

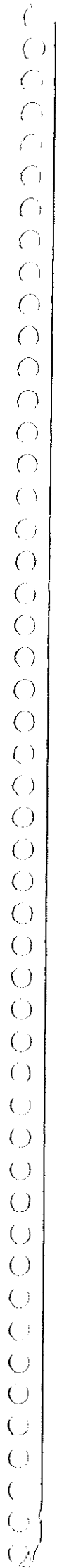


marcial picó

ESCUELA de la FLAUTA

volumen 1





Proje
687728 480

ÍNDICE

Piezas

Capítulo preparatorio	6
Capítulo uno	11
Capítulo dos	19
Capítulo tres	33

Ejercicios de sonido y técnica

Capítulo uno	45
Capítulo dos	47
Capítulo tres	49

Ejercicios de creación y análisis

Capítulo dos	53
Capítulo tres	55

Teoría y recursos sonoros

Capítulo dos	58
Capítulo tres	66

Apéndice I. Letra de las canciones

71

Apéndice II. Estructura métrica de las piezas

74

Apéndice III. La clase colectiva

76

Apéndice IV. Orientación metodológica

80

Bibliografía de referencia

89

Hojas de estudio en casa

90

Ficha de trabajo del alumno

93

Después de examinar los diferentes temas de este primer volumen de "Escuela de la Flauta" de Marcial Picó: bien sea la introducción a la teoría de las digitaciones y de la embocadura, o la reseña de los instrumentos biselados y de la naturaleza del sonido, o la parte de orientación metodológica para el profesor, con -entre otros no menos importantes- los consejos referidos a la enseñanza en la clase colectiva; mi impresión es que esta "Escuela" ha logrado unir teoría y práctica en un lenguaje comprensible y accesible para todos, a un nivel altísimo con el máximo éxito.

Hablando de la parte práctica, uno de los grandes méritos del volumen es que el alumno, desde el principio de sus estudios y quizá sin saberlo, está en un camino que puede llevarlo a los conocimientos más sutiles, tanto desde el punto de vista de la técnica instrumental como del de la interpretación musical.

Aspectos como el desarrollo de la respiración, la embocadura, la facilidad de digitación, unidos a otros como el activar su fantasía, el desarrollo de su capacidad improvisadora y su oído (afinación, ritmo, armonía, canto), la introducción al mundo de la forma musical y a la música de otros países; todo estos aspectos, digo, aseguran que el alumno llegará a ser un músico (profesional o aficionado, en este sentido es igual) que nunca estará cerrado ante nuevas ideas ni ante otras culturas, y que seguirá siempre desarrollándose y avanzando en el camino. Y las bases se encuentran en este volumen.

Este camino no es solamente el de la flauta, es también el del entendimiento hacia otros conceptos y conocimientos específicamente musicales y generalmente artísticos, científicos y filosóficos. En una palabra, el camino de la apertura. En este sentido el primer volumen, junto a los otros por venir, serán la "Escuela de la Flauta del siglo XXI."

Enhorabuena Marcial y, con muchos colegas, estoy esperando los siguientes volúmenes.

Budapest, 21 de Abril de 1998.

István Matuz

PRÓLOGO

El presente método es el resultado de seis años de labor investigadora en el aula y sus contenidos han sido sometidos a continuo análisis, contraste y revisión. El objetivo ha sido el de elaborar un material didáctico para las clases, dirigidas especialmente a niños que se inician en el aprendizaje de la flauta travesera, de edades comprendidas entre los siete y los doce años, con el deseo de encontrar un camino lúdico, lógico y coherente en la enseñanza de la música.

Las materias que integran este texto están enfocadas a conseguir un desarrollo técnico, en lo que a la práctica instrumental se refiere, a la vez que musical, fomentando la creatividad, la capacidad de análisis y el conocimiento del mundo sonoro en general y de la flauta en particular.

Este último aspecto plantea la introducción paulatina de conceptos teóricos, apoyados por ejercicios prácticos destinados a hacer consciente el hecho sonoro en la flauta. Se trata de descubrir y trabajar los recursos del instrumento, tanto los tradicionales como los del lenguaje contemporáneo, que a su vez incluye los de otras culturas. Los temas abordan el conocimiento general de la familia de las flautas y conceptos básicos de acústica, para acercarnos después a la concepción del profesor István Matuz, que gira en torno a la sistematización de las digitaciones y de su resultado sonoro. Su visión global de las posibilidades del instrumento y la racionalización de éstas, marcan la pauta de los contenidos de este apartado, expresados siempre en términos comprensibles para un niño.

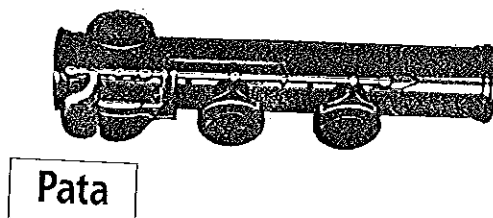
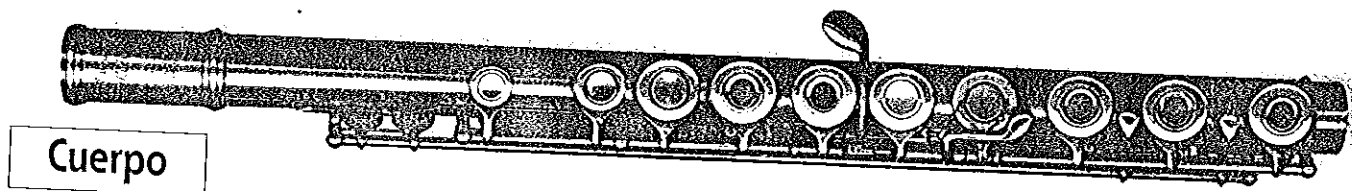
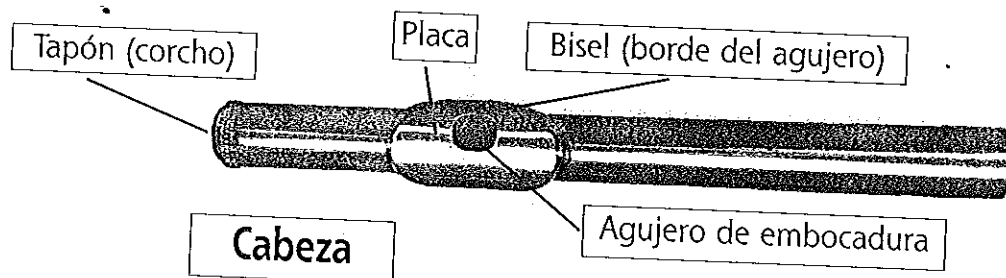
La intención, con todo este compendio de conocimientos, es la de proporcionar al alumno una formación completa como instrumentista y músico, que le haga flexible, consciente de su materia e impulse su capacidad expresiva.

Deseo expresar mi gratitud a Ginés Abellán Torregrosa y Katalin Székely, por la inestimable colaboración que me han ofrecido durante la gestación de este proyecto, y muy especialmente a István Matuz por ser él quien me ha inspirado esta línea de trabajo. También a los niños, por todo lo que me han sugerido y aportado, así como a todos cuantos han participado en su realización.

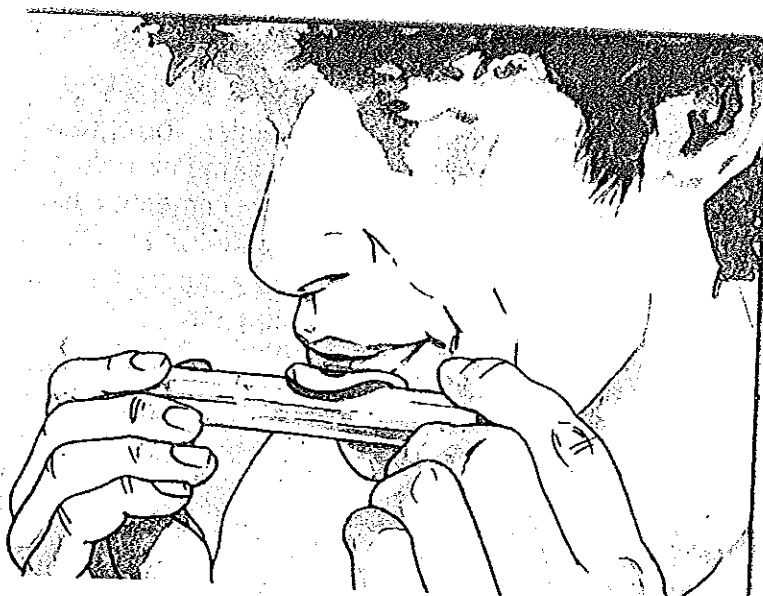
Todo el texto de este método ha sido redactado en masculino genérico.

CAPÍTULO PREPARATORIO

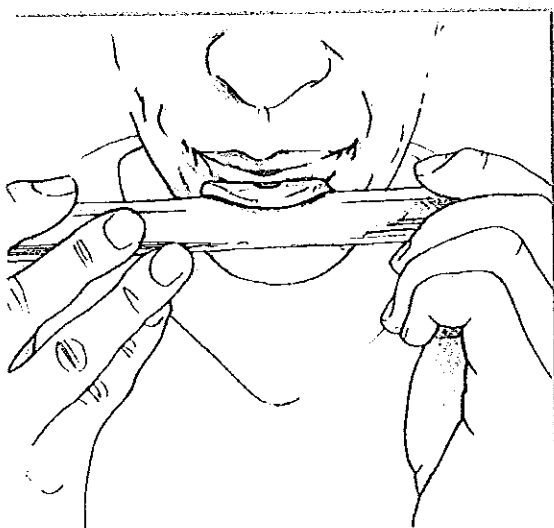
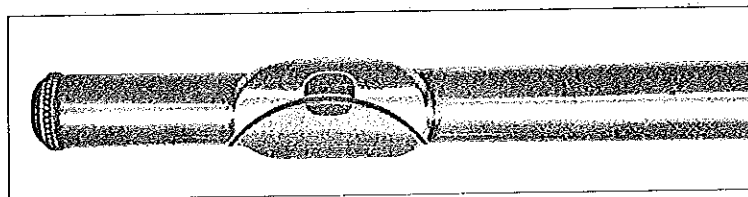
La flauta es un tubo dividido en tres partes que se unen para formar el instrumento completo, cuyos nombres son: cabeza, cuerpo y pata.



La placa se apoya en el hueco que se forma entre el labio inferior y la barbilla.



El labio inferior cubre en parte el agujero de embocadura (más o menos un tercio).



Para hacer sonar la cabeza, tensamos un poco los labios formando un agujero pequeño y ovalado que debe coincidir con el agujero de embocadura, y soplamos contra su borde opuesto, o sea, el bisel. Las líneas de los labios y la cabeza de la flauta deben estar paralelas.

Si ya has conseguido hacer sonar la cabeza, inténtalo también cerrando su extremo inferior. Obtendrás un sonido más grave y quizá te resulte más fácil así que con el extremo abierto.



Ahora prueba a sacar dos sonidos distintos con el extremo de la cabeza cerrado. El más grave (parcial 1)* soplando relativamente suave, como ya has comprobado, y el más agudo (parcial 2) soplando con más fuerza y tensando un poco más los labios para que el agujero se haga un poco más pequeño.

Intenta lo mismo, pero ahora con el extremo de la cabeza abierto.

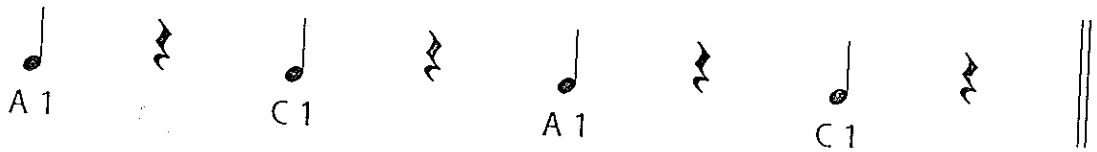
* Comúnmente se hace referencia a los parciales con el nombre de armónicos, teniendo dos significados diferentes desde el punto de vista de la acústica musical.

Ejercicios para cabeza sola

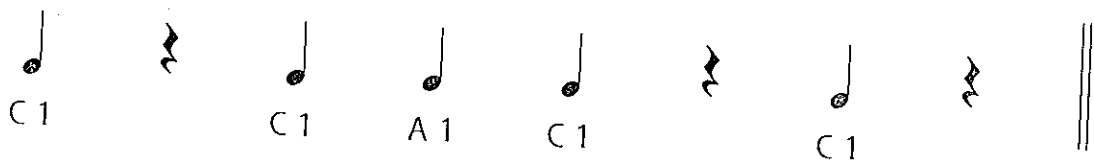
G. Abellán

A: Extremo abierto - C: Extremo cerrado
1: Primer parcial - 2: Segundo parcial

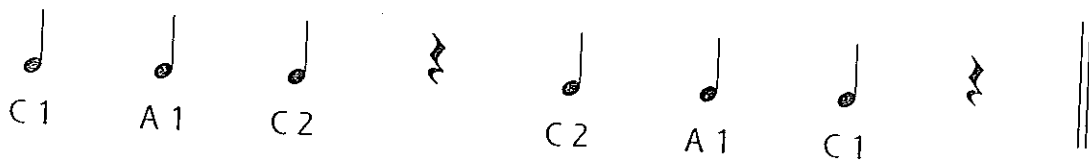
a



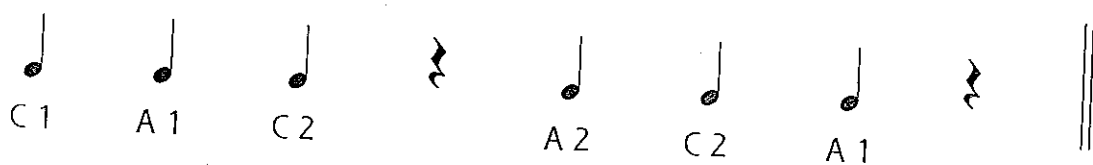
b



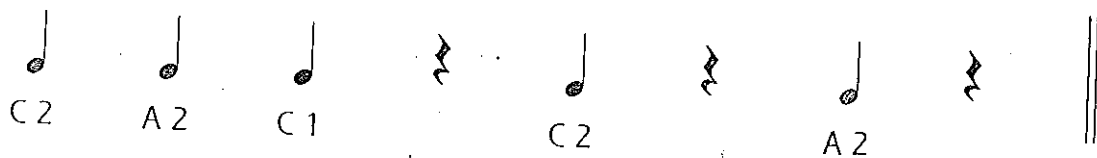
c



d



e



Ejercicios para cabeza y pata

Antes que con la flauta completa, vamos a practicar un poco con una flauta más pequeña y mucho más fácil de manejar.

Vamos a unir la cabeza y la pata, pero, como generalmente tienen un poco de holgura, necesitamos poner un calzo para que ajusten bien.

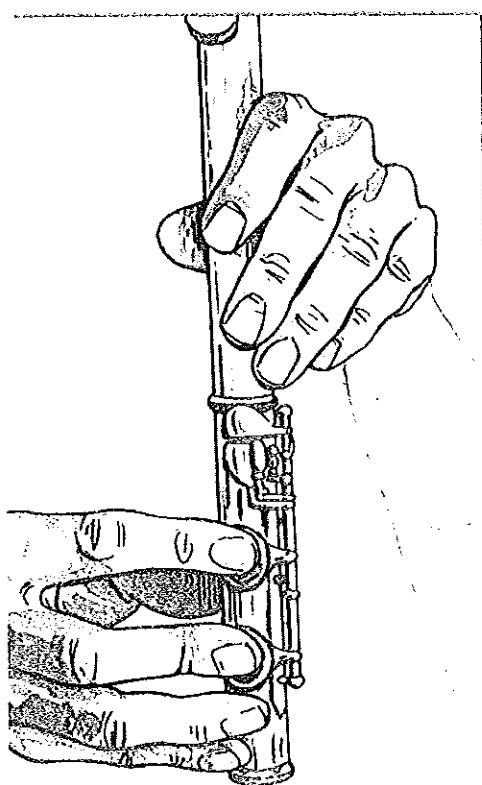
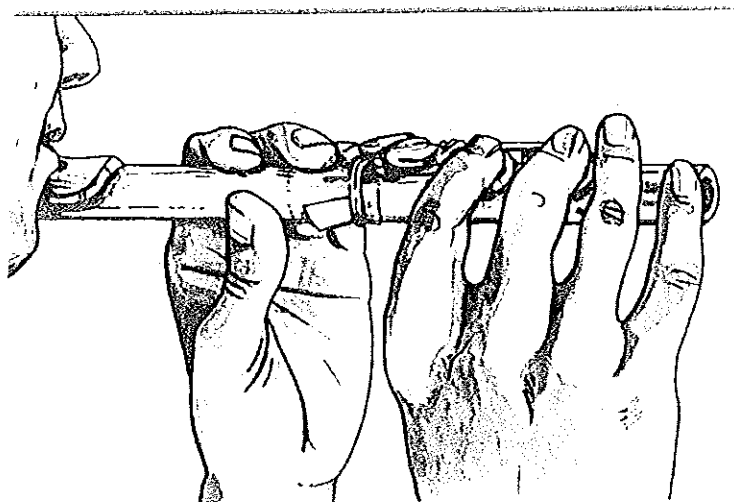


Corta una tira de papel de un folio corriente y dóblalo sobre el extremo de la cabeza, de manera que una parte quede en el exterior y otra, más pequeña, en el interior del tubo.

Ahora ya puedes unir, con cuidado, la cabeza con la pata.

Para tocar con esta pequeña flauta, debes sujetar con la mano izquierda la cabeza y colocar los dedos índice y corazón de la mano derecha sobre los platos de la pata, apoyando los dedos meñique y pulgar en el tubo, quedando en el aire el dedo anular.

Observa las ilustraciones.



Con esta pequeña flauta vamos a practicar tres sonidos: las notas do, re y mi, cuyas digitaciones y escritura se presentan a continuación.

● PLATO PULSADO

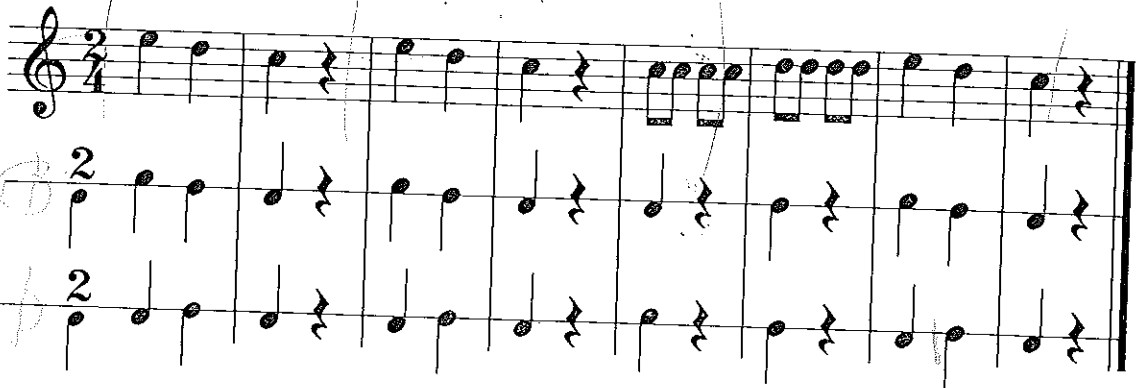
○ PLATO NO PULSADO

	● ●	do	
	● ○	re	
	○ ○	mi	

a. Panecillos calientes

También 8ª ALTA

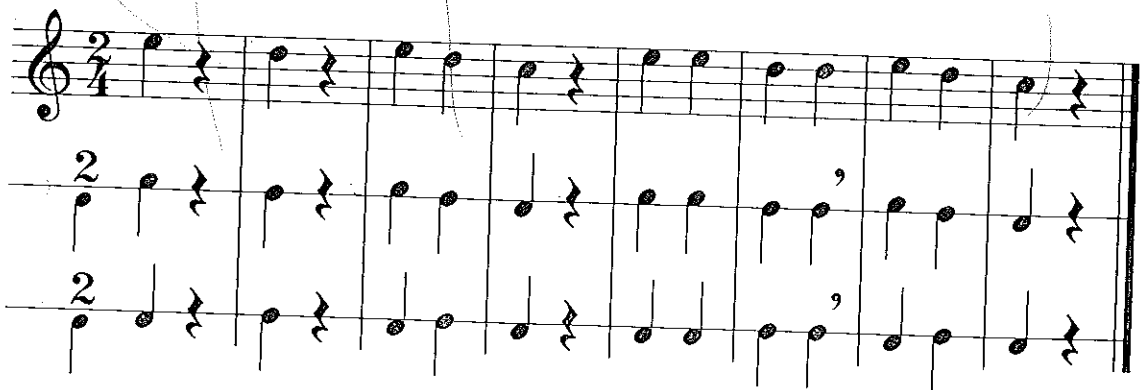
Inglaterra



b. Din, don, dan

También 8ª ALTA

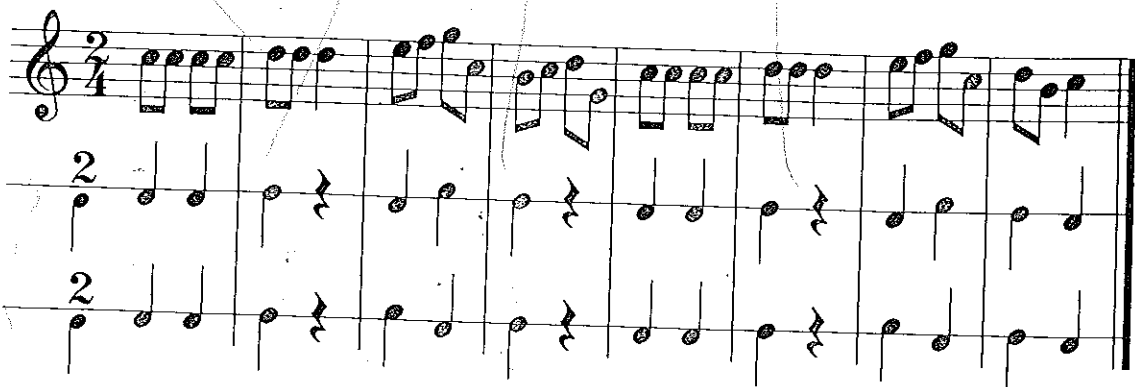
España



c. Sobre el puente de Aviñón

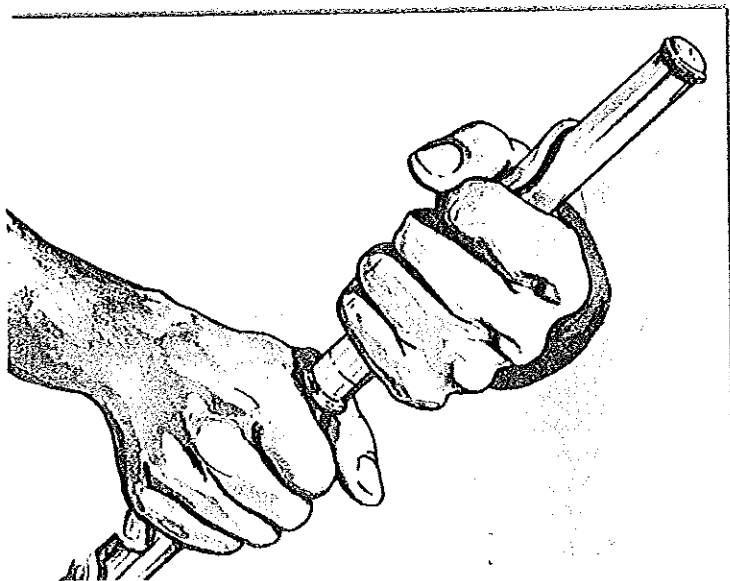
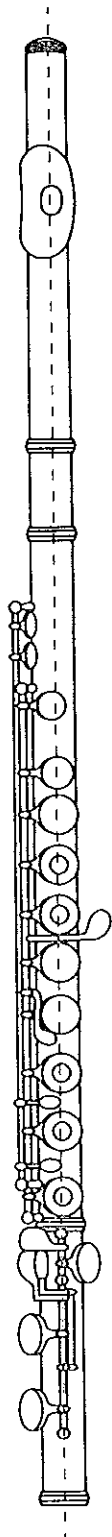
También 8ª ALTA

