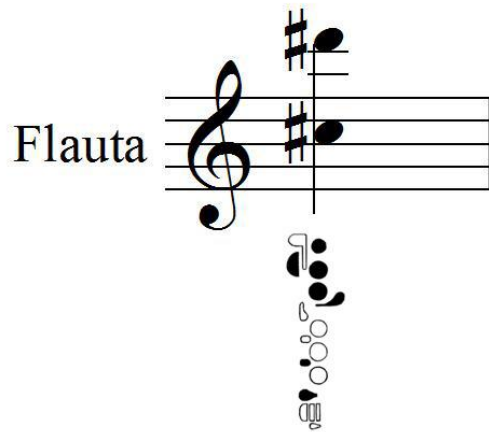
Multifónicos

Esta técnica extendida se entiende como la emisión simultánea de mas de una nota a la vez. Se deberá tener especial cuidado con los pasajes rápidos, ya que habitualmente los multifónicos se tocan con digitaciones que no estan contempladas dentro de la técnica tradicional de la flauta. El multifónico es una de las técnicas mas usadas dentro de la música contemporánea.

Ya que la respuesta de los multifónicos es muy variable, es aconsejable que los compositores se remontan a tablas o cuadros de digitación de multifónicos que hablen acerca de los criterios de estabilidad de las notas, pues estas pueden cambiar incluso dentro de diferentes modelos de flautas.

La siguiente notación es la utilizada por Robert Dick y la más usual actualmente. El grafico que se encuentra debajo de las notas musicales representa cada una de las llaves de la flauta transversa. Las llaves que estan pintadas de negro tendrán que ser digitadas para producir el multifónoco.

Imagen 43. Notación Multifónicos



Fuente: Levine & Mitropoulos-Bott, 2005, Pág. 114

4.2.6. RESPIRACIÓN CIRCULAR

La respiración circular es una forma particular de controlar los procesos propios de la respiración y consiste en inhalar y exhalar simultáneamente para mantener un flujo de aire contante, por lo tanto permite producir sonidos sin las interrupciones habituales del proceso inspiratorio. “Esta contradicción aparente (exhalar para tocar mientras se inhala para respirar) se realiza almacenando aire en la boca y mejillas y utilizando este aire para tocar mientras se inhala por la nariz” (Dick, 1995, p. 5).

Aunque la respiración circular “está considerada como una habilidad radicalmente nueva en la música clásica occidental, es una técnica muy antigua y constituye el método habitual de respiración de los flautistas de varias partes del mundo” (Dick, 1995, p. 5). Existe un gran número de instrumentos de viento que tradicionalmente se interpretan con respiración circular, por ejemplo; la flauta de los encantadores de serpientes, el didgeridoo, el kaval búlgaro, y la flauta suling, entre otros.

Desde hace poco tiempo se ha venido incluyendo la respiración circular dentro de la academia, con el fin de ampliar o enriquecer el repertorio de los instrumentos de viento, para lograr alcanzar frases de gran longitud, las cuales no se podrían realizar con la respiración habitual.

Actualmente, la respiración circular se encuentra ubicada dentro de las técnicas extendidas y por cierto, está catalogada como la más difícil y la que más tiempo toma en desarrollar, ya sea por los procesos físicos que se ven involucrados, por la falta de maestros que manejen esta técnica o por la falta de divulgación de material que ayude sistemáticamente a desarrollar dicha técnica. “La respiración

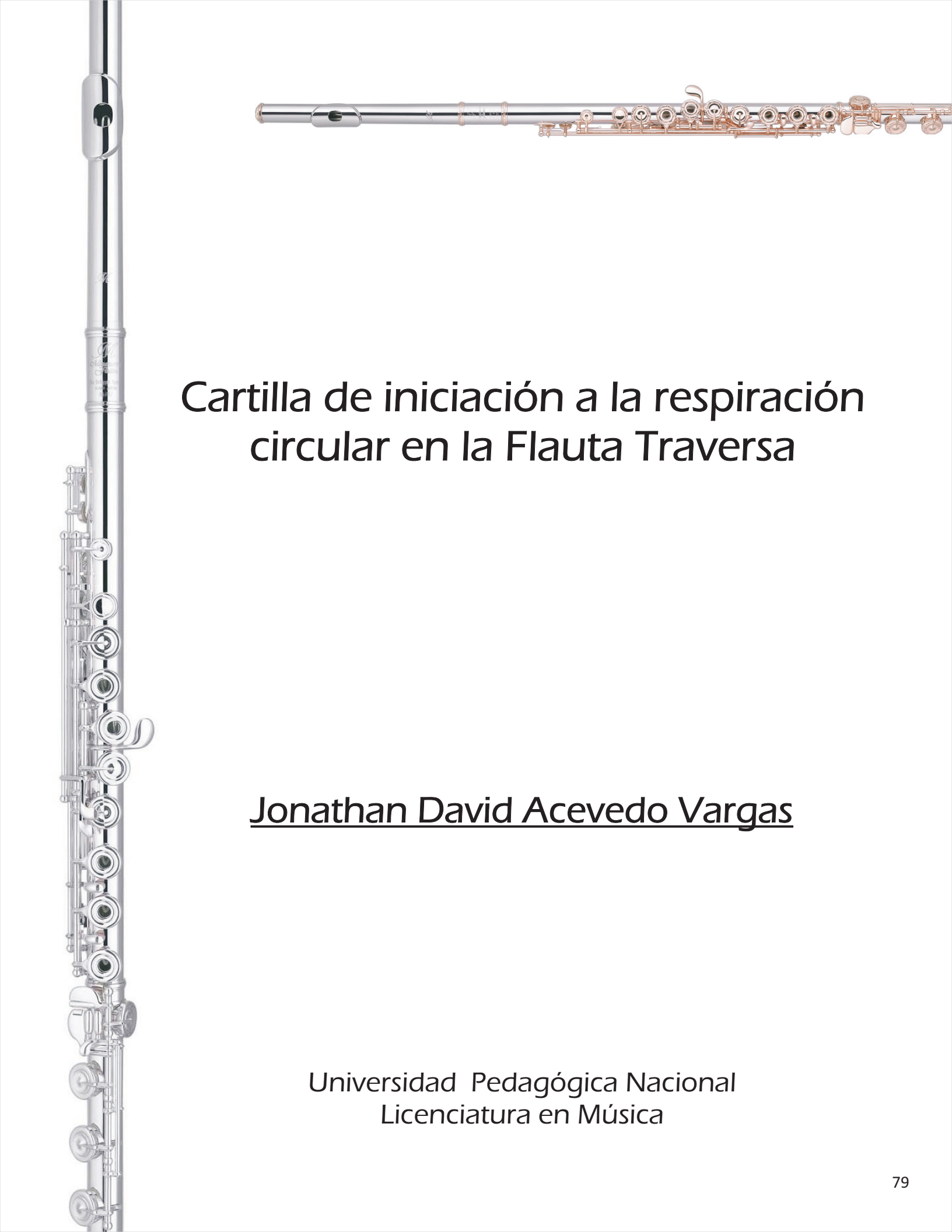
circular es una de las técnicas más difíciles de la música contemporánea, especialmente en la flauta. Para conseguir un resultado sonoro satisfactorio se requiere una gran práctica y mucha paciencia” (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005, Pág. 47).

La tuba y el oboe (sin hablar de un gran número de instrumentos de viento autóctonos que culturalmente se interpretan con la respiración circular) e incluso el clarinete y el saxofón (en menor medida claro está) son instrumentos en los que desarrollar esta técnica es menos complicado, pues el área de contacto con los labios y la resistencia que estos instrumentos ejercen es mucho mayor que en la flauta. La tuba tiene una boquilla enorme que cubre prácticamente todos los labios del tubista, y de esta forma el intérprete puede literalmente apoyarse sobre la boquilla para realizar la respiración circular. Algo parecido ocurre en el clarinete y saxofón, aunque la boquilla sea diferente, el intérprete también puede utilizarla como un apoyo a la hora de aplicar esta técnica. En el oboe es la enorme resistencia lo que posibilita tocar con la respiración circular.

En la flauta traversa se vuelve un poco difícil, por las condiciones mismas del instrumento, ya que a diferencia de los instrumentos anteriormente mencionados, el contacto con el instrumento es muy poco, pues son los labios del intérprete la embocadura del instrumento. Es aquí donde se encuentra la primera dificultad, ya que si se inflan los cachetes se modificara la posición de los labios, y por lo tanto se afectará directamente el sonido o incluso dejará de sonar. La segunda dificultad se encuentra en que la presión que ejerce el instrumento es mínima en relación con la cantidad de aire desperdiciado. Razón por la cual el flautista comenzará por las notas agudas, las cuales ejercen una resistencia natural.

Puesto que no muchas personas dominan esta técnica, la respiración circular ha sido mitificada y se ha creído que solo consiste en el hecho físico de inhalar y exhalar de manera simultánea. Sin embargo el conseguir una buena embocadura será lo más complicado a la hora de aprender esta técnica.

