

Evolución de los métodos de flauta desde el siglo XVIII al XX y su uso en los conservatorios superiores de España

Ana María Botella Nicolás (Universitat de València, València, Espanha)
ana.maria.botella@uv.es

Guillem Escorihuela Carbonell (Institut Superior d'Ensenyances Artístiques, València, Espanha)
escorihuela_gui@gva.es

Resumen

Este artículo realiza un repaso de los métodos y libros de estudio más destacados de la historia de la flauta travesera, desde el siglo XVIII al XX. Se trata de un recorrido por la evolución del instrumento y las preocupaciones de los autores que han escrito para la didáctica del mismo. Además, se complementa con la información de su uso en la actualidad en los conservatorios superiores de música españoles, tanto de los métodos en sí, como de las metodologías o ideas que instruyen a los profesores y su elección de libros para la clase. Las conclusiones apuntan a que se observa una gran correlación entre la evolución y la historia de los métodos para flauta, con el uso y la estructura de clase que se da en los conservatorios españoles.

Palabras clave: Flauta travesera. Metodología. Educación Musical. Didáctica instrumental. Historia de la flauta, Conservatorios superiores españoles.

Evolução dos métodos de flauta do século XVIII ao século XX e sua utilização nos conservatórios superiores da Espanha

Resumo

Este artigo revisa os métodos e livros de estudo da história da flauta, do século XVIII ao XX. É uma viagem através da evolução do instrumento e as preocupações dos autores que escreveram para o didático do mesmo. Além disso, é complementado por informações sobre seu uso atual por conservatórios de música espanhola. Tanto os métodos em si, quanto as metodologias ou ideias que instruem os professores e a escolha de livros para a aula. As conclusões sugerem que existe uma grande correlação entre a evolução e a história dos métodos de flauta, com o uso e estrutura de classes que ocorre nos conservatórios espanhóis.

Palavras-chave: Flauta. Metodologia. Educação Musical. Didática instrumental. História da flauta. Conservatórios espanhóis.

Evolution of the flute methods from the 18th to the 20th century and their use in the higher conservatories of Spain

Abstract

This article reviews the methods and study books in the history of the flute, from the 18th to the 20th century. It is a journey through the evolution of the instrument and the concerns of the authors who have written for the didactic of it. In addition, it is complemented by information on its current use by Spanish music conservatories, both the methods themselves, as well as the methodologies or ideas that instruct teachers and their choice of books for the class. The conclusions suggest that there is a great correlation between the evolution and the history of flute methods, with the use and class structure that occurs in Spanish conservatories.

Key words: Flute. Methodology. Musical Education. Instrumental didactics. History of the flute. Spanish high conservatories.

Introducción

La flauta es uno de los instrumentos más antiguos de la historia de los de viento. Se trata de un tubo cerrado por un extremo y abierto por el otro con agujeros laterales, siendo uno de ellos por el que sopla el intérprete. En el yacimiento de Hohle Fels se encontró una flauta fabricada en hueso, procedente del Paleolítico Superior, entre 35.000 y 40.000 años.

No fue hasta el Renacimiento cuando se desarrolló un gusto peculiar por la flauta travesera, que probablemente fuera introducida en Alemania por los bizantinos, llegando

en el XIV a los demás países europeos. El uso prolongado de esta flauta se puede corroborar en la *Harmonie universelle* del padre Marin Mersenne (1627), así como en los tratados de Agricola (1529), el *Syntagma Musicum* de Praetorius (1619), o el *Musica getuscht und ausgezogen* de Virdung, publicado en 1511 (ARTAUD, 1986: 22).

Es en el siglo XVIII cuando surgen los primeros manuales para el instrumento. Podemos clasificar los métodos entre antiguos y modernos, es decir, entre los escritos para una flauta travesera sin estándares y en continua evolución, y los que se escriben a partir del siglo XIX. Cuando se adopta el sistema de llaves de Boehm, hito relacionado con la sistematización del estudio musical y la aparición de los conservatorios.

Objetivo y metodología

El objetivo de este artículo es observar las similitudes y diferencias entre la evolución metodológica de la flauta travesera y su implementación en las aulas de los centros superiores de música de España. Para ello, se usa una metodología basada en la revisión bibliográfica, un detallado análisis de los métodos y libros de estudio más destacados de la historia de la flauta, desde el siglo XVIII al XX. La comparativa se realiza a través de las estadísticas y resultados arrojados por los estudios de Botella y Escorihuela sobre la enseñanza de la flauta travesera en los centros españoles.

Así pues, se analizan los métodos anteriores al modelo actual de flauta Boehm, así como los posteriores a esta invención mecánica. Y a su vez, éstos se comparan con las respuestas de los profesores españoles al cuestionario de Escorihuela en *La enseñanza de la flauta travesera en los centros superiores de música de España* (2017: 127). Finalmente se observan las posibles semejanzas entre la docencia actual y el *corpus* de literatura metodológica que existe desde 1707 hasta nuestros días.

Métodos antiguos y tratados de flauta travesera

El manual de Jacques-Martin Hotteterre tuvo un enorme éxito, tanto que se reeditó muchas veces durante el siglo XVIII. Considerado el primero para flauta travesera, fue publicado por primera vez en París en 1707 bajo el título *Principios de la flauta travesera o flauta de Alemania*. La faceta de constructor, intérprete, compositor y tratadista, hacen de Hotteterre una figura muy importante dentro de la historia del instrumento y una referencia dentro del Barroco temprano. Se le considera el fundador de la primera escuela francesa de flauta. Dirigido especialmente a los principiantes, este libro contiene importante información sobre la postura, digitaciones, articulaciones, ornamentación, *vibrato*, etc. Se centra en la embocadura, introduciendo así uno de los aspectos técnicos en los que más incidirán todos los profesores y tratadistas posteriores. Así lo ejemplifica Hotteterre (2006: 2):

A pesar que casi todos están convencidos que la Embocadura no se puede enseñar con reglas, sin embargo hay algunas de ellas que facilitan extremadamente su búsqueda. Los consejos de un buen Maestro, junto con su demostración, pueden ahorrar mucha molestia y dificultad a los que buscan esta Embocadura.

Este tratado fue traducido y publicado al inglés veintidós años más tarde e incluido en el *Modern Musick-Master* de Peter Prelleur de 1730, un año antes aparecía la primera versión holandesa. De este siglo destaca el método español *Reglas y Advertencias Generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales* de Minget e Yrol (1754), tal y como indica Powell (1996).