Francia



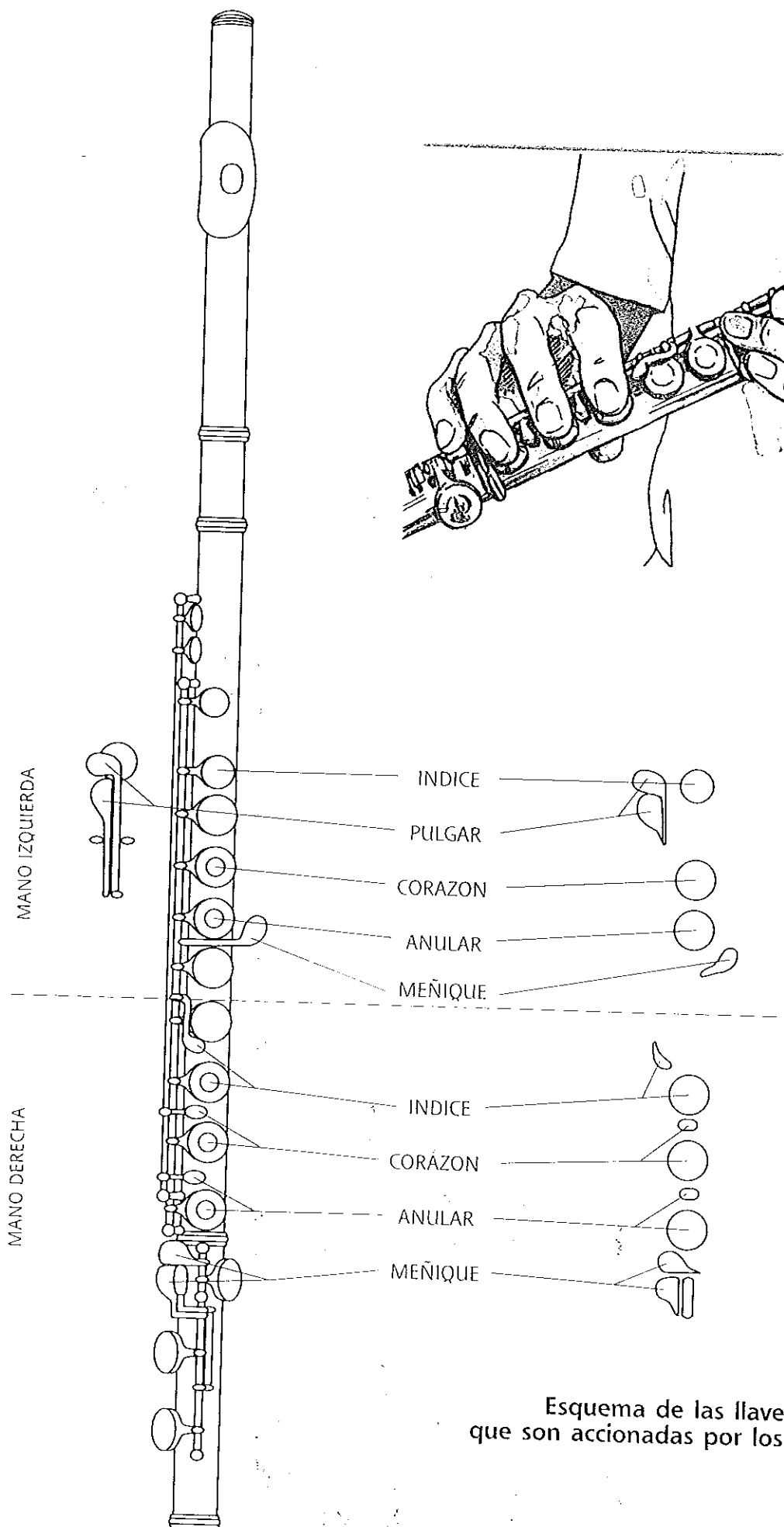
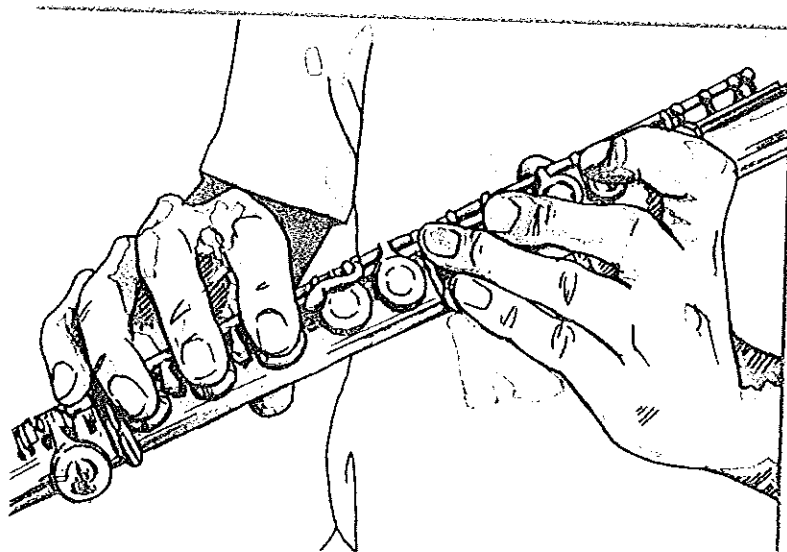
CAPÍTULO UNO

Ahora vamos a montar la flauta completa. Como las zonas de unión son finas y el material del que están hechas es relativamente endeble, para no deformarlas, debes encarar las dos partes (cabeza y cuerpo, cuerpo y pata) y unir las haciendo un movimiento de rosca. Verás que ajustan sin necesidad de hacer demasiada fuerza.

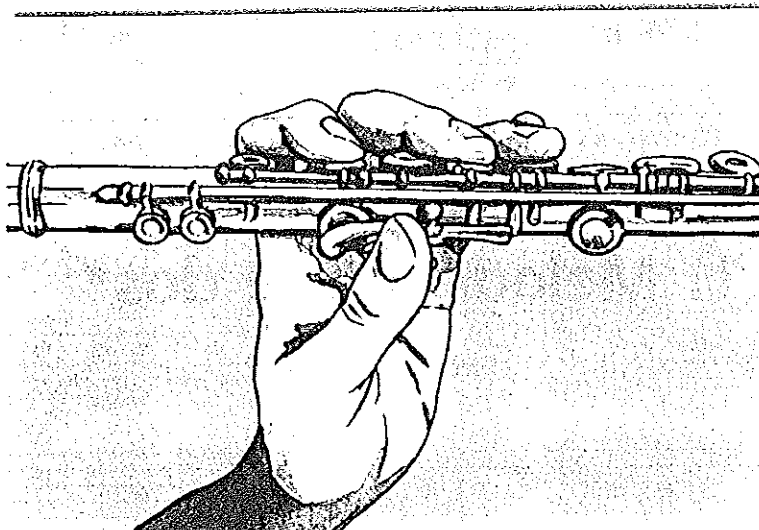


Tu profesor te indicará cómo deben estar alineadas las tres piezas del instrumento. También, cómo debes colocar los dedos sobre las llaves, y qué posición han de tener los brazos y el resto del cuerpo respecto a la flauta.

Observa las siguientes ilustraciones, que también te orientarán.



Esquema de las llaves que son accionadas por los dedos.



Vista interior de la mano izquierda.

La cabeza debe estar un poco ladeada hacia la izquierda, sin girar la cintura.

Procura tener los hombros relajados y la espalda recta, tanto de pie como sentado.



La flauta tiene una sujeción un poco difícil al principio, por eso tienes que fijar bien los puntos de apoyo que son:

- ☛ la base del dedo índice izquierdo, que rodea el tubo y ayuda a fijar bien la placa contra la barbilla;
- ☛ el meñique derecho, que la mayor parte del tiempo presiona la primera palanca de la pata;
- ☛ y el pulgar derecho, que sujeta el tubo por debajo.

Digitación para las notas
la¹ y la²



1. Melodía entre dos*

Con grazia

También 8ª ALTA

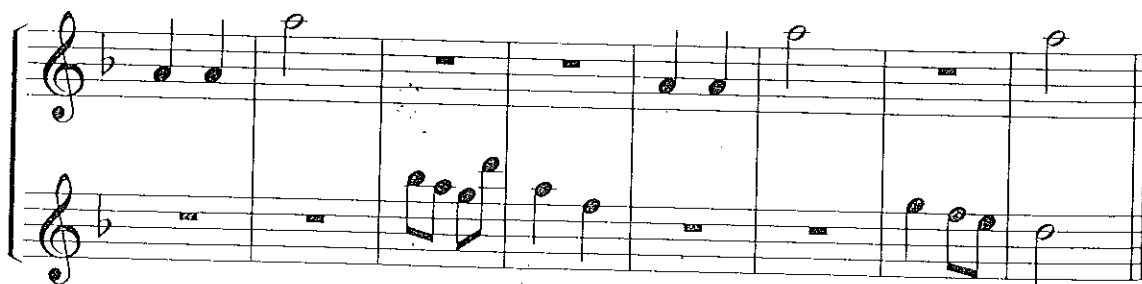
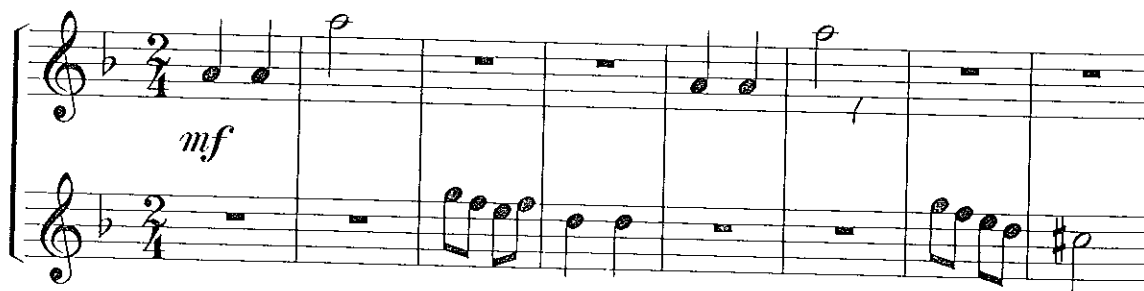
M. Picó



2. Hoquetus

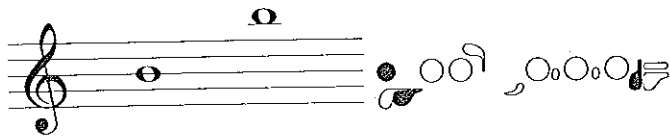
Tranquillo

M. Picó



* Simultanear el estudio de las piezas con los ejercicios de sonido y técnica de este capítulo (páginas 45 y 46).

Digitación para las notas
si¹ y si²



3. Entre tu y yo

También 8ª ALTA

M. Picó

Allegro



4. Melodía popular húngara

También 8ª ALTA

Andante

5. Luna lunera

Allegro

También 8ª BAJA

mf Lu - na lu - ne - ra, cas - ca - be - le - ra,

cin - co po - lli - tos, y_u - na ter - ne - ra.

Digitación para las notas
do² y do³

6. De viaje

Moderato

M. Picó

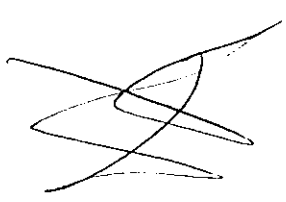
mf

Con mi ma - le - ta
en mi bi - ci - cle - ta sal - go de via - je has - ta lle - gar al mar.

7. Cucú

También 8ª BAJA

Andante



f Cu - cú dón - de es - tás
mf ven a - quí y lo ve - rás.

8. Este niño bueno

También 8ª ALTA

Allegretto

(,)

mf Es - te ni - ño bue - no se quie - re dor - mir ,
(,)

con un o - jo só - lo en el mes de A - bril.



9. Melodía para dos flautas

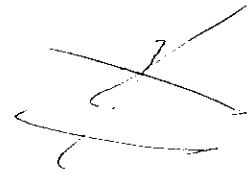
Moderato

También 8ª ALTA

M. Picó

Musical score for two flutes, Moderato, 2/4 time signature. The score consists of four systems, each with two staves. The first staff of each system begins with a *mf* dynamic marking. The melody is written in treble clef. The second staff of each system contains a bass line with rests and notes. The score ends with a double bar line.

CAPÍTULO DOS *



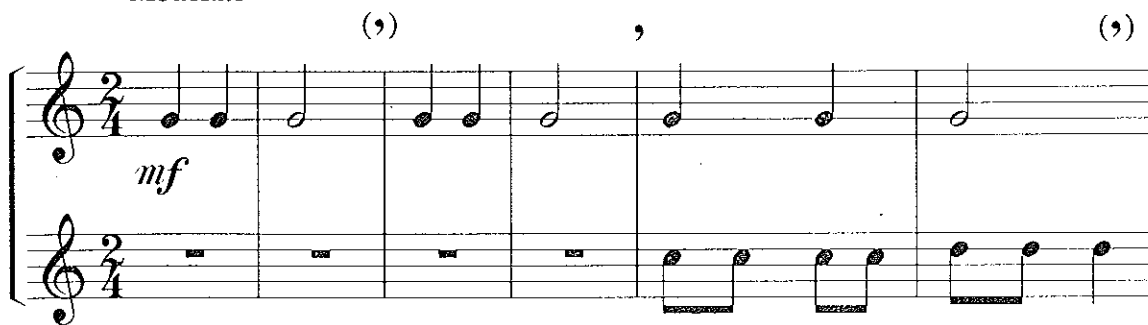
Digitación para las notas
sol¹ y sol²



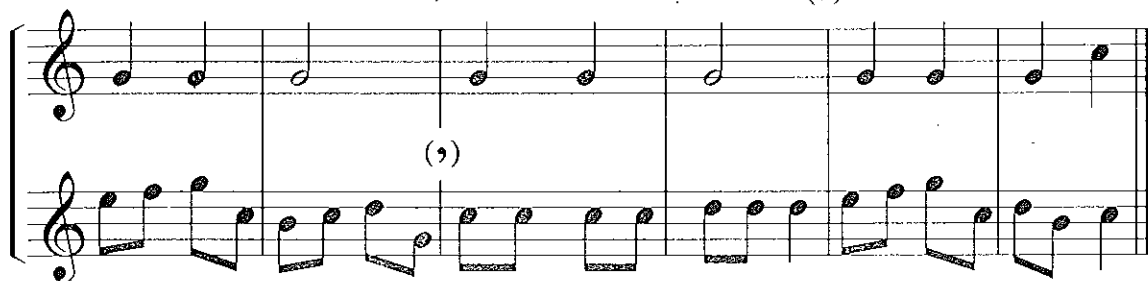
10. Sobre el puente de Aviñón. Francia

También 8ª ALTA

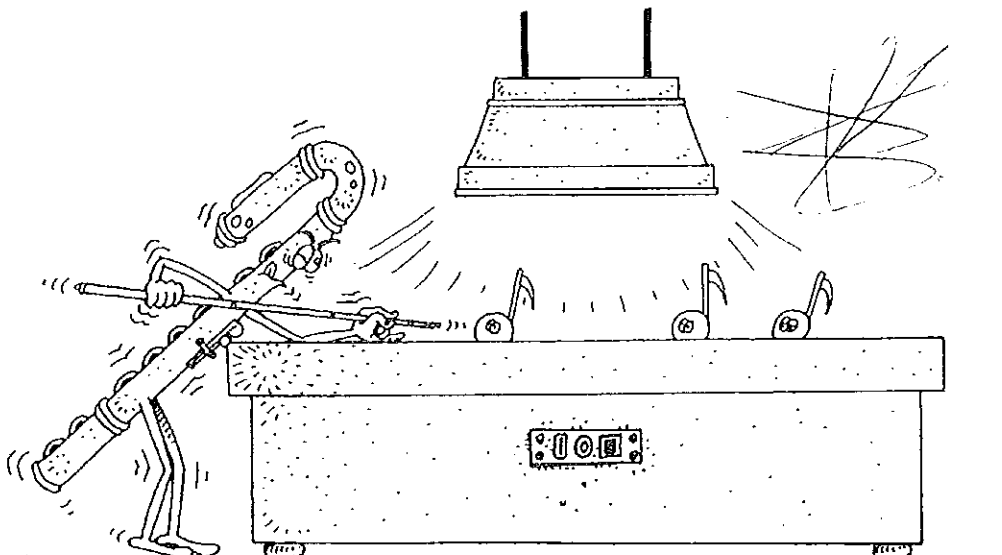
Moderato



mf So - bre el puen - te de_A - vi - ñón



to - dos bai - lan to - dos bai - lan so - bre el puen - te de_A vi - ñón to - dos bai - lan el ron - dó



* Simultanear el estudio de las piezas con los ejercicios de sonido y técnica de este capítulo (páginas 47 y 48).

11. Din - Don - Dan

Andante

También 8ª BAJA

Handwritten musical notation for 'Din - Don - Dan'. The notation is written on two staves. The first staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The second staff has a bass clef, the same key signature, and the same time signature. The melody is written on the first staff, and the lyrics are written below the second staff. The lyrics are: 'Din Don Din Don Dan las es - tre - llas bri - lla - rán, cam - pa - ni - tas so - na rán,'. The tempo is marked 'Andante' and the instrument is 'También 8ª BAJA'. The dynamic is marked 'mf'.

mf Din Don Din Don Dan las es - tre - llas bri - lla - rán, cam - pa - ni - tas so - na rán,

Din Don Din Don Dan y_a las ni - ñas dor - mi - rán. que_a los ni - ños dor - mi - rán.

12. Din - Don

Allegro

También 8ª BAJA

Handwritten musical notation for 'Din - Don'. The notation is written on two staves. The first staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The second staff has a bass clef, the same key signature, and the same time signature. The melody is written on the first staff, and the lyrics are written below the second staff. The lyrics are: 'Din Don Din Don Din Don Di - gui Di - gui Din Don'. The tempo is marked 'Allegro' and the instrument is 'También 8ª BAJA'. The dynamic is marked 'mf'.

mf Din Don Din Don Din Don Di - gui Di - gui Din Don

Din Don Din Don Din Don Di - gui Di - gui Don.

13. A la rorro

También 8ª ALTA

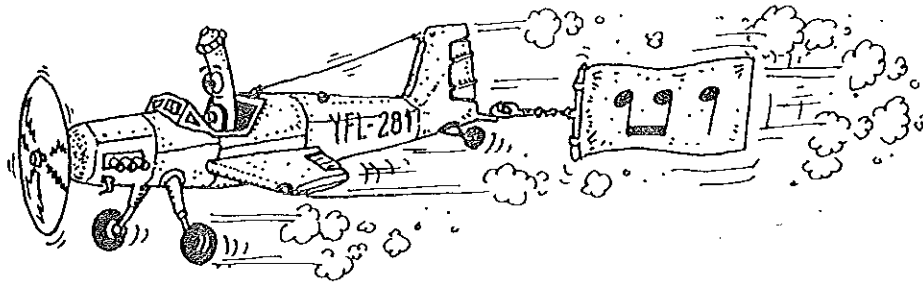
Moderato e dolce

(9)

mf A la ro - rro_a la ro - rro, duér-me te ni - ño,

(9)

a la ro - rro_a la ro - rro, ya es - toy dor-mi - do.



14. La mariposa y el oso

También 8ª ALTA

M. Picó

Andante

(9)

mf

(9)

15. Danza en modo lidio*

Con moto

Toca también la segunda voz, como está y 8ª ALTA

M. Picó

(,) , (,)

mf

Two staves of music in 3/4 time. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. There are dynamic markings 'mf' and 'f'.

16. La guerra en Cuba

Moderato con dolore

También 8ª BAJA

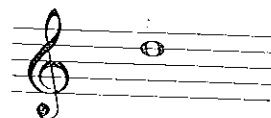
mf La gue-rra_en - Cu - ba ya se_a - ca - bó,

los es - pa - ño - les no vuel - ven no.

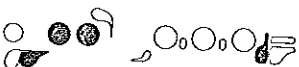
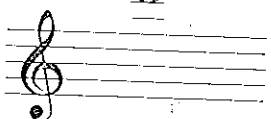
Two systems of musical notation in 3/4 time. Each system has a treble and bass staff. The first system includes the lyrics 'La gue-rra_en - Cu - ba ya se_a - ca - bó,' and the second system includes 'los es - pa - ño - les no vuel - ven no.' The music is in a minor key (one flat) and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Digitaciones para las notas

re²



re³

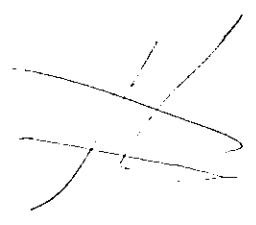


* La escritura, digitación y emisión de las notas fa¹, fa², mi¹, mi², re¹ y do¹, se aborda en los ejercicios de sonido y técnica antes que en las piezas al simultanear ambos bloques.

17. Canción popular. Hungría

Allegretto

También 8ª ALTA



Musical score for 'Canción popular. Hungría'. The score is in 2/4 time, key of D major (one sharp). It consists of two systems of two staves each. The first system has a melody in the upper staff starting with a half note D4, followed by quarter notes E4, F#4, and G4, then a half note A4. The lower staff has a bass line starting with a half note D3, followed by quarter notes E3, F#3, and G3, then a half note A3. Dynamics include *mf* and *f*. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line.

18. Jugando en la orilla

Tranquillo

También 8ª BAJA

M. Picó



Musical score for 'Jugando en la orilla'. The score is in 2/4 time, key of D minor (two flats). It consists of two systems of two staves each. The first system has a melody in the upper staff starting with a half note D3, followed by quarter notes C3, B2, and A2, then a half note G2. The lower staff has a bass line starting with a half note D3, followed by quarter notes C3, B2, and A2, then a half note G2. Lyrics are: 'Co - rre, sal - ta y no mi - res ha - cia a - trás,'. Dynamics include *f*. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line. Lyrics are: 'so - pla el vien - to, vie - nen o - las y los pies te mo - ja - rás.'

19. Aserrín

Scherzando

También 8ª ALTA

(9)

mf A - se - rrín, a - se - rrán, los ma -

,

de - ros de San Juan, el car - pin - te - ro_en la

(9)

po - pa a - se - rran - do_el bar - co_es - tá.

Da Capo
2 veces.

Aserrín, aserrán,
las palomitas se van,
las del cura vuelan mucho,
también las del sacristán.

Aserrín, aserrán,
las campanas de San Juan,
las de "alante" corren mucho,
las de atrás se quedarán.

20. Hip, Hip, Hop. Alemania*

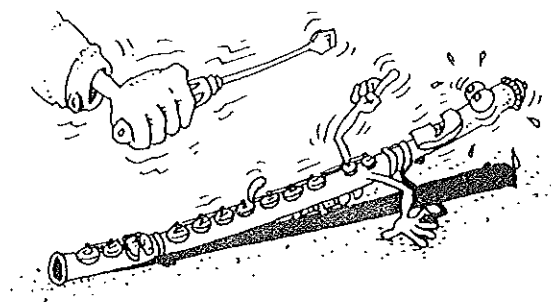
También 8ª BAJA

Leggiero

f Hip, hip, hop, un ca - ba - llo soy,

mf li - ge - ri - to voy tro - tan - do y mis cas - cos van so - nan - do

sol, la, si, do, re, re, do, si, la, sol.



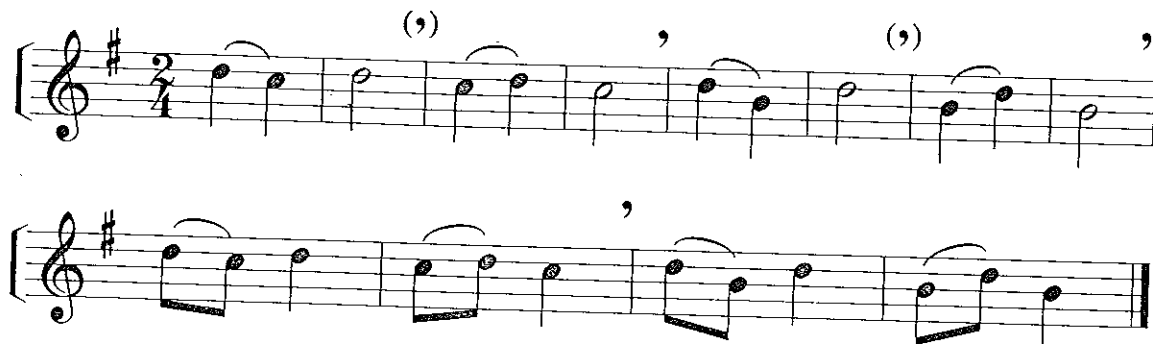
* Iniciar a partir de aquí los ejercicios de creación y análisis correspondientes a este capítulo (páginas 53 y 54), simultaneándolos con las otras materias.

