



Universidad Internacional de La Rioja  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Pedagogía Musical

Praxis docente y métodos de iniciación a la  
flauta de pico en el primer curso de  
enseñanzas elementales de música en los  
conservatorios y escuelas de música en  
España

Trabajo fin de estudio presentado por:	Carolina Beatriz Vicente Pimpinela
Tipo de trabajo:	Trabajo de Investigación
Director/a:	Dr. Sef Hidde Hermans
Fecha:	22/09/21

## Resumen

La flauta de pico forma parte del conjunto de especialidades ofertadas en los conservatorios españoles desde 1975. Otros instrumentos forman parte de la historia de la enseñanza musical desde la creación del primer conservatorio en España en 1830. Se observa una diferencia de 145 años en cuanto a tradición y evolución pedagógica en los conservatorios con respecto a otras especialidades. Hasta ahora no se ha realizado ninguna investigación sobre la didáctica de la flauta de pico en centros de enseñanza musical en España. Sin embargo, la flauta de pico escolar ha sido objeto de estudio, especialmente en los últimos veinte años.

Tras aplicar una encuesta a los docentes de enseñanzas elementales de flauta de pico, se ha realizado un análisis de los métodos utilizados en la iniciación al instrumento, las diferentes prácticas pedagógicas, metodologías y recursos de los participantes, así como la detección de las necesidades del profesorado.

Este estudio pretende promover la reflexión sobre la importancia de determinadas herramientas didácticas por parte de los docentes de flauta de pico, así como impulsar nuevas investigaciones para profundizar y enriquecer el conocimiento sobre los enfoques pedagógicos y didácticos de las futuras generaciones de profesores de flauta de pico.

**Palabras clave:** flauta de pico, flauta dulce, escuela de música, conservatorio, enseñanza instrumental.

## Abstract

The recorder has formed part of the group of instrumental main subjects offered in Spanish conservatories since 1975. Other instruments have been part of the history of musical education since the creation of the first conservatory in Spain in 1830. A difference of 145 years can be observed in terms of tradition and pedagogical evolution in conservatories with respect to other specialties.

After applying a survey to elementary recorder teachers, an analysis has been made of the methods used in the initiation to the instrument, the different pedagogical practices, methodologies, and resources of the participants, as well as a mapping of the necessities of the teaching staff.

This study aims to promote a reflection on the importance of certain didactical tools by professionals who teach recorder as well as promote new research to deepen and enrich the knowledge of pedagogical and didactical approaches for future generations of teachers.

**Keywords:** recorder, music school, conservatory, instrumental teaching.

## Índice de contenidos

1.	Introducción .....	9
1.1.	Justificación.....	11
1.2.	Objetivos de la investigación .....	14
2.	Marco teórico y estado de la cuestión.....	15
2.1.	Estado de la cuestión .....	15
2.2.	La flauta de pico: un instrumento con una tradición fragmentada.....	16
2.2.1.	La decadencia de la flauta de pico .....	16
2.2.2.	Los pioneros en el resurgimiento de la flauta de pico .....	18
2.2.3.	La flauta de pico como instrumento escolar .....	23
2.3.	La flauta de pico en las enseñanzas especializadas de música.....	25
2.3.1.	Antecedentes.....	25
2.3.2.	La flauta de pico en el Plan 66.....	26
2.3.3.	La flauta de pico en la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo.....	27
2.3.4.	La flauta de pico en la Ley Orgánica de Educación.....	30
2.4.	Métodos y tratados de flauta de pico en el Renacimiento y el Barroco .....	31
2.4.1.	Métodos y tratados para la flauta de pico renacentista .....	31
2.4.2.	Métodos y tratados para la flauta de pico transicional. ....	34
2.4.3.	Métodos y tratados para la flauta de pico barroca.....	35
2.5.	Métodos para la flauta de pico de los siglos XX y XXI.....	40
3.	Metodología .....	41
3.1.	Enfoque, alcance y diseño .....	41
3.1.1.	Enfoque.....	41
3.1.2.	Alcance.....	41

3.1.3.	Diseño .....	41
3.2.	Desarrollo y aplicación .....	42
3.2.1.	Elaboración del cuestionario .....	42
3.2.2.	Centros donde se imparten las enseñanzas elementales de flauta de pico en España	43
3.2.3.	Tamaño de la población .....	46
3.2.4.	Aplicación .....	46
4.	Resultados y discusión. ....	47
4.1.	Resultados.....	47
4.1.1.	Contexto .....	47
4.1.2.	Método-libro y otros materiales. ....	48
4.1.3.	Contenidos curriculares.....	54
4.1.4.	Metodología. ....	58
4.2.	Discusión .....	62
5.	Conclusiones.....	70
5.1.	Semejanzas observadas en los resultados.....	71
5.2.	Variables .....	73
6.	Limitaciones y Prospectiva .....	76
6.1.	Limitaciones .....	76
6.1.1.	Limitaciones de la muestra de la población .....	76
6.1.2.	Influencia de la regulación de las enseñanzas elementales.....	77
6.2.	Prospectiva.....	77
6.2.1.	Métodos de flauta de pico .....	77
6.2.2.	Praxis docente .....	78
	Referencias bibliográficas.....	79

Anexo A. Cuestionario aplicado a los docentes de flauta de pico de enseñanzas elementales 90

Anexo B. Lista de métodos y manuales utilizados en el primer curso de enseñanzas elementales 96

Anexo C. Descripción de los métodos más utilizados en 1º de enseñanzas elementales de flauta de pico en España.....98

## Índice de figuras

Figura 1. <i>Años de experiencia como docentes</i> .....	47
Figura 2. <i>Organización semanal de las clases de flauta de pico</i> . ....	48
Figura 3. <i>Uso de métodos</i> . ....	49
Figura 4. <i>Métodos más utilizados</i> . ....	50
Figura 5. <i>Métodos más utilizados como recurso principal o complementario</i> .....	51
Figura 6. <i>Grado de importancia de determinados parámetros en un método</i> . ....	52
Figura 7. <i>Materiales elaborados por los docentes</i> .....	53
Figura 8. <i>Importancia de la adquisición y dominio de determinadas destrezas técnico-expresivas</i> . ....	55
Figura 9. <i>Repertorio utilizado</i> . ....	56
Figura 10. <i>Parámetros más complejos de transmitir al alumnado</i> . ....	57
Figura 11. <i>Flauta con la que se inicia el alumnado</i> .....	58
Figura 12. <i>Momento en el que se inicia el aprendizaje de la flauta en fa</i> . ....	59
Figura 13. <i>Actividades distribuidas en una sesión de instrumento</i> . ....	60
Figura 14. <i>Uso de la mecánica del juego para el aprendizaje</i> . ....	61
Figura 15. <i>Uso de las herramientas TIC</i> . ....	61
Figura 16. <i>Relación entre organización de las enseñanzas y gamificación</i> . ....	62
Figura 17. <i>Relación entre desarrollo normativo e instrumentos</i> . ....	63
Figura 18. <i>Relación entre desarrollo normativo y uso de métodos</i> . ....	64

## Índice de tablas

Tabla 1. <i>Categorías y contenido de las preguntas</i> .....	43
Tabla 2. <i>Número de centros que imparten enseñanzas elementales de flauta de pico por Comunidades Autónomas y normativa</i> . ....	45
Tabla 3. <i>Comparativa entre la importancia de la adquisición de destrezas y su grado de complejidad en el proceso de enseñanza</i> . ....	67
Tabla 4. <i>Métodos y materiales publicados utilizados por los docentes</i> . ....	96

## 1. Introducción

La flauta de pico es el miembro más desarrollado de la antigua familia de flautas de bloque (o flautas de canal), se diferencia del resto de la familia por disponer de orificios frontales para siete dedos y un único agujero para el pulgar de la mano superior (Lander, 2021, s.p.). Es “el instrumento más universal, tanto por su presencia en el espacio como en el tiempo” (Gustems Carnicer, 2003, p. 11). Se conoce su existencia desde el siglo XIV a través de ejemplares que han sobrevivido en Dordrecht (Holanda), Tartu (Estonia), Nysa (Polonia) y Gotinga (Alemania), y de representaciones iconográficas, como *La Virgen con el niño*<sup>1</sup> de Pere Serra (Lander, 2021). Durante el Renacimiento y el Barroco estuvo presente en la escena musical profesional y amateur en todo el continente europeo y fue receptora de numerosos tratados y métodos dirigidos mayoritariamente a músicos amateurs como algunos que se describirán en este trabajo.

El Renacimiento fue un periodo de gran importancia en el desarrollo del instrumento, pues la interpretación en formación de *whole consort*<sup>2</sup> fue ampliamente difundida, a tenor de las evidencias pictóricas y su presencia en tratados y colecciones musicales (Brown, 1995, p. 20). Durante el Barroco, la flauta de pico entró en la era de la sonata barroca, siendo receptora de numerosas publicaciones, especialmente en el periodo de 1690 a 1740 (Rowland-Jones, 1995, p. 51). Sin embargo, a mediados del siglo XVIII la flauta de pico cayó en desuso debido a que sus limitaciones dinámicas eran difícilmente compatibles con las necesidades musicales de la época (Gustems Carnicer, 2003, p. 94) y que la tesitura del tamaño de flauta solista establecido, la flauta contralto en fa, complicaba su combinación con la mayoría de los instrumentos melódicos (Stanesby, ca. 1732, pp. 53-55).

A partir de mediados del siglo XVIII desapareció progresivamente de los círculos profesionales (Lasocki, 2020, p. 142) permaneciendo residualmente entre algunos músicos aficionados y en la música popular a través de otras variantes de flautas de bloque, que no pueden ser consideradas como flautas de pico, como el *flageolet* (O’Kelly, 1995a, p. 153). Un instrumento

---

<sup>1</sup> Representación de la Virgen en el panel central del retablo de Nuestra Señora de los Ángeles (ca.1390) de la catedral de Tortosa, ahora en el Museu Nacional d’Art de Catalunya de Barcelona.

<sup>2</sup> El término inglés *whole consort* se refiere a la formación en conjunto de varios tamaños y tesituras del mismo instrumento, como un *consort* de flautas de pico o un *consort* de violas.

que sí se considera un miembro de la familia de la flauta de pico y que tuvo su auge en el siglo XIX es el *csakan*, aunque su uso se restringió al Imperio astrohúngaro (Lasocki, 2012, p. 27).

No obstante, la tradición flautística profesional seguramente estaba olvidada a finales del siglo XIX, a tenor de las dificultades que encontraron los pioneros en su recuperación (musicólogos, constructores e intérpretes de finales del siglo XIX y principios del XX) al investigar sobre la literatura, la técnica del instrumento y su construcción (O'Kelly, 1995a, p. 153).

Un ejemplo de estas dificultades se puso de manifiesto en la primera de las conferencias que Christopher Welch (1911), musicólogo inglés, pronunció en 1898 ante la *Musical Association*. En esta conferencia, titulada *Literary Errors on the Subject of the Recorder*<sup>3</sup> estableció una definición del instrumento, diferenciándolo de otros con los que comúnmente se confundía, aclaró los diversos nombres con que a lo largo de la historia se ha designado al instrumento y cuestionó las fuentes publicadas que tan a menudo parecían contradecirse (Williams, 2005, p. 39).

Uno de los flautistas más importantes del siglo XX, Hans-Martin Linde, advierte en su libro *The Recorder Player's Handbook*<sup>4</sup> (1991) que el sistema de digitación de la flauta de pico depende del taladro interno que, especialmente en flautas manufacturadas, puede incluso implicar pequeñas correcciones de digitación entre dos modelos fabricados de la misma manera (p. 30). Sin embargo, teniendo en cuenta estas pequeñas variaciones de cada instrumento en particular, en la actualidad, se distinguen tres sistemas de digitación: histórica, barroca (también conocida como digitación inglesa) y alemana. Esta categorización ha sido aplicada en el presente trabajo.

El constructor de flautas de pico Stephan Blezinger, en su página web ([www.blezinger.de](http://www.blezinger.de)), describe de manera breve pero precisa estos tres sistemas. La digitación histórica se aplica a aquellas flautas de pico que reproducen modelos históricos tanto del Renacimiento como del Barroco que, además, difieren entre ambas épocas, especialmente en el registro agudo. La digitación barroca, a pesar de su nombre, es una invención del siglo XX derivada de la digitación barroca histórica que fue desarrollada en la década de 1920 por el fabricante de instrumentos Carl Dolmetsch (Ehrlich, 2021, p. 13). Este sistema de digitación se utiliza para

---

<sup>3</sup> Errores en la literatura sobre la flauta de pico.

<sup>4</sup> Manual del flautista de pico.

el aprendizaje de los modelos barrocos en conservatorios de música. La digitación alemana fue una creación del fabricante Peter Harlan, también en los años 20 del pasado siglo, seguramente para simplificar la digitación del instrumento y facilitar su producción en masa (Moeck, 1978b, pp. 82-84; Ehrlich, 2021, pp. 12-15). Este sistema fue el más difundido en la enseñanza de la flauta escolar en Europa durante gran parte del siglo XX, y aún hoy en día suele ser la digitación utilizada en la enseñanza obligatoria (Ehrlich, 2021, p. 18-19).

### 1.1. Justificación

Los primeros conservatorios españoles que ofertaron los estudios oficiales de flauta de pico fueron el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona y el Real Conservatorio de Madrid, ambos a mediados de los años 70 del pasado siglo. Los dos primeros profesores de flauta de pico en estos centros fueron Romà Escalas y Mariano Martín, respectivamente (Casals, 1996, p. 7; Ruiz Tarazona, 1976). Ambos fueron entrevistados en el año 1996 en la Revista de Flauta de pico. Según sus propios testimonios en estas entrevistas, Escalas y Martín compartían tres características: primera, ambos se iniciaron en la flauta de pico de manera autodidacta; segunda, para su dominio y perfeccionamiento acudieron a cursos y estudios especializados en conservatorios europeos como Ámsterdam (Países Bajos), Colonia (Alemania) o Brujas (Bélgica), donde la flauta de pico tenía un mayor recorrido en este tipo de enseñanzas artísticas; y tercera, ambos obtuvieron la titulación superior de música en otras especialidades que sí existían oficialmente en los conservatorios españoles, como flauta travesera o piano (Casals, 1996; Peñalver, 1996).

Otras especialidades instrumentales, como el violín o la flauta travesera, forman parte de la historia española de la enseñanza musical en conservatorios desde la creación del primero de todos ellos en 1830, denominado entonces Real Conservatorio María Cristina de Madrid (Sarget Ros, 2001, p. 127). Así que, se puede observar en la historia educativa una diferencia de 145 años en cuanto a tradición y evolución de la pedagogía de la flauta de pico en las enseñanzas regladas con respecto a otras especialidades.

En el resto de Europa, el *Trinity College of Music* de Londres (Inglaterra) fue el primer conservatorio del mundo en expedir la titulación en flauta de pico mediante exámenes externos en 1937, creando, un año después, el primer departamento de música antigua en Europa (Pimlott Baker, 2013, p. 573). Más tarde, en 1947, la flauta de pico se pudo estudiar

como instrumento principal en el Muzieklyceum<sup>5</sup> de Ámsterdam, Holanda (Stelzer, 2021, p. 484). Como se puede apreciar, la flauta de pico no formaba parte de las especialidades instrumentales de los centros superiores de música europeos hasta el segundo cuarto del siglo XX. Su llegada a los conservatorios españoles fue más tardía, ya en el último cuarto de siglo.

Teniendo en cuenta que la flauta de pico es un instrumento relativamente reciente en los conservatorios y escuelas de música en comparación con otros instrumentos de viento, se infiere que es necesaria esta investigación para poder establecer conexiones y diferencias entre la praxis docente y los materiales de los que se sirve el profesorado para la enseñanza inicial del instrumento en nuestros centros especializados de música. Para ello, se ha realizado una búsqueda de la literatura existente al respecto tras la cual no se han encontrado investigaciones sobre la praxis docente en la especialidad de flauta de pico en centros especializados (ya sean conservatorios o escuelas de música) en nuestro país. Por el contrario, debido a la generalización de su uso en la educación musical en Educación Primaria y Secundaria (Escorihuela Carbonell, 2017, p. 17), su versión escolar ha sido objeto de estudio, con varias tesis referenciadas en Teseo (Gustems, 2003; Espona Donés, 2004; Jambriña Leal, 2007; Gallo Reyzaabal, 2011; Baos Valverde, 2016; Gomis Chorro, 2018; y Lozano Chacón, 2018). Sin embargo, se debe puntualizar que la finalidad de su inclusión en la educación general obligatoria difiere de los fines del carácter vehicular del aprendizaje instrumental en las enseñanzas de música de régimen especial. Por otro lado, hay grandes diferencias entre las diversas flautas de pico históricas (renacentistas y barrocas), la variedad de tamaños y diapasones, y la versión escolar del instrumento. Esta flauta escolar suele comercializarse con el sistema de digitación alemán, también conocido como digitación directa, que implica diferencias en su construcción (tanto del taladro interno como de la disposición y tamaño de los orificios), convirtiéndose en un instrumento diferente, con un empobrecimiento en su timbre y en la afinación interna, además de ser fabricado generalmente en una calidad baja (Moeck, 1978b, pp. 82-84; Ehrlich, 2021, pp. 12-19).

Aunque en los últimos quince años se ha podido observar una mayor presencia de investigaciones sobre didáctica instrumental realizadas en conservatorios y escuelas de música (Bautista y Fernández-Morante, 2018, p. 2), las investigaciones sobre la flauta de pico

---

<sup>5</sup> Actualmente se denomina Conservatorium van Amsterdam.

Praxis docente y métodos de iniciación a la flauta de pico en el primer curso de enseñanzas elementales de música en los conservatorios españoles y su didáctica en las enseñanzas de régimen especial son, según Gustems Carnicer (2003), “prácticamente inexistentes en el ámbito universitario” (p. 318) y las publicaciones realizadas “no siempre van acompañadas de investigaciones rigurosas donde fundamentarse, aspecto que devalúa, en parte, su valor, y que debería de remediarse tanto como sea posible” (p. 318). En el plano legislativo, la *Ley 2/2006, de 3 de mayo, Orgánica de Educación* (LOE) produjo un cambio profundo en el planteamiento de las enseñanzas elementales de música, estableciendo una completa descentralización administrativa. Tal y como resalta Marzal Raga (2017) en su artículo sobre el modelo educativo y la legislación de las enseñanzas artísticas de música en nuestro país, “para este primer nivel educativo no encontramos en toda la LOE ningún otro ejemplo en que la intervención estatal sea tan reducida, o más bien diríamos inexistente” (p. 103). Desde la implantación de la LOE, las enseñanzas elementales de música no cuentan con un currículo mínimo establecido por el Estado, ni con una estructura académica fijada en número de cursos o ciclos (*Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación*, p. 17175). En consecuencia, tampoco se establece un título académico al finalizar este nivel educativo, aunque las Comunidades Autónomas tienen competencia para expedir certificados que acrediten la superación de estas enseñanzas (Marzal Raga, 2017, p. 103). En consecuencia, las Comunidades Autónomas han optado por diferentes soluciones. En algunas regiones, las enseñanzas elementales de música cuentan con una organización, estructura y desarrollo curricular diseñados íntegramente desde su competencia mientras que, en otras, se ha optado por delegar este nivel de formación en las escuelas de música sin desarrollar unos mínimos curriculares y organizativos de este nivel elemental. Para Marzal Raga (2017), “en cierto modo, esta descentralización de las enseñanzas elementales de música [...] supone un acercamiento a las denominadas enseñanzas no regladas de música” (p. 103) en escuelas específicas reguladas por las Administraciones. Por tanto, estas diferencias entre administraciones pueden derivar en una amplia variedad en cuanto a los objetivos y contenidos planteados en estas enseñanzas.

El presente trabajo se justifica en la ausencia de investigaciones del objeto de estudio que aborda: la enseñanza, en el nivel elemental, de la flauta de pico en los conservatorios y escuelas de música en España, tal y como se ha descrito anteriormente. Uno de los objetivos del presente trabajo es descubrir en qué modo se enfoca la enseñanza de este instrumento en su nivel inicial, como punto de partida para posibles investigaciones futuras. Para el

docente de flauta de pico, esta investigación puede aportar una visión global de los rasgos distintivos, así como las semejanzas y diferencias en la metodología, materiales y recursos utilizados actualmente. De esta manera, el profesorado tendrá acceso a las distintas posibilidades y estilos docentes de sus compañeros, promoviendo, así, la reflexión y la continua mejora en la didáctica del instrumento.

Para abordar el objeto de estudio de esta investigación se enmarcará el estado de la cuestión; se analizarán los principales métodos históricos de la flauta de pico en el Renacimiento y el Barroco; y se realizará un recorrido histórico sobre la situación de la flauta de pico en la escena musical, desde su desaparición de los principales círculos profesionales europeos hasta su revitalización y posterior inclusión en los conservatorios de Europa, con especial énfasis en los conservatorios españoles y la normativa de las enseñanzas de música.

Finalmente, se detallarán los resultados obtenidos en esta investigación en torno a la praxis docente y métodos de iniciación a la flauta de pico en el primer curso de enseñanzas elementales de música en los conservatorios españoles en base a los siguientes objetivos marcados.

## 1.2. Objetivos de la investigación

Objetivo general:

- Descubrir y analizar los métodos utilizados en la enseñanza de iniciación a la flauta de pico y la praxis docente de esta especialidad instrumental en los conservatorios y escuelas de música autorizadas en España.

Objetivos específicos:

- Realizar un estudio comparativo de las distintas prácticas pedagógicas y recursos de los docentes.
- Analizar las necesidades del profesorado concernientes a los materiales pedagógicos disponibles actualmente en el mercado.
- Promover la reflexión pedagógica entre los docentes de flauta de pico.

## 2. Marco teórico y estado de la cuestión

Aunque la flauta de pico forma parte de las enseñanzas de música en los conservatorios españoles desde 1975 (Gustems Carnicer, 2003, p. 154), las investigaciones en cuanto a su didáctica se han dirigido a su uso como instrumento escolar, con varias tesis referenciadas en Teseo. Por otro lado, la historia fragmentada de la flauta de pico, en cuanto a su uso, evolución y tradición pedagógica, ha sido causa de numerosas controversias y errores, especialmente durante su recuperación en la esfera musical a finales del siglo XIX y principio del siglo XX (Moeck, 1978a; 1978b). Incluso en publicaciones recientes sobre el renacimiento moderno de la flauta de pico en el pasado se pueden observar errores e información ya obsoleta sobre algunos hechos históricos (Griscom y Lasocki, 2003, xii-xiv).

Asimismo, se realizará un recorrido sobre el proceso de inclusión de esta especialidad instrumental en las enseñanzas musicales en España, así como la evolución e influencia de las leyes educativas en la organización y estructura de las enseñanzas elementales de música.

En resumen, a lo largo de este marco teórico se van a exponer aquellos hechos históricos relevantes para la comprensión de la idiosincrasia de la flauta de pico hasta la realidad del instrumento en las enseñanzas elementales de música en España.

### 2.1. Estado de la cuestión

La enseñanza musical, y especialmente la instrumental, ha permanecido ajena durante mucho tiempo a la investigación académica (Gustems Carnicer, 2003). No obstante, en los últimos quince años, se ha podido observar una mayor presencia de investigaciones realizadas en conservatorios y escuelas de música promovidas por las universidades y conservatorios superiores (Bautista y Fernández-Morante, 2018, p.2).

Por otro lado, Gustems Carnicer y Calderón Garrido (2014) en su *Estudio bibliométrico de los artículos de educación musical incluidos en DIALNET 2003-2013*, concluyen que las temáticas tratadas en estas investigaciones se encuentran alejadas de los temas relevantes en los conservatorios y resaltan que la formación investigadora de los autores parece ser insuficiente, lo que puede llevar a “plantear algunas dudas respecto a la validez de su contenido y alcance” (p. 38). A pesar del aumento significativo de publicaciones en los últimos años, Morales et al. (2017), en su análisis bibliométrico sobre la producción científica en

educación musical en España, evidencian que las revistas escogidas por los autores españoles (principalmente especializadas en música) presentan un escaso impacto en relación con otras áreas afines.

En cuanto a los instrumentos receptores de estas investigaciones, la mayor parte son los de cuerda frotada y tecla, especialmente el violín y el piano, ya que las escuelas interpretativas de ambos instrumentos proporcionan muchas posibilidades en su didáctica, contando, además, con numerosos métodos y tratados que han ido evolucionando a lo largo del tiempo (Escorihuela Carbonell, 2017, pp. 17-18).

La peculiaridad del instrumento objeto de esta investigación es su presencia, en su versión escolar, en las aulas de educación primaria y secundaria. Es esta flauta escolar la receptora de varias tesis referenciadas en Teseo (Gustems, 2003; Espona Donés, 2004; Jambrina Leal, 2007; Gallo Reyzaabal, 2011; Baos Valverde, 2016; Gomis Chorro, 2018; Lozano Chacón, 2018). En lo que respecta a la flauta de pico, no se han encontrado investigaciones sobre su pedagogía en el contexto de la enseñanza formal en conservatorios o escuelas de música en España que permitan establecer una fundamentación más específica para el marco teórico de este trabajo.

Esta situación debería cambiar en los próximos años debido al cada vez mayor número de estudiantes de postgrado y máster de este instrumento provenientes de la educación musical superior. Se puede afirmar, a la luz del vacío académico sobre esta especialidad instrumental en España, que este es un campo por desarrollar.

## 2.2. La flauta de pico: un instrumento con una tradición fragmentada

Tal y como dice Lasocki (1995), “tres clases de músicos han tocado siempre la flauta de pico: profesionales, adultos amateurs y niños” (p. 119). Esta afirmación se puede aplicar a cualquier momento histórico en el que la flauta de pico estuviera plenamente presente en la esfera musical, pero son especialmente relevantes para esta investigación aquellos sucesos acontecidos en torno a estos tres tipos de músicos desde finales del siglo XVIII hasta la inclusión de la flauta en los conservatorios y las escuelas en el segundo tercio del siglo XX.

### 2.2.1. La decadencia de la flauta de pico

A mediados del siglo XVIII la flauta de pico cayó en desuso ya que sus limitaciones dinámicas eran difícilmente compatibles con las necesidades musicales de la época (Gustems Carnicer,

Praxis docente y métodos de iniciación a la flauta de pico en el primer curso de enseñanzas elementales de música en los conservatorios españoles (2003, p. 94). En *A New System of the Flute a'bec, or Common English-Flute*<sup>6</sup> (ca. 1732), Thomas Stanesby Jr. da pistas sobre los problemas a los que se enfrentaba la flauta de pico en la primera mitad del siglo XVIII: la flauta más utilizada, el tamaño contralto en fa, carecía de las notas graves hasta el do, muy necesarias para poder combinarse con otros instrumentos de viento. Añade que intérpretes y compositores recurrieron a la transposición y al uso de diferentes tamaños, pero estas medidas causaron nuevos problemas.

Es la causa de muchos problemas en la transposición de la música, la escritura de las partes, la búsqueda de las cosas adecuadas para la transposición, los diferentes tamaños de flautas y muchos otros inconvenientes por los que la flauta es excluida y rechazada, y ha perdido gran parte de su estima (Stanesby, ca. 1732, p. 54).

La solución propuesta por Stanesby era adoptar la flauta de pico tenor en do como flauta de concierto, ya que poseía un registro más acorde con el oboe y la flauta travesera (Higbee, 1962, p. 55). Pero la propuesta de Stanesby no tuvo éxito. De hecho, hubo un aumento de la construcción de flautas más pequeñas que la contralto y progresivamente fue desapareciendo de la escena musical profesional (Lasocki, 2020, p. 142).

Sin embargo, la flauta de pico permaneció residualmente en algunos círculos musicales, especialmente en Austria y Alemania (Thomson, 1995, p. 139). A menudo era mencionada como una curiosidad y se utilizó de manera excepcional y aislada en algunas composiciones, siempre con propósitos específicos (Moeck, 1978a, p. 13). Un ejemplo de ello es el Trío nº 14 de la ópera *Peter Schmoll und seine Nachbarn*<sup>7</sup>, compuesta en 1801 por un joven Carl Maria von Weber, en cuya partitura aparecen dos flautas de pico con la terminología italiana *flauti dolci*. Así lo explicaba el mismo compositor: “un artículo de una revista musical<sup>8</sup> me inspiró a escribir de una manera completamente diferente y a volver a poner en uso viejos instrumentos olvidados” (Kaiser, 1908, p. 5).