Michel Corrett publica en 1740 una serie de métodos instrumentales, dedicándole un volumen a la flauta. El autor describe el instrumento, entonces dividido en 4 partes, donde la segunda era intercambiable dependiendo de los diapasones. Además menciona por primera vez el flautín. En él se encuentran ejemplos de preludios, pasajes para la transposición y posiciones para adaptar la tesitura de la flauta a arpegiados de violín. Los flautistas tomaron la música de este instrumento debido a la popularidad de Corelli y la falta de música impresa para flauta. Joseph Bodin de Boismortier trató de cubrir esta laguna escribiendo un método, perdido alrededor de 1740.

Hacia 1730 las miradas se vuelven a Alemania con la publicación de *Museum Musicum Theoretico Practicum* de Joseph Friedrich Bernhard Majer (1732) y *Musicus Autodidaktikos* de Johann-Philipp Eisel (1738). Para comprender la escuela alemana es necesario acudir a uno de los primeros tratados de música instrumental completo que se conservan y que es, posiblemente, el más conocido: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* de Johann Joachim Quantz (1752). Se trata de una referencia fundamental en el siglo XVIII sobre la interpretación musical. Este ensayo supone un tutorial para la flauta, además de reflejar una amplia noción de la teoría y la práctica de la música en general de la época.

La mentalidad desarrollada por el autor se deriva esencialmente del ambiente cultural emanado de la corte de Berlín, propiciado por su mentor Federico II. Sorprende que la tendencia que se produjo en Francia e Inglaterra se estableciera favorablemente en la Corte prusiana, aunque no fuera de idéntico modo en el resto de Alemania. En palabras de López (2012: 17-18), “por estar muy relacionado con el objeto de su obra didáctica, destacaré en primer lugar la importancia que le otorga Quantz a la figura del profesor, independientemente que el estudiante posea cualidades y sepa progresar sólo utilizando buenos métodos”.

El tratadista expone la importancia del profesor y su formación, saber armonía, estudiar los principios correctos sobre embocadura, posiciones de los dedos, lugares adecuados para respirar o ataques con golpe de lengua. También se centra en el estilo y describe al mal maestro como aquel que enseña de oído o imitación, o no sabe escoger las piezas adecuadas para el nivel del alumno. Como se puede ver en Quantz (2015: 8-9):

Además de talento y de amor por la Música, es necesario contar con la tutela de un buen maestro. [...] Ya que un principiante no es capaz de juzgar por sí mismo si su maestro le enseña bien o mal, debe considerarse muy afortunado si por casualidad escoge al mejor. [...] hay muy poca gente que sabe tocar el instrumento de acuerdo a su naturaleza y de la manera apropiada. ¿No es acaso cierto que la mayoría de los flautistas de hoy en día, sólo saben usar los dedos y la lengua pero no la cabeza? Es absolutamente indispensable que quien quiera aprender bien este instrumento, consiga un buen maestro; incluso, aquellos que deseen seguir las instrucciones que presento en este tratado.

No concibe al flautista como un ejecutante, sino como músico entendido y hábil, formado en gusto y agudo en su juicio. Su escrito puede considerarse una crítica al modelo tradicional de educación de los jóvenes. Según Quantz, el músico necesita de vocación hacia la música. Gracias a su tratado se conocen numerosas particularidades de la práctica musical de la época, sobre los gustos francés e italiano y sus particulares formas de ejecución. Se centra en lo referente a las diferentes articulaciones, el fraseo musical y la música de danza, con detalle de compás, *tempo* y movimiento (ESCORIHUELA, 2017: 35).

Quantz diseñó su ensayo para formar a un músico experto e inteligente, y no sólo a un flautista mecánico. Sus instrucciones sobre la técnica de la embocadura fueron de las

más sofisticadas hasta la fecha, incluyendo la técnica de doble golpe de lengua, que fue el primero en mencionar por escrito. Además sus *Solfeggi* constituyen un anexo de los más útiles, atestiguando la aplicación concreta de sus propuestas (POWELL, 1996).

Volviendo a la producción francesa, tanto en el *Méthode raisonnée pour apprendre la musique* de Toussain Bordet (1755), como en *Nouvelle méthode courte et facile pour apprendre à jouer de la flûte traversière...avec des préludes* de Atys (1758), se encuentran ejemplos de preludios improvisados. En la obra de Bordet, las tablas de trinos indican numerosas digitaciones agudas y difíciles.

La Nouvelle Méthode pour Apprendre en peu tems a Joüer de la Flûte Traversière de Antoine Mahaut fue publicada en francés y holandés hacia 1759. Según Escorihuela (2017: 36), “la parte didáctica es más breve, pero a pesar de ello resulta un interesante compendio sobre la evolución del instrumento, las digitaciones, los trinos y las posiciones alternativas para ciertas notas”. Además, incorpora la sílaba *dídel* como solución u opción en el doble golpe de lengua.

El método que testimonia un alto nivel es *L'Art de la Flûte Traversière* de Charles Delusse (1761), sigue un modelo metódico, sin texto y con una serie de lecciones progresivas. Se trata de cortos estudios precedidos de ejercicios y concluye con 12 brillantes caprichos. Destacan sus menciones a los armónicos, cuartos de tono y trémolos.

En Reino Unido aparecen tratados como *Plain and Easy Instructions for Playing on the German-Flute* de Lewis Granom (1766), para amateurs que puedan conocer las posibilidades de la flauta alemana, y tocar con comodidad y pulcritud, tanto en sol como en re. Además de *A Treatise on the German Flute* de Luke Heron (1771), donde se introducen diversas novedades para elevar el nivel en un estilo atractivo que se presenta sencillo a los lectores. El que más relevancia tomó fue el de Wragg, *The Flute Preceptor* (1792), tratándose de un método fácil y de aproximación a la música a través de preludios y aires escoceses.

En Italia, Antonio Lorenzoni publica *Saggio per ben sonare il flauto traverso* (1779), y en Alemania, *Anleitung zur praktischen Musik* de Johann-Samuel Petri coge prestado para la sección de flauta un resumen de Quantz. Lo mismo hizo Franz-Anton Schlegel en *Gründliche Anleitung die Flöte zu spielen* (1788).

En 1791 Johann-George Tromlitz (1725-1805), publica en Leipzig *Ausführlicher un gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, dando a luz el segundo método más importante del siglo XVIII. Incorpora información acerca de nuevas llaves, y coloca en primer plano la problemática sobre la flexibilidad y el buen sonido de la flauta. Tal y como indica Escorihuela (2017: 38), “el problema no es la soltura, ni la velocidad de los dedos en movimientos rápidos, sino la calidad y transparencia del sonido en las notas más tenidas, algo característico que ha permanecido en la escuela alemana de flauta”.