5. PROPUESTA DIDÁCTICA



Cartilla de iniciación a la respiración circular en la Flauta Traversa

Jonathan David Acevedo Vargas

Universidad Pedagógica Nacional
Licenciatura en Música



Tabla de contenido

	Pág.
Introducción	2
Etapas 1	3
Etapas 2	6
Etapas 3	9
Etapas 4	12
Etapas 5	16
Etapas 6	19
Etapas 7	24
Etapas 8	28
Bibliografía	32



Introducción

La presente cartilla está dirigida a estudiantes que deseen tener un acercamiento al aprendizaje de la técnica de la respiración circular en la flauta traversa, para adoptarla como un nuevo recurso técnico-musical que se podrá aplicar a las músicas o repertorios del interés particular de cada persona.

La *Cartilla de iniciación a la respiración circular en la flauta traversa* cuenta con ocho etapas, las cuales están divididas de la siguiente manera: de la etapa 1 a la 5 se realizarán los procesos necesarios para ejercitar cada una de las partes del cuerpo que se verán involucradas en las etapas posteriores. En la etapa 6 se combinarán las cinco etapas anteriores para tocar notas largas empleando la respiración circular. En la etapa 7 se aprenderá a utilizar la respiración anacrúsica y tética a través de ejercicios técnicos. Y en la etapa 8 se aplicará todo lo aprendido a una serie de fragmentos de obras.

Dentro de cada etapa se encontrará una explicación de las habilidades que se deberán adquirir, seguida de los ejercicios y la autoevaluación. Dicha autoevaluación servirá para recordar los contenidos previamente mencionados.

Por otro lado, la cartilla estará acompañada de un DVD con diez videos, que servirán como guía y complemento de la autoevaluación.

Las etapas se deberán estudiar en el orden propuesto, con sesiones diarias de quince minutos seguidos de diez minutos de descanso, y no se podrá continuar hasta que se adquieran las destrezas solicitadas dentro de cada etapa.

Cabe resaltar que para la elaboración de la *Cartilla de iniciación a la respiración circular en flauta traversa* toma como base algunos de los conceptos utilizados por el flautista Robert Dick en su obra *La respiración circular del flautista*.



Etapa I

El objetivo de la etapa 1 es mantener las mejillas llenas de aire mientras se producen sonidos de la tercera octava de la flauta. Para ello, se escogerá una nota de dicha octava, ya que este registro presenta cierta resistencia natural que facilita la producción del sonido. La nota aconsejada es el Sol³ de la flauta, pues notas más agudas resultan difíciles de controlar en la primera etapa.

En primer lugar, se inflarán tanto las mejillas como el espacio existente entre el labio superior y los dientes superiores, hasta donde ellos lo permitan. Para producir el sonido se utilizará la sílaba ju. Esto implica un cambio en la embocadura, que para efectos de esta cartilla se denominará “embocadura 1”.

Al manejar la “embocadura 1”, es normal que no suene la flauta, y que cuando suene, la calidad del sonido empeore en relación con la sonoridad tradicional de la flauta. Hay que tener mucha paciencia y entender que para aprender una nueva embocadura se debe realizar la misma dedicación y esfuerzo que se hizo para aprender la embocadura tradicional de la flauta, tal vez al principio no sonaba, no se podía controlar, o era incomodo, pero luego de algún tiempo de practicarla continuamente se logró aprender, siendo la embocadura que utilizamos habitualmente.

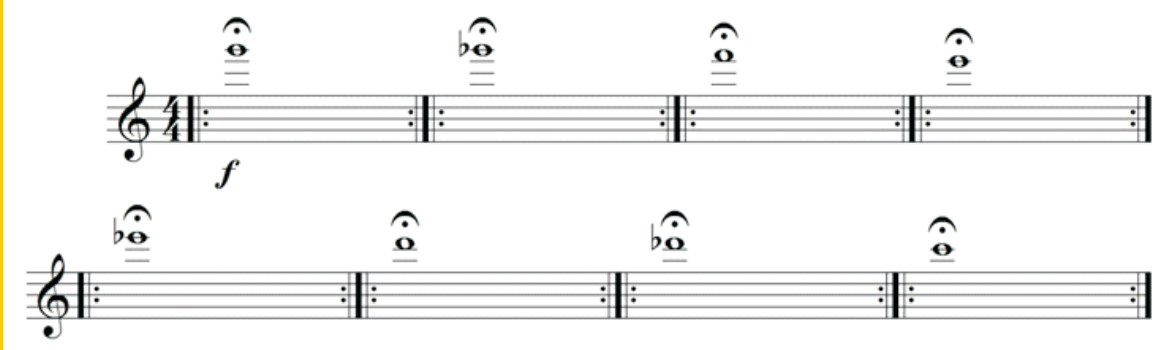
No hay que preocuparse, el cambio en la calidad de sonido solo sucederá en las jornadas de estudio de la respiración circular, y no afectará el proceso de sonoridad llevado anteriormente. Se deberá prestar atención, para que a medida que se vaya estudiando, el sonido mejore poco a poco.

Para facilitar el proceso de aprendizaje de la respiración circular muchos de los ejercicios de la presente cartilla son tomados de la literatura tradicional de la flauta, por lo que algunos ejercicios pueden ser familiares.

El estudio de los ejercicios se deberá realizar diariamente, con sesiones de quince minutos, seguidas de diez minutos para descansar.

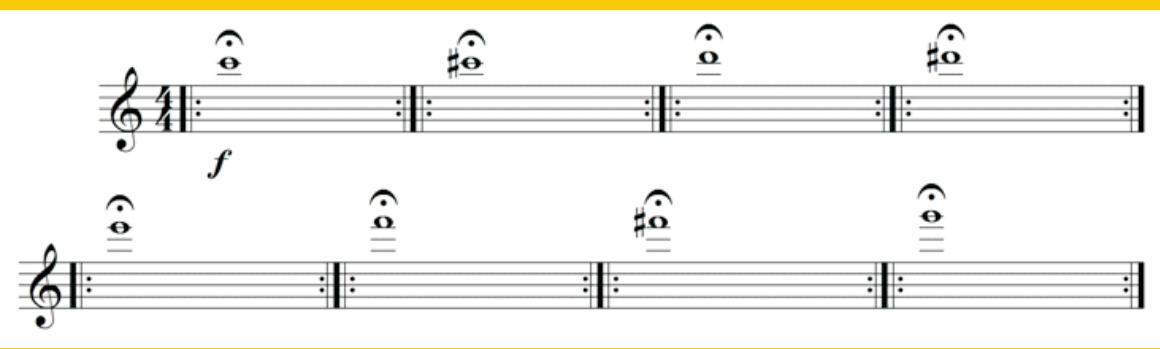
Los siguientes ejercicios no tienen un tempo específico, sin embargo, se buscará que las notas se prolonguen el mayor tiempo posible. utilizamos habitualmente.

Ejercicio 1.1



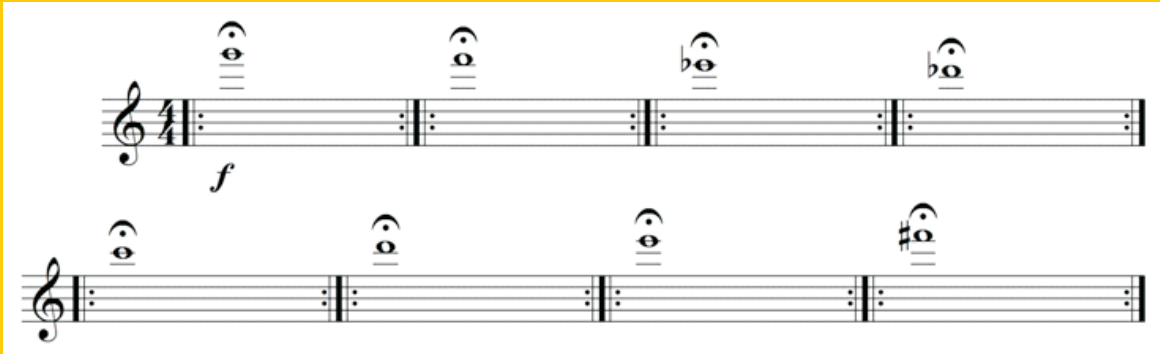
Two staves of music in 4/4 time, marked *f*. The top staff contains four measures of whole notes: G4, F#4, E4, and D4. The bottom staff contains four measures of whole notes: C4, D4, E4, and F#4. Each measure is separated by a repeat sign.

Ejercicio 1.2



Two staves of music in 4/4 time, marked *f*. The top staff contains four measures of whole notes: G4, A4, B4, and C5. The bottom staff contains four measures of whole notes: C4, D4, E4, and F#4. Each measure is separated by a repeat sign.

Ejercicio 1.3



Two staves of music in 4/4 time, marked *f*. The top staff contains four measures of whole notes: G4, F#4, E4, and D4. The bottom staff contains four measures of whole notes: C4, D4, E4, and F#4. Each measure is separated by a repeat sign.

Ejercicio 1.4



Autoevaluación

★ ¿En qué consiste la “Embocadura 1”?

★ ¿Cuál es la sílaba que se debe utilizar para producir los sonidos de los ejercicios de la etapa 1?

★ ¿Por qué se escoge la nota sol3 para empezar a estudiar?

★ ¿Cómo deben permanecer las mejillas al realizar los ejercicios?

¡Si luego de semanas de estudio crees que el resultado que has conseguido es parecido al expuesto en el video 1, entonces continua con la siguiente etapa!

