UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES
PROGRAMA RECONOCIMIENTO DE SABERES

ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE DOS METODOS PARA FLAUTA: MÉTODO COMPLETO DE FLAUTA DE TAFFANEL-GAUBERT Y MÉTODO ILUSTRADO DE FLAUTA DE CELSO WOLTZENLOGEL.

SANTIAGO EMILIO SIERRA RUIZ
COD: 20161598151

ENFASIS: INTERPRETACIÓN

MODALIDAD: MONOGRAFÍA

BOGOTÁ
Octubre de 2018



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
Acreditación Institucional de Alta Calidad

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES
PROGRAMA RECONOCIMIENTO DE SABERES

ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE DOS METODOS PARA FLAUTA: MÉTODO COMPLETO DE FLAUTA DE TAFFANEL-GAUBERT Y MÉTODO ILUSTRADO DE FLAUTA DE CELSO WOLTZENLOGEL.

SANTIAGO EMILIO SIERRA RUIZ
COD: 20161598151

Directora
GLORIA MILLÁN GRAJALES

ENFASIS: INTERPRETACIÓN

MODALIDAD: MONOGRAFÍA

BOGOTÁ
Octubre de 2018

DEDICATORIA

Dedicado a todos y cada uno de mis estudiantes por ser mis maestros en la enseñanza.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mis agradecimientos al Proyecto Curricular de Artes Musicales- Reconocimiento de Saberes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas-ASAB y a su equipo de profesores por sus esfuerzos y aportes en este proceso.

Un agradecimiento muy especial a la maestra Gloria Millán mi tutora en este trabajo, por el tiempo y los momentos de reflexión que hemos tenido acerca de nuestro instrumento, la flauta, a través del cual nos hemos vuelto a reencontrar.

RESUMEN

El trabajo de grado *Análisis descriptivo de dos métodos para flauta: Método Completo de Taffanel - Gaubert y Método Ilustrado para flauta de Celso Woltzenlogel*, es producto de una reflexión sobre la pedagogía de la flauta que se fundamenta en el conjunto de vivencias y aprendizajes que he tenido a lo largo de mi trayectoria como estudiante, músico profesional y docente. Esta monografía describe los contenidos de dos métodos utilizados para la formación de flautistas: por un lado el *Método Completo de Taffanel-Gaubert,* un clásico de la pedagogía universal de la flauta, y del otro, el *Método Ilustrado de Flauta* del flautista brasilero Celso Woltzenlogel, este último como una contribución desde la tradición musical del Brasil para la elaboración de su enfoque pedagógico. La descripción del contenido de cada método aporta una mirada contrastante, que pone en perspectiva a ambos textos, y está soportada en una amplia literatura para el caso del método de Taffanel-Gaubert y en la experiencia de un encuentro directo con el maestro Woltzenlogel, adicional al trabajo de revisión de su *Método ilustrado para flauta.*

Palabras clave:

Análisis, descriptivo, flauta traversa, métodos, pedagogía, técnica, musicalidad.

ABSTRACT

The thesis “Descriptive analysis of two methods for flute: the *Complete Method* of Taffanel - Gaubert and the *Illustrated Method for flute* by Celso Woltzenloge,” is the product of reflection on the pedagogy of the flute. The work is based on the set of experiences and learning that I have had throughout my career, from my years as a student, to my work as a professional musician and as a teacher of the transverse flute. This monograph describes the contents of two methods used for the training of flutists: on the one hand the *Complete Method* of Taffanel-Gaubert, a classic in the universal pedagogy of the flute, and on the other, the *Illustrated Flute Method* of the Brazilian flute player Celso Woltzenlogel. The approach to the latter examines the work as a contribution from the Brazilian musical tradition for the elaboration of its pedagogical approach. The thesis provides a contrasting look at the proposals of each of the methods and places them in perspective based on a broad literature comparison in the case of Taffanel-Gaubert and the experience of a direct encounter with the teacher Woltzenlogel in addition to a revision of his *Illustrated Method*.

Key words:

Descriptive, flute, methodes, pedagogy, technique, musicality, analyze

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN 7
CAPÍTULO I 14
EL MÉTODO COMPLETO PARA FLAUTA, DE TAFFANEL-GAUBERT PAUL TAFFANEL Y LA ESCUELA FRANCESA EN LA PEDAGOGÍA DE LA FLAUTA 14
1.1 El método completo, sus orígenes y la puesta en perspectiva de los diferentes enfoques metodológicos. 14
1.2. Taffanel- Gaubert: el inicio de mi viaje. 14
1.3. Repertorios y Estudios en la pedagogía de Paul Taffanel 16
1.4. Philippe Gaubert y la herencia del pensamiento pedagógico de Taffanel en el método. 18
1.5. Alphonse Leduc el editor de Taffanel- Gaubert, Altès y Marcel Moyse 20
2. El Método Completo de Taffanel y Gaubert, la aspiración hacia un Arte de la Flauta. 22
2.1 Primera Parte: Nociones Preliminares 25
2.2 Segunda Parte: Los signos de adorno 43
2.3 Tercera parte: De los Golpes de Lengua 54
2.4 Quinta parte: Veinticuatro Estudios Progresivos 64
2.5 Sexta parte: Doce Estudios de Virtuosidad 67
2.6 Séptima Parte: El Estilo 69
2.7 Octava Parte: Pasajes difíciles extraídos de obras sinfónicas y dramáticas 71
3. Los 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo, un capítulo aparte 72
3.1 Los Emblemáticos del Capítulo 75
CAPITULO II 86
El Método Ilustrado para Flauta, De Celso Woltzenlogel y su propuesta Brasilera en la pedagogía de la flauta. 86
2.1 Estructura General del Método 89
2.2 Primer Volumen 90
2.3 Segundo Volumen 100
CONCLUSIONES 107
BIBLIOGRAFÍA 108
TABLA DE ILUSTRACIONES 111
ANEXOS 113

INTRODUCCIÓN

Antecedentes

Recorrer la dimensión de la práctica instrumental desde la pedagogía y los materiales de apoyo utilizados para la enseñanza, me ha permitido trabajar como docente con varios métodos pertenecientes a la escuela francesa de flauta en la cual me formé. Hay otros enfoques y acercamientos fuera del entorno centro europeo que hacen importantísimos aportes en la producción de insumos pedagógicos con contenidos inspirados en tradiciones musicales extra europeas y que están innovando en la producción de métodos utilizados para el aprendizaje de la flauta

El artículo *À Propos de Methodes* del flautista francés Denis Verroust, reflexiona acerca de las nuevas direcciones de la pedagogía de la flauta y cómo los métodos son el reflejo de la evolución de los procedimientos aplicados en la enseñanza del instrumento. (Verroust, Á propos de méthodes, 1996, págs. 34-35). En dicho artículo, Verroust desarrolla un análisis descriptivo de los métodos *A la Rencontre de la Flûte Traversiére* de Bernard Fleurette, *La Flûte Traversiére* de Isabelle Ory y *Les Chemins de la Flûte* de François Veilhan. Verroust presenta una descripción general de cada uno de ellos, mencionando brevemente las fortalezas y debilidades de cada texto en cuanto a contenidos, propuesta pedagógica, edición y diagramación. La información brindada por este autor se circunscribe como una socialización de la publicación simultánea de los tres métodos en noviembre de 1996 con ocasión de la Primera Convención de la Flauta Traversa de la Asociación Francesa de Flauta, brindando una información útil para docentes interesados en las nuevas publicaciones pedagógicas.

En la Tesis *Utilización de Elementos de la Música Venezolana para la Enseñanza de la Flauta Traversa*, (Rodríguez, 2008) Andrés Eloy Rodríguez expone que, si bien la flauta está presente de manera muy amplia en la ejecución de la música tradicional venezolana, en ese país no ha habido aún una sistematización para usar los repertorios tradicionales para la enseñanza del instrumento. El enfoque de Rodríguez se basa más en el uso de melodías o temas tradicionales y no en la elaboración de ejercicios o estudios estructurados a partir de la tradición y que puedan ser usados de manera progresiva para el desarrollo técnico. Esta tesis planteaba en el 2007 una seria reflexión sobre el vacío didáctico en relación a la raíz tradicional en pedagogía de la flauta en Venezuela, que justamente es un terreno aun por explorar en al caso colombiano.

JUSTIFICACION

Esta monografía propone la realización de un análisis descriptivo de dos métodos de enseñanza de la flauta traversa -*Método Completo* de *Taffanel-Gaubert, y el Método Ilustrado para flauta de Celso Woltzenlogel* - haciendo una descripción por separado de los contenidos de cada uno de ellos como punto de partida hacia un reflexión acerca de la naturaleza de los mismos. Se realizó teniendo en cuenta el origen cultural de cada uno de ellos y su trascendencia en la formación de flautistas en la actualidad. La importancia de una descripción de contenidos puede a futuro referenciar propuestas de creación de nuevos materiales pedagógicos a partir del entorno local, regional y nacional.

El proyecto plantea a la comunidad académica un espacio de observación acerca de los diferentes enfoques destinados al desarrollo de habilidades para tocar la flauta y como una contribución para la reflexión acerca de la orientación de los métodos para la enseñanza.

Este proyecto se inscribe en la línea de investigación *Arte y Pedagogía* de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Francisco José de Caldas, en razón de su proyección de nuevas vías en lo metodológico para el aprendizaje y crecimiento de competencias interpretativas en la flauta traversa. De igual manera, los contenidos de este trabajo se inscriben en la línea de investigación *Estudios del Campo Musical y Musicológico* del Proyecto Curricular de Artes Musicales de la ASAB, específicamente lo relacionado con la pedagogía y didáctica musical, pues el desarrollo y aplicabilidad de este documento debe fundamentarse en una reflexión que reconozca el factor cultural en el estudiante y sus maneras particulares de aprendizaje, las cuales son consecuencia de su interacción con el entorno.

OBJETIVO GENERAL

Realizar un análisis descriptivo de los métodos *Método completo para flauta de Taffanel-Gaubert* y *Método ilustrado para flauta de Celso Woltzenlogel* con el fin de ahondar en la naturaleza de sus contenidos, y así hacer un uso más eficaz de sus orientaciones pedagógicas e interpretativas, destinadas al desarrollo de la habilidad motriz, la articulación, la sonoridad y la musicalidad.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Realizar un análisis descriptivo del método de Taffanel y Gaubert en el capítulo *Taffanel-Gaubert, El Método Completo para Flauta, Paul Taffanel y la Escuela Francesa en la pedagogía de la flauta.*
2. Contextualizar en el primer capítulo el rol de sus autores en la consolidación de la Escuela Francesa de la flauta del siglo XX.
3. Establecer un contraste mediante la descripción del método *Método Ilustrado de Flauta* de Celso Woltzenlogen en el capítulo *El método Ilustrado para flauta de Celso Woltzenlogel y su propuesta Brasilera en la pedagogía de la flauta*.
4. Destacar el aporte cultural de Celso Woltzenlogel con el uso de elementos de la música tradicional brasilera para el diseño de propuesta pedagógica

DESCRIPCION DEL PROBLEMA

Usualmente en los textos para el aprendizaje de la flauta los estudiantes se centran en la ejecución de los contenidos didácticos que ocasionalmente están precedidos por indicaciones para su interpretación. Esta información aclara aspectos prácticos para el ejecución del material pero no describe los contenidos desde su estructura interna o el desarrollo de una secuencia pedagógica.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo realizar un análisis descriptivo de los métodos *Método completo para flauta de Taffanel-Gaubert, y Método Ilustrado para flauta de Celso Woltzenloge*l para enriquecer la reflexión en torno a la enseñanza y la practica la flauta traversa?

MARCO REFERENCIAL

"Muchos se quejan de su técnica pero nadie se queja de su musicalidad"(Debost M., 1996. Pág, 300) En el libro *Une Simple Flûte,* Michel Debost reflexiona acerca del trabajo no racionalizado tan frecuente en los estudiantes, en el cual muchos de ellos se frustran al no poder cumplir con ciertos estándares impuestos por la tendencia de moda o por la no emulación del artista célebre del momento. Debost propone una metodología que integre el ejercicio técnico a la musicalidad mediante la elaboración de series de trabajo basadas en fórmulas rítmico-melódicas y de articulación presentes tanto en el repertorio solista como en el orquestal, de tal manera que el estudiante siempre relacione sus aprendizajes de dominio técnico instrumental a un referente musical concreto. Este aporte de Debost ha sido ampliamente replicado en las metodologías de

diversas escuelas desde hace veinte años con el fin de dar una característica atractiva y amigable al estudio de la técnica.

En la plataforma virtual *Play with a Pro* (Simonsen, 2012) que promueve vía streaming lecciones virtuales con grandes intérpretes, el flautista suizo Emmanuel Pahud da forma y sonido a diferentes ejercicios extraídos de los clásicos métodos de flauta abordándolos de manera tal que el estudiante se sienta motivado a realizarlos sin la sensación de que solo están hechos para tocar rápidamente. Este recurso, permite una ejemplificación de lo que es un trabajo técnico ejecutado dentro de un marco de musicalidad, relajación y eficiencia, con el menor número de tensiones posibles y un objetivo musical que está por encima de la técnica. Esta plataforma aplica la idea según la cual la técnica no es un objetivo en sí mismo sino una herramienta de trabajo. Un complemento ideal para la gran mayoría de métodos escritos.

Los *17 Grands Excercises Journaliers de Mécanisme* de Paul Taffanel y Philippe Gaubert (Taffanel & Gaubert, 1958) es un libro ampliamente divulgado para el desarrollo de la técnica de la flauta traversa. A pesar de la reconocida calidad pedagógica de sus secuencias de ejercicios, estas mismas permiten una utilización flexible para hacer un trabajo mecánico al servicio de la de la sonoridad y la musicalidad. Desde su publicación no ha tenido ningún tipo de modificación ni reactualización en cuanto a su contenido. Lo más interesante es el uso creativo del mismo fomentado por grandes pedagogos e instrumentistas de diferentes lugares del mundo, quienes a partir del texto, inventan permanentemente diversas formas de usarlo que no están explícitas en el original y que surgen como un complemento orientador en la forma en que los contenidos de ejercicios pueden ser abordados de manera secuencial y racional, con una intención de musicalidad, aspecto que sus autores comenzando el siglo XX no sistematizaron, limitándose a exponer su contenido sin indicaciones precisas de cómo organizar el trabajo diario o la progresión de dificultad a resolver.

La flûte essentiellel (Hoyos, 2005) del flautista colombiano Gaspar Hoyos propone 14 estudios y ejercicios diarios a modo de un vademécum destinado a tratar de manera lógica y metódica diferentes aspectos mecánicos y sonoros de la técnica de la flauta traversa, destacando su intención de hacer del estudio diario un asunto de constancia y regularidad en el trabajo de la mano de una atención a los detalles y un trabajo pacientemente construido desde la concentración y disposición física y mental del estudiante.

El flautista suizo Peter-Lukas Graf, discípulo de Marcel Moyse, en su método *The singing flute* (Graf, 1991) plantea la posibilidad de desarrollar una sonoridad expresiva mediante un álbum de célebres melodías extraídas del repertorio para la flauta para ser tocadas en su tonalidad o registro de origen y en la medida de lo posible transportadas a diferentes registros y tonalidades, con el fin de trabajar simultáneamente la calidad del sonido, en función de la expresión y el color armónico.

La Technique d'embochure (Bernold, 1991) de Philippe Bernold, es quizás el método más extenso un destinado exclusivamente al desarrollo de la sonoridad a partir de ejercicios en los cuales

se abordan todo tipo de dificultades desde las dinámicas, afinación, amplitud sonora, sonidos filados y ataques. Es un magnifico útil que prolonga y renueva la herencia de la escuela francesa de la flauta de principios del siglo xx y su compromiso con la sonoridad de la b*elle flûte*

Celso Wolzenlogel profesor de la Universidad Federal de Río de Janeiro en su *Método Ilustrado de Flauta* (Woltzenlogel, Método Ilustrado de Flauta, 2008) propone una aproximación al trabajo técnico con algunas referencias a los métodos de Taffanel-Gaubert y Marcel Moyse otro importante autor francés. Muchos de los ejercicios son adaptaciones de estos dos libros pero lo más interesante es el capítulo final que contiene estudios melódicos de compositores brasileros como César Guerra-Peixe, Sergio Saraceni, Marcio Pereira y Hermeto Pascoal, quienes aportan al método piezas muy breves en las que se pueden encontrar aplicaciones concretas de los aspectos técnicos trabajado en los ejercicios. Wolzenlogel incluye música de compositores brasileros fuertemente influenciada por la tradición musical popular del Brasil, brindando un material pedagógico original e innovador en cuanto a la concepción del aprendizaje de la flauta traversa.

En el *Cuaderno de ejercicios para la flauta traversa* publicado por el Plan Nacional de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura de Colombia, sus autores (Sierra & Polanía, 2007), articularon una sección didáctica de ejercicios técnicos convencionales, con un repertorio de melodías populares colombianas de diferentes autores adaptadas por compositores y arreglistas colombianos. Dicho texto se elaboró con el ánimo de facilitar el acceso a materiales de estudio para principiantes en las bandas de vientos del Plan Nacional de Bandas del Ministerio de Cultura de Colombia. Los autores y el Ministerio trabajaron en un texto didáctico que integrara la cualificación básica del aprendizaje del instrumento con los valores de las tradiciones musicales locales buscando contribuir, de esta manera, a la integración de las diversas culturas musicales colombianas.

METODOLOGÍA

1. Realizar un rastreo de fuentes en torno a la historia de los métodos y sus autores.
2. Describir la secuencia metodológica propuesta en cada uno de los métodos de enseñanza de la flauta traversa objeto de esta monografía
3. Describir las orientaciones técnicas formuladas en cada uno de los dos métodos y los aspectos relacionados con el desarrollo de la sonoridad, la articulación, la destreza motriz, y los niveles de dificultad en cada texto.
4. Redacción de la monografía.
5. Edición final del trabajo escrito, corrección de estilo y presentación con las normas estipuladas en el reglamento
6. Socialización.

PREFACIO

La llegada de un estudiante nuevo a la clase de flauta ha sido a lo largo de mi carrera docente un motivo de curiosidad, con el cual puedo revisitar periódicamente mi propio proceso de aprendizaje y de experiencias vividas. Las preguntas más usuales de todo aprendiz acerca de su proceso formativo a menudo expresan diversas inquietudes; ¿Cuánto tiempo me tomará esto o aquello? ¿Cuándo haré parte de una orquesta? ¿Es difícil? ¿Cuantas horas debo estudiar, cuánto tardaré en tocar esta u otra obra? y así un largo etcétera de interrogantes que varían en función de la curiosidad e intereses de cada aspirante.

Algunos más que otros se adentran en estas preocupaciones y especulaciones, que se decantan cuando el estudiante va entendiendo que los resultados son cuestión de un largo proceso en el cual la personalidad del alumno, su sensibilidad, la manera de relacionarse con el mundo y sobretodo la relación que establece con la música determinan sus avances día a día.

Los materiales pedagógicos con los que se inician los nuevos instrumentistas marcan profundamente el desarrollo de una carrera musical y por ello considero que su descripción es un primer paso para ahondar en la reflexión acerca de cómo pueden aprovecharse mejor en función de la pertinencia de sus contenidos y la relación de estos con cada etapa de desarrollo en el estudiante.

Paul Taffanel y su discípulo Philippe Gaubert darían a la flauta traversa su representatividad e influencia mundial con sus propias vidas como flautistas, compositores, pedagogos y directores de orquesta. La relación profesional de Taffanel y Gaubert, así como la de sus discípulos y colegas, con los grandes compositores de su época contribuirían a la transformación profunda de la música francesa durante el impresionismo y la primera mitad del siglo XX, periodo en cual la flauta tendría un renacimiento y una caracterización que rápidamente se extendería por todo el mundo a través de la proyección interpretativa de estos virtuosos y los métodos resultantes de sus experiencias pedagógicas.