Por otro lado, durante el periodo en el que la flauta de pico estuvo prácticamente ausente de la música profesional, variantes regionales de la familia de las flautas de bloque se siguieron fabricando y utilizando en países como Inglaterra o Francia, como el *flageolet*, o en Austria,

---

<sup>6</sup> *Un nuevo sistema de la flauta de pico o flauta inglesa común.*

<sup>7</sup> *Peter Schmoll y sus vecinos.*

<sup>8</sup> Se refiere al periódico *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Kaiser, 1908, p. 5).

Hungría y Eslovaquia, como el *csakan* (O'Kelly, 1995a, p. 153). En España, así como en otros países europeos, se mantuvieron variedades folklóricas como el flabiol, el txistu, la flauta rociera, etc. (Gustems Carnicer, 2003, p. 95). Sin embargo, así como el *flageolet*, el flabiol y otras variantes de flautas de bloque no son consideradas flautas de pico (por la diferencia en el número de agujeros frontales y/o posteriores), hoy en día los investigadores han llegado a un consenso sobre la consideración del *csakan* como un miembro más de la familia de la flauta de pico. El *csakan* tuvo su auge en el siglo XIX, aunque su uso se restringió al Imperio austrohúngaro. Se trata de una flauta de pico que, en su origen, disponía de un orificio posterior para la octavación y siete orificios delanteros para los dedos, con la particularidad de que estaba afinada en la bemol y originariamente se construía con la doble función de ser instrumento musical y bastón (Lasocki, 2012, p. 27). A lo largo del siglo XIX incorporó varias innovaciones en su diseño y construcción (Tarasov, 2009) llamando la atención de intérpretes, constructores e investigadores de la historia de la flauta de pico de nuestro siglo, como Marianne Betz y Nikolaj Tarasov.

No obstante, la tradición flautística profesional estaba olvidada a finales del siglo XIX, a tenor de las dificultades que encontraron los pioneros en su recuperación (musicólogos, constructores e intérpretes de finales del siglo XIX y principios del XX) al investigar sobre la literatura, la técnica del instrumento y su construcción (O'Kelly, 1995a, p. 153). Tal y como señala Robert Ehrlich (2021), aunque se conservaba una variedad de flautas de pico en excelentes condiciones, tanto en museos como en colecciones privadas, la técnica interpretativa había caído en el olvido (p. 1).

### 2.2.2. Los pioneros en el resurgimiento de la flauta de pico

A finales del siglo XIX la flauta de pico resurgió en varios países europeos, especialmente en Inglaterra y Alemania, y se popularizó como instrumento para interpretar música antigua. El interés por la flauta de pico no fue único, sino que se produjo a raíz de un movimiento interesado por la música antigua y sus instrumentos (O'Kelly, 1995a, p. 152).

Uno de los primeros ejemplos de este resurgimiento es el de la Bogenhauser Künstlerkapelle, que inició su actividad musical en 1890. Este grupo muniqués amateur interpretaba música con instrumentos extraños en aquella época: tromba marina, guitarra-arpa, timbales y flautas de pico, desde la soprano hasta la bajo (Kirnbauer, 1992, pp. 37-40). Sus inicios estuvieron ligados a la música amateur en familia, la conocida *Hausmusik* en alemán, aunque pronto

alcanzaron una notoriedad local llegando a ser contratados para ofrecer un concierto en el Festival de Bach de Múnich en 1925 (Moeck, 1978a, p. 19), del cual recibieron buenas críticas en prensa que destacaban la rareza y novedad de las flautas de pico (Kirnbauer, 1992, p. 51). Las flautas de pico que utilizaban eran originales del siglo XVIII, la mayoría de ellas firmadas por Denner, aunque también poseían flautas de Bressan, Schuechbaur, Wilhelm, Schell y Gerlach (Kirnbauer, 1992, pp. 64-67).

Sin embargo, se tiene constancia de breves apuntes sobre ejecuciones en flauta de pico anteriores a la Bogenhauser Künstlerkapelle. Un ejemplo temprano de ello fue la Exhibición de Inventos de South Kensington (Inglaterra) en 1885, en la cual se mostraron instrumentos antiguos del Renacimiento y del Barroco. Alfred James Hipkins, musicólogo, anticuario y músico, organizó una serie de conciertos en los que estos instrumentos antiguos interpretaban música de su época. Más de tres décadas después, cuando Hipkins publicó *Musical Instruments Historic, Rare and Unique*<sup>9</sup> (1921) la flauta de pico era desconocida para la sociedad, a tenor del título del libro. En él describe los conciertos de la Exhibición de Inventos en la sección *Two double flageolets, a german flute, and two flûtes douces*<sup>10</sup> (pp. 89-90). Las ocho flautas de consort con las que se realizaron dos de los conciertos eran copias de los modelos originales del famoso constructor del S. XVII Hieronymus Franciscus Kynseker que se conservaban en el museo de Núremberg. Las copias habían sido realizadas por Charles Mahillon, director del Museo del Conservatorio de Bruselas, y los intérpretes fueron el profesor Dumon y alumnos del Conservatorio de Bruselas (Williams, 2005, pp.33-35).

Christopher Welch fue el primer musicólogo en establecer una base de conocimiento sobre la flauta de pico (Williams, 2005, p. 39). En 1898 la *Musical Association*<sup>11</sup> invitó a Christopher Welch a pronunciar una conferencia (Ehrlich, 1993, p. 10). El musicólogo inglés decidió presentar sus investigaciones sobre la construcción y la historia de la flauta de pico “para despejar la oscuridad y la incertidumbre en la que, en aquella época, estaba envuelta” (Welch, 1911, p. V). La conferencia llevó por título *Literary Errors on the Subject of the Recorder* (Welch, 1911). En ella estableció una definición del instrumento, poniendo de relieve las distintas denominaciones que había recibido a lo largo de la historia y las informaciones

---

<sup>9</sup> *Instrumentos musicales históricos, raros y únicos.*

<sup>10</sup> *Dos flageolets dobles, un traverso y dos flautas dulces.*

<sup>11</sup> Desde 1944 pasó a denominarse Royal Music Association.

contradictorias en las fuentes publicadas desde finales del XVIII (Williams, 2005, p. 39). Welch descubrió que la mayoría de las imprecisiones en la literatura se debían a la confusión entre la flauta de pico y el *flageolet*, aún en uso durante el siglo XIX, y otros instrumentos, ya que había una gran cantidad de nombres para designar a la flauta de pico en distintos países y épocas:

A menudo, los nombres eran muy similares, o incluso iguales, a los de otras flautas de canal. Esto significa que, dado que los *flageolets* y las flautas de seis agujeros todavía estaban en la memoria de muchos, al tratar de definir las flautas de pico, los investigadores del siglo XIX estaban a merced de cualquier fuente, original o secundaria, que decidieran citar (Williams, 2005, p. 40).

Para Welch, estas razones, junto con la casi desaparición de la flauta de pico durante el siglo XIX, dieron como resultado que “durante más de cien años, la flauta de pico estuviera rodeada de misterio” (Welch, 1908, p. 38). En 1911 Welch publicó el contenido de esta conferencia y las que prosiguieron en *Six Lectures on the Recorder and Other Flutes in Relation to Literature*<sup>12</sup>.

Paralelamente a la publicación de Welch, Francis William Galpin publicó *Old English Instruments of Music*<sup>13</sup> (1910). Galpin, sacerdote, anticuario y músico interesado en los instrumentos antiguos, llegó a poseer una colección de 600 instrumentos (Williams, 2005, p. 57). En el capítulo VIII, dedicado a la flauta de pico, demuestra estar al corriente de la primera de las conferencias de Welch para la *Musical Association* (Galpin, 1910, p. 144). Acompaña este capítulo con una fotografía en la que se puede observar varias flautas de pico de los siglos XVII y XVIII (lámina XXIX). Seguramente las flautas de esta lámina formaban parte de su colección privada. En ella no se indica su procedencia por lo que, tal y como el autor nos informa en el prefacio, en ese caso “se entenderá que el instrumento está en mi propia colección” (p. xi).

Durante su vicaría en Hatfield Regis, Inglaterra, (1891-1915) Galpin organizó los *Paraffin Concerts*, celebrados anualmente con el fin de recaudar fondos para el alumbrado de las calles, en los cuales se solía interpretar música antigua (Higbee, 1964, p. 10). En el concierto

---

<sup>12</sup> *Seis conferencias sobre la flauta de pico y otras flautas en relación con la literatura.*

<sup>13</sup> *Antiguos instrumentos musicales ingleses.*

de 1904 debutó el consort de flautas de pico de Galpin, en el cual él mismo interpretó la flauta bajo en do (Godman, 1959, p. 12). Es muy probable que utilizara el consort de flautas de pico mostrado en *Old English Instruments of Music* (Higbee, 1964, pp. 9-10) descrito como un conjunto de flautas “tal y como se usaba c. 1600” (Galpin, 1910, lámina XXIX), lo cual probablemente podría significar que fueran réplicas (Godman, 1959, p. 12). En el concierto de 1914 el consort de flautas estaba formado por Galpin y sus tres hijos (de 17, 18 y 22 años) siendo el primer consort de flautas de pico formado por integrantes de una misma familia (Godman, 1959, p. 14).

Pero el referente más importante de esta época es la figura de Arnold Dolmetsch, músico, constructor, restaurador y coleccionista de instrumentos antiguos, quien fue pionero en la fabricación artesanal de flautas de pico y jugó un papel activo en la investigación, recuperación y popularización del instrumento (Moeck, 1978a, p. 19). Aunque conoció el instrumento en 1880, no fue hasta 1905 que pudo adquirir una flauta de pico original (un modelo contralto en marfil de Bressan) en una subasta de Londres (Ehrlich, 2021, p. 2). A partir de ese momento aumenta su interés por el instrumento y en 1919, tras el extravío de la flauta en la estación Waterloo de Londres, decide construir una él mismo (Ehrlich, 1993, p. 10). Diez años después, en 1926, presentó una familia de cuatro flautas (bajo, tenor, contralto y soprano) interpretadas por los miembros de su familia en un concierto realizado en el II Festival de Haslemere (Inglaterra) y en 1931 el modelo sopranino (Linde, 1991, p. 122; Kirnbauer, 1992, p. 42).

Volviendo a Alemania, fue relevante la aportación a la revitalización de la flauta de pico de Wilibard Gurlitt, quien en 1919 inició la interpretación de música antigua con instrumentos históricos, incluida la flauta de pico, en el Collegium Musicum que fundó en Friburgo (Ehrlich, 2001, pp. 6-7). Para ello, mandó construir copias de las flautas de pico Kynsecker del Museo Nacional de Alemania en Núremberg (Moeck, 1978a, pp. 19-20). Los conciertos del Collegium Musicum organizados por Gurlitt inspiraron a muchos pioneros del renacimiento de la flauta de pico en Alemania, como el empresario Peter Harlan, el virtuoso intérprete Gustav Scheck y el pedagogo Erich Katz (Ehrlich, 2021, p. 7).

Peter Harlan conoció la flauta de pico en 1921 a través de los seminarios de Gurlitt en el Collegium Musicum de Friburgo, pero sería su próximo contacto con el instrumento, en el primer Festival de Haslemere (Inglaterra) organizado en 1925 por Arnold Dolmetsch, lo que

despertara su interés por la flauta de pico (Talheimer, 2006, p. 184). En consonancia con el movimiento juvenil alemán de la época (*Jugendbewegung*), Peter Harlan vio en la flauta de pico un instrumento sencillo, desprovisto de una tradición musical reciente y del virtuosismo propio de otros instrumentos, que podía comercializarse con un bajo coste (Ehrlich, 2021, pp. 9-10). En la década de los años 20, motivado por su deseo de fabricar flautas comercialmente viables, encargó una copia al fabricante de instrumentos de viento-madera Kurt Jacob cuyo resultado dio lugar a la invención de la conocida digitación alemana (Ehrlich, 2021, pp. 12).

En una aproximación simplificada, la digitación alemana de las flautas de Harlan se puede explicar como el resultado de un nuevo concepto de flauta de pico: con un taladro interno más sencillo que permitía su fabricación en masa, y una modificación en la disposición y tamaño de los orificios que evitaba la digitación de horquilla en el primer paso de semitono en la escala diatónica del instrumento. Esta digitación moderna simplifica el aprendizaje del instrumento, pero, al mismo tiempo, produce problemas de afinación, una extensión menor en el registro y digitaciones complejas en algunas de las notas alteradas (Moeck, 1978b, pp. 82-84; Ehrlich, 2021, pp. 12-15).

Musicólogos e investigadores de la flauta de pico no han llegado a un consenso en torno a la figura de Peter Harlan, su papel en la creación de la digitación alemana y sus intenciones o no al respecto, debido a las numerosas informaciones contradictorias en torno a su figura. Peter Talheimer (2006) y Ehrlich (2021) han recopilado y contrastado las diferentes versiones sobre la historia de la creación la digitación alemana por Peter Harlan, en un esfuerzo de reconstruir su historia. Como afirma Ehrlich:

Su personalidad exuberante era intrínseca a su éxito como empresario, lo que ayuda a explicar los numerosos relatos contradictorios y a veces engañosos sobre su vida y su obra, procedentes de él mismo o de otros. Los detalles interesaban a Harlan menos que la gran idea, y sus frecuentes adornos de la verdad eran evidentemente contagiosos (p. 12).

En resumen, la digitación alemana parece ser el resultado de la compulsión de Harlan por fabricar flautas de pico y sus objetivos empresariales: no tuvo en cuenta los ejemplos históricos, y la música popular a la que estaba destinada tenía un ámbito de una octava y media, por lo que la digitación histórica que permite mayor registro y afinación interna no tenía ningún valor para él (Moeck, 1978b, p. 83).

A pesar de que en los años 30 varios fabricantes de flautas de pico alemanes comenzaron a ofrecer modelos con digitación inglesa<sup>14</sup> (incluido Harlan, que la incluyó entre los modelos disponibles en su catálogo), la digitación alemana estaba ampliamente difundida en centroeuropa, por lo que siguió siendo el sistema de digitación más aceptado hasta mucho después de la II Guerra Mundial, y aún en la enseñanza escolar actual (Ehrlich, 2021, p. 18-19). Precisamente, debido a la generalización del uso de la flauta de pico como instrumento escolar y el aumento de flautistas aficionados, en esta misma década comenzó la fabricación en masa de flautas de pico, tanto de madera como de plástico, especialmente en Alemania e Inglaterra (O'Kelly, 1995b, p. 176).

### 2.2.3. La flauta de pico como instrumento escolar

La flauta de pico ha estado asociada a la educación musical escolar desde los primeros años de su resurgimiento en el pasado siglo (O'Kelly, 1995c, p. 184). Uno de los métodos más tempranos para la flauta escolar es *A Concise Tutor for Descant, Treble and Tenor Recorder: For Use in Schools*<sup>15</sup>, de Edgar Hunt (1935b), quien tuvo un papel activo en el uso de la flauta de pico en las escuelas inglesas (Williams, 2005, pp. 127-128).

Gracias a la popularización del instrumento, su difusión dentro del movimiento juvenil alemán (*Jugendbewegung*), y la creación de asociaciones de flautistas que permitieron difundir el instrumento a través de publicaciones y cursos la flauta de pico experimentó un gran impulso durante las décadas de 1920 y 1930 (Gustems, 2003, p. 97). Algunas de las revistas y colecciones musicales que contribuyeron a la difusión de la flauta como instrumento amateur y escolar fueron: *Die Musikanten-Gilde Blätter der Wegbereitung für Jugend un Volk* (1922-1930), para músicos amateurs jóvenes y adultos; *The Consort* (1929-), de la Fundación Dolmetsch, actualmente activa; *Der Blockflötenspiegel* (1931-1937), especializada en difundir la técnica interpretativa de la flauta de pico; *Zeitschrift für Spielmusik* (1932-), publicación periódica por suscripción de música para instrumentos antiguos, actualmente activa como serie de publicación; *The Amateur Musician* (1934-1939), editada por los flautistas de pico

---

<sup>14</sup> La digitación inglesa es una ligera variación de la digitación barroca histórica realizada por Carl Dolmetsch, hijo de Arnold Dolmetsch, que estuvo al cargo del taller de flautas de pico desde 1926 (Ehrlich, 2021, p. 13)

<sup>15</sup> *Método conciso para la flauta de pico soprano, contralto y tenor: para su uso en las escuelas*

Edgar Hunt y Elisabeth Voss; *The Recorder News* (1937-1941/1947), de la Society of Recorder Players.

En este contexto, se había iniciado la práctica instrumental con varios tipos de flautas de bloque en las escuelas de algunos países europeos (como la *bamboo pipe*, en Inglaterra; el *pipeau*, en Francia; y el *csakan*, en Alemania), lo que contribuyó a la inclusión de la flauta de pico en los programas educativos (Moeck, 1978b, p. 80). Con el abaratamiento de los costes y la producción en masa de flautas de pico en material plástico, ésta fue sustituyendo paulatinamente a las *pipes* y otras flautas, generalizándose su uso tras la II Guerra Mundial (Williams, 2005, pp. 155-158). En 1993 se calculó que se fabricaban más de 3,5 millones de flautas de pico al año en el mundo (Loretto, 1993, p. 3).

La flauta de pico como instrumento escolar alcanzaría su máxima difusión a partir de su inclusión en el instrumental Orff. Cuando Carl Orff estaba configurando su orquesta escolar en la Günther-Schule, pidió consejo sobre el xilófono a Curt Sachs, quien le recomendó utilizar la flauta de pico y poco después adquirió un conjunto de flautas de pico de Harlan (McNeill, 1995, p. 16). En los cuadernos del Orff-Schulwerk, publicados entre 1932 y 1935, ya aparecían composiciones para instrumental Orff con flautas (Kühne, 2002, p. 89).

En la década de los 60 el instrumento ya estaba establecido en muchos países de Europa y América. Se incluía como instrumento escolar en los colegios, aparecía en la música pop, y muchos compositores se interesaron en las posibilidades que este instrumento podía ofrecer a los nuevos lenguajes compositivos (O'Kelly, 1995a, p. 156-157).

Jambrina Leal proporciona algunos apuntes sobre la flauta de pico en las escuelas españolas. Se introdujo en la formación del profesorado en las escuelas de magisterio en 1967 y, con el tiempo, los maestros la incluyeron en el aula como complemento del instrumental Orff. El escaso presupuesto de los colegios, unido al coste que supone la orquesta escolar, acabaron convirtiendo a la flauta como única herramienta de la interpretación grupal en muchos centros (Jambrina Leal, 2009, p. 122-123).

El uso de la flauta de pico como instrumento amateur o en la escuela ha sido tan defendido como detestado desde mediados del siglo XX. Como ejemplo, unas palabras del filósofo Theodor W. Adorno sobre el instrumento: “la flauta de pico es la muerte más ignominiosa del

siempre moribundo gran Pan” (Adorno, 1956, p. 78). Y en contraposición, el compositor Paul Hindemith en su libro *Komponist in seiner Welt*<sup>16</sup> (1959) argumentaba:

Cualquiera que haya estudiado más de cerca la técnica de tocar la flauta de pico habrá descubierto una peculiaridad de los instrumentos antiguos [...]: la etapa inicial de la habilidad para tocar se aprende con una facilidad tan encantadora como engañosa. Sin embargo, después de los primeros pasos fácilmente adquiridos, que suelen ser suficientes para la ejecución de piezas sencillas, una subida imprevista y desproporcionadamente empinada impide el camino del progreso (p. 206).

### 2.3. La flauta de pico en las enseñanzas especializadas de música

Uno de los hitos más importantes para la profesionalización del instrumento en el siglo XX fue la inclusión de la flauta de pico en las universidades y conservatorios europeos. A continuación, se destaca la implementación de la especialidad de flauta de pico en los dos primeros países europeos en reconocer a este instrumento como una especialidad independiente y profesionalizadora: Inglaterra y Holanda. Después, se realizará un acercamiento a los hechos que propiciaron la implementación de la flauta de pico en los conservatorios españoles para, posteriormente, seguir su evolución a lo largo de la legislación educativa de la enseñanza musical en nuestro país.

#### 2.3.1. Antecedentes.

La creación en Europa de asociaciones de flautistas de pico en el segundo cuarto del siglo XX permitió la difusión y el conocimiento del instrumento, especialmente a través de cursos para músicos amateurs, lo que impulsó la introducción de la flauta de pico en conservatorios y escuelas de música (Gustems Carnicer, 2003, p. 97).

En Inglaterra, el flautista de pico Edgar Hunt fue pionero en esta empresa, cuyas principales aportaciones han sido descritas por Anne Pimlott Baker (2013). En 1935, Hunt inició cursos de flauta de pico en el Trinity College of Music, gracias a los cuales, se incluyó la especialidad en

---

<sup>16</sup> *El compositor en su mundo.*

este centro permitiendo la expedición del primer título de flauta de pico en 1937 y ese mismo año fundó *The Society of Recorder Players*, junto a Carl Dolmetsch y otros flautistas (p. 573).

Más tarde, en 1947, la flauta de pico se pudo estudiar como instrumento principal en el Muzieklyceum<sup>17</sup> de Ámsterdam, Holanda, estando la docencia a cargo del prestigioso flautista Kees Otten (Stelzer, 2021, p. 484). El primer flautista en obtener el título de flauta de pico en este centro fue Frans Brügger, uno de los más reconocidos flautistas de pico del siglo XX, quien, en 1962 fue nombrado profesor en el Real Conservatorio de La Haya, dando un gran impulso a los estudios de esta especialidad en Holanda (Ehrlich, 1993, p. 9).

### 2.3.2. La flauta de pico en el Plan 66.

El origen de la inclusión de la especialidad de flauta de pico en los estudios musicales oficiales en conservatorios se debió a un error en el proceso de admisión de matriculaciones en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona (Gustems Carnicer, 2003, p. 154). Miquel Casals (1996), en una entrevista realizada a Romà Escalas, primer profesor de flauta de pico en un conservatorio español, desvela singular aparición del instrumento en los planes de estudio. En 1971 varios alumnos se matricularon en flauta de pico en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona; especialidad que no existía en la legislación educativa de aquellos años, el conocido como Plan 66<sup>18</sup>. Escalas fue el encargado de impartir la especialidad ese año, siendo autorizada la enseñanza por parte de la Dirección General de Universidades del Ministerio de Educación y Cultura, aunque sin carácter oficial, al año siguiente. En palabras del propio Romà Escalas:

Al cabo de unos años, en 1975, después de infructuosos escritos a la misma Dirección General por parte del director del conservatorio, pero con el beneplácito de D. Joaquín Zamacois, gracias a una entrevista surrealista mantenida en el Ministerio con el Director General, se autorizó definitivamente la oficialización de la enseñanza de la flauta de pico en los conservatorios. Ya que, como afirmó el susodicho director, en presencia de testigos: “Qué más da que la enseñanza sea de flauta dulce<sup>19</sup> o salada, si todo son flautas” (Casals, 1996, p. 7).

---

<sup>17</sup> Actualmente se denomina Conservatorium van Amsterdam.

<sup>18</sup> Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música.

<sup>19</sup> Nombre con el que también se hace referencia a la flauta de pico en castellano.

Paralelamente, el 26 de septiembre se anunciaba en el periódico *El País* la inclusión de la especialidad de flauta de pico en el Real Conservatorio de Madrid, cuya impartición estaría en manos del profesor y concertista Mariano Martín (Ruiz Tarazona, 1976).

La flauta de pico nunca apareció como especialidad en el Plan 66, se asumió dentro de los instrumentos de viento madera sin necesidad de hacer ninguna publicación legislativa al respecto (Peñalver, 1996, p.6). No ocurrió así con otras especialidades que también se sumaron en esos años al abanico instrumental de los conservatorios. Ejemplo de ello es la incorporación de la especialidad de gaita gallega que, por su parte, sí tuvo un reconocimiento específico mediante publicación en el Boletín Oficial del Estado:

Orden de 30 de noviembre de 1977 por la que se autoriza al Conservatorio Profesional de Música de Vigo para que pueda impartir, con validez académica oficial, la enseñanza de «Gaita gallega». [...] por ser instrumento similar en embocadura a los de viento que figuran en el artículo 5º, 2, c), del Decreto de 10 de septiembre de 1966, de Reglamentación General de los Conservatorios de Música, de conformidad con el artículo citado y con el 6º, 3, del mismo Decreto y con el informe valorable del Consejo Nacional de Educación (p. 508).

No será hasta el *Real Decreto 756/1992, de 26 de junio*, al amparo de la *Ley 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo* (LOGSE), que aparezca la flauta de pico como especialidad instrumental en un texto legal de desarrollo legislativo estatal a nivel prescriptivo.

Los estudios de la especialidad de flauta de pico en el Plan 66 estaban estructurados en ocho cursos, el primero de ellos denominado *curso preparatorio*. Como ejemplo, el programa de estudios del Plan 66 de flauta de pico del *Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona* para el curso preparatorio contempla obras, métodos y colecciones para flauta de pico soprano. La flauta contralto no se introducía hasta el segundo curso (Escalas, 1991, citado en Gustems, 2003, p. 153).

### 2.3.3. La flauta de pico en la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo.

La *Ley 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo* (LOGSE) supuso la integración, por primera vez en España, de las enseñanzas musicales dentro del sistema educativo general (Marzal Raga, 2017, p. 101). En consecuencia, esta nueva ley educativa

instauró una nueva configuración de las enseñanzas artísticas totalmente diferente a la anterior (Embidi Irujo, 200, p. 488). Así se manifiesta en su Preámbulo:

La ley aborda, por primera vez en el contexto de una reforma del sistema educativo, una regulación extensa de las enseñanzas de la música y de la danza, del arte dramático y de las artes plásticas y de Diseño, atendiendo al creciente interés social por las mismas, manifestado singularmente por el incremento notabilísimo de su demanda. Diversas razones aconsejan que estén conectadas con la estructura general del sistema y que, a la vez, se organicen con la flexibilidad y especificidad necesarias para atender a sus propias peculiaridades y proporcionar distintos grados profesionales (*Ley 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo*, p. 28929).

En el artículo 39.1 se establece la estructura de las enseñanzas de música en tres grados: grado elemental, de cuatro años de duración; grado medio, de seis años de duración (formado por tres ciclos de dos cursos cada uno); y grado superior, formado por un solo ciclo de duración variable. Además, tal y como indica el artículo 42, al término de cada nivel se expide el correspondiente certificado de grado elemental, título profesional de grado medio y título superior, equivalente al de Licenciado Universitario, en el caso del grado superior.

Posteriormente, el *Real Decreto 756/1992, de 26 de junio*, determina la estructura de los grados elemental y medio de música en el cual destaca una organización de contenidos que “asegura la mejor adaptación de los mismos al proceso psicoevolutivo de los alumnos y posibilita un desarrollo más gradual” (p. 29782), en comparación con la normativa anterior a la LOGSE. También realiza una clara distinción entre la formación musical en la enseñanza obligatoria, los estudios no reglados en escuelas de música y la formación musical de las enseñanzas de régimen especial, las cuales deben proporcionar el nivel propio de unos estudios especializados orientados a la profesionalización (p.29782). Dentro de este contexto, la *Orden de 28 de agosto de 1992* establece una serie de requisitos de acceso al grado elemental que incluyen la valoración de las aptitudes musicales de los aspirantes y la edad idónea para iniciar los estudios (p. 30904).

En la *Orden de 28 de agosto de 1992* se regula la organización y el currículo de los grados elemental y medio de música. Se fija la carga horaria semanal de la enseñanza instrumental en una hora de clase individual y una hora de clase colectiva. También se establecen los límites

de permanencia que, en el caso de las enseñanzas elementales, es de cinco años. En el Anexo

I.b) establece los objetivos y contenidos de las asignaturas de grado elemental, que se reproducen a continuación.

Los objetivos fijados para la especialidad de Flauta de pico son:

- a) Adoptar una posición corporal que permita respirar con naturalidad y que favorezca la correcta colocación del instrumento y la coordinación entre ambas manos.
- b) Controlar el aire mediante la respiración diafragmática de forma que posibilite una correcta emisión, afinación, articulación y flexibilidad del sonido.
- c) Conocer las características y posibilidades sonoras del instrumento y saber utilizarlas, dentro de las exigencias del nivel, tanto en la interpretación individual como de conjunto.
- d) Utilizar los reflejos necesarios para corregir de forma automática la afinación de las notas y la calidad del sonido.
- e) Comprender el sentido de las distintas articulaciones como fundamento de la expresividad musical del instrumento.
- f) Interpretar un repertorio básico que incluya obras representativas de diversas épocas y estilos adecuados a este nivel.