Etapa 2

El objetivo de la etapa 2 es tocar sonidos de gran duración con las mejillas llenas de aire y con el labio superior en su posición habitual. Para eso, se retomará la nota sol3 de la flauta.

Luego de haber conseguido la “embocadura 1” se procede a eliminar el aire almacenado debajo del labio superior. Esto se conseguirá al regresar el labio superior a su posición habitual, presionándolo contra los dientes superiores.

Tanto el labio superior, como la zona que se encuentra arriba de dicho labio (zona de esfuerzo) deberán ejercer, cierta presión o esfuerzo (este esfuerzo será utilizado en el momento de inhalar por la nariz al recurrir a la respiración circular).

Esto implica un cambio en la embocadura, que para efectos de esta cartilla se denominará “embocadura 2”.

Se deberá buscar que suene cada vez mejor hasta acercarse a la sonoridad desarrollada con la embocadura habitual.

Los siguientes ejercicios no tienen un tempo específico, sin embargo, se buscará que las notas se prolonguen el mayor tiempo posible.

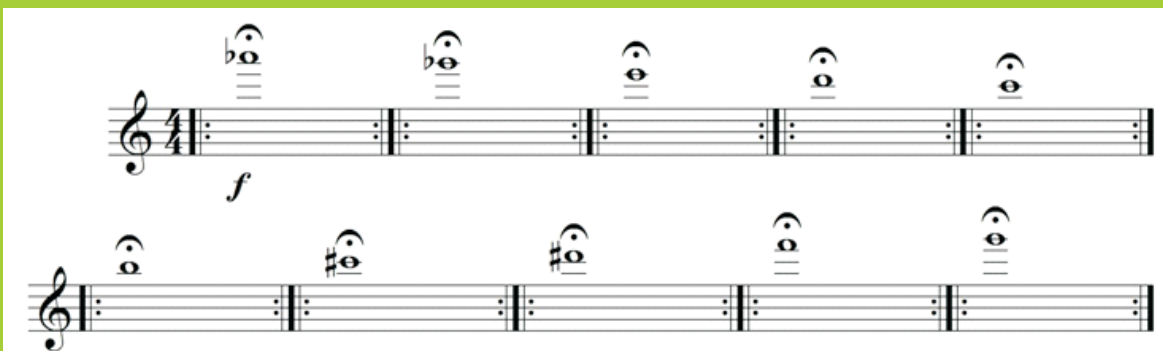
Ejercicio 2.1

The image shows a musical exercise on two staves. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. It contains five half notes: G4 (sol), A4 (la), B4 (si), G4 (sol), and F#4 (fa#). The bottom staff is also in treble clef and contains five half notes: G4 (sol), A4 (la), B4 (si), G4 (sol), and F#4 (fa#). A forte (f) dynamic marking is placed below the first note of the top staff. Each note is marked with a fermata. The entire exercise is enclosed in a green rectangular border.

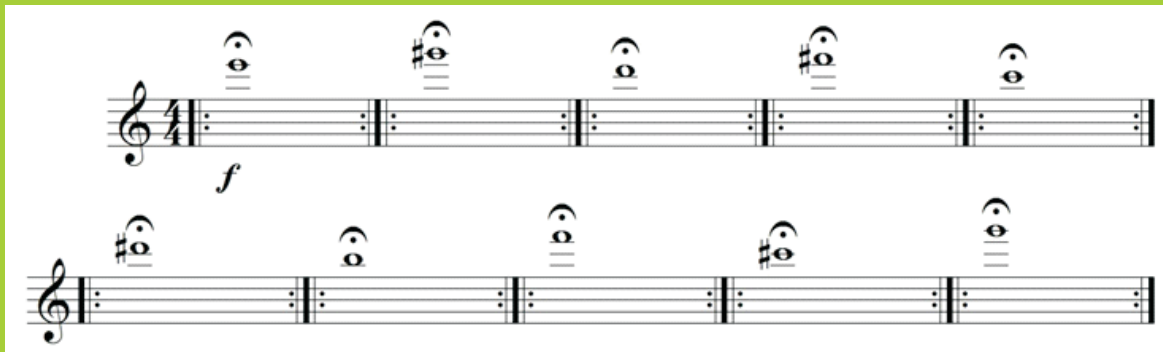
Ejercicio 2.2



Ejercicio 2.3



Ejercicio 2.4



Autoevaluación

☀ ¿En qué consiste la “Embocadura 2”?



¿Cuál es la diferencia entre la “Embocadura 1” y la “Embocadura 2”?



¿Qué es la “zona de esfuerzo”?

¡Si luego de semanas de estudio crees que el resultado que has conseguido es parecido al expuesto en el video 2, entonces continua con la siguiente etapa!

Etapa 3

Esta etapa consiste en tocar un sonido mientras se pasa lentamente de la embocadura habitual a la “embocadura 2” y viceversa, sin que existan cambios en la afinación o en la calidad de sonido.

Se producirá el sonido con la embocadura habitual y con el simple golpe de lengua. Luego se comenzarán a inflar los cachetes de una manera gradual hasta llegar a la “embocadura 2”. De manera simultánea se irá pasando la presión de las comisuras de los labios al centro de ellos, o a la “zona de esfuerzo”. Cuando las mejillas se encuentren infladas y la presión esté en la “zona de esfuerzo” se empieza el proceso de desinflar los cachetes, hasta terminar con la embocadura habitual.

El aumentar la presión de aire al inflar y disminuirla al desinflar, ayudará a que no cambie la afinación y ni la calidad de sonido. Las mejillas son muy importantes y dicha acción mejorará a medida que se ejerciten, para volverlos voluntarios y conscientes del movimiento.

Al desinflar se comenzará por la parte de atrás de las mejillas (o la parte de las mejillas que está más distante a la “zona de esfuerzo”) para dejar la “zona de esfuerzo” al final del proceso y viceversa.

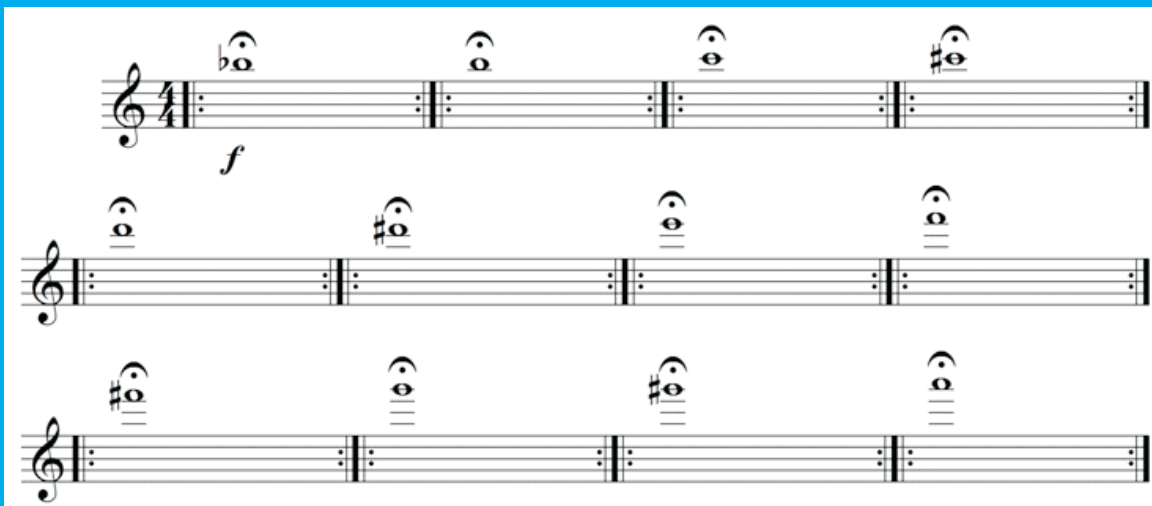
Los siguientes ejercicios no tienen un tempo específico, sin embargo, se buscará que las notas se prolonguen el mayor tiempo posible.