Tromlitz escribió tres obras principales: *Kurze Abhandlung Flötenspielen* de 1786, donde da consejos para tocar el instrumento; en 1792 *Unterricht die Flöte zu spielen*; y en 1800 *Über die Flöten mit mehreren Klappen*. En todas ellas abarca aspectos relativos a la afinación, la articulación, postura corporal, respiración, dinámicas, ornamentos, estilo, cadencias, mantenimiento y construcción de la flauta. Presenta una gran preocupación por los detalles de ejecución, como el tratamiento de las sílabas en la articulación, o el de la posición corporal a la hora de enfrentarse al instrumento.

Este autor es un puente entre siglos, intenta encajar en los nuevos ideales sonoros clásicos y románticos. Sus obras son para la flauta de una llave y resumen la técnica y el estilo del siglo XVIII. Sin embargo, el formato del trabajo, combinando técnica e interpretación, lo sitúa en un punto equidistante entre la práctica de su siglo y el XIX. El tratado provee

de principios y reglas, ejemplos y consejos, detalla con gran minuciosidad cada cuestión técnica o musical (MORALES, 2012a).

En *Kleines Handbuch der Musiklehre, un vorzüglich der Querflöte* (1801), Andreas Dauscher desprecia las obras habituales, escribe una historia de la música e instrucciones sobre la práctica de la flauta tomadas de Tromlitz y otros.

Durante los últimos años del siglo XVIII aparecen dos tratados de corriente progresiva, basada en la autosuficiencia del método para enseñar y proporcionar las competencias necesarias. *The Art of Playing the German Flute* de John Gunn (1793) trata de acústica, de métrica musical, armonía, bajos cifrados, armónicos, da por pasado de moda el *flattement*¹ e insiste sobre el trabajo metódico de escalas y notas tenidas, que inducen un progreso más rápido que la costumbre de tocar piezas fáciles. Además del doble golpe de lengua inglés, *diddle*, Gunn propone un nuevo golpe de lengua destacado, *teddy*. El *New Flute Instructor* de Edward Miller (1799) retorna al diálogo del Renacimiento entre el maestro y alumno.

En el *Méthode nouvelle et raisonnée pour la flûte* (1790), Armand Vanderhagen insiste sobre el desarrollo de la sonoridad basándose en el trabajo de notas tenidas, con la *mesa di voce* o los *sons filés*, y los movimientos *Adagio*. François Devienne, en su *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la Flûte* (1794) introduce la primera versión francesa de doble golpe de lengua: *dougue*. Desaprueba las nuevas llaves y la extensión a do grave², proponiendo escalas, intervalos y una metodología de trabajo.

Aparición de los métodos modernos de flauta

Es innegable que el siglo XIX marca un antes y un después en la enseñanza instrumental, esto se debe a las mejoras en la construcción de los instrumentos. Se universalizó el estudio de los mismos, llegando a sectores de la sociedad que antes no habían tenido acceso a una educación musical. Con ello proliferaron los métodos, algunos autodidactas, impulsando la profesionalización del músico y despopularizando la música que se tocaba en los hogares.

Estos métodos abordan la metodología resolviendo las dificultades con una secuenciación directamente sobre la música, progresando de unos temas a otros con suma rapidez. La sistematización que debe imponerse en todo método puede verse en el clásico *Célebre Método* de Altès (1750). También son clásicos los métodos de Devienne (1793), Tulou (1835), Hugot-Wunderlich (1804) o Taffanel (1923). En España, las aportaciones de consideración son el *Gran Método de flauta* (1868) de Andrés Parera, el *Método elemental de flauta* (1870) de Eusebio González y *El Moderno Anfión* (1872) de Manuel Rossetti.

El Romanticismo trae consigo la mecanización de la flauta travesera, desarrollada y popularizada por Theobald Boehm. La flauta se convirtió en un instrumento para profesionales y aficionados, se compuso mucha música y se transcribieron los grandes éxitos de la época. Se valora el componente técnico y virtuosístico, por lo que afloraron los defectos del instrumento tal y como se conocía. Boehm concluye que una simple mejora del mecanismo no sería suficiente para erradicar sus defectos inherentes y, por tanto, habría que rediseñar totalmente el sistema de digitación. Su determinación lo llevó a construir una flauta con mayores orificios para los dedos, ubicados en los lugares acústicamente correctos y no en los convenientes para los dedos, también ideó un mecanismo para poder cubrir dichos orificios y el uso de llaves de anillo (MORALES, 2012b).

La enseñanza de la flauta se ve marcada a partir de este momento: por un lado los profesores que adoptan el nuevo modelo, y por otro los que optan por la flauta de ninguna o

pocas llaves. Así pues, se pueden catalogar los métodos en antiguos o modernos en función de para qué sistema de flauta están escritos. Esta catalogación dicotómica no es excluyente, existen libros que son válidos para más de un sistema, pero ayuda a comprender la aparición de abundante literatura entorno al aprendizaje de la nueva flauta que ha llegado hasta hoy en día.

En cuanto a la producción didáctica de Boehm, destaca la obra *Die flöte und das Flötenspiels*, además de 24 Estudios, 24 Caprichos y 12 Ejercicios diarios, que constituyen un conjunto completo.

La primera obra importante que aparece en Francia en el siglo XIX es fruto de una aproximación racional a la metodología. El Conservatorio de París, fundado en 1795 tenía claramente codificada la enseñanza instrumental. Todos los estudiantes debían aprender de la misma forma, siguiendo un programa bien definido. Y su primer método oficial fue el de Hugot y Wunderlich (1804). Estaba concebido para un instrumento de cuatro llaves o para la flauta ordinaria de una llave. La sonoridad se pretende mejorar con la práctica asidua de los *sons filés*, pero destaca la necesidad de trabajar también los matices, las escalas en intervalos, las terceras, arpegios, ejercicios para la igualdad de dedos, los estudios y los tres tipos de articulación. Como pauta de embocadura indica que el labio debe cubrir un sexto de la misma, y toda la fuerza de la sonoridad debe reservarse para el registro grave (ESCORIHUELA, 2017).

August-Eberhard Müller publicó *Elementarbuch für Flötenspieler* en 1817, pensado para la flauta de una o varias llaves. En él insiste sobre la igualdad de registros, con un grave fuerte y lleno, y notas agudas brillantes y sonoras. Según el autor, se deben trabajar las escalas e intervalos, además de defender el doble golpe de lengua.

En Francia, el *Nouvelle Méthode* de Benoît-Tranquille Berbiguier (1818), atrae la atención sobre las notas sensibles. Se opone a los cánones del Conservatorio, de tal manera que aprueba las nuevas llaves para la flauta y cuestiona la negativa de Devienne a trabajar el doble golpe de lengua en *dougue*. Recomienda los *sons filés* para la obtención de una bella sonoridad y propone escalas e intervalos.