Los contenidos para la especialidad de Flauta de pico:

- Desarrollo de la sensibilidad auditiva como premisa indispensable para la obtención de una buena calidad de sonido.
- Conocimiento de la digitación propia de las distintas flautas y práctica de las mismas.
- Práctica de las diferentes articulaciones y ataques.
- Selección progresiva en cuanto al grado de dificultad de los ejercicios, estudios y obras del repertorio de Flauta de pico que se consideren útiles para el desarrollo conjunto de la capacidad musical y técnica del alumno.
- Interpretación del repertorio propio del conjunto de flautas de una dificultad adecuada a este nivel.
- Práctica de la improvisación.
- Práctica de la lectura a vista.
- Entrenamiento permanente y progresivo de la memoria.

- Adquisición de hábitos correctos y eficaces de estudio.
- Iniciación a la comprensión de las estructuras musicales en sus distintos niveles - motivos, temas, periodos, frases, secciones, etc.- para llegar a través de ello a una interpretación consciente y no meramente intuitiva.
- Práctica de conjunto.

A este currículo básico se sucedieron posteriormente las normas de desarrollo dictadas por las Comunidades Autónomas dentro del marco constitucional de reparto de competencias.

#### 2.3.4. La flauta de pico en la Ley Orgánica de Educación

La *Ley 2/2006, de 3 de mayo, Orgánica de Educación (LOE)*, actualmente vigente para las enseñanzas de música, en sus artículos 3.2 g) y 3.6 consolida el cambio producido en la anterior ley educativa (LOGSE) sobre la consideración de las enseñanzas musicales como Enseñanzas artísticas incluidas en las Enseñanzas de régimen especial. Las enseñanzas artísticas mantienen la finalidad de “proporcionar al alumnado una formación artística de calidad y garantizar la cualificación de los futuros profesionales de la música, la danza, el arte dramático, las artes plásticas y el diseño” (art. 45.1).

La mayor diferencia que encontramos en la LOE con respecto a la legislación educativa anterior es la ausencia de una regulación organizativa, estructural y curricular de las enseñanzas elementales de música y danza. Tal y como indica Marzal Raga (2017) “para este nivel educativo no encontramos en toda la LOE ningún otro ejemplo en que la intervención estatal sea tan reducida, o más bien diríamos inexistente”. Ciertamente, la única mención a las enseñanzas elementales en la LOE se limita al artículo 45.2 en el que se establece los tres niveles de las enseñanzas artísticas: enseñanzas elementales de música y danza, enseñanzas artísticas profesionales y enseñanzas artísticas superiores. Asimismo, desaparece el certificado de grado elemental (LOGSE), sin perjuicio de que las Comunidades Autónomas puedan establecer la expedición de certificados acreditativos dentro de su ámbito competencial (Marzal Raga, 2017, p. 103).

En este contexto, se deja en manos de las Comunidades Autónomas la organización de estas enseñanzas elementales en su integridad, pudiendo tomar decisión en cuanto a estructura y organización (especialidades instrumentales, asignaturas, condiciones de acceso, centros docentes, carga horaria, duración...).

En palabras de Marzal Raga (2017), “en cierto modo, esta descentralización de las enseñanzas elementales de música [...] supone un acercamiento a las denominadas enseñanzas no regladas de música” (p. 103) en escuelas específicas reguladas por las Administraciones.

## 2.4. Métodos y tratados de flauta de pico en el Renacimiento y el Barroco

La flauta de pico fue receptora de varios métodos y tratados entre los siglos XVI y XVIII destinados en su mayoría a jóvenes o adultos amateurs. No obstante, en todas las épocas, los detalles más importantes de la interpretación como el control de la respiración, la afinación o la ornamentación, difícilmente transmitidos mediante un libro, han sido aprendidos mediante la enseñanza directa de un profesor (Lasocki, 1995, p. 119). Por eso, en los siguientes métodos y tratados, los autores apelan al buen gusto musical (es decir, al estilo de la música que se escuchaba en esa época) o a acudir a un músico experto.

A continuación, se detallarán algunos de estos tratados con sus principales características. Se han seleccionado aquellos más relevantes por sus aportaciones tanto a nivel técnico-interpretativo o sus innovaciones didácticas, así como por su importancia en la historia tratadística sobre el instrumento.

### 2.4.1. Métodos y tratados para la flauta de pico renacentista.

Las primeras instrucciones para iniciarse en el dominio de la flauta de pico es un manuscrito copiado probablemente por Bonifacius Amerbach, famoso humanista contemporáneo de Erasmo de Rotterdam, en torno a 1510, bajo el título *Introductio gscriben uf pfifen*<sup>20</sup> (Brown, 1995, p. 11). Incluía un dibujo de una flauta de pico en sol a la que denomina *discant*, instrucciones para su digitación, algunas indicaciones de lectura musical y una serie de ejercicios para principiantes.

En 1511 se publicó *Musica getutscht und ausgezogen*<sup>21</sup>, escrito por el sacerdote y cantante de capilla alemán Sebastian Virdung. El tratado está dedicado a varios instrumentos y al aprendizaje de los rudimentos básicos de la lectura musical. En el capítulo dedicado a la flauta de pico incluye una extensa explicación sobre la digitación en el instrumento, la cual representa mediante números (empezando a numerar desde el orificio inferior, a diferencia

---

<sup>20</sup> *Introducción escrita a la flauta.*

<sup>21</sup> *Tratado de Música, escrito y extraído.*

de tratados posteriores), y una tablatura para el instrumento. Describe tres tamaños de flautas (*bassus* en fa, tenor en do y *discant* en sol) y proporciona consejos para la elección de los tamaños de flautas cuando se toca a más de tres voces. Cabe resaltar que, a diferencia de métodos posteriores, en sus tablas de digitación los números representan los orificios descubiertos, siendo un círculo vacío todos los orificios descubiertos y un círculo con un punto en el centro todos los orificios cubiertos. El autor resalta que el último orificio se encuentra duplicado a ambos lados del instrumento para poder usarlo por diestros o zurdos tapando el orificio sobrante con cera (Virdung, 1511/2001, pp. 11-20). En la traducción y estudio del tratado de Virdung realizado por Beth Bullard (1993) se destaca que uno de los principios didácticos del manual de Virdung es proporcionar al músico aficionado de la herramienta de la tablatura para poder “transcribir toda la música a tablatura” (p. 12). En el caso de la flauta de pico, a diferencia del clavicordio y el laúd, no deja constancia de ejemplos musicales en tablatura e insta a los flautistas a transcribir a su sistema pedagógico la música que quieran interpretar. No se ha encontrado ningún ejemplo de esta tablatura (definida por Bullard como “tabla de digitación abreviada”) en la literatura musical, por lo que es posible que el propio Virdung la ideara (Bullard, 1993, p. 13).

Años más tarde, en 1529, el teórico y compositor musical alemán Martin Agricola publicaría su *Musica instrumentalis deudsch*<sup>22</sup> tomando como modelo el tratado de Virdung. Sin embargo, Agricola aporta más información sobre los instrumentos más comunes en Alemania en su época. En lo que respecta a la flauta de pico, explica los distintos tamaños y sus digitaciones, proporciona algunos detalles básicos de su técnica de ejecución y establece una comparación entre la flauta de pico y otros instrumentos de viento de la época (Brown, 1995, p. 13). En 1945 la obra se reeditó con algunas diferencias y ampliaciones. En lo que concierne a los instrumentos de viento, en esta reedición defiende el uso del vibrato y da unas breves instrucciones sobre articulación. Los valores de la longa a la semimínima se articularían con la sílaba *de*, los valores más pequeños con las sílabas *di-ri* y en pasajes muy virtuosos *tell ell ell elle*, denominado *flitter zunge* (Lasocki, 1995, p. 120).

---

<sup>22</sup> *Instrumentos musicales alemanes.*

El primer método didáctico dedicado exclusivamente a la flauta de pico se publicó en Venecia en 1535 por Sylvestro Ganassi bajo el título *Opera intitulata Fontegara*<sup>23</sup>. Ganassi, músico profesional al servicio del Dux de Venecia y la Basílica de San Marcos, proporciona importantes instrucciones sobre el control del aire y el sonido, la amplia gama articuladora (*Teche, Tere, Lere, Deche...*), la digitación y la ornamentación, siendo “el más avanzado y sofisticado de todos los tratados de flauta de pico del siglo XVI” (Brown, 1995, pp. 14-15). Se trata del primer tratado para la flauta de pico dirigido al músico culto o al aficionado avanzado caracterizado por un elevado interés por el sentido artístico (Delius, 1976, p. 6). En el primer capítulo, nos muestra una tabla de digitaciones representada por ilustraciones del instrumento en la que los orificios tapados están ennegrecidos. Así pues, Ganassi opta por una representación más visual en lugar de la referencia numérica de los orificios que establece Virdung en 1511. Por primera vez se presentan digitaciones alternativas y un registro del instrumento más ampliado (Ganassi, 1535/2001, pp. 4-9). En su segundo capítulo establece las bases técnicas expresivas del flautista de pico: respiración, digitación y articulación. El buen dominio del instrumento, además, debe buscar la imitación de la voz humana puesto que, en concordancia con el ideal de la época, ningún instrumento está a su altura:

así como el pintor digno y perfecto imita todo lo creado en la naturaleza con la variación de colores [...] el instrumento imitará el proferir de la voz humana con la proporción de la respiración y la articulación de la lengua [...] he escuchado a algunos flautistas dar a entender en su tañer, palabras, pudiéndose decir que al instrumento no le faltaba nada más que la forma de cuerpo humano. (Ganassi, 1535/2001, p. 2-3).

El tratado prosigue con una serie de ejemplos de disminuciones muy elaboradas (*passaggi*), que conforman dos tercios del total de la obra (Delius, 1976, p. 6).

*De Musica*, de Girolamo Cardano, filósofo, matemático y físico, fue escrito alrededor de 1546 y publicado en 1663 en su *Opera Omnia*. En su infancia, Cardano recibió clases de música de la mano de Leo Oglonus, conocido músico y pedagogo, quien le enseñó a tocar la flauta de pico. Esto hizo de Cardano un entusiasta músico amateur, quien guardó un buen recuerdo de

---

<sup>23</sup> Obra titulada *Fontegara*.

su maestro (Miller, 1973, p. 15). A lo largo de las doce páginas, Cardano hace referencia al tratado de Ganassi y se puede observar la influencia de éste. Pero también aporta innovaciones técnicas, algunas tan novedosas como el vibrato de lengua o el control de la afinación mediante la oclusión del orificio de la campana (Lasocki, 2012, p. 21). Esta técnica de cubrir la campana también es propuesta para conseguir un semitono e incluso un tono más debajo del registro natural del instrumento. Otras de las aportaciones pedagógicas es la distinción entre cantidad y presión del aire insuflado en el instrumento (Lasocki, 1995, p. 122).

La primera mención a la técnica del dedo de apoyo (concretamente el dedo 6) aparece en *Epitome musical* (1556) del compositor francés Jambe de Fer (Jambe de Fer, 1556/2001). A tenor de las numerosas referencias a esta técnica en tratados posteriores, como los de Mersenne (1636/2001), Hudgebut (1679), Salter (1683), Carr (1686), Loulié (ca. 1694/2001), Freillon-Poncein (1700), Hotteterre (1707), Schickhardt (1720/2001), Tans'ur (1772), se puede inferir que su uso era extendido.

La voluminosa obra enciclopédica de Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, en su segundo tomo *De Organographia* (1619), cita ocho miembros en la familia de la flauta de pico: *klein Flöte* o *exilent* en sol, *discant* en re, *discant* en do, contralto en sol, tenor en do, *basset* en fa, bajo en si bemol y gran bajo en fa. Toda esta gama de tesituras hacía posible su combinación en tres tipos de consort: de dos, cuatro y ocho pies. Además, Praetorius es el primero en indicar que el sonido de las flautas de pico engaña al oído, ya que las percibimos una octava más baja de lo que realmente suenan (Lasocki, 1995, p.123).

#### 2.4.2. Métodos y tratados para la flauta de pico transicional.

La primera explicación didáctica de una flauta de pico transicional la encontramos en la enciclopedia de Marin Mersenne, *Harmonie Universelle* (1636). En su segunda parte, capítulo V, *Des instruments à vent*<sup>24</sup>, muestra una flauta de pico de una sola pieza, pero con un taladro ligeramente cónico inverso. Añade una tabla de digitación barroca para flauta tenor abarcando dos octavas e incluyendo la técnica del dedo de apoyo. El sistema de representación de esta tabla es similar a la que aparecerá más tarde en métodos ingleses: una serie de líneas donde se añaden unas marcas indicando el orificio que hay que tapar

---

<sup>24</sup> *Sobre los instrumentos de viento.*

(Mersenne, 1636/2001, p. 166). Mersenne propone una práctica inusual: tocar la melodía individual mientras se canta la parte del bajo; es decir, que el aire que se exhala al cantar entra en la flauta haciéndola sonar “de manera que una sola persona puede hacer un dúo” (Mersenne, 1636/2001, p. 167).

*Onderwyzinge hoemen alle de Toonen en halve Toonen, die meest gebruyckelyck zyn, op de Handt-Fluyt*<sup>25</sup>, del organista y carrillonista holandés Gerbrant Quirijnszoon van Blanckenburgh, fue un encargo de Paulus Matthysz, conocido impresor musical de Ámsterdam en el siglo XVII, para formar parte la colección musical *’t Uitnemend Kabinet II*<sup>26</sup>. Finalmente, dicha colección fue publicada sin el método de Blanckenburgh y, en cambio, fue añadido en 1654 a una de las impresiones de *Der Fluyten Lust-hof*<sup>27</sup>, de Jacob van Eyck, que constituye la mayor colección de música para flauta de pico a solo. Blanckenburgh ofrece varias instrucciones para el aprendizaje de la flauta de pico soprano (*Hand-Fluyt*), incluyendo dos consejos: tapar bien los orificios y no soplar ni muy fuerte, ni muy suave, para mantener una buena afinación (Blanckenburgh, 1654, s.p.). Su tabla de digitación evidencia que Blanckenburgh prefería el tapado parcial de orificios a las digitaciones de horquilla, lo que en la práctica complica la ejecución de pasajes rápidos. También ofrece digitaciones distintas para notas enarmónicas y varias digitaciones de trinos para cada nota (Griscom y Lasocki, 2003, p.230).

#### 2.4.3. Métodos y tratados para la flauta de pico barroca.

Los dos primeros documentos instruccionales para la flauta de pico barroca son dos manuscritos italianos: *Tutto il bisognevole per sonar il flauto da 8 fori con pratica et orecchia*<sup>28</sup>, del cual se desconoce su autoría, y *Compendio musicale*<sup>29</sup>, de Bartolomeo Bismantova.

Del primero de ellos se discute su datación. Si bien el documento está fechado en el año 1630, esto contradice lo que se sabe sobre la evolución del instrumento en el siglo XVII, por lo que se sospecha que pueda más bien pertenecer a la segunda mitad de siglo o incluso que haya un error en la fecha escrita: 1630 en lugar de 1730 (Avena Braga, 2015, pp. 15-16; Griscom y Lasocki, 2003, pp. 227-228). Nikolaus Delius (1976), en un artículo para la revista alemana

---

<sup>25</sup> *Indicaciones que expresan todos los tonos y semitonos, que son los más comunes, de la flauta.*

<sup>26</sup> *Un gabinete excelente II.*

<sup>27</sup> *El jardín de las delicias de las flautas.*

<sup>28</sup> *Todo lo necesario para tocar la flauta de 8 agujeros con práctica y oído.*

<sup>29</sup> *Compendio musical.*

Tibia, dio a conocer al público el contenido del manuscrito recientemente hallado por casualidad en la biblioteca de San Marcos de Venecia (p. 5). Entre las características mencionadas por Delius destacan las siguientes: la flauta alto en fa como instrumento principal (ya construida en tres partes); una tabla de digitaciones que abarca dos octavas; explicación de la técnica del pulgar para el orificio del portavoz (mediante pinzamiento de la uña) y la técnica del dedo de apoyo; algunas nociones muy elementales de lectura musical, incluido el transporte; consejos para mejorar la lectura; una breve referencia a los trinos y su ejecución; y una serie de danzas sencillas que incluyen pequeñas disminuciones con el objetivo de introducir al músico aficionado en el arte de la disminución (Delius, 1976, pp. 7-11).

Por otro lado, el manuscrito de Bismantova, instrumentista de viento en Ferrara, *Compendio musicale*, escrito en 1677 y revisado en 1694, muestra como modelo para sus instrucciones para *il flauto italiano* un modelo alto en sol, construido también en tres secciones. Para ajustar la afinación, propone abrir un poco la cabeza del cuerpo de la flauta. Propone además como novedad que, si el instrumento está demasiado alto de afinación, se alargue el tubo abriendo por la cabeza y por el pie. Si esto no es suficiente “se puede poner un poco de cera a un lado de la ventana, así se ajustará” (Bismantova, 1677/2001, p. 133). El manuscrito continúa con más consejos, propios de un instrumentista experimentado. Aconseja aceitar el interior de la flauta en climas secos o en verano (propone aceite de oliva, almendras dulces o de jazmín) para mejorar el sonido en las notas más agudas. Al igual que Ganassi, casi 150 años atrás, el flautista debe imitar el sonido de la voz humana al cantar. En cuanto a la articulación, establece *de (lingue dritte)* para valores largos a medios, *de-re-le-re (lingua roversa)* para valores medios a cortos, *de-a* para notas ligadas, y *de-che* y *der-ler* para acompañar en *Stile cantabile* (Bismantova, 1677/2001, pp. 130-131). En cuanto al aprendizaje de obras, recomienda trabajar primero el ritmo con la articulación y después la digitación de las notas. Adjunta una tabla de digitaciones donde marca con un *t* el dedo que ha de batir en los trinos realizados sobre esa nota.

A finales del siglo XVII y en las primeras décadas del XVIII surge un interés por el aprendizaje musical entre las clases medias, lo que conlleva una proliferación de publicaciones de métodos para la flauta de pico dirigidos a niños y jóvenes, especialmente en Inglaterra. Indicaciones en sus títulos como *instructions for young beginners* dan cuenta de ello (Lasocki, 1995, p. 119). El

60% de los métodos de viento publicados en Inglaterra entre 1661-1730 están dirigidos a la flauta de pico, llegando a un total de treinta métodos, y después de 1730 se publicaron dieciocho más. Esto evidencia la inclinación en los círculos profesionales y amateurs por este instrumento (Mezger, 1995, p. 418).

Los primeros métodos ingleses, todos ellos para flauta en fa, fueron: *A vade mecum for the lovers of musick*, de John Hudgebut, publicado en 1679; *The Most Pleasant Companion*, escrito por John Banister y publicado en 1681; *The Delightful Companion*, un compendio realizado por Rober Carr y publicado en 1682 y 1686; y *The Genteel Companion*, publicado en 1683 por Humphrey Salter. Salvo el método de John Banister, violinista, flautista de pico y compositor, el resto son métodos anónimos recopilados y publicados por los mismos vendedores.

Estos primeros manuales siguieron la pauta de un famoso método para el *flageolet*: *The Pleasant Companion*, de Thomas Greeting (publicado en 1661 y reimpresso al menos ocho veces hasta 1688). Se hacen unas breves indicaciones a la postura y la forma en que se toca el instrumento, para finalizar con una colección de piezas conocidas de la época. También adaptaron la tablatura para *flageolet* de Greeting a la flauta de pico, mediante la cual se explicaban gráficamente las digitaciones del instrumento (en algunos abarca hasta el sol sobreagudo), las digitaciones para los ornamentos (de estilo francés), así como para notas enarmónicas, lo que hace pensar que había una preocupación por la exactitud en la afinación (Lasocki, 1995, pp. 125-127). En cuanto al sonido, hacen referencia a su cercanía a la voz humana (al igual que Ganassi), pero tan sólo aconsejan soplar suavemente para el fa grave y bastante fuerte para las notas más agudas (Mezger, 1995, pp. 418-419). Destaca en todos ellos el carácter pedagógico: se recomienda que se tomen clases con un profesor (Mezger, 1995, p. 419). Una de las medidas didácticas es la inclusión de la tablatura para aquellos amateurs que no sabían leer bien música, mucho más sencilla que la presentada por Virdung en 1511. A diferencia de la tablatura mostrada por Virdung, Salter sí proporciona ejemplos musicales de su aplicación práctica. En el prefacio de su método *The Genteel Companion*, indica: “he añadido al comienzo algunas melodías con puntos [tablatura] bajo las notas del violín, de manera que [los principiantes] puedan confirmar la manera en que se toca cada nota” (Salter, 1683, prefacio, imagen 3).

En Francia, Etienne Loulié, pedagogo, teórico y músico al servicio de Marie de Lorraine, duquesa de Guise, escribió una serie de métodos y tratados pedagógicos. Su método

manuscrito para la flauta de pico *Methodes pour apprendre a jouer de la flute douce*<sup>30</sup>, escrito alrededor de 1694, está dirigido a adolescentes y muestra una tablatura similar a la de los métodos ingleses, por lo que podría haber recibido su influencia (Lasocki, 1995, p. 127). Explica los ornamentos de la época apoyándose tanto en el texto como en la resolución de estos mediante la tablatura. Utiliza también el dedo de apoyo e introduce a los principiantes en las digitaciones *t* y *r* (Loulíe, ca.1694/2001, pp. 222 y 255-256).

El primer tratado francés para flauta de pico barroca en ser publicado fue *La véritable maniere d'apprendre a jouer en perfection du haut-bois, de la flute et du flageolet*<sup>31</sup> (1700) escrito por Jean-Pierre Freillon-Poncein. Para las instrucciones básicas sobre postura nos remite a lo explicado en la sección del oboe. Presenta un ámbito de una decimoséptima (de *fa*<sup>3</sup> a *sol*<sup>5</sup>), resalta que la flauta requiere de “muchas habilidades en cuanto al aire que se le da y mucha igualdad” (p. 13) y, una vez más, que es el instrumento que mejor combina con la voz humana. Tras estas breves instrucciones, se suceden tres planchas con las digitaciones, mostrando ilustraciones de flautas donde los orificios tapados se representan por un círculo negro. Más adelante, establece normas sobre la articulación relacionándola con diferentes compases (las sílabas utilizadas son *tu* y *ru*) y ejemplifica pasajes con la articulación de la *inégalité* (pp. 16-19). Sobre los ornamentos, trata los *accens*, los *battemens* o *pincés* y los *tremblements* (pp. 19-23).

*Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois, divisez par traitez*<sup>32</sup> (1707) del músico, compositor y pedagogo Jacques Martin Hotteterre, dedica la segunda sección a la flauta de pico. Hotteterre explica brevemente, pero con precisión, la colocación del instrumento, especialmente en lo referente a la colocación de los dedos (pp. 35-36). Las digitaciones se explican en el segundo capítulo (pp. 36-41) y se representan también mediante tablas formadas por círculos, aunque sin la representación del instrumento, a diferencia del tratado de Freillon-Poncein. Muestra también digitaciones para la ejecución de *battemens* y para el *flattement*. Para las indicaciones sobre articulación, ligaduras y ornamentos, nos dirige a la sección de flauta travesera. En ella, señala como

---

<sup>30</sup> Método para aprender a tocar la flauta dulce.

<sup>31</sup> La verdadera manera de aprender a tocar el oboe, la flauta y el flageolet con perfección.

<sup>32</sup> Principios de la flauta travesera, o flauta de Alemania, de la flauta de pico, o flauta dulce, y del oboe, divididos por tratados.

Praxis docente y métodos de iniciación a la flauta de pico en el primer curso de enseñanzas elementales de música en los conservatorios españoles articulaciones básicas *tu* y *ru*, detallando la combinación de ambas para la interpretación *inégal* (pp. 22-27).

Por último, el único método antiguo publicado en castellano: *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y mas usuales [...] (1754)* de Pablo Minguet e Yrol, grabador, músico, escritor y editor. Minguet indica unas breves instrucciones sobre cómo sostener el instrumento y cómo soplar: “le darás viento sin mas fatiga, que el respirar naturalmente” (s. p.). Presenta una tabla de digitaciones para una flauta alto en fa donde, además, se indican las digitaciones de los trinos sobre cada nota mediante una *t* al lado del orificio que ha de trinar. El ámbito del instrumento va desde el fa<sup>3</sup> hasta el Do<sup>5</sup>.

Estos son los principales métodos y tratados históricos sobre la flauta de pico. Como se ha podido observar, algunos aportan, para su momento en la historia, aspectos relevantes sobre la técnica interpretativa del instrumento, pero, en líneas generales, se tratan los diferentes elementos técnicos de manera similar. Para un dominio más profundo tanto técnico como estilístico del instrumento, la mayoría de ellos apelan al *bon goût* o instan a buscar ayuda de profesionales y expertos. En cambio, algunos de estos manuales aseguran poder adquirir todas las destrezas para ser un buen flautista sin necesidad de acudir a un profesor. Esto no es sino una estrategia de marketing, utilizado en algunos casos como reclamo en el mismo título del libro. Es el caso de *The Complete Flute-Master: or, The whole Art of playing on the Rechorder, layd open in such easy & plain instructions, that by them the meanest capacity may arrive to a perfection on that Instrument*<sup>33</sup> (Walsh y Hare, 1695, p. 275) o el tratado citado anteriormente de Pablo Minguet, cuyo título *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y mas usuales* continua con la siguiente aseveración: “para que qualquier Aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad, y sin Maestro” (Minguet e Yrol, 1754).

---

<sup>33</sup> *El completo maestro de flauta: o, todo el arte de tocar la flauta de pico, expuesto en instrucciones tan fáciles y sencillas que, por medio de ellas, la capacidad más baja puede llegar a la perfección en este instrumento.*

## 2.5. Métodos para la flauta de pico de los siglos XX y XXI

Un instrumento tan antiguo como la flauta de pico es la flauta travesera. Ésta también fue receptora de varios métodos y tratados en el Renacimiento y el Barroco, pero es en el siglo XIX, a partir del sistema de llaves de Boehm, cuando se establece en este contexto pedagógico un periodo clave para la sistematización de su estudio y su inclusión en los conservatorios (Botella Nicolás, 2019, pp. 1-2). Por el contrario, la flauta de pico no evolucionó organológicamente durante el siglo XIX como sí lo hizo la flauta travesera, lo cual produjo el abandono del instrumento y, consecuentemente, también el desarrollo de nuevos métodos didácticos en torno a él.

La década de 1930 fue una época floreciente no sólo en la producción en masa de flautas de pico (especialmente en Alemania) sino también en el mercado de las publicaciones en torno a ella. El primer método moderno para flauta de pico fue publicado en 1928 por Waldemar Woehl (Linde, 1991, p. 122) con el título *Die Blockflöte: Kurze Einf. in ihr Wesen, ihre Möglichkeiten und ihre Handhabung*<sup>34</sup> (Woehl, 1930). Otros métodos tempranos fueron *Schule des Blockflötenspiels*<sup>35</sup>, de Robert Götz (1930), y *A Practical Method for the Recorder*<sup>36</sup>, de Edgar Hunt (1935a).

---

<sup>34</sup> *La flauta de pico: breve introducción a su naturaleza, posibilidades y manejo.*

<sup>35</sup> *Escuela de flauta de pico.*

<sup>36</sup> *Método práctico para la flauta de pico.*

### 3. Metodología

Para dar respuesta a los objetivos planteados en este trabajo, se ha llevado a cabo una investigación sobre los métodos-libro y los materiales utilizados por los profesores de flauta de pico para la enseñanza del instrumento en el primer curso de las enseñanzas elementales de música en conservatorios y escuelas de música en España.

A continuación, se mostrará la metodología utilizada para llevar a cabo el estudio.

#### 3.1. Enfoque, alcance y diseño

El enfoque, alcance y diseño de esta investigación ha tenido en cuenta los objetivos planteados en esta investigación, así como sus características y naturaleza.

##### 3.1.1. Enfoque

Se ha utilizado una metodología cuantitativa mediante la realización de un cuestionario proporcionado a los docentes de flauta de pico de enseñanzas elementales de música de España. El estudio de las respuestas obtenidas ha servido para determinar los métodos-libro y materiales utilizados por los docentes, y obtener una aproximación de la praxis docente del profesorado en el primer curso de las enseñanzas elementales de flauta de pico.