21. Ejercicio de dedos

Practica primero con golpe de lengua en cada nota
y después con las ligaduras.
También 8ª ALTA

M. Picó / G. Abellán

Calmato



22. Sal al ventanar. Galicia

Allegro

También 8ª ALTA

mf Sal al ven-ta-nar, Ma-rí-a, si te quie-res a-so-mar,

e-sa ca-ri-ta de ro-sa quie-ro vol-ver a mi-rar.

Esa rosa que tu ves
asomada al ventanar,
no ha de quererte a tí,
que no se quiere asomar.

23. A Pedro como era calvo ...

También 8ª ALTA

Allegro moderato

mf A Pe - dro co - mo_e - ra cal - vo, le pi - ca - ban

los mos - qui - tos, y su pa - dre le de - cí - a: pon - te el

go - rro Pe - ri - qui - to, que te pi - can los mos -

qui - tos con el tri - qui tri - qui - trón, u - na pul - ga y un ra -

tón, han sa - li - do de un ca - jón, chim - pón.

24. El pan de la abuela

Allegro

También 8ª BAJA

M. Picó

(9)

El tri-go es-tá ma-du-ro, la sie-ga co-men-zó, la

(9)

rue-da del mol-li-no mo-lien-do el gra-no es-tá. A-gua y ha-ri-na pa-

ra_a-ma-sar el pan, que_en un hor-no ca-lien-te se co-ce-rá.

25. Antiguo canon. Francia

Comodo

También 8ª ALTA

1. 2. (9) 3. 4. (9)

mf

26. Canción popular. Hungría

También 8ª BAJA

Vivace

Two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is marked with a forte *f* dynamic. The second system continues the melody and includes first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the staff.

estudio

27. Danza en modo dórico

También 8ª ALTA

Moderato cantabile

M. Picó

Two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is marked with a mezzo-forte *mf* dynamic and includes a *2ª vez p* (second time piano) instruction. The second system continues the melody and includes first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the staff. The piece concludes with a *ritardando* instruction.

estudio 28. Viva la media naranja

Allegretto

También 8ª BAJA

mf Vi-va la me-dia na-ran-ja, vi-va la na-ran-ja en-te-ra, vi-van

los ma-ri-ne-ri-tos que van por la ca-rre-te-ra, fe-rro-ca-rril, ca-mi-no

lla-no, en el va-por se va mi her-ma-no, se va mi her-ma-no se va mi a-

mor, se va la pren-da que_a-do-ro yo, que_a-do-ro yo.

Da Capo
2 veces

Del hueso de una aceituna
tengo que hacer un tintero,
del tintero, una pluma,
de la pluma un manguillero.
Ferrocarril ...

Me he comprado un pajarito
que canta lindas canciones,
me despierta con sus trinos
y me duerme con sus sonos.
Ferrocarril ...

estudiar

29. En Salamanca tengo ...

Allegro moderato

También 8ª ALTA

(9)

mf En Sa-la-man-ca ten - go, en Sa-la-man-ca ten - go,

(9)

ten ten ten, ten-go sem - bra-do, ten-go sem - bra-do,

(9)

a - zú-car y ca ne - la, a - zú-car y ca ne - la,

(9)

pi pi pi, pi-mien-ta_y cla-vo, pi-mien-ta_y cla-vo. D.C.

Cómo quieres que tenga
cómo quieres que tenga
la, la, la,
la cara blanca
la cara blanca,

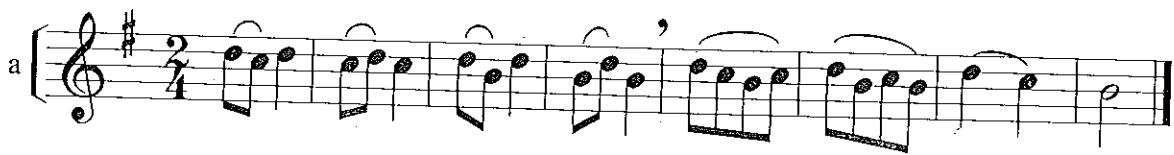
si soy carbonerita
si soy carbonerita
de, de, de,
de Salamanca
de Salamanca.

estudiar 30. Tres ejercicios de dedos

M. Picó

También 8ª ALTA
Practica primero con golpe de lengua en cada nota y después con ligaduras.

Moderato



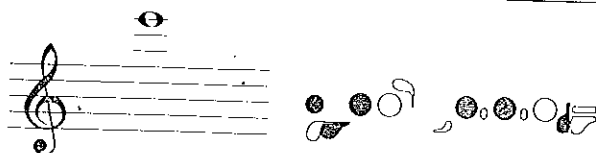
Moderato



Moderato



Digitación para la nota
mi³



CAPÍTULO TRES *

estudiar

31. Dúo

También 8ª ALTA

M. Picó

Allegro moderato

p
mf
rit.
rit.

estudiar

32. Canción de cuna

Toca las dos voces
También 8ª BAJA

Tranquillo e espressivo

p

* Simultanear el estudio de las piezas con los ejercicios de sonido y técnica (páginas 49 a 52) y los de creación y análisis (páginas 55 a 57) de este capítulo.

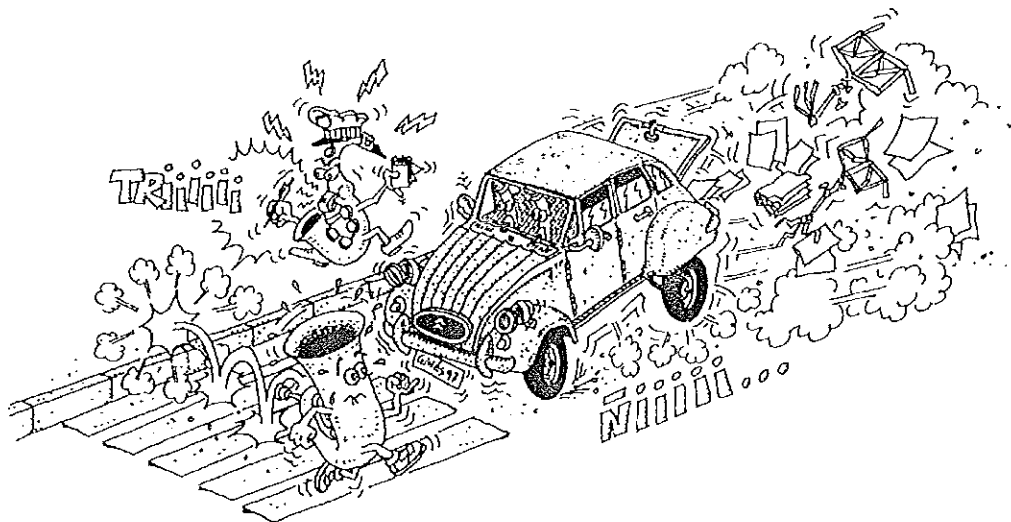
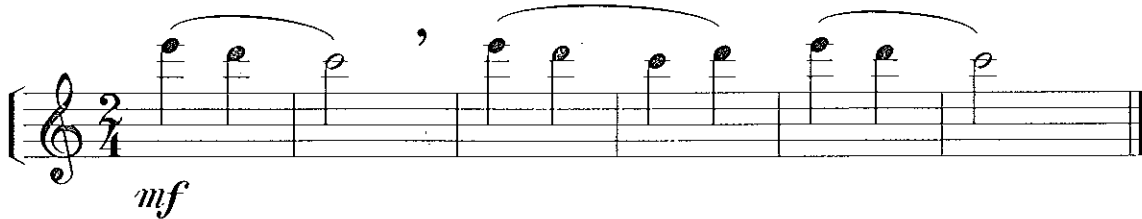
estudio

33. Ejercicio de dedos

M. Picó

Andante

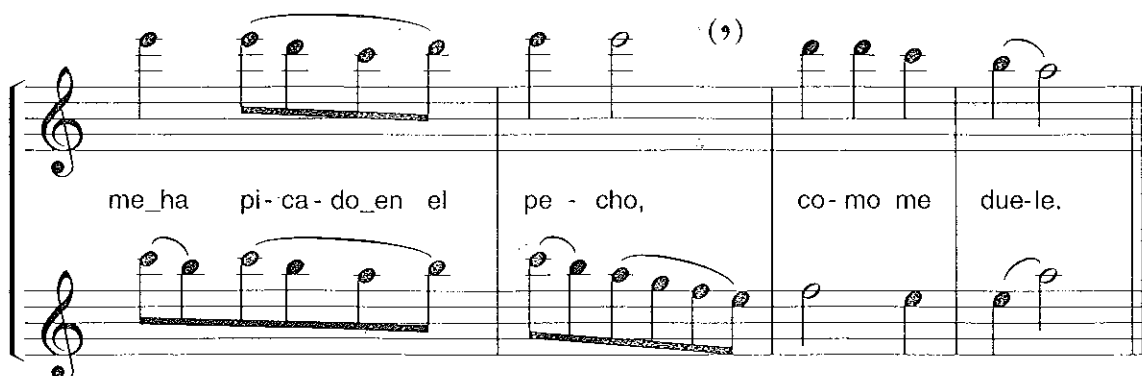
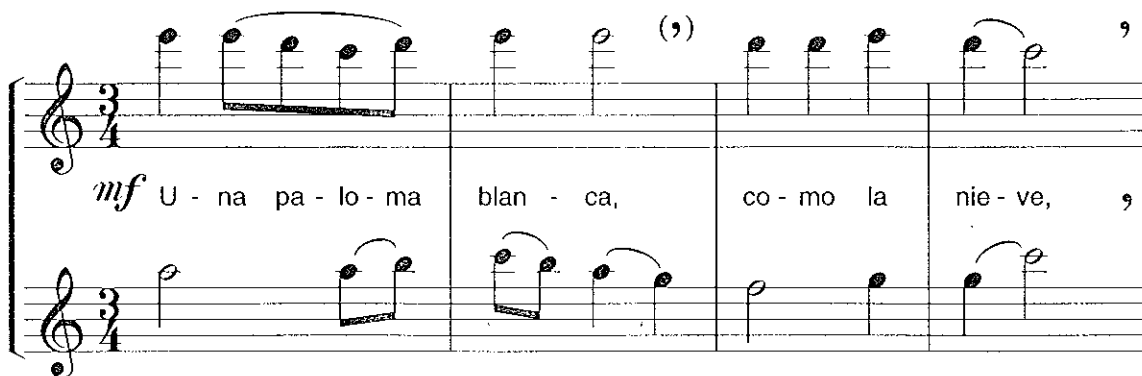
También 8ª BAJA
Practica primero con golpe de lengua en cada
nota y después con ligaduras.



34. Una paloma blanca. Burgos

Moderato

También 8ª BAJA



35. Tengo, tengo, tengo ...

También 8ª ALTA *

Allegro vivo

The musical score is written for two voices in 2/4 time. The first system begins with a forte (f) dynamic. The lyrics are: 'Ten-go, ten-go, ten-go, tú no tie-nes na-da, ten-go tres o-ve-jas en u-'. The second system continues with 'na ca-ba-ña. U-na me da le-che, o-tra me da la-na,'. The third system has 'o-tra me man tie-ne to-da la se-ma-na,'. The fourth system starts with a forte (f) dynamic and includes the lyrics 'Ca-ba-lli-to blan-co, llé-va-me de a-quí'. The fifth system concludes with 'llé-va-me has-ta el pue-blo don-de yo na-cí.'.

f Ten-go, ten-go, ten-go, tú no tie-nes na-da, ten-go tres o-ve-jas en u-
na ca-ba-ña. *p* U-na me da le-che, o-tra me da la-na,
o-tra me man tie-ne to-da la se-ma-na,
f Ca-ba-lli-to blan-co, llé-va-me de a-quí
llé-va-me has-ta el pue-blo don-de yo na-cí.

* Tocar la 2ª voz siempre a la altura a la que está escrita.

36. Pequeña marcha

Z. Kodály
(1882 - 1967)

Marziale

Toca las dos voces.
También 8ª BAJA

The musical score is written for two staves in 2/4 time. The first system begins with a *mf* dynamic marking. The melody is simple and rhythmic, consisting of eighth and quarter notes. The second system continues the melody. The third system also continues the melody. The fourth system concludes the piece with a *rit.* (ritardando) marking above the staff and below the staff.

37. Melodía popular húngara

Toca las dos voces.

Andantino

Handwritten musical score for 'Melodía popular húngara'. The score is written for two voices (treble and bass clefs) in 2/4 time, key of D major (one sharp). The tempo is 'Andantino'. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The score consists of three systems of two staves each. The melody is simple and folk-like, with many ties and slurs. There are handwritten commas above some notes in the first two systems.

38. Cansado estoy de solfear. Canon.

También 8ª ALTA

Allegro moderato

Handwritten musical score for 'Cansado estoy de solfear. Canon.'. The score is written for a single voice (treble clef) in 4/4 time, key of D major (one sharp). The tempo is 'Allegro moderato'. The score consists of a single system of one staff. The melody is simple and folk-like, with many ties and slurs. There are handwritten numbers 1, 2, 3, and 4 above the first four measures, indicating a sequence of notes. The lyrics are written below the staff.

Do, re, mi, fa, sol, can-sa-do_es-toy de sol-fe-ar no pue-do más de-cir el

39. La viudita

Allegretto

También 8ª ALTA

mf Her 2ª vez *p*

mo - sas don ce - llas que al Pra - do ve ní - ís, a
soy la viu dí - ta del Con - de Lau - re - el, (,) que

co - ger las ro - sas de ma - yo y a bril. Yo
quíe - ro ca - sar - me y no en - cuen - tro con quién (...) Y_a -

mf ho - ra que ha llas - te la pren - da que ri - da, (,) fe -

liz a su la do pa - sa - rás la vi - da.

Se hallará la letra completa de esta canción en la página 71.

40. En el salón del Prado

Allegro

También 8ª BAJA

The musical score is written for a piano in 2/4 time, featuring a treble and bass staff. The melody is simple and repetitive, consisting of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes, with dynamic markings *mf* and *p* indicating volume. The score is divided into four systems, each with two staves. The lyrics are: "En el salón del Prado no se pue-de ju-gar, *p* en el salón del Prado no se pue-de ju-gar, *mf* por- que hay ni-ños que go-zan en ve-nir a es-tor-bar, *p* por- que hay ni-ños que go-zan en ve-nir a es-tor-bar." The final system ends with a double bar line.

mf En el sa-lón del Pra-do no se pue-de ju-gar, *p* en

el sa-lón del Pra-do no se pue-de ju-gar, *mf* por-

que hay ni-ños que go-zan en ve-nir a es-tor-bar, *p* por-

que hay ni-ños que go-zan en ve-nir a es-tor-bar.

Se hallará la letra completa de esta canción en la página 71.

41. El día de los torneos

Moderato (a uno)

También 8ª BAJA

mf El dí - a de los tor - ne - os pa -

sé por la mo - re - rí - a y

f ví - u - na mo - ra la - van - do al pie

de la fuen te frí - a mf

Se hallará la letra completa de esta canción en la página 72.

42. Un cocherito

Allegretto

También 8ª ALTA

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in Spanish and describe a carriage driver. The score includes dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano), and various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. The lyrics are: 'Un co- che- ri- to, le-ré, me di- jo_a no-che, le-ré, que si que- rí- a, le-ré, mon- tar en co- che, le-ré, y yo le di- je, le-ré, con gran sa- le- ro, le-ré, no quie- ro co- che, le-ré, que me ma- re- o, le-ré. El nom- bre de Ma- rí - a que cin- co le- tras tie- ne; la e- me, la a, la e- rre, la i, la a: Ma- rí - a.'

f Un co- che- ri- to, le-ré, me di- jo_a no-che, le-ré, que si que-

rí- a, le-ré, mon- tar en co- che, le-ré, y yo le di- je, le-ré,

con gran sa- le- ro, le-ré, no quie- ro co- che, le-ré, que me ma-

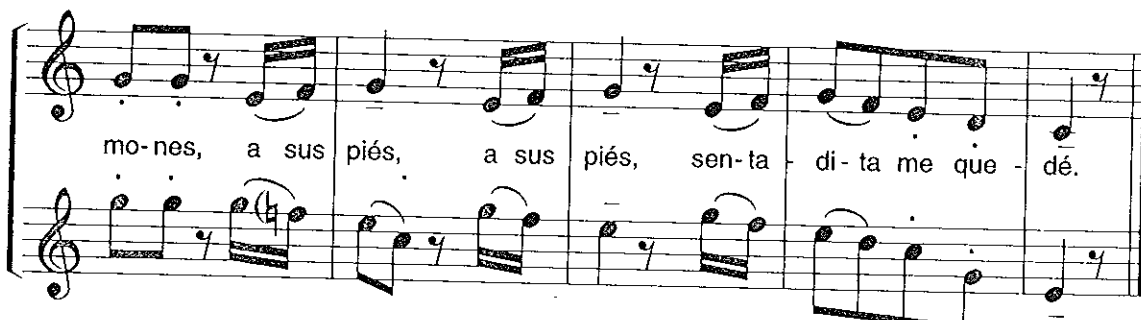
re- o, le-ré. El nom- bre de Ma- rí - a que cin- co le- tras tie- ne; la

e- me, la a, la e- rre, la i, la a: Ma- rí - a.

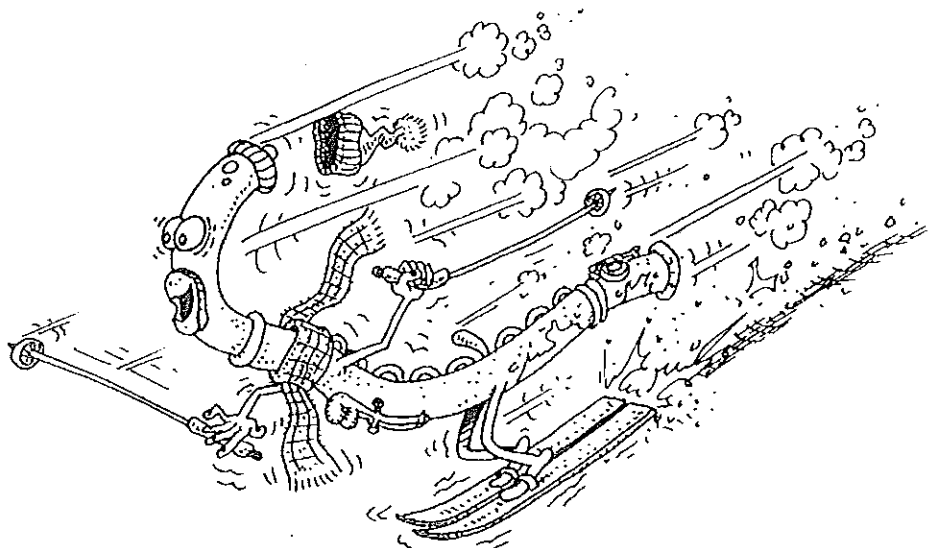
43. Al corro la patata

También 8ª ALTA *

Allegro ma non tanto



* Tocar la 2ª voz siempre a la altura a la que está escrita.



44. Quisiera ser tan alta ...

Allegro giusto

Toca las dos voces

Arm.: G. Abellán

Qui - sie - ra ser tan al - ta co - mo la lu - na, ¡ay!

¡ay!, co - mo la lu - na, co - mo la lu - na, pa -

ra ver los sol da - dos de Ca ta - lu ña, ¡ay! ¡ay!, de Ca -

ta - lu - ña, de Ca ta - lu - ña.

Da Capo
3 veces.

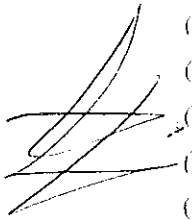
Se hallará la letra completa de esta canción en la página 73.

19.11.03

45. El duque de la victoria

Moderato con grazia

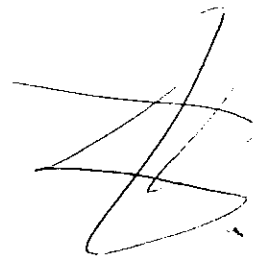
También 8ª BAJA



EJERCICIOS DE SONIDO Y TÉCNICA

Marcial Picó

Capítulo uno



Practica los siguientes ejercicios después de la pieza n° 1.

1.



2.



3.

Toca tres parciales de la digitación de base LA*.

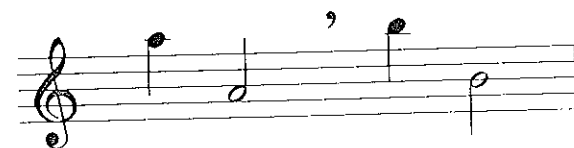
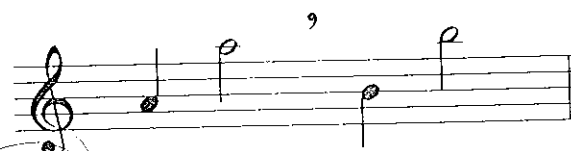
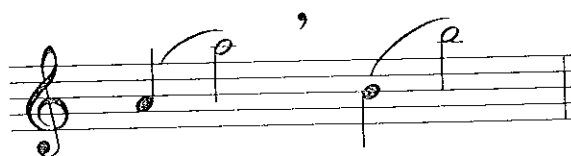
* No es importante conocer los nombres de las notas que se derivan de cada uno de los parciales. De momento el interés se centra en realizar los pasos consecutivos dentro de la serie, ascendente y descendente, y reconocer de forma intuitiva (de oído) los intervalos que los separan.

Este sistema de notación de las digitaciones es una idea del profesor I. Matuz, y se irá desarrollando en el apartado Teoría y recursos sonoros.

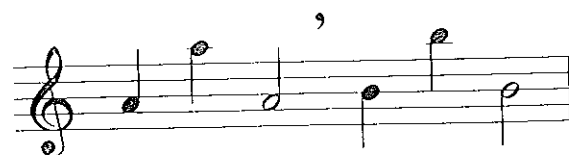
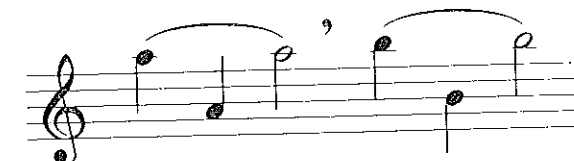
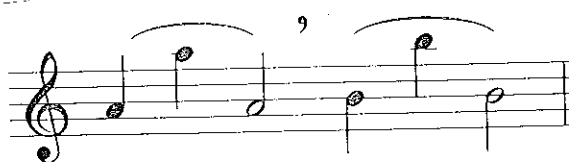


4.

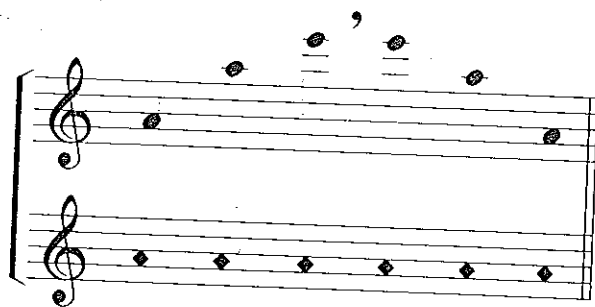
Practica los siguientes ejercicios después de la pieza n° 3.



5.



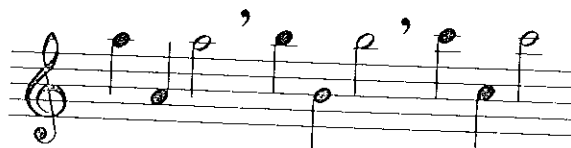
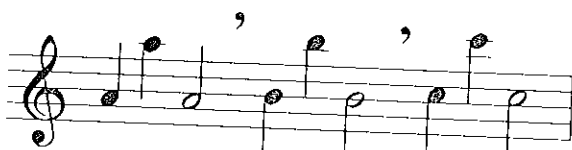
6. Toca tres parciales de las digitaciones de base LA y SI.