A la vez que la enseñanza de la flauta se institucionaliza en el Conservatorio, los métodos progresivos aparecen en Londres. Charles Nicholson, precursor de la escuela inglesa, participó en el diseño de flautas, modificando la amplitud de los agujeros y de la embocadura. Como tratadista, destacan los métodos *Complete Preceptor for the German Flute*, publicado en Londres en 1816, y *School for the Flute*, publicado en Nueva York en 1836. También es suyo *Perceptive Lessons* de 1821, donde ya incluye digitaciones para el do y re sobreagudos³ (LÓPEZ, 2000).

En 1821 se publica *Alexander's Complete Preceptor for the Flute* de James Alexander, compuesto por lecciones progresivas que se podían estudiar sin la ayuda de un profesor, y muestra interesantes ejemplos de estilo, con ornamentaciones de virtuosos. Proporciona ejemplos de digitaciones, así como ejercicios sobre los armónicos y la transposición. Similares son los métodos de Robert William Keith y George Washington Bown. Cabe destacar la introducción de la noción de triple golpe de lengua que se introduce en la obra de Raphael Dressler (ESCORIHUELA, 2017).

Elements of Flute-Playing de Thomas Lindsay (1828) cita los métodos anteriores y contemporáneos, y propone diferentes opciones para el doble golpe de lengua, además presenta un estudio crítico de todas las soluciones propuestas hasta el momento. Cabe destacar su completa recapitulación de las posiciones de dedos para las notas delicadas.

En Viena, la *Praktische Flötenschule* de Georg Bayr (1823) da instrucciones para las flautas de Koch, con la particularidad de un registro grave hasta el sol. Presenta una gran cantidad de estudios, así como una rica tablatura muy completa.

Por su parte, en Francia triunfa la figura de Jean-Louis Tulou, profesor de flauta del Conservatorio de París y fabricante de instrumentos. Destacó por negarse a reconocer la superioridad técnica del sistema Boehm. El *Méthode* de Jean-Louis Tulou (1835), para la flauta de 13 llaves que él había mejorado, fue utilizado en el Conservatorio, reeditándose en numerosas ocasiones hasta la década de 1850. A las tres categorías de articulación que habían establecido Hugot y Wunderlich, Tulou añade una más y prescribe digitaciones especiales para las notas más agudas y sensibles. Además, dedica varias páginas a tablaturas y ejercicios para la facilidad de la digitación. Él es el primero en describir el método de trabajo basado en subdividir los pasajes en varios fragmentos. Sus estudios progresivos, centrados en cada punto de la técnica, definen bien esta forma de trabajo.

Siguiendo la tradición de la escuela francesa, Louis Drouet fue uno de los primeros partidarios de la flauta de ocho llaves, incrementó su dominio técnico basándose en el nuevo uso del doble *staccato*. Su *Método para la flauta de ocho llaves* (1827) es un importante documento para conocer la práctica interpretativa de principios del siglo XIX. Se centra en la interpretación y la respiración (abdominal), y en el estilo, con 17 adornos diferentes. Aborda cómo trabajar una pieza y un largo desarrollo del doble *staccato*: sugiere las sílabas *deureu*, desdeñando las *dougué*. Lo completa una parte basada en una serie de lecciones progresivas y estudios (TOFF, 1996).

Anton Bernhard Füsternau incluye en su producción incontables variaciones y fantasías de temas operísticos de Meyerbeer, Halevy o Bellini, y una vasta cantidad de otra música de cámara. Escribe *El Arte de Tocar la Flauta* (1844), con una gran cantidad de directrices acerca de la interpretación con la flauta clásica basándose en los modelos alemanes y vieneses. Este autor cuenta con seis títulos de compilaciones de estudios. Como indica Toff (1996, p. 251), su método *Flöten-Schule* es el primero de dos libros que componen la metodología alemana de principios del siglo XIX. Admite en su *Kunst des Flötenspiels* (1844) que rechaza el doble *staccato* y que lo encuentra monótono. Se describe la forma de respirar y ofrece varios estudios a dúo, cortos y atractivos, basados en escalas. Recomienda una respiración profunda y un trabajo de escalas con acompañamiento de piano. Gran parte del libro está dedicado a la digitación.

Heinrich Soussman es conocido por sus estudios pedagógicos y también incluye la flauta en una variedad de combinaciones, destacando tres cuartetos para cuatro flautas. Cuenta en sus composiciones con un método para flauta y compilaciones de estudios. Destacan también los *Solos op. 55* y los *Caprichos op. 58*, además de los *24 Estudios en todas las claves op. 53* y los *30 Grandes Estudios*, los cuales se titulan específicamente como obras pedagógicas. No siempre es fácil establecer una distinción entre los dos géneros.

En Estados Unidos, los métodos para la flauta de llaves como los de Blake, Chapin, Hastings, Elias Howe, Jewett, Paterson, Riley y Winner, proporcionan datos básicos para la ejecución de melodías populares de ópera o música de baile, con posiciones que a veces se desconocían o no se comprendían. Con las *Tablaturas* de Ernst, en 1858, se comenzó a establecer allí la flauta Boehm (ESCORIHUELA, 2017).

En Europa, la vieja flauta coexistió en diferentes modelos mejorados hasta el año 1900, sin embargo, los métodos posteriores apuestan por el sistema Boehm como el futuro. Tal y como afirma Escorihuela (2017, p. 48):

El método para la nueva flauta de Paul-Hippolyte Camus se publicó en el año 1830, siguiéndole un poco más tarde los de Blémant, Carte, Dorus, Duvergès, Gariboldi, Gattermann, así como los de Köhler, Kummer, Popp, Pratten y Rockstro. Para el doble staccato se propone las sílabas *tuku* o *dike*. Las escalas en intervalos, los arpeggios y sons filés se convierten en un estándar en estos métodos y, por lo general, todos están completados con brillantes estudios en todas las tonalidades y que cubren todo el registro del instrumento. A diferencia de la mayoría de los métodos del siglo XVIII, estas estructuras están diseñadas para ser trabajadas cada día y con la ayuda de un profesor. Su estilo es bastante escueto y apenas se abordan cuestiones estrictamente musicales o estilísticas, lo que es bastante normal porque tenían vocación de ser recursos perdurables y de no analizar ningún enfoque de interpretación musical.

Richard Carte se asoció a la firma Rudall & Rose, desarrollando añadidos al nuevo sistema de flauta. Escribió para flauta en dúos, fantasías y arreglos de óperas. En el campo pedagógico escribió *Complete Instruction for the Boehm Flute* publicado en Londres en 1845 y *Sketch on the Progressive Improvements made on the Flute* (1851).