##### 3.1.2. Alcance

El alcance de este estudio es exploratorio, en tanto que no existen investigaciones en torno a la enseñanza de la flauta de pico en enseñanzas elementales de música. Puede servir, por tanto, como un punto de partida para futuras investigaciones.

##### 3.1.3. Diseño

Se presentaron tres variables en la encuesta para determinar si los datos obtenidos en torno a los materiales y la praxis educativa del profesorado podían ser afectadas por alguna de ellas. Estas tres variables fueron, los años de experiencia como docentes, la organización de las clases de instrumento en el centro y la docencia en una Comunidad Autónoma donde las enseñanzas elementales están reguladas al amparo de la *Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación*. Estas variables, por su naturaleza, corresponden con un diseño del estudio no experimental.

## 3.2. Desarrollo y aplicación

La principal herramienta de estudio utilizada en esta investigación ha sido la aplicación de un cuestionario a los docentes de enseñanzas elementales de música de la especialidad de flauta de pico.

A continuación, se describe el procedimiento en la elaboración y aplicación del cuestionario, los centros educativos españoles en los que se oferta esta especialidad instrumental en el nivel elemental y el tamaño de la población objeto de estudio.

### 3.2.1. Elaboración del cuestionario

La encuesta se realizó a partir de cinco categorías, las cuales engloban los aspectos de interés para esta investigación, de acuerdo con los objetivos planteados. Estas categorías son: contexto educativo, métodos-libro y otros materiales publicados, materiales elaborados por los docentes, contenidos curriculares de la enseñanza elemental de la flauta de pico, y metodología y praxis educativa.

En la elaboración del cuestionario se incluyeron tanto preguntas abiertas como cerradas. Las preguntas cerradas se estructuraron en diferentes configuraciones atendiendo a las necesidades del estudio, incluyendo las fórmulas de respuesta excluyente, respuesta múltiple y horquilla. También se incluyeron preguntas subjetivas mediante escala de Likert. Asimismo, se añadieron las opciones *Otro* (con posibilidad de respuesta abierta en un cuadro de texto) y *NS/NC*.

Las preguntas esenciales para llevar a cabo el estudio se configuraron como respuesta obligatoria. Por el contrario, se incluyeron preguntas no obligatorias en el caso de aquellas que daban la posibilidad a los sujetos de ampliar la información o matizar sus respuestas y en algunas preguntas específicas sobre contenidos curriculares y metodología.

Debido a la complejidad de la encuesta y con el fin de que la experiencia de los docentes al cumplimentarla fuera más personalizada, se aplicó la lógica de pregunta y la lógica de respuesta.

Para una comprensión más detallada, en el Anexo A se puede consultar la encuesta que fue enviada a los docentes.

En la tabla 1 se puede observar un desglose de estas categorías en parámetros más concretos.

**Tabla 1.** *Categorías y contenido de las preguntas.*

Categoría principal	Contenido de la pregunta
Contexto educativo	Años de experiencia
	Organización semanal de las clases
	Tipo de enseñanza (individual, grupal o mixta)
Métodos-libro y otros materiales publicados	Número de métodos y materiales utilizados e identificación de estos
	Razones de su uso
	Valoración de los principales parámetros en un método
Materiales elaborados por el profesorado	Tipo de materiales
	Finalidad de los materiales
Contenidos curriculares	Grado de importancia de la adquisición de contenidos en el primer curso
	Dificultad de la transmisión de estos contenidos en la realidad del aula
Metodología y praxis educativa	Flauta/s de iniciación en el primer curso
	Distribución y descripción de las actividades de una sesión de instrumento
	Descripción de los aspectos más innovadores de su metodología
	Uso de la gamificación
	Uso de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación

Fuente: Elaboración propia

### 3.2.2. Centros donde se imparten las enseñanzas elementales de flauta de pico en España

En una búsqueda contrastada entre la página web del Ministerio de Educación y Formación Profesional y los portales web de Educación de las Comunidades Autónomas, se han podido detectar 27 conservatorios o centros autorizados donde se pueden cursar las enseñanzas elementales (regladas) de flauta de pico, repartidos en 10 Comunidades Autónomas: Andalucía, Aragón, Principado de Asturias, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Extremadura, Galicia, Comunidad de Madrid y Comunidad Valenciana. En Cataluña y el País Vasco hay oferta de estudios musicales en flauta de pico equivalentes a este nivel, pero no hay una regulación normativa de las enseñanzas elementales de música al amparo de la *Ley 2/2006, de 3 de mayo*,

*Orgánica de Educación*, por lo que la formación musical inicial, incluida la flauta de pico, se delega a las escuelas de música.

Por tanto, el número de conservatorios de música que imparten las enseñanzas elementales de flauta de pico regladas es de 27. El número de escuelas de música autorizadas que ofrecen estudios elementales de flauta de pico es 21. El total de centros que ofrecen los estudios elementales de flauta de pico es de 48.

En la Tabla 2 se presenta la distribución de estos centros por cada Comunidad Autónoma y la normativa autonómica básica de las enseñanzas elementales de música vigente o, en su defecto, la regulación de las escuelas de música.

**Tabla 2. Número de centros que imparten enseñanzas elementales de flauta de pico por Comunidades Autónomas y normativa.**

<b>Comunidad Autónoma</b>	<b>N.º de centros</b>	<b>Normativa autonómica</b>
Andalucía	3	<i>Decreto 17/2009, de 20 de enero, por el que se establece la Ordenación y el Currículo de las Enseñanzas Elementales de Música en Andalucía.</i>
Aragón	2	<i>Orden de 3 de mayo de 2007, del Departamento de Educación, Cultura y Deporte, por el que se establece el currículo de las enseñanzas elementales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, que se imparten en la Comunidad Autónoma de Aragón.</i>
Principado de Asturias	2	<i>Decreto 57/2007, de 24 de mayo, por el que se establece la ordenación y el currículo de las enseñanzas elementales de música en el Principado de Asturias.</i>
Castilla-La Mancha	3	<i>Decreto 75/2007, de 19-06-2007, por el que se regula el currículo de las enseñanzas elementales de música y danza y se determinan las condiciones en las que sean de impartir dichas enseñanzas en la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha.</i>
Castilla y León	5	<i>Decreto 24/2018, de 23 de agosto, por el que se modifica el Decreto 60/2007, de 7 de junio, por el que se establece el currículo de las enseñanzas elementales y profesionales de música en la Comunidad de Castilla y León.</i>
Cataluña	20	<i>Decreto 179/1993, de 27 de julio, por el que se regulan las escuelas de música y de danza.</i>
Extremadura	2	<i>Decreto 110/2007, de 22 de mayo, por el que se regula el currículo de las enseñanzas elementales de música de régimen especial reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.</i>
Galicia	2	<i>Decreto 198/2007, de 27 de septiembre, por el que se establece la ordenación del grado elemental de las enseñanzas de régimen especial de música.</i>
Comunidad de Madrid	3	<i>Decreto 7/2014, de 30 de enero, del Consejo de Gobierno, por el que se establece el currículo y la organización de las enseñanzas elementales de música en la Comunidad de Madrid.</i>
Región de Murcia	2	<i>Decreto 58/2008, de 11 de abril, por el que se establece la ordenación y el currículo de las enseñanzas elementales de música para la Región de Murcia.</i>
País Vasco	1	<i>Decreto 289/1992, de 27 de octubre, por el que se regulan las normas básicas por las que se regirán la creación y funcionamiento de los centros de enseñanza musical específica, no reglada, Escuelas de Música, en la Comunidad Autónoma de Euskadi.</i>
Comunidad Valenciana	3	<i>Decreto 159/2007, de 21 de septiembre, del Consell, por el que se establece el currículo de las enseñanzas elementales de música y se regula el acceso a estas enseñanzas.</i>

Fuente: Elaboración propia.

### 3.2.3. Tamaño de la población

De los 47 centros españoles que ofrecen estudios elementales de flauta de pico se obtuvo el tamaño de la población: un total de 56 docentes de flauta de pico.

Tras ponerse en contacto con los 47 centros para el envío de las encuestas a los docentes, se obtuvo respuesta de 39 de ellos, facilitando el contacto directo con el profesorado. De esta manera, la encuesta fue enviada a un total de 39 docentes, respondiendo a la misma el 71,79% (28 encuestas completadas).

Siendo el tamaño de la población 56 docentes, con un margen de confianza del 95%, y un tamaño de la muestra obtenida de 28, se ha obtenido un margen de error del 13,21%. Por tanto, el nivel de confianza es del 86,79%.

### 3.2.4. Aplicación

Se confeccionó la encuesta a través de la plataforma SurveyMonkey y se envió a los docentes mediante invitación por correo electrónico para su cumplimentación online.

De las 47 encuestas enviadas se recibieron 28 completadas, a partir de las cuales se realizó el análisis de los datos. La estadística y el análisis de los datos obtenidos se realizó a través de la plataforma SurveyMonkey en el caso de las preguntas cerradas. Las preguntas abiertas fueron analizadas mediante un estudio exhaustivo de las respuestas, categorizándolas y extrayendo de su análisis los resultados.

## 4. Resultados y discusión.

A continuación, se muestran los resultados del análisis de las encuestas y la discusión de estos.

Para proporcionar una mayor precisión en las tesituras de las flautas de pico, se indicará su altura según el índice acústico científico.

### 4.1. Resultados

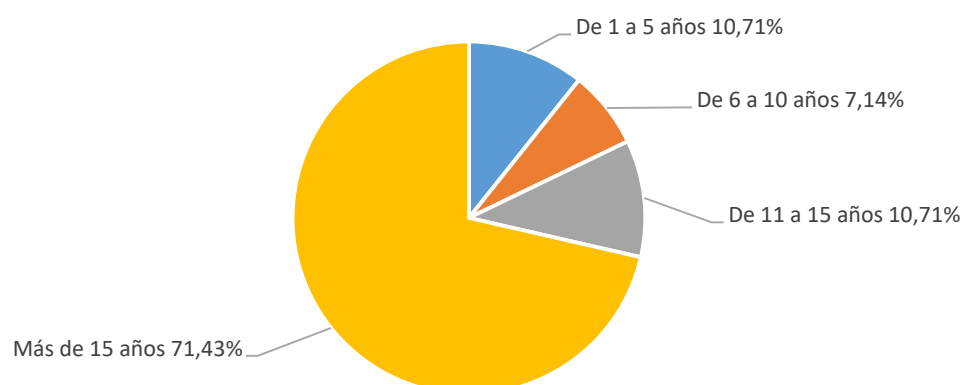
Los resultados obtenidos se mostraran en cinco epígrafes de acuerdo a las cinco categorías determinadas en su elaboración.

#### 4.1.1. Contexto

Todos los encuestados imparten la docencia en un centro autorizado de enseñanzas elementales, siendo un 60,71% los que ejercen la docencia en una Comunidad Autónoma en donde hay una regulación normativa de las enseñanzas elementales de música.

El 71,43% de los encuestados posee más de 15 años de experiencia en la enseñanza de la flauta de pico, mientras que el 28,57% tiene entre uno y 15 años de experiencia (Figura 1).

**Figura 1.** Años de experiencia como docentes.

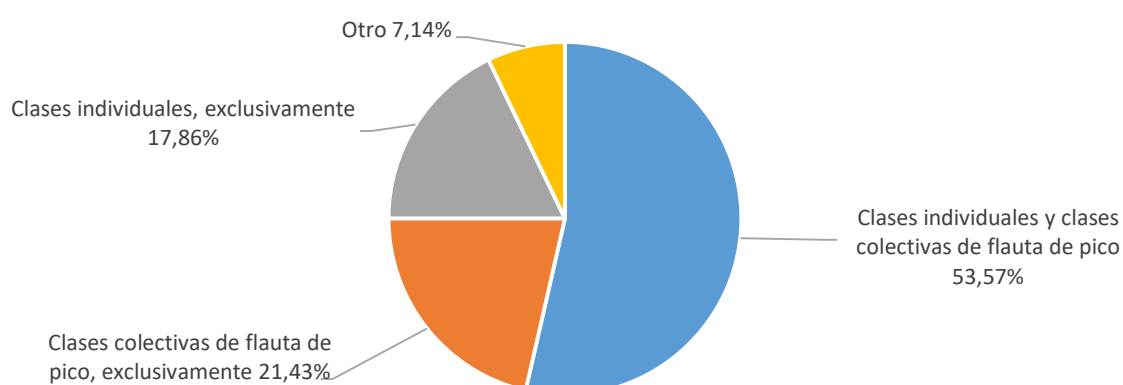


Fuente: Elaboración propia.

La organización de las clases de 1º de enseñanzas elementales en más de la mitad de los centros donde trabajan los encuestados (53,57%) se estructuran en clases individuales y

colectivas semanales de flauta de pico y en un 39,29% se imparten clases individuales o clases colectivas, exclusivamente. Dos de los encuestados especificaron otro tipo de organización semanal: una clase colectiva de flauta de pico compuesta por 2 alumnos y una clase de conjunto instrumental de flauta de pico y guitarra, en un caso; y clases colectivas de 2 o 3 alumnos que pueden ser individuales si no hay más alumnos matriculados en primer curso (Figura 2).

**Figura 2.** Organización semanal de las clases de flauta de pico.



Fuente: Elaboración propia.

#### 4.1.2. Método-libro y otros materiales.

Un 78,57% de los encuestados respondieron afirmativamente utilizar algún método-libro para la enseñanza de la flauta de pico en el primer curso de enseñanzas elementales. Este listado puede consultarse en el Anexo B.

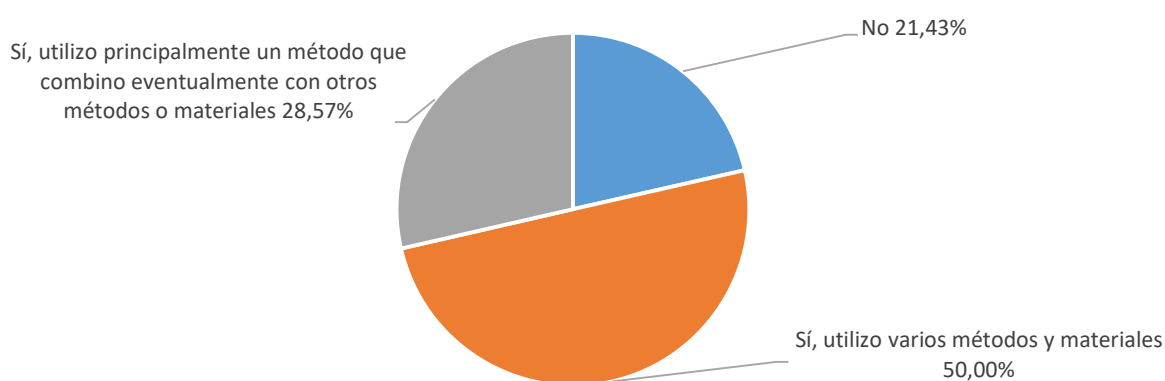
Del total de los docentes que apoyan la enseñanza en el aula de primer curso en algún método-libro, un 50% afirmaron utilizar una combinación de varios manuales y materiales, un 28,57% respondieron utilizar principalmente un método que combinan eventualmente con otros métodos o materiales, y ninguno de los encuestados eligieron la opción *Utilizo un solo método*.

El 21,43% de los docentes no utilizan un método de entre las publicaciones existentes en el mercado. Los argumentos expresados por estos docentes son: la personalización en la

selección del repertorio y de los materiales didácticos como estudios o ejercicios (50%), el orden en el aprendizaje de las destrezas no coincide con la metodología del docente (33,33%), los métodos que les resultan interesantes no están publicados en castellano (16,67%).

En la Figura 3 se muestran los porcentajes sobre el uso de métodos para la flauta de pico.

**Figura 3.** *Uso de métodos.*



Fuente: Elaboración propia.

Los métodos para flauta de pico soprano más utilizados por los docentes son *Frullato* (Galofré y Pladevall, 2001), *Aria* (Saperas, 2008; 2009), *Iniciación a la flauta dulce* (Akoschky y Videla, 1965) y *Método para tocar la flauta dulce soprano* (Mönkemeyer, 1966).

De entre los métodos para flauta contralto: *Method for the Treble Recorder*<sup>37</sup> (Giesbert, 1937) y *Schüle für die Altblockflöte*<sup>38</sup> (Heyens y Engels, 1998).

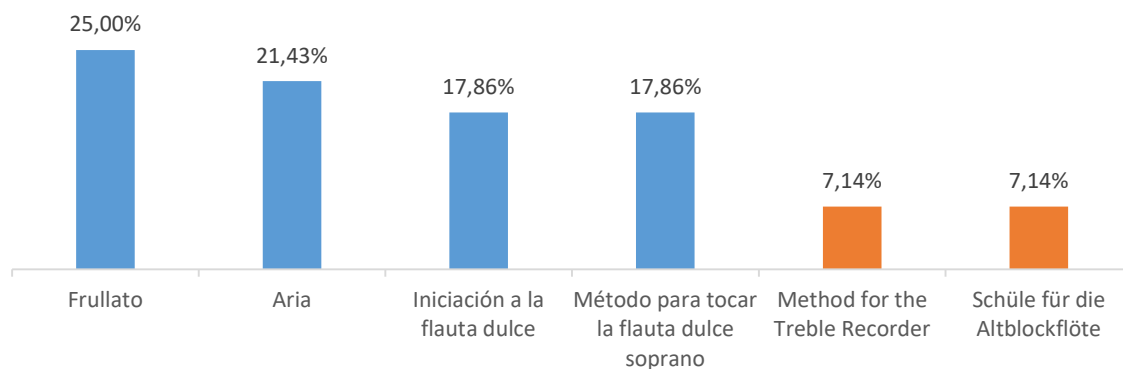
---

<sup>37</sup> *Método para la flauta de pico contralto.*

<sup>38</sup> *Escuela para la flauta de pico contralto.*

En la Figura 4 se muestra el porcentaje de docentes que indicaron el uso de estos métodos en el aula.

**Figura 4. Métodos más utilizados.**



Fuente: Elaboración propia.

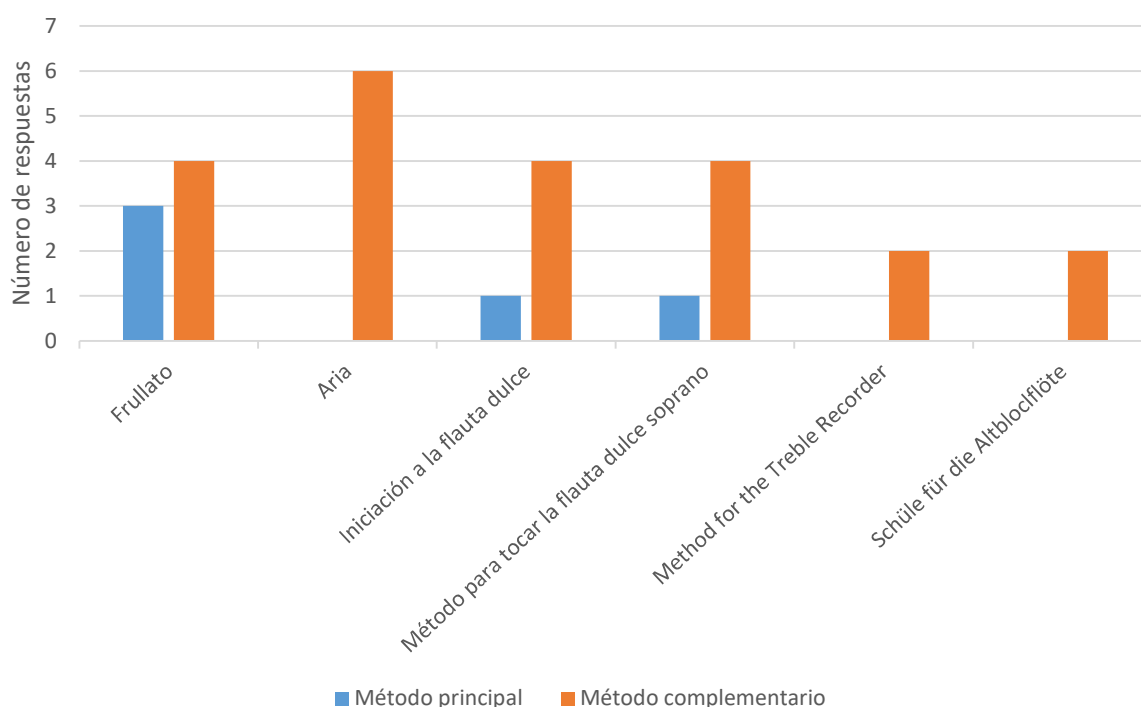
Los docentes que utilizan *Frullato* como método principal destacan como sus características más notables que la metodología es progresiva, pero al mismo tiempo presenta una gama amplia de exigencia; el repertorio es del gusto del alumnado y combina piezas a solo y a dúo. Entre aquellos que utilizan este libro como material complementario con otros métodos, destacan sus acompañamientos para el profesor, escritos para piano o guitarra, y que abarca un registro melódico amplio. Las razones por las que los docentes eligieron *Aria* como uno de los métodos a utilizar en el aula es la variedad de repertorio de los cuadernillos *Aria A*, que les posibilita dar diversidad a la programación del curso; la secuenciación de los contenidos; así como los ejercicios técnicos de los cuadernillos *Aria B*. Según la opinión de los docentes que utilizan *Iniciación a la flauta dulce* como método principal o complementario, el repertorio presentado en este libro es muy variado, presenta los contenidos de manera progresiva y con claridad, es sencillo en el uso del lenguaje musical y presenta un nivel técnico muy asequible para la iniciación al instrumento. Estas mismas características son mencionadas en las razones de aquellos profesores que utilizan en el aula *Método para tocar la flauta dulce soprano*. En el Anexo C se facilita una descripción de estos métodos.

Las características descritas de los métodos para flauta de pico contralto *Method for the Treble Recorder* y *Schüle für die Altblockflöte* son coincidentes en cuanto a la variedad del repertorio

que aportan a otros materiales utilizados en el aula. Del primero, destacan la progresión en los aprendizajes y un nivel de lectura requerido asequible. Del segundo, resaltan que es un método muy completo en comparación con otros.

En la Figura 5 se puede observar el uso de cada uno de estos métodos: como método principal o como método complementario.

**Figura 5.** *Métodos más utilizados como recurso principal o complementario.*



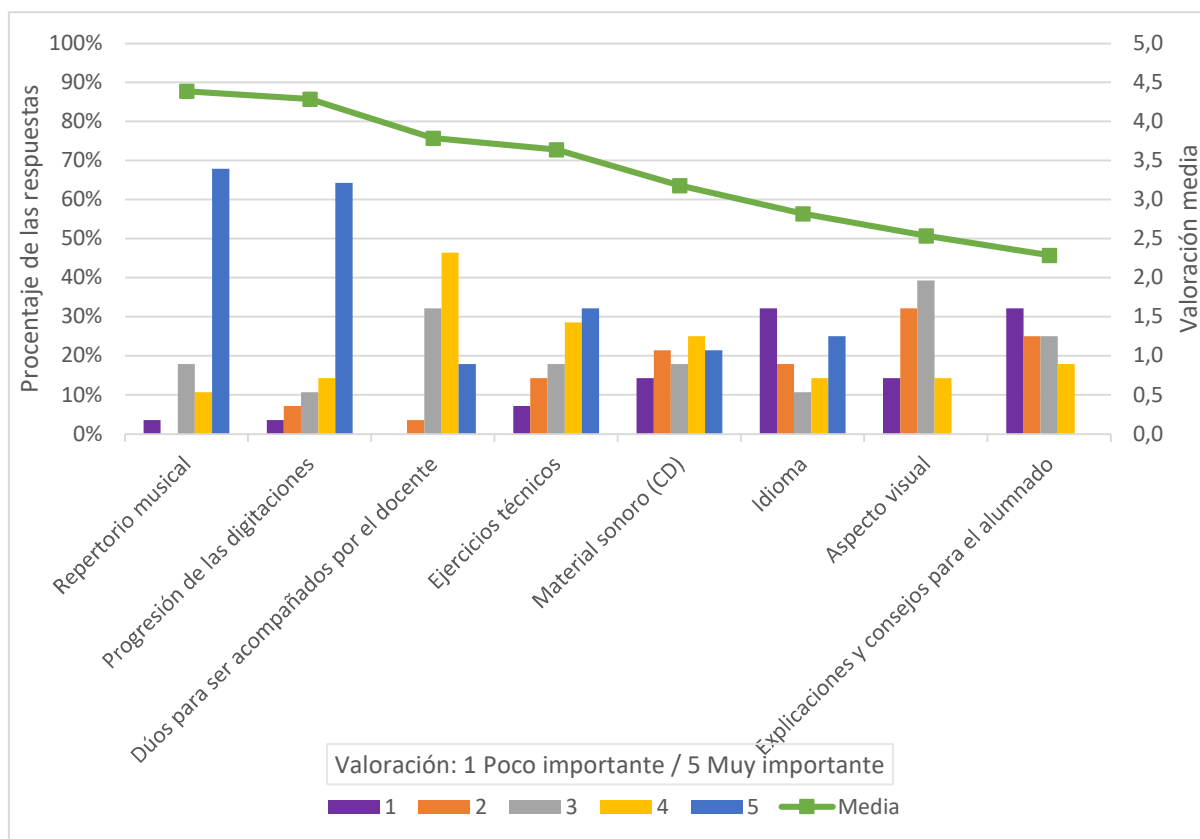
Fuente: Elaboración propia.

Se solicitó a los participantes que valoraran la importancia (siendo 1 el menor grado de importancia y 5 una importancia esencial) de los siguientes parámetros a la hora de elegir un método de flauta de pico: (a) repertorio musical, (b) progresión de las digitaciones, (c) dúos para ser acompañados por el docente, (d) ejercicios técnicos, (e) material sonoro, (f) idioma, (g) aspecto visual, y (h) explicaciones y consejos para el alumnado.

El repertorio musical y la progresión en el aprendizaje de digitaciones son los parámetros con mayor porcentaje de respuestas con valoración 5 (*Muy importante*).

En la Figura 6 se observa el porcentaje de respuestas por parámetro y valoración, y la valoración media de las respuestas para cada uno de los parámetros.

**Figura 6.** Grado de importancia de determinados parámetros en un método.



Fuente: Elaboración propia.

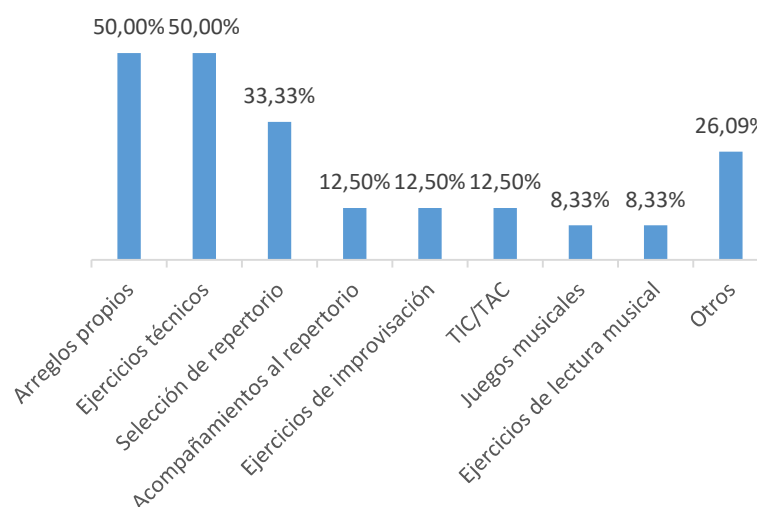
Un tercio de los encuestados (33,33%) añadieron, además, otros parámetros que consideran importantes o matizaron algunos de los ya valorados. Estos fueron: acompañamiento armónico para el profesor o el repertorista, herramientas para el desarrollo de la expresividad musical, una mayor profundización en el conocimiento de la música antigua, y la calidad de la edición y de los arreglos musicales.

Los matices a los parámetros presentados en la encuesta fueron en su totalidad referentes al ítem *Repertorio musical*. Los comentarios fueron: la inclusión de melodías conocidas por el

alumnado, como bandas sonoras (de películas, juegos o dibujos animados) y canciones pop actuales; la idoneidad del repertorio para el instrumento; melodías en diferentes modos; y la inclusión de repertorio a dos o tres voces para la clase colectiva de instrumento.