Ejercicio 3.1

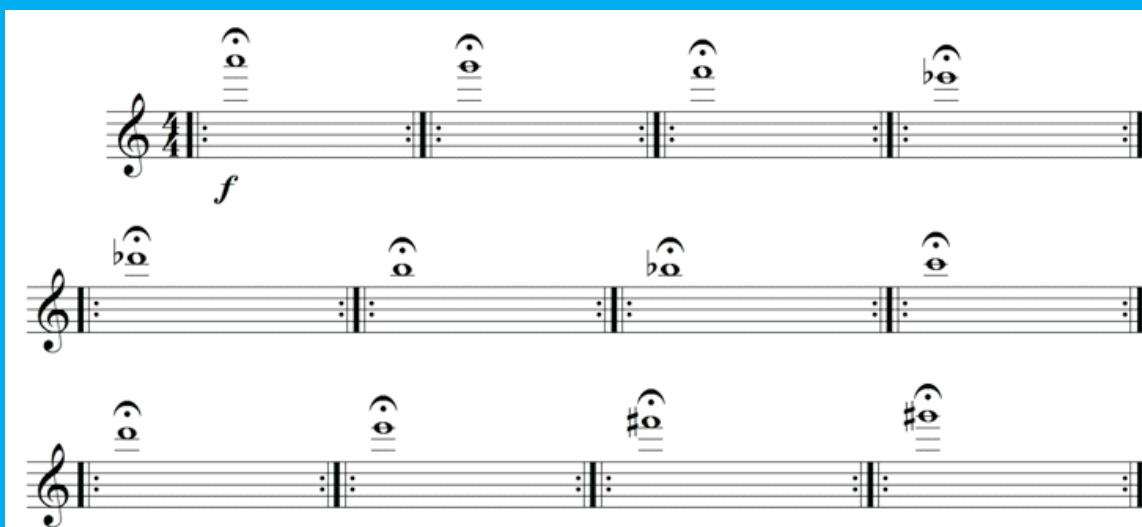
The musical notation for Ejercicio 3.1 consists of three staves, each containing four measures of music. Each measure contains a single whole note with a fermata above it, indicating that the note should be held for as long as possible. The notes are as follows:

- Staff 1: C4 (marked *f*), C4, B3, B3
- Staff 2: C4, C4, B3, C4
- Staff 3: B3, C4, C4, B3

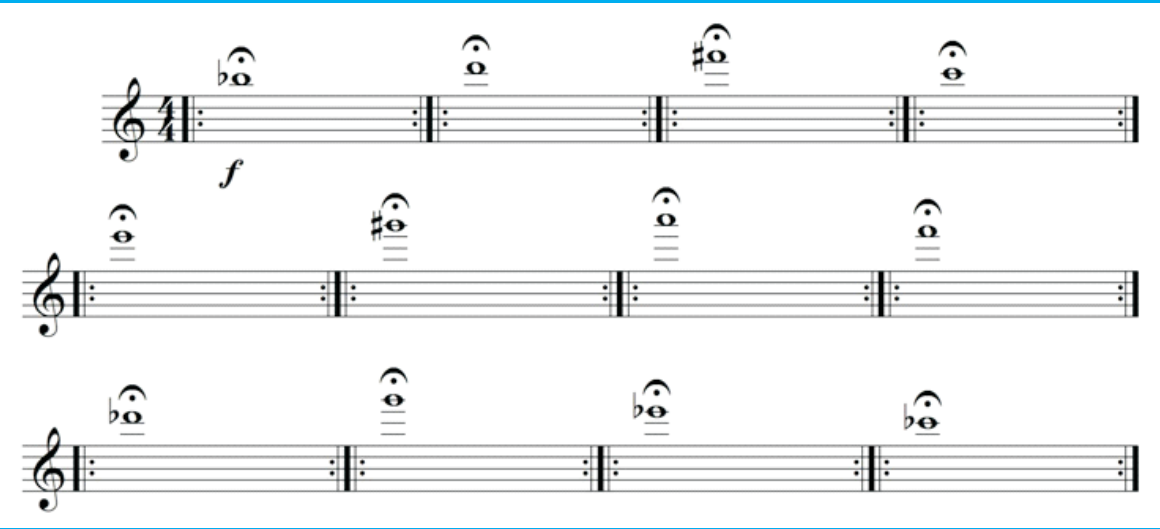
Ejercicio 3.2



Ejercicio 3.3



Ejercicio 3.4



Autoevaluación

★ ¿Cuál es el principal objetivo de la Etapa 3?

★ ¿Cuál es la articulación que se deberá utilizar para realizar los ejercicios?

★ ¿Qué acción puede ayudar a que no cambie la afinación y ni la calidad de sonido?

¡Si luego de semanas de estudio crees que el resultado que has conseguido es parecido al expuesto en el video 3, entonces continua con la siguiente etapa!

Etapa 4

El objetivo de esta etapa es producir sonidos con la flauta utilizando solo el “aire acumulado” en las mejillas. Para esto, se deberá aprender a dejar una reserva de aire en la boca y en las mejillas, y a expulsarla de manera lenta y gradual.

Para empezar, se inflan las mejillas completamente, y se desplaza la parte trasera de la lengua hacia arriba, hasta tocar el paladar. La parte delantera de la lengua descansará en la base de los dientes inferiores. Esto creará una pequeña reserva de aire que se debe mantener al inhalar o exhalar por la nariz. Es aconsejable iniciar sin la flauta, para pasar a ella cuando la acción sea aprendida e interiorizada.

Una manera de verificar si la lengua está impidiendo el paso de aire de los pulmones es inhalar y exhalar por la nariz manteniendo la reserva de aire sin que las mejillas se desinflen. Si esto resulta un poco difícil, se realizará la misma operación cambiando la reserva de aire por un buche de agua, ya que con este fluido es más claro de entender.

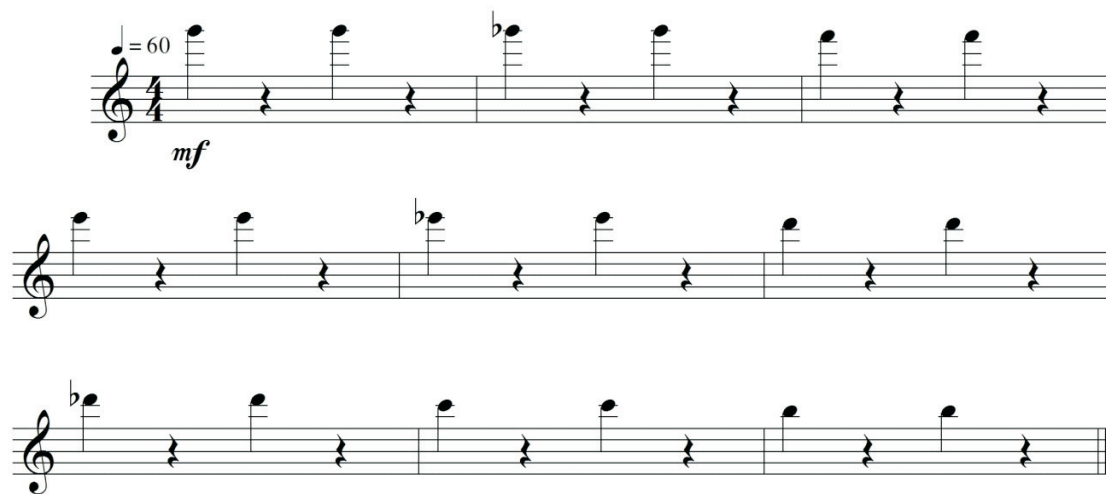
Luego de haber conseguido inhalar y exhalar por la nariz sin que se desinflen las mejillas, se pasará a hacer el mismo proceso en la flauta. Esta vez se utilizará la sílaba pu para sacar el aire de las mejillas y producir el sonido en la flauta. Una vez más, las mejillas cobran un papel importante como en las etapas anteriores.

Antes de producir el sonido con la flauta, existe una presión en el centro de los labios, o más bien en la “zona de esfuerzo”. Para expulsar el “aire acumulado” se irá cambiando la presión gradualmente de la zona de esfuerzo a las comisuras de los labios.

Puede que al principio el proceso dure apenas un segundo, sin embargo, se deberá buscar un sonido cada vez más prolongado.

En los siguientes ejercicios se encontrará este símbolo * . Este será utilizado para producir las notas con la embocadura habitual, y con el simple golpe de lengua.

Ejercicio 4.1



Ejercicio 4.2



Ejercicio 4.3



Ejercicio 4.4



Autoevaluación

✿ ¿Qué es el “aire acumulado”?



¿Cómo se puede verificar si la lengua está impidiendo el paso de aire de los pulmones?

✿ ¿Cuál es la sílaba que se debe utilizar para producir los sonidos de los ejercicios de la etapa 4?

✿ ¿Qué ocurre con la presión de los labios al expulsar el “aire acumulado”?

¡Si luego de semanas de estudio crees que el resultado que has conseguido es parecido al expuesto en el video 4, entonces continua con la siguiente etapa!

Etapa 5

El objetivo de esta etapa es inhalar por la nariz mientras se producen sonidos con la flauta utilizando el “aire acumulado”.

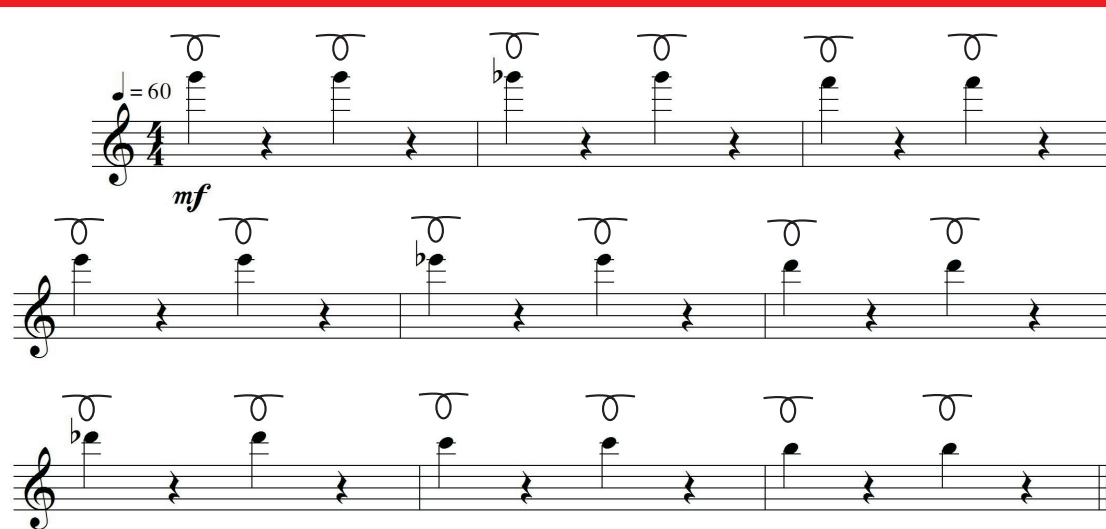
En primera instancia, se vacía el aire de los pulmones antes de comenzar el proceso de “aire acumulado”. Se inflan los cachetes y se desplaza la parte trasera de la lengua hacia arriba para que el “aire acumulado” no interfiera en el momento de inhalar. La finalidad de vaciar el aire de los pulmones es que exista la necesidad física de respirar, y por lo tanto facilite la simultaneidad de inhalar y exhalar. Una vez más, es aconsejable iniciar sin la flauta, para pasar a ella cuando la acción sea aprendida e interiorizada.