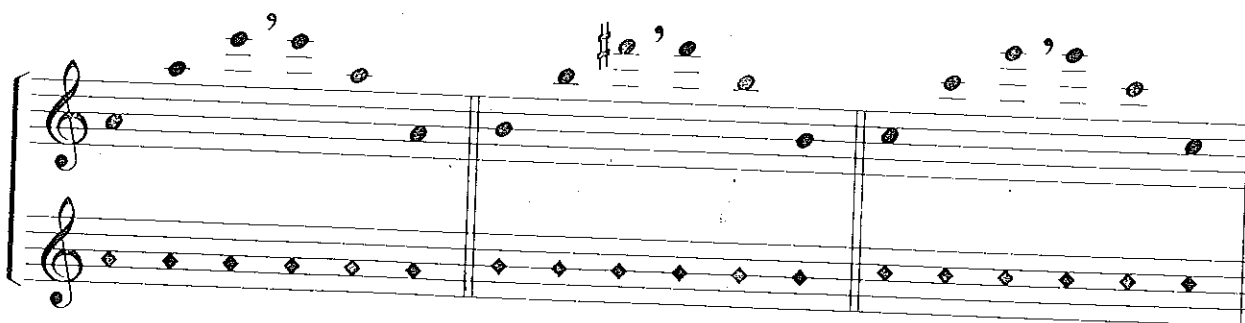
7. Practica los siguientes ejercicios después de la pieza n° 6.



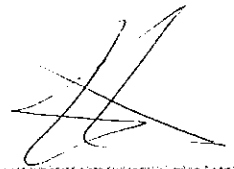
8.



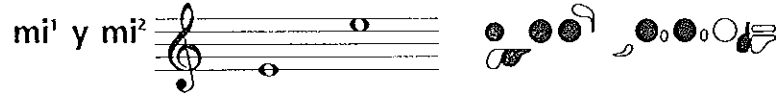
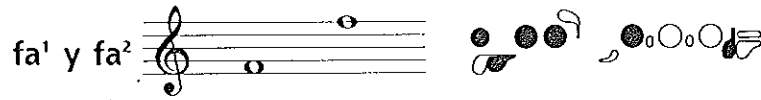
9. Toca tres parciales de las digitaciones de base LA, SI y DO²



Capítulo dos



Digitaciones para las notas

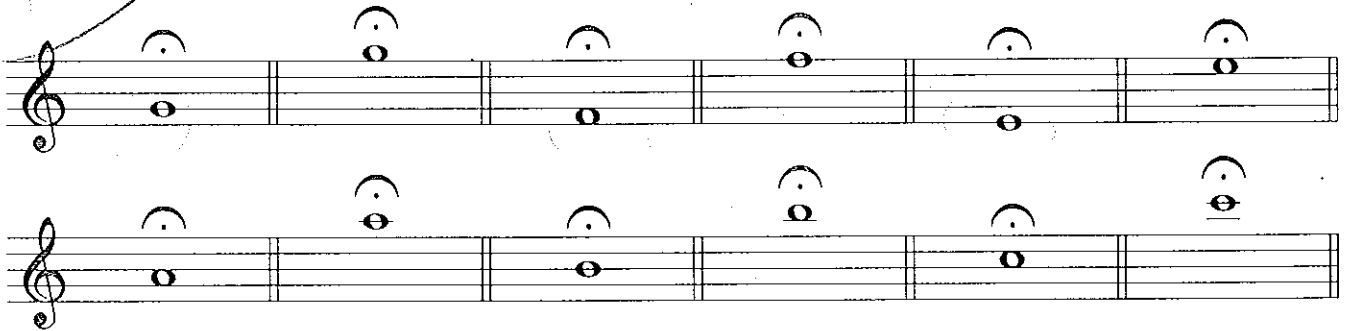


11-oct-2004

Dosificar durante este capítulo los ejercicios 10 y 11, en combinación con los siguientes.

10.

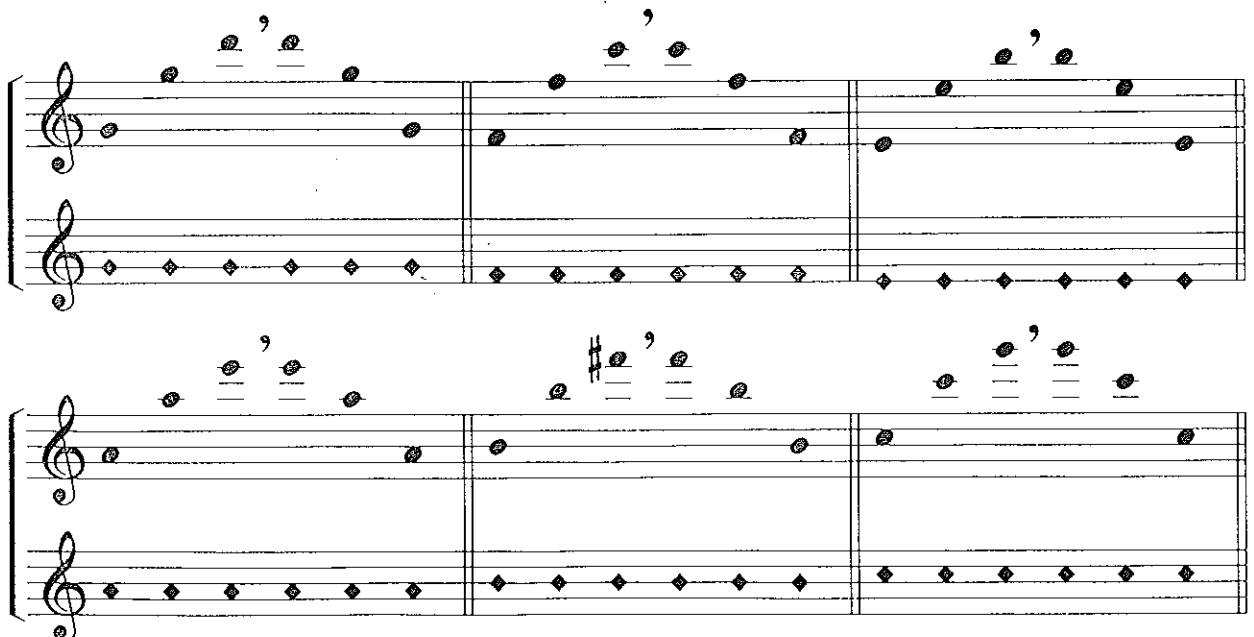
Toma un reloj y mide en segundos la duración de cada nota del siguiente ejercicio, anótala debajo e intenta alargarla cada día un poco más. Procura siempre un sonido claro y estable.



11.

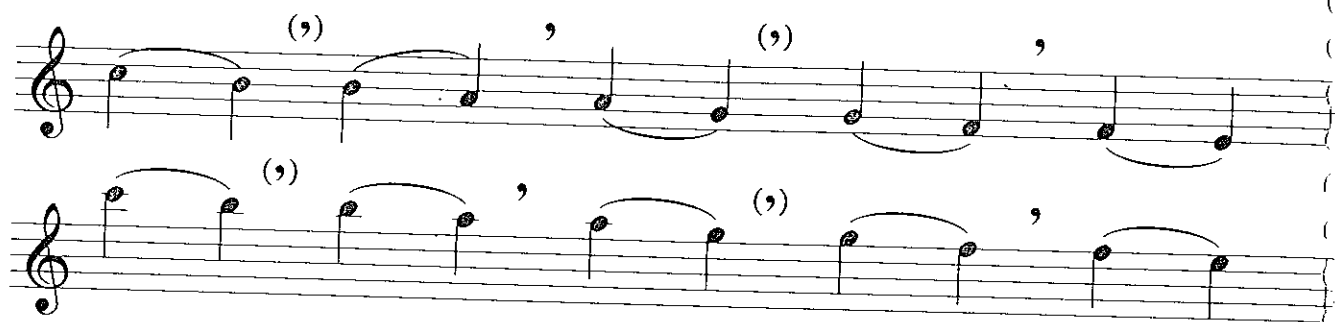
Toca tres parciales de las digitaciones de base MI, FA, SOL, LA, SI y DO².

Practícalos primero con golpe de lengua en cada nota y después ligadas.



Practica los siguientes ejercicios primero ligado y después con golpe de lengua en cada nota.

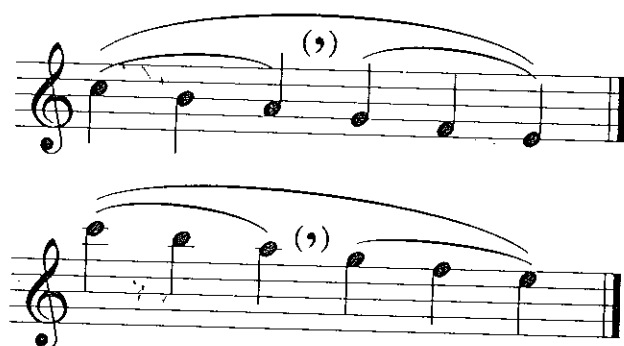
12.



13.



14.



15.

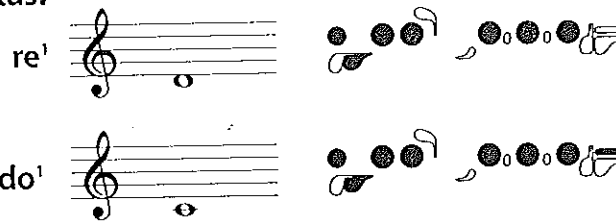


16.



Capítulo tres

Digitaciones para las notas:



Dosificar este ejercicio a lo largo del capítulo, en combinación con los siguientes.

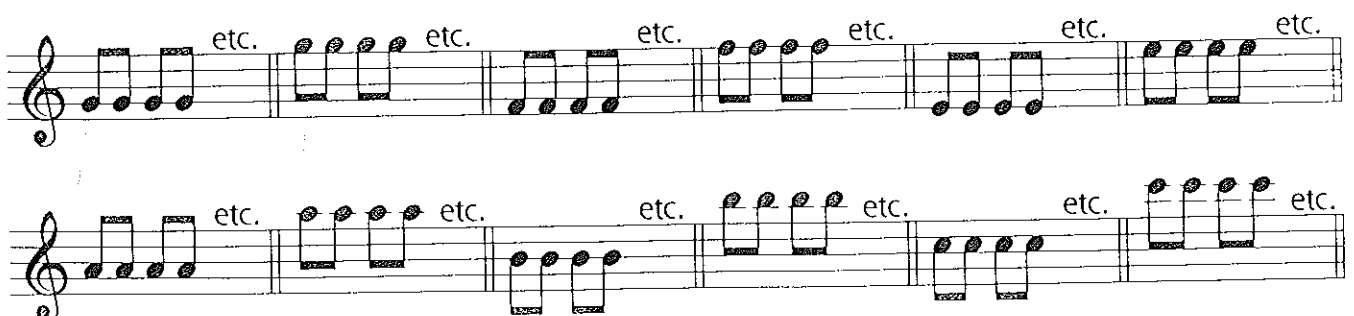
17. Toma un reloj y mide en segundos la duración de cada nota del ejercicio siguiente, haciéndola sonar cada vez en una intensidad diferente, primero fuerte (en italiano "forte", *f*) y después suave (en italiano "piano", *p*). Para igualar la afinación debes cubrir el agujero de embocadura un poco más en *f* que en *p*, retrayendo la mandíbula inferior.

Anota la duración junto a las letras que indican la intensidad (*f* y *p*) e intenta alargarlas cada vez un poco más, procurando siempre un sonido claro y estable.

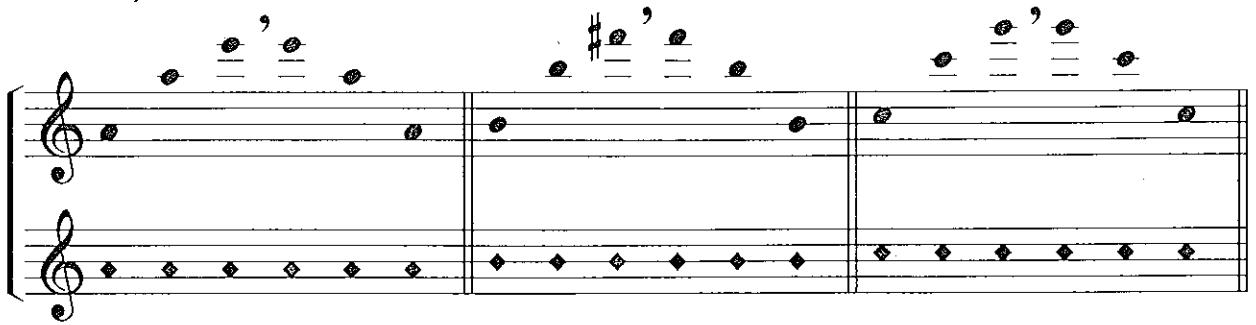


18. Toma como referencia un pulso por segundo ($\text{♩} = 1$ segundo) y toca en corcheas las notas del siguiente ejercicio. Cuenta la cantidad de pulsos que has hecho con una sola exhalación, anótala debajo e intenta aumentarla cada día un poco más.

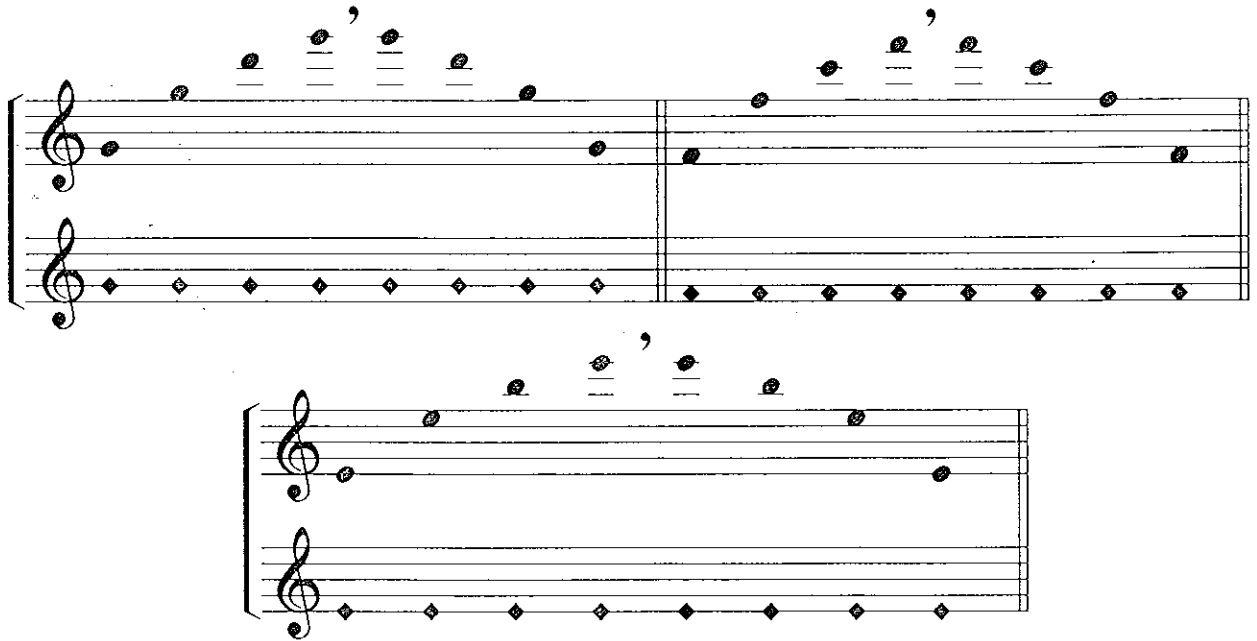
El golpe de lengua ha de ser rápido y suave para que los sonidos salgan bien unidos y no separados.



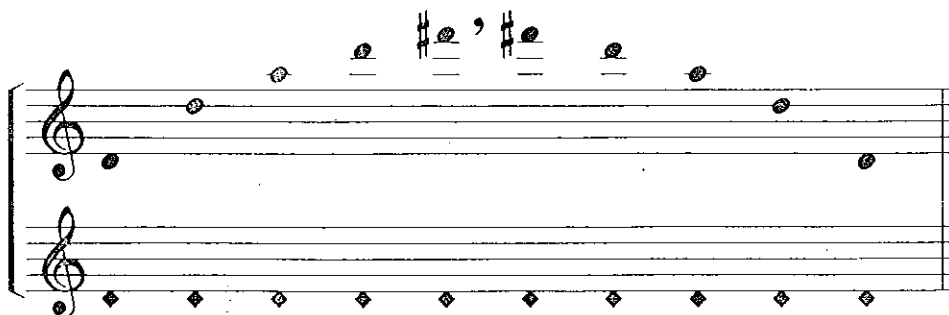
19. Toca tres parciales de las digitaciones de base LA, SI y DO².
Practica éste y los siguientes ejercicios de parciales, primero con golpe de lengua en cada nota y después ligadas.



20. Toca cuatro parciales de las digitaciones de base SOL, FA Y MI.



21. Toca cinco parciales de la digitación de base RE.



22. Practica éste y los siguientes ejercicios primero ligado y después con golpe de lengua en cada nota.

Exercise 22 consists of four staves of music, each in 4/4 time. The first staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The second staff contains: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The third staff contains: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The fourth staff contains: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Each staff has a slur over the first four notes and another slur over the last four notes. There are accents (') above the fifth and ninth notes of each staff.

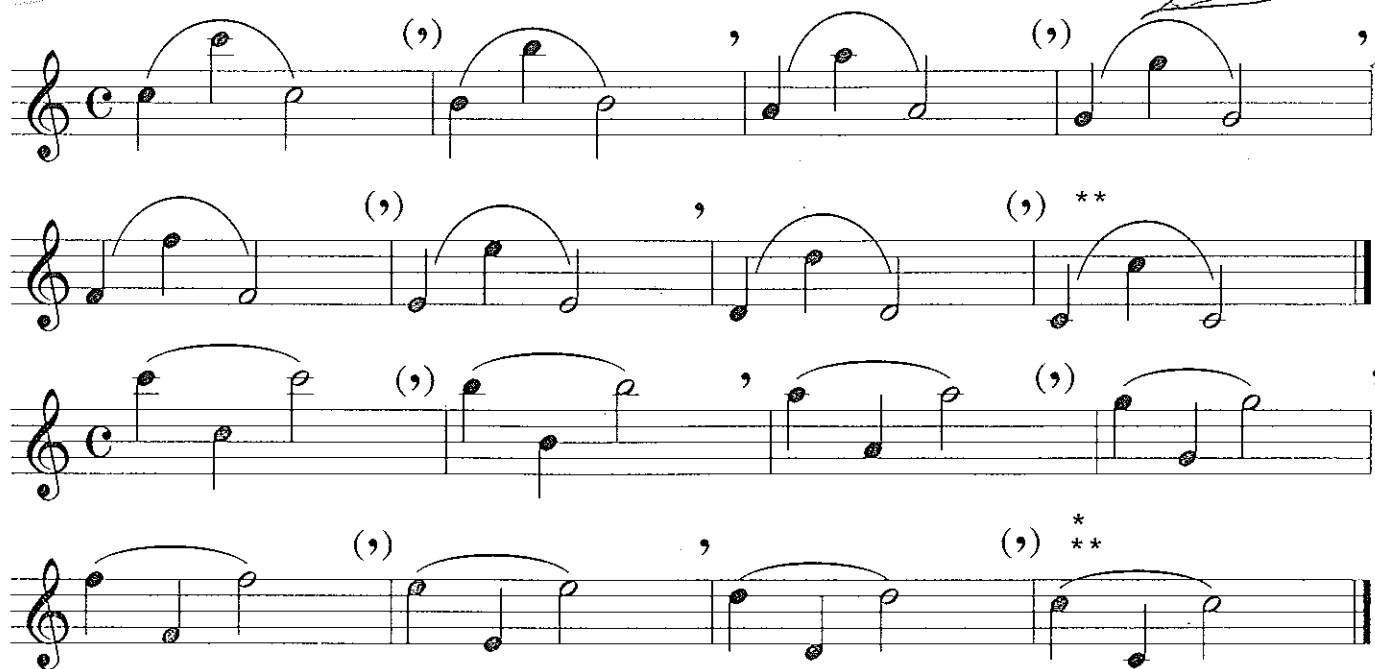
23.

Exercise 23 consists of four staves of music, each in 4/4 time. The first staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The second staff contains: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The third staff contains: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The fourth staff contains: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Each staff has a slur over the first four notes and another slur over the last four notes. There are accents (') above the fifth and ninth notes of each staff.

24.

Exercise 24 consists of two staves of music, each in 4/4 time. The first staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The second staff contains: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Each staff has a slur over the first four notes and another slur over the last four notes. There are accents (') above the fifth and ninth notes of each staff. The first staff has two asterisks (**) at the end, and the second staff has one asterisk (*) at the end.

25.

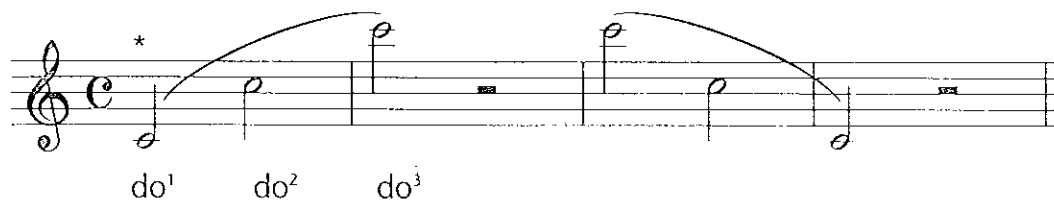
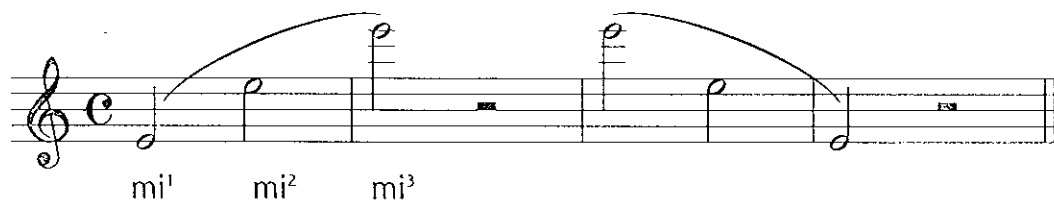


* Prepara el meñique derecho en el rodillo.

** Deja el meñique derecho en el rodillo hasta el final del ejercicio.

26.

Practica el siguiente ejercicio primero con golpe de lengua en cada nota y después ligadas.



* Deja el meñique derecho en el rodillo durante toda la frase.

EJERCICIOS DE CREACIÓN Y ANÁLISIS

Katalin Székely

Adaptados para flauta por M. Picó

Capítulo dos



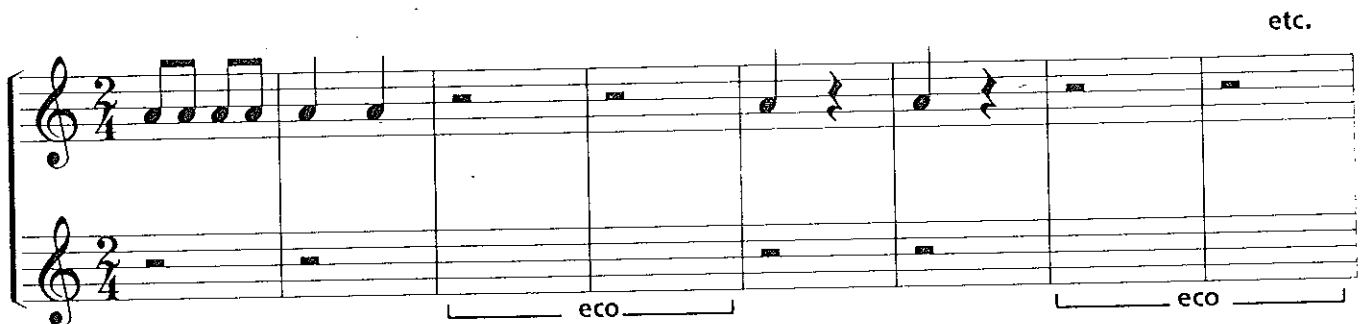
1. Toca cualquier ritmo en el lugar del punto y luego escríbelo.



2. Toca cualquier ritmo en el compás vacío y escríbelo.



3. Escribe en el segundo pentagrama el eco de la primera voz, tócalo y sigue haciendo el eco de lo que improvisa el profesor*.