Otros autores destacados fueron Giulio Briccialdi o Wilhelm Popp. El primero fue un flautista autodidacta, famoso por una invención mecánica en la llave del pulgar que se aplicó a todas las flautas Boehm. El segundo era un flautista alemán, que cuenta con más de 600 composiciones, muchas de las cuales son música de salón para flauta y piano, basándose en melodías de muchos países.

El *Tratado* de Richard Sheperd Rockstro (1890) abarca un campo muy amplio, muestra un original estilo expansivo y aporta ideas interesantes sobre muchos temas. También hay algunas dificultades para considerar las *Katechismus der Flöte und des Flötenspiels* de Maximilian Schwedler (1897) como método, teniendo en cuenta las tendencias de la época. Este autor aboga por un retorno al antiguo sistema ya reformado.

Joseph-Henri Altès adoptó el sistema de flauta Boehm, en 1868 se unió a Tolou como profesor del Conservatorio de París. Su *Méthode*, el más antiguo método francés para flauta Boehm todavía en uso, fue muy progresista para su época por su descripción del metrónomo, tablas de digitaciones alternativas y énfasis teórico. En los estudios y obras de concierto de Altès pervive la quintaesencia de las composiciones románticas. Dedicó toda una sección del libro a la digitación sustitutiva para lograr una precisión perfecta.

Jules Demersseman fue un prolífico compositor para su instrumento, escribiendo multitud de *airs variés* y *solos de concert*. Además, destacan sus *50 Études mélodiques, op. 4*, como obra pedagógica. Por su parte, Johannes Donjon fue un afamado flautista del que cabe destacar sus *8 Etudes de Salon*, que a día de hoy se siguen trabajando en los conservatorios.

Karl Joachim Andersen, fue un destacado flautista danés, sus estudios siguen siendo pilares pedagógicos de la enseñanza de la flauta en todos los conservatorios. Cuenta con 8 colecciones de estudios, tanto instructivos, progresivos, en forma de caprichos, grandes estudios o técnicos.

L'indispensabile de Leonardo de Lorenzo (1911), incluye una tablatura de trinos difíciles, con usos especiales de ciertas llaves. Este libro es en realidad el primero de un nuevo género, que ofrece ejercicios diarios en abundancia y se ocupa de un alto nivel técnico. Se trata de ejercicios de nivel superior. De Italia también es el *Método* de Ernesto Köhler (1912), programado para la flauta de 8 llaves o para el sistema Boehm. Sus estudios siguen siendo hoy en día un referente en los cursos medios de flauta. Escribió más de 100 obras para el instrumento: estudios, dúos y solos.

Paul Taffanel es uno de los exponentes más significativos de la pedagogía para la flauta. Cuando fue nombrado profesor del Conservatorio de París revolucionó la manera de enseñar flauta, aún conservando el formato tradicional de clase magistral, individualizó la

enseñanza para que cada alumno pudiese trabajar en su propio nivel. Además, se preocupó por recuperar las obras barrocas y clásicas, aunque encargase las piezas de los exámenes anuales y de concurso, que se componían en el estilo romántico virtuoso. Según Artaud (1986, p. 39):

Las obras solistas del siglo XIX, ya sean de Tulou, de Demersseman, de Boehm, Reichert, Gianella o de los hermanos Doppler por ejemplo, constituyen una herencia muy importante, pero sólo desde el punto de vista cuantitativo. Carentes de innovación o imaginación notables, recuerdan a menudo números de trapezistas sin red, donde la acrobacia técnica compite con la banalidad. En los conciertos, la flauta domina sobre la orquesta, encargada únicamente de dar algunos pobres acordes, armónicamente planos. Los tutti parecen tener la única finalidad de permitir al solista tomar aliento. La sonata o el solo de concierto son esencialmente iguales, el papel del piano es inversamente proporcional al de la flauta, utilizada sistemáticamente en toda su tesitura y todas sus posibilidades técnicas.

Esta tradición de un repertorio a cargo de los propios virtuosos duró tiempo; entre éstos hay que citar dos nombres muy célebres, Paul Taffanel y Philippe Gaubert, que escribieron numerosas piezas solistas y de música de cámara, por encargo a veces del Conservatorio Nacional Superior de Música de París para el concurso de salida, o bien para sus propios alumnos, ya que fueron dos de los más grandes pedagogos de la flauta, quienes, con Marcel Moyse, crearon la escuela moderna de flauta.

Taffanel quiso incrementar una sofisticación por el gusto, prueba de ello es el método Taffanel-Gaubert (1923), donde son notables las referencias a los conceptos de variación del color de las notas. Fue el primer método de conservatorio que dedicó secciones al estilo y a los extractos orquestales. La contribución de Taffanel a la literatura de la flauta es importante también como inspiración para las obras de los compositores más originales. En la siguiente generación, encabezada por su protegido Philippe Gaubert, la flauta se deshace de su reputación virtuosa y se convierte en un instrumento digno de una seria atención musical por parte de los compositores.

Según Perlove (s.f.: 33) en su artículo sobre la escuela francesa de flauta:

El linaje de la escuela francesa se remonta a Paul Taffanel (1844-1908), que fue nombrado profesor de flauta en el Conservatorio de París en 1813. Conocido por su rico sonido homogéneo y virtuosismo técnico, los críticos de la época lo llamaron el Paganini de la flauta. Examinar su impresionante lista de estudiantes, que incluye Marcel Moyse, Louis Fleury, Georges Laurent, Georges Barrère, y Philippe Gaubert, confirma su talento como maestro. Con su alumno Gaubert, Taffanel escribió un libro de estudios de escalas que sigue siendo un método usado internacionalmente. Para los franceses, los estudios son evangelio. Taffanel también defendió el repertorio (que había sido descuidado por sus predecesores), incluidas las obras ahora estándar de Bach y Mozart, y fue responsable de la tradición del Conservatorio de París en la puesta en marcha de obras originales para las competiciones anuales escolares.

Perlove expone el cambio que simboliza para la enseñanza de la flauta la figura de Taffanel, por su forma de clase individual, su recuperación del repertorio de grandes compositores olvidados, los encargos importantes de las obras de concurso, y la producción pedagógica con *Méthode Complète* y *17 Ejercicios Diarios*, que se han convertido en base de la técnica flautística actual. Se puede considerar a Taffanel junto con Altès los dos pilares de la enseñanza de la flauta actual. Según Escorihuela (2017: 55):

[...] el segundo rompió los esquemas de la formación basada en el instrumentista técnico, con un método que pretendía formar en todos los sentidos, y el primero

revolucionaria la concepción del flautista y proporciona a la comunidad educativa los mecanismos para estandarizar la enseñanza del instrumento.