En contraste, el maestro Celso Woltzenlogel hace el aporte siendo el gran flautista y pedagogo brasilero reconocido por sus pares en el mundo, formado en la escuela de Jean Pierre Rampal, decide escribir un método como producto de sus experiencias enmarcadas en la interpretación de la música popular brasilera. El maestro Woltzenlogel pone a disposición de los principiantes y flautistas avanzados un material innovador inspirado en la tradición musical de su país, la cual puede ser replicada desde otras tradiciones musicales latinoamericanas.

CAPÍTULO I

EL MÉTODO COMPLETO PARA FLAUTA, DE TAFFANEL-GAUBERT PAUL TAFFANEL Y LA ESCUELA FRANCESA EN LA PEDAGOGÍA DE LA FLAUTA

1.1 El método completo, sus orígenes y la puesta en perspectiva de los diferentes enfoques metodológicos.

Las etapas iniciales para todo músico son esenciales para su consecuente desarrollo en la vida profesional como intérprete o pedagogo. En ambos casos el éxito de la etapa formativa facilitará el desempeño musical en los niveles superior y profesional y quizás determina el desarrollo de capacidades pedagógicas para una adecuada transmisión del conocimiento en la enseñanza. Es por ello que los textos iniciales con los que se trabaja son de suma importancia, sobretodo cuando cada estudiante debe ser orientado, por un lado en función de sus capacidades individuales, y por el otro de acuerdo a su flexibilidad en el crecimiento musical, y aprestamiento técnico cotidiano.

En este capítulo describiré por un lado mi relación con el *Método completo de flauta de Taffanel-Gaubert*, los orígenes del mismo y la estructura y características de sus contenidos. Al fin y al cabo fue mi primer texto de aprendizaje y en el mudo de la flauta es considerado uno de los textos más representativo de la escuela francesa de flauta del siglo XX.

1.2. Taffanel- Gaubert: el inicio de mi viaje.

En el programa de formación musical del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, donde inicié mis estudios como flautista, entre 1979 y 1984, se articulaban el uso simultáneo del método Taffanel- Gaubert junto con el método de Henry Altés, (Altès, 1923) además del acercamiento a un repertorio de piezas barrocas, clásicas, algunos estudios de diferentes autores y las prácticas de conjunto.

Posteriormente en la Escuela Normal de Paris donde estudié entre 1985 y 1993, realicé el encuentro con algunos de los cuadernos de Marcel Moyse, (Moyse, 1931) situados pedagógicamente en las antípodas de los dos anteriores, no solo por su edición en textos temáticos que describen aspectos técnicos puntuales como el desarrollo del sonido, la articulación, las escalas y arpegios etc, sino también por la extrema minucia con la cual el autor trataba por separado todos los aspectos necesarios para el desarrollo de un flautista. Estos tres autores se convertirían en los referentes para mi aprendizaje durante mis años de estudiante y siguen presentes en mi trabajo como docente y en mi práctica profesional.

En la Escuela Normal, o en las clases tomadas en otros conservatorios de la región parisina a las cuales asistía como alumno activo o en calidad de auditor, observaba la dinámica de las clases con profesores que en ocasiones cantaban o solfeaban permanentemente las melodías escritas en las piezas. La razón de ello se basaba en la necesidad permanente de ayudar al alumno en la aprehensión de los elementos relevantes de la sintaxis y la claridad de las frases, así como la referencia al sonido y la emoción en el canto.

Las clases eran de carácter colectivo, cada alumno tocaba su repertorio según el orden de llegada y mientras el uno tocaba los demás, cuando estaban presentes, escuchaban y tomaban nota de las indicaciones de los maestros. No se trataba de enseñar lo mismo a todo el mundo, simplemente la presencia de otros alumnos durante la jornada de clases permitía que cada quien pudiese tener un referencia distinta a la propia si se trabajaba el mismo repertorio, y para aquellos que estaban situados en niveles diferentes, escuchar a sus compañeros podía motivarlos a dar lo mejor de si mismos. Evidentemente esto exacerbaba el espíritu de competencia y la obligación de cada estudiante de prepararse de la mejor manera posible.

Este esquema de trabajo a medida que los niveles de exigencia musical iban aumentando hacia los grados superior y de perfeccionamiento, resultaba en cursos donde la clase en si misma era un pequeño recital y los estudiantes eran escuchados por sus camaradas. Una experiencia bien interesante, al principio muy estresante y completamente diferente a todo lo que yo había vivido hasta entonces.

El sistema de clases colectivas data de la época en que Paul Taffanel es nombrado profesor de flauta en el Conservatorio de Paris en 1893; allí el maestro impartía sus cursos tres veces por semana en bloques de dos horas cada uno con la asistencia simultánea de los estudiantes inscritos en su clase, de manera que todos pasaban al menos una vez por semana a tocar sus repertorios además de toda la fundamentación técnica, escalas, articulación, sonido y estudios.

Los testimonios de Georges Barrére y Louis Fleury iniciando el siglo XX, acerca de las enseñanzas de Taffanel, son muy elocuentes. Barrère quien estudió primero con Henri Altès, consideraba a este como un gran profesor, pero encerrado en un proceso densamente sistematizado, que no daba lugar a la música y a la imaginación, aspecto que, según sus palabras, logró desarrollar una vez que Taffanel ingresó al Conservatorio en 1893. Louis Fleury relata que Bach o Mozart y todo aquello que enriqueciera el repertorio de la flauta jamás hizo parte del programa de clases de Altès y se refiere a ello de la siguiente manera: “El valiente hombre había escrito un método en tres partes donde encerraba a sus alumnos como en un armario” (Blakeman, 2008).

Las ideas pedagógicas de Taffanel se desarrollaron durante buena parte de su vida profesional; cuando fue nombrado profesor, abandonó su actividad concertista para dedicarse plenamente a la enseñanza de la flauta, a la dirección de orquesta y a la composición. En 1908, al momento de su fallecimiento, quedaron para la posteridad una serie de apuntes y ejercicios que aunque no

constituían un método finalizado, expresaban su visión sobre la enseñanza de la flauta y fueron la base para el proyecto de un método diseñado a la manera del Tratado para la enseñanza del violín de Baillot, texto que influenció su visón pedagógica.

Los apuntes dejados por Taffanel contienen muchas de sus ideas acerca de la flauta y su relación con el entorno, Taffanel era un hombre de una vasta cultura y sus actividades como director de orquesta y la compositor le permitieron enriquecer sus ideas pedagógicas que estaban inspiradas no solamente en los procesos de enseñanza del violín o el piano, sino también en el arte del canto en todo lo que se refiere al fraseo, y en el arte de la danza para la técnica.

Quince años después de la muerte de Taffanel, su discípulo Philippe Gaubert basándose en sus apuntes y materiales de clase, daría forma al *Método Completo para la Flauta*. Paralelamente al trabajo de Gaubert, otros discípulos desde la docencia y sus carreras como flautistas en la más importantes orquestas de Europa y los Estados Unidos, transmitirían a las siguientes generaciones un saber hacer que terminaría siendo conocido como la Escuela Francesa de la Flauta

El término de escuela es ambiguo a pesar de sobreentenderse como una manera particular de abordar el estilo y la técnica para tocar un instrumento, en la cual quienes se forman en ella no pierden su identidad a pesar de la homogeneidad que por definición es inherente a cualquier escuela. Emmanuel Pahud, el flautista con mayor proyección mediática en la actualidad y el más reconocido de su generación, afirmaba en 2002, (Verroust, 2002) que al escuchar las viejas grabaciones de Gaubert, Barrere, y Moyse, ninguno de ellos tocaba parecido al otro; cada quien tenía una personalidad musical claramente definida, al Igual que Rampal, Nicolet, Galway, Bernold y Pahud a finales del siglo XX y comienzos del XXI. Lo que estos intérpretes tenían en común era el control absoluto de los aspectos técnicos y sonoros del instrumento, en los cuales era posible diferenciarlos individualmente reconociendo la solidez de su manejo instrumental como denominador común.

1.3. Repertorios y Estudios en la pedagogía de Paul Taffanel

Claude Dorgeuille en su libro *L'Ecole Française de la Flûte* (Dorgueille, 1994) señala que una de las razones del éxito de Taffanel como profesor en el Conservatorio de Paris fue que propuso una renovación del repertorio para sus estudiantes, el cual con anterioridad se encontraba estancado en un sinnúmero de piezas de salón escritas antes de la adopción de la flauta Boehm en las cátedras del conservatorio. El repertorio disponible hasta ese momento eran piezas compuestas por flautistas como Jean Louis Tulou y Jules Demmersmann entre otros. Tulou fue el último profesor en enseñar la flauta de ocho llaves y se opuso hasta su muerte a la adopción de la flauta sistema Böehm. Tulou y sus seguidores defendían un repertorio constituido de solos de concierto,

variaciones sobre temas de ópera o lied, piezas de "bravoure" [1] muy difíciles técnicamente, con un valor musical bastante limitado, además de un estilo que no diferenciaba mucho a un compositor a otro.

La mayoría de aquellas piezas solían ser estructuradas de manera similar, ya sea bajo la forma de pequeños concertinos (solos de concierto), fantasías y temas con variaciones de alta dificultad de ejecución. El mismo Theobald Boehm en Alemania o los Hermanos Doppler en Austria compusieron obras de estas características que hoy en día hacen parte de los repertorios para concursos de ingreso en los conservatorios, o se usan como piezas de carácter pedagógico para fortalecer la resistencia y la flexibilidad, así como piezas de instancias eliminatorias de ingreso a los conservatorios superiores a manera de filtros para medir las fortalezas técnicas y la capacidad de profundizar en lo musical, a pesar del escaso valor de las mismas.

Hay que tener en cuenta que los grandes compositores, por lo menos los más emblemáticos del romanticismo como Brahms, Mendelssohn, Berlioz y otros no tuvieron un particular interés por la flauta, dadas sus limitaciones a nivel de volumen, variedad tímbrica y recursos técnicos; solo hasta el desarrollo y perfeccionamiento del sistema Boehm la flauta traversa pudo cumplir esas expectativas finalizando el siglo XIX.

A excepción de las maravillosas *Variaciones sobre la bella molinera* de Franz Schubert, el repertorio flautístico del siglo XIX fue elaborado por compositores menos célebres o por flautistas virtuosos que encontraban en la composición de obras para su instrumento un medio para participar en el espíritu del intérprete virtuoso a la manera de Liszt, Chopin, Wieck, Paganini o Joachim, estos últimos interesados en sus propios instrumentos y más centrados en la tendencia de las grandes masas sonoras y vocales del siglo XIX.

En el repertorio de los estudios sucedía algo similar destacándose los escritos por el compositor danés Joachim Andersen, los cuales eran apreciados y utilizados por Paul Taffanel en sus clases. Marcel Moyse relataba la visita de Andersen a la clase de Taffanel en la primavera de 1906 en el momento en que Taffanel hacía trabajar a un estudiante el estudio en Sol Mayor nº 3 del op 15:

> Al principio Andersen lo miraba (a Taffanel) y sonreía, y se iba interesando cada vez más, su fisonomía traducía su aprobación bajo diferentes formas, y en un momento dado comenzaron a surgir lágrimas de sus ojos, estaba muy emocionado, y finalmente dirigiéndose a Taffanel le dijo: "Esto es una revelación, no sabía que yo había escrito unos estudios tan bellos (Blakeman, 2008. pag 276)

Durante su periodo como profesor en el conservatorio de Paris, Taffanel promovió la composición anual de una obra inédita, comisionándola a algún compositor reconocido con el fin

[1] Bravoure: de BRAVO!! Connotación de alto virtuosismo y brillo que despierta el entusiasmo del público.

de darle un trato en igualdad de condiciones a los estudiantes que concursaban por el Primer Premio (Premier Prix) del conservatorio, enriqueciendo de paso los repertorios del instrumento y estimulando un ambiente más competitivo en dichas pruebas.[2] Los compositores tenían en cuenta los requerimientos de Taffanel acerca del fraseo y la articulación para las piezas impuestas y se ceñían al plan propuesto por este último, inclusive en algunos casos muy puntuales, Taffanel intervenía las partituras con la aprobación del compositor.

En un carta que Fauré escribió a Taffanel a propósito de la composición de la Fantasía para flauta y piano utilizada como pieza de concurso escribió lo siguiente: "Su revisión es perfecta y le suplico modificar lo que usted considere necesario para que quede a su gusto, y no se preocupe, se lo agradeceré mil veces". (Blakeman 2008, pag:277)

Edward Blakeman anota que dicha carta Fauré expresa su plena confianza en el juicio artístico de Taffanel y que también se sentía aliviado de contar con su ayuda en la realización de una tarea relativamente insignificante (Blakeman, 2008)

Compositores como Saint Saens, Chaminade, Louis Ganne, Gaubert, Enescu y Fauré hicieron sus aportes en vida de Taffanel y mucho más adelante nombres como André Jolivet, Jacques Ibert, Pierre Sancan, Henri Dutilleux, Charles Chaynes por mencionar a algunos, gracias a la tradición de la obra inédita para los exámenes del conservatorio, brindaron un repertorio que perfiló poco a poco la preminencia de la flauta francesa en la primera mitad del Siglo XX.

1.4. Philippe Gaubert y la herencia del pensamiento pedagógico de Taffanel en el método.

El Método de Taffanel Gaubert junto con el de Henri Altés han sido los textos con los que muchos estudiantes en Colombia se han iniciado en la flauta; por supuesto, en la actualidad la oferta de materiales de inicio y adquisición de bases es muy amplia, sin embargo la probada efectividad de Taffanel-Gaubert y Altés en la conducción de la progresión inicial del instrumento es todavía válida, a tal punto que se convirtieron en modelos para el desarrollo de otros métodos inspirados parcialmente en la orientación metodológica de estos autores.

La mayor parte del método Taffanel-Gaubert fue realizada por Philippe Gaubert discípulo de Taffanel en el conservatorio, quien durante sus años como estudiante del maestro se constituyó en su amigo y mantuvo una estrecha relación profesional con su único profesor.

Desde 1904 Gaubert inicia una carrera como director de orquesta y su actividad compositiva lo hace acreedor del *Prix de Rome.* En 1914 es movilizado por causa de la Primera Guerra Mundial y

[2] En la actualidad la obra impuesta no necesariamente es inédita.
http://www.conservatoiredeparis.fr/uploads/tx_sacparisensdisc/flute_01.pdf

regresa a la vida civil en 1919, año en el cual es nombrado profesor de flauta del Conservatorio de Paris y es titular de esta cátedra hasta el año 1931. La publicación del método Taffanel- Gaubert tuvo lugar en 1923; un año después de esta cesa su actividad como concertista dedicándose exclusivamente a la pedagogía y a la dirección. En 1931 dejó la cátedra de flauta y tomó la de dirección de orquesta. Falleció en 1941. Marcel Moyse sucesor de Gaubert en la cátedra de flauta, dirá acerca de sus predecesores en el conservatorio lo siguiente:

> Hannebains, un gran artista, con frecuencia lo comparo a la Catedral de Rouen. Philippe Gaubert un gran flautista, lo compararía con la Catedral de Reims y sus increíbles detalles góticos. El arte gótico es bello, y me recuerda la increíble facilidad de Gaubert. Y en medio de estas dos extraordinarias catedrales está Paul Taffanel, aun más grande y extenso como la Catedral de Notre Dame de Paris (Blakeman, 2005: pag 286)

Diferentes secciones del método están basadas en las ideas pedagógicas de Taffanel, algunas de las cuales el maestro dejó esbozadas o inconclusas. A la muerte de Taffanel los diferentes apuntes, ejercicios y orientaciones generales fueron conservadas por sus descendientes, mientras que su cátedra de flauta es ocupada por Adolphe Hannebains.

Philippe Gaubert disponía de trece páginas de recomendaciones sobre la postura y la emisión del sonido redactadas por Taffanel como apuntes para el método. La versión oficial de la elaboración del método se puede leer en el prefacio del mismo donde Gaubert es claro al afirmar que la colaboración entre estos estaba contemplada desde antes de la muerte de Taffanel, ya que este consultaba regularmente con su discípulo acerca de algún ejercicio o ejemplo propuesto. Por lo tanto Gaubert sabía mejor que nadie lo que Taffanel deseaba escribir en relación con las orientaciones generales del libro.

El tiempo transcurrido entre la muerte de Taffanel y la publicación del método será de quince años atribuible obviamente a la primera guerra mundial y al hecho de que Gaubert como profesor tenía, según testimonios de sus alumnos, poca paciencia para enseñar la técnica y la resolución de los problemas instrumentales, dándole solamente importancia a los aspectos musicales. (Le Roy, Crunelle, Heriché, & Caratgé, 1983, pág. 307)

Los intereses artísticos de Gaubert, junto con la presión por cumplir finalmente con la meta del desarrollo y publicación del método que había iniciado Taffanel, explicaría en parte el hecho de que el método en su primer volumen no desarrolla plenamente el proceso de iniciación, adentrándose rápidamente en desafíos técnicos y musicales bastante complejos para un principiante. (Blakeman, Taffanel génie de la flûte, 2005, pág. 309)

Al contrastar el método Taffanel- Gaubert con el método de Altés salta a la vista que la progresión de Gaubert no tiene una sistematización sostenida y pausada. En cuarenta páginas

desarrolla contenidos que para el método Altés toma la totalidad del primer volumen de su Célebre Método.

Paradójicamente y a pesar de las cualidades musicales muy superiores de Taffanel-Gaubert con relación al método de Altès, el capítulo cuarto del método Taffanel llamado 17 ejercicios diarios de mecanismo, cuyo acento es estrictamente técnico, fue el que desde entonces ha tenido mayor éxito e impacto pedagógico inclusive desde antes de la publicación del método. La rigurosidad y progresión de Altès le aseguraron mantenerse vigente hasta el presente, a pesar de sus debilidades, mientras que la mayoría del método Taffanel Gaubert pasó a un segundo plano entre los textos sugeridos por los docentes en los conservatorios franceses. El *Método Completo* tuvo varias reimpresiones gracias al editor Alphonse Leduc y actualmente se sigue vendiendo en Paris a un precio de 20 Euros cada volumen, lo cual indica que continúa siendo utilizado por un cierto número de flautistas interesados en sus propuestas.

1.5. Alphonse Leduc el editor de Taffanel- Gaubert, Altès y Marcel Moyse

Los textos de Taffanel y Altés fueron publicados por la extraordinaria casa Alphonse Leduc de Paris, fundada en 1841 por Alphonse Girard conocido como "Leduc", la cual publicaba y aseguraba la difusión de los métodos y colecciones de estudio más utilizados por las cátedras del Conservatorio Nacional de Música de Paris durante la segunda mitad del siglo XIX.

Ante la demanda cada vez más numerosa de materiales destinados a la pedagogía instrumental y la competencia con otras editoriales, Alphonse Leduc profundizó en la publicación de textos especializados para la enseñanza de las diferentes cátedras de instrumento del conservatorio siendo el Méthode Compléte de Flûte de Paul Taffanel y Philippe Gaubert y su contraparte el *Célèbre Méhode Complète de Henri Altés* (publicado 1880) los pilares de la difusión de la escuela francesa de flauta en el mundo; dos conceptos diametralmente opuestos en la forma y en el enfoque pedagógico, aun vigentes, si no en su totalidad, sí como modelos para ulteriores metodologías de enseñanza en los procesos de iniciación y los fundamentos básicos en la ejecución de la flauta traversa moderna.