El proceso con la flauta será muy similar, solo que se deberá poner gran atención a la dirección del aire expulsado de las mejillas, ya que el dirigir el aire muy hacia el frente hará que la flauta no suene, aunque el ejercicio se realice correctamente. La dirección del aire será exactamente la misma que con la embocadura habitual.

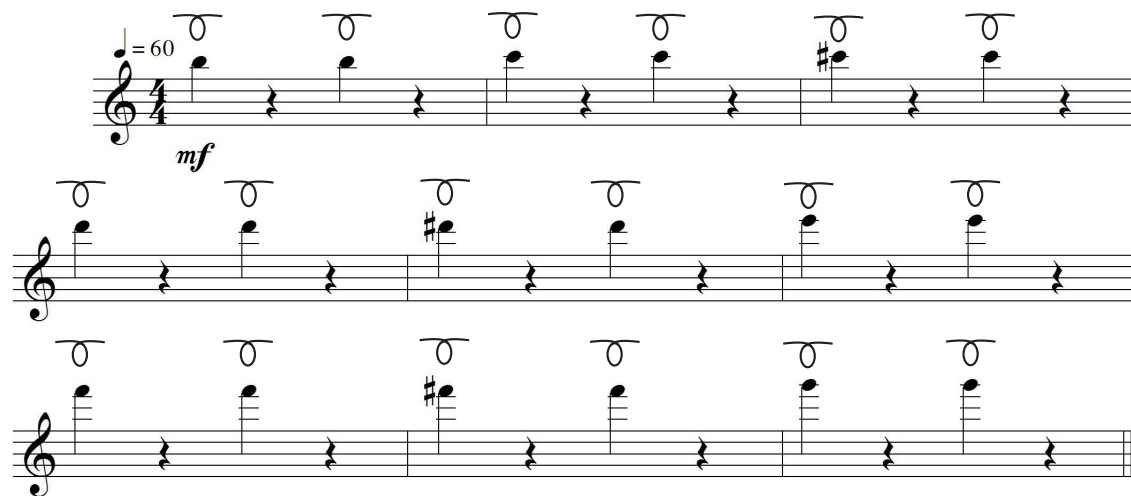
Una de las principales dificultades de la presente etapa, es que dentro del proceso de aprendizaje de la flauta se aprende que el sonido para cuando comienza el proceso de inhalación, no obstante, tal idea cambiará cuando se entienda que el inhalar y exhalar no afectan la continuidad del sonido. Así, tal dificultad resulta más mental (por los aprendizajes y experiencias previas) que física.

En los siguientes ejercicios se encontrará el símbolo  utilizado por el flautista Robert Dick para inhalar por la nariz mientras se expulsa el “aire acumulado” de manera simultánea.

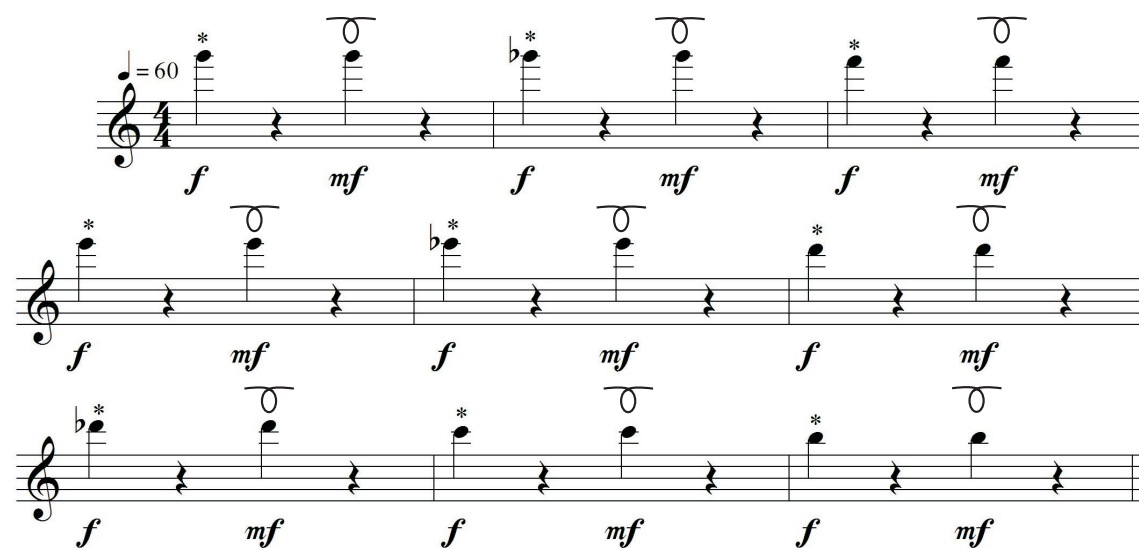
Ejercicio 5.1



Ejercicio 5.2



Ejercicio 5.3



Ejercicio 5.4



♩ = 60

f *mf* *f* *mf* *f* *mf*

f *mf* *f* *mf* *f* *mf*

f *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Autoevaluación

✳ ¿Para qué se vacía el aire de los pulmones antes de comenzar el proceso de “aire acumulado”?

✳ ¿Cuál debe ser la dirección del aire para los ejercicios de la etapa 5?

✳ ¿Cuál es una de las principales dificultades de la presente etapa?

¡Si luego de semanas de estudio crees que el resultado que has conseguido es parecido al expuesto en el video 5, entonces continua con la siguiente etapa!

Etapa 6

El objetivo de esta etapa es aprender a emplear la respiración circular en sonidos largos. Para ello, se deberán utilizar y combinar cada una de las habilidades adquiridas en las etapas anteriores.

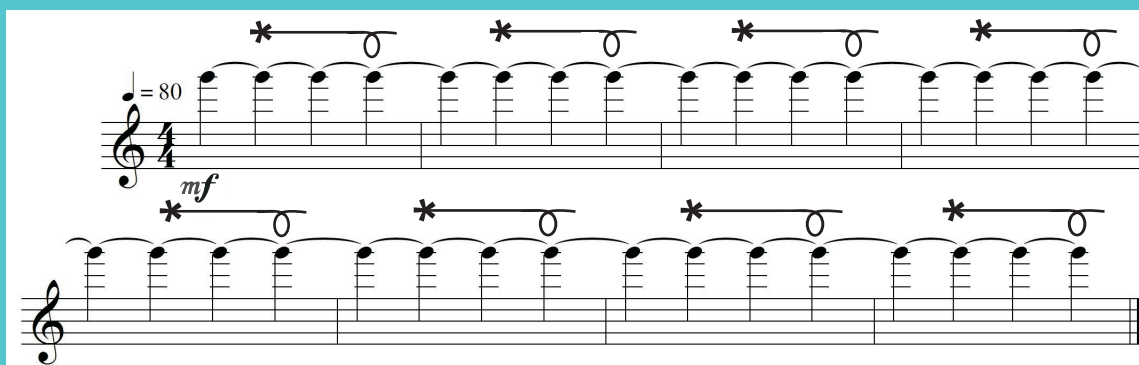
Se deberá prestar gran atención a la etapa 6, ya que es el resumen de todas las demás etapas. De la etapa uno a la cinco se ha venido ejercitando cada uno de los músculos, y aprendiendo cada una de las habilidades que se usarán en la técnica de la respiración circular. El estar en la presente etapa implica un trabajo consciente de cada una de las etapas anteriores que será de vital importancia para desarrollar correctamente la respiración circular.

Para comenzar, se tocará la nota Sol³ de la flauta. El sonido se articulará con el simple golpe de lengua y con la embocadura habitual. Luego de algunos segundos de haber producido el sonido se comenzarán a inflar los cachetes hasta llegar a la “embocadura 2”. En ese momento se inicia el proceso de inhalar por la nariz mientras se expulsa el “aire acumulado” por la boca. Hay que tener en cuenta que la inhalación debe ser rápida y se debe realizar antes de sentir la necesidad física de respirar.