El método completo de Taffanel y Gaubert (1923) se utilizó en el Conservatorio de París, sus ejercicios parten de las articulaciones y lecciones simples para progresar en los ejercicios diarios de mecanismo. Además, trabaja las grandes respiraciones para las frases largas, mediante arreglos de obras de Bach, estudios de virtuosismo, un capítulo sobre el estilo o los pasajes difíciles. Pretende abordar todas las facetas del arte y sigue siendo ampliamente utilizado hoy en día.

La mecanización del instrumento, los métodos de fabricación, el renacimiento de la música de cámara, la variedad y calidad del sonido, el impulso del *vibrato*, el predominio de la técnica, y el aumento de las oportunidades de los flautistas como instrumentistas de orquesta, profesores o solistas, constituyen una suerte de factores que hicieron incrementar las posibilidades de este instrumento, llevándolo a las cuotas más altas de profesionalización.

El siguiente autor que revoluciona el estudio de la flauta y de su enseñanza es Marcel Moyse. Fue profesor del conservatorio y legó un impresionante conjunto de obras didácticas, que constituyen una referencia indispensable en la enseñanza de la flauta. Alumno de sus predecesores en el cargo (Taffanel, Hennebais y Gaubert), es nombrado profesor de flauta del Conservatorio de Ginebra y sucede a Gaubert en el de París en 1932, para más tarde serlo en el de Montreal e instalarse definitivamente en los Estados Unidos. Su obra pedagógica forma un excepcional bloque enciclopédico, basado en métodos de técnica y expansión de un enfoque que incluye estudios del desarrollo del sonido y la expresividad. Promovió una manera de tocar vinculada a la naturaleza de la voz humana. Su libro *Tone Development Through Interpretation* usa melodías de ópera para enseñar a los alumnos a cantar a través del instrumento. Los alumnos de Moyse se convirtieron en los flautistas más afamados de la profesión, entre los que destacan Michel Debost, Alain Marion o Jean-Pierre Rampal .

Powell (1996: 29) realiza un análisis detallado de la producción pedagógica de Moyse:

El Enseignement Complet de Marcel Moyse consiste en una amplia gama de ejercicios, destinados a complementar, no sustituir, cada uno de los métodos existentes, por ejemplo, los de Altès o Taffanel y Gaubert. Pero, en realidad, cubre todas las áreas, al igual que otras obras que dejan todo sobre teoría musical. Hay estudios simples para obtener un sonido hermoso: nota a nota, en intervalos, dos conexiones, y las fórmulas fáciles en un registro limitado. El estudiante ve su ruta trazada. Las diversas células se escriben y reescriben en todas las claves y todas las combinaciones posibles, los 480 ejercicios de Escalas y arpeggios, que ennegrecen página a página, son uno de los ejemplos más llamativos. Una iniciación lenta del trabajo contiene en sí misma la justificación para todo este programa: La razón tiene tiempo para prevalecer sobre sus instintos, para guiar, para reprimir el temperamento, y esta es mi opinión, en este feliz equilibrio debe basarse una hermosa interpretación (de De sonortité, Arte y técnica, ed. Leduc, 1934). En otra colección de ejercicios diarios que apareció en 1974, Moyse habla de vibrato, que, antes de ser admitido, estaba totalmente prohibido a principios de siglo, al menos en París.

Flute Technique de Frederick Bennett Chapman (1936) se centra en lo corporal, buscando proporcionar una base científica para la adquisición de una buena técnica que se sostiene con el control de la respiración, de los labios, los dedos y la lengua.

En Estados Unidos surgen métodos como el de Hetzel (1940), que introducen la flauta a los profesores de las escuelas secundarias. El libro de Herfurth y Stuart, *A Tune A Day* (1953), incluye fotos que muestran el proceso de digitación, convirtiéndose en modelo

para los métodos más populares. En 1957 Wilkins publica *The Flutist's Guide*, con un capítulo sobre la psicología del trabajo.

Hans-Peter Schmitz en *Flötenlehre* (1955) marca un punto de partida para otras obras alemanas, a través de un enfoque cuasi-científico, reúne los elementos históricos, un estudio crítico y un análisis de aspectos musicales y técnicos. El libro trata lo fisiológico e incluye ilustraciones de la boca, fotografías, incluso esquemas médicos.

En la década de 1960, toman relevancia los escritos de Pellerite sobre una nueva concepción educativa en la flauta. Además proporciona indicaciones contemporáneas de la literatura normal, con cuartos de tono y multifónicos. Powell (1996: 30) reproduce algunos ejemplos del cambio en el modelo educativo-performativo:

Usted tiene que decidir cuánto va a ser de creativo para encontrar los propios métodos en el abordaje de ciertas fórmulas o ciertas frases. Cualquier músico serio debería estar interesado, sobre todo, en encontrar nuevos conceptos interpretativos. Su nivel sólo aumentará si se adopta tal filosofía.

A partir de 1950, la música de nueva creación exige cada vez más nivel técnico a los flautistas, es así como surgen libros especializados en multifónicos y otras técnicas extendidas. Los *New Sounds* de Bartolozzi (1967), para flauta, oboe, clarinete y fagot, se centran en los micro-intervalos, los efectos de timbre y sonidos dobles y triples. En el mismo año Richter publica *Die Griffweise der Flöte* sobre las digitaciones, no trata las nuevas técnicas, pero subraya las fuentes teóricas e históricas, muestra de la creciente separación en el estudio de la música antigua y la contemporánea.

Dos obras, *Avant Garde Flute* de Howell (1974) y *The Other Flute* de Dick (1975), emplean sustancialmente el mismo lenguaje en un intento de identificar y definir el potencial sonoro de la flauta en su conjunto. La primera se centra en las diferencias entre los instrumentos de acuerdo a su procedencia, ofreciendo más de 1800 tipos de digitación especial. El libro de Dick incluye información sobre todos los sonidos imaginables que la flauta es capaz de producir, y habla de su amplificación y posibilidades que ofrece la electrónica. En una órbita cercana a estas obras se encuentra la de Martin Gumbel, *Neue Spieltechniken* (1974), fuertemente influenciado por Messiaen, Varese, la Segunda Escuela de Viena, Boulez y Stockhausen.

Los métodos evolucionan desde unas instrucciones básicas a conocimientos estructurados y específicos, dedicados a cada nivel. *The Art of Playing the Flute* de Roger Mather (1980) analiza las técnicas de manera científica y fisiológica. Los métodos y *Practice Book* de Trevor Wye, también otorgan su importancia al aspecto fisiológico de la ejecución instrumental y se dirigen al estudiante de manera directa y evidente. El libro de James Galway *Flute* (1982), es resultado de una amplia experiencia y rico en anécdotas. Se trata de una serie de instrucciones, repertorio, interpretación orquestal, mantenimiento del instrumento, registros técnicos y fisiología.