Los métodos canónicos de la enseñanza de la flauta desde la óptica del conservatorio de Paris de finales del Siglo XIX y comienzos del XX están ligados a Alphonse Leduc editores, la alta calidad de la edición y una estética muy cuidada dejan entrever una preocupación por la máxima claridad posible en la exposición de los contenidos dado que estos métodos no solamente trataban aspectos instrumentales propios de la flauta sino también asuntos prácticos de postura, respiración, estética y teoría musical. El hecho que aun en el siglo XXI permanezcan como referente y punto para otros excelentes trabajos habla del grado calidad con el que sus autores y editores emprendieron esos proyectos.

Alphonse Leduc, luego del éxito de los métodos Taffanel-Gaubert y Altés, publicaría la extensa obra de Marcel Moyse sucesor de Gaubert en el conservatorio quien haría un viraje radical en la metodología de la flauta publicando un gran número de cuadernos de ejercicios especializados para atender diferentes aspectos técnicos y sonoros de manera puntual, profundizando en cada uno de ellos y abarcando todos los registros y encadenamientos de digitaciones posibles de la flauta. Además Moyse dedicó un cuaderno exclusivo para el estudio de la sonoridad, algo completamente novedoso y que solamente volvería a repetirse con La Technique d'Embouchure de Philippe Bernold en la década de 1990.

Luego de cuatro años de estudios en Bogotá viajé a Europa para continuar mi aprendizaje y la primera cosa que me impactó al llegar a Francia fue observar que los profesores utilizaban en las clases una edición independiente de los *17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo* del "*método Taffanel*" (así me refería yo al texto en aquellos años). El editor Leduc había publicado separadamente esta sección desde los años cincuenta, que al interior del método es la cuarta parte del mismo, y era la columna vertebral de todo el trabajo de fundamentación técnica en los conservatorios franceses en todos los niveles.

El método que yo conocía no era usado en las clases de ciclo preparatorio a las cuales me vi confrontado, dado el nivel con el que llegué a la Escuela Normal por aquel entonces. No entendía el por qué y simplemente me adapté a lo que los profesores que tuve proponían como alternativa. Una gran cantidad de piezas de diferentes géneros con o sin acompañamiento, estudios de diversos autores y algunos fragmentos de orquesta hacían parte de los contenidos que los maestros asignaban en función de los progresos hechos en cada una de las obras o estudios asignados cada quince días. La aspiración de los profesores era llevar a los estudiantes a variar repertorio y estudios cada semana, algo para lo cual yo no estaba preparado por aquel entonces.

En medio de esa inmensidad de música totalmente nueva para mi, mis cursos como los de otros estudiantes de diferentes maestros, tenían tres contenidos en común. El cuaderno De la Sonoridad y las Escalas y Arpegios Marcel Moyse y el cuaderno de los 17 Grandes ejercicios diarios de Mecanismo de Paul Taffanel y Philippe Gaubert. La razón de ello es que quizás para el nivel y la edad "avanzada" con la que me presenté fui ubicado en un nivel en el cual los contenidos del método de Taffanel y Gaubert no eran suficientemente exigentes y los profesores al tener un estudiante de 22 años y con la necesidad apremiante de nivelarse me empujaban directamente a contenidos mucho más exigentes para conocer grandes volúmenes de repertorio y estudios.

El universo seguro articulado alrededor del método era necesario romperlo a la mayor brevedad posible y es por ello que me encontraba en un lugar completamente desconocido para mi, con mil preguntas por hacer y el tiempo apremiando para nivelarme en todos los aspectos de mi formación. Así que del método Taffanel-Gaubert presentado en dos bellos volúmenes por Leduc, me quedé con el capítulo de los grandes ejercicios que estaban editados en un libro exclusivo para ellos. Sin embargo el método no desapareció de mi vida y volvió a tener espacio en mi labor como profesor al regresar a Colombia, dado que desde hace 20 años, mi docencia ha sido orientada a la

formación inicial de flautistas desde niños hasta los proyectos de grado a nivel de pregrado. En Santander donde resido y trabajo desde el 2001 casi todos los estudiantes nuevos llegan con niveles mínimos pues los procesos preuniversitarios son muy escasos, con casi o ninguna continuidad, en algunas academias o en las bandas del área metropolitana de Bucaramanga.

Por lo tanto retomar el método Taffanel-Gaubert ha sido interesante con la perspectiva del tiempo transcurrido entre mis primeros pasos como estudiante y ahora orientando a acompañar los primeros pasos de mis estudiantes, así como el uso intensivo de los ejercicios técnicos, los estudios progresivos y algunos estudios de virtuosismo.

2. El Método Completo de Taffanel y Gaubert, la aspiración hacia un Arte de la Flauta.

En 1908, año del fallecimiento de Paul Taffanel era una leyenda por su trayectoria musical como flautista, su extraordinario liderazgo en la fundación de la Sociedad para Instrumentos de Vientos, sus nombramientos sucesivos como director de las orquestas del Teatro Nacional de Ópera y de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, además de su labor como profesor emérito del Conservatorio de Paris, hicieron de él una figura de primer orden en esta ciudad en los comienzos del siglo XX.

Taffanel, hombre profundamente culto y abierto a las ideas de sus colegas flautistas y de otros instrumentos tomó como modelo el *Arte del Violín* de Pierre Baillot, (ilustración 1), cuya primera versión data de la década de 1830, este texto se constituiría una referencia para la redacción de diferentes métodos a lo largo del siglo XIX. Taffanel deseaba realizar un método que abordara todas las posibilidades de desarrollo de un proceso pedagógico para la flauta traversa basándose en Baillot pero siendo más directo en cuanto a los contenidos propiamente flautísticos, dándole un carácter mucho más pragmático. Igualmente por encargo del Conservatorio y con la orientación de Albert Lavignac, Taffanel fue invitado a contribuir con un artículo para la Enciclopedia de la Música y Diccionario del Conservatorio (Lavignac, 1921). (Ilustración 2)

Ilustración 1 El arte del violin-Baillot

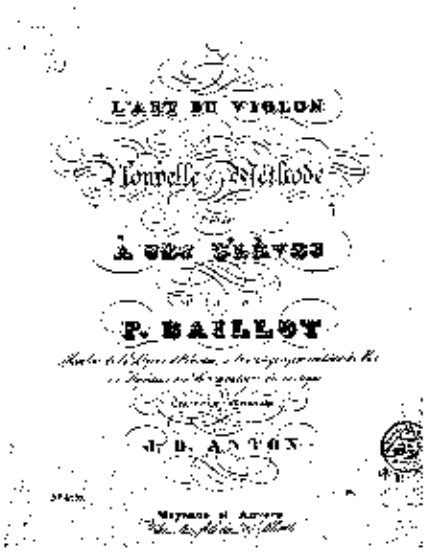




Ilustración 2 Enciclopedia de la Música-Lavignac

Al momento de su muerte solo quedarían algunos apuntes y orientaciones generales para ambas publicaciones. Como mencionamos arriba, Philippe Gaubert daría forma al método en 1923 y Louis Fléury realizaría el artículo para la Enciclopedia durante el periodo entreguerras.

Tanto Fléury como Gaubert hicieron uso de los informes de clase y orientaciones pedagógicas de Taffanel durante sus años como profesor en el Conservatorio de Paris, entre los cuales se destaca una orientación muy personal sustentada en su experiencia como intérprete, compositor, director de orquesta y pedagogo. De todo ello surgirá un ideal formativo sostenido según Taffanel en los cinco pilares que soportan la correcta interpretación de la flauta traversa. Estos son:

1. El Sonido: En el primer plano de nuestras preocupaciones está la búsqueda de una buena sonoridad…olvidaremos que el volumen es poca cosa y el timbre lo es todo.
2. La Afinación: Aquí, la calidad de un buen músico es inseparable de un buen flautista, y que los labios deben obedecer al oído.
3. La Respiración: Es el punto capital en el arte de la flauta…El flautista debe convencerse, en primer lugar, que la respiración no es solamente para renovar el aire en los pulmones, sino que es también un medio de expresión: el mejor de todos para la puesta en valor de las frases musicales.
4. Mecanismo: Aquí la preocupación más importante es la homogeneidad en lugar de la velocidad y no hay que olvidar que toda práctica del mecanismo que se desentiende del sonido es fatal.
5. Estilo: Debemos ser conscientes que la flauta es un instrumento de recursos limitados, que el rango de su sonoridad es estrecho o que ciertos efectos o la expresión de ciertos sentimientos deberían serle prohibidos.

(Blakeman, 2008, Pag: 245).

El método Taffanel Gaubert invita al estudiante y al docente a tener en cuenta los cinco objetivos generales de la pedagogía de sus autores, si bien aspectos contemplados en el método como el exclusivo uso de los labios para el control de la afinación o que la flauta sea un instrumento de recursos limitados, han evolucionado sustancialmente, los métodos y metodologías actuales no desdeñan la observación de la interacción de estos cinco elementos en conjunto. *El Método Completo de Flauta* está articulado en 8 capítulos o partes antecedidos por un prefacio de los editores así como unas notas de introducción de los autores:

Primera Parte: nociones preliminares
Segunda Parte: Los signos de adorno
Tercera Parte: Los golpes de lengua
Cuarta Parte : Grandes ejercicios diarios de mecanismo
Quinta Parte: Veinticuatro estudios progresivos sobre las principales dificultades
Sexta Parte. Doce grandes estudios de virtuosismo
Séptima Parte: El Estilo
Octava Parte : Tractos difíciles de obras sinfónicas y dramáticas.

El prefacio habla sustancialmente de los orígenes del método y cuenta de una manera muy abreviada la manera como Philippe Gaubert interviene en la creación definitiva del mismo, haciendo la acotación que a diferencia del *Arte del Violín* de Baillot el método de flauta no se queda en la saturación de conceptos teóricos, sino que tiene un carácter más práctico. Al dar una hojeada al arte del violín se entiende la aclaración de este punto, pues contiene una amplia información acerca de la historia de la ejecución del violín, y elementos importantes de estética musical en cuanto a los estilos y la evolución de la interpretación. (Baillot, 1830)

En las *Notas de los Editores* agregadas a la edición de 1953, estos hacen una curiosa recomendación a los usuarios del método Taffanel- Gaubert, advirtiendo que ningún método, es lo suficientemente progresivo en las etapas iniciales para los principiantes y recomiendan consultar *Le Debutant Flûtiste* de Marcel Moyse.

2.1 Primera Parte: Nociones Preliminares

El título de este capítulo abarca contenidos y procedimientos que van mucho más allá de una nociones básicas para el inicio de un flautista. En una secuencia organizada en 169 ejercicios, en la cual, los contenidos propuestos abordan los aspectos básicos de la sonoridad usando solamente la embocadura y continuando con las secciones sonido con el instrumento, articulación y simple golpe de lengua, legato o ligado, la síncopa, la 3ª octava, el sostenido y el bemol, estudio de tonalidades fáciles, escalas y arpegios, digitaciones y notas filadas[3]. La progresión en este primer capítulo avanza rápidamente de una sección a la otra sin detenerse en algún problema puntual o algún aspecto particular que requiera mayor tiempo de desarrollo.

El método en su contenido propiamente instrumental propone dos series de ejercicios introductorios sin una referencia de tempo sugiriendo solamente notas prolongadas, a priori de cuatro tiempos, en un ámbito del grave al medio alto es decir desde el mi 3 hasta el do 5, con una serie final de octavas sin ligaduras. (Ilustraciones 3 y 4)

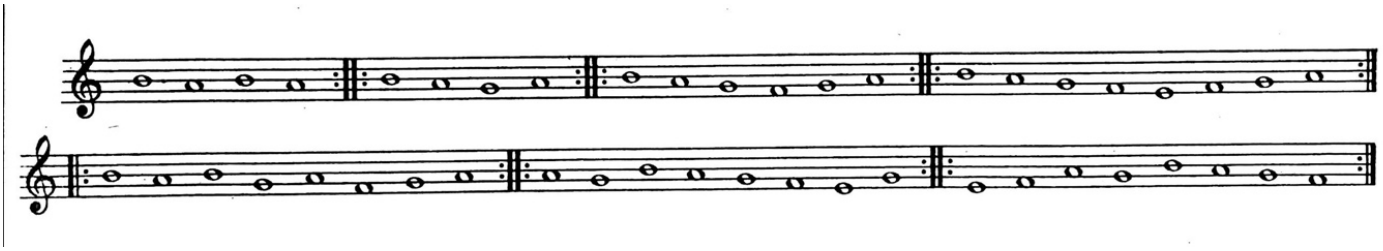


Ilustración 3. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 6

[3] Filadas hace referencia al verbo francés FILAR que se traduce como HILAR. Es una analogía con la fabricación de hilo a partir de fibras gruesas hasta obtener una fibra muy delgada. En la flauta es la habilidad de iniciar o cerrar un sonido de manera cuasi imperceptible

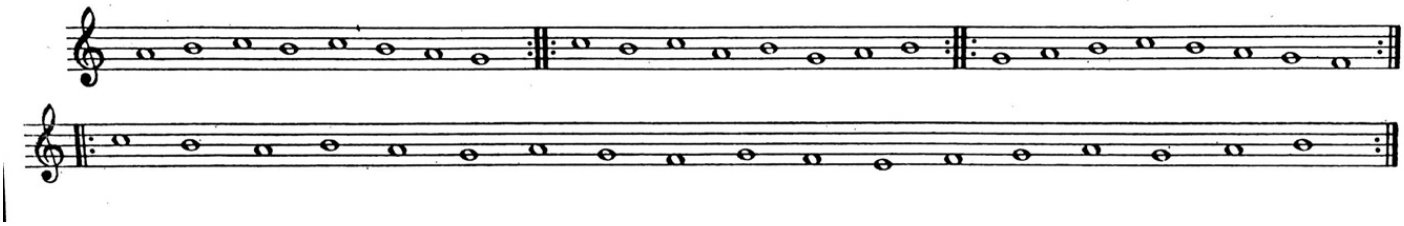


Ilustración 4. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volúmen, Pag 6

Y en los ejercicios de las ilustraciones 5 y 6 hay una extensión del ámbito hasta el do6, nótese que en estas dos series la ausencia del re4 evita el paso de digitación entre do y re que resulta complicado particularmente para los estudiantes muy jóvenes.
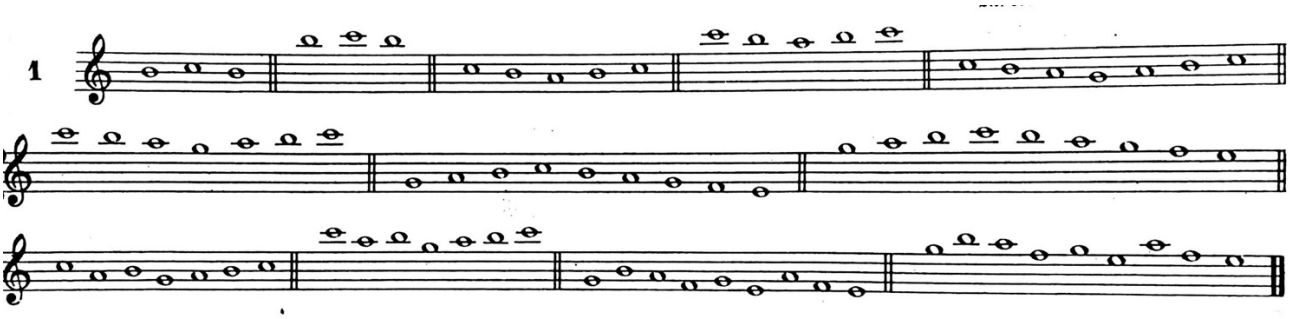


Ilustración 5. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 9
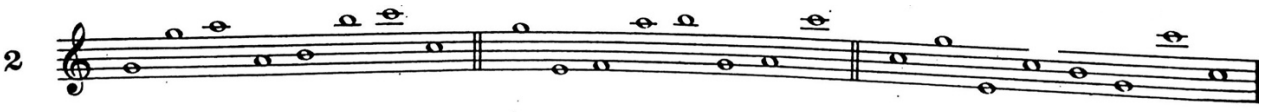


Ilustración 6. . Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 9

Es a partir del ejercicio 3 que podemos apreciar una secuencia definida mediante fórmulas rítmico melódicas que serán en pocas páginas ejercicios de mayor complejidad. En las ilustraciones 7 y 8 podemos apreciar como en dos páginas del método se plantean realizaciones bastantes contrastantes, por un lado un serie de ejercicios bastante sencillos para emisión del sonido en un registro cómodo y al lado ejercicios de legato sobre valores largos que incluyen intervalos de segunda, tercera, cuartas, quintas, sextas y séptimas
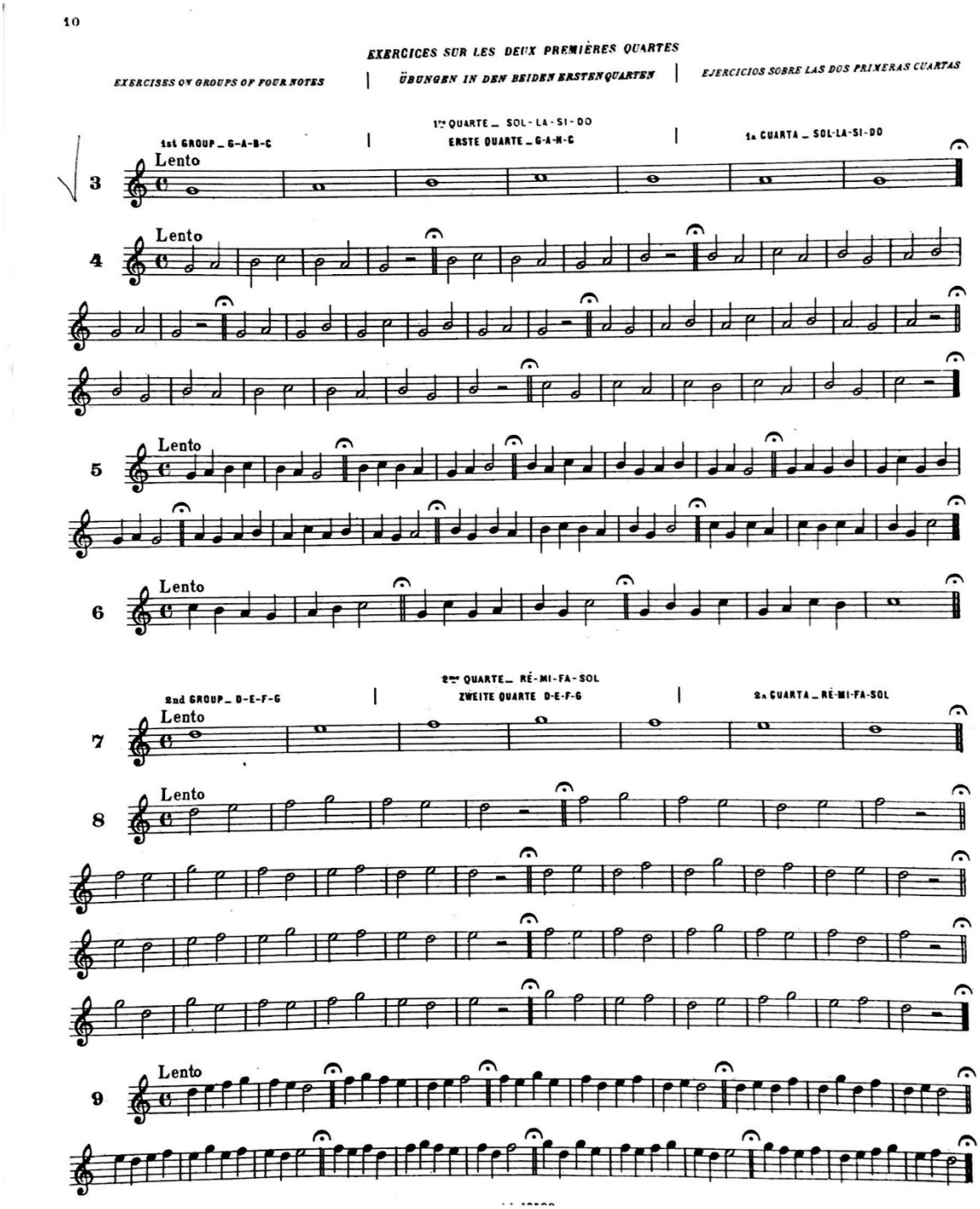