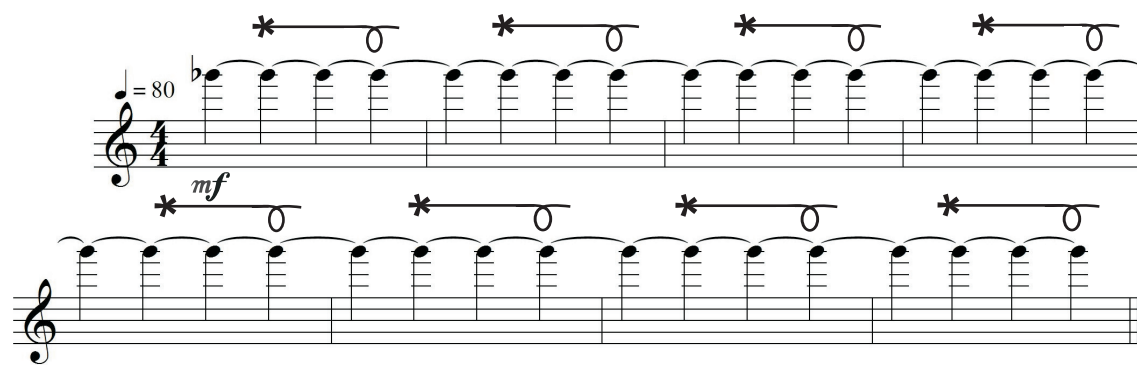
Luego de haber inhalado, y mientras todavía se está expulsando la última reserva de “aire acumulado”, se empieza a bajar la parte trasera de la lengua o a despegarla del paladar, para que el aire inhalado que se encuentra en los pulmones pueda combinarse con el “aire acumulado” que aún queda en la boca. Si luego de haber combinado el aire inhalado con el “aire acumulado” no ha terminado el proceso de desinflar las mejillas, este deberá continuar sutilmente hasta llegar a la embocadura habitual, para que no existan variaciones en la afinación o en la calidad de sonido.

En los siguientes ejercicios se encontrará el símbolo *—— para comenzar a inflar las mejillas. Éste, junto con el de la etapa 5  producirán el símbolo *—— utilizado por el flautista Robert Dick para enseñar la respiración circular.