Los libros de Gustav Scheck (1975), Werner Richter (1986) y Hans Wurz (1988) reflejan el estudio intensivo de la técnica como fin en sí mismo. Los dos últimos enfoques son rigurosos y destinados a profesores. La ex presidenta del New York Flute Club, Nancy Toff, presenta en su obra *The Flute Book* (1996) una lista de material didáctico, que estructura en métodos y ejercicios técnicos y estudios, y que es de uso habitual en las aulas de flauta. Esta tabla marca los recursos que más se utilizan y que más incidencia han tenido en la historia de la didáctica de la flauta.

Empleo de los métodos en los conservatorios superiores españoles

Tras los estudios de Botella y Escorihuela (2014, 2015 y 2017) sobre la enseñanza de la flauta travesera en los centros superiores de música de la Comunidad Valenciana y en España, se deducen nexos de unión en la praxis docente que atañen, sobre todo, a los métodos y libros de estudio.

Basándonos en los resultados del cuestionario que se muestra en *La enseñanza de la flauta travesera en los centros superiores de música de España* (ESCORIHUELA, 2017), obtenemos los datos acerca de los métodos y tratados que usan los profesores. Esta encuesta abarca una población de 48 sujetos en 24 centros, y se trata del único documento actualizado y de envergadura que incide sobre un tema tan específico como es la praxis docente instrumental.

El abanico de métodos que usan los profesores es muy amplio, usando libros de diversas escuelas. No obstante, son coincidentes los títulos, esto implica una praxis común. Se puede sostener que apenas hay diferencias reseñables entre centros de España al respecto. En este sentido, los métodos son el reflejo de una programación didáctica común.

Si se divide el estudio y las clases de instrumento en diferentes dimensiones como colocación y embocadura, sonido, técnica de la articulación y digitación, o libros de estudios, se obtiene una visión completa del campo de estudio (BOTELLA y ESCORIHUELA, 2017).

En cuanto a la colocación y la embocadura, se usan los mismos métodos, centrados en los autores Moyse y Bernold. Los sujetos del estudio de referencia coinciden en darle mucha

importancia a este aspecto, con un 68% y aplicaciones muy parecidas en todas las clases. Los ejercicios de sonido también son muy parecidos en todos los sujetos investigados, los más realizados son los de notas tenidas y técnica de flexibilidad, trabajados con los métodos franceses antes mencionados. Los ejercicios de *sons filés*, son utilizados más de dos siglos después que aparecieran por primera vez en el tratado de Vanderhagen.

El trabajo de la articulación y digitación también se basa mayoritariamente en los métodos de Taffanel y Gaubert, como lo indican el 70% de los encuestados, lo que unifica el criterio del profesorado. Incidiendo en escalas y variaciones rítmicas. Como se puede observar, los métodos franceses siguen siendo los más utilizados. La bibliografía gala ha hecho mella en el ideario español.

Como han revelado los resultados, el profesorado de España utiliza libros de estudios de muchas escuelas diferentes. Se intentan trabajar de todos los estilos posibles, tanto contemporáneos como tradicionales. No obstante, destacan los de la órbita germana con el danés Andersen y el alemán Karg-Elert, y en menor medida los franceses Jean-Jean y Damase; además se complementa en algunos casos con los italianos Paganini y DiLorenzo. Sin embargo, en la preferencia de métodos un mayor número de profesores aboga por los franceses frente a los germanos. De todos modos, estas dos corrientes son las que más se trabajan. La selección de los métodos viene determinada por los objetivos del curso y por la adecuación al ritmo de aprendizaje del alumno.

Conclusiones

Se observa una gran correlación entre la evolución y la historia de los métodos para flauta, con el uso y la estructura de clase que se da en los conservatorios españoles. Por lo que se refiere a los métodos antiguos de flauta travesera, ya Hotteterre (2006) habla del trabajo de la embocadura, al que el profesorado español otorga mucho interés. Ya en el siglo

XVIII este autor critica que se enseñen trucos para la técnica y los pasajes difíciles, pero no se reflexione sobre la didáctica.

Delusse (1761) propone un modelo sin texto y con lecciones progresivas, que es lo que se ha visto que hacen los profesores españoles con las compilaciones de estudios. Por su parte, Tromlitz (1791) insiste en la flexibilidad y el buen sonido, se observa como los encuestados coinciden con él, ya que los sujetos trabajan mediante este tipo de ejercicios y todos convienen en darle mucha importancia. Este último autor también se centra en articulación, postura corporal o respiración. Por último, Vanderhagen (1790) se preocupa por la sonoridad y su trabajo a través de notas tenidas y sonidos hilados. Estas técnicas han sido utilizadas por los sujetos encuestados en los estudios.

En cuanto a los métodos modernos, destaca el de Altès (1750) por la sistematización del estudio. En él se observa una reflexión teórica. Sin embargo, nadie de los encuestados habla de sistematización. Otra de las aportaciones del francés es la importancia que le da a los estudios melódicos, fruto de la tradición romántica. Es decir, se busca un aprendizaje musical y no técnico, en esto coinciden los profesores españoles.

Los autores de este período fijan las pautas para el aprendizaje de la flauta, que los profesores encuestados conservan en su gran mayoría. Por ejemplo, Hugot-Wunderlich (1804) desarrolla los sonidos hilados, los intervalos y los ejercicios de terceras. Tulou (1835) se centra en la embocadura. Drouet (1827) y Füsternau (1844) abordan la respiración abdominal que hasta el momento no estaba generalizada. En sus colecciones didácticas de estudios, el alemán Soussman distingue entre el estudio que es algo técnico, y la música de concierto con un propósito musical expresivo. Botella y Escorihuela (2014) demuestran como los profesores españoles siguen todos estos criterios y metodologías.

En el siglo XX se aboga por el perfeccionamiento de la técnica, algo a lo que el profesorado español da una gran importancia. Taffanel (1844-1908) es la figura clave, desde su posición como profesor del Conservatorio de París influye en la historia de la didáctica de la flauta travesera. Conserva el modelo de clase magistral, pero individualizándola, centrando la enseñanza en el alumno y sus necesidades. Los profesores encuestados siguen este arquetipo. Además, la secuencia de clases que ideó se conserva en el prototipo español, basada en ejercicios técnicos, en libros de estudios y obras del repertorio.