Ilustración 7. . Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 10

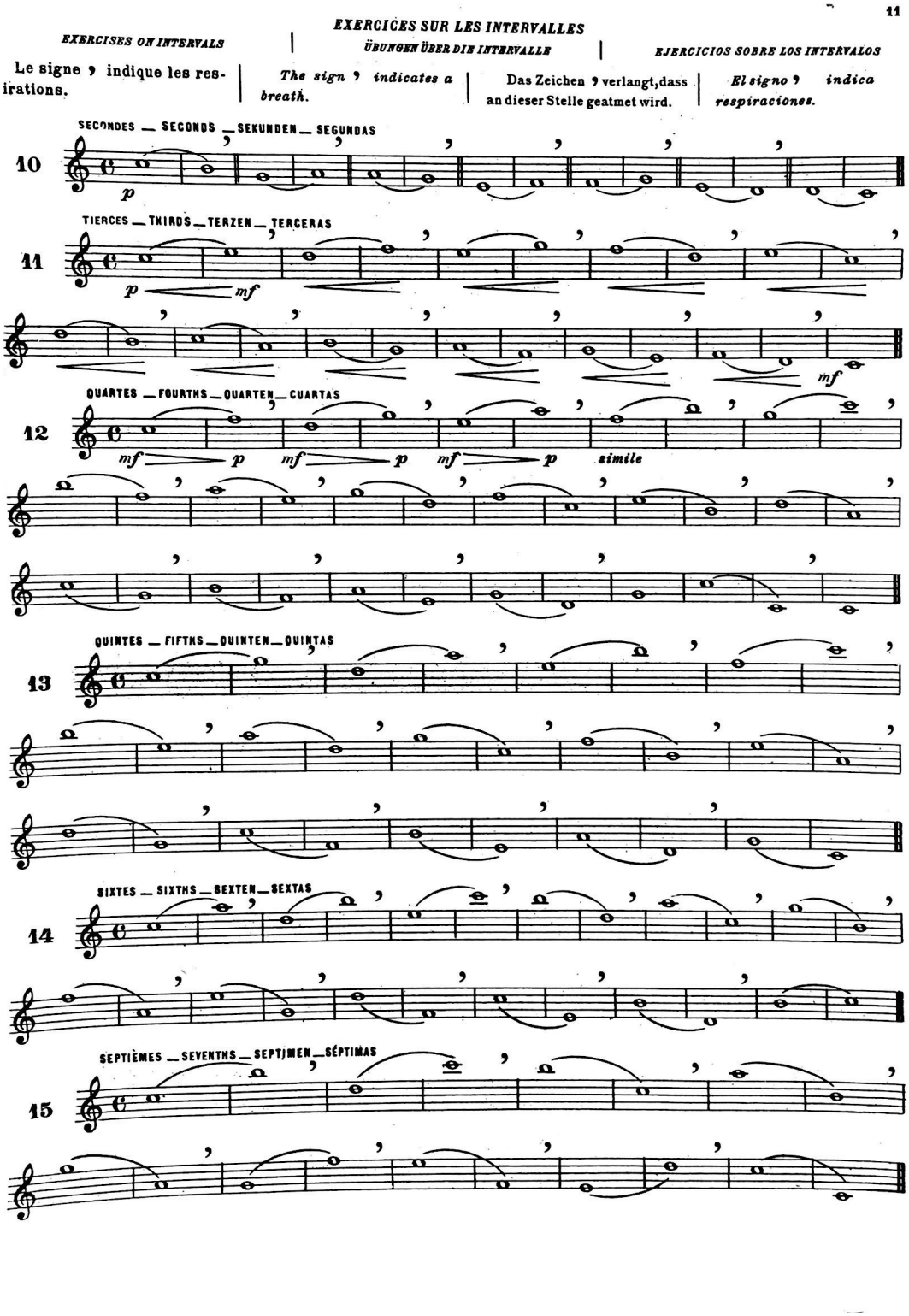


Ilustración 8. . Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 11

Lo anterior ilustra como Gaubert combina de un lado los elementos básicos con ejercicios que requerirían sobretodo para los números 14 y 15 (ilustración 8) un mayor control de la respiración y los cambios de presión o apoyo adicionales a los ajustes requeridos a nivel de la embocadura. En el ejercicio 15 plantea una octava de do4 a do3 que es un intervalo bastante exigente. La ubicación de los ejercicios de intervalos sobretodo con verdaderos principiantes no se presenta como algo lógico o por lo menos contextualizado dentro de una serie preparatoria. Ya es decisión del docente en qué momento y con qué frecuencia deben irse abordando en función de los avances o necesidades de los ejercicios posteriores y de los repertorios propuestos.

Muy rápidamente se van desarrollando cada una de las siguientes secciones, con algunos ejercicios cortos para la articulación y el simple golpe de lengua. Los ejercicios para el simple golpe de lengua son pocos introduciendo al estudiante en el uso del del mismo, sobre notas del registro medio, intervalos de máximo una quinta y notas repetidas o escalas. (Ilustración 9)
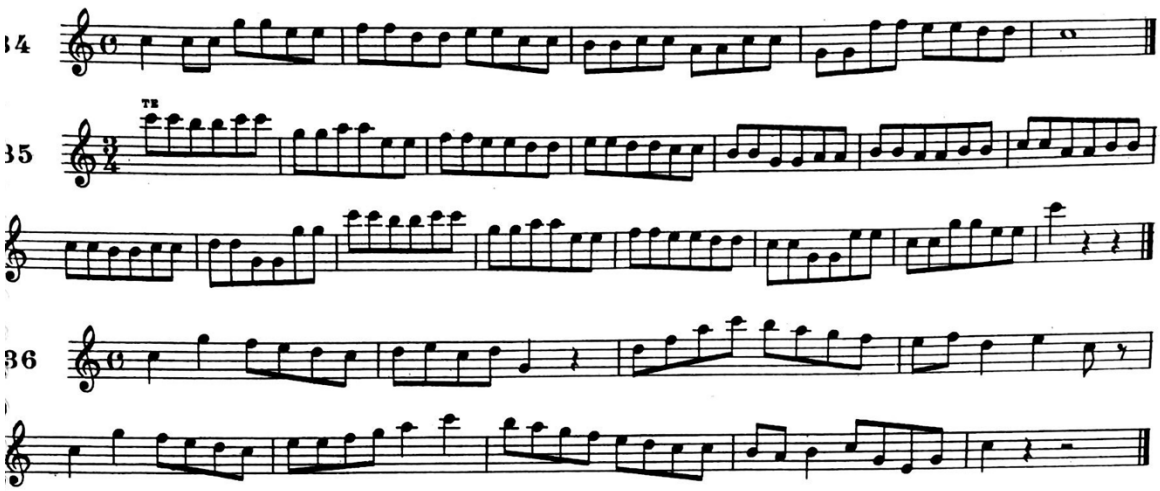


Ilustración 9. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 15

Enseguida se presenta el uso del legato advirtiendo el autor, que antes de comenzar estos ejercicios el alumno debe remitirse a la página 52 sección La Respiración, donde se explica los principios o fundamentos de la toma de aire y su exhalación, en función del registro, intensidades y duración del fraseo.

Los ejercicios de ligadura presentan musicalmente mucho mayor interés, dado que se aprecia una rápida progresión en este sentido. Los ejercicios 38 y 42 ilustran de manera clara cómo la estructura de estos ejercicios permite rápidamente no solo el trabajo específicamente instrumental concerniente a la ligadura, sino también la necesidad de una reflexión acerca de la estructura de las frases contenidas en los ejercicios, la cual debe ir acompañada de un trabajo de respiración que corresponda con la lógica musical de estos breves fragmentos. (Ilustraciones 10 y 11)

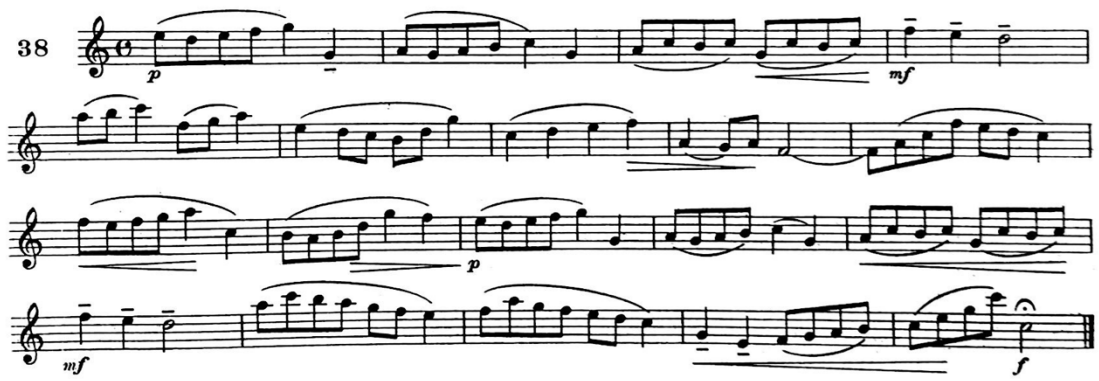


Ilustración 10. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 16
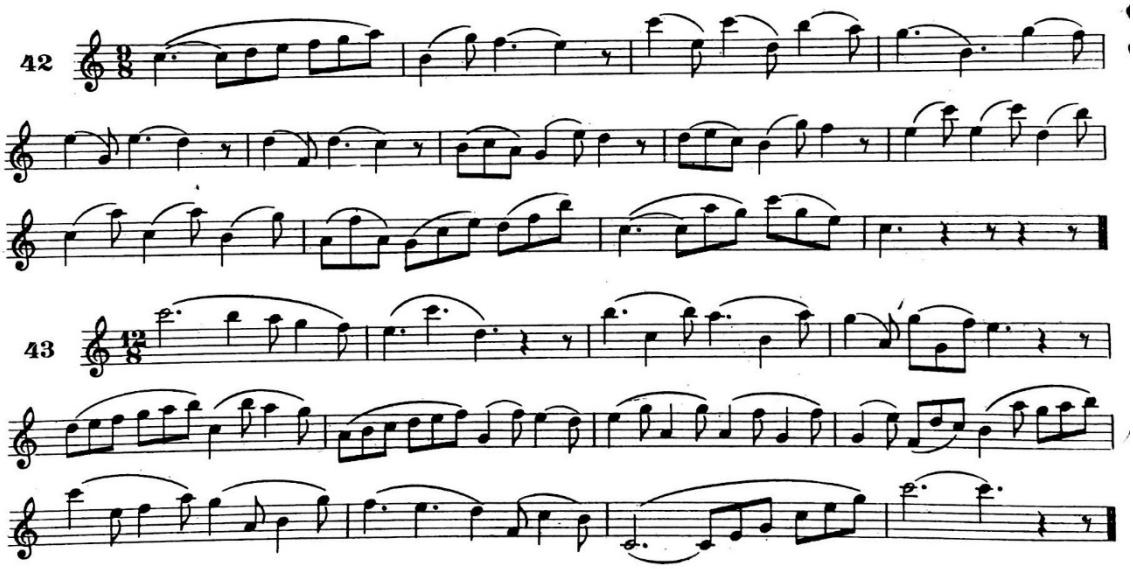


Ilustración 11. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 18

Los ejercicios 52 al 54 son introductorios al uso de la síncopa tanto en compás simple como compuesto, en este último Gaubert plantea un dúo con un contrapunto en la segunda flauta que ayuda o da mayor interés al objetivo rítmico y desarrollo del ejercicio (Ilustración 12)
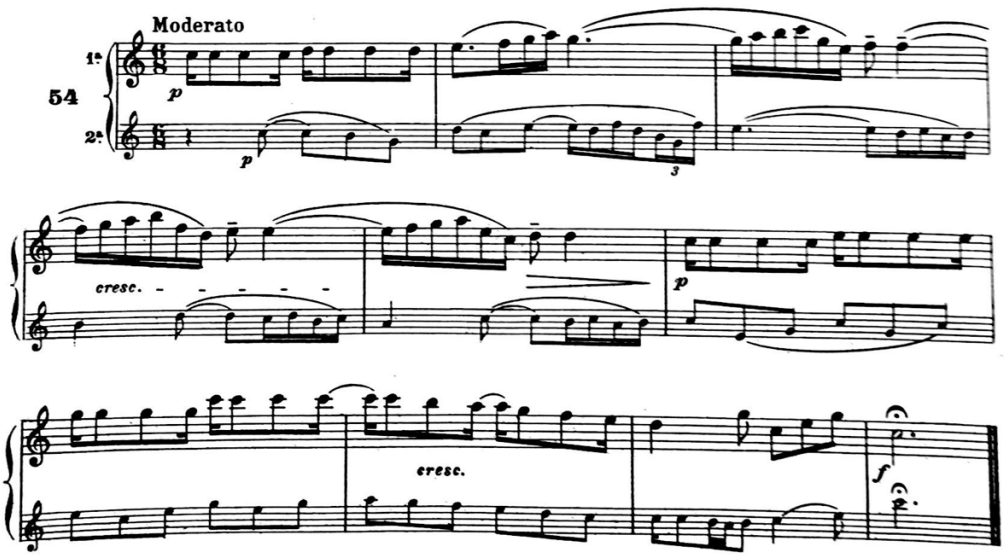


Ilustración 12. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volúmen, pag 21

En la sección La 3a Octava, la emisión del sonido se presenta en la página 25, ejercicios 55 al 60 (Ilustración 13). Aquí el diseño de la secuencia está enfocada a la coordinación de los dedos, dadas las particularidades de las digitaciones de la tercera octava. Cada uno de los ejercicios trabaja un intervalo en particular sobre un ritmo de negras y luego lo lleva a un compas en 3/2 para obligar al estudiante a enlazar estos intervalos resolviendo combinaciones o permutaciones de digitación para ambas manos. No hay ningún tipo de preparación previa a la emisión sonora en este registro o alguna introducción a las particularidades de la misma.

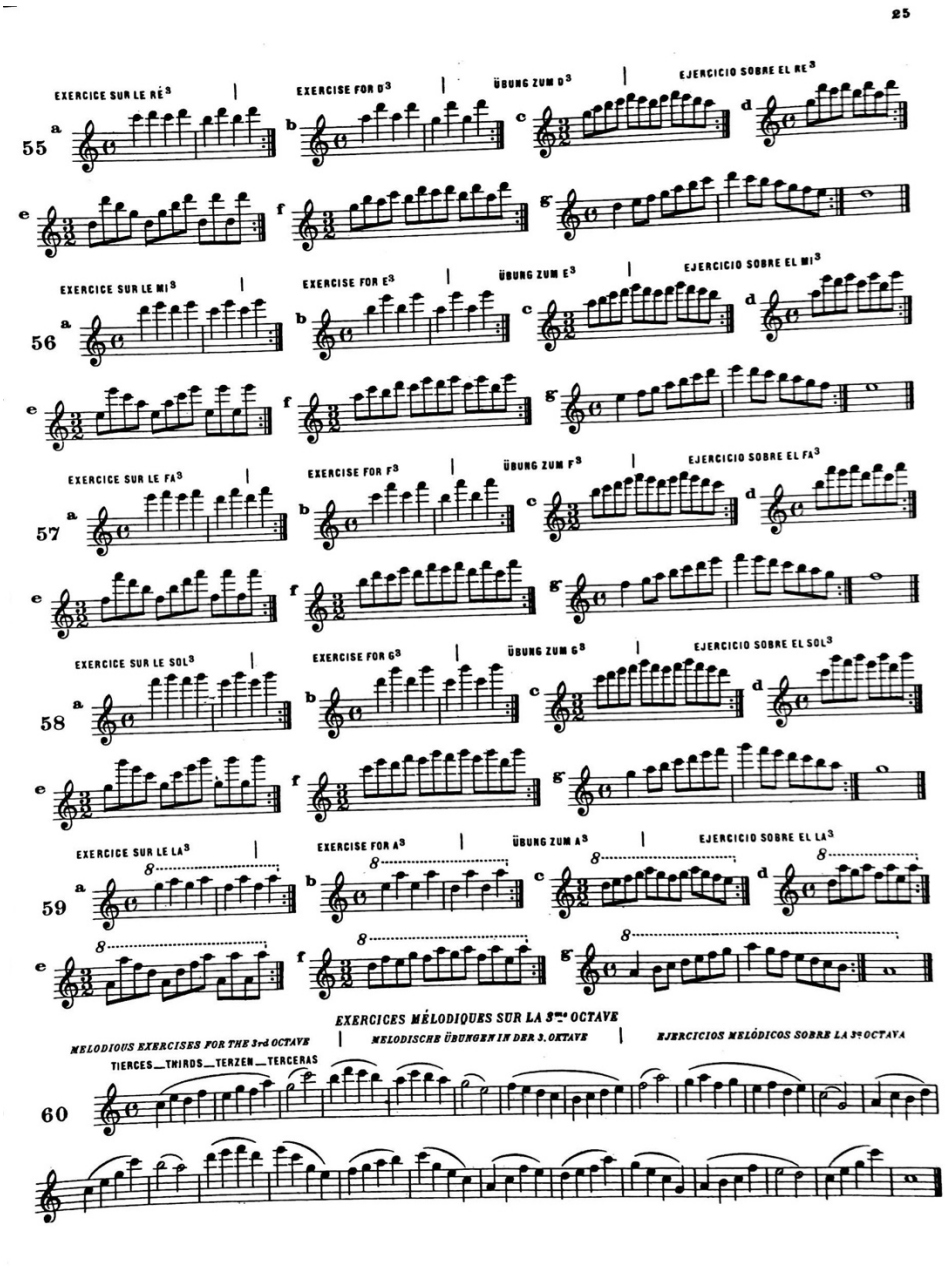


Ilustración 13. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 25

Los ejercicios melódicos que van del 61 al 67 (Ilustraciones 14 y 15) combinan las competencias desarrolladas en las fases anteriores, profundizando sobre las ligaduras, ejercicios melódicos por grados conjuntos, algunas octavas, pequeñas secciones en estacato corto sin indicaciones de dinámicas. Con relación a este último parámetro, hay que resaltar que no se establecen cambios de dinámica en ningún ejercicio de esta serie, la tercera octava al comienzo tiende a ser muy abierta en los principiantes quienes deben primero encontrar una buena colocación de la embocadura, el ángulo apropiado para tocar con buena proyección y una correcta afinación, además de los labios

usando la menor tensión posible. El apoyo intrabdominal está en fase de desarrollo, por lo tanto el uso del mismo requiere un trabajo paralelo y específico que no ocasione tensión general del cuerpo o frene la espontaneidad en la emisión de las notas agudas, lo que permite la adecuada ejecución de estos ejercicios y los subsiguientes.
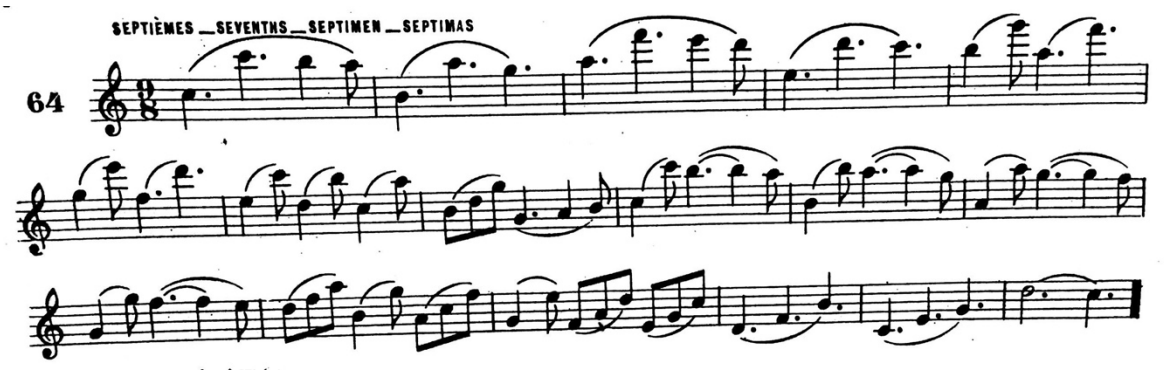