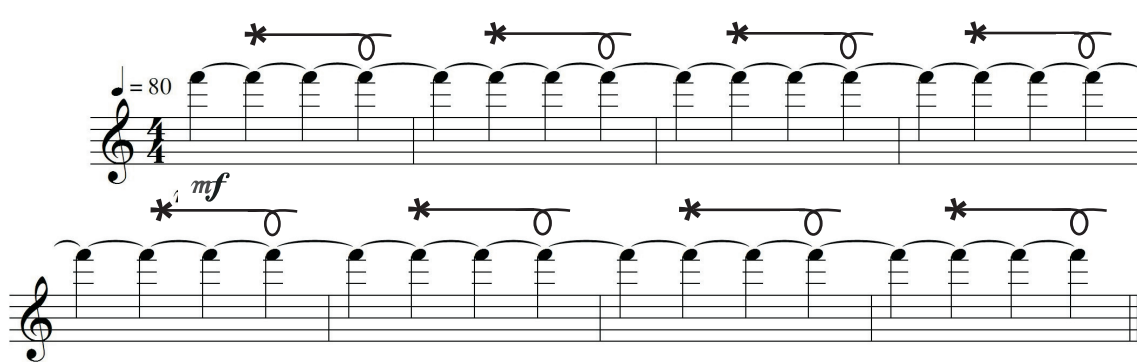
Ejercicio 6.1



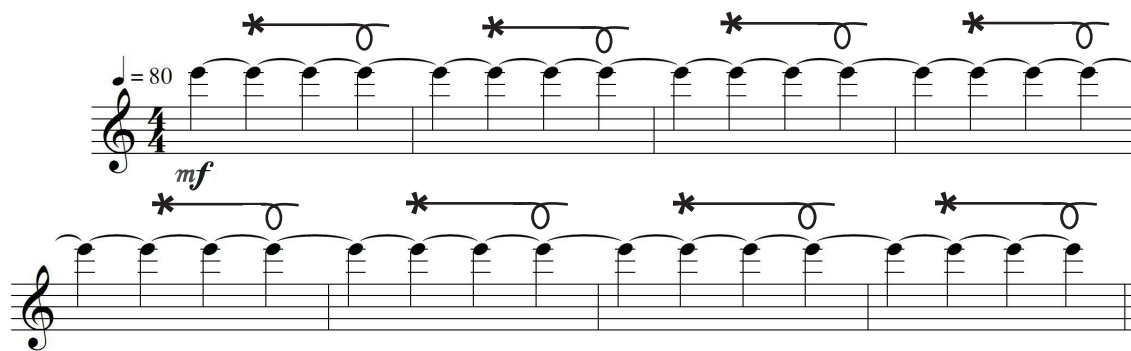
Ejercicio 6.2



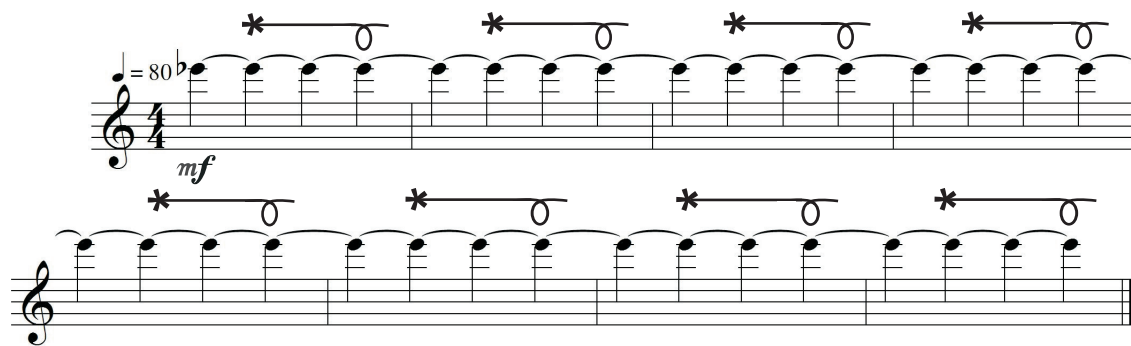
Ejercicio 6.3



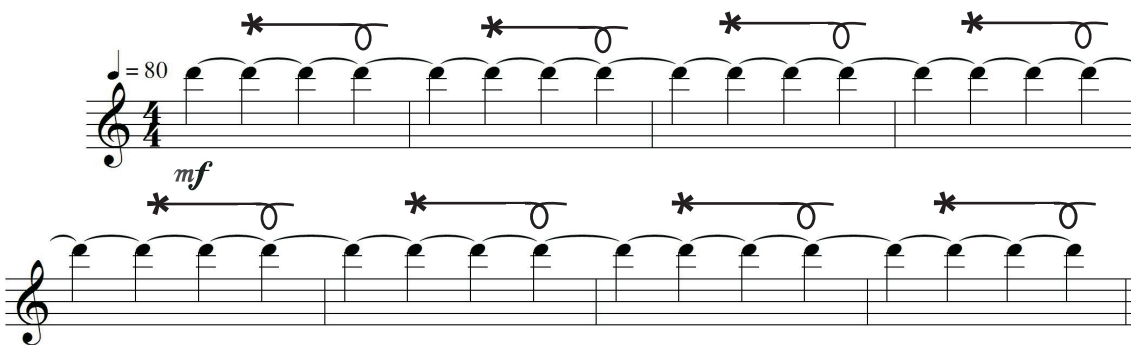
Ejercicio 6.4



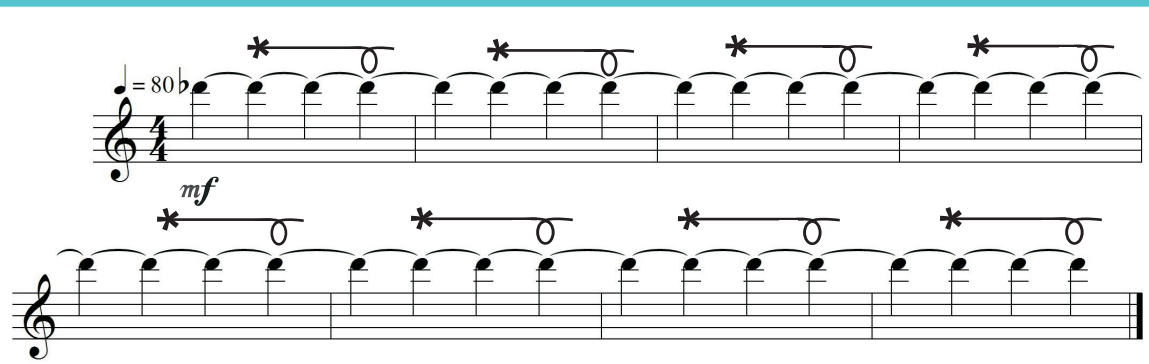
Ejercicio 6.5



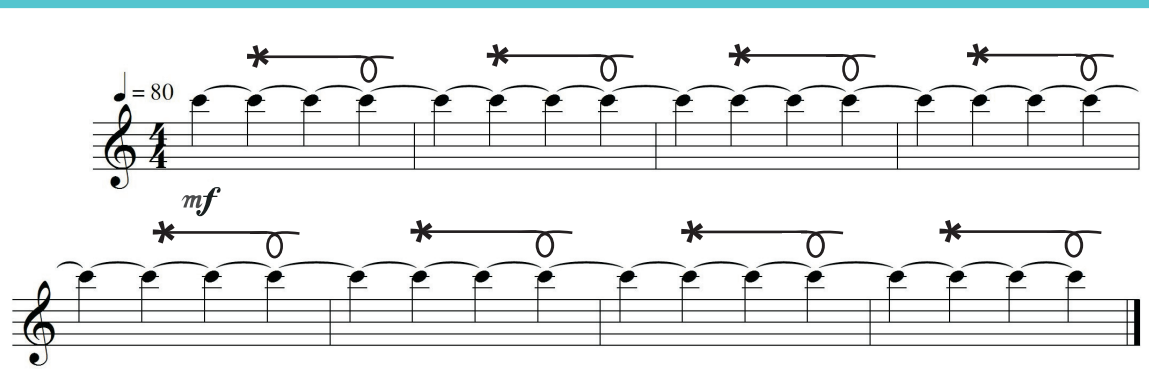
Ejercicio 6.6



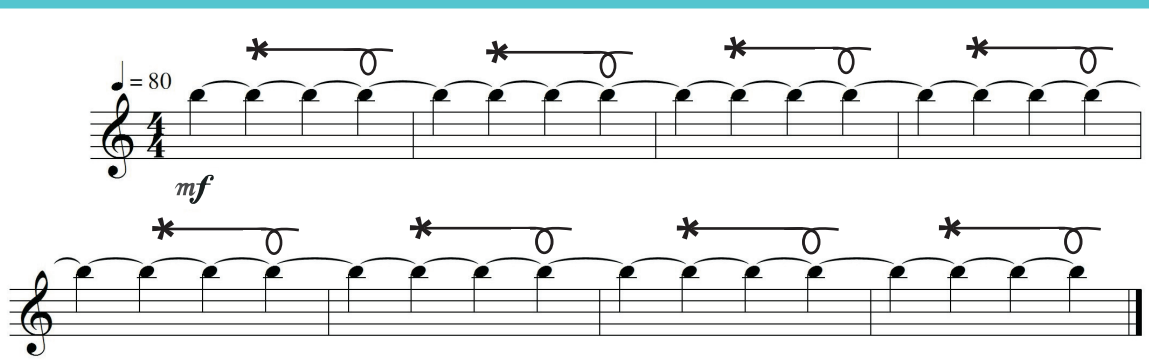
Ejercicio 6.7



Ejercicio 6.8



Ejercicio 6.9





Autoevaluación

☀ ¿Cuál es el principal objetivo de la Etapa 6?

☀ ¿Cuál es la función de la lengua en la respiración circular?

☀ ¿Cuál es la diferencia entre aire inhalado y “aire acumulado”?

¡Si luego de semanas de estudio crees que el resultado que has conseguido es parecido al expuesto en el video 6, entonces continua con la siguiente etapa!

Etapa 7

El objetivo de la presente etapa es aprender a usar la respiración anacrúsica y tética empleando la respiración circular. Para ello, se recurrirá a una serie de ejercicios técnicos extraídos de la literatura tradicional para flauta transversa.

Ya que todos los ejercicios siguientes están escritos en el mismo compás y con las mismas figuras musicales, se hará una descripción de lo que ocurre en cada grupo de cuatro semicorcheas.

La primera semicorchea se tocará con la embocadura habitual.

En la segunda semicorchea se comenzaran a inflar las mejillas.

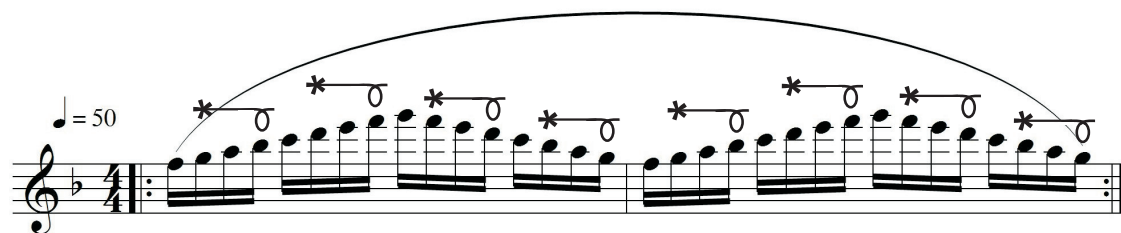
En la tercera semicorchea se deberán inflar las mejillas al máximo.

En la cuarta semicorchea se realiza la respiración circular, haciendo una pequeña inhalación por la nariz mientras se expulsa el "aire acumulado".

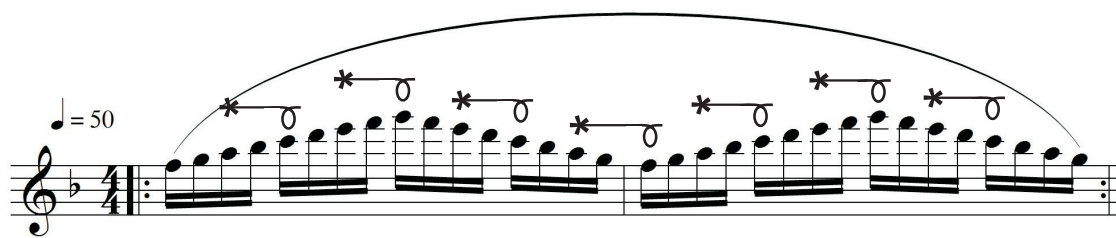
Lo anteriormente mencionado se aplica para la respiración anacrúsica. Para realizar la respiración tética se repetirá el mismo proceso, pero comenzando desde la segunda semicorchea, es decir, la segunda semicorchea se toca con la embocadura habitual y se respira en la primera.

A continuación se estudiarán los siguientes ejercicios, no obstante, cada ejercicio deberá realizarse con la respiración anacrúsica y tética, y en varias tonalidades.