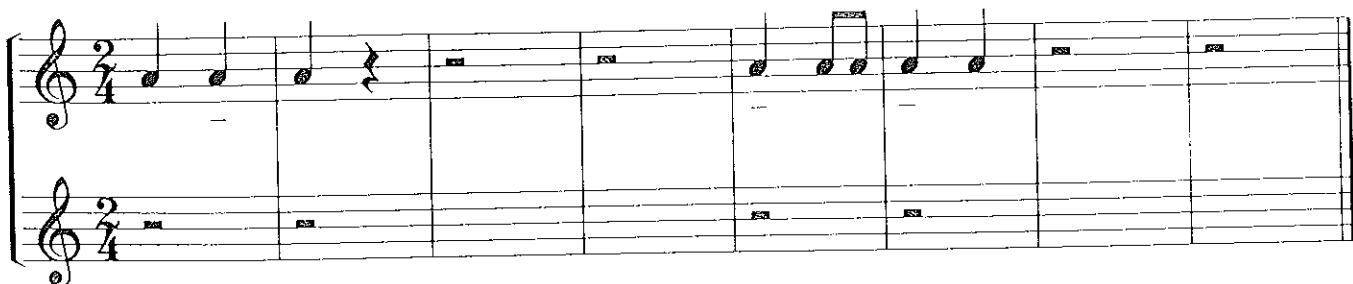
*Improvisar haciendo siempre frases de cuatro pulsos con la nota la¹ en ritmos variados:



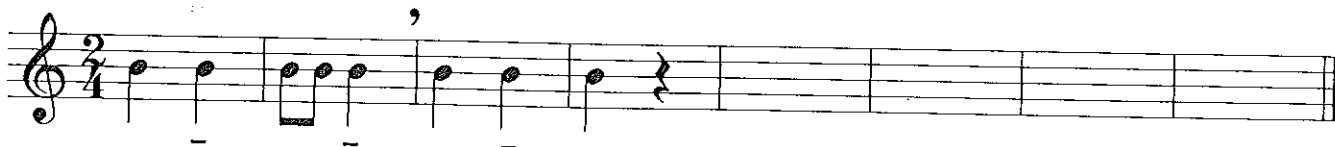
Variación

Es la repetición no exacta de un motivo. Algunos elementos se repiten igual mientras otros varían.

4. Toca una variación rítmica de lo que hace la 1ª voz. Varía, sin usar silencios, sólo las figuras subrayadas. Luego escríbelo.



5. Toca una variación del siguiente ritmo. Varía, sin usar silencios, sólo las figuras subrayadas y luego escríbelo.



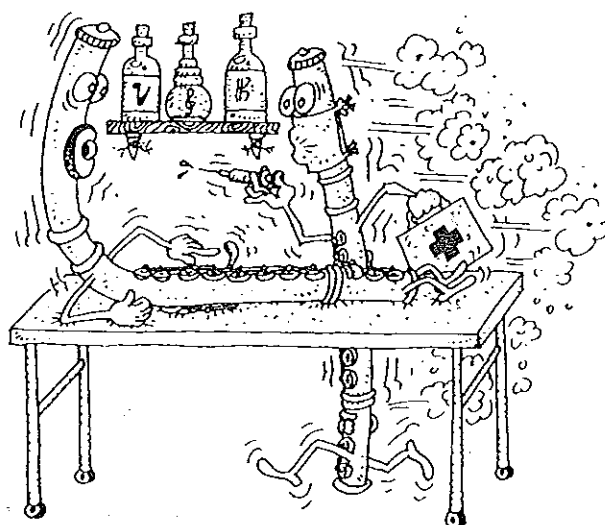
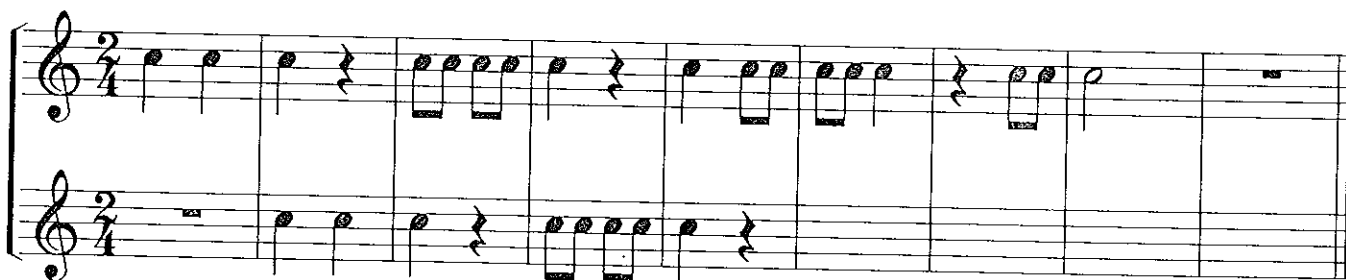
6. Completa el siguiente ritmo y escríbelo.



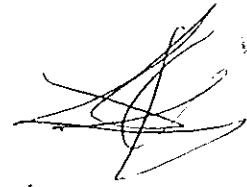
Canon

El canon es un eco, es decir, un ritmo o una melodía tocada por dos voces (o más), pero la segunda suena con retraso respecto a la primera.

7. Toca el siguiente canon rítmico leyendo en el primer pentagrama y empezando un compás más tarde que el profesor, luego complétalo en el segundo pentagrama.



Capítulo tres



8. Toca la respuesta con el ritmo dado, usando las notas de la pregunta, y luego escríbelo.

La pregunta acaba con la nota más aguda (do²), que produce sensación de apertura, por lo que la respuesta debe acabar con la nota más grave (la¹), que da una sensación conclusiva.

Pregunta **Respuesta**

9. Toca una variación rítmica de la frase anterior. Varía sólo las figuras subrayadas sin usar silencios, escríbela y luego toca las dos frases seguidas.

10. Realiza un ejercicio como el anterior.

Pregunta **Respuesta** **Variación rítmica**

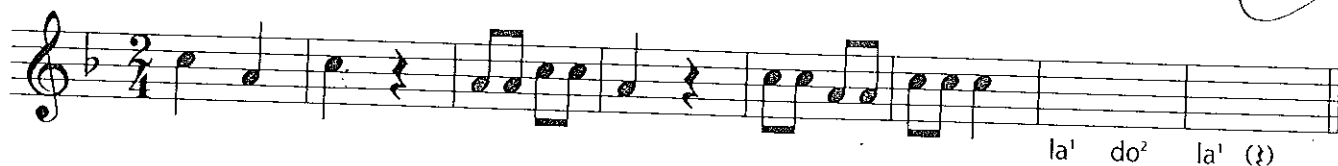
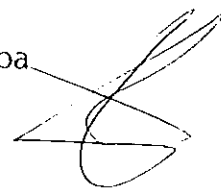
Espejo

El espejo rítmico de un motivo se ve leyendo dicho motivo en sentido contrario, es decir, de derecha a izquierda. El supuesto espejo estaría situado verticalmente entre las dos frases.

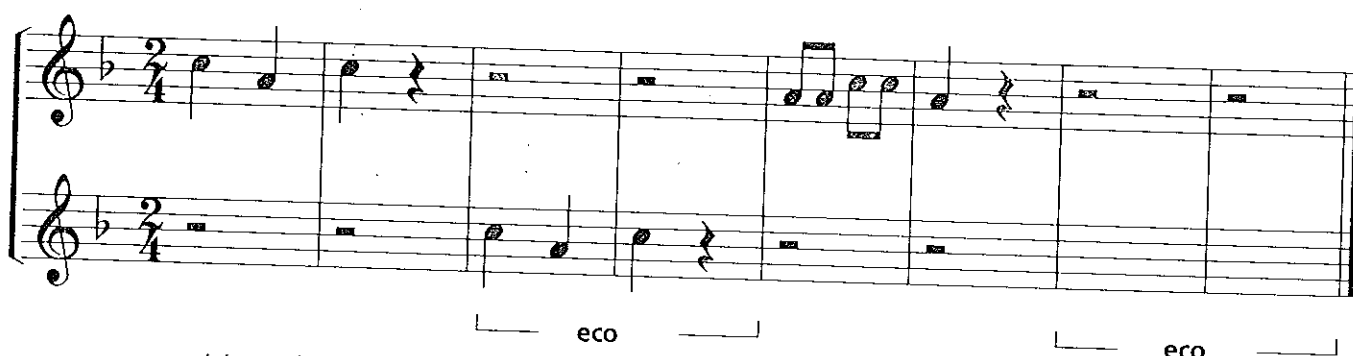
11. Completa y toca el siguiente ritmo.

(,)

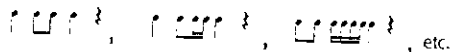
12. Completa la siguiente frase con las notas dadas y el ritmo libre. Acaba con un valor largo (♩, ♪) para expresar reposo.



13. Escribe la frase en forma de eco, tócala y sigue haciendo el eco de lo que improvisa el profesor. *



* Improvisar usando las notas la¹ y do², siempre a modo de pregunta y respuesta con sus respectivos ecos, y ritmos variados:



(El alumno no debe mirar las manos del profesor).

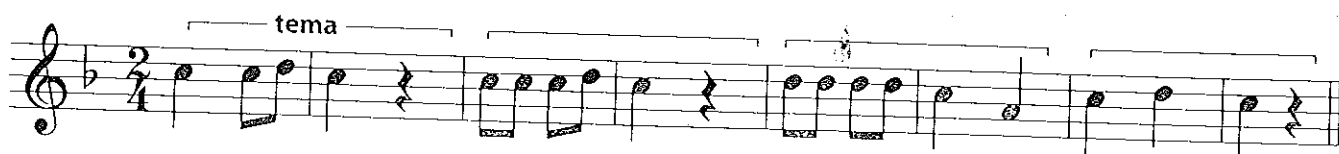
Tema

Es la idea que sirve de base para la construcción de una obra (o parte de ella) mediante diferentes transformaciones. Una de ellas es la variación.

Variación

Es la transformación sólo del ritmo, o bien del ritmo y la melodía del tema a la vez, cambiando unos elementos mientras otros permanecen iguales.

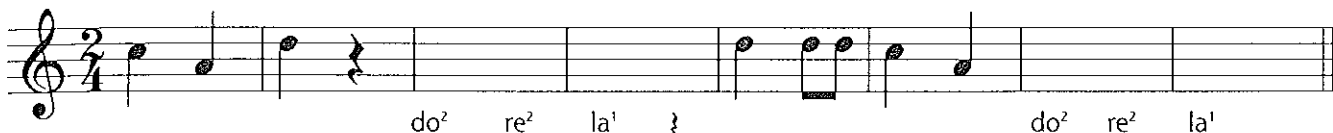
14. Toca el siguiente ejercicio e indica después (con una X encima del corchete) cuáles de los siguientes motivos son variaciones del tema. Rodea con un círculo los elementos que varían respecto al tema.



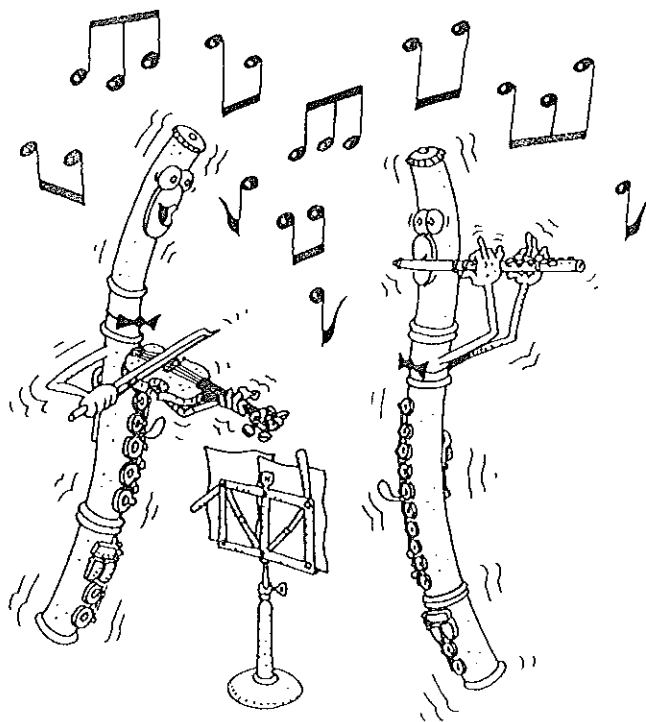
15. Analiza la pieza n° 19 "Aserrín" (pág 24).

Indica el tema y las variaciones asignando una letra (a, b, c, etc.) a cada motivo, y pon la misma letra a los motivos repetidos. Rodea con un círculo los elementos que varían respecto al tema.

16. Completa la frase poniendo un ritmo a las notas dadas. El final de la frase debe hacerse con una figura larga (♩, ♪) para expresar reposo.



17. Completa la frase con las notas dadas y el ritmo libre.



TEORÍA Y RECURSOS SONOROS

Marcial Picó

Capítulo dos



El vocablo "flauta" proviene del término en latín "flatus", cuyo significado es soplo, aliento, y era también usado para definir el sonido de la flauta.

En todo el mundo existe una gran variedad de instrumentos de formas diferentes que reciben un nombre distinto según la cultura a la que pertenecen, y todos ellos se engloban en la familia de las flautas porque la forma de hacerlos sonar es la misma. Ésta consiste en hacer chocar la corriente de aire que exhalamos contra un borde más o menos afilado, el bisel. Por eso reciben el nombre genérico de tubos biselados.

La forma que tienen la mayor parte de las flautas es de tubo recto. Otras son un conjunto de varios tubos unidos y algunas también tienen forma de globo o vasija.

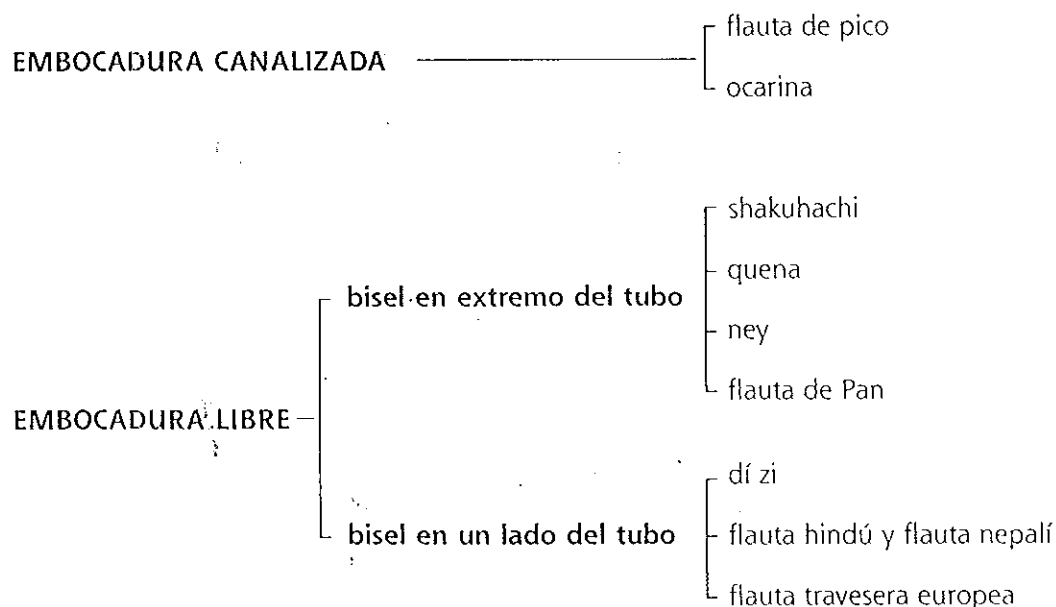
Cuando se trata de un solo tubo se les llama rectas, oblicuas o traveseras, según su colocación con respecto al cuerpo.

Unas flautas tienen agujeros perforados a lo largo del tubo (o en la superficie de la vasija) para cambiar la altura del sonido según éstos se abren o cierran. Otras son un conjunto de tubos de distintas longitudes, cada uno de los cuáles da un sonido de diferente altura. También las hay sin agujeros, cuyo sonido cambia de altura con la intensidad del soplo. Se obtiene una serie de parciales con el extremo del tubo abierto, y otra distinta cerrándolo con un dedo (como en los ejercicios para cabeza sola). Suelen ser largas y finas, pues así es más fácil obtener muchos sonidos en cada serie.

La embocadura, o parte del instrumento donde se encuentra el bisel, puede ser de dos tipos:

Canalizada: Se sopla por el extremo de un canal que conduce la corriente de aire hacia una abertura donde se encuentra el bisel, contra el que rompe.

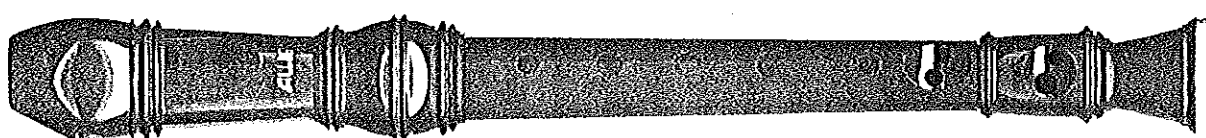
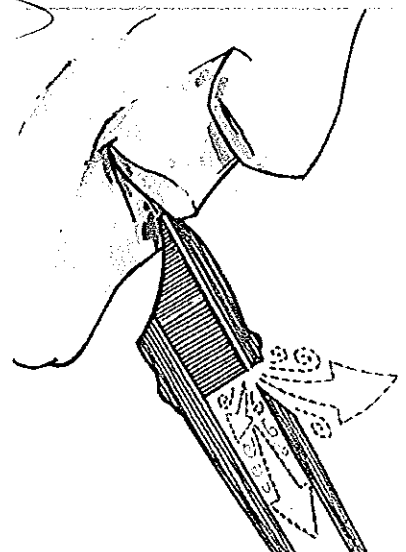
Libre: Los labios forman el canal que conduce el aire hacia el bisel.



EMBOCADURA CANALIZADA

Flauta de pico.

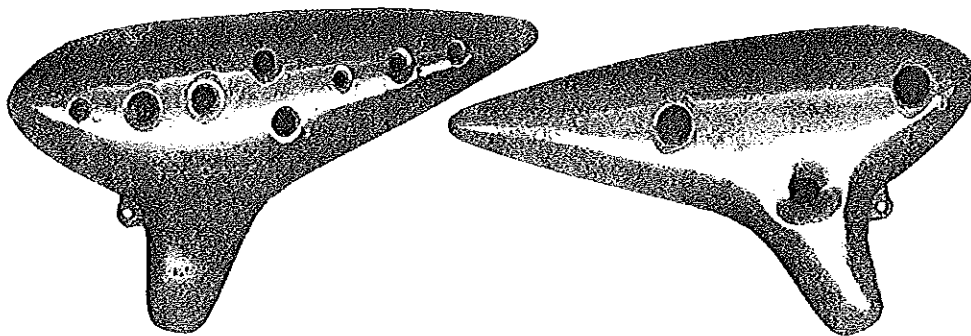
Instrumento europeo llamado así por la forma de la embocadura. Está hecha de madera. Tuvo su esplendor en el Renacimiento (siglos XV y XVI) y en el Barroco (siglo XVII). Actualmente tiene un uso extendido en el ámbito escolar, donde recibe el nombre de flauta dulce por el color de su sonido.



Ocarina.

Está hecha de barro cocido y es un instrumento tradicional de algunos países de Latinoamérica. Se le suele dar forma de globo, y también de animales.

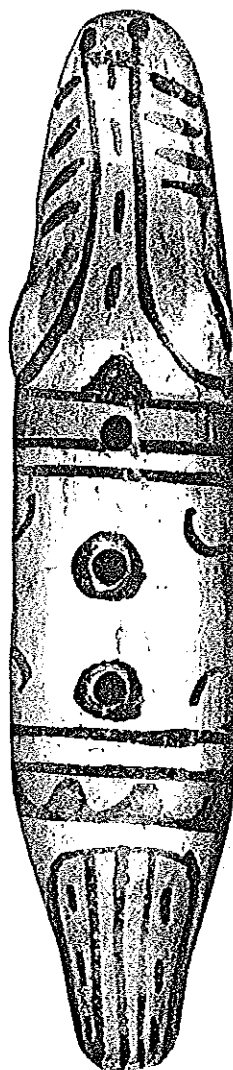
La ocarina fue introducida en Italia en el siglo XIX, donde se construye de distintos tamaños para formar orquestas.



Ocarina italiana vista por las dos caras



Ocarina de Perú con forma de pájaro.

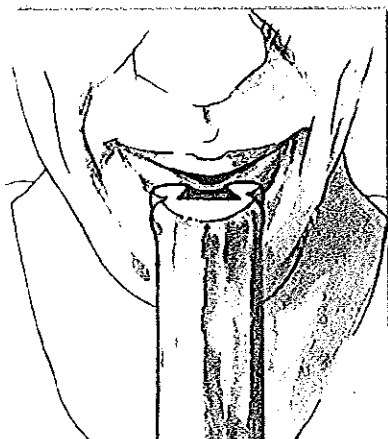


Ocarina de Nicaragua con forma de cocodrilo, vista desde arriba.

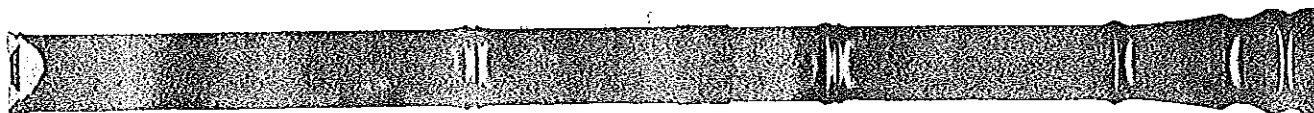
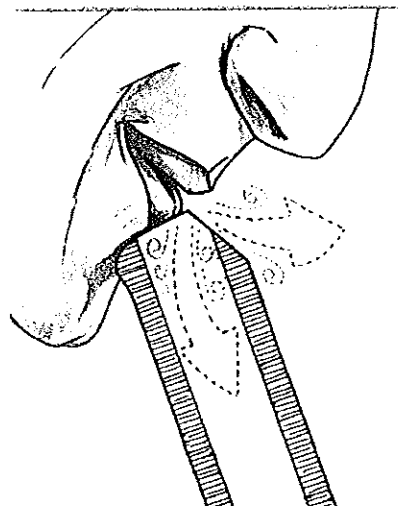
EMBOCADURA LIBRE

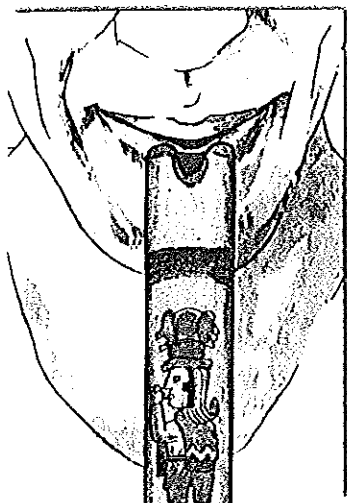
donde el bisel se encuentra en un extremo del tubo

Shakuhachi.



Instrumento tradicional de Japón construido con caña de bambú. Su nombre es una composición de dos palabras, "shaku" es una unidad de medida equivalente a 30 centímetros y "hachi" significa ocho, refiriéndose a otra unidad de medida equivalente a 3 centímetros, o sea, veinticuatro. En total suman 54 centímetros, que es la medida que por lo general se le da al instrumento, aunque también se construye en diferentes tamaños.





Quena.

Está hecha de caña y es un instrumento tradicional Sudamericano, concretamente de la región de los Andes (Perú, Bolivia, Ecuador).



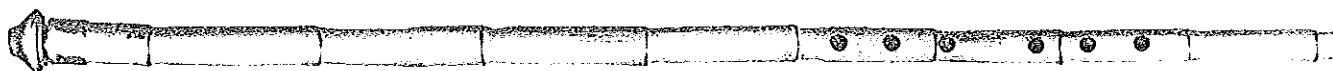
Al shakuhachi y a la quena se les llama también flautas de muesca, porque el bisel contra el que ha de chocar la corriente de aire es una hendidura afilada hecha en el borde del tubo.

A éstas, como a la de pico, se las denomina flautas rectas, por su colocación en línea con el cuerpo.

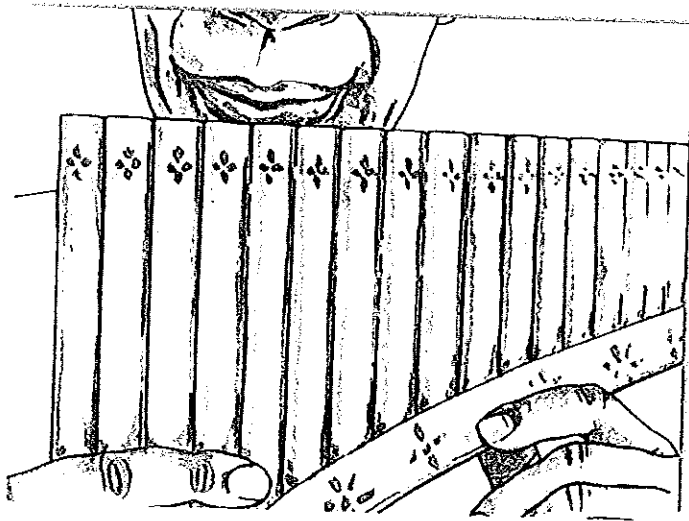
Ney

Es una flauta oblicua, construida con caña, a la cual se le afila el extremo del tubo por donde se sopla, o bien se le acopla una pieza de madera con el borde afilado.