Ilustración 14. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 26

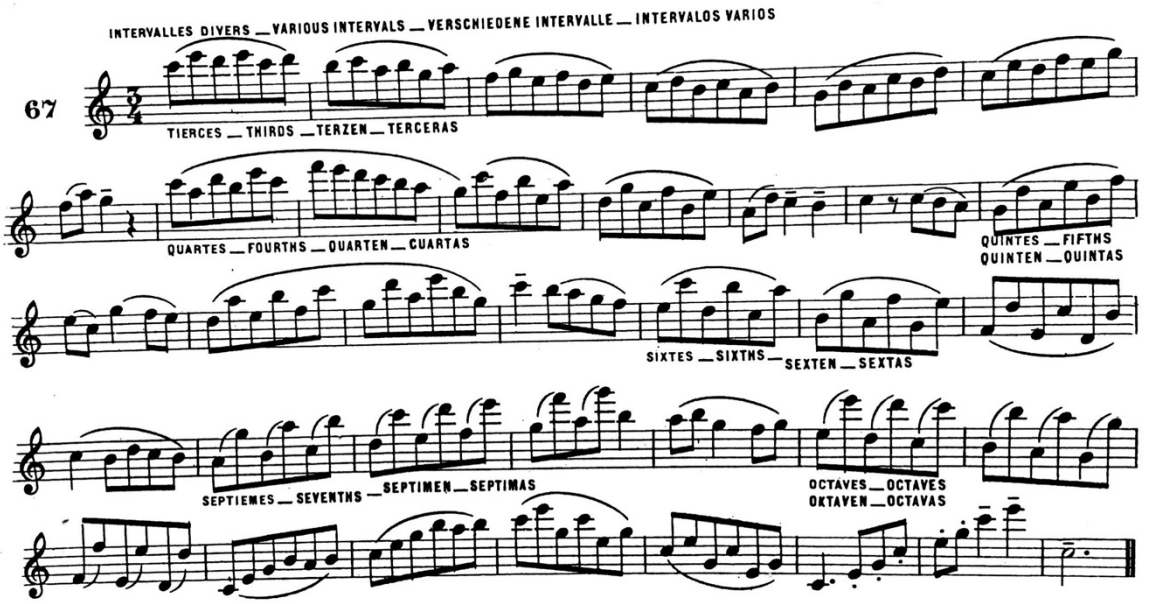


Ilustración 15. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 27

El Estudio de Tonalidades más Fáciles, es muy rico musicalmente, se destaca la inventiva melódica de Gaubert, lo variado del contenido musical, lo cual constituye su fortaleza. En este punto lo que sorprende es prácticamente el abandono de una secuencia escalonada en cuanto a los niveles de dificultad. En esta sección sin duda el criterio del docente más las apropiaciones hechas por el estudiante determinan los avances en estos ejercicios comenzando en el número 71 y terminando en el 121.

Llama la atención el ejercicio 78 que contrasta fuertemente con la preparación previa de las secciones anteriores y el estudio de tonalidad de la página precedente del método (Ilustración 16). Gaubert da libertad para que el estudiante con espontaneidad y con un buen uso de la coordinación entre dedos y lengua se aventure en un ejercicio que combina diferentes formas de articulación, la cual, en los compases 5,6,7, cambia rápidamente, exigiendo una rápida adaptación a los diferentes aspectos de coordinación entre los dedos, la lengua, más la correcta interpretación del ritmo y un sonido que no pierda calidad. Si bien es un ejercicio complejo es un momento interesante para elaborar técnicas de estudio que serán esenciales más adelante. (Ilustración 17)
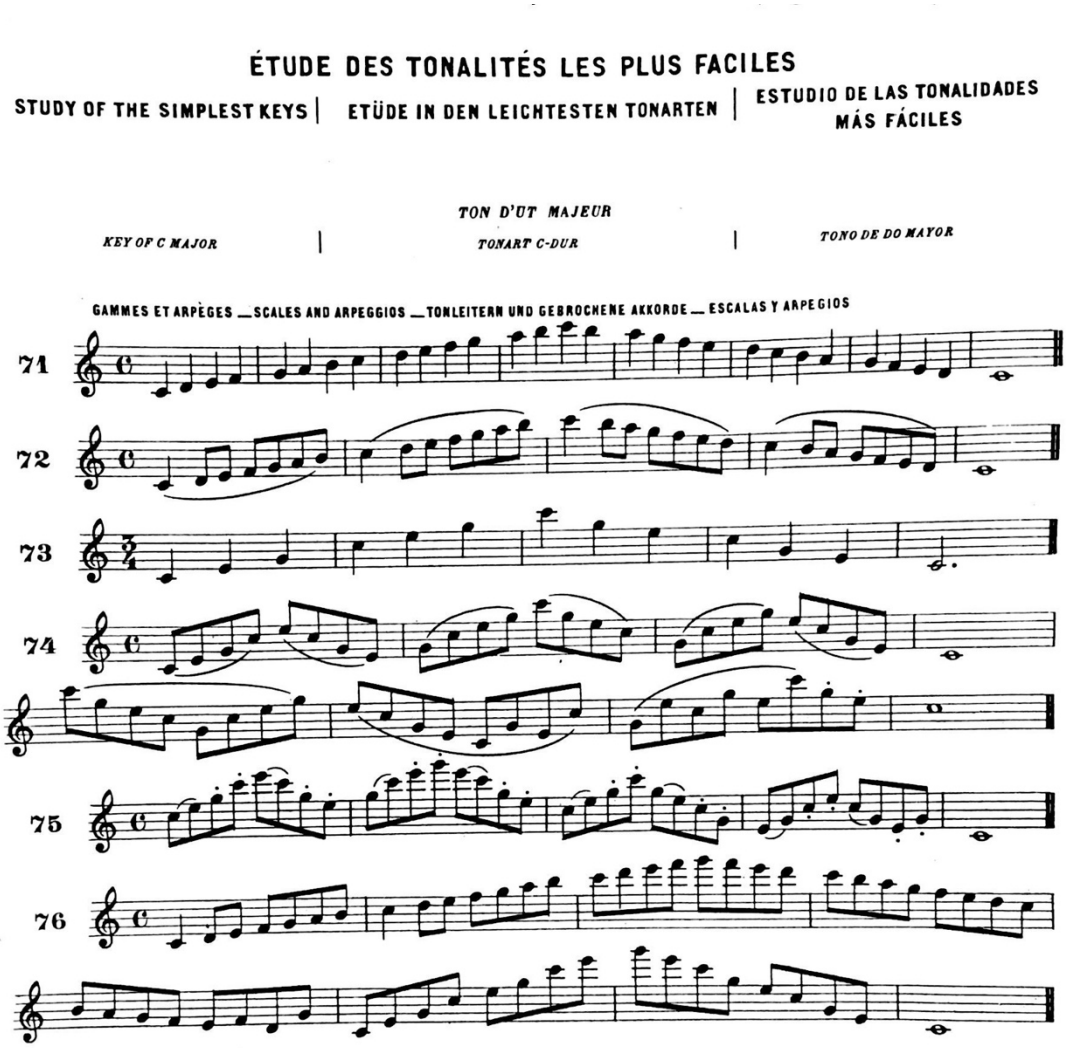


Ilustración 16. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 30

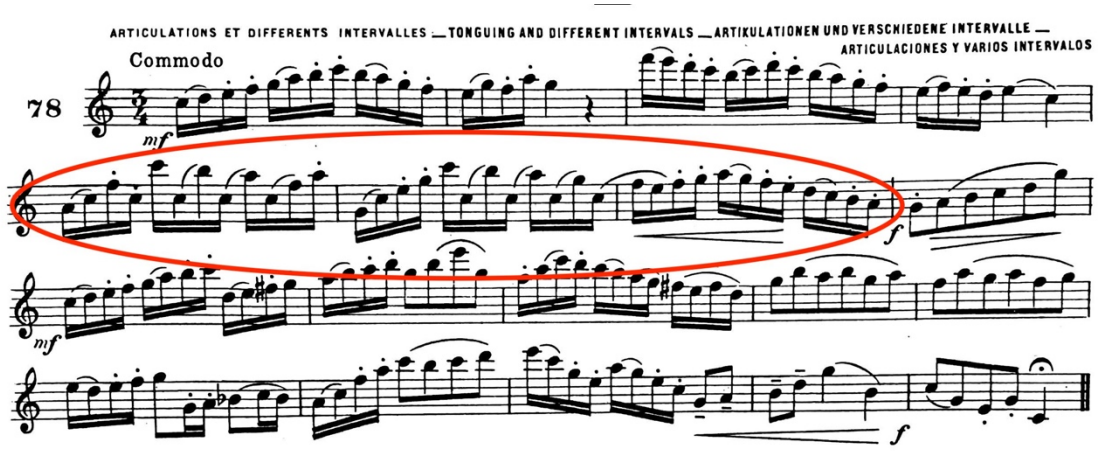


Ilustración 17. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 31

Las críticas al método relativas a su poca sistematización de los niveles de dificultad, si bien son fundadas, no tienen en cuenta que estos ejercicios de tonalidades fáciles son una suerte de mini estudios que posibilitan el desarrollo de un sentido de la racionalización de la práctica cotidiana y la mirada analítica por parte del estudiante y el docente. (Ilustraciones 18,19)
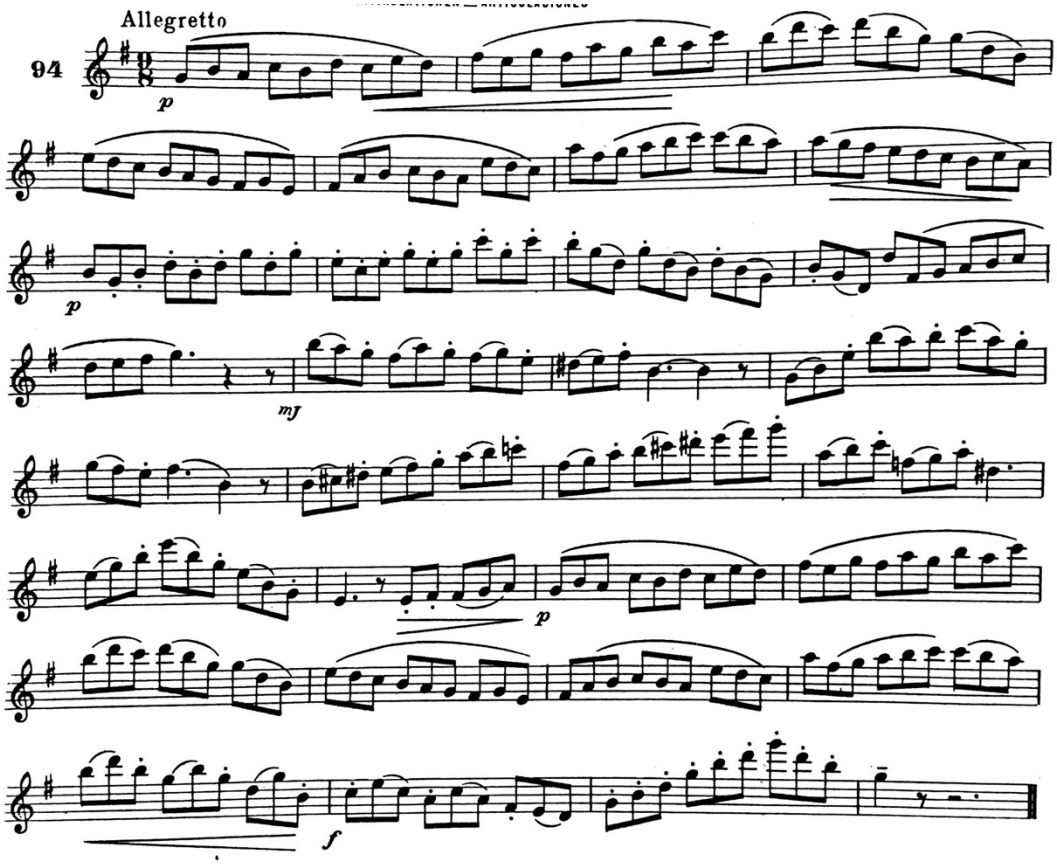


Ilustración 18. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 35
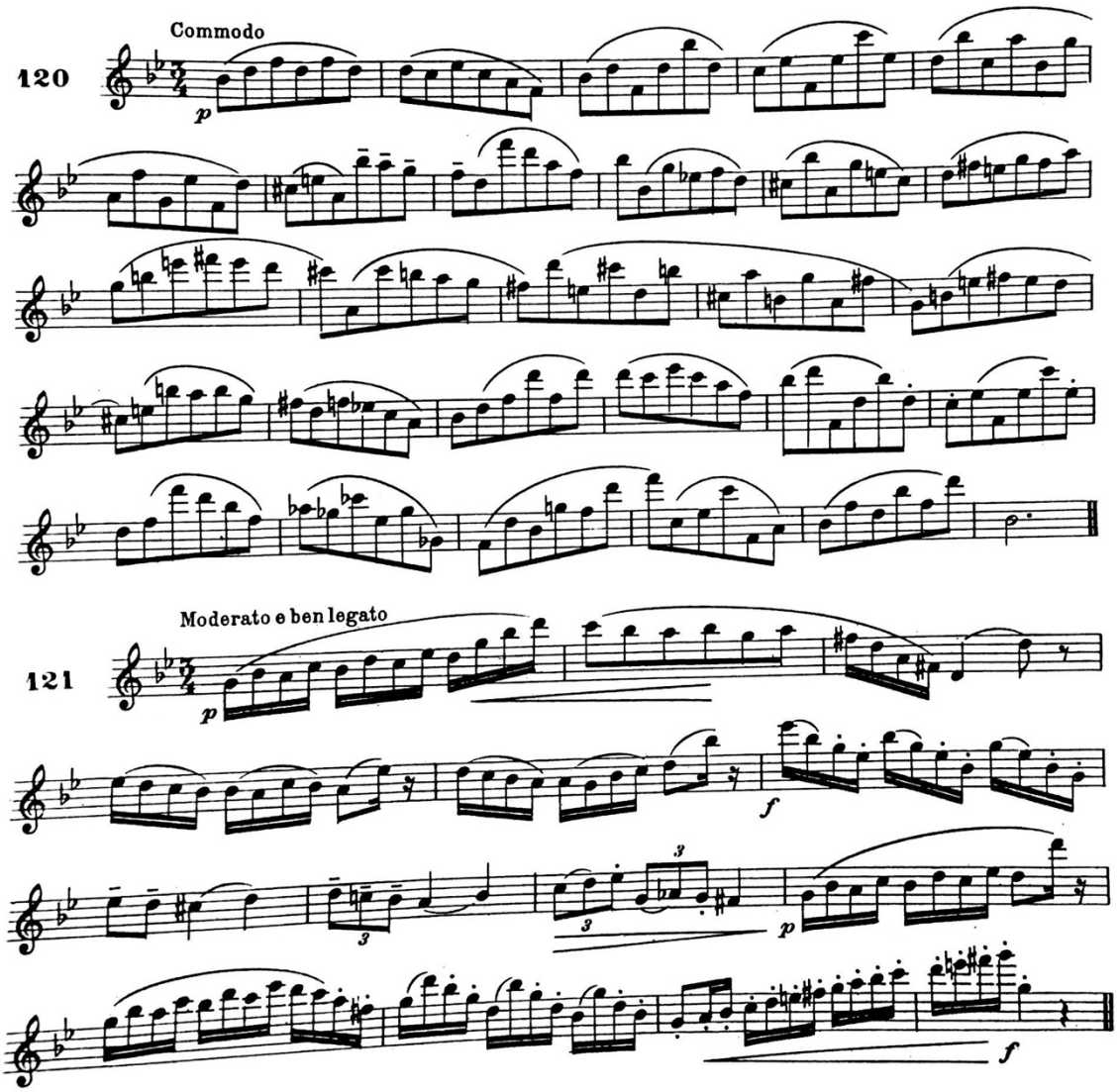


Ilustración 19. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 42

Los ejercicios melódicos de esta sección son un laboratorio interesante para desarrollar técnicas de estudio además de la organización de tareas y rutinas de trabajo cotidianas. ¿Cuál es reto para el docente? Persuadir al estudiante con mayores facilidades de "pensar" más en lo que hace y no pasar por encima del material sin observarlo atentamente, recurso que finalmente hará la diferencia en la interpretación más allá de las calidades técnicas; y en el otro extremo, brindarle herramientas a aquellos cuyo progreso es más lento para que descubran la capacidad de construir un proceso metódico en la resolución de problemas técnicos de todo tipo, confiando en sí mismos y manteniendo un avance seguro.