Otro de los grandes hitos en la historia de la didáctica de la flauta es la producción de Moyse (1889-1984). El grueso del profesorado español confía en este flautista francés como base para la técnica del instrumento. Sus trabajos tienen dos vertientes muy claras, mediante libros dedicados a la técnica de embocadura para trabajar la sonoridad, y libros específicos para la técnica de dedos. Los encuestados coinciden sobre todo en los aspectos de sonido, adoptando la idea de Moyse tratar al instrumento como a la voz humana, utilizando sus ejercicios de vocalización.

Como se ha visto, algunos autores como Chapman (1936), Herfurth y Stuart (1953) o Wye y sus colecciones, se centran en las técnicas corporales. Apuntan hacia lo fisiológico como base para un buen flautista, a la toma de conciencia corporal. En los profesores españoles existe una preocupación hacia este aspecto, pero en las investigaciones apenas aportan ejemplos ni citan autores.

Por último, flautistas como Kincaid (1967), Richter (1986) o Dick (1975) se centran en el trabajo de las técnicas extendidas para la música contemporánea, publicando numerosos recursos. En relación a esto, los encuestados afirman dedicar un espacio a este tipo de música, sobre todo a través del método de Dick.

En definitiva, con las diferencias de época y estilos, los métodos para la flauta travesera han ido evolucionando, pero en su uso actual en los conservatorios españoles

se observa un legado patente desde el siglo XVIII. La técnica ha ido mejorando, los instrumentos evolucionando y los instrumentistas adquiriendo más conocimiento, sin embargo, las cuestiones que se planteaban los autores de siglos atrás siguen patentes. Salvando las distancias, se puede afirmar que de Hotteterre hasta Dick, las preocupaciones de los flautistas han ido evolucionando con el estilo, pero no en los aspectos principales de embocadura, sonoridad y técnica digital.

Notas

Es una técnica barroca de tocar la flauta que ataca una nota y permite bajar medio tono o un cuarto. Es a partir de 1708 en el Tratado de Hotteterre, cuando se empieza a utilizar.

² Do³

³ Do⁶ y re⁶

Referencias

ALTÉS, Henry. *Célebre método completo de flauta*. París: Editions musicales Alphonse Leduc, 1750.

ARTAUD, Pierre-Yves. *La flauta*. Cooper City: SpanPress Universitaria, 1986.

BOTELLA, Ana M^a; ESCORIHUELA, Guillem. Análisis de la praxis docente de los profesores de las enseñanzas superiores de flauta travesera de la Comunidad Valenciana. *El Artista*, Colombia, v. 11, p. 65-87, 2014.

BOTELLA, Ana M^a; ESCORIHUELA, Guillem. Educación performativa: La enseñanza superior de la flauta travesera en la Comunidad Valenciana. In: CONGRESO NACIONAL DE CONSERVATORIOS SUPERIORES DE MÚSICA, 2, 2015. *Actas del II Congreso Nacional de Conservatorios Superiores de Música*. Madrid: SEM-EE, 2016. p. 410-425.

BOTELLA, Ana M^a; ESCORIHUELA, Guillem. Diseño y validación de un cuestionario para conocer la praxis docente del profesorado de flauta travesera en centros superiores de la Comunidad Valenciana. *Revista de Comunicación de la SEECI*, Madrid, v. 42, p. 1-13, 2017.

DELUSSE, Charles. *L'Art de la Flûte Traversière*. París: Fuzeau, 1761.

DROUET, Louis. *Método para la flauta de ocho llaves*, 1827.

ESCORIHUELA, Guillem. *La enseñanza de la flauta travesera en los centros superiores de música de España*. Tesis de Doctorado. Universitat de València, 2017.

FÜSTERNAU, Anton Bernhard. *El arte de tocar la flauta*, 1844.

HOTTETERRE, Jaques-Martin. *Principios de la flauta travesera o flauta de Alemania. De la flauta de pico o flauta dulce y del oboe*. Valencia: Rivera Mota, 2006.

LÓPEZ, Francisco Javier. Escuelas Flautísticas. *Flauta y Música*, Sevilla, v. 9, p. 17-24, 2000.

LÓPEZ, Francisco Javier. Quantz: la dimensión pedagógica e ideológica del tratado flauta y vigencia de sus enseñanzas. *Flauta y Música*, Sevilla, v. 34, p. 16-20, 2012.

MORALES, Manuel. *Tromlitz. Todo Flauta*, Madrid, v. 5, p. 11-15, 2012a.

MORALES, Manuel. *La flauta Boehm. Todo Flauta*, Madrid, v. 6, p. 11-17, 2012b.

PERLOVE, Nina. L'Esprit Français: The Mysterious Workings of the French Flute School. *Windplayer Magazine*, Northridge, v. 60, p. 31-37, s.f.

POWELL, Ardal. Les méthodes pour flûte des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. *La Traversiere*, Paris, v. Janvier, p. 22-36, 1996.

QUANTZ, Johann Joachim. *Ensayo de un método para tocar la flauta travesera*. Madrid: Dairea, 2015.

TROMLITZ, Johann George. *Método minucioso y detallado para tocar la flauta*. Valencia: Dasí Flautas Ediciones, 1971.

TOFF, Nancy. *The flute book: A complete guide for students and performers*. New York: Oxford University Press, 1996.

VANDERHAGEN, Armand. *Méthode nouvelle et raisonnée pour la flûte*. Paris: Fuzeau, 1790.

Ana María Botella Nicolás: Doctora en pedagogía por la Universitat de València. Es Licenciada en Geografía e Historia, especialidad Musicología y maestra en Educación Musical, por la Universidad de Oviedo. Grado profesional en la especialidad de piano. Durante el año 2001 obtiene por oposición plaza en el cuerpo de profesores de música de enseñanza secundaria en Alicante (actualmente en excedencia). Ha presentado diversas comunicaciones en jornadas y congresos sobre didáctica de la música así como distintas publicaciones. Es profesora contratada doctora del departamento de didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Magisterio de la Universitat de València. Forma parte de la Comisión de Coordinación Académica del Master Universitario en Profesor/a de enseñanza secundaria de la UVEG y del Máster de Investigación en didácticas específicas. Es Vicedecana de la Facultad de Magisterio.

Guillem Escorihuela Carbonell: Doctor en didáctica de la música por la Universitat de València. Es titulado Superior en Música en la especialidad de Flauta Travesera por el Conservatorio Superior de València. Máster en Profesor de Educación Secundaria y Máster de Investigación en Didácticas Específicas por la Universitat de València. Máster Universitario en Interpretación Musical por la Universidad Internacional de Andalucía. Desde 2015 es profesor del Departamento de Orquesta y Música de Cámara del Conservatorio Superior de Música de Castellón, donde se encarga de la coordinación de Actividades Culturales del centro.