El 85,71% de los encuestados afirman elaborar materiales para el primer curso de enseñanzas elementales de flauta de pico. En la Figura 7 se puede observar una clasificación de estos. Un 50,00% realiza sus propios arreglos musicales y crea ejercicios de técnica para el alumnado. Entre los arreglos musicales se especificaron obras para conjunto de flautas, melodías tradicionales o infantiles, melodías demandadas por el alumnado, repertorio histórico, bandas sonoras y cánones. Respecto al material para el desarrollo de la técnica instrumental, se indicaron estudios o ejercicios para solucionar problemas técnicos específicos, ejercicios sobre escalas y arpegios, tablas de digitación.

**Figura 7.** *Materiales elaborados por los docentes.*



Fuente: Elaboración propia.

Otros materiales elaborados por los docentes son: selección de repertorio, creación de acompañamientos, ejercicios para desarrollar la improvisación, material en soporte informático (karaoke, vídeos y material interactivo), juegos musicales, ejercicios para el desarrollo de la lectura musical (lectura a primera vista, fichas de lenguaje musical), elaboración de un método-libro propio, cuentos musicales y tablaturas.

#### 4.1.3. Contenidos curriculares

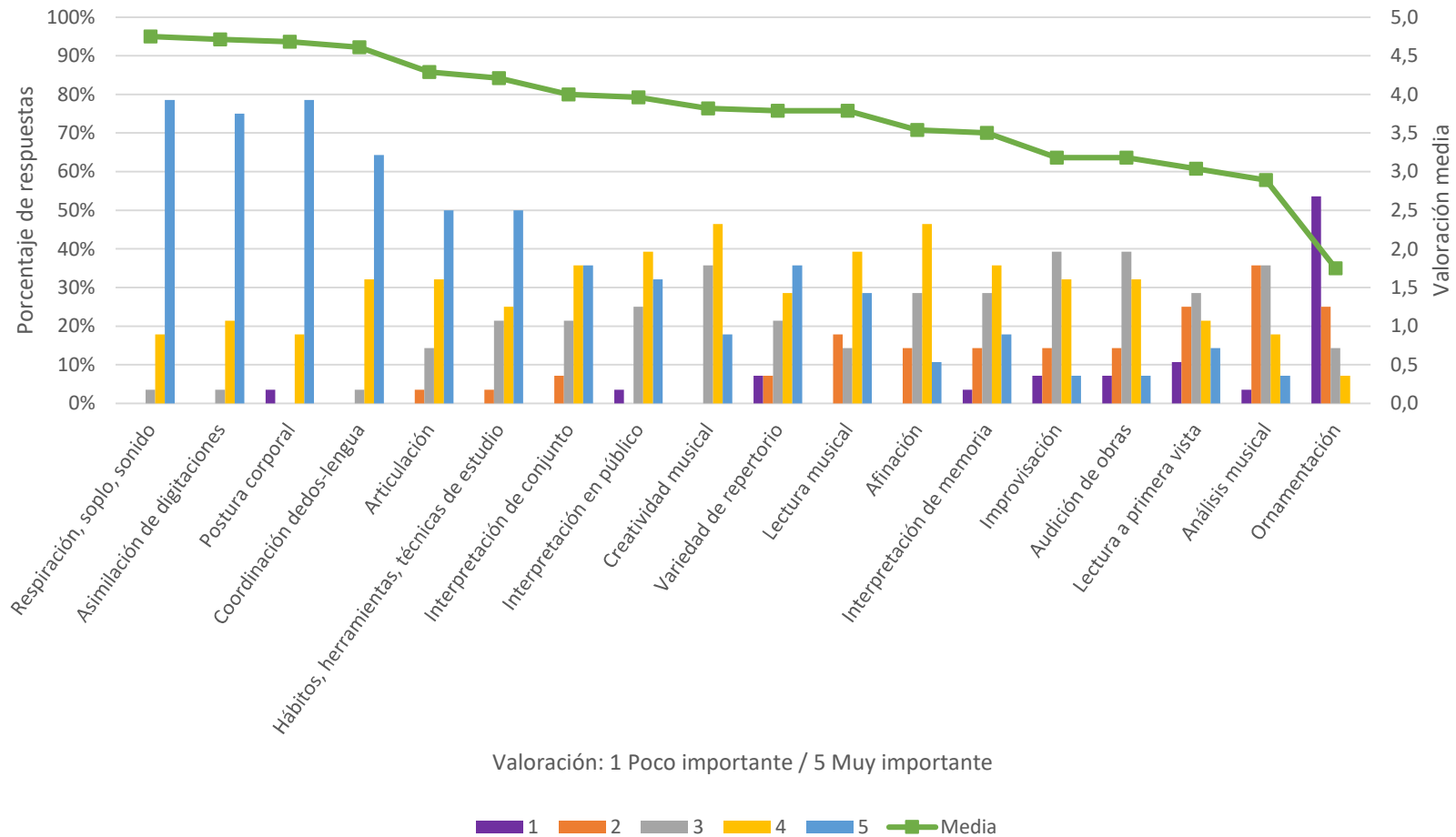
A partir de una serie de contenidos curriculares, los docentes marcaron en una escala de valoración del 1 al 5 (siendo el 1 el menor grado de importancia y el 5 una importancia esencial) la importancia en la adquisición y dominio de las principales destrezas técnico-expresivas. Los resultados se pueden observar en la Figura 8, donde se muestran los porcentajes en la valoración de cada uno de los ítems y la valoración media de las respuestas obtenidas.

Los ítems con mayor porcentaje de valoración 5 (*Muy importante*) son *respiración, soplo y sonido* (78,57%), la *postura corporal* (78,57%) y la *asimilación de digitaciones* (75%).

El 96,43% de los encuestados dieron información sobre las articulaciones trabajadas en el primer curso de enseñanzas elementales, de los cuales, un 88,88% especificaron el tipo de ataque o consonante articulatoria. El resto describieron las articulaciones utilizadas en este curso como *portato, stacatto, legato, simple, picado o doble*.

Entre los 24 docentes que especificaron las consonantes de articulación, un 70,83% afirmaron iniciar el aprendizaje de la articulación con *T*, un 16,66% con *D* y un 8,33% con *T* o con *D* dependiendo de la facilidad inicial que presente el alumnado por una u otra consonante. El uso de una articulación simple (*T* o *D*) con *R* se presenta en un 70,83%.

**Figura 8.** Importancia de la adquisición y dominio de determinadas destrezas técnico-expresivas.



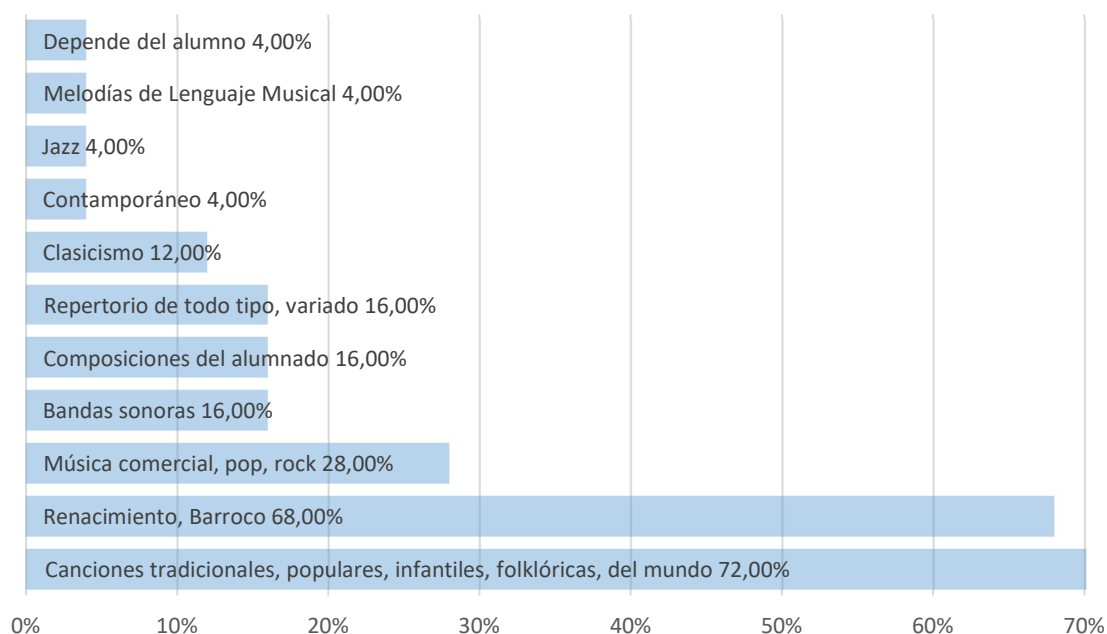
Fuente: Elaboración propia.

Un 85,71% de los encuestados proporcionaron información sobre las digitaciones de la flauta principal que los alumnos suelen manejar al finalizar el primer curso de enseñanzas elementales.

Respecto a los sonidos diatónicos de la primera octava, un 75% de los docentes introducen las ocho digitaciones. El resto no trabajan en el primer curso algunas de las digitaciones de la primera octava que requiere el uso de la mano derecha. Un 62,50% enseña las digitaciones del registro agudo en las que se requiere la apertura parcial del orificio del portavoz, y un 16,67% llegan al primer sonido de la tercera octava. Las digitaciones para notas alteradas más habituales son: fa# (un 75%) y sib (un 45,83%).

Sobre el repertorio utilizado, un 89,29% de los docentes proporcionaron información sobre los estilos musicales más utilizados en el aula de primer curso. Más de la mitad de los docentes incluyen canciones tradicionales, populares e infantiles y repertorio histórico del Renacimiento y del Barroco. Otros estilos trabajados son: música comercial, pop, rock; bandas sonoras; composiciones del alumnado; clasicismo; contemporáneo; jazz; y melodías de la asignatura de lenguaje musical (Figura 9).

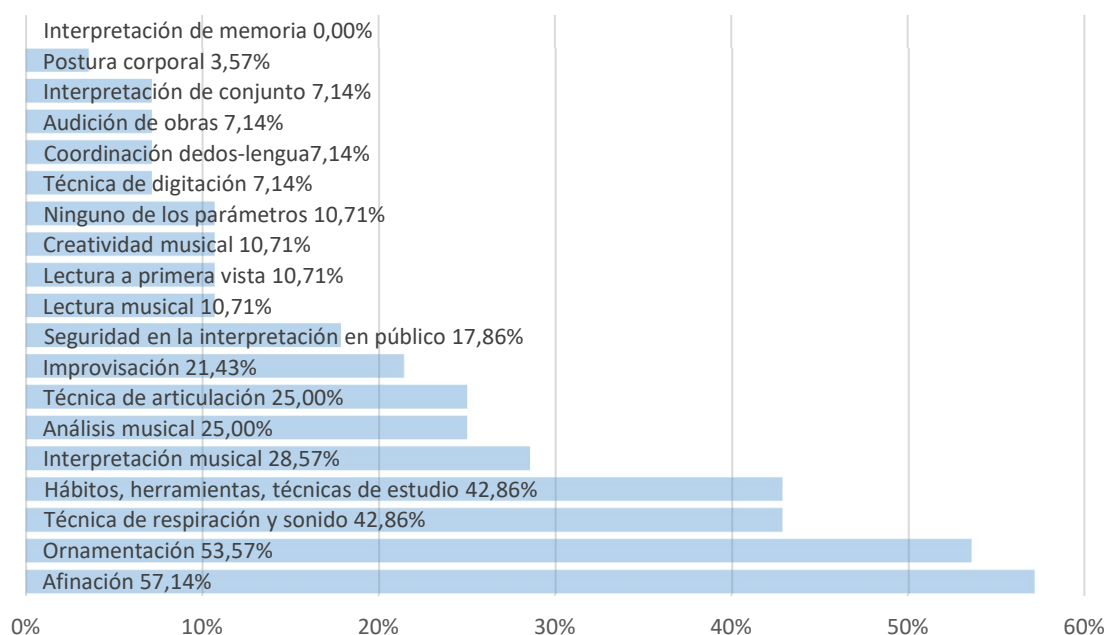
**Figura 9. Repertorio utilizado.**



Fuente: Elaboración propia.

Entre los contenidos y destrezas de la enseñanza de la flauta de pico, los docentes consideran que la afinación (57,14%), la ornamentación (53,57%), la técnica de respiración y sonido (42,86%) y los hábitos, técnicas y herramientas de estudio (42,86) son los más complejos de transmitir (Figura 10).

**Figura 10.** *Parámetros más complejos de transmitir al alumnado.*

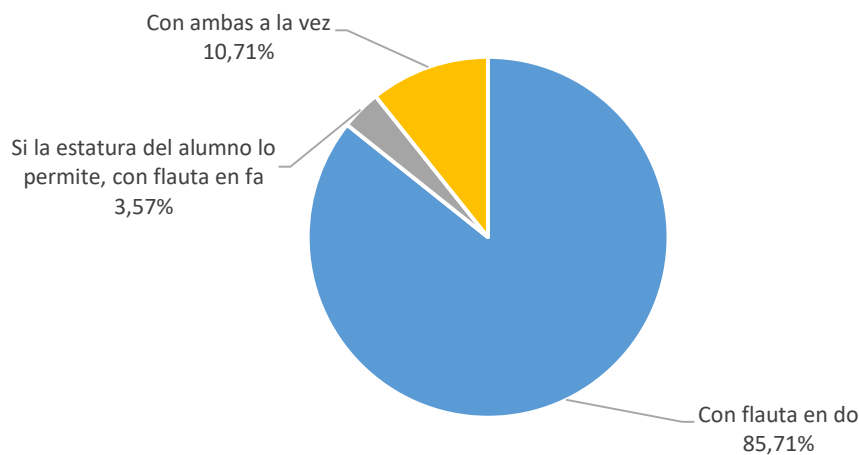


Fuente: Elaboración propia.

#### 4.1.4. Metodología.

Un 85,71% elige la flauta soprano en do para iniciar al alumnado en el instrumento, un 3,57% prefiere la flauta contralto en fa, siempre y cuando la estatura del alumno lo permita, y un 10,71% inicia con las dos flautas a la vez (Figura 11).

**Figura 11.** Flauta con la que se inicia el alumnado.



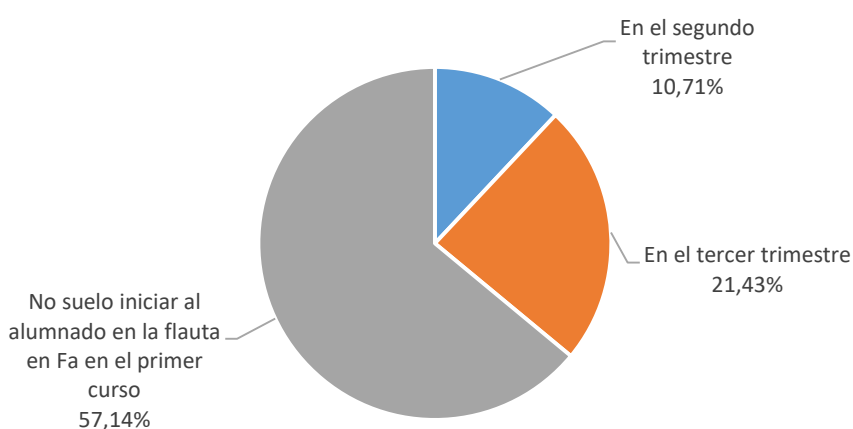
Fuente: Elaboración propia.

Algunos encuestados matizaron su respuesta. Del grupo de docentes que inician a los alumnos con la flauta en do, uno indicó que, si la estatura del alumno lo permite, inicia con ambas flautas, y otro que en el caso de que el alumno sea adulto, en ocasiones ha empezado con flauta en fa.

Del grupo de docentes que comienzan con ambas flautas a la vez, uno de ellos matizó que, si la estatura del alumno no lo permite, utiliza la flauta en do.

En el caso de iniciar el aprendizaje con la flauta soprano en do, se les preguntó a los docentes en qué momento introducían el aprendizaje de la flauta contralto en fa. El 10,71% indicaron durante el segundo trimestre del curso y el 21,43% en el último trimestre, frente al 57,14% que señalaron que habitualmente no inician al alumnado en el aprendizaje de la flauta en fa durante el primer curso (Figura 12).

**Figura 12.** *Momento en el que se inicia el aprendizaje de la flauta en fa.*



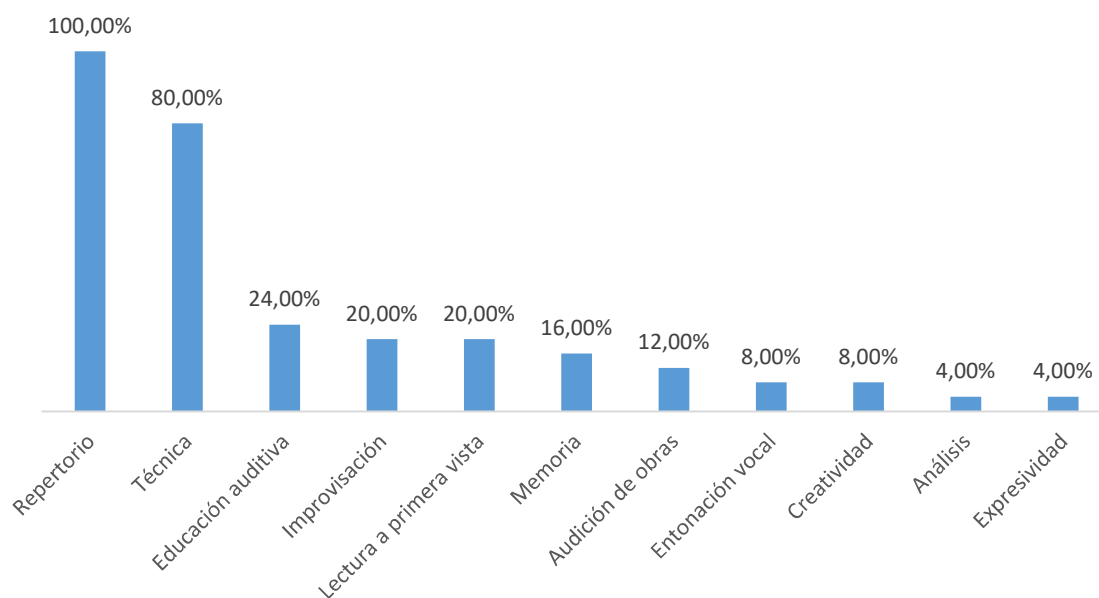
Fuente: Elaboración propia.

El 89,29% de los encuestados describieron la distribución de actividades en una sesión de instrumento. Todos ellos dedican tiempo de la clase al trabajo del repertorio para el instrumento y el 80,00% de ellos dedican una parte de la sesión al trabajo específico sobre la técnica (postura, respiración, relajación, técnica de dedos, articulación, afinación), de los cuales, un 80% lo realizan al inicio de la sesión a modo de calentamiento.

Otras actividades indicadas como una parte de la sesión son: actividades de desarrollo de la capacidad auditiva (24,00%), la improvisación y la lectura a primera vista (20,00%), la memoria musical (16,00%), la audición de obras en formato audio o vídeo (12,00%), la entonación vocal y actividades para desarrollar la creatividad musical (8,00%), el análisis de obras y el desarrollo de la expresividad musical (4,00%).

En la Figura 13 se presenta el porcentaje de cada tipo de actividad.

**Figura 13.** *Actividades distribuidas en una sesión de instrumento.*



Fuente: Elaboración propia.

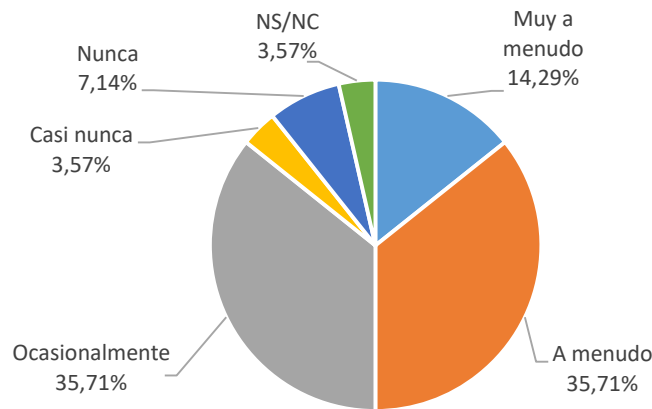
Un 71,43% de los encuestados describieron los aspectos de su metodología que consideraban más innovadores. Un 40,00% de ellos destacaron la personalización de la enseñanza, un 30,00% el aprendizaje de la técnica y el repertorio musical a través de una amplia variedad de recursos complementarios a la lectura musical, un 25,00% la búsqueda de la motivación del alumnado y un 25,00% el desarrollo de la creatividad.

El 89,29% de los encuestados respondieron usar la mecánica del juego en la enseñanza de la flauta de pico, de los cuales, la mitad (50,00%) indicaron introducir el juego *muy a menudo* o *a menudo* y un 39,29% *ocasionalmente* o *casi nunca*.

El 76,00% de los juegos nombrados desarrollan la creatividad mediante la improvisación y la creación musical; un 40,00% tienen como fin el desarrollo rítmico a través de la percusión corporal, el movimiento o la danza; un 32,00% son juegos de reconocimiento auditivo, un 20,00% son juegos de escucha activa de repertorio conocido por los alumnos y un 20,00% son juegos de imitación.

Otros juegos están destinados a desarrollar la articulación, la memoria, el sonido, la afinación o la coordinación de grupo, entre otros. En la Figura 14 se representa los porcentajes de las respuestas obtenidas.

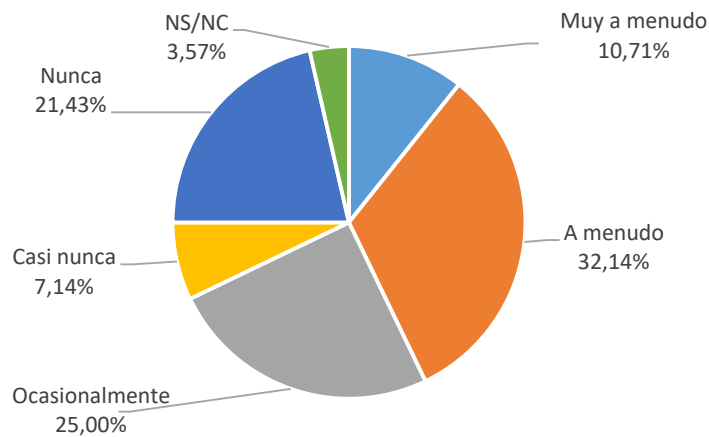
**Figura 14.** *Uso de la mecánica del juego para el aprendizaje.*



Fuente: elaboración propia.

Un 75,00% de los encuestados respondieron usar herramientas TIC en el aula de flauta de pico, de los cuales el 42,86% indicaron introducirlas *muy a menudo* o *a menudo* y un 32,14% *ocasionamente* o *casi nunca* (Figura 15).

**Figura 15.** *Uso de las herramientas TIC.*



Fuente: Elaboración propia.

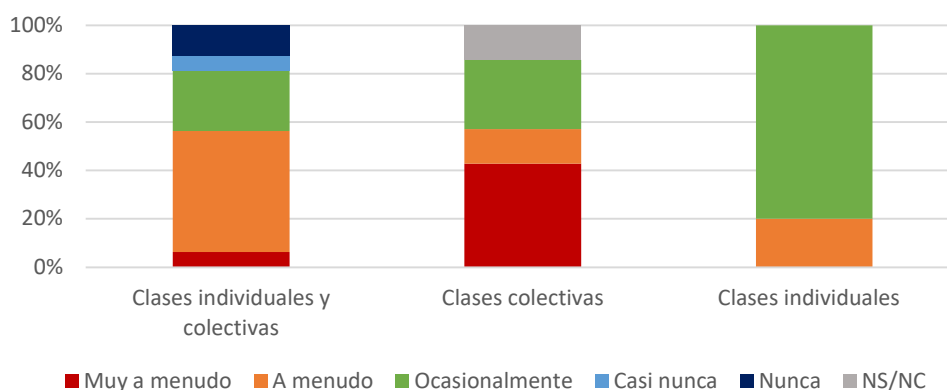
El 61,91% indica realizar grabaciones en clase de audio o vídeo, el 47,62% utiliza plataformas como YouTube o Spotify para realizar la escucha activa de repertorio en el aula y el 38,10% utiliza karaokes. Otras herramientas TIC son el uso de aula virtual, las redes sociales, aplicaciones de metrónomo y afinador, editores de sonido, plataformas para videoconferencia, editores de partituras, pizarra digital y PowerPoint.

#### 4.2. Discusión

Se observa que la mayor parte del profesorado tiene una amplia experiencia en la enseñanza de la flauta de pico, puesto que un 71,43% de los encuestados imparte clases de esta especialidad desde hace más de 15 años. Sin embargo, no se han observado diferencias notables entre la variable *años de experiencia* y los parámetros investigados.

Respecto a la correlación entre la organización de las clases de instrumento y la inclusión de juegos o actividades gamificadas en el aula, se ha observado que hay una tendencia a que el profesorado que dispone de clases de instrumento en grupo aplica con mayor asiduidad el aprendizaje mediante el juego. Un 42,86% de los docentes en cuyos centros el aprendizaje de la flauta de pico se realiza exclusivamente en grupo afirma utilizar *muy a menudo* la dinámica de juego en el aula. En la misma línea, un 50% del profesorado en cuyos centros el aprendizaje se realiza combinando clases individuales y colectivas de instrumento aplica el juego *a menudo*. En contraposición, el 80% de los docentes que sólo disponen de clases individuales de flauta de pico afirma aplicar la dinámica de juegos *ocasionalmente* (Figura 16).

**Figura 16.** Relación entre organización de las enseñanzas y gamificación.

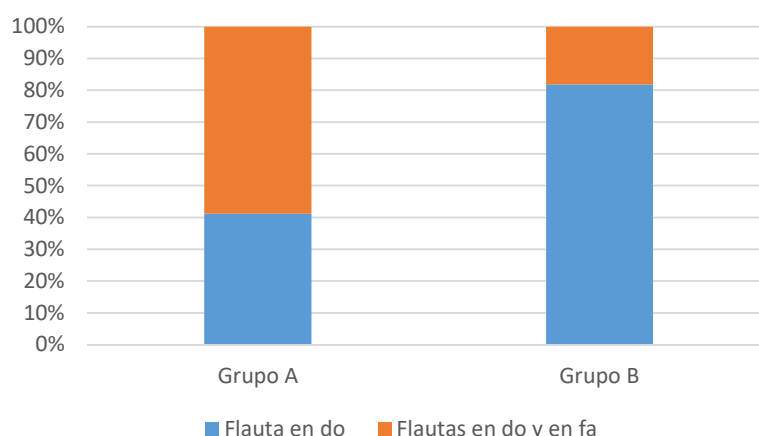


Fuente: Elaboración propia.

Una variable que ha proporcionado mucha información es el desarrollo normativo de la *Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación*, en el ámbito de las competencias de las Comunidades Autónomas. Las encuestas han sido cumplimentadas por una proporción equitativa entre (A) profesorado que trabaja en una Comunidad Autónoma donde las enseñanzas elementales están reguladas y (B) profesorado que trabaja en una Comunidad Autónoma donde no están reguladas.

En la Figura 17 se observa que un amplio porcentaje del profesorado del grupo B (81,82%) concentra la iniciación al instrumento a partir, exclusivamente, del aprendizaje de la flauta de pico soprano, mientras que en el grupo A hay una proporción equitativa entre los que utilizan sólo la flauta soprano (41,18%) y los que inician en algún momento del primer curso el aprendizaje de la flauta contralto (58,82%).

**Figura 17.** *Relación entre desarrollo normativo e instrumentos.*



Fuente: Elaboración propia.