Los ejercicios del 122 al 145 son un abrebocas al Ej4 del capítulo cuarto. Esta introducción es importante pues en ella el estudiante se familiarizará con un esquema de trabajo que en el EJ4 se extiende mucho más y tiene un desarrollo continuo como lo veremos más adelante. Su adecuado uso y aprendizaje de memoria es la base para desarrollar las habilidades para el control técnico de la flauta. (Ilustraciones 20 y 21)

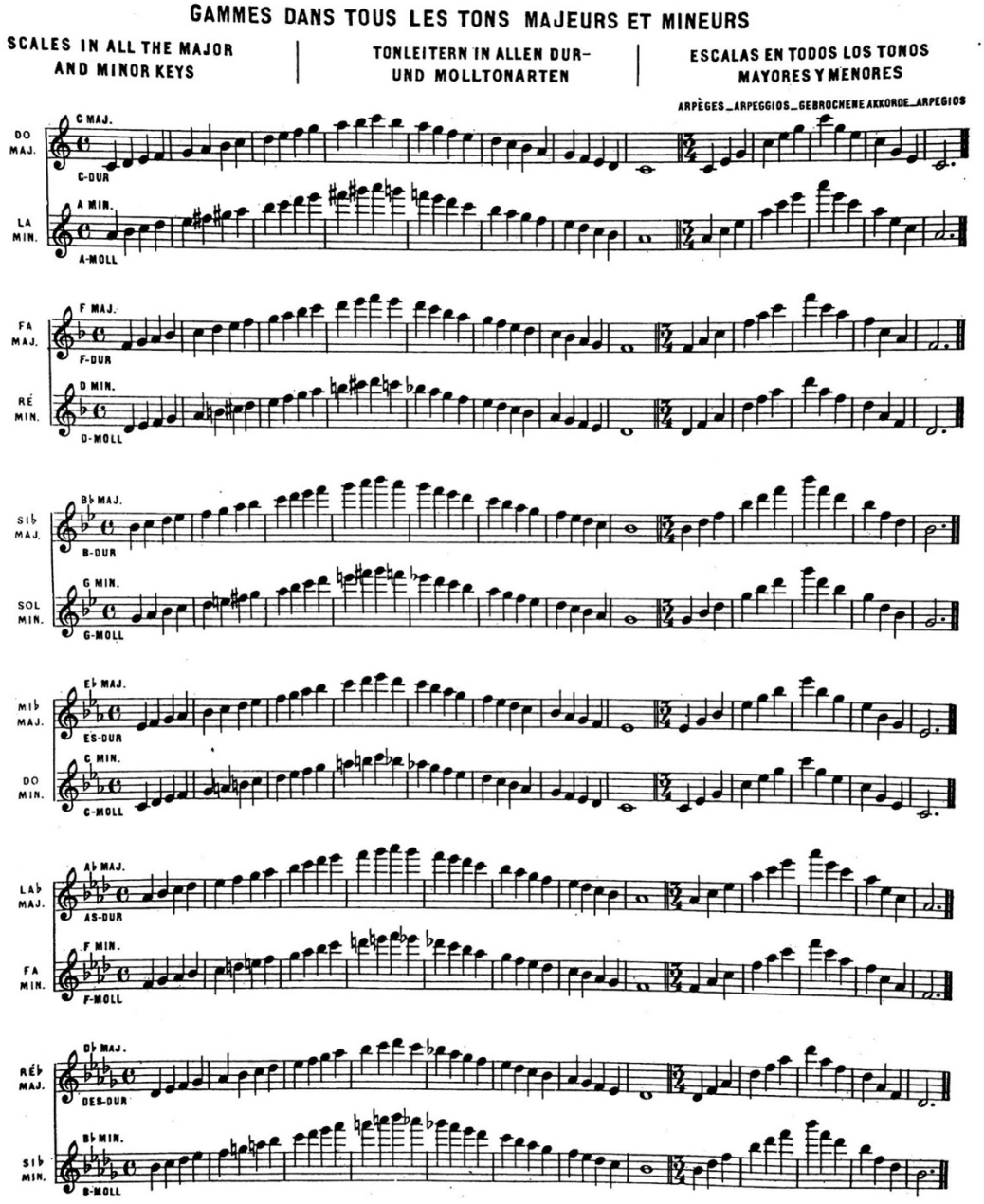


Ilustración 20. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 43

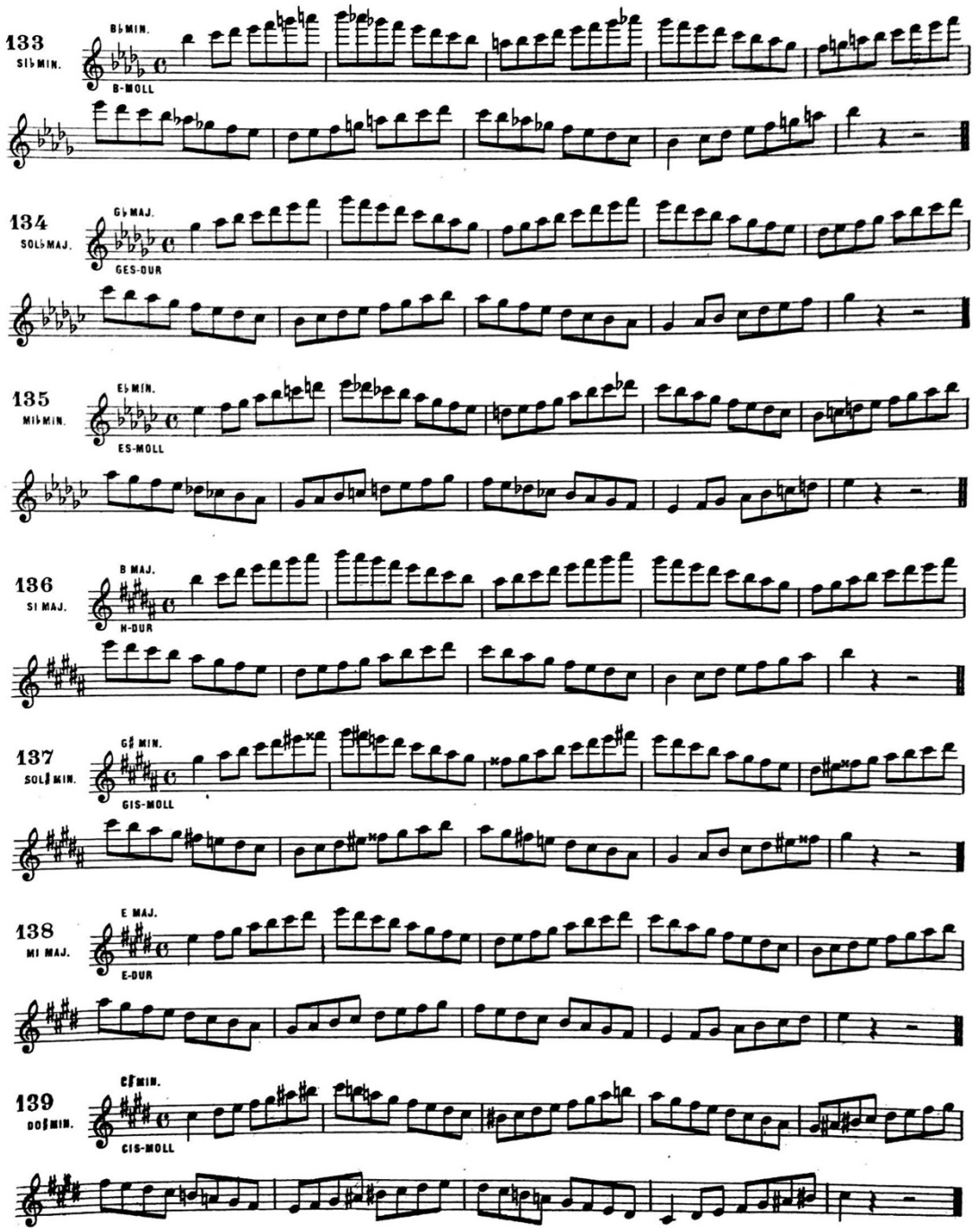


Ilustración 21. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 47

La sección termina con ejercicios de mecanismo focalizados en el desarrollo del meñique derecho, el uso del do# medio, con enlaces de intervalos más complejos a nivel de digitaciones y coordinación de las digitaciones de la tercera octava. (Ilustraciones 22 y 23)

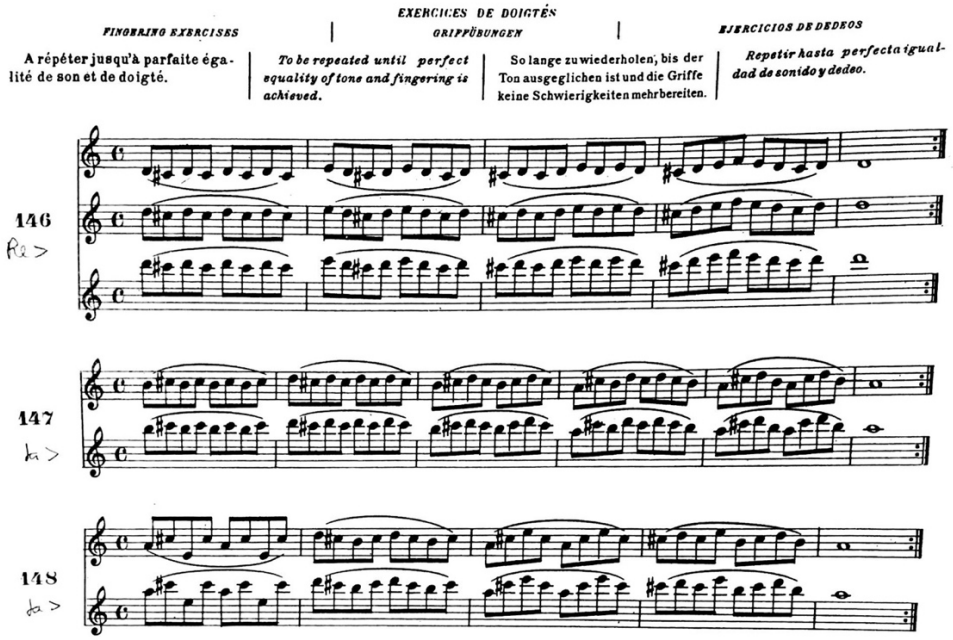


Ilustración 22. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 49
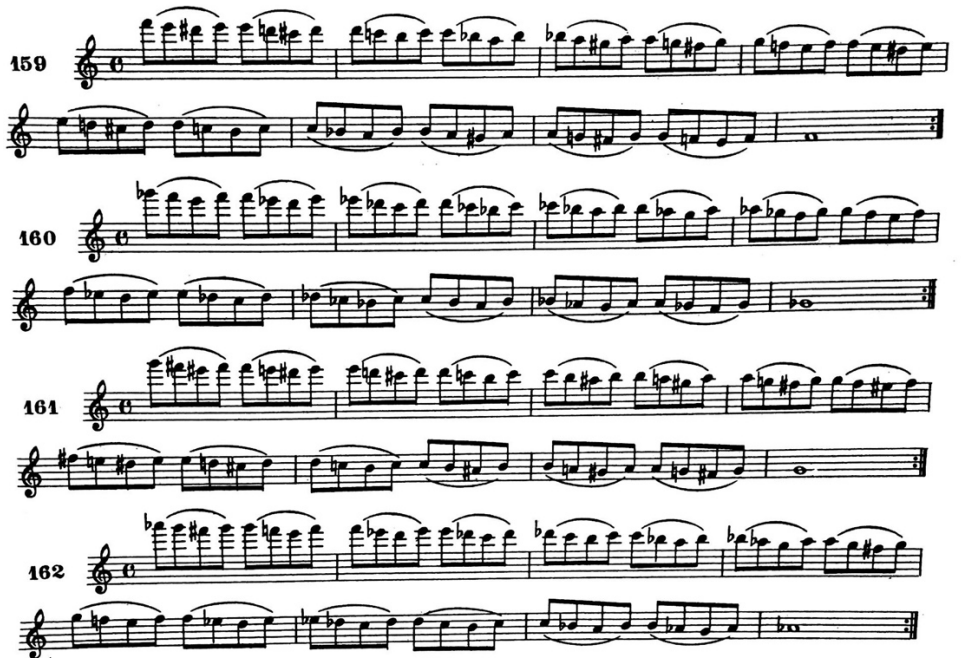


Ilustración 23. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 49

A modo de cierre una breve introducción al uso de la escala cromática y una breve reseña sobre la respiración.
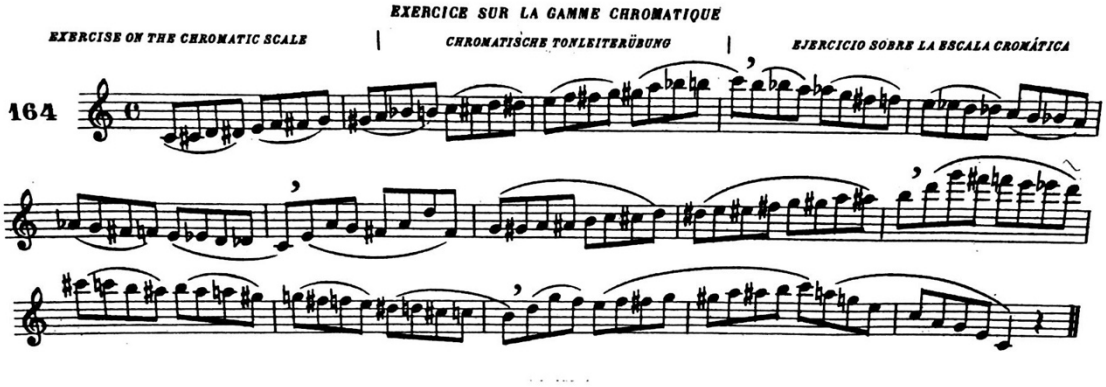


Ilustración 24. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag, 43

2.2 Segunda Parte: Los signos de adorno

La segunda parte del método desarrolla de manera rápida los aspectos relacionados con el uso de los adornos más frecuentes en el repertorio de la flauta. Si bien el texto remite al lector al *Tratado de Abreviaciones* de Louise Farrenc (un tratado sobre ornamentación publicado por Alphonse Leduc en 1895), no se detiene en consideraciones particulares de estilo o compositores en cuanto al modo de ornamentar según el repertorio usado.

Los adornos expuestos en esta sección son el trino, el mordente, el grupeto,la apoyatura y la petite note o acciaccatura. Para cada uno de ellos hay una explicación sobre la forma en que se escriben y la manera de ejecutarlos. La descripción rítmica permite que el estudiante tenga la referencia para ejecutarlos con las duraciones adecuadas para cada uno de ellos. (Ilustraciones 25,26,27,28,29,30)

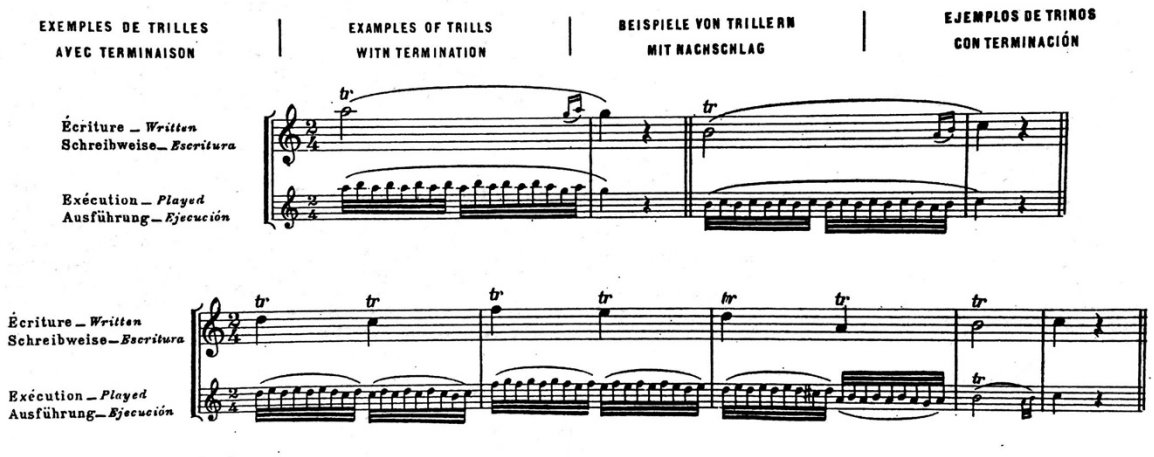


Ilustración 25. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag, 56
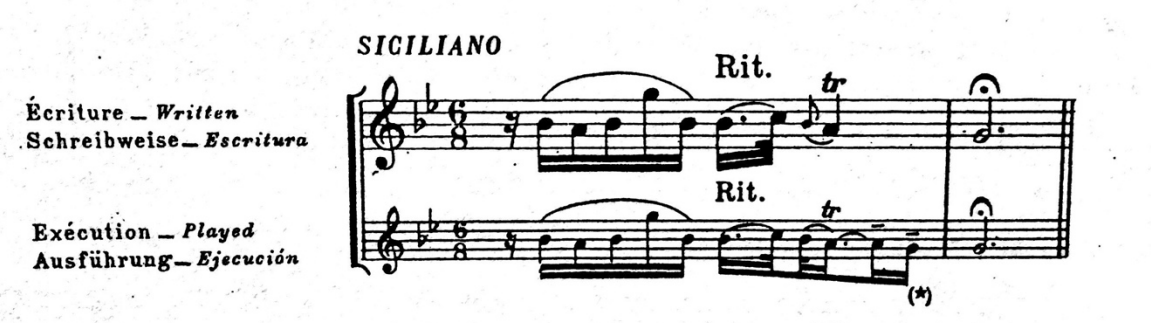


Ilustración 26. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 56

DU MORDANT

THE MORDENT

Le Mordant, que les Auteurs anciens appelaient *"Pincé"*, est un autre agrément qui s'indique au moyen du signe ~. Il consiste à faire précéder la note que surmonte ce signe *(note principale)* du battement de deux notes dont la première est la note principale elle-même, et la seconde la note du degré conjoint supérieur.

La durée du Mordant, ou le nombre des battements, est subordonnée à la valeur de la note principale.

Le Mordant peut aussi comporter une terminaison.

The mordent is another ornament, indicated by the sign ~. It consists of a single rapid alternation of the principal note (on which the sign is written) and the note next alphabetically above it.

The duration of the mordent is equal to the value of the principal note.

The mordent may also have a termination.

DER PRALLER

Eine weitere Verzierung ist der durch das Zeichen ~ gekennzeichnete *"Praller"* (im modernen französischen Sprachgebrauch "Mordant", im älteren *"pincé"* genannt). Sie besteht im Wechsel der Hauptnote selbst und der oberen grossen oder kleinen Sekunde.

Die Dauer des Prallers und die Zahl der Wechsel (oder Schläge) hängt vom Wert der Hauptnote ab.

Der Praller tritt auch mit einem Nachschlag auf.

EL MORDENTE
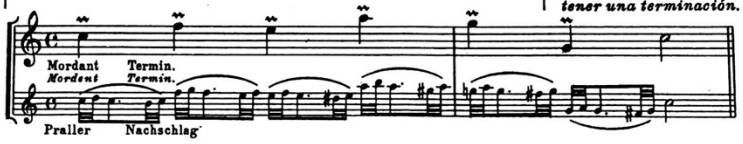
El Mordente que los autores antiguos llamaban "Punteado"; *es otro adorno que se indica con el signo ~. Consiste en hacer preceder la nota que domina dicho signo* (nota principal) *con el batimiento de dos notas la primera de ellas es la misma nota principal, y la segunda la del grado conjunto superior.*

La duración del Mordente o el número de los batimientos va subordinada al valor de la nota principal.

Puede también el Mordente tener una terminación.

Écriture — *Written*
Schreibweise — *Escritura*

Exécution — *Played*
Ausführung — *Ejecución*



A l'encontre de cette façon moderne d'exécuter le Mordant, c'est à dire au moyen de la note supérieure, certains Auteurs anciens comme Rameau, Couperin, d'Anglebert en indiquaient l'exécution au moyen de la note inférieure, exécution aujourd'hui démodée et abandonnée.

Contrary to this method of playing a mordent with the note above, certain older composers like Rameau, Couperin, d'Anglebert indicated the use of the note below, a method now obsolete.

Im Gegensatz zu dieser modernen Art der Ausführung des Prallers – d.h. mit der Obersekunde – schrieben einige ältere Komponisten wie Rameau, Couperin und d'Anglebert die Ausführung mit der Untersekunde vor. Diese Ausführung gilt heute jedoch als veraltet und wird nicht mehr angewandt.

En contra de tal modo moderno de ejecutar el Mordente, esto es por medio de la nota superior, algunos Autores antiguos como Rameau, Couperin, d'Anglebert, indicaban su ejecución por medio de la nota inferior, ejecución hoy desusada y abandonada.