Las flautas oblicuas son tradicionales en distintos pueblos del Mediterráneo, como Grecia, Marruecos, Egipto, o Turquía, de donde es originario el ney de la siguiente ilustración

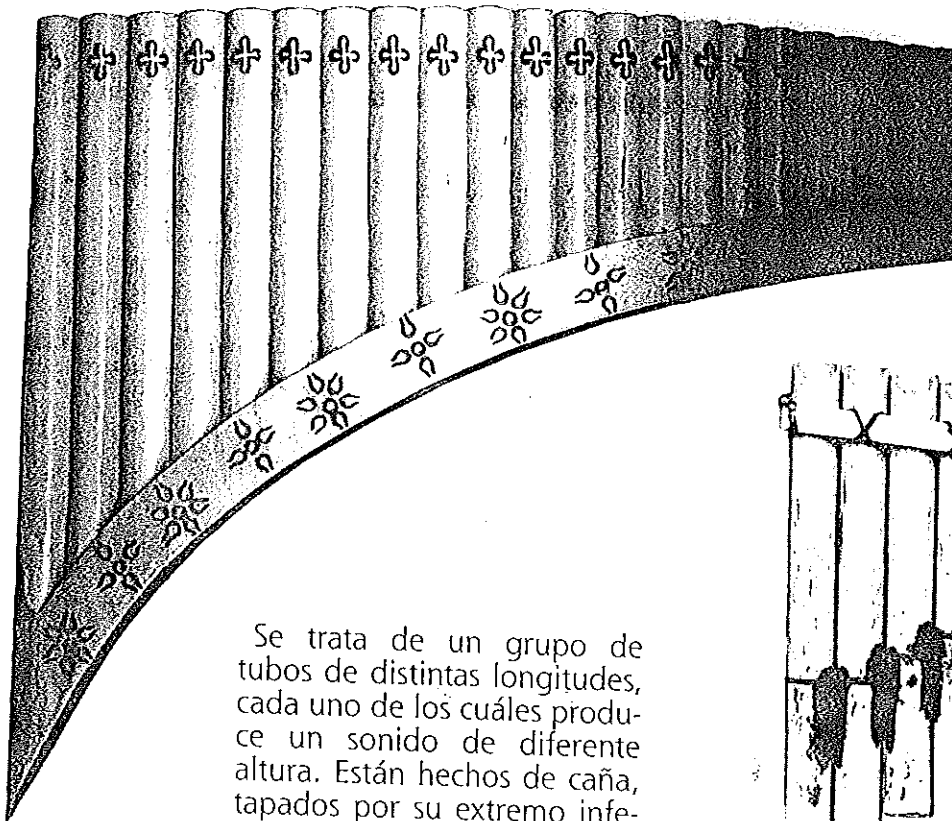


Flauta de Pan.

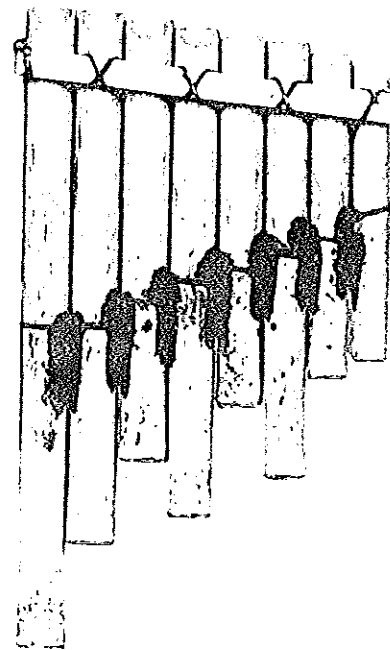


Nay de Rumanía

Es un instrumento que se encuentra en la tradición de diferentes culturas del mundo, por ejemplo en Rumania (Europa del este) con el nombre de Nay (muy parecido al de la flauta anterior), y también en Sudamérica con los nombres de Zampoña y Sicus. Genéricamente se las conoce a todas como flautas de Pan, que es el nombre de un dios de la mitología griega.



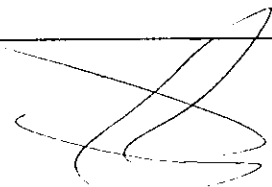
Se trata de un grupo de tubos de distintas longitudes, cada uno de los cuáles produce un sonido de diferente altura. Están hechos de caña, tapados por su extremo inferior, y unidos por un soporte.



Flauta de pan Sudamericana

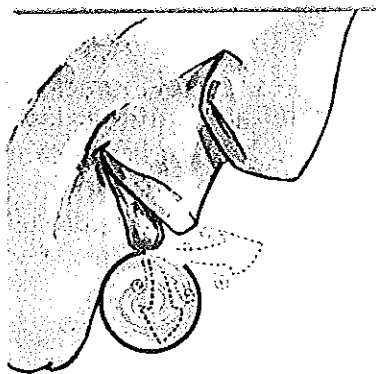
EMBOCADURA LIBRE

donde el bisel es el borde de un agujero perforado en un lado del tubo. Traveseras.



La flauta travesera tiene su origen en Asia central, extendiéndose su uso en un tiempo muy lejano desde allí hacia el Asia oriental y hacia Europa, y evolucionando en cada lugar de manera distinta. Generalmente todas las flautas traveseras tienen el extremo superior cerrado, próximo al cual se encuentra el agujero de embocadura, y abierto el extremo inferior.

Corte transversal
del tubo a la altura
del bisel.



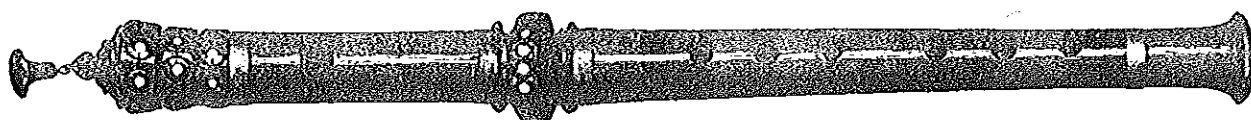
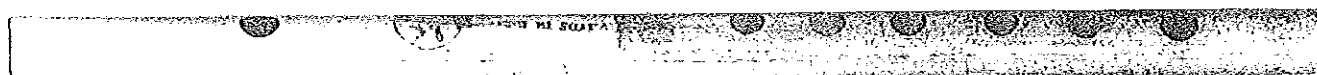
Dí zǐ

Flauta tradicional de China, construida con caña de bambú y adornada con seda rodeando el tubo en diferentes alturas. Tiene dos agujeros cubiertos por una fina membrana que vibra al hacer sonar el instrumento, transformando su sonido y haciéndolo más parecido al de un instrumento de lengüeta (oboe, gaita) que al de una flauta.



Flauta hindú y flauta nepalí

Son dos ejemplos de flauta travesera, de dos países vecinos del Asia meridional. La primera, hecha de caña, es de India, y la siguiente, hecha de madera, tallada y decorada, es de Nepal.



Flauta travesera europea

En la Europa renacentista del siglo XVI se conoce la flauta travesera con los nombres de flauta alemana y flauta suiza. Tiene 6 agujeros en la cara superior del tubo que se cierran con la yema de los dedos, más el agujero de embocadura. Hasta el siglo XIX las flautas traveseras se construyeron en madera.



Son siempre los constructores, en colaboración con los intérpretes, quienes modifican el instrumento para adaptarlo a las intenciones musicales del momento. Así, a finales del siglo XVII, la flauta cambia de forma y se le añade una llave (para el meñique derecho) que cierra un nuevo agujero situado en el extremo inferior del tubo, demasiado alejado para taparlo con la yema del dedo.



También llamada traverso barroco, con esta flauta se interpretó la música de compositores de la época barroca como Vivaldi, Haendel y Bach, y también posteriores, como los clásicos Mozart y Haydn, entre muchos otros.

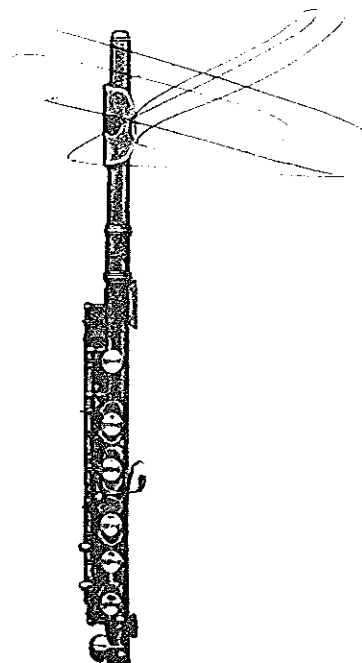
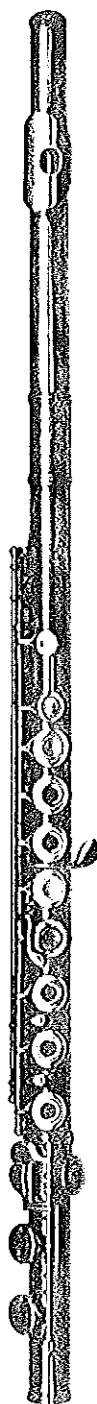
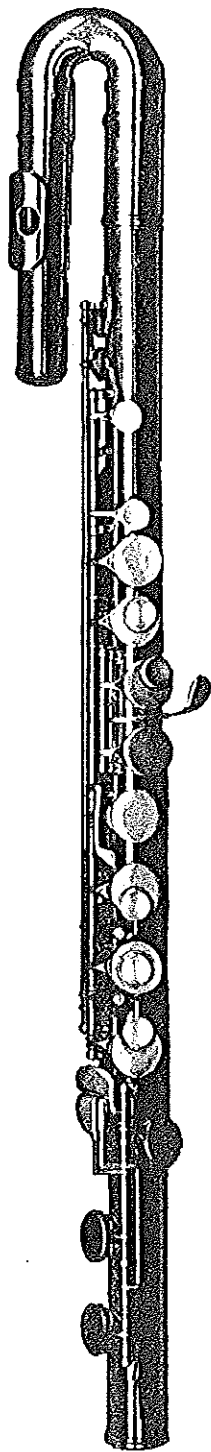
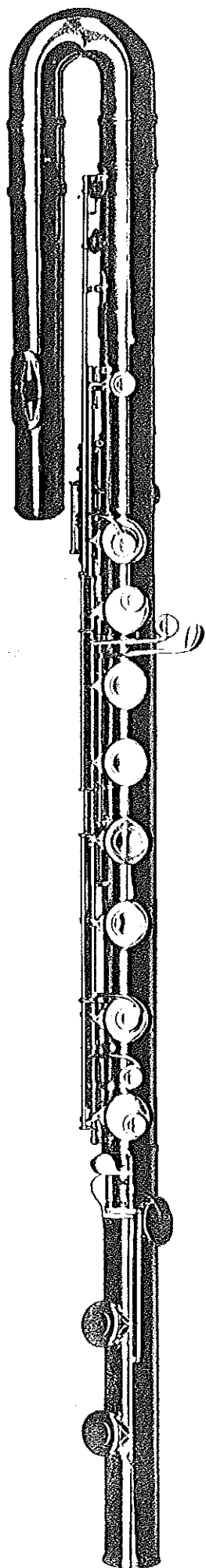
A lo largo de los siglos XVIII y XIX se siguen introduciendo cambios en el instrumento en busca de una mayor perfección. Se le añaden nuevos agujeros cerrados por llaves, con el fin de facilitar la emisión de ciertas notas y la ejecución de pasajes musicales difíciles.

Las flautas de 4, 5 y 6 llaves fueron las más generalizadas durante la primera mitad del siglo XIX, aunque también se construyeron con más llaves. Con ellas se interpretó la música de compositores como Beethoven y Schubert. Eran los primeros románticos.



Aún con las mejoras, la flauta era considerada un instrumento imperfecto para las exigencias musicales y expresivas de la época. Por eso, los compositores clásicos y románticos importantes no le prestaron mucha atención ni como solista, ni en la música de cámara, aunque siempre se la tuvo en cuenta como miembro de la orquesta.

Fue a mediados del siglo XIX (1847) cuando Theobald Böhm, un flautista e ingeniero alemán, después de años de investigación y pruebas, presentó el modelo que actualmente utilizamos. Este instrumento tardó un tiempo en ser aceptado por los flautistas, pero su uso se generalizó desde principios del siglo XX.



Böhm cambió la forma del tubo y el tamaño de los agujeros, los agrandó tanto que ya no se podían tapar con la yema de los dedos. Para solucionarlo ideó un complejo sistema de llaves, conectadas y relacionadas entre sí por medio de ejes, que hace posible abrir y cerrar dieciséis agujeros con solo nueve dedos. Este ingenioso mecanismo fue rápidamente adoptado por el resto de instrumentos de viento madera, como son el clarinete, el oboe y el fagot.

La flauta se convirtió en un instrumento con un sonido grande y penetrante, más equilibrado y ágil, con capacidad para expresar lo que buscaban los compositores de la época. Desde entonces, los grandes intérpretes han sabido extraer todo su potencial expresivo, y con esto han hecho que los compositores se fijen en ella, dejando un enorme repertorio escrito.

La flauta Böhm se construyó en un principio en madera y metal, pero, por lo manejable del material al fabricarla y por su resultado sonoro, se acabó construyendo solamente en metal, menos delicado que la madera. El flautín es el único que todavía se construye indistintamente en madera, metal o pasta.

Las ilustraciones de ésta página muestran una familia de traveseras Böhm: flautín, flauta soprano (de concierto), flauta alto (en sol) y flauta bajo (en do, una octava más grave que la soprano, aunque, tenor, sería un nombre más apropiado para ésta flauta).

Capítulo tres*

El sonido

Quédate en silencio durante unos instantes y escucha

¿Qué sonidos oyes a tu alrededor?. Dependerá, si es de día o de noche, si estás en el campo o en la ciudad, pero seguro que puedes distinguir al menos cuatro o cinco diferentes.

Las cuerdas vocales, un instrumento musical, el motor de un coche, los tacones de los zapatos. Todos ellos son cuerpos capaces de producir sonido.

Ondas sonoras

Cuando tiramos una piedra a un estanque se producen ondas en forma de círculos concéntricos. Pues bien, alrededor de todo lo que produzca sonido también se forman ondas sonoras que se propagan en todas direcciones, como esferas crecientes. La onda se forma por la vibración de las partículas de aire, cada una de las cuales hace un movimiento rápido (arriba y abajo, adelante y atrás) que se transmite a la siguiente.

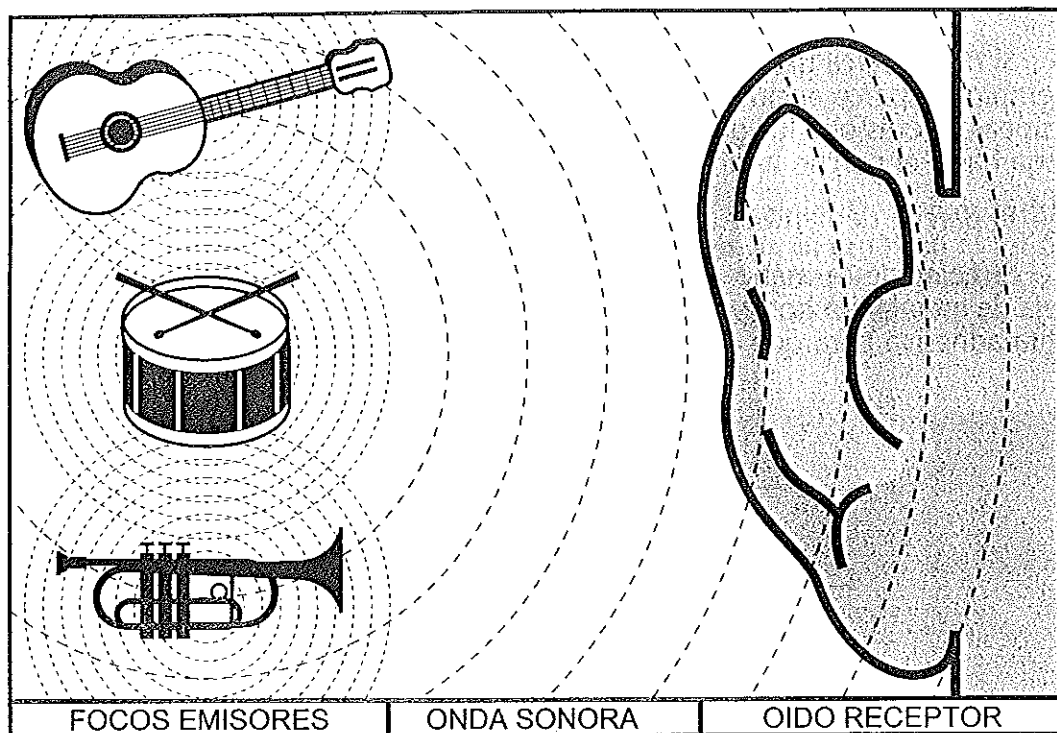


Seguro que has visto cómo el público de un estadio hace la ola. Cada persona se levanta de su asiento y se vuelve a sentar contagiando el movimiento al compañero de al lado, y así se forma una onda que recorre el estadio. Cada persona es como una partícula que hace un movimiento corto y rápido, y los movimientos encadenados de todas las partículas forman la onda. Si la vibración no cesa, se formará un tren de ondas.

Cómo se produce el sonido, cómo viaja y cómo lo percibimos.

Los cuerpos pueden emitir sonidos porque tienen la capacidad de vibrar. Las partículas de que están formados pueden vibrar si las sacamos de su estado de reposo. Una cuerda de guitarra vibra si se la pulsa cuando está tensa. Una bandeja de metal vibra al ser golpeada. La piel tensa de un tambor vibra cuando la percutimos. La voz suena porque tensamos las cuerdas vocales y las hacemos vibrar con el paso del aire. Un instrumento de viento suena cuando provocamos la vibración del aire que hay en su interior.

* Los contenidos e ilustraciones de este capítulo han sido reelaborados a partir del texto de Kate Scarborough y Philippa Moyle "Mi primera enciclopedia de las ciencias", publicado por Ediciones Beascoa Internacional, 1996.



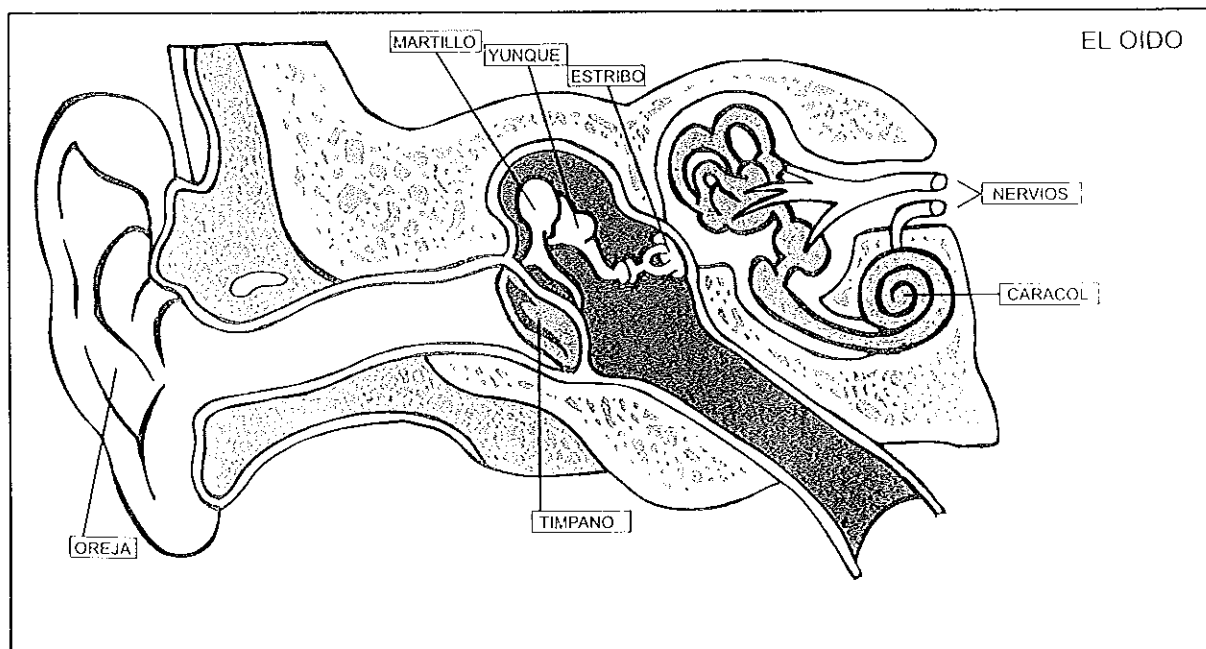
La vibración de un cuerpo se propaga por el aire en forma de onda sonora llegando hasta nuestro oído.

La mayor parte del órgano del oído se encuentra dentro de la cabeza, fuera sólo está la oreja que es como un embudo que recoge y conduce las ondas sonoras hacia el tímpano. Éstas chocan contra él y lo hacen vibrar.

El tímpano es una membrana tirante que cierra el conducto del oído, y su vibración se transmite por una cadena de huesecillos (martillo, yunque y estribo) hasta el caracol.

El caracol está lleno de líquido y tiene unos pelillos que, al moverse por la vibración, envían mensajes al cerebro a través de un nervio.

El cerebro descifra entonces el mensaje, distinguiendo el tipo de sonido (timbre), si es fuerte o suave, agudo o grave y si hay varios.

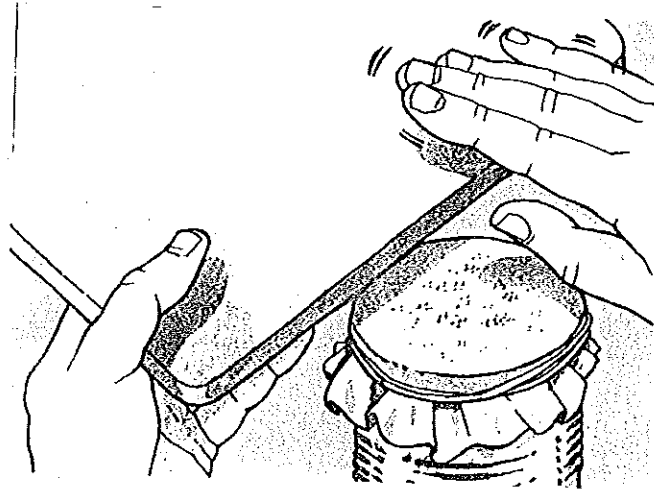


Experimentalo.

Si tienes cerca un instrumento de percusión (un tambor o un pandero, por ejemplo), esparce encima del parche unos granitos de sal, acerca un platillo y golpealo, verás que los granitos saltan. La onda sonora que produce el platillo llega hasta el parche haciéndolo vibrar y es por eso que salta la sal.

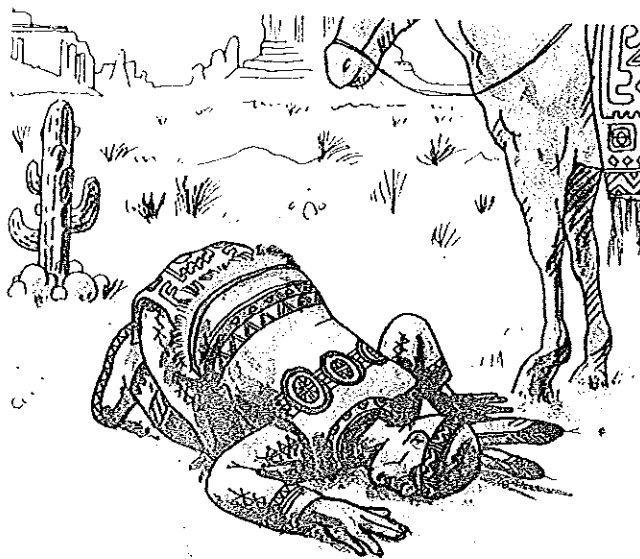
El parche del tambor actúa como el tímpano del oído.