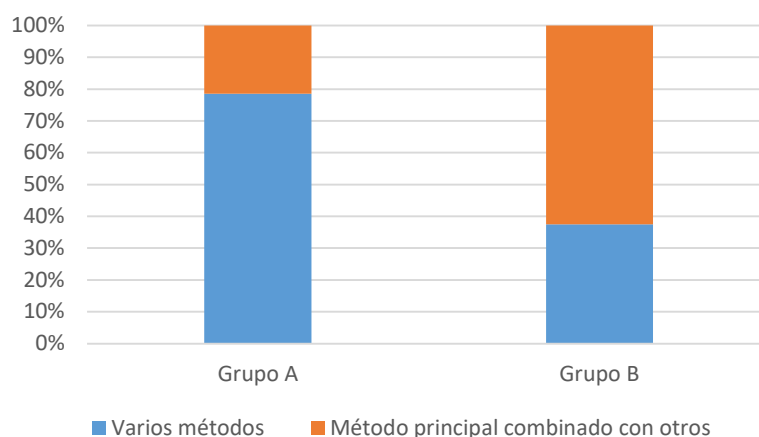
Ya que el aprendizaje de la flauta contralto supone el conocimiento de las digitaciones a partir de otra fundamental (fa), cabría esperar que el número de digitaciones en la flauta de iniciación (en do) conocidas por los alumnos fuera mayor en aquellos docentes que no introducen la digitación de flauta en fa durante el primer curso. Sin embargo, el número de digitaciones trabajadas en el grupo B es mucho menor: una media de 9 digitaciones para la flauta soprano frente a la media de 16 digitaciones del grupo A. No se ha podido establecer una comparación entre ambos grupos respecto a las digitaciones trabajadas en flauta

contralto puesto que un 50,00% de los encuestados que introducen el aprendizaje de la flauta en fa en el primer curso no proporcionaron esta información o no fueron precisos.

Se puede inferir que el desarrollo normativo de las enseñanzas elementales conlleva un aprendizaje más exigente por el hecho de tener que estructurar los conocimientos transmitidos al alumnado en un número de cursos (4 cursos de enseñanzas elementales), con un límite de permanencia, y el enfoque de este nivel a la preparación de la prueba de acceso a enseñanzas profesionales.

La proporción de docentes que utilizan algún método-libro es similar en ambos grupos (un 82,35% en el grupo A y un 72,73% en el grupo B). Pero se observa diferencia en la pregunta del cuestionario “¿Utilizas un solo método o una combinación de varios?”. El 78,57% de los profesores del grupo A indicaron utilizar varios métodos y materiales, mientras que el 62,50% del grupo B afirmó utilizar principalmente un método combinado eventualmente con otros métodos o materiales (Figura 18). No se ha podido determinar si esta diferencia se debe a la regulación de las enseñanzas elementales.

**Figura 18.** *Relación entre desarrollo normativo y uso de métodos.*



Fuente: Elaboración propia.

Las enseñanzas de música de régimen especial se caracterizan por la personalización en el proceso de enseñanza-aprendizaje del instrumento. Esto se debe a que, incluso si las clases son colectivas, están formadas por un pequeño número de alumnos. Esta característica se ha

observado a lo largo de las diversas preguntas del cuestionario referentes a los materiales y los contenidos del primer curso.

Un 34,78% afirmaron como uno de los aspectos más importantes de su práctica educativa la personalización de la enseñanza. Sin embargo, un análisis individual de cada encuestado revela que un 78,57% hace varias referencias a la personalización y adaptación al alumno como: elaborar, seleccionar o adaptar materiales didácticos a la evolución del alumno; adaptar y seleccionar melodías solicitadas por el alumnado o acorde con sus gustos; y adaptar los contenidos según las necesidades observadas en el aula.

Un 21,43% de los docentes no utiliza ningún método-libro para el desarrollo de sus clases, argumentando su respuesta con que elaborar y seleccionar sus propios materiales les permite personalizar más la enseñanza. Por otro lado, del 78,57% de profesores que sí utiliza algún método-libro ninguno de ellos se apoya en un solo manual, sino que complementa un método con otros o combina varios. Además, el 85,71% elabora materiales propios, de los cuales, el 54,17%, concretamente, arreglos de repertorio y creación de ejercicios técnicos.

Los métodos para flauta de pico soprano más utilizados por los docentes son: *Frullato* (2001), de Eulalia Galofré y Josep María Pladevall; los cuadernillos *Aria 1* y *Aria 2* (2008; 2009), de Josep María Saperas; *Iniciación a la flauta dulce* (1965), de Judith Akoschky y Mario Videla; y *Método para tocar la flauta dulce soprano* (1966), de Helmut Mönkemeyer. De entre los métodos para flauta contralto: *Method for the Treble Recorder* (1937), de Franz Julius Giesbert, y *Schüle für die Altblockflöte* (1998), de Gudrun Heyens y Gerhard Engels. En el Anexo C se presenta una descripción de estos manuales.

Los argumentos por los que el 77,27% de los docentes que apoyan la enseñanza en un método utilizan uno o varios de los mencionados son: la progresión y secuenciación en el aprendizaje de contenidos, el nivel adecuado a las necesidades del primer curso, la variedad en el repertorio, la inclusión de obras a dúo, los acompañamientos armónicos y la adecuación de los ejercicios técnicos. Estas respuestas coinciden con los parámetros con mayor valoración (del 1 al 5) en la elección de un método. Siendo los más valorados el repertorio musical (4,39), la progresión en el aprendizaje de digitaciones (4,29), los dúos para ser acompañados por el docente (3,79) y los ejercicios técnicos (3,64).

Se concluye que el dominio de las principales destrezas técnicas es considerado un objetivo importante en la formación del alumnado de primer curso, siendo las más valoradas (en una escala del 1 al 5) la técnica de respiración, soplo y sonido (4,75); la asimilación de digitaciones (4,71); la postura corporal (4,68); la coordinación dedos-lengua (4,61); y la articulación (4,29). También se ha obtenido una valoración alta en la adquisición de hábitos, herramientas y técnicas de estudio (4,21). La ornamentación es la destreza menos importante para la formación del alumnado en el primer curso (1,75) coincidiendo con uno de los parámetros más complejos de transmitir por los docentes (un 53,57% seleccionaron este ítem como uno de los parámetros más complejos de enseñar en este curso).

En la Tabla 3 se puede apreciar una comparación entre los resultados obtenidos en la pregunta sobre la importancia en la adquisición de determinadas destrezas técnico-expresivas en el primer curso y la pregunta acerca de los parámetros más complejos de transmitir al alumnado de 1º de enseñanzas elementales.

**Tabla 3.** *Comparativa entre la importancia de la adquisición de destrezas y su grado de complejidad en el proceso de enseñanza.*

<b>Importancia de la adquisición de destrezas</b>	<b>Valoración media (del 1 al 5)</b>	<b>Parámetros más complejos de transmitir</b>	<b>Porcentaje de respuestas</b>
Respiración, soplo, sonido	4,75	Técnica de respiración y sonido	42,86%
Asimilación de digitaciones	4,71	Técnica de digitación	7,14%
Postura corporal	4,68	Postura corporal	3,57%
Coordinación dedos-lengua	4,61	Coordinación dedos-lengua	10,71%
Articulación	4,29	Técnica de articulación	25,00%
Hábitos, herramientas, técnicas de estudio	4,21	Hábitos, herramientas, técnicas de estudio	42,86%
Interpretación de conjunto	4,00	Interpretación de conjunto	7,14%
Interpretación en público	3,96	Seguridad en la interpretación en público	17,86%
Creatividad musical	3,82	Creatividad musical	10,71%
Variedad de repertorio	3,79	Interpretación musical	28,57%
Lectura musical	3,79	Lectura musical	10,71%
Afinación	3,54	Afinación	57,14%
Interpretación de memoria	3,50	Interpretación de memoria	0,00%
Improvisación	3,18	Improvisación	21,43%
Audición de obras	3,18	Audición de obras	7,14%
Lectura a primera vista	3,04	Lectura a primera vista	10,71%
Análisis musical	2,89	Análisis musical	25,00%
Ornamentación	1,75	Ornamentación	53,57%

Fuente: Elaboración propia.

La articulación ha sido uno de los parámetros más complejos de analizar, puesto que hay diversas formas de describirla. Un 88,88% especificaron mediante sílabas o consonantes las articulaciones y ataques trabajadas, cuyas respuestas sirvieron para extraer la estadística. Hay una tendencia a iniciar al alumnado con la articulación *T* (70,83%) y en introducir en este primer curso la combinación de una articulación simple (*T* o *D*) con la articulación suave *R* (70,83%).

El repertorio musical del programa de primer curso es variado, incluyendo diversos estilos y épocas, con un claro predominio de melodías tradicionales, populares e infantiles (72,00%) y del repertorio histórico del instrumento (68,00%). Un 28,00% incluye también repertorio popular actual como pop o rock. Se observa, por tanto, un equilibrio entre el repertorio histórico propio de la flauta de pico y melodías más cercanas a la realidad, vivencias y gustos personales del alumnado principiante.

Cabe destacar que, aunque el trabajo sobre el repertorio y la técnica son las principales actividades descritas en las sesiones de instrumento, y la improvisación y la creatividad sólo fueron expuestas por un 20,00% y un 8,00% de los docentes respectivamente, el 89,29% de los encuestados afirmaron utilizar con mayor o menor asiduidad la mecánica del juego, de los cuales, el 76,00% de los juegos descritos tienen como objetivo desarrollar la creatividad mediante la improvisación y la composición musical.

El uso de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación es frecuente en mayor o menor medida entre el profesorado (75%), siendo la mayoría de las herramientas utilizadas medios específicamente para el apoyo de la práctica instrumental. Un 61,91% realiza grabaciones en clase para su posterior análisis crítico con el alumnado, un 47,62% se sirve de plataformas como YouTube o Spotify para realizar audiciones de obras en clase y un 38,10% se apoya en karaokes o *MinusOne* para el acompañamiento del repertorio en el aula o para el apoyo en la práctica instrumental personal del alumno en casa.

Un 71,43% de los encuestados aportaron información sobre los aspectos más innovadores de su metodología. De este porcentaje, caben destacar cuatro características coincidentes. Un 40,00% destacan la personalización de la enseñanza, adaptándose a las necesidades de cada alumno. Hay un predominio de la adaptación, creación o búsqueda de materiales nuevos, especialmente para solventar problemas técnicos en el alumnado. Por lo que se puede afirmar

que el profesorado procura encontrar la mejor solución para dificultades concretas de manera personalizada.

Relacionado con la personalización del proceso de enseñanza-aprendizaje, un 25,00% se apoyan especialmente en el desarrollo de la motivación del alumnado, especialmente a través del repertorio, seleccionando obras del gusto del alumno o permitiendo que éste elija parte del repertorio a trabajar durante el curso. Cabe destacar también la aplicación y creación de juegos musicales que motivan al alumnado en el desarrollo de destrezas técnicas y musicales.

Un 30,00% dan importancia al aprendizaje de la técnica y/o el repertorio mediante variados recursos complementarios a la lectura musical para desarrollar varios estilos de aprendizaje. Consideran que la lectura musical no es el único medio de aprendizaje musical y otorgan un gran peso a la imitación, la memoria y el desarrollo auditivo, dándoles el mismo valor que el acceso al aprendizaje mediante la lectura solfeística. Esta forma de acceder al desarrollo musical (repetición, memoria auditiva, reconocimiento auditivo) se aplica tanto para el aprendizaje de la técnica como del repertorio.

Un 25% fundamentan su metodología en la creatividad mediante diversas actividades, como la improvisación o la composición. Mediante la improvisación, fomentan el aprendizaje de destrezas musicales y técnicas o desarrollan la autonomía interpretativa. Por medio de la composición, el alumno es protagonista de su aprendizaje, creando sus propios ejercicios técnicos con ayuda del docente, componiendo sus propias piezas musicales o inventando un cuento musical con técnicas extendidas.

## 5. Conclusiones

La enseñanza de la flauta de pico en el primer curso de enseñanzas elementales supone la introducción del alumnado al aprendizaje de un instrumento con una historia, evolución y repertorio musical que abarca cinco siglos, aun con su aparente desaparición de los círculos profesionales durante el siglo XIX. Es, por tanto, un curso de especial relevancia, puesto que supone el primer contacto con el instrumento y su técnica expresiva, estableciendo una base sobre la que ir construyendo el placer de la interpretación.

La didáctica de la flauta de pico ha sido abordada en el ámbito de la educación obligatoria debido a su uso como instrumento escolar (comúnmente conocido con el nombre de flauta dulce). Sin embargo, la finalidad de la inclusión de la flauta de pico soprano en la educación general difiere de los fines de las enseñanzas de régimen especial, en las cuales, la especialidad instrumental tiene un carácter vehicular en el aprendizaje, siendo la finalidad de las enseñanzas elementales la de proporcionar los conocimientos necesarios para la superación de la prueba de acceso a las enseñanzas profesionales de música. La didáctica de la flauta de pico, sin embargo, no ha sido receptora de estudios e investigaciones en el contexto de las enseñanzas elementales de música. Por tanto, este trabajo establece un punto de partida para futuras investigaciones en torno a la enseñanza de la especialidad de flauta de pico en centros de enseñanza musical.

El principal objetivo de esta investigación era descubrir y analizar los métodos utilizados en la enseñanza de iniciación a la flauta de pico, así como la praxis docente de esta especialidad en los conservatorios y escuelas de música en nuestro país. Los resultados obtenidos muestran una amplia variedad de métodos que puede observarse en el Anexo B. También se ha detectado que los métodos más utilizados para la enseñanza de la flauta de pico soprano (el instrumento con el que, como se ha podido detectar, se inicia al alumnado en el aprendizaje) son métodos disponibles en castellano y/o catalán: *Frullato* (Galófré y Pladevall, 2001), *Aria* (Saperas, 2008), *Iniciación a la flauta dulce* (Akoschky y Videla, 1965), y *Método para tocar la flauta dulce soprano* (Mönkemeyer, 1966). Además, los dos primeros, son métodos publicados por reconocidos profesionales de la flauta de pico en España.

También se ha podido dar respuesta al último de los objetivos de este estudio: analizar las necesidades del profesorado concernientes a los materiales pedagógicos disponibles

actualmente en el mercado. Se ha podido detectar un vacío en este sentido, ya que los métodos para la flauta contralto citados en la encuesta sólo están disponibles en inglés o alemán.

Otro de los objetivos planteados al inicio de esta investigación era realizar una comparativa de las distintas prácticas pedagógicas y recursos del profesorado para realizar un acercamiento a la praxis docente. Se han encontrado algunas similitudes y diferencias en torno al tratamiento y secuenciación de los aprendizajes como la articulación, la asimilación y conocimientos de digitaciones, el repertorio utilizado y el aprendizaje de las flautas de pico soprano y contralto en el primer curso de enseñanzas elementales. También se ha obtenido información sobre otros recursos utilizados por el profesorado, como la gamificación y las Tecnologías de la Información y de la Comunicación, así como los materiales que los docentes elaboran para personalizar el proceso de enseñanza-aprendizaje.

El último de los objetivos de este estudio pretendía promover la reflexión pedagógica entre los docentes de flauta de pico. Con esta investigación se ha realizado un acercamiento a la realidad actual de la enseñanza de la flauta de pico en las enseñanzas elementales de música, de sus herramientas y procedimientos, y de las varias posibilidades en que se puede abordar el aprendizaje desde su nivel más inicial. A partir de los resultados de esta investigación, su discusión, así como las conclusiones obtenidas, los profesionales de la flauta de pico que ejercen la docencia en los centros de estudios musicales españoles pueden tener un conocimiento más profundo de las distintas prácticas educativas y recursos didácticos que promueva esta reflexión.

En los siguientes epígrafes, se ofrece un acercamiento más detallado a las conclusiones a las que se han llegado mediante el análisis y discusión de los resultados obtenidos, dando respuesta a los objetivos marcados en esta investigación.

### 5.1. Semejanzas observadas en los resultados

En relación con el objetivo general de esta investigación (descubrir y analizar los métodos utilizados en la enseñanza de iniciación a la flauta de pico y la praxis docente en esta especialidad instrumental), se ha descubierto que existe un consenso en algunos aspectos de la enseñanza de la flauta de pico.

El más común de todos ellos, inherente a la enseñanza instrumental en el ámbito de la educación artística, es la personalización de la enseñanza. Tras el análisis de los resultados, han sido relevantes las menciones del profesorado a seleccionar los materiales y los contenidos en función de su idoneidad para el alumno. Incluso en aquellos centros en los que la enseñanza instrumental es en pequeños grupos. Esta idoneidad viene determinada tanto por el grado de madurez y aptitudes del alumno, así como por sus gustos y preferencias, muestra de una preocupación por activar la motivación de los alumnos.

El uso de métodos-libro también ha arrojado información con respecto a la personalización de las enseñanzas, ya que ningún docente apoya su labor didáctica en un solo método. El docente de flauta de pico se decanta por la libertad de disponer para una u otra actividad de varios materiales entre los que seleccionar. De esta manera, tiene a su alcance un abanico de herramientas para abordar las especificidades de cada alumno. Es interesante el número de profesores que no utilizan un método publicado para apoyar su labor pedagógica. Dos de cada diez docentes prefieren seleccionar el repertorio y elaborar sus propios materiales (especialmente aquellos referidos a la adquisición de la técnica instrumental, como escalas o ejercicios) sin recurrir a un método. La principal razón es, de nuevo, la personalización de la enseñanza, aunque puede deberse, también, a otro factor: el acceso a nuevos métodos disponibles en el mercado. Actualmente existe una amplia gama de métodos de calidad para apoyar la enseñanza del instrumento en el contexto de los estudios de conservatorio, pero cada vez hay menos tiendas físicas de música. Adquirir un método que ha salido nuevo al mercado es, en muchos casos, un riesgo, puesto que el contenido del libro es desconocido. Si bien se realizan reseñas en revistas especializadas, estas suelen estar publicadas en inglés, en el mejor de los casos.

Los cuatro métodos más utilizados, que suman un 82,15% de las respuestas, son métodos disponibles en castellano y/o en catalán, de los cuales, los dos más utilizados son publicaciones de profesionales y pedagogos de la flauta de pico españoles. De este dato se infieren dos premisas: a) el profesorado prefiere métodos cuyo texto pueda ser comprendido por el alumnado, y b) en nuestro país disfrutamos de publicaciones didácticas para la flauta de pico valoradas por los docentes.

Respecto al primero de los objetivos específicos marcados en este trabajo, concerniente a las distintas prácticas pedagógicas y los recursos materiales utilizados, se han obtenido algunas coincidencias entre los docentes.

La mayoría de los profesores eligen la flauta de pico soprano como instrumento de iniciación. Ciertamente, la flauta de pico soprano es el tamaño que más se adapta fisiológicamente al alumnado, cuya franja de edad en este curso oscila entre los 7 y 9 años. Además, la ventaja de la flauta soprano en do permite el manejo de las primeras notas en las tonalidades de do mayor y la mayor, que son más comprensibles para la iniciación musical y son las trabajadas en el primer curso de lenguaje musical.

En relación con los contenidos curriculares, hay un predominio en el desarrollo técnico-interpretativo del alumnado y una valoración de la adquisición de hábitos, herramientas y técnicas de estudio. La técnica de articulación ha revelado que es habitual el uso de la articulación simple (*T*, *D*) y su combinación con *R*. La mayor parte del repertorio trabajado durante el primer curso son melodías tradicionales, populares e infantiles, y repertorio histórico del instrumento. En el primer caso, estas melodías son sencillas y su configuración (giros melódicos, intervalos recurrentes, letra) es cercana a las vivencias infantiles, y se complementa con la inclusión en el programa de repertorio popular actual como pop o rock (28%). En el segundo caso, el repertorio histórico es muy amplio y ofrece muchas obras que se ajustan al nivel técnico de los alumnos, especialmente las colecciones de danzas del Renacimiento. En relación a otro de los contenidos de la aprendizaje musical, la improvisación y la creatividad, hay una inclinación al desarrollo de la creatividad en aquellos docentes que aplican la mecánica del juego en las clases. Se puede inferir, por tanto, que este tipo de actividades gamificadas dan buenos resultados en el desarrollo de la improvisación y de la composición musical.

## 5.2. Variables

Se ha observado que la mayoría del profesorado (71,43%) posee más de 15 años de experiencia en la enseñanza de la flauta de pico. Este es un dato relevante que se contrastó con el resto de los parámetros sin obtener datos concluyentes. Se tuvo en cuenta, especialmente, el uso de la mecánica del juego en el aula y la utilización de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación, sin detectar diferencias con el resto de docentes con

menor experiencia. En relación con el uso de la mecánica del juego y de las herramientas que nos ofrecen las TIC, esta ausencia de indicadores relevantes en función de la experiencia pone de relieve que el profesorado se mantiene actualizado en estas tendencias pedagógicas actuales.

Sin embargo, en aquellos centros donde las clases de instrumento se organizan exclusivamente en pequeños grupos, o combinando la enseñanza grupal con la individual, el profesorado aplicaba con mayor asiduidad la mecánica del juego en el aula. Esta casuística se explica por la naturaleza del juego. Si bien se pueden introducir juegos en el aula ente el profesor y el alumno, la variedad y la motivación que provoca el juego en grupo es mucho más atractiva para el alumnado. Por tanto, la enseñanza grupal de instrumento favorece el uso de actividades gamificadoras.

Una variable que ha proporcionado mucha información relevante es la aparente influencia de la aplicación de la *Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación* en la Comunidad Autónoma donde el profesorado ejerce la docencia. Si bien a los encuestados no se les preguntó directamente sobre la relación entre ambas variables, un estudio comparativo de las respuestas a algunos ítems desveló diferencias en la enseñanza.

Aquellos docentes que realizan su labor didáctica en una Comunidad Autónoma donde se han regulado las enseñanzas elementales de música a nivel estructural, organizativo y curricular (grupo A) introducen el aprendizaje de ambas flautas (en do y en fa) a lo largo del primer curso en una proporción equitativa. Sin embargo, aquellos docentes que ejercen la docencia en una Comunidad Autónoma donde las enseñanzas elementales están reguladas por la normativa referida a las escuelas de música (grupo B) inician al alumnado en la flauta en fa (81,82%). Además, el ámbito de digitaciones que maneja el alumnado al finalizar el primer curso es mayor en el grupo A (que, además, se inician también en las digitaciones de la contralto), que en el grupo B. Puede ser esto resultado de la regulación de las enseñanzas, ya que la normativa desarrollada sobre las enseñanzas elementales del grupo A determinan un número máximo de permanencia en este nivel, de manera que el profesorado debe secuenciar los contenidos curriculares establecidos entre los cuatro cursos de las enseñanzas elementales. Se infiere que esa es la razón por la prontitud en la enseñanza de la flauta contralto. No obstante, la mayor parte del profesorado del grupo B ejerce la docencia en Cataluña, donde hay una importante representación de profesionales y pedagogos de la flauta de pico, por lo que esta discrepancia

Praxis docente y métodos de iniciación a la flauta de pico en el primer curso de enseñanzas elementales de música en los conservatorios españoles  
podría deberse a una metodología endémica de esta región o a la edad de admisión de los alumnos de primer curso.

Aunque también ha habido diferencias en ambos grupos de docentes con respecto al uso de métodos-libro, no se ha podido llegar a una conclusión.

## 6. Limitaciones y Prospectiva

Tras analizar los resultados obtenidos en esta investigación, se puede afirmar que se han alcanzado los objetivos propuestos al inicio de la misma. No obstante, se han encontrado ciertas dificultades que han limitado un estudio más profundo, especialmente en el diseño de la muestra. Por otro lado, se han detectado futuras líneas de investigación en relación al objeto de estudio que, como se ha indicado en la justificación de este trabajo, no ha sido receptor de investigaciones en el ámbito de la enseñanza en conservatorios y escuelas de música de España.

### 6.1. Limitaciones

Las dos principales dificultades encontradas durante esta investigación han sido el diseño de la muestra de la población y las diferencias normativas en la regulación de las enseñanzas elementales de música entre Comunidades Autónomas, derivadas de la *Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación*.

#### 6.1.1. Limitaciones de la muestra de la población

El número de centros en los que actualmente se pueden realizar estudios de enseñanzas elementales o de iniciación a la flauta de pico en España puede no corresponderse con el reflejado en esta investigación. Si bien el Ministerio de Educación y Formación Profesional ofrece un servicio online de estadística de la educación para la consulta del ciudadano a través de EDUCAbase, esta información proporciona los principales datos de los centros que imparten enseñanzas elementales de música de régimen especial y escuelas de música, sin especificar las especialidades que ofertan. Se tuvo que añadir otra fase en la investigación para detectar los centros de cada Comunidad Autónoma que ofertan la especialidad de flauta de pico. Esta búsqueda se realizó a través de los portales de educación de cada Comunidad Autónoma. Sin embargo, al comprobar la información con las páginas web de los centros, se encontró que en muchos casos era errónea. Por tanto, se cruzó la información obtenida a través de estas tres fuentes para poder establecer la muestra de población para la investigación. Sin embargo, no se pudo comprobar que en algunos centros se oferte la especialidad de flauta de pico, ya que la única vía de comunicación con estos centros era a través del correo electrónico o un formulario web y no se recibió respuesta. No obstante, se han contabilizado como centros donde se puede estudiar la especialidad, dando veracidad a

la información proporcionada por los portales de educación de la correspondiente Comunidad Autónoma.

### 6.1.2. Influencia de la regulación de las enseñanzas elementales

Se ha presentado una posible influencia del desarrollo normativo de la *Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación* en la Comunidad Autónoma donde el profesorado ejerce la docencia en el número de flautas con las que el alumno se inicia en los estudios y en la cantidad de digitaciones adquiridas al finalizar el curso. Sin embargo, del profesorado participante que ejerce la docencia en una Comunidad Autónoma donde las enseñanzas elementales de música están reguladas por la normativa aplicable a las escuelas de música, un 95% es ejerce su actividad en Cataluña, por lo que esta discrepancia podría deberse a una metodología endémica de esta región. Aunque también se han encontrado diferencias con respecto al uso de métodos-libro a este respecto, no se ha podido llegar a una correlación con esta variable.

## 6.2. Prospectiva

Se han observado dos principales vías para futuras investigaciones: un estudio más detallado de la praxis docente en otros niveles educativos de las enseñanzas de música de régimen especial y un estudio más profundo sobre la influencia del desarrollo normativo de la *Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación* en cada territorio.

Asimismo, se ha observado la necesidad de publicaciones en castellano de métodos de iniciación para la flauta de pico contralto, siendo este un vacío que puede ser cubierto por los profesionales de la flauta de pico que ejercen la docencia en España.

En definitiva, esta investigación puede abrir una pequeña vía para futuras investigaciones sobre la enseñanza de la flauta de pico en nuestro país, de la cual, también podrían beneficiarse maestros y profesores de música de la educación obligatoria.

### 6.2.1. Métodos de flauta de pico

Uno de los objetivos que se marcaron esta investigación fue analizar las necesidades del profesorado concerniente a los materiales pedagógicos disponibles en el mercado. Con este objetivo se pretendía ofrecer a los profesionales y docentes de la flauta de pico una visión de la realidad que pudiera ser el punto de partida para la publicación de nuevos materiales.

Se ha observado que, así como los métodos para flauta soprano más utilizados están publicados en castellano, no es así en el caso de los métodos para flauta contralto. Este es, por tanto, un vacío a llenar por aquellos educadores que quieran lanzar al mercado editorial un método para la flauta contralto.

#### 6.2.2. Praxis docente

Esta investigación se ha centrado en la praxis docente y los métodos utilizados en el primer curso de las enseñanzas elementales de flauta de pico en los centros de España. Sin embargo, un análisis más profundo de la didáctica de este instrumento en los tres niveles de las enseñanzas de música de régimen especial (enseñanzas elementales, profesionales y superiores) podría aportar a los docentes de flauta de pico un conocimiento global de las diferencias y similitudes entre los profesionales, y cómo la localización y la normativa autonómica influyen en su desempeño profesional.

La disgregación de los docentes de flauta de pico en el país, junto con que en la mayoría de los casos un solo docente es el responsable de la especialidad en el centro donde imparte la enseñanza, provocan una falta de comunicación entre los profesionales, especialmente desde la disolución de la asociación ERTA-Iberia (European Recorder Teacher's Association-Iberia).

## Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. (1956). *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Agricola, M. (1545/2001). Musica instrumentalis deudsch ynn welcher begriffen ist. En Möhlmeier, S. y Thoubenot, F. (Ed.), *Flûte à bec. Volume I* (pp. 75-88). Editions J. M. Fuzeau.
- Akoschky, J. y Videla, M. (1965). *Iniciación a la flauta dulce. Tomo I*. Ricordi Americana.
- Akoschky, J. y Videla, M. (1967). *Iniciación a la flauta dulce. Tomo II*. Ricordi Americana.
- Akoschky, J. y Videla, M. (1969). *Iniciación a la flauta dulce. Tomo III*. Ricordi Americana.
- Avena Braga, I. de (2015). *Dolce Napoli: approaches for performance – Recorders for the Neapolitan Baroque repertoire, 1695-1759*. [Tesis Doctoral, Leiden University]. Leiden University Scholarly Publications. <https://hdl.handle.net/1887/33729>
- Banister, J. (1681). *The Most Pleasant Companion, or choice new lessons for the recorder or flute*. Hudgebut. <http://www.worldcat.org/oclc/314681424>
- Baos Valverde, E. M. (2016). *Diseño y evaluación de materiales didácticos para el aprendizaje de la música en educación primaria*. [Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha]. TESEO.
- Bautista, A. y Fernández-Morante, B. (2018). Monográfico sobre Investigación e Interpretación Musical: Implicaciones para el Desarrollo Profesional Docente. *Psychology, Society, & Education*, 10(1), 1-13. <http://dx.doi.org/10.25115/psye.v10i1.1869>
- Bismantova, B. (1677/2001). Compendio musicale. En Möhlmeier, S. y Thouvenot, F. (Ed.), *Flûte à Bec. Volume II* (pp. 125-139). Editions J. M. Fuzeau.
- Blanckenburgh, G. (1654). *Onderwyzinge Hoemen alle de Toonen en halve Toonen, die meest gebruyckelyck zyn, de Hand-Fluyt*. [Facsímil]. Mieroprint.
- Blezinger, S. (2021). *Fingering on my instruments*. Stephan Blezinger. The Recorder Workshop. Recuperado el 14 de septiembre de 2021 de: <https://blezinger.de/en/fingering>
- Brown, H. M. (1995). The recorder in the Middle Ages and the Renaissance. En Thomson, J. M. (Ed.), *The Cambridge Companion to the Recorder* (pp. 1-25). Cambridge University Press.

Bullar, B. (Trad. y Ed.) (1993). *Musica Getuscht: A Treatise on Musical Instruments (1511)*. Cambridge University Press.

Carr, R. (1686). *The Delightful Companion, or Choice New Lessons for the Recorder or Flute, to Which Is Added, Several Lessons for Two and Three Flutes to Play Together. Also Plain and Easie Instructions for Beginners, and the Several Graces Proper to This Instrument*. John Playford & John Carr.

Casals, M. (1996). Entrevista con: Romà Escalas. *Revista de Flauta de pico*, (5), 5-8.

Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 254, de 24 de octubre de 1966, 13381-13387.

Decreto 289/1992, de 27 de octubre, por el que se regulan las normas básicas por las que se regirán la creación y funcionamiento de los centros de enseñanza musical específica, no reglada, Escuelas de Música, en la Comunidad Autónoma de Euskadi. *Boletín Oficial del País Vasco*, núm. 1, de 4 de enero de 1993, 3-24.

Decreto 179/1993, de 27 de julio, por el que se regulan las escuelas de música y de danza. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, núm. 1779, de 4 de agosto de 1993, 5456-5460.

Decreto 57/2007, de 24 de mayo, por el que se establece la ordenación y el currículo de las enseñanzas elementales de música en el Principado de Asturias. *Boletín Oficial del Principado de Asturias*, núm. 141, de 18 de junio de 2007, 11955-11983.

Decreto 110/2007, de 22 de mayo, por el que se regula el currículo de las enseñanzas elementales de música de régimen especial reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Diario Oficial de Extremadura*, núm. 61, de 29 de mayo de 2007, 9567-9583.

Decreto 75/2007, de 19-06-2007, por el que se regula el currículo de las enseñanzas elementales de música y danza y se determinan las condiciones en las que sean de impartir dichas enseñanzas en la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha. *Diario Oficial de Castilla-La Mancha*, núm. 131, de 22 de junio de 2007, 16962-16974.  
<https://docm.castillalamancha.es/portaldocm/eli/es-cm/d/2007/06/19/75>

Decreto 159/2007, de 21 de septiembre, del Consell, por el que se establece el currículo de las enseñanzas elementales de música y se regula el acceso a estas enseñanzas. *Diari Oficial de la Comunitat Valenciana*, núm. 5606, de 25 de septiembre de 2007, 37089-37112.

Decreto 198/2007, de 27 de septiembre, por el que se establece la ordenación del grado elemental de las enseñanzas de régimen especial de música. *Diario Oficial de Galicia*, núm. 207, de 25 de octubre de 2007, 17219-17236.

Decreto 58/2008, de 11 de abril, por el que se establece la ordenación y el currículo de las enseñanzas elementales de música para la Región de Murcia. *Boletín Oficial de la Región de Murcia*, núm. 88, de 16 de abril de 2008, 11787-11793. <https://www.borm.es/eli/es-mc/d/2008/4/11/58/dof/spa/html>

Decreto 17/2009, de 20 de enero, por el que se establece la Ordenación y el Currículo de las Enseñanzas Elementales de Música en Andalucía. *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, núm. 23, de 4 de febrero de 2009, 14-18.

<https://www.juntadeandalucia.es/boja/2009/23/3>

Decreto 7/2014, de 30 de enero, del Consejo de Gobierno, por el que se establece el currículo y la organización de las enseñanzas elementales de música en la Comunidad de Madrid. *Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid*, núm. 29, de 4 de febrero de 2014, 12-37.

Decreto 24/2018, de 23 de agosto, por el que se modifica el Decreto 60/2007, de 7 de junio, por el que se establece el currículo de las enseñanzas elementales y profesionales de música en la Comunidad de Castilla y León. *Boletín Oficial de Castilla y León*, núm. 165, de 27 de agosto de 2018, 33840-33857. <https://bocyl.jcyl.es/html/2018/08/27/html/BOCYL-D-27082018-3.do>

Delius, N. (1976). Die erste Flötenschule des Barock?. *Tibia* 76(1), 5-12.

Ehrlich, R. (1993). Our Recorder Culture: A Pyramid Built on Sand?. *American Recorder* 34(3), 7-11.

Ehrlich, R. (2021). *The Great German Recorder Epidemic. Reinventing the Recorder, 1925-1950*. Instant Harmony.

- Embid Irujo, A. (2000). Un siglo de legislación musical en España (Y una alternativa para la organización de las enseñanzas superiores en su grado superior). *Revista de Administración Pública* (153), 471-504. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=17500>
- Escorihuela Carbonell, G. (2017). *La enseñanza de la flauta travesera en los centros superiores de música de España*. [Tesis Doctoral, Universitat de València]. Roderic. <http://hdl.handle.net/10550/62948>
- Espona Donés, I. (2004). *Estudio de la motricidad fina en el proceso de aprendizaje de la flauta de pico*. [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. TESEO.
- Freillon-Poncein, J. P. (1700). *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois, de la flute et du flageolet avec les principes de la musique pour la voix et pour toutes sortes d'instruments* [Microforma]. Jacques Collombat. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb372400564>
- Gallo Reyزابال, E. M. (2011). *Dificultades de lectoescritura y ejecución musical con flauta dulce en alumnos de E.S.O. de un medio rural. Propuesta de mejora con el uso de las nuevas tecnologías*. [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia]. Dialnet.
- Galpin, F. W. (1910). *Old English Instruments of Music. Their History and Character*. Methuen&Co. (2ª ed.).
- Ganassi dal Fontego, S. (1535/2001). Opera intitulata Fontegara. En Möhlmeier, S. y Thouvenot, F. (Ed.), *Flûte à Bec. Volume I* (pp. 21-74). Editions J. M. Fuzeau.
- Godman, S. (1959). Francis William Galpin: Music Maker. *The Galpin Society Journal*, (12), 8-16. <https://doi.org/10.2307/841942>
- Gomis Chorro, E. (2018). *Música, emoción y aprendizaje. Un ejemplo práctico a través de la flauta de pico como recurso didáctico*. [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. Biblos-e Archivo. <http://hdl.handle.net/10486/685537>
- Götz, R. (1930). *Schule des Blockflötenspiels nach Lehr und Art der mittelalterlichen Pfeifer*. Köln.
- Greeting, T. (1680). *The Pleasant Companion: or new lessons and instructions for the flageolet*. J. Playford. <https://lccn.loc.gov/42026035>

Griscom, R. y Lasocki, D. (2005). *The Recorder. A Research and Information Guide*. Routledge.

Gustems Carnicer, J. (2003). *La flauta dulce en los estudios universitarios de "Mestre en Educació Musical" en Catalunya: revisió y adecuación de contenidos*. [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. Depòsit Digital de la Universitat de Barcelona.

<http://hdl.handle.net/2445/36919>

Gustems Carnicer, J. y Calderón Garrido, D. (2014). Estudio bibliométrico de los artículos de educación musical incluidos en DIALNET 2003-2013. *Revista Electrónica de LEEME*, (33), 27-39. <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9857>

Higbee, D. S. (1962). A Plea for the Tenor Recorder by Thomas Stanesby Jr. *The Galpin Society Journal*, 15, 55-59.

<https://doi.org/10.2307/842040>

Higbee, D. S. (1964). Francis W. Galpin: Recorder Player. *The American Recorder*, 5(4), pp. 9-11.

Hindemith, P. (1959). *Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen*. Atlantis Musikbuch.

Hipkins, A. J. (1921). *Musical Instruments. Historic, Rare and Unique*. A. and C. Black.

<https://www.gutenberg.org/files/58117/58117-h/58117-h.htm>

Hotteterre, J. M. (1707). *Principes de la flute traversière, ou flute d'Allemagne, de la flute à bec, ou flute douce, et du hautbois, Divisez par Traitez*. Christophe Ballard.

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb430544109>

Hudgebut, J. (1679). *A vade mecum for the lovers of musick, Shewing the excellency of the rechorder: With some rules and directions for the same. Also, some new ayres never before published* [microfilm]. N. Thompson. <https://www.loc.gov/item/42026034/>

Hunt, E. (1935a). *A Practical Method for the Recorder*. Oxford University Press.

Hunt, E. (1935b). *A Concise Tutor for Descant, Treble and Tenor Recorders: For Use in Schools*. Boosey.

Jambe de Fer, P. (1556/2001). Epitome musical. En Möhlmeier, S. y Thouvenot, F. (Ed.), *Flûte à Bec. Volume I* (pp. 89-90). Editions J. M. Fuzeau.

Jambrina Leal, M. E. (2007). *La flauta dulce en el área de expresión artística de la educación primaria. Comunidad autónoma de Extremadura. Realidad, implicación y propuestas para el profesorado*. [Tesis doctoral, Universidad de Extremadura]. Dialnet.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=18519>

Jambrina Leal, M. E. (2009). La flauta dulce en el currículo de Educación Musical de los Centros de Educación Primaria de la Comunidad Autónoma de Extremadura. *Campo Abierto*, 28(2), pp. 121-135.

Kaiser, G. F. (1908). *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*. Schuster & Loeffler.

<https://archive.org/details/smtlicheschrif00webe/page/538/mode/2up?q=vergessene>

Kirnbauer, M. (1992). "Das war Pionierarbeit" – Die Bogenhauser Künstlerkapelle, ein frühes Ensemble alter Musik: Rainer Weber zum 65. Geburtstag. *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 16(2), 37-67.

<http://doi.org/10.5169/seals-869054>

Kühne, J. (2002). *Die Wiederentdeckung der Blockflöte zu Beginn des 20. Jahrhunderts und ihre weitere Rolle in der Instrumentalmusik und -pädagogik*. Grin Verlag.

Lander, N. S. (2021). *History: Medieval period*. Recorder Home Page. Recuperado el 9 de septiembre de 2021 de: <https://www.recorderhomepage.net/history/the-medieval-period/>

Lasocki, D. (1995). Instruction books and methods for the recorder from around 1500 to the present day. En Thomson, J. M. (Ed.), *The Cambridge Companion to the Recorder* (pp. 119-136). Cambridge University Press.

Lasocki, D. (2012). What We Have Learned about the History of the Recorder in the Last 50 Years. *American Recorder*, 53(5), 18-27.

Lasocki, D. (2020). *Not Just the Alto. Sizes and Types of Recorder in the Baroque and Classical Periods*. Instant Harmony.

Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 238, de 4 de octubre de 1990, 28927-28942.

- Praxis docente y métodos de iniciación a la flauta de pico en el primer curso de enseñanzas elementales de música en los conservatorios españoles  
Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 106, de 4 de mayo de 2006, 17158-17207.
- Linde, H. M. (1991). *The Recorder Player's Handbook*. Schott.
- Loretto, A. V. (1993). Plastic Recorders. *The Recorder and Music Magazine*, 13(1), 3-4.
- Loulié, E. (ca. 1694/2001). Méthode pour apprendre à jouer de la flûte douce. En Möhlmeier, S. y Thouvenot, F. (Ed.), *Flûte à Bec. Volume II* (pp. 218-274). Editions J. M. Fuzeau.
- Lozano Chacón, M. A. (2018). *Efectos de las limitaciones informacionales en el aprendizaje de la flauta dulce. Una perspectiva desde el aprendizaje motor*. [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Digibug. <http://hdl.handle.net/10481/51584>
- Marzal Raga, R. (2017). Una política educativa errática. El modelo de las enseñanzas artísticas de música. *Gestión y Análisis de Políticas Públicas. Nueva época*, (17), 100-112.  
<https://doi.org/10.24965/gapp.v0i17.10403>
- McNeill Carley, I. (1995). The Orff Approach. *American Recorder*, 36(4), pp. 16-17.
- Mersenne, M. (1636/2001). Harmonie universelle. En Möhlmeier, S. y Thouvenot, F. (Ed.), *Flûte à Bec. Volume I* (pp. 165-168). Editions J. M. Fuzeau.
- Mezger, M. (1995). Vom Pleasant Companion zum Compleat Flute Master. Englische Blockflötenschulen des 17. und 18. Jh. *Tibia*, 95(2), 417-431.
- Miller, C. A. (1973). *Hieronymus Cardanus (1501-1576). Writings on Music*. American Institute of Musicology.
- Minguet e Yrol, P. (1754). *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla: con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demonstradas y figuradas en diferentes laminas finas, por musica y cifra al estilo castellano, italiano, catalàn y francés*. Biblioteca Nacional de España.
- Moeck, H. (1978a). Zur "Nachgeschichte" und Renaissance der Blockflöte (Teil I). *Tibia*, 78(1), 13-20.

- Moeck, H. (1978b). Zur "Nachgeschichte" und Renaissance der Blockflöte (Teil II). *Tibia*, 78(2), 79-88.
- Mönkemeyer, H. (1966). *Método para tocar la flauta dulce soprano (o la flauta dulce tenor)*. Moeck.
- Morales, A., Ortega, E., Conesa, E. y Ruiz-Estéban, C. (2017). Análisis bibliométrico de la producción científica en Educación Musical en España. *Revista española de pedagogía*, 75(268), 399-414. <https://doi.org/10.22550/REP75-3-2017-07>
- O'Kelly, E. (1995a). The recorder revival ii: the twentieth century and its repertoire. En Thomson, J. M. (Ed.), *The Cambridge Companion to the Recorder* (pp. 152-166). Cambridge University Press.
- O'Kelly, E. (1995b). Professional recorder players ii: the twentieth century. En Thomson, J. M. (Ed.), *The Cambridge Companion to the Recorder* (pp. 175-183). Cambridge University Press.
- O'Kelly, E. (1995c). The recorder in education. En Thomson, J. M. (Ed.), *The Cambridge Companion to the Recorder* (pp. 184-195). Cambridge University Press.
- Orden de 30 de noviembre de 1977 por la que se autoriza al Conservatorio Profesional de Música de Vigo para que pueda impartir, con validez académica oficial, la enseñanza de «Gaita gallega». *Boletín Oficial del Estado*, núm. 8, de 10 de enero de 1978, 508. [https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-1978-562](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1978-562)
- Orden de 28 de agosto de 1992 por la que se establece el currículo de los grados elemental y medio de Música y se regula el acceso a dichos grados. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 217, de 9 de septiembre de 1992, 30901-30933. [https://www.boe.es/eli/es/o/1992/08/28/\(2\)](https://www.boe.es/eli/es/o/1992/08/28/(2))
- Orden de 3 de mayo de 2007, del Departamento de Educación, Cultura y Deporte, por el que se establece el currículo de las enseñanzas elementales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, que se imparten en la Comunidad Autónoma de Aragón. *Boletín Oficial de Aragón*, núm. 65, de 1 de junio de 2007, 8724-8738.
- Peñalver, G. (1996). Entrevista con: Mariano Martín. *Revista de Flauta de pico*, (4), 3-11.
- Pimlott Baker, A. (2013). Hunt, Edgar Hubert. En *Oxford Dictionary of National Biography, 2005-2008*. Oxford University Press.

Praetorius, M. (1619/2001). De Organographia. En Möhlmeier, S. y Thoubenot, F. (Ed.), *Flûte à bec. Volume I* (pp. 161-164). Editions J. M. Fuzeau.

Real Decreto 756/1992, de 26 de junio, por el que se establece los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las enseñanzas de música. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 206, de 27 de agosto de 1992, 29781-29800.

<https://www.boe.es/eli/es/rd/1992/06/26/756>

Rowland-Jones, A. (1995a). The baroque recorder sonata. En Thomson, J. M. (Ed.), *The Cambridge Companion to the Recorder* (pp. 51-73). Cambridge University Press.

Ruiz Tarazona, A. (1976, septiembre 26). La flauta de pico, en el Conservatorio. *El País*. Recuperado el 7 de abril de 2021 de:

[https://elpais.com/diario/1976/09/26/cultura/212540423\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1976/09/26/cultura/212540423_850215.html)

Salter, H. (1683). *The Genteel Companion: Being Exact Directions for the Recorder With a Collection of the Best and Newest Tunes and Grounds Extant*. Richard and Humphry Salter. [Imagen]. <https://www.loc.gov/item/20010869/>

Saperas, J. M. (2008a). *Aria 1A. Flauta de pico Soprano. Mis Canciones / Ejercicios y Repertorio*. Baobab Ediciones.

Saperas, J. M. (2008b). *Aria 1A. Flauta de pico Soprano. Cuaderno de lectura e improvisación*. Baobab Ediciones

Saperas, J. M. (2008c). *Aria 1C. Flauta de pico Soprano. Acompañamientos al repertorio*. Baobab Ediciones.

Saperas, J. M. (2009a). *Aria 2A. Flauta de pico Soprano. Mis Canciones / Villancicos / Canciones del mundo / Ejercicios y Repertorio*. Baobab Ediciones.

Saperas, J. M. (2009b). *Aria 2B. Flauta de pico Soprano. Cuaderno de lectura e improvisación*. Baobab Ediciones.

Saperas, J. M. (2009c). *Aria 2C. Flauta de pico Soprano. Acompañamientos al Repertorio*. Baobab Ediciones.

Sarget Ros, M. A. (2001). Rol modélico del Conservatorio de Madrid I (1831-1857). *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, (16), 121-148.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2282619>

Schickhardt, J. C. (1720/2001). Principes de la Flûte Contenant la manière d'en jouër & la Connoissance de Musique necessaire pour cela Avec Quarante deux Airs à 2 Flutes. En Möhlmeier, S. y Thouvenot, F. (Ed.), *Flûte à Bec. Volume III* (pp. 55-82). Editions J. M. Fuzeau.

Stanesby, T. (ca. 1732/2001). A new System of the Flute a'bec or Common English Flute. En Möhlmeier, S. y Thouvenot, F. (Ed.), *Flûte à Bec. Volume IV* (pp. 53-56). Editions J. M. Fuzeau.

Stelzer, C. (2021). *Die Bedeutung der Blockflöte zur Zeit des Nationalsozialismus*. Hollitzer.

Talheimer, P. (2006). Peter Harlan und die Wiederentdeckung der Blockflöte. *Tibia*, 2006(3), pp. 183-191.

Tans'ur, W. (1772). *The elements of Musick display'd; or, Its grammar, or ground-work made easy: rudimental, practical, philosophical, historical, and technical in five books*. S. Crowder.  
<https://www.loc.gov/item/05022916/>

Tarasov, N. (2009). Was ist ein Csakan? – Von der Waffe zum Musikinstrument. *Windkanal*, 2009(1), pp. 14-19.

Thomson, J. M. (1995). The recorder revival i: the friendship of Bernard Shaw and Arnold Dolmetsch. En Thomson, J. M. (Ed.), *The Cambridge Companion to the Recorder* (pp. 137-151). Cambridge University Press.

Virdung, S. (1511/2001). Musica Getutscht. En Möhlmeier, S. y Thouvenot, F. (Ed.), *Flûte à Bec. Volume I* (pp. 11-20). Editions J. M. Fuzeau.

Walsh, J. y Hare, J (Ed.) (1695/2001). The Complete Flute-Master. En Möhlmeier, S. y Thouvenot, F. (Ed.), *Flûte à Bec. Volume II* (pp. 275-306). Editions J. M. Fuzeau.

Welch, C. (1908). Recorder. En *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. The MacMillan Company.

Welch, C. (1911). *Six Lectures on the Recorder and Other Flutes in Relation to Literature*. Oxford University Press.

Williams, A. M. (2005). *The dodo was really a phoenix: the renaissance of the recorder in England 1879-1941*. [Tesis doctoral, The University of Melbourne]. Minerva Access.

Woehl, W. (1930). *Die Blockflöte: Kurze Einf. in ihr Wesen, ihre Möglichkeiten und ihre Handhabung*. Bärenreiter-Verlag. <http://d-nb.info/578406527>

## Anexo A. Cuestionario aplicado a los docentes de flauta de pico de enseñanzas elementales

\*1. ¿Las enseñanzas elementales de música están regladas en la comunidad autónoma donde ejerces la docencia?

- Sí
- No

\*2. ¿Actualmente impartes clases de flauta de pico en un centro autorizado de enseñanzas elementales de música?

- Sí
- No (Lógica de respuesta: fin de la encuesta)

\*3. Años de experiencia como docente de flauta de pico.

- De 1 a 5 años
- De 6 a 10 años
- De 11 a 15 años
- Más de 15 años

\*4. Organización de las clases de 1º de enseñanzas elementales en el centro donde ejerces la docencia.

- Clases individuales y clases colectivas de flauta de pico
- Clases individuales exclusivamente
- Clases colectivas de flauta de pico exclusivamente
- Otro (especifica)

\*5. Instrumento con el que inicias al alumnado en el aprendizaje de la flauta de pico.

- Con flauta en do (Lógica de respuesta: pregunta 6)
- Con flauta en fa (Lógica de respuesta: pregunta 7)
- Con flauta en do pero, si la estatura del alumno lo permite, con flauta en fa (Lógica de respuesta: pregunta 6)
- Con ambas a la vez (Lógica de respuesta: pregunta 8)

Si necesitas añadir algo más, escribe en el siguiente recuadro.

\*6. ¿Cuándo sueles iniciar al alumnado en el aprendizaje de la flauta en fa? (Lógica de pregunta: pregunta 8)

- En el primer trimestre (1º de EE.EE.)
- En el segundo trimestre (1º de EE.EE.)
- En el tercer trimestre (1º de EE.EE.)
- No suelo iniciar al alumnado en la flauta en fa en el primer curso

\*7. ¿Cuándo sueles iniciar al alumnado en el aprendizaje de la flauta en do?

- En el primer trimestre (1º de EE.EE.)
- En el segundo trimestre (1º de EE.EE.)
- En el tercer trimestre (1º de EE.EE.)
- No suelo iniciar al alumnado en la flauta en do en el primer curso

\*8. ¿Elaboras materiales de creación propia para el aprendizaje de los alumnos?

- Sí
- No (Lógica de respuesta: pregunta 10)

\*9. ¿Qué tipo de materiales elaboras? (Pregunta abierta)

\*10. ¿Utilizas algún método (libro) de iniciación a la flauta de pico para el primer curso?

- Sí
- No (Lógica de respuesta: pregunta 20)

\*11. ¿Utilizas un solo método o una combinación de varios?

- Utilizo un solo método (Lógica de respuesta: pregunta 12)
- Utilizo principalmente un método que combino eventualmente con otros métodos o materiales (Lógica de respuesta: pregunta 14)
- Utilizo varios métodos y materiales (Lógica de respuesta: pregunta 18)

\*12. Indica el método que utilizas con el alumnado de primer curso (Pregunta abierta)

\*13. Razones de la elección de este método (Pregunta abierta) (Lógica de pregunta: pregunta 21)

\*14. Indica el método que utilizas principalmente con el alumnado de primer curso (Pregunta abierta)

\*15. Razones de la elección de este método (Pregunta abierta)

\*16. Indica los métodos/materiales con los que complementas la enseñanza al alumnado de primer curso (Pregunta abierta)

\*17. Razones de la elección de estos métodos o materiales (Pregunta abierta) (Lógica de pregunta: pregunta 21)

\*18. Indica qué métodos/materiales utilizas con el alumnado de primer curso (Pregunta abierta)

\*19. Razones de la elección de estos métodos/materiales (Pregunta abierta) (Lógica de pregunta: pregunta 21)

\*20. ¿Cuáles son las razones por las que no utilizas un método (libro) con el alumnado de primer curso? (Pregunta abierta)

\*21. Señala el grado de importancia de los siguientes parámetros a la hora de elegir un método (libro) para el alumnado de primer curso, siendo 1 el menor grado de importancia y 5 una importancia esencial.

	1	2	3	4	5
Aspecto visual (imágenes, ilustraciones)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Dúos para ser acompañados por el/la docente	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ejercicios técnicos (respiración, sonido, articulación, asimilación de digitaciones, etc.)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Explicaciones y consejos para el alumnado redactados en el método	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Idioma (castellano o lengua cooficial)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Material sonoro (acompañamientos o ejemplos en formato CD o archivos tipo mp3)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Progresión en el aprendizaje de digitaciones	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Repertorio musical	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

22. ¿Añadirías otro/s parámetro/s? Si es así, indica cuál/es y su grado de importancia.

(Pregunta abierta)

\*23. Señala el grado de importancia de la adquisición y dominio de las siguientes destrezas en el aprendizaje de la flauta de pico (1º curso), siendo 1 el menor grado de importancia y 5 una importancia esencial.

	1	2	3	4	5
Afinación	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Análisis musical	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Articulación	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Asimilación de digitaciones	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Audición de obras	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Coordinación dedos-lengua	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Creatividad musical	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Hábitos, herramientas, técnicas de estudio	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Improvisación	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Interpretación de conjunto	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Interpretación de memoria	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Interpretación en público	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Lectura a primera vista	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Lectura musical	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ornamentación	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Postura corporal	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Respiración, soplo, sonido	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Variedad de repertorio	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

24. Articulaciones/ataques que introduces en el primer curso y en qué orden (pregunta abierta)

25. Digitaciones que suele manejar el alumnado al finalizar el primer curso (pregunta abierta)

26. Tipo de repertorio (canciones infantiles, tradicionales, estilos históricos, etc.) que trabajas con el alumnado de primer curso (pregunta abierta)

\*27. ¿Cuál/es de los siguientes parámetros consideras que son más complejos de transmitir al alumnado de 1º de EE.EE.? Puedes marcar varias casillas

- |   |  |
|---|--|
| <input type="checkbox"/> Afinación                                  | <input type="checkbox"/> Lectura musical                           |
| <input type="checkbox"/> Análisis musical                           | <input type="checkbox"/> Ornamentación                             |
| <input type="checkbox"/> Audición de obras                          | <input type="checkbox"/> Postura corporal                          |
| <input type="checkbox"/> Coordinación dedos-lengua                  | <input type="checkbox"/> Seguridad en la interpretación en público |
| <input type="checkbox"/> Creatividad musical                        | <input type="checkbox"/> Técnica de articulación                   |
| <input type="checkbox"/> Hábitos, herramientas, técnicas de estudio | <input type="checkbox"/> Técnica de digitación                     |
| <input type="checkbox"/> Improvisación                              | <input type="checkbox"/> Técnica de respiración y sonido           |
| <input type="checkbox"/> Interpretación de conjunto                 | <input type="checkbox"/> Ninguna de las anteriores                 |
| <input type="checkbox"/> Interpretación de memoria                  | <input type="checkbox"/> Otro (especifique)                        |
| <input type="checkbox"/> Interpretación musical                     |  |
| <input type="checkbox"/> Lectura a primera vista                    |  |

28. Indica brevemente cómo distribuyes la sesión individual de instrumento (Pregunta abierta)

29. Describe brevemente los principales aspectos más innovadores de tu metodología (Pregunta abierta).

\*30. ¿Introduces el aprendizaje mediante juegos en las clases individuales y/o colectivas de 1º de EE.EE.?