Écriture — *Written*
Schreibweise — *Escritura*

Exécution — *Played*
Ausführung — *Ejecución*
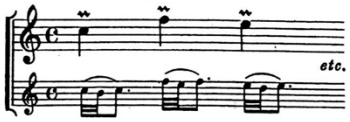


Ilustración 27. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 65
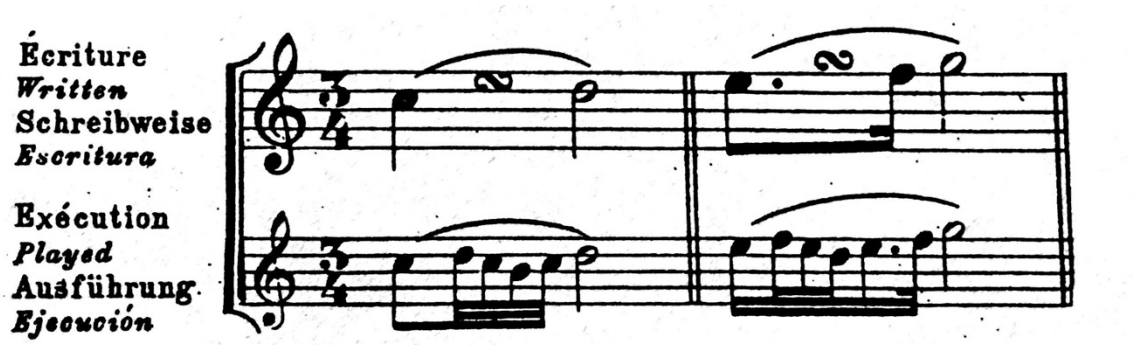


Ilustración 28. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 66
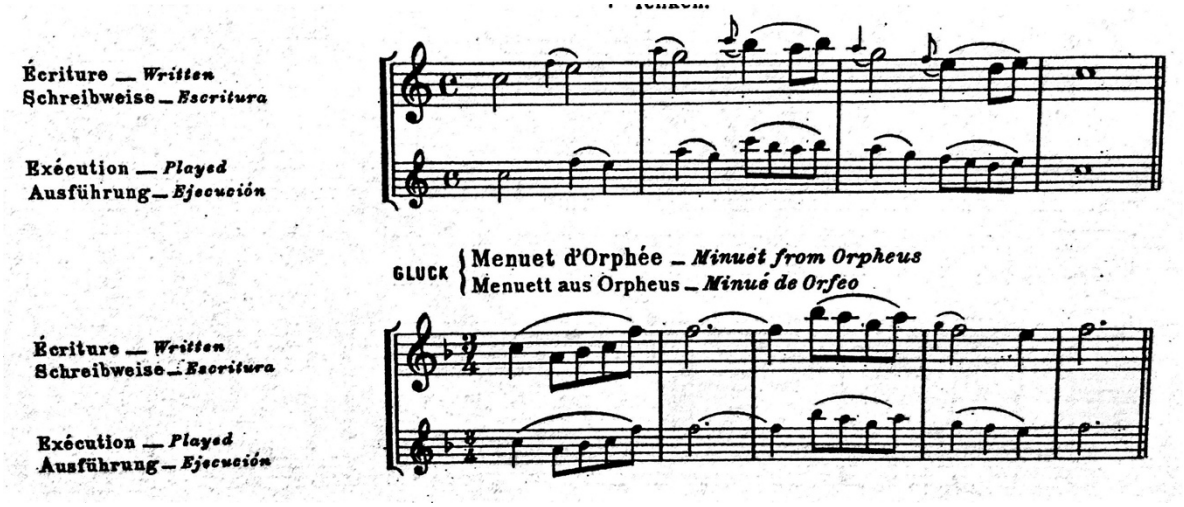


Ilustración 29. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 68

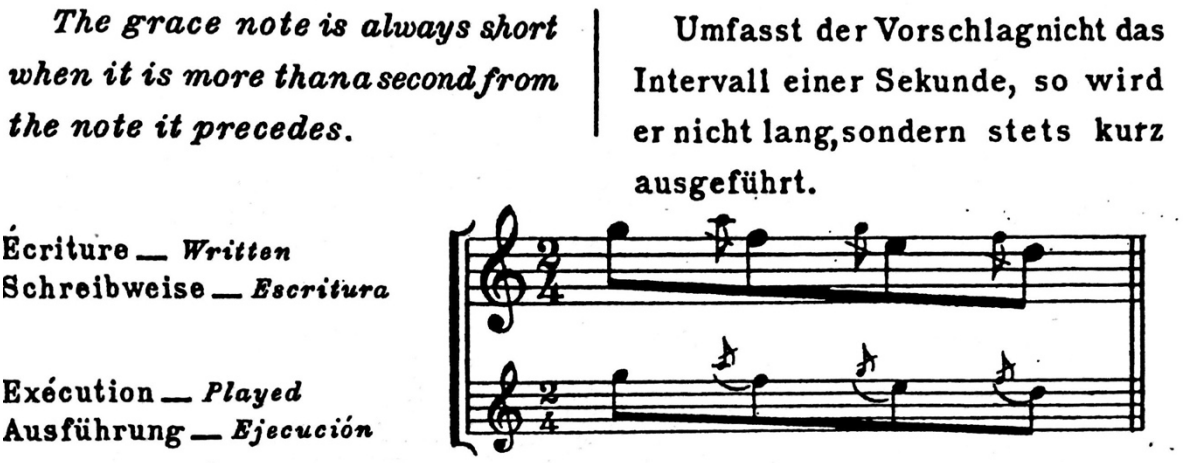


Ilustración 30. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 69

En el caso particular de los trinos no hay una secuencia acerca de cómo se deben ejercitar los dedos para obtener movimientos rápidos y sincronizados. A menudo, al comienzo de la ejecución de los trinos, el movimiento de los dedos involucrados interfiere con la ejecución del ritmo subyacente sobre el cual está escrito el ornamento. Al intentar mantener una cadencia adecuada en el movimiento de los dedos, se descuida la precisión de la ejecución rítmica, y dependiendo de las digitaciones, la estabilidad del instrumento. Por lo tanto es recomendable una rutina específica para resolver primero los problemas de digitación y luego integrar este movimiento a las figuras musicales involucradas. Philippe Gaubert toma la precaución de sugerir al estudiante realizar el ejercicio EJ17 de los Grandes Ejercicios de Mecanismo para ajustar los movimientos de los dedos.

Gaubert divide los trinos en dos grupos: con resolución muy frecuentes en los segmentos cadenciales y sin resolución los cuales suelen encontrarse en secciones continuas de trinos sin marcar necesariamente un resolución de uno a otro . (Ilustraciones 31 y 32)
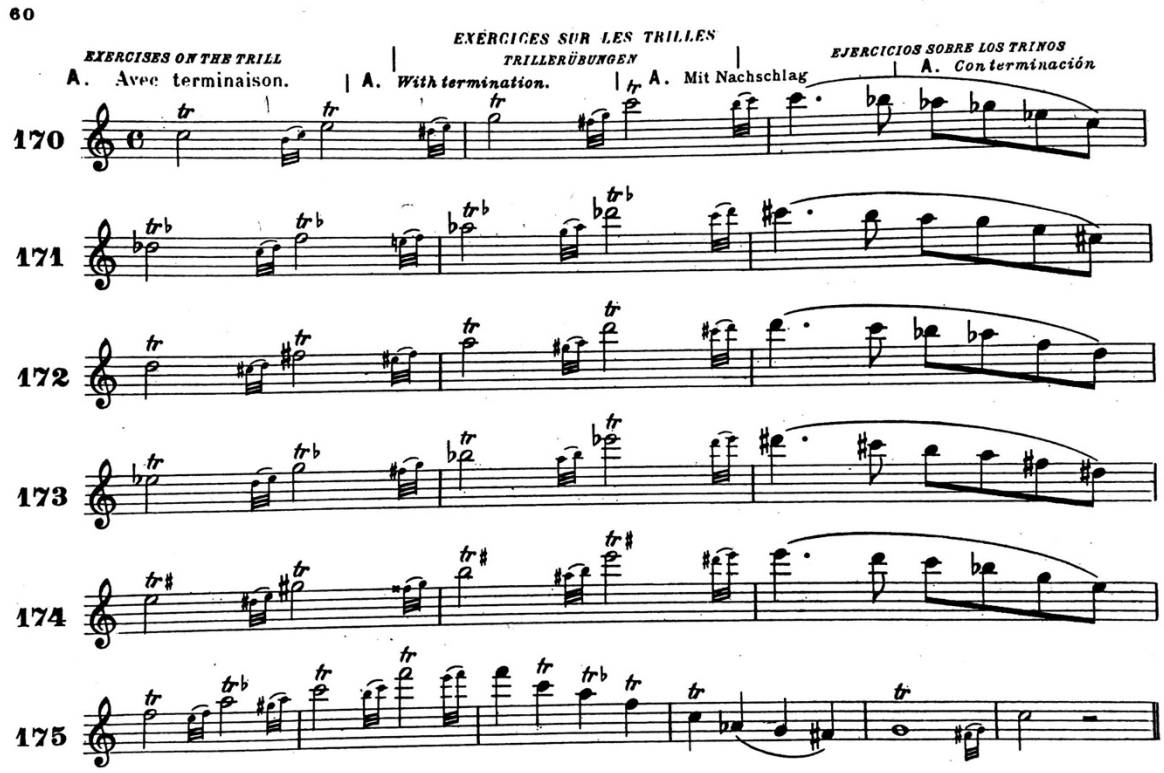


Ilustración 31. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 60

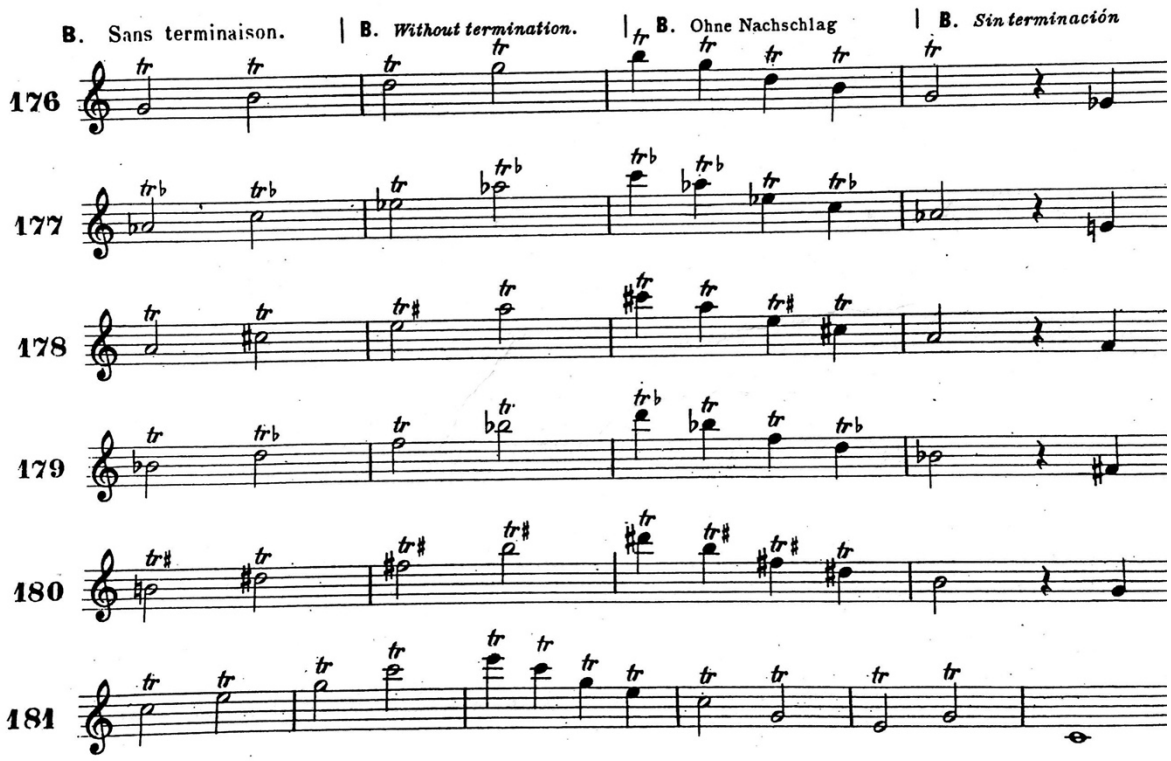


Ilustración 32. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 60

Los estudios de las ilustraciones 33 y 34 muestran como el autor hace trabajar el trino en diferentes situaciones, con o sin resolución, variedad dinámica o como parte de una línea melódica continua. Estos requieren un trabajo preparatorio, además los estudios exigen que los trinos sean ejecutados con variaciones de la intensidad sonora, aspecto que suele ser descuidado por la necesidad de mantener un movimiento adecuado en la ejecución. Es interesante trabajar conscientemente la duración de cada uno de ellos, en caso dado de adentrarse en una profundización en ornamentación barroca o clásica es importante contar con una observancia milimétrica de las duraciones de estos ornamentos.
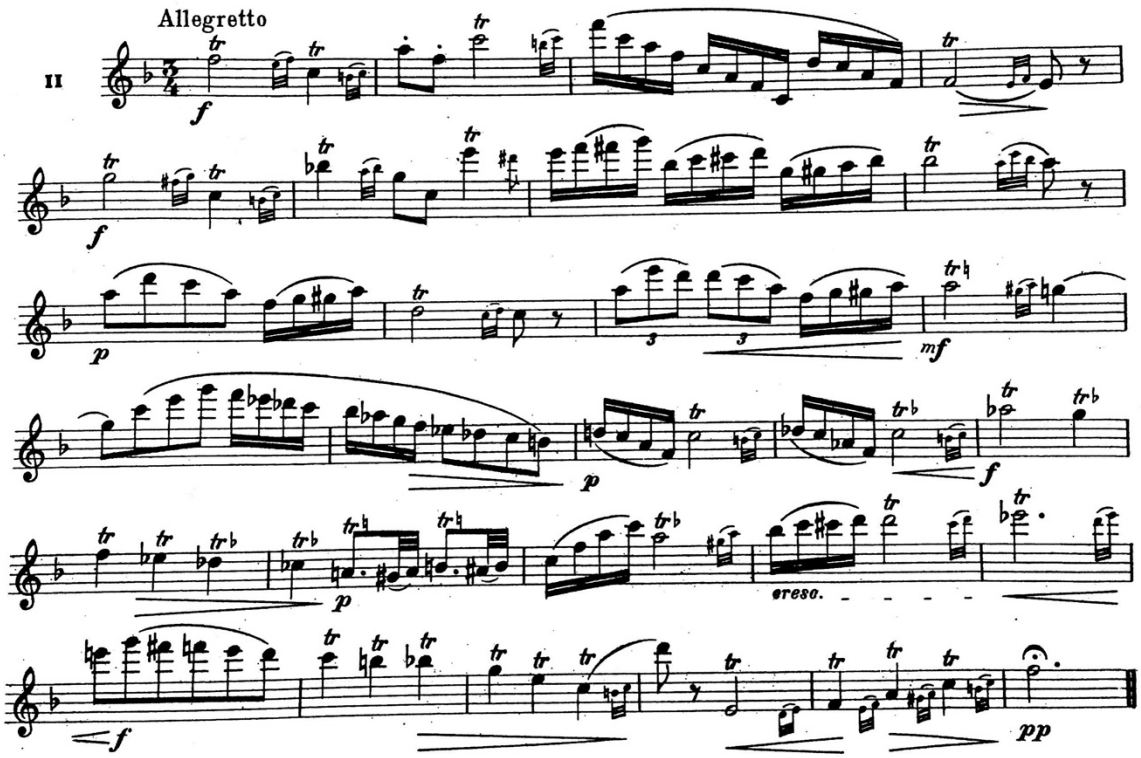


Ilustración 33. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 61
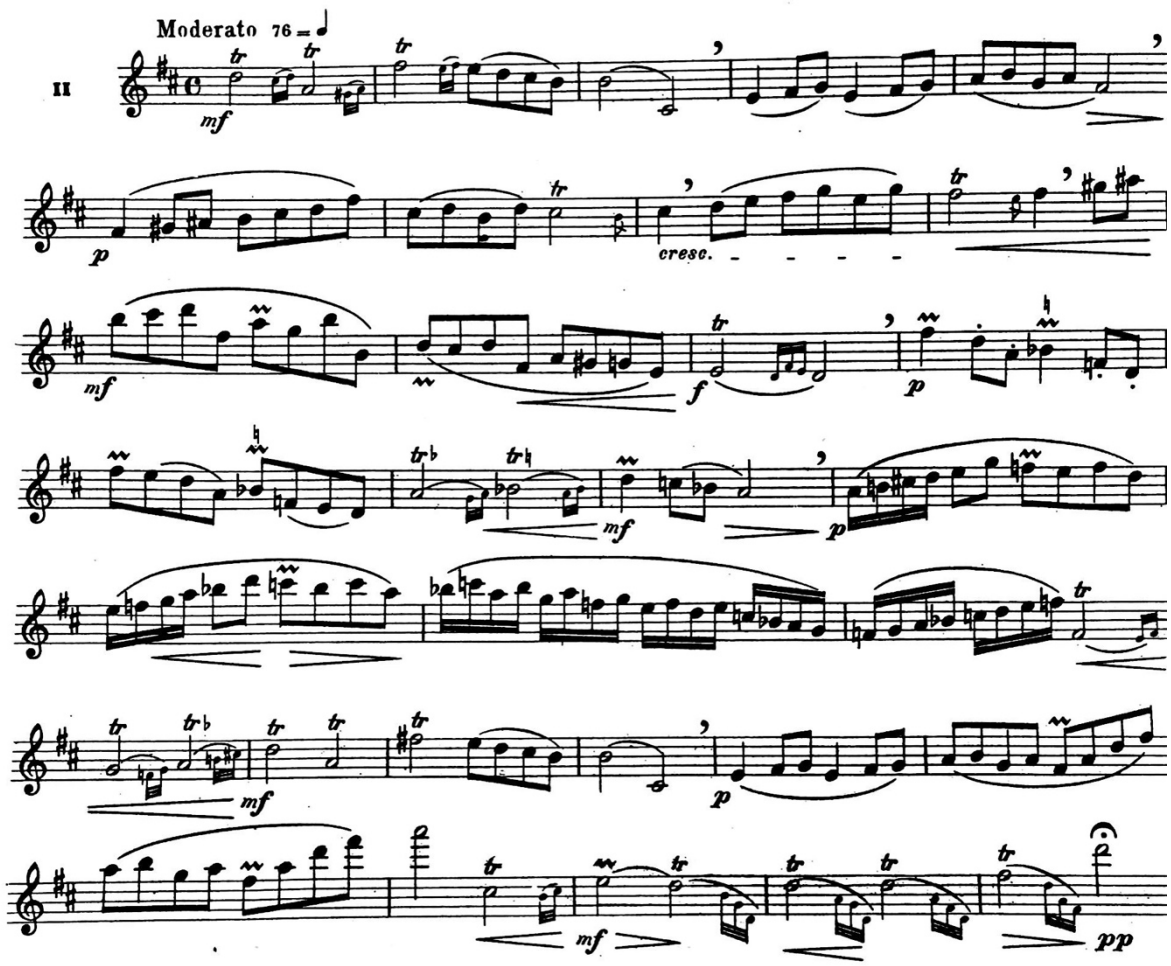


Ilustración 34. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 62

Los grupetos, mordentes, acciacaturas, y apoyaturas, tienen una presentación en estudios que integran indistintamente los demás ornamentos

Se destaca en particular los tres estudios sobre los ornamentos escritos para dúo de flautas. En cada uno de ellos Gaubert integra los contenidos vistos anteriormente construyendo tres piezas ricas musicalmente que llaman la atención sobre la ejecución de uno u otro adorno y simultáneamente la integración de los mismos y su función ornamental dentro de un contexto musical más llamativo; es el estudiante quien debe tocar la primera flauta, la segunda es el docente quien debe ejecutarla y guiar el proceso. (ilustración 35)
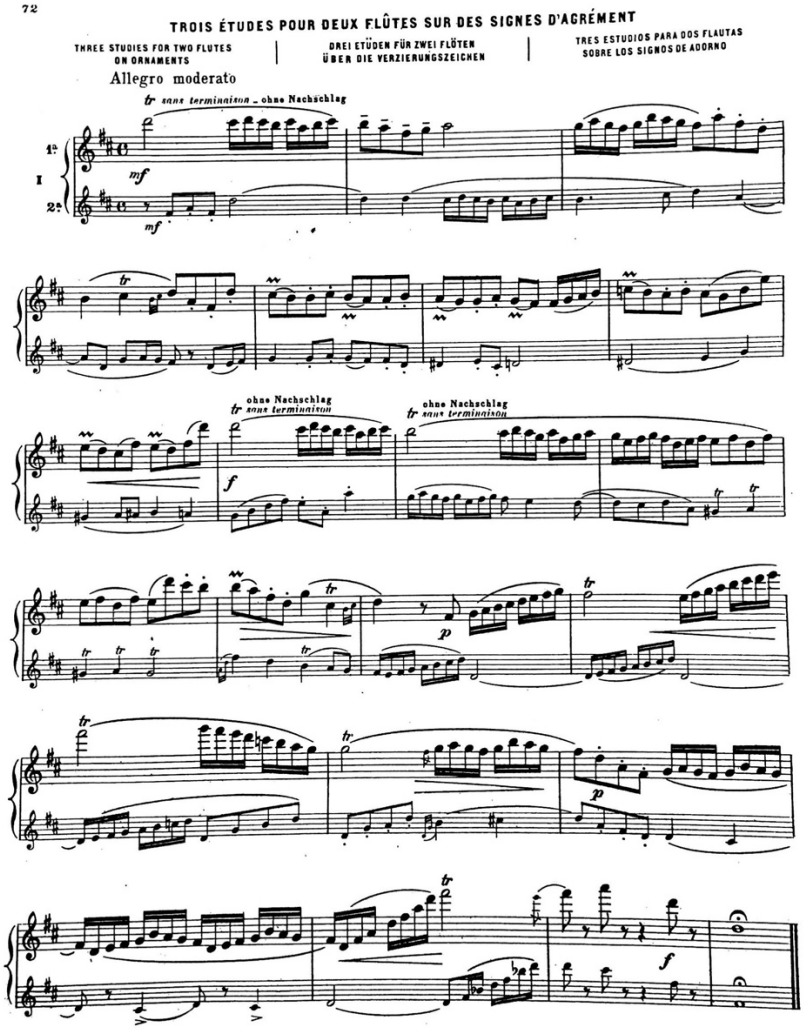