Si no tienes a mano estos instrumentos, puedes sustituirlos por una bandeja de metal y un bote vacío cubierto por una plástico o papel fino, sujeto con cinta adhesiva para que quede tirante. Observa la siguiente ilustración.



La velocidad del sonido.

Normalmente las ondas sonoras nos llegan a través del aire, que es un gas. Pero también podemos escuchar a través de una pared o dentro del agua, que son un sólido y un líquido respectivamente. La velocidad a la que se propaga la onda sonora es mayor en los sólidos que en los gases y los líquidos. Por eso, los indios de Norteamérica podían localizar las manadas de búfalos y de caballos pegando la oreja al suelo para escuchar su galope. Las ondas sonoras llegan mucho antes a través del suelo que a través del aire.



Por el aire, el sonido viaja a 330 metros por segundo a cero grados centígrados, y un poco más rápido a medida que éste está más caliente. Redondeando, podemos decir que la onda sonora recorre un kilómetro cada tres segundos.

Si tienes ocasión de ver fuegos artificiales desde lejos, cuenta los segundos que pasan desde que ves la luz hasta que oyes el estallido de un cohete y podrás saber a qué distancia se encuentra.

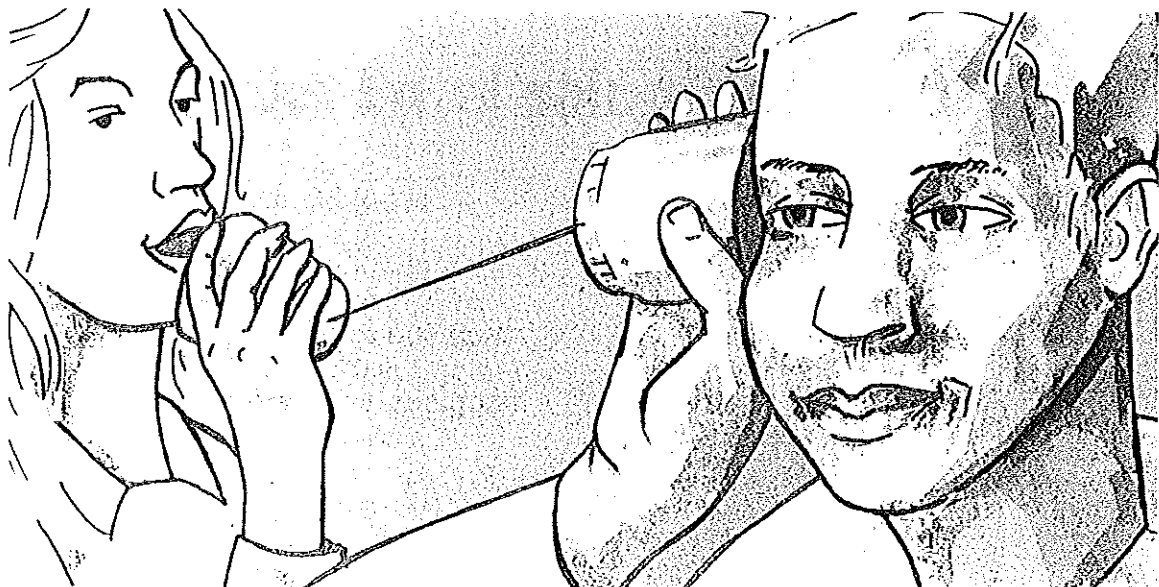
El eco.

Si no hay obstáculos alrededor, las ondas sonoras se alejan de la fuente que las produce perdiendo intensidad hasta que desaparecen. Si gritas en el fondo de un barranco oírás tu voz repetida una o más veces. Es porque las ondas chocan contra las paredes y se reflejan volviendo a ti. A esto se le llama eco.



Experimentalo.

Coge dos vasos de plástico (yoghourt), hazles un agujerito en el fondo y pasa una cuerda fina por ellos. Luego haz un nudo a cada extremo para que no se escape. Busca un amigo con quien hablar por este teléfono casero, y con la cuerda bien tensa uno puede hablar dentro del vaso mientras el otro escucha con el vaso pegado a la oreja. La vibración de la voz se transmite por la cuerda cuando está tensa. La notarás tocando suavemente la cuerda con la yema del dedo mientras uno de los dos habla.



Letra de las canciones

39. La viudita del Conde Laurel

(Corro)

Hermosas doncellas
que al Prado venís:
¡ A coger las rosas
de mayo y abril !

(Una niña)

Yo soy la viudita
del Conde Laurel,
que quiero casarme
y no encuentro con quién.

(Corro)

Pues siendo tan bella
¿no hallaste con quién?:
elige a tu gusto,
aquí tienes cien.

(Niña)

Elijo a esta niña
por ser la más bella,
la blanca azucena
de todo el jardín.

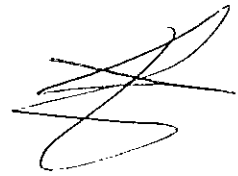
(Corro)

Y ahora que hallaste
la prenda querida,
feliz a su lado
pasarás la vida.

40. En el salón del Prado

En el Salón del Prado
no se puede jugar,
en el Salón del Prado
no se puede jugar,
porque hay niños que gozan
en venir a estorbar,
porque hay niños que gozan
en venir a estorbar.

Con un cigarro puro
vienen a presumir,
con un cigarro puro
vienen a presumir,
más vale que les dieran
un huevo y a dormir,
más vale que les dieran
un huevo y a dormir.



41. El día de los torneos

El día de los torneos
pasé por la morería,
y ví una mora lavando
al pie de la fuente fría.

- Apártate, mora bella,
apártate, mora linda;
deja que beba el caballo
este agua cristalina.

- No soy mora, caballero,
que soy cristiana cautiva;
me cautivaron los moros
día de Pascua Florida.

- ¿Te quieres venir conmigo?

- De buena gana me iría;
mas los pañuelos que lavo
¿dónde me los dejaría?

- Los de seda y los de Holanda,
aquí, en mi caballo, irían,
y los que nada valieren,
la corriente llevaría.

- Y mi honra, caballero,
¿dónde me la dejaría?

- Aquí en la cruz de mi espada,
que en mi pecho está oprimida.
Por ella juro llevarte
hasta los montes de Oliva.

La hizo subir al caballo,
y a su casa la traía.

Al pasar por la frontera,
la morita se refa.

El caballero le dijo:

-¿De qué te ríes, morita?

- No me río del caballo,
ni tampoco del que guía,
me río al ver esta tierra,

que es toda la patria mía.

Al llegar a aquellos montes,
ella a llorar se ponía.

-¿Por qué lloras, mora bella?
¿Por qué lloras, mora linda?

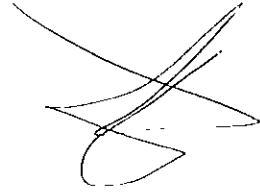
- Lloro porque en estos montes
mi padre a cazar venía.

-¿Cómo se llama tu padre?

- Mi padre, Juan de la Oliva.

- ¡Válgame la fe de Dios
y también la de María!
¡Pensaba que era una mora,
y llevo una hermana mía!

¡Abra usted, madre, las puertas,
ventanas y celosías,
que aquí le traigo la rosa
que lloraba noche y día!



44. Quisiera ser tan alta

Quisiera ser tan alta
como la Luna,
¡ay!, ¡ay!,
como la Luna,
como la Luna,
para ver los soldados
de Cataluña,
¡ay!, ¡ay!,
de Cataluña,
de Cataluña.

De Cataluña vengo
de servir al Rey,
¡ay!, ¡ay!,
de servir al Rey,
de servir al Rey,
con licencia absoluta
de mi coronel,
¡ay!, ¡ay!,
de mi coronel,
de mi coronel.

Al pasar por el puente
de Santa Clara,
¡ay!, ¡ay!,
de Santa Clara,
de Santa Clara,
se me cayó el anillo
dentro del agua,
¡ay!, ¡ay!,
dentro del agua,
dentro del agua.

Al sacar el anillo
saqué un tesoro,
¡ay!, ¡ay!,
saqué un tesoro,
saqué un tesoro:
una Virgen de plata
y un Cristo de oro
¡ay!, ¡ay!,
y un Cristo de oro,
y un Cristo de oro.



APÉNDICE II

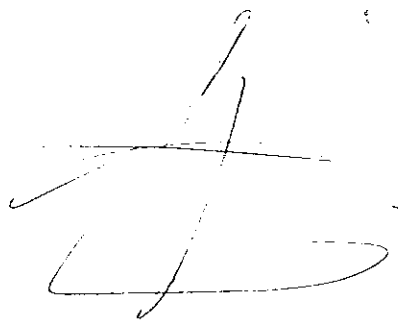
Estructura métrica de las piezas

Pieza n° 1
A 8 compases
a 4 compases - b 4 compases
Pieza n° 2
A 8 c. - B 8 c.
a 4 c. - b 4 c. - c 4 c. - d 4 c.
Pieza n° 3
A 8 c. - B 8 c.
a 4 c. - b 4 c. - c 4 c. - d 4 c.
Pieza n° 4
A 9 c.
a 4 c. - b 5 c.
Pieza n° 5
A 8 c.
a 4 c. - b 4 c.
Pieza n° 6
Introducción 4 c. - A 8 c.
a 4 c. - b 4 c.
Pieza n° 7
A 8 c.
a 4 c. - a' 4 c.
Pieza n° 8
A 8 c.
a 4 c. - a 4 c.
Pieza n° 9
A 8 c. - B 8 c.
a 4 c. - b 4 c. - c 4 c. - d 4 c.
Pieza n° 10
Introducción 4 c. - A 8 c.
a 4 c. - a' 4 c.
Pieza n° 11
A 8 c.
a 4 c. - a 4 c.

Pieza n° 12
A 8 c.
a 4 c. - a' 4 c.
Pieza n° 13
A 8 c.
a 4 c. - a' 4 c.
Pieza n° 14
A 8 c.
a 4 c. - b 4 c.
Pieza n° 15
A 8 c.
a 4 c. - b 4 c.
Pieza n° 16
A 8 c.
a 4 c. - a 4 c.
Pieza n° 17
A 8 c.
a 4 c. - b 4 c.
Pieza n° 18
A 8 c.
a 4 c. - b 4 c.
Pieza n° 19
A 8 c.
a 4 c. - a' 4 c.
a 2 c. - b 2 c. - c 2 c. - b 2 c.
Pieza n° 20
A 12 c.
a 4 c. - b 4 c. - a' 4 c.
Pieza n° 21
A 8 c. - B 4 c.
Pieza n° 22
A 8 c.
a 4 c. - b 4 c.

Pieza n° 23
A 12 c.55 - B 9 c. a 6 c. - a 6 c. - 5b 4 c. - b' 5 c.
Pieza n° 24
A 8 c. - B 8 c. a 4 c. - a' 4 c. - b 4 c. - c 4 c.
Pieza n° 25
A 8 c. a 4 c. - a' 4 c.
Pieza n° 26
A 8 c. a 4 c. - b 4 c.
Pieza n° 27
A 8 c. - A' 8 c. a 4 c. - a' 4 c. - a 4 c. - a'' 4 c.
Pieza n° 28
A 8 c. - A' 9 c. a 4 c. - a 4 c. - a' 4 c. - b 5 c.
Pieza n° 29
A 8 c. - A 8 c. a 4 c. - b 4 c. - a 4 c. - b 4 c.
Pieza n° 30
A 8 c. a 4 c. - b 4 c.
A 6 c. a 2 c. - b 4 c.
A 8 c. a 4 c. - b 4 c.
Pieza n° 31
Introducción 1 c. - A 9 c. a 6 c. - coda 3 c.
Pieza n° 32
A 8 c. a 4 c. - b 4 c.
Pieza n° 33
A 6 c. a 2 c. - b 4 c.

Pieza n° 34
A 8 c. a 4 c. - a' 4 c.
Pieza n° 35
A 9 c. - A 9 c. - A' 9 c. a 4 c. - b 5 c. - a 4 c. - b 5 c. - a 4 c. - b' 5 c.
Pieza n° 36
A 8 c. - B 4 c. - A 4 c. a 4 c. - a' 4 c. - b 4 c. - a' 4 c.
Pieza n° 37
A 6 c. - B 6 c. a 3 c. - a' 3 c. - b 3 c. - b' 3 c.
Pieza n° 38
A 5 c. a 2 c. - b 3 c.
Pieza n° 39
A 8 c. - A' 8 c. [: a 4 c. - b 4 c. :] a 4 c. - b' 4 c.
Pieza n° 40
A 8 c. - B 8 c. a 4 c. - a 4 c. - b 4 c. - b 4 c.
Pieza n° 41
A 8 c. - B 8 c. a 4 c. - b 4 c. - c 8 c.
Pieza n° 42
A 8 c. - A 8 c. - B 11 c. a 4 c. - b 4 c. - a 4 c. - b 4 c. - c 4 c. - d 7 c.
Pieza n° 43
A 12 c. a 4 c. - a' 4 c. - b 4 c.
Pieza n° 44
A 9 c. - A 9 c. a 5 c. - b 4 c. - a 5 c. - b 4 c.
Pieza n° 45
A 8 c. - B 8 c. a 4 c. - b 4 c. - c 4 c. - d 4 c.



LA CLASE COLECTIVA

En este bloque, dividido por capítulos, se propone cómo abordar las materias contenidas en el texto, además de otras actividades sugeridas para esta clase.

La materia contenida en cada capítulo se secuenciará a lo largo de las clases, cuyo número dependerá de la marcha del conjunto de alumnos.

CAPÍTULO PREPARATORIO

- Practicar en grupo los ejercicios para cabeza sola, todos al unísono.
- Practicar los ejercicios de cabeza y pata, primero cada una de las líneas de acompañamiento al unísono, luego las dos líneas dividiendo a la clase en dos grupos, y finalmente con la melodía de la canción, que tocará el profesor.
- Realizar un concurso (sin premio) donde el profesor, cronómetro en mano, medirá a cada uno de los alumnos la duración de la nota do (parciales 1 y 2). Hacer dos mangas con cada parcial y anotar los tiempos en la pizarra, junto al nombre de cada uno. Este juego sirve para estimular la duración de la emisión.
- Realizar el mismo concurso, pero esta vez tocando negras a un pulso de 60 (un segundo), con golpe de lengua y sin respirar entre notas. El profesor anotará en la pizarra la cantidad de negras conseguidas con una sola exhalación junto al nombre de cada alumno.
- Explicar a los niños cómo se debe respirar para tocar la flauta. La importancia de aprovechar bien la capacidad pulmonar y de llenar los pulmones desde la parte más baja para que haya un buen contacto con la musculatura del abdomen, que es la que regula la fuerza con que se expulsa el aire.
- Podemos realizar dos sencillos ejercicios ilustrativos:

El primero consiste en echar todo el aire que contienen los pulmones apurando al máximo la espiración, para después tomarlo de nuevo lo más lentamente posible. Las manos estarán colocadas en el abdomen para hacer más consciente el que el aire, al ocupar la parte más baja de los pulmones, lo desplaza hacia afuera.

Para el segundo ejercicio los niños deben estar sentados en una silla con las manos colocadas en los riñones, por atrás. Se toma aire, siempre lentamente, y se empieza a expulsar mientras se flexiona el tronco hacia adelante,

casí hasta tocar las rodillas con la cara, debiendo apurar la espiración en ese momento. Desde esa posición se empieza a inspirar, observando que el aire entra a la parte más baja de los pulmones, desplazándose los costados donde están colocadas las manos. La inspiración continúa mientras van levantándose poco a poco hasta la posición inicial, abriendo el pecho para llenar totalmente los pulmones. Todos los movimientos han de ser lentos y sin brusquedad.

El profesor realizará los ejercicios primero como demostración para los alumnos.

Explicar a los niños que, al respirar rápidamente, como se hace cuando se toca la flauta, la garganta debe estar bien abierta y los hombros relajados para que el aire no se quede en la parte alta de los pulmones.

CAPÍTULO UNO

→ Tocar las piezas todos al unísono, primero el grupo y luego con el profesor, que tocará la segunda voz.

→ En cuanto los niños hayan estabilizado mínimamente la sujeción del instrumento y la emisión del sonido, se hará siempre un ejercicio de afinación antes de empezar a tocar, donde al principio será el profesor el que dé la referencia (véase el apartado Afinación en Orientación metodológica para el profesor).

→ Un buen ejercicio es cantar las canciones con letra, transportadas a do mayor o la menor, y seguidamente tocarlas en el tono en el que están escritas. El mecanismo de la respiración es el mismo para la voz que para la ejecución con el instrumento, y cantar ayuda, además, a comprender mejor el fraseo de la melodía.

→ Realizar concursos como los propuestos en el capítulo anterior, de duración del sonido con las notas la^1 y la^2 : Tocando corcheas en un pulso de 60, sin respirar entre notas. También el de la nota más fuerte y el de la nota más suave, con la^1 primero y la^2 después. Para este concurso serán los propios alumnos los que hagan de jurado, votando dos nombres después de cada manga, que serán apuntados en la pizarra por el profesor. Es importante realizar estos concursos en, al menos, dos clases separadas por algunas semanas y comparar los resultados de ambos momentos.

CAPÍTULO DOS

→ Afinar siempre antes de tocar las piezas, haciéndolo de igual manera que en el capítulo anterior.

→ Cantar primero y tocar después las canciones que tengan letra.

→ Trabajar al unísono los ejercicios de sonido y técnica del 12 al 16.

→ Realizar el ejercicio nº 3 de creación y análisis, donde el profesor tocará frases a las que el grupo de alumnos contestará en forma de eco. También

el profesor, a modo de dictado, tocará una frase a cada alumno preguntando qué figuras contiene el ritmo de dicha frase. Éstas deben tener las mismas características que las del mencionado ejercicio, usando solamente valores de blanca, negra y corchea.

En realidad, todos los ejercicios de creación y análisis son aplicables en esta clase, recogiendo por separado la propuesta de cada alumno. La frase a completar puede estar sonando repetidamente y cada vez será un alumno el que la realice.

- Tocar de memoria las piezas del capítulo anterior.
- A lo largo de este capítulo se pueden abordar las segundas voces de las piezas 7, 8 (8ª alta) y 15 (ya estudiada), con el fin de trabajar conjuntos a dos voces.
- Teoría y recursos sonoros: Si el profesor dispone de flautas de distintos orígenes, será interesante que las muestre en clase y las encuadre en las clasificaciones que de ellas se hacen, al hilo de la lectura del tema.

CAPÍTULO TRES

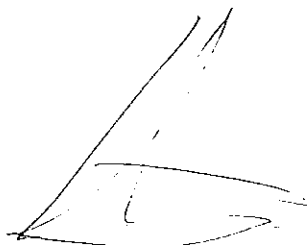
- Tocar las piezas de este capítulo siguiendo las pautas de capítulos anteriores.
- Tocar de memoria las piezas del capítulo anterior.
- A lo largo de este capítulo se pueden abordar las segundas voces de las piezas número 10, 11, 17, 28, 32, 34, 36, 37 y 44, para practicar conjuntos a dos voces.
- Realizar concursos si se considera conveniente.
- Trabajar al unísono los ejercicios de sonido y técnica del 22 al 26.
- Realizar el ejercicio nº 13 de creación y análisis, donde el profesor tocará frases a las que el grupo de alumnos responderá en forma de eco.
- Como ejercicio de orientación en cuanto a las digitaciones y las notas que se derivan de éstas, el profesor tocará notas sueltas mostrando la digitación a los alumnos, que dirán el nombre de la nota y el índice de la octava a la que pertenece.
- Pedir la colaboración de alumnos más aventajados para tocar las segundas voces de las piezas trabajadas, y que no son asequibles todavía en este nivel. Pedir, igualmente, colaboración a alumnos de otros instrumentos de viento o cuerda con el mismo fin, transportando si es necesario la segunda voz.
- Teoría y recursos sonoros: leer el tema en clase y realizar los experimentos propuestos. No es necesario que los alumnos memoricen conceptos, sólo han de entenderlos.
- Realizar audiciones de discos escogiendo obras descriptivas que aludan a la naturaleza, animales, objetos, etc., procurando que no se hagan largas,

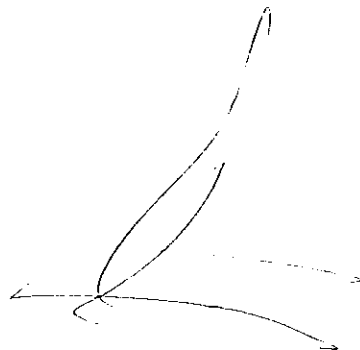
entre 10 y 15 minutos. Comentar después qué instrumento/s ha elegido el autor para representar cada cosa, qué ambiente musical (sereno, agitado, etc.), qué motivos rítmicos y melódicos (reproducir tarareando), qué movimientos (rápido, lento, moderado), etc.

A continuación se proponen algunos ejemplos para esta actividad que podrá hacerse regularmente desde ahora en adelante:

* Pedro y el lobo	Prokofiev
* El carnaval de los animales	Saint-Saëns
* Las cuatro estaciones	Vivaldi
* Il gardellino (concierto de flauta)	Vivaldi
* La tempesta di mare (concierto de flauta)	Vivaldi
* Sinfonía de los juguetes	Haydn
* Margarita en la rueda (lied)	Schubert
* Danza ritual del fuego (de El Amor brujo)	Falla
* Claro de luna	Debussy
Etc.	

Aconsejar a los alumnos discografía, o grabarles selecciones musicales para flauta, en una cinta de audio que han de aportar ellos.





ORIENTACIÓN METODOLÓGICA PARA EL PROFESOR

El presente texto es un material de trabajo para un nivel elemental, aplicable en cualquier ámbito educativo donde se imparten disciplinas instrumentales, como Conservatorios, Escuelas de Música, etc. Su contenido está dividido en varios volúmenes y consiste en bloques de diferentes materias que se trabajarán en cada clase. Cada uno de estos bloques está dividido en capítulos, relacionados y equilibrados entre sí en cuanto al volumen y nivel de dificultad de los conocimientos.

Bloques de materia y contenidos.

Piezas

Considerado éste como un bloque central en torno al cual giran los demás, se trata de un conjunto de piezas extraídas del repertorio infantil y popular español básicamente, y del repertorio de autor desde el Renacimiento hasta el siglo XX. También se propone un acercamiento a otros estilos como el rag time, (que sirve de introducción al lenguaje del jazz), así como la ampliación a música de otras culturas. A través de este conjunto de piezas, se plantea una progresión paulatina de dificultades técnicas y expresivas, que irán enriqueciendo el nivel interpretativo del alumno.

Las canciones populares e infantiles son como el lenguaje materno del niño. Las vive en casa, en la calle y en la escuela, donde cada vez más se va afianzando la educación musical. Aprender a leer y escribir por un lado y, por otro, a interpretar los mensajes escritos con un instrumento, se hace mucho mejor a través de un lenguaje que ya se conoce y se habla de antemano.

Ejercicios de sonido y técnica

Se plantean como un trabajo enfocado al cuidado en la emisión del sonido, a la proyección de la columna de aire, a la flexibilidad en la embocadura, al ejercicio de escalas, articulaciones, dinámicas y vibrato, como preparación o complemento de las dificultades técnicas que presentan las piezas.

En los primeros capítulos el ámbito melódico se extiende más rápidamente aquí que en las piezas, aunque el movimiento melódico y rítmico es mucho más simple, pues se trata de una sucesión de notas naturales (sucesión de dedos que tapan o destapan) en valores de duración iguales.

Ejercicios de creación y análisis

Tratan de estimular la fantasía, la creatividad, el pensamiento musical y la capacidad analítica del alumno, trabajando sobre los recursos melódicos, armónicos y formales del lenguaje musical. Comprensión de estructuras musicales: motivo, tema, periodo - frase, sección, etc. Conocimiento y práctica de recursos como el eco y el canon, la variación, el movimiento de espejo, la imitación, la secuencia, etc.

Todo ello ofrece al alumno una base lingüística que, junto a la parte puramente mecánica de la ejecución instrumental, le acerca con conocimiento de causa a la interpretación y/o la composición - improvisación.

Al realizar cada ejercicio podemos instar al alumno a que aporte más de una solución, para luego elegir la más adecuada o, si todas lo son, la que él prefiera.