- Muy a menudo (Lógica de respuesta: pregunta 31)
- A menudo (Lógica de respuesta: pregunta 31)
- Ocasionalmente (Lógica de respuesta: pregunta 31)
- Casi nunca (Lógica de respuesta: pregunta 31)
- Nunca (Lógica de respuesta: pregunta 32)
- NS/NC (Lógica de respuesta: pregunta 32)

\*31. ¿Qué tipo de juegos o actividades gamificadas introduces en el aula? (Pregunta abierta)

**\*32. ¿Utilizas herramientas TIC en el aula de 1º de EE.EE? (Pregunta abierta)**

- Muy a menudo (Lógica de respuesta: pregunta 33)
- A menudo (Lógica de respuesta: pregunta 33)
- Ocasionalmente (Lógica de respuesta: pregunta 33)
- Casi nunca (Lógica de respuesta: pregunta 33)
- Nunca (Lógica de respuesta: pregunta 34)
- NS/NC (Lógica de respuesta: pregunta 34)

**\*33. ¿Qué herramientas TIC utilizas? (Pregunta abierta)**

## Anexo B. Lista de métodos y manuales utilizados en el primer curso de enseñanzas elementales

En la siguiente tabla se muestran los métodos y manuales utilizados por los encuestados para el aprendizaje de la flauta de pico durante el primer curso de enseñanzas elementales.

**Tabla 4.** *Métodos y materiales publicados utilizados por los docentes.*

Título	Autor	Año	Editorial
<i>30 Simple Studies for Descant Recorder</i>	Keuning, H. P.	1968	Muziekuitgeverij Harmonia
<i>ABC Blockflöten-Recorder-Furulya</i>	Lórinz, L. y Paragi, J.	1996	Editio Musica Budapest
<i>Aria 1</i>	Saperas; J. M.	2008	Baobab Ediciones
<i>Blokfluitfeest. Wijs en onwijs op de sopraanblokfluit</i>	Delft, R., Gortzak, N., Rijnsburger, J. y Telkamp, M.	1987	De Toorts
<i>Blokfluitkoffer, Deel 1</i>	Hellbach, D., Hellbach, J. y Nicolai, A.	2011	Acanthus Music
<i>Cuaderno para principiantes</i>	Peñalver, G.	s.f.	-
<i>Der Floten-Pumuckl</i>	Pfuetzner, C.	1984	Schott
<i>Die Altblockflöte, Band 1</i>	Zimmermann, M.	1994	Ricordi
<i>Die Kleine Übung</i>	Linde, H. M.	1960	Schott
<i>Dulce Flauta</i>	Cappellari, A.	2009	Carisch
<i>En Do i en Fa</i>	Izquierdo, J. y Montserrat, R. M.	2004	DINSIC
<i>Flauta dulce 1. Lecciones y canciones para flauta dulce soprano</i>	Elizalde, L.	1978	Publicaciones Claretianas
<i>Flauta dulce para principiantes 1</i>	Pitts, J.	2014	Chester Music
<i>Furulyaiskola 1</i>	János, B.	1967	Editio Musica Budapest
<i>Frullato 1</i>	Galofré, E. y Pladevall, J. M.	2001	DINSIC
<i>Iniciación a la flauta dulce</i>	Akoschky, J y Videla, M.	1965	Ricordi Americana
<i>Kleine duette alter Meister, Vol. 1</i>	Kaestner, H. (Ed.)	1955	Schott
<i>La flauta de bec soprano</i>	Antich, D.	2008	Rivera Mota
<i>La flauta dulce (I)</i>	Galofré, F.	1996	DINSIC
<i>Magic Tunes</i>	Oldenkamp, M. (Ed.) y Voort, P. (Ed.)	2005	De Haske Publications
<i>Method for the Treble Recorder</i>	Giesbert, F. J.	1937	Schott
<i>Méthode de Flûte à bec</i>	Rotstein, N.	2009	Editions Henry Lemoine
<i>Métode de flauta de bec</i>	Izquierdo, J., Jiménez, R. y Montserrat, R. M.	2001	Editorial Barcanova
<i>Método para tocar la flauta dulce soprano</i>	Mönkemeyer, H.	1966	Moeck

<i>Mi primer libro de flauta</i>	Oyarzún, F.	2006	LOM
<i>My First Solos</i>	Dezaire, N.	2004	De Haske
<i>Papageno. Mètode de flauta de bec</i>	Colomé, J., Alcalà, L., Cabassa, M., Ortín, R. y Salomó, X.	2005	Casals
<i>Razzamajazz Recorder</i>	Watts, S.	2001	Kevin Mayhew
<i>Schüle für die Altblockflöte</i>	Heyens, G. y Engel, G.	1998	Schott
<i>Txistu para niños. Aurrak jo txistua</i>	Elizalde, L.	1978	Publicaciones Claretianas
<i>Zwischenspiele 1</i>	Meier, B. y Zimmermann, M.	1998	Ricordi

Fuente: elaboración propia.

## Anexo C. Descripción de los métodos más utilizados en 1º de enseñanzas elementales de flauta de pico en España

### Frullato 1, de J. M. Pladevall y E. Galofré

Este método está destinado a los alumnos de primer curso de enseñanzas elementales. Se trata principalmente de una colección de repertorio estructurada de manera que se avanza en el aprendizaje de las digitaciones de la flauta de pico soprano secuencialmente. No incluye, pues, instrucciones sobre montaje, mantenimiento o historia del instrumento, ni tampoco indicaciones para el estudio del repertorio o referencias a la articulación o la respiración.

Está dirigido especialmente a niños de 6 años que inician sus estudios de flauta de pico en un conservatorio o escuela de música, aunque en su prólogo ofrece su aplicación en la Educación Primaria.

Incluye repertorio variado: música tradicional, repertorio histórico y obras contemporáneas que inician al alumnado en las técnicas extendidas de la flauta de pico y la grafía no convencional. Se incluyen piezas a solo y a dúo que pueden ser practicadas con acompañamiento grabado en el CD (con interpretación de músicos, no con generador de sonidos MIDI) que acompaña al libro. Algunas de las obras de repertorio pueden ser interpretadas en pequeños conjuntos de cámara, con piano o con guitarra. Las partituras completas con el acompañamiento armónico se encuentran publicadas en el volumen 17 de la colección *Da Camera* de la misma editorial.

La presentación lineal de las digitaciones comienza con el manejo de las digitaciones de la mano izquierda (de sol<sup>5</sup> a re<sup>6</sup>), para introducir la mano derecha en la mitad del método, a través del mi<sup>5</sup> y re<sup>5</sup>. A continuación, se evita la introducción del séptimo dedo para introducir la primera alteración, fa<sup>5</sup>#. Las dos siguientes digitaciones introducidas incorporan el dedo 7, fa<sup>5</sup> y do<sup>5</sup>, para finalizar con otra alteración, si<sup>b</sup>. Sin embargo, en los comentarios iniciales para los profesores, se indican varios itinerarios alternativos a esta secuenciación en el aprendizaje de las digitaciones.

Las digitaciones no son representadas gráficamente, de manera que el docente puede indicar en el mismo libro del alumno o en otro soporte, las digitaciones específicas para su instrumento. No obstante, al final del método, se adjunta una tabla de digitaciones mediante

la representación esquemática de los orificios, siendo los que están ennegrecidos aquellos que hay que cubrir. En esta tabla de digitaciones, que abarca una extensión de do<sup>5</sup> a re<sup>6</sup> se muestran dos digitaciones alternativas para el si<sup>5</sup>b.

### Aria 1A y Aria 2A, de J. M. Saperas

Josep María Saperas, actualmente profesor de flauta de pico en el Conservatorio Profesional de Música Pedro Aranaz de Cuenca, es el autor del método *Aria* para la enseñanza de la flauta de pico en las enseñanzas elementales.

*Aria* se compone de tres niveles: *Aria 1* y *Aria 2*, dedicados a la flauta de pico soprano; y *Aria 3*, dedicado a la flauta contralto. Los dos primeros se componen, cada uno de ellos, de tres libros centrados en aspectos concretos: repertorio y ejercicios (acompañado de un CD), lectura e improvisación (dirigido a la clase colectiva) y acompañamientos al Repertorio (para el profesor de instrumento o el repertorista).

Los libros *Aria 1A* (Saperas, 2008a) y *Aria 2A* (Saperas, 2009a) están dedicados al repertorio y a ejercicios técnicos. El primero de ellos recoge una selección de canciones tradicionales, predominando melodías del cancionero infantil y tradicional español, y repertorio histórico compuesto en su mayor parte por danzas de los siglos XVI y XVII. Los ejercicios técnicos se centran en la ejercitación de las escalas de do mayor, sol mayor, fa mayor y sus relativos menores en diferentes progresiones y combinaciones interválicas. El segundo libro presenta una amplia selección de canciones infantiles y tradicionales, villancicos navideños y canciones del mundo. El repertorio histórico (de los siglos XVI a XVIII) contiene algunos dúos para dos flautas soprano. En este libro, además, aparecen ornamentos como trinos, mordentes, apoyaturas, *glissandi* y el uso del *flattement*.

En ambos libros se indica un acompañamiento opcional en cifrado americano para las canciones tradicionales e infantiles. En las secciones de repertorio histórico, aparece únicamente la parte para flauta, ya que el acompañamiento se proporciona en los libros *Aria 1C* (Saperas, 2008c) y *Aria 2C* (Saperas, 2009c). Los CD que acompañan a estos libros contienen los acompañamientos del repertorio histórico e incluyen dos pistas por cada pieza (una con la parte de la flauta y otra sin ella).

El sistema de digitación presentado es barroco. No se detalla una progresión explícita en el orden de aprendizaje de digitaciones, si bien se puede extraer a partir de las primeras

melodías de *Aria 1A* que las primeras notas trabajadas son combinaciones con: si<sup>5</sup> y la<sup>5</sup>, do<sup>6</sup> y la<sup>5</sup>, sol<sup>5</sup> y mi<sup>5</sup>. La extensión utilizada a lo largo del primer libro es de do<sup>5</sup> a la<sup>6</sup> y las alteraciones do<sup>5</sup>#, fa<sup>5</sup>#, sol<sup>5</sup>#, si<sup>5</sup>b y fa<sup>6</sup>#. En *Aria 2A* se completa el resto del registro hasta completar todos los sonidos diatónicos y cromáticos desde do<sup>5</sup> hasta re<sup>7</sup>.

Al final de ambos libros se incluyen dos tablas de digitaciones: una tabla diatónica y otra para notas alteradas (de do<sup>5</sup> a re<sup>7</sup>). El sistema de representación de digitaciones es un dibujo-esquema de una flauta desde el punto de vista del flautista en la cual los orificios tapados aparecen ennegrecidos.

Los libros *Aria 1B* (Saperas, 2008b) y *Aria 2B* (Saperas, 2009b) se centran en la lectura musical y la improvisación, y están destinados principalmente para la clase colectiva de instrumento.

En el primer libro, *Aria 1B* la lectura melódica se centra en la tonalidad de do mayor y plantea una lectura consciente de los grados tonales. Primero se establece el acorde de tónica de do mayor para ir añadiendo paulatinamente en resto de grados. En las lecturas rítmicas se aplica progresivamente la destreza de las lecturas melódicas, puesto que los alumnos deben realizar los ritmos introduciendo los grados indicados en la misma progresión que en los ejercicios melódicos. Posteriormente se amplía la dificultad de las lecturas rítmicas con unos ejercicios de polirritmia, donde los alumnos deben crear dos voces melódicas a partir de la rítmica propuesta siguiendo las indicaciones armónicas formuladas.

La práctica de la improvisación es dirigida a través de los grados de la tonalidad de do mayor permitidos en cada ejercicio. Estas improvisaciones no están sujetas a compás. Una segunda serie de ejercicios de imitación e improvisación se presenta de manera similar al de las lecturas rítmicas anteriores, estableciendo consignas en torno a los acordes de tónica, subdominante y dominante de do mayor, que aumentan progresivamente en dificultad.

El segundo nivel de este libro de lectura e improvisación, *Aria 2B*, continua con el trabajo realizado en el primer libro aumentando la dificultad rítmica, ampliando el desarrollo de la tonalidad de do mayor y aplicando los conocimientos adquiridos a las tonalidades de sol mayor y fa mayor.

*Iniciación a la flauta dulce, tomos I, II y III, de J. Akoschky y M. Videla.*

*Iniciación a la flauta dulce* (Akoschky y Videla, 1965; 1967; 1969) es un método para flauta de pico soprano escrito por los argentinos Judith Akoschky, pedagoga y especialista en didáctica musical, y Mario Videla, flautista de pico, organista y clavecinista.

El método está estructurado en tres tomos y está destinado a la formación musical en clases grupales en el ámbito de la enseñanza general.

Con respecto a la metodología, destaca el aprendizaje por imitación, especialmente cuando se introduce una nueva digitación, para lo cual, el profesor debe ser un buen ejemplo en su técnica interpretativa con el instrumento. Propone que, en las piezas musicales a varias voces, todos los alumnos practiquen cada voz antes de repartir las partes y pone en valor la aplicación de la alternancia entre *tutti* y *solo* para, así, dar diversidad a la interpretación colectiva y oportunidades para el desarrollo musical individual del alumnado. Al estar destinado a la enseñanza colectiva en un contexto de educación general, se combina la interpretación flautística con el canto, el recitado de rimas y adivinanzas, la percusión corporal, la danza y el instrumental Orff. También se introducen algunos juegos musicales para desarrollar algunas destrezas musicales como la memoria, la improvisación, la composición o el transporte.

Aconseja a los docentes seleccionar de cada capítulo aquellos ejercicios y piezas musicales que consideren interesantes, así como completarlos con arreglos o composiciones propias. Proporciona información técnica básica pero detallada sobre postura, técnica de dedos, respiración, embocadura y afinación. Respecto a la articulación, distingue claramente entre ataque y corte del sonido, estableciendo *tu* para el inicio y *d* para el final. Para el uso semiabierto del portavoz, mostrado a través de imágenes, se puede inferir la técnica de rotación sobre la yema del pulgar en lugar de la flexión de la articulación de este.

Las digitaciones se representan mediante un dibujo esquemático del instrumento con los orificios cerrados ennegrecidos. El método utiliza el sistema alemán de digitación, aunque en aquellos sonidos en los que difiere de la digitación barroca estándar ésta se muestra en menor tamaño. En el tercer tomo ofrece digitaciones secundarias para algunos sonidos.

El aprendizaje de la digitación empieza con la mano izquierda (sol<sup>5</sup>, la<sup>5</sup> y si<sup>5</sup>) para continuar introduciendo la mano derecha de manera descendente (de fa<sup>5</sup> a do<sup>5</sup>) y finalizar con el do<sup>6</sup>. Aconseja que, si los alumnos encuentran dificultad en las notas más graves, se posponga el

dominio de estas digitaciones. En el segundo tomo se avanza con cuatro sonidos más, introduciendo ya algunas alteraciones (re<sup>6</sup>, fa<sup>5</sup>#, si<sup>5</sup>b y mi<sup>6</sup>). El tercer tomo amplía con las digitaciones para fa<sup>6</sup>, sol<sup>5</sup>#, sol<sup>6</sup> y do<sup>6</sup>#, en este orden. Además, introduce en el apéndice una pequeña introducción a la digitación de la flauta contralto para aquellos alumnos que estén interesados en su aprendizaje (digitaciones de do<sup>5</sup> a la<sup>5</sup>), transportando a notación para flauta contralto algunas de las voces graves de las obras trabajadas anteriormente en soprano.

Cada capítulo gira en torno al aprendizaje y dominio de la digitación nueva. En primer lugar, se presentan algunos ejercicios técnicos: ejercicios para conectar el nuevo sonido con los ya conocidos, ejercicios de enlace (melodías fragmentadas), ejercicios para la entonación vocal e instrumental, escalas, arpeggios y ejercicios de octavas.

Tras estos ejercicios preparatorios, se muestra una selección de melodías. El repertorio se compone de canciones infantiles y tradicionales (predominantemente argentino) y piezas de los siglos XIV a XIX, especialmente cánones y danzas renacentistas y barrocas. Algunas de las formas musicales son explicadas brevemente para realizar una interpretación consciente. El primer tomo afronta obras de una a cuatro voces llegando a las ocho y doce voces del tercer tomo. Abundan los *ostinati* en los acompañamientos a cargo del docente con un instrumento armónico o por parte del alumnado con instrumental Orff o percusión corporal.

*Método para tocar la flauta dulce soprano (o la flauta dulce tenor)*, de H. Mönkemeyer.

Helmut Mönkemeyer, pedagogo musical co-fundador de *Verband deutscher Musikschulen* (Asociación alemana de escuelas de música), es el autor de *Das Spiel auf der Sopran-Blockflöte (oder Tenor-Blockflöte)*, traducido a varios idiomas. En 1966 se publicó la versión en castellano que incluía una adaptación al cancionero popular español y latinoamericano. Para la versión alemana se pusieron a la venta dos discos de larga duración con las melodías y los ejercicios de esa edición, que diferían en gran medida de la edición en castellano.

Este método para flauta de pico soprano se estructura de manera similar a los métodos de Akoschky y Videla (1966; 1967; 1969), aunque difiere en el registro sonoro del instrumento, siendo mayor en el método de Mönkemeyer. En el prólogo se introducen los conocimientos básicos para el aprendizaje del instrumento, que se van ampliando en algunos capítulos posteriores: las partes y elementos que lo conforman, su cuidado y mantenimiento, breves indicaciones sobre la técnica de respiración, la embocadura, el sonido, la afinación, la técnica

de dedos y del uso del portavoz, y la articulación (establece sólo la sílaba de articulación *de*). Destaca la información visual proporcionada para la comprensión del movimiento de articulación de la lengua por medio de una representación de la cavidad bucal con el punto de contacto de la lengua con el paladar. Proporciona otra información complementaria para el conocimiento del instrumento y sus particularidades, como la notación para cada miembro del cuarteto estándar de flautas y sus diferencias con la notación coral del repertorio vocal, cómo combinar en ensemble la flauta de pico con otros instrumentos y algunas recomendaciones sobre la compra de flautas. Respecto al estudio del contenido del libro, se aconseja practicar lento y realizar los ejercicios técnicos ligados, para desarrollar la coordinación.

El sistema de digitación presentado en primer lugar es el alemán, aunque también se muestran digitaciones barrocas en los sonidos pertinentes. Las digitaciones se representan mediante un dibujo esquemático del instrumento en el que aparecen oscurecidos los orificios que hay que tapar. El orden de aprendizaje apuesta por el dominio en primer lugar de las digitaciones diatónicas de la mano izquierda, de sol<sup>5</sup> a re<sup>6</sup>, en orden ascendente. Posteriormente se introducen todos los sonidos naturales de la mano izquierda (do<sup>5</sup> a fa<sup>5</sup>). En el siguiente capítulo el aprendizaje continúa con digitaciones que requiere la apertura parcial del orificio del portavoz (de mi<sup>6</sup> a la<sup>6</sup>), para continuar durante los capítulos posteriores con la introducción de sonidos alterados: si<sup>5</sup>b, fa<sup>5</sup>#, fa<sup>6</sup>#, do<sup>6</sup>#, mi<sup>6</sup>b, sol<sup>5</sup>#, sol<sup>6</sup>#, si<sup>6</sup>b. Finalmente, se introducen los sonidos de la tercera octava del instrumento, de do<sup>7</sup> a fa<sup>7</sup>, cromáticamente. Para algunas de las digitaciones se muestran la digitación principal y algunas auxiliares, algunas de ellas específicas para la flauta tenor.

Cada capítulo inicia con la presentación de las nuevas digitaciones, una serie de ejercicios técnicos para la asimilación de estas (combinaciones de las nuevas digitaciones con otras, ejemplos del uso de digitaciones auxiliares y escalas y arpeggio en distintas combinaciones). Aconseja realizar estos ejercicios con ligaduras. Tras los ejercicios técnicos aparecen varias melodías, de una a tres voces, de los siglos XVI a XVIII (mayormente compuesto por danzas) y canciones populares del mundo (predominando el repertorio tradicional español y latinoamericano). Todas las piezas a varias voces están escritas para ser interpretadas con flautas de pico soprano y/o contralto, salvo algunas en las que se sugiere el uso de violín o guitarra.

El libro finaliza con una tabla de digitaciones para trinos y breves explicaciones sobre algunos ornamentos básicos (trinos, apoyaturas, mordentes superiores e inferiores). Por último, se adjunta un listado de obras para ampliar el repertorio de cada capítulo y las digitaciones conocidas en cada uno de ellos. Este listado se compone de obras pertenecientes a la serie *Zeitschrift für Spielmusik* de la editorial Moeck.

*Method for the Treble Recorder*, de F. J. Giesbert

Este método escrito en 1937, y revisado en 1957, está dirigido al adulto autodidacta o al maestro, como manual de apoyo. Se trata de un método para el aprendizaje de la flauta de pico contralto, aunque las digitaciones presentadas difieren de la digitación barroca estandarizada en la actualidad.

Ofrece, en su introducción, consejos sobre el cuidado y el mantenimiento del instrumento. También explica las características de la digitación alemana, producida en masa y ya extendida en el segundo tercio del siglo XX, la cual desaconseja. Añade varias instrucciones sobre la técnica de respiración y su aplicación en el fraseo, así como el ajuste de la cantidad de aire insuflado en el instrumento en función del canal de aire que presente el modelo de flauta utilizado.

En cuanto al sonido, indica soplar sólo la cantidad necesaria para obtener una buena calidad, insuflando el aire más lentamente en las notas más graves del instrumento y de forma más vigorosa en el registro agudo, con una posición bucal de bostezo. También ofrece unas pequeñas sugerencias sobre el uso del vibrato.

Tras algunas indicaciones sobre postura y técnica de dedos (incluyendo el uso del portavoz y del dedo 6 de apoyo), el método va presentando las diferentes digitaciones a medida que se avanza en el repertorio presentado.

Es importante la secuencia de digitaciones, pues están ordenadas en torno a la técnica del dedo de apoyo. Primer se presentan aquellas digitaciones en las que el dedo 6 cumple la función de apoyo y equilibrio del instrumento para, en la segunda parte, incluir las digitaciones donde el dedo 6 cumple funciones de digitación. Estas digitaciones son presentadas con números, siendo el 0 el pulgar y 7 el dedo meñique de la mano derecha.

A lo largo del método, se suceden indicaciones sobre interpretación, articulación, respiración, etc. Incluye, al final una serie de ejercicios para la técnica de dedos y una colección de piezas históricas.

Todo el repertorio está presentado en el formato de dúo, y en algunos casos con acompañamiento en cifrado americano, para poder ser acompañados por el profesor. La mayor parte de las obras son extractos de obras del barroco, aunque también se encuentran de otros periodos históricos (especialmente danzas), así como música tradicional de varios países.

Incluye el aprendizaje de ornamentos, como trinos o apoyaturas, para los que ofrece una tabla de digitaciones, y la práctica del transporte de octava para la lectura de escritura coral.

Al ser un método destinado a docentes o a adultos amateurs, todas los aprendizajes son razonados desde un punto de visto teórico y técnico.

#### *Schule für die Altblockflöte 1*, de G. Heyens y G. Engel

El primer volumen de *Schule für die Altblockflöte*, de Gudrun Heyens y Gerhard Engel, fue publicado en 1998. Forma parte de la serie *Spiel und Spaß mit der Blockflöte* de Schott, formada por varios métodos y materiales didácticos conformando una escuela flautística. Está destinado para alumnos que ya han aprendido los principales rudimentos flautísticos con la flauta soprano. Mediante este método se inician en el aprendizaje de la flauta contralto a la vez que progresan en el desarrollo de la soprano, fomentando, así, un aprendizaje integral de ambas flautas. Aunque el método sigue una progresión coherente con su homólogo para soprano *Schule für die Sopranblockflöte 1 y 2*, puede utilizarse como método independiente siempre y cuando se posea un conocimiento básico de la flauta soprano. Esta serie integra también libros de *Spielbuch* (libros de repertorio de una a dos flautas con acompañamiento armónico) y de *Lehrerkommentar* (libros para el docente) para cada volumen. A partir de su revisión en 2014, se comercializan junto a un CD con las bases de acompañamiento.

*Schule für die Altblockflöte* es un método visualmente atractivo por sus ilustraciones, realizadas por Christa Estenfeld-Kropp. Está dirigido a niños de entre 8 y 10 años (el primer volumen para flauta soprano es para niños de 6 años) en clases de grupo, aunque es adaptable a clases individuales. El método es muy completo en cuanto a destrezas expresivas y técnicas, conteniendo variados ejercicios explicados de forma clara y atractiva para los alumnos.

A lo largo del libro se incluyen ejercicios de transcripción de partituras de soprano a alto, de postura corporal y equilibrio del instrumento, de asimilación de digitaciones, de coordinación y precisión de los dedos, de la técnica del portavoz, de respiración y sonido, de afinación, de articulación, de embocadura, de transporte, de escalas y arpeggios y de lectura de notación coral.

Todos los ejercicios están propuestos de una manera lúdica, propiciando el conocimiento y el descubrimiento de conceptos y destrezas a través del juego.

La expresividad musical se desarrolla mediante comentarios e ideas en algunas de las piezas musicales, preguntado al alumno qué transmite o qué quiere transmitir con una determinada melodía, a partir del título de la obra o de la ilustración que la acompaña; planteando al alumno composiciones libres o dirigidas; con creaciones en grupo de *Hörspiels* (historias radiofónicas o radionovelas) para contar una historia a través de técnicas extendidas; incluyendo conocimientos básicos de ornamentación y disminución, .

A lo largo del libro hay explicaciones y consejos, así como alguna información breve de conocimientos de lenguaje musical o de las obras (tipos de danza, indicaciones de tempo o carácter...). También incluye ejercicios de ritmo, movimiento, entonación, entrenamiento auditivo, imitación y desarrollo de la memoria musical.

El repertorio es variado incluyendo canciones infantiles y tradicionales de varios países (Alemania, China, Estados Unidos, Inglaterra, Brasil), danzas y melodías del Renacimiento y el Barroco, composiciones creadas por los autores y composiciones del siglo XIX y XX (algunas con técnicas extendidas). Hay piezas a solo, a dúo y a trío, algunas con acompañamiento armónico o pequeña percusión, aunque a lo largo del libro se van indicando las piezas del libro de repertorio correspondiente (*Spielbuch*) del nivel alcanzado, en el cual encontramos también la formación de cuarteto de flautas.

Todo el contenido musical del método está estructurado para desarrollar principalmente el aprendizaje de la flauta contralto, pero sin descuidar el mantenimiento de lo aprendido en flauta soprano. Por tanto, cada poco tiempo aparecen ejercicios en los que debemos practicar tanto una como otra flauta.

El sistema de digitación es barroco siendo el orden de aprendizaje de digitaciones diferente al de los métodos más tradicionales. Inicia con las digitaciones de la mano izquierda, como es

habitual en la mayoría de los métodos de alto, para ayudar al alumno a adaptarse al tamaño y peso de la nueva flauta. Pero no prosigue con las digitaciones de la mano derecha del primer registro, sino que, a partir del do<sup>5</sup> da un salto al desarrollo del portavoz con su octava (do<sup>6</sup>) y prosigue así con las digitaciones en relación de primera y segunda octava de la flauta (la<sup>5</sup> y la<sup>6</sup>, si<sup>5</sup> y si<sup>6</sup>), continua con do#<sup>5</sup>, sib<sup>4</sup> y sib<sup>5</sup>, re<sup>6</sup> y sol<sup>4</sup>. De esta forma, al finalizar este primer volumen, el alumnado comprende las digitaciones diatónicas desde sol<sup>4</sup> a do<sup>6</sup> y las notas alteradas sib en sus dos primeras octavas y do#<sup>5</sup>. La mayor parte de las digitaciones se enseñan por descubrimiento, a partir de otras, algo bastante novedoso. El sistema de representación de digitaciones es mediante un dibujo de una flauta donde el alumno debe rellenar a lápiz los orificios a tapar.

La articulación utilizada es la misma que se ha desarrollado en los libros de soprano (*d* y *t*). En este volumen se perfecciona su aplicación y se presentan articulaciones estandarizadas para determinados patrones melódicos y ritmos estereotipados de danzas.

A lo largo del libro nos encontramos con indicaciones marcadas con una *S* que nos remiten al repertorio ampliado del libro *Spielbuch* correspondiente e indicaciones señaladas con una *L* que remiten al *Lehrerkommentar* (libro del docente) donde se dan ideas y consejos sobre recursos que ayuden al alumno a comprender los ejercicios.