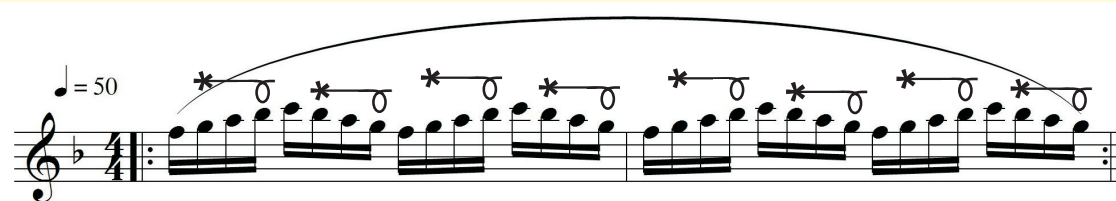
Ejercicio 7.1



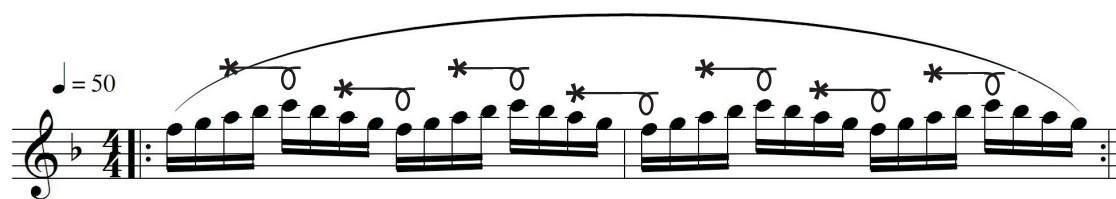
Ejercicio 7.2



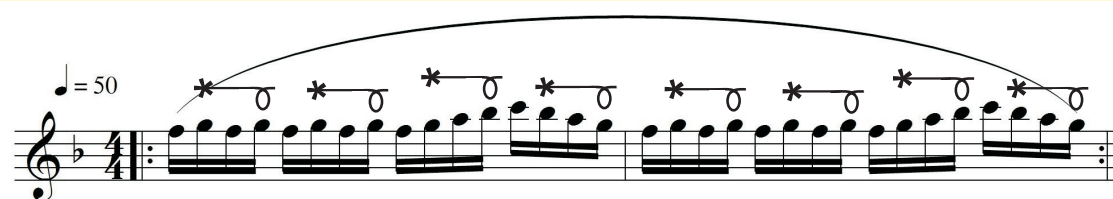
Ejercicio 7.3



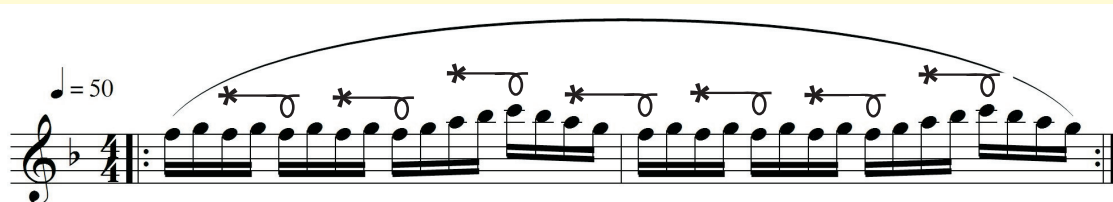
Ejercicio 7.4



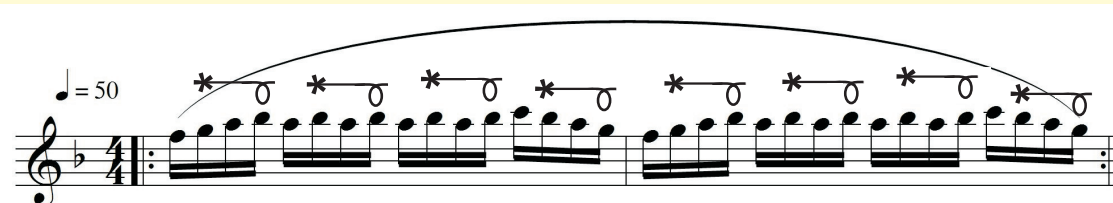
Ejercicio 7.5



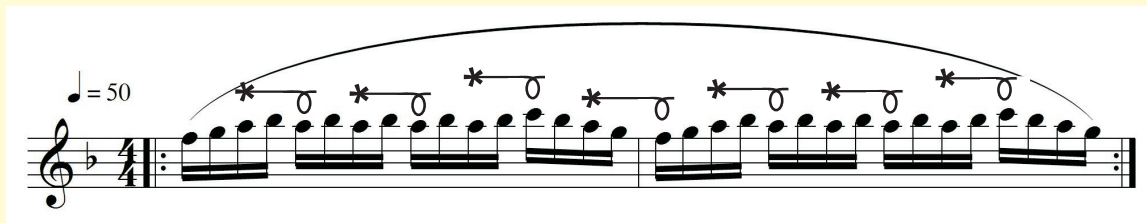
Ejercicio 7.6



Ejercicio 7.7



Ejercicio 7.8



Autoevaluación

☀ ¿Cuál es el objetivo de la presente etapa?

☀ ¿Qué se deberá hacer en cada una de las semicorcheas de los ejercicios al emplear la respiración anacrúsica?

☀ ¿Qué diferencia existe entre el proceso realizado con la respiración anacrúsica y tética?

¡Si luego de semanas de estudio crees que el resultado que has conseguido es parecido al expuesto en los videos 7 y 8 entonces continua con el siguiente ejercicio!



Etapa 8

El objetivo de la etapa 8 es emplear la respiración circular en fragmentos de obras que requieren en buen desarrollo de dicha técnica.

Existen varias obras donde se puede aplicar la respiración circular. Tales obras se dividen en dos tipos; las obras compuestas y pensadas desde la respiración circular, y las obras en las que por su larga extensión en cuanto al fraseo se hace necesaria la utilización de dicha técnica. Los fragmentos de las obras seleccionadas para aplicar la respiración circular responden al primer tipo de obras.

El primer fragmento hace parte del Etude 10: Circular Breathing de Wil Offermans, el segundo fragmento de FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES de Robert Dick, y el último fragmento de Breath III de Tilmann Dehnhard.

Los compositores mencionados anteriormente se seleccionaron por el gran aporte que han hecho a la flauta traversa dentro de los lenguajes contemporáneos del siglo XX y XXI, ampliando el repertorio y explotando las posibilidades técnicas y sonoras del instrumento. Cabe resaltar que dichos compositores son también flautistas vigentes que siguen trabajando en el desarrollo de la flauta traversa.

A diferencia de los ejercicios estudiados en las etapas anteriores, los presentes no tienen indicaciones para emplear la respiración circular, ya que por ser ésta la última etapa de la cartilla, se dejará a juicio del estudiante la elección de los lugares más apropiados para utilizar la respiración circular.

Ejercicio 8.1

28

Etüde / etude 10 Zirkuläratmung / Circular breathing

Gentle
♩ = ± 56

immer Zirkuläratmung
circular breathing sempre



Ejercicio 8.2

FLAMES MUST NOT ENCIRCLE SIDES

I. Section duration: +/- 30" Robert Dick (1980)

II. Section duration: +/- 1'00"

6" - 8"

Ejercicio 8.3

Breath III

Tilmann Dehnhart

Transcripción: Jonathan Acevedo



Autoevaluación

☼ ¿Cuál es el objetivo de la presente etapa?

☼ ¿En qué tipos de obras se puede aplicar la respiración circular?

☼ ¿Quiénes son los compositores de los ejercicios anteriores, y cuáles han sido sus aportes?

¡Si luego de semanas de estudio crees que el resultado que has conseguido es parecido al expuesto en los videos 9 y 10, entonces, continúa con el estudio de la respiración circular, para aplicarla en las obras que más te gusten!



Bibliografía

Altes, H. (1989). MÉTODO DE FLAUTA. Madrid: Real Musical.

Dick, R. (1995). La Respiración Circular del Flautista. Madrid: Mundimúsica.

Offermans, W. (1992). For the Contemporary Flutist. USA: Musikverlag Zimmermann.

Levine, C. & Mitropoulos-Bott, C. (2005). La Flauta Posibilidades técnicas. España: Idea Books.

Woltzenlogel, C. (1982). MÉTODO ILUSTRADO DE LA FLAUTA. Rio de Janeiro: IRMAOS VITALE.

Wye, T. (1987). Teoría y Práctica de la FLAUTA. Madrid: Mundimúsica.

6. CONCLUSIONES

- Aunque la respiración circular es una técnica milenaria dentro de prácticas sociales y culturales de diferentes comunidades en el mundo, es todavía un tema relativamente nuevo dentro de la academia, por lo que normalmente no hace parte de los programas académicos.
- Luego de consultar varias fuentes bibliográficas, se concluye que no existen parámetros unificados o generalizados para el análisis de obras contemporáneas, ya que textos de análisis como el *Tratado de la forma musical* de Clemens Kuhn o el *Análisis del estilo musical* de Jan LaRue están centrados en el análisis de música tonal con énfasis en el siglo XVIII-XIX.
- Existen obras musicales que requieren de un buen desarrollo de la respiración circular, por lo que no conocerla y manejarla sería un impedimento para abarcarlas.
- El tener la respiración circular como un recurso de interpretación permite acercarse no solo a obras para flauta que exijan tal tipo de respiración, sino a obras originales para otros instrumentos, donde la estructura de las frases es tan extensa que no se podría tocar con la respiración habitual.
- Actualmente el material bibliográfico y/o audiovisual con el que se cuenta, en relación con la enseñanza y aprendizaje de la respiración circular, es escaso, generando una centralización del conocimiento en los flautistas que ya manejan esta técnica.
- La respiración circular se encuentra ubicada dentro de las técnicas extendidas siendo catalogada como la más difícil y la que más tiempo toma en desarrollar, ya sea por los procesos físicos que se ven involucrados, por la falta de maestros que manejen esta técnica o por la falta de divulgación de material que ayude sistemáticamente a desarrollar dicha técnica.
- Existe un gran número de técnicas extendidas pueden combinarse con la respiración circular, dando la posibilidad de ampliar la gama interpretativa para la flauta travesa de llaves o flauta Boehm.

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación*. España: Idea Books.
- Altes, H. (1989). *MÉTODO DE FLAUTA*. Madrid: Real Musical.
- Álvarez, C. (2009). *METODOLOGIA PARA LA ENSEÑANZA DE LOS SONIDOS MULTIFÓNICOS EN LA FLAUTA TRAVERSA*. Tesis de pregrado no publicada. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.
- Coll, C., Martín, E., Mauri, T., Miras, M., Onrubia, J., Solé, I., & Zabala, A. (1997). *El constructivismo en el aula* (7ma Ed.). España: Editorial Graó.
- Dick, R. (1995). *La Respiración Circular del Flautista*. Madrid: Mundimúsica.
- Henandez, R. Fernández, C. & Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación* (5ta Ed.). México: MCGRAW-HILL.
- MINISTERIO DE CULTURA. (2003). *Guía de Iniciación a la flauta Traversa*. Colombia: Imprenta Nacional de Colombia.
- Offermans, W. (1992). *For the Contemporary Flutist*. USA: Musikverlag Zimmermann.
- Offermans, W. (1994). *Honami*. USA: Musikverlag Zimmermann.
- Ossa, M. (2006). *CARTILLA DE CITAS: Pautas para citar textos y hacer listas de referencias*. Colombia: Corcas Editores.
- Lester, J. (2005). *Enfoques Analíticos de la Música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Levine, C. & Mitropoulos-Bott, C. (2005). *La Flauta Posibilidades técnicas*. España: Idea Books.
- Locatelli, Ana. (1973). *La Notación de la Música Contemporánea*. : RICORDI
- Sanabria, G. (2012). *PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA ENSEÑANZA DEL PIANO FUNDAMENTADA EN EL MINIMALISMO MUSICAL TOMANDO COMO MODELO LOS ESTUDIOS PARA PIANO (1994) DE PHILIP GLASS*

(n.1937). Tesis de pregrado no publicada. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

Sánchez, A. (2011). *PROPUESTA AUDIOVISUAL DE APRENDIZAJE DE LA TÉCNICAS EXTENDIDAS DE LA FLAUTA TRAVERSA DE LLAVES A TRAVÉS DEL DESARROLLO DEL BEATBOXING*. Tesis de pregrado no publicada. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

Smith, R. (1996). *LA NUEVA MUSICA, El movimiento avant-garde a partir de 1945*. Buenos Aires: RICORDI.

Woltzenlogel, C. (1982). *MÉTODO ILUSTRADO DE LA FLAUTA*. Rio de Janeiro: IRMAOS VITALE.

Wye, T. (1987). *Teoría y Práctica de la FLAUTA*. Madrid: Mundimúsica.