Interpretar de memoria

Esta es una práctica que se debe realizar sistemáticamente y que se puede iniciar a partir del capítulo dos, memorizando piezas del capítulo uno. Aunque se pueden memorizar todas, es aconsejable escoger aquellas piezas donde la parte del alumno sea una melodía clara y definida, y practicar al menos una nueva pieza cada semana. También es importante analizar con el alumno la pieza que vaya a memorizar, distinguiendo las frases de que consta (a - a', a - b, etc.), su duración en compases (4c.-4c., 3c.-3c., etc.) y el movimiento melódico y rítmico de cada una (dirección ascendente - descendente de la melodía y figuras).

Al tocar de memoria una pieza se recomienda hacerlo dos veces seguidas en octavas diferentes, según se propone en cada momento.

Lectura a primera vista

En el segundo volumen se propone también un ejercicio sistemático de lectura a primera vista, proporcionando en cada capítulo una relación de piezas para leer en cada clase sus segundas voces, secuenciadas por dificultad de lectura y ejecución técnica.

Se propondrá al alumno leer mentalmente la partitura, pudiendo tener el instrumento en las manos para digitar, pero sin emitir sonido. Después la tocará una vez él solo y a continuación la tocará a dúo con el profesor. Es importante no interrumpir el discurso musical en ningún momento, aun habiendo errores por medio.

Puesto que las segundas voces pueden encontrarse en cualquier volumen de la colección, el profesor debe estar provisto de éstos.

Los motivos que se presentan en los ejercicios de creación y análisis también pueden ser considerados como breves ejercicios de lectura a primera vista, puesto que, a partir del capítulo dos, se han de realizar en clase.

Teoría y recursos sonoros

El contenido de este bloque incluye una exposición del mundo de las flautas (variedades, culturas y clasificación según la forma de su embocadura), con-

ceptos básicos de acústica (en general y aplicada a la flauta), y una introducción paulatina a la Técnica Cómplex del profesor István Matuz (teoría de las digitaciones y exploración de los recursos sonoros del instrumento a través de piezas y ejercicios).

La aplicación didáctica de esta técnica incluye conceptos, procedimientos y nomenclaturas concebidas por el profesor Matuz, así como el sistema de notación de las digitaciones. También la idea de unir la cabeza y la pata de la flauta ha sido extraída de su Studium nº 2.

Este bloque se puede trabajar dentro de la clase colectiva, pues la materia, tanto las explicaciones e ilustraciones de los temas como la parte práctica, está enfocada al trabajo en grupo. Es tarea individual la realización de ejercicios y el estudio de las piezas.

La clase colectiva

Las piezas están escritas para dos, tres y cuatro flautas de la familia de las traveseras (soprano en do, alto en sol y bajo en do). También se incluye una transcripción de las mismas para viento madera y cuerda, cuando intervienen flautas que no todo el mundo tiene a su alcance (alto y bajo), que es a partir del segundo volumen. Al tocar octava alta las piezas donde intervienen flauta alto y/o bajo, todas las voces pueden ser ejecutadas por flautas soprano, transportando la voz de la flauta alto y tocando la voz de la flauta bajo a la altura en que está escrita.

Este material servirá de repertorio básico a la hora de trabajar conjuntos (música de cámara) en la clase colectiva, que pueden ser solo de flautas si se dispone de instrumental, o mixtos, pudiendo asignar uno o más instrumentistas en cada una de las voces, según el número de alumnos que haya en la clase. Formar un grupo o pequeña orquesta de flautas siempre es una experiencia interesante y constructiva, aunque también es enriquecedor el intercambio con otras disciplinas instrumentales. Y poder alternar las dos cosas, lo mejor.

Los dúos que no tienen indicación se entiende que son para dos flautas soprano.

En una primera parte de este método el nivel de las segundas, terceras y cuartas voces de las piezas, es en su mayoría más complejo que el de las primeras. Si la clase tiene un nivel homogéneo, será el profesor, con la ayuda eventual de alumnos más aventajados, los que toquen las voces más complejas. Más adelante el nivel de dificultad de cualquiera de las voces de una pieza es similar y éstas pueden ser abordadas sin problemas por un grupo de alumnos del mismo curso.

La forma de abordar los cánones en grupo será tocando primero todos al unísono, luego a dos voces, a tres, etc., hasta completar el total de las voces indicadas.

Otros aspectos que se proponen para la clase colectiva se secuencian por capítulos en un apartado específico de este texto. Estos son, como se ha dicho, la práctica en conjunto (piezas), técnica instrumental (ejercicio de afinación sistemático, ejercicios técnicos), un apartado teórico-práctico (teoría y recursos sonoros), audiciones discográficas dirigidas y comentadas, otro apartado de

creación (animación musical de cuentos narrados o escenificados, composición colectiva, ...), juegos, etc.

Apéndices

Después de los bloques de materia expuestos, se encuentran una serie de apéndices cuyos contenidos son: 1) letra completa de algunas de las canciones, 2) análisis estructural de todas las piezas, 3) propuestas para la clase colectiva, y 4) orientación metodológica para el profesor.

Hoja de estudio en casa

Por las diferentes materias que se trabajan en cada clase y por tener que saltar de un parte a otra del método para abordarlas, se ha puesto al final una hoja de estudio en casa para cada capítulo. En ella el alumno reseñará la fecha de la clase, así como las materias que deberá preparar para la clase siguiente, tanto individual como colectiva. Los ejercicios de creación y análisis y de lectura a primera vista se realizarán en clase, en presencia del profesor, y no en casa.

También se incluye una ficha de trabajo del alumno, destinada al seguimiento que el profesor debe hacerle. Cada alumno entregará esta ficha a su profesor al iniciar el texto.

Planteamiento de determinados aspectos del método y fórmulas de trabajo.

El capítulo preparatorio

Este capítulo está planteado en dos partes:

En la primera se trabaja la colocación del sonido sólo con la cabeza de la flauta; colocación de los labios sobre la placa, y proyección y dirección de la columna de aire. Es importante no usar el golpe de lengua durante esta práctica, ya que el movimiento de la lengua, que todavía no es ágil, significa un obstáculo que entorpece el gesto (impulso abdominal) de proyectar la columna de aire y la salida de ésta por el agujero de los labios.

La intención, con estos ejercicios, es procurar que el alumno obtenga dos sonidos con el extremo de la cabeza abierto y dos con éste cerrado (parciales 1 y 2, abierto y cerrado). El profesor orientará al alumno para encontrar uno de estos cuatro sonidos, sabiendo que siempre es más fácil obtener el primer parcial con el extremo abierto o cerrado.

Una vez que la emisión del sonido es clara, se abordarán los cinco ejercicios escritos en valores de negras (pulso), sin compás, donde se combinan los cuatro parciales. Se trata de un ejercicio sencillo de lectura, a la vez que de flexibilidad en la proyección de la columna de aire y en la embocadura.

La segunda parte de este capítulo consiste en una serie de ejercicios, que son a la vez el acompañamiento de tres melodías populares, para la cabeza y pata de la flauta unidas, donde la voz superior está destinada al profesor. Estos ejercicios se plantean con un ritmo de negras en compás de dos por cuatro, alrededor de las notas do, re y mi, haciéndolas sonar como primer y segundo parcial (8ª alta), y cuyas digitaciones están dibujadas antes. La finalidad es

seguir trabajando la estabilidad en la emisión del sonido, dar un primer paso para la sujeción de un instrumento un poco más largo que la cabeza, con unas digitaciones sencillas, e iniciar aquí el golpe de lengua en cada nota. La iniciación al golpe de lengua se debe hacer fuera del ejercicio escrito, articulando la misma nota primero una vez, luego dos, después tres, etc., con una sola exhalación, sin respirar entre notas, es decir, también se debe trabajar la proyección de la columna de aire con cierta duración.

Contenido de las piezas y forma de abordarlo

En las piezas se abordan progresivamente dificultades técnicas y expresivas, como la lectura, extensión del ámbito melódico, digitaciones, movimiento rítmico y melódico, emisión en los distintos registros y respiraciones. También el tempo, la articulación, dinámicas y agógicas, agrupación y fraseo, tonalidades con armadura, resistencia y concentración conforme la envergadura de las piezas aumenta, etc.

La mayor parte de las veces cada nueva dificultad rítmica aparece en una canción del repertorio popular. Es seguro que los alumnos conocerán de antemano muchas de las canciones aquí incluidas, y cuando no les sean conocidas, es un corto espacio de tiempo el que el profesor empleará para enseñarles de oído melodía y letra (una estrofa es suficiente), puesto que son breves y sencillas.

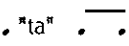
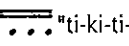
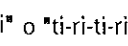
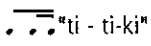
Descifrar una partitura se hace mucho más sencillo para un niño si éste tiene interiorizada de antemano la música que allí hay escrita. La lectura consiste entonces en identificar la representación gráfica de algo que ya se conoce, como en el lenguaje hablado. Un procedimiento que se aplica en las modernas didácticas del lenguaje musical.

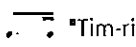
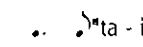
La mayoría de las piezas son dúos donde, salvo excepciones, la primera voz está destinada al alumno y la segunda al profesor o a otro alumno de mayor o igual nivel, según su dificultad.

En las piezas se ha planteado un desarrollo del movimiento rítmico y melódico lo más cercano posible a la metodología Kodály del lenguaje musical. El empezar en una altura cómoda para la emisión y digitación, obliga, en un principio, a plantear las piezas en tonalidades distintas a do mayor, aunque en la voz que ha de tocar el alumno no aparecen notas alteradas. Entender el concepto de tonalidad y transporte requiere un manejo básico del lenguaje y un grado de madurez intelectual. Tocar en una gama diversa de tonalidades antes de usar las alteraciones, puede ayudar a comprender intuitivamente esos conceptos. Antes de entrar en la dificultad que suponen la aparición de notas alteradas, se ha preferido abordar otras dificultades como la emisión en las tres octavas, digitaciones y lectura, y la complejidad de las fórmulas rítmicas.

El único requisito para un niño que empieza a estudiar música con este método, es el conocimiento de los nombres de las notas y su orden en la escala (do, re, mi, fa, sol, la, si).

Puede ocurrir que la progresión de dificultades rítmicas se anticipe a la de la clase de lenguaje musical. Partimos de la ventaja que supone el que siempre aparezcan en una canción conocida, pero además el profesor las puede introducir usando las sílabas rítmicas:


 "ta"
 
 "ti-ti"
 
 "ta-am"
 
 "ti-ki-ti-ki" o
 
 "ti-ri-ti-ri"
 
 "ti-ti-ki"


 "Tim-ri"
 
 "ta-i-ti"
 
 "síncopa"

El actual sistema educativo de nuestro país propone la iniciación del niño en el aprendizaje del lenguaje musical y el instrumento al mismo tiempo. Aunque los contenidos de este método, a nivel de lectura, han sido cuidadosamente secuenciados, es deseable una actitud colaboradora del profesor de instrumento, cuyo trabajo, sobre todo en un principio, debe complementarse con el profesor de lenguaje musical.

Las respiraciones se plantean siempre entre frase y frase, pero en un principio se han consignado otras en mitad de la frase, entendiendo que en ese momento son necesarias. El espacio entre respiraciones va creciendo paulatinamente, pero será el profesor el que, según la respuesta de cada alumno, adecuará las respiraciones añadiendo las que considere necesarias para evitarlas más adelante. Las respiraciones entre paréntesis son evitables cuando se propone tocar la pieza octava alta.

También se ha tenido en cuenta el que la dificultad rítmica del conjunto (dúos, tríos y cuartetos) sea progresiva.

Ámbito melódico y digitaciones

Trabajar la emisión del sonido desde un principio en distintos registros, obliga al alumno a formar una embocadura consistente y flexible, a la vez que a proyectar y graduar bien la columna de aire.

Para trabajar sistemáticamente en las tres octavas se propone el que cada pieza sea practicada en la altura en la que está escrita y también una octava más alta o más baja, según se indica en cada caso. En un principio las digitaciones no suponen ningún problema puesto que son las mismas para la primera y segunda octava (desde las notas $mi^1 - ^2$, hasta $do^2 - ^3$). Más adelante, la digitación es diferente para una nota y su octava, pero tanto el recordarla como la emisión del sonido, por agudo o grave que sea éste, no significan dificultad alguna.

De esta forma el ámbito melódico sobre el que se trabaja crece rápidamente, no dando lugar a que la embocadura se haga estática (en cuanto a su forma, y a la presión y orientación de la columna de aire) por trabajar demasiado tiempo en el mismo registro.

Reconocer el nombre de las notas dentro y fuera del pentagrama (con líneas adicionales por encima) no es difícil, ya que éstas aparecen de forma paulatina, en un reducido ámbito melódico que se va extendiendo.

Puesto que pronto se toca y se lee en las tres octavas, es importante dar a cada digitación el nombre de la nota correspondiente con el número de octava a la que pertenece. Esto ayudará al alumno a situarse, evitando confusiones en cuanto a digitación, altura y escritura de la nota, objetivo por el que se aconseja tocar las piezas siempre la primera vez en la altura escrita. La octava más grave de la flauta tendrá el nº 1 y así sucesivamente, octava nº 2, 3 y 4, por tanto, las notas llevarán el índice de la octava a la que pertenecen. Así pues, el do¹ para los flautistas equivale al do³ según el sistema francés de numeración de las octavas.

A partir del capítulo tres, es conveniente hacer el ejercicio de tocar una nota al alumno, que escucha y ve las manos del profesor, para preguntarle después el nombre y número de octava a la que pertenece.

A veces los niños confunden el número de parcial con el de octava. Como más adelante se ahondará en este tema, de momento basta decir que los números de octava y parcial no siempre coinciden (el primer parcial de una digitación es siempre el sonido más grave que se puede obtener, y no todos los parciales de una serie están a distancia de octava uno de otro).

Al tocar la primera voz de los dúos una octava más baja de como está escrita, la segunda voz también puede modificarse de igual manera la mayoría de las veces, pero cuando no es así, el conjunto suena bien tocando ésta en la altura en la que está escrita, aunque en ocasiones suene por encima de la melodía.

Afinación

El desarrollo del oído fino, que es el que distingue pequeños intervalos menores de medio tono, es un trabajo que debe plantearse casi desde el principio. Una vez que el alumno tiene una cierta estabilidad en el sonido con el instrumento completo, se debe hacer sistemático el ejercicio de afinación al hacer dúos con el profesor o al tocar en grupo.

En la clase colectiva, como también en la individual, será el profesor el que dé la nota de referencia para afinar (la¹) preguntando a cada alumno, después de que hayan tocado su nota, si escuchan diferencia entre las dos y si la suya está más alta o más baja que la referencia. Si, habiéndola, no perciben diferencia o no se sitúan (alto o bajo), el profesor la exagerará bajando o subiendo la afinación, según el caso, con la embocadura (cubriendo o descubriendo), volviendo a preguntar de nuevo. La pregunta puede ir dirigida al alumno que intenta afinar y también al resto de compañeros del grupo. Más adelante será un alumno el que haga de referencia para los demás (cada día uno distinto y siempre con la orientación del profesor), haciendo hincapié en la necesidad de un sonido claro y estable para que sea una buena referencia. El siguiente paso será tomar como referencia otro instrumento, otro timbre, que puede ser el piano, un diapasón, etc.

Afinar a un grupo más o menos numeroso se lleva su tiempo, pero el ejercicio, hecho con paciencia y de forma sistemática, da como resultado el que los niños, al cabo de poco tiempo, sepan situarse y afinar solos su instrumento inmediatamente después de escuchar la referencia.

Al tocar piezas a varias voces, y si éstas funcionan como bloques de acordes, es importante tocar por separado cada bloque advirtiendo la diferencia de sensación entre afinado y desafinado, procurando escuchar y corregir la voz o voces que no estén afinadas dentro del conjunto. El timbre que resulta de un conjunto de sonidos distintos es una sensación físico-emocional que varía si están afinados o no, y que visceralmente asociamos como algo agradable o desagradable.

Es este un tema delicado que conviene abordar cuanto antes, puesto que el oído es muy flexible y tiende a acostumbrarse a lo incorrecto, dándolo por válido si no se le educa desde un principio.

Planteamiento de la clase individual

El planteamiento de una clase no debe ser rígido y ha de procurar amoldarse a las necesidades y circunstancias de cada alumno, dejando siempre un espacio abierto para abordar cuestiones puntuales que cada profesor pueda considerar en un momento dado. No obstante, es importante trabajar con regularidad y de forma coordinada todas las materias que se proponen en este método. Una vez que todas ellas han sido introducidas, un posible orden de trabajo podría ser el siguiente: ejercicios de sonido y técnica, ejercicios de creación y análisis, piezas de memoria, lectura a primera vista y, por último, piezas nuevas y de repaso. Dependerá también de la duración de la clase y de otras circunstancias, el que se puedan abordar todos los contenidos en una clase o se tengan que dividir.

También, en determinados momentos, se puede dedicar toda una clase a trabajar repertorio ya estudiado con anterioridad, sea leyendo o tocando de memoria, con el fin de trabajar minuciosamente aspectos técnicos concretos imprescindibles para la expresión musical, como dinámica, agógica, articulación, fraseo, respiración, dirección y cohesión en el discurso musical, etc.

El instrumento

Por distintos motivos, es aconsejable usar una flauta con platos abiertos (descubiertos) desde el principio. Por supuesto, quitándole desde el primer día los cinco tapones si los trae de fábrica, como ocurre con los modelos de estudiante.

Tocar con este instrumento para un niño (desde 7 años) no supone ningún problema, ya que la colocación de los dedos sobre las llaves es progresiva, según el orden de aparición de las notas. La obligación de colocar las yemas de los dedos en el centro de cada plato asegura una correcta colocación de las manos. Además, los pequeños agujeros tienen utilidad en las digitaciones no tradicionales cuyos posibles objetivos son: modificar la afinación, obtener una misma nota con diferentes timbres, los multifónicos, el glissando o deslizamiento del sonido, etc., materia que se aborda en el apartado "Teoría y recursos sonoros". También resulta más directo el contacto con el instrumento, comparada con la flauta de platos cerrados (cubiertos).

Audiciones con público

Para los alumnos una audición con público siempre supone de partida un grado de responsabilidad sobre su trabajo, a la vez que un ejercicio de auto-control, de concentración, y de capacidad de comunicación y de respuesta ante una situación poco usual.

Para el alumno la audición significa estímulo y motivación en su trabajo individual y como integrante de un grupo. Por eso es muy importante que realice este ejercicio varias veces durante el curso, exponiendo un trabajo que no ha de quedar como una actividad privada, y evitando el miedo escénico que se produce cuando se tarda demasiado tiempo en enfrentarse al ejercicio de tocar en público.

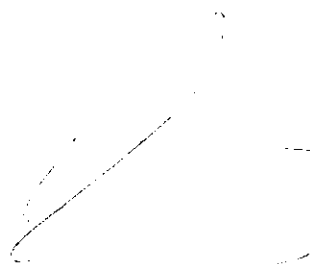
El vibrato

En el apartado de sonido y técnica se plantean unos ejercicios que progresivamente desembocarán en el vibrato. Este, puede ser inducido o puede surgir espontáneamente. En el segundo caso, no importa en qué momento se produzca, se debe alentar al alumno a que lo utilice, siempre y cuando no resulte feo (vibrato de cabra) y la emisión del sonido sea estable. En cualquier caso, puesto que se trata de un recurso expresivo, se debe orientar su uso en función del estilo y momento musical, no dejándolo actuar de forma indiscriminada.



Las notas en letra pequeña están dirigidas al profesor.

Las armonizaciones o adaptaciones de las piezas a dúo, trío y cuarteto, en éste y en los siguientes volúmenes, son del autor cuando no hay reseña.



BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

Los textos que a continuación se relacionan han servido como orientación para este trabajo, en cuanto al planteamiento pedagógico, elección del repertorio, notación musical, enfoque de aspectos teóricos, ilustraciones, consulta de datos, etc.

Todas las referencias extraídas de dichos textos han sido reelaboradas e introducidas en el diseño didáctico que en particular presenta este método.

Textos de consulta

Istvan Matuz. *La flauta como pretexto*, (próxima edición)

Theobald Böhm. *La flauta y la interpretación flautística*, Mundimúsica, Madrid, 1991.

Philip Bate. *The flute*, Ernest Benn Limited, London, 1969.

Emile Leipp. *Acoustique et musique*, Masson et Cie. Éditeurs, París, 1971.

Kate Scarborough - Philippa Moyle. *Mi primera Enciclopedia de las Ciencias*, Ediciones Beascoa, 1996.

Ulrich Michels. *Atlas de música*, 1 y 2, Alianza Editorial, Madrid, 1982 y 1992.

Pierre-Ives Artaud. *La flauta*, Editorial Labor, Barcelona, 1991.

Pierre-Ives Artaud y Gérard Geay. *Flûtes au présent*, Éditions Jobert et Éditions Musicales Transatlantiques, París, 1980.

Textos didácticos y obras

Katalin Székely. *Cuaderno de lenguaje musical* vol. 1, 2, 3 y 4, (próxima edición)

Teresa Campos. *Lenguaje Musical* 1 y 2, Cartagena, 1992.

Istvan Matuz. *6 Studii per flauto solo*, Akkord Music Publishers, Budapest 1990

Robert Dick. *Tone developement through the extended techniques*, Multiple Breath Music Company, New York, 1986.

Juan Hidalgo Montoya. *Cancionero infantil*, A. Carmona editor, Madrid, 1975.

Zoltán Kodaly. *Ötfokú zene II*. Editio Musica, Budapest, 1958.

Judith Akoschky y Mario A. Videla. *Iniciación a la flauta dulce* tomo 1 y 2, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1965.

Zoltán Jeney. *Fuvolaiskola*, 1 y 2, Editio Musica, Budapest, 1972.

Antonio Arias. *La flauta*, *Iniciación y Preparatorio*, Real Musical, Madrid, 1995.

Trevor Wye. *Iniciación a la flauta*, parte primera y segunda, Mundimúsica, Madrid, 1989.

Trevor Wye. *Curso de flauta*, Mundimúsica, Madrid, 1993.

Peter Wastall. *Aprende tocando la flauta*, Mundimúsica, Madrid, 1994.

Además de textos didácticos y obras originales para diferentes instrumentos, así como un extenso número de álbumes de recopilación de pequeñas obras y estudios.

Capítulo uno

[illegible][illegible][illegible]

[illegible][illegible][illegible][illegible]

Capítulo tres

[illegible][illegible][illegible]

OBRAS PUBLICADAS

FLAUTA SOLA

HASTA EL ALBA Enrique Blanco. Nivel 4º

VALS Manuel Seco. Nivel 6º

SALVA LAS DIFERENCIAS Tomás Garrido. Nivel 6º

DOS FLAUTAS

PETITE SUITE AZUCARADA Mateo Soto. Nivel 4º

PICCO-LO DUETTI-NO Marcial Picó. Nivel 6º

FLAUTA Y PIANO

TEMPO DE HUIDA Eduardo Costa. Nivel 5º- 6º

TRÍPTICO Eduardo Costa. Nivel 6º

GRUPO DE FLAUTAS

REPERTORIO CONTEMPORANEO

ENCRUCIJADA Salvador Espasa - Enrique Blanco.
A partir de cuatro flautas. Nivel 3º

PAISAJE PARA ORQUESTA Jesus Nava.
Orquesta de flautas. Nivel 1º a 4º

TAXIMETRO

Salvador Espasa
Ejercicio para grupo variable

REPERTORIO CLÁSICO

ANDANTE en DO K 315 W. A. Mozart.
Arreglo de Salvador Espasa.
Flauta y orquesta de flautas

CONCIERTO EN DO para Piccolo, RV 443 A. Vivaldi
Arreglo de Angel. L. Rodríguez
Piccolo y orquesta de flautas

VARIACIONES SOBRE GREEN-SLEEVES

Eduardo Costa
Grupo de flautas y piano o violoncello
Nivel 3º- 4º

DISFRACES PARA UNA CANCIÓN

Enrique Blanco
Cuarteto de flautas con piano

FLAUTA Y OTROS

HACIENDO ANDANAS Eduardo Costa.
Piano cuatro manos, flautas, metalófonos y percusión.
Nivel 1º a 3º

MÚSICA Y MOVIMIENTO

LA NIÑA DE LA LUNA

Jose Manuel Mañanas y Emilio Coello.
Cuento musical para representar, cantar, bailar y jugar.
Incluye cinta con la letra y la música en una cara
y sólo la música en la otra.

DIDÁCTICA DE LA FLAUTA

ESCUELA DE LA FLAUTA volumen I
Marcial Picó

Editorial "Orquesta de Flautas de Madrid"
C/ Linneo 33 B 7º C, Madrid 28005