Ilustración 35. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volúmen, pag 72

En contraste el estudio en la bemol mayor es más técnico tratándose de un trabajo muy especializado sobre cada uno de los trinos utilizados, con adiciones de ligaduras en octavas, valores cortos y variedad dinámica en toda la extensión del estudios. (Ilustración 36)

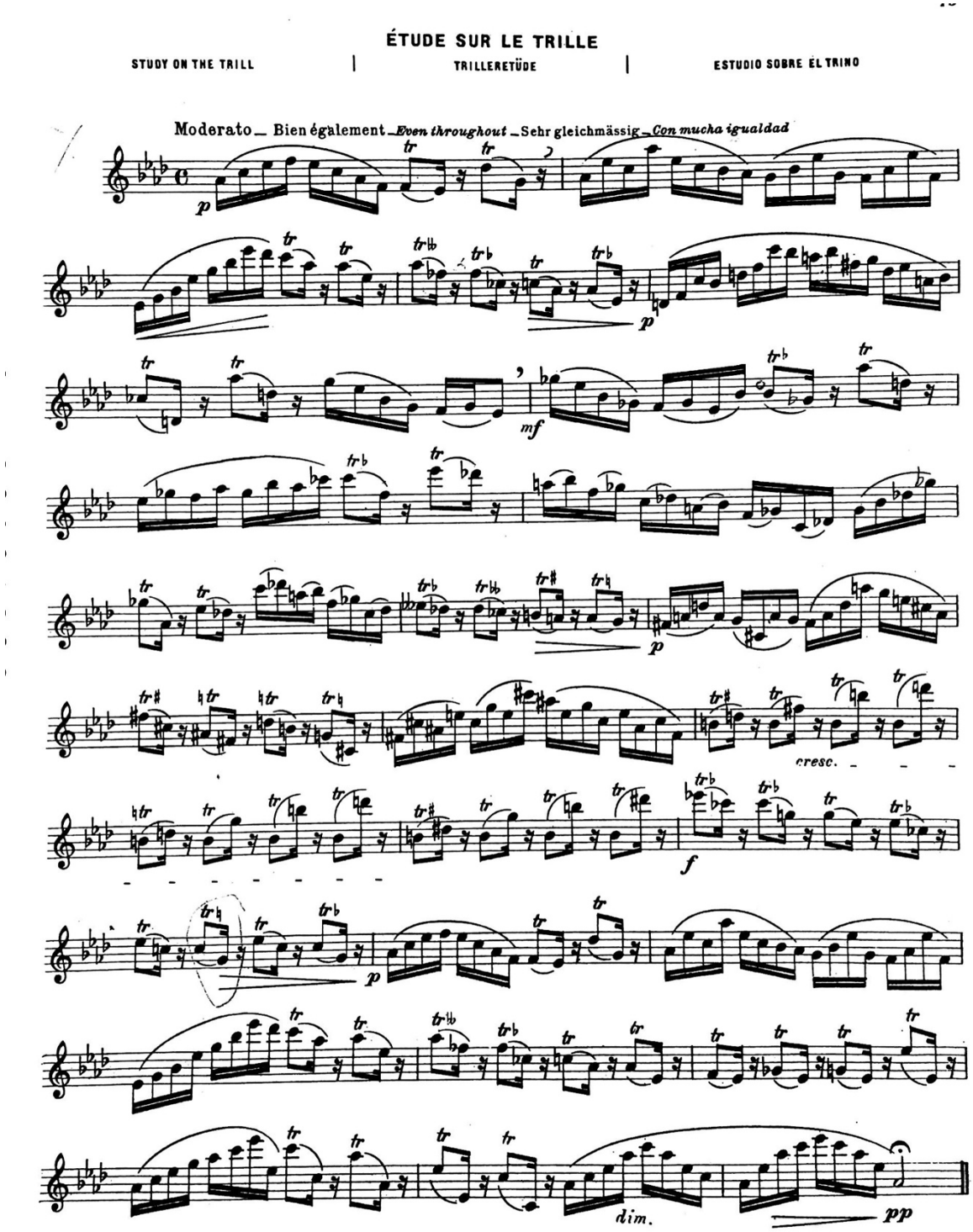


Ilustración 36. Método Taffanel. 1er Volumen, pag 75

La adaptación de la primera sección del *Ave Agorera* para dos flautas (ilustración 37), tomada del *Waldscenen* para piano de Robert Schumann, contrasta con su complejidad musical y transparencia que requiere una gran precisión rítmica, adicional a una flexibilidad en la sonoridad, y equilibrio en el manejo de los registros y dinámicas extremas. Su ubicación en el método es todo un reto para cualquier estudiante, inclusive de nivel avanzado por el grado de destreza que requiere el control de estos parámetros en la ejecución. Una propuesta acorde con el reconocido gusto y concepción de la exquisitez de Philippe Gaubert

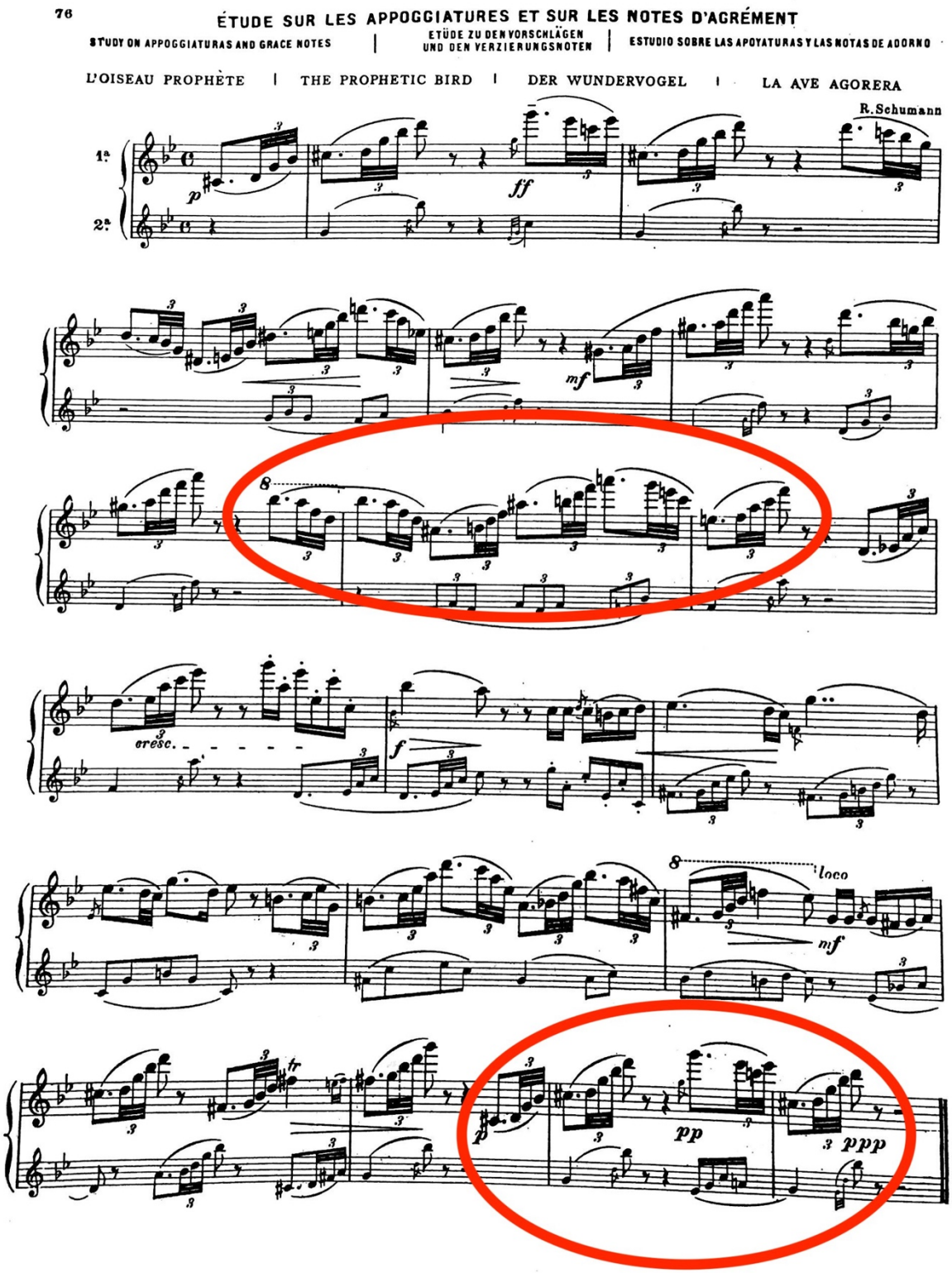


Ilustración 37. Metodo Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 76 [4]

[4] Las áreas en rojo muestran la alta exigencia para el sonido, articulación y dinámicas

2.3 Tercera parte: De los Golpes de Lengua

Este es quizás el más desconcertante de los capítulos de la primera parte del método. Considero que hay dos elementos fundamentales puestos en tensión. Por un lado la inevitable necesidad para todo flautista de adquirir y poseer una habilidad en el manejo de los diferentes golpes de lengua que le permitan tener claridad en el discurso musical.

La flauta es un instrumento a menudo confrontado con pasajes de alta exigencia técnica en el uso de los golpes de lengua, basta con mencionar los casos de la *Voliére* del *Carnaval de los Animales de* Saint Saëns (ilustración 38), el *Scherzo* del *Sueño de una Noche de Verano* de Mendelssohn (ilustración 39), o el final de la *Sinfonía Heróica* de Beethoven (ilustración 40), donde podemos apreciar en el ámbito de la música sinfónica la complejidad de estos fragmentos, célebres por el lugar que ocupan en el repertorio orquestal para la flautay en los concursos de ingreso para las orquestas. En estos ejemplos el carácter idiomático del instrumento es puesto de relieve haciendo uso de la ligereza propia del instrumento que le permite al intérprete disponer de tres estilos del doble golpe desde el más ligero y veloz en Saint Saëns pasando por un estacato más contenido en Mendelssohn y el clásico que se mantiene claro y conciso de acuerdo a la sobriedad del discurso en Beethoven.
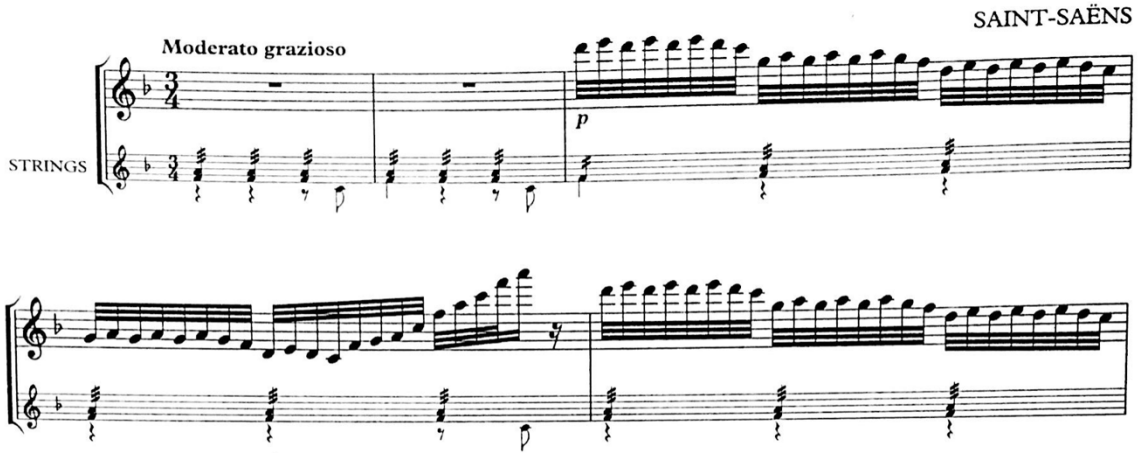


Ilustración 38. The Orchestral Flute Parctice.Book 1, pag58

(Wye, 1998, pág. 58)
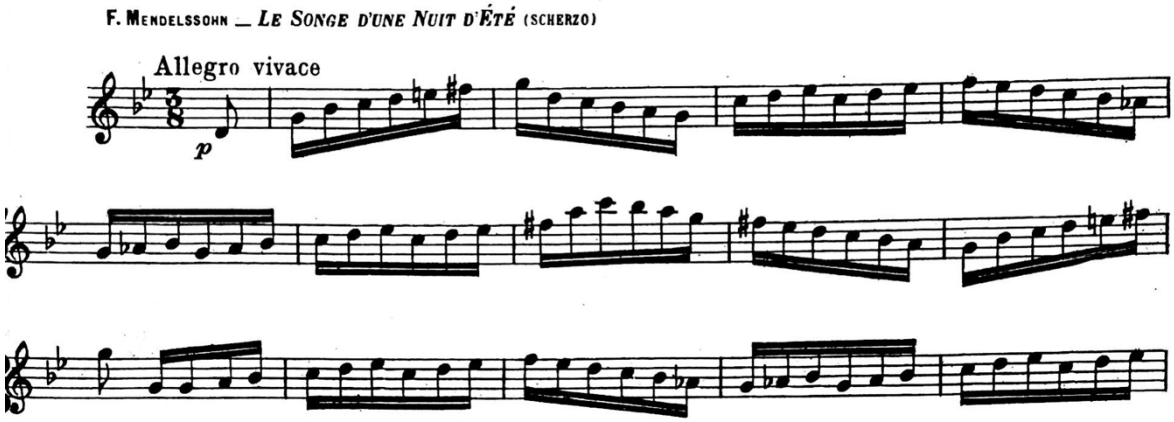


Ilustración 39. Método Taffanel Gaubert. 2o Volumen, pag 215

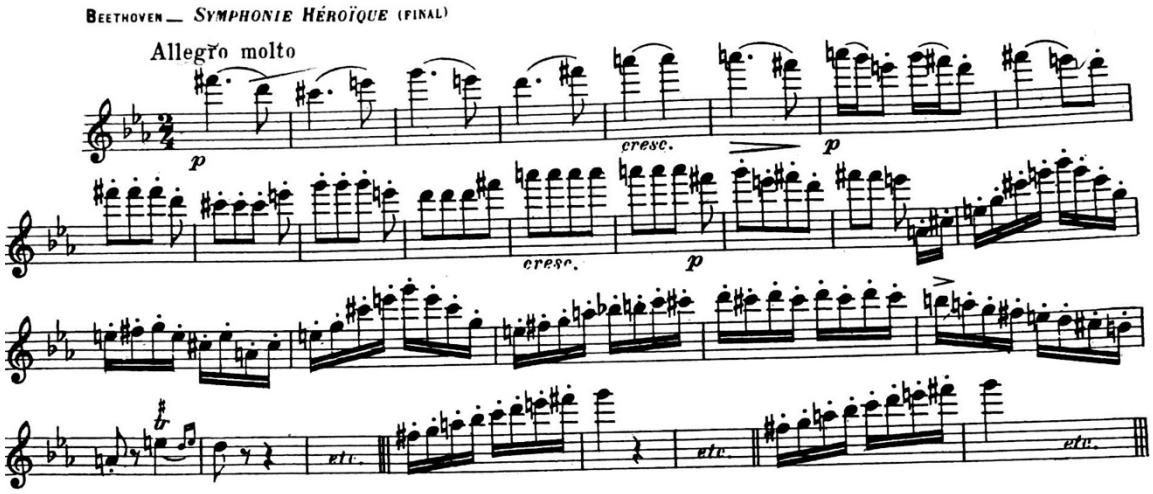


Ilustración 40. Método Taffanel Gaubert. 2o Volumen, pag 207

El desarrollo de un golpe de lengua se basa en la adecuada coordinación entre la lengua y los dedos con relación al ritmo. Es por ello que el trabajo debe hacerse siguiendo una secuencia progresiva que permita ir aumentando la velocidad conservando la calidad de la sonoridad. Para el caso del doble y triple golpe de lengua es esencial lograr una homogeneidad entre el golpe articulado con la sílaba TE y el KE, este último tiende a ser frágil al principio y la lengua en el proceso de adaptación al movimiento alterno de las dos sílabas tiende a modificar la regularidad de la figura rítmica requerida.

Gaubert en el método propone el trabajo de tres tipos de golpe adicionales al simple que ya se viene trabajando desde el comienzo del método. El primero de ellos es la articulación de lo que él denomina TE-RE. Sirve para la ejecución de pasajes con las figuras corchea puntillo-semicorchea o sus respectivas disminuciones o modificaciones doble puntillo- fusa etc. (ilustración 41)
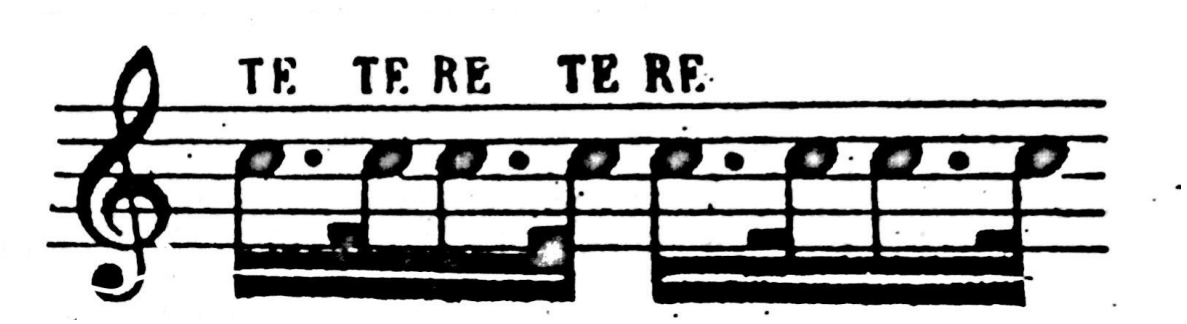


Ilustración 41. Método Taffanel Gaubert. 1er Volumen, pag 91

Para este propósito el método solo presenta dos ejercicios en tiempo moderado y sin mayor profundidad en lo musical. Es simplemente una presentación rápida sobra la manera de solucionar este tipo de combinaciones rítmico melódicas donde la sílaba TE se toca sobre la nota breve y la sílaba RE va sobre la nota punteada.
El ejercicio 183 en el método es breve pero trabaja sistemáticamente el uso de este golpe haciendo particular énfasis en las notas repetidas y en los arpegios. (ilustración 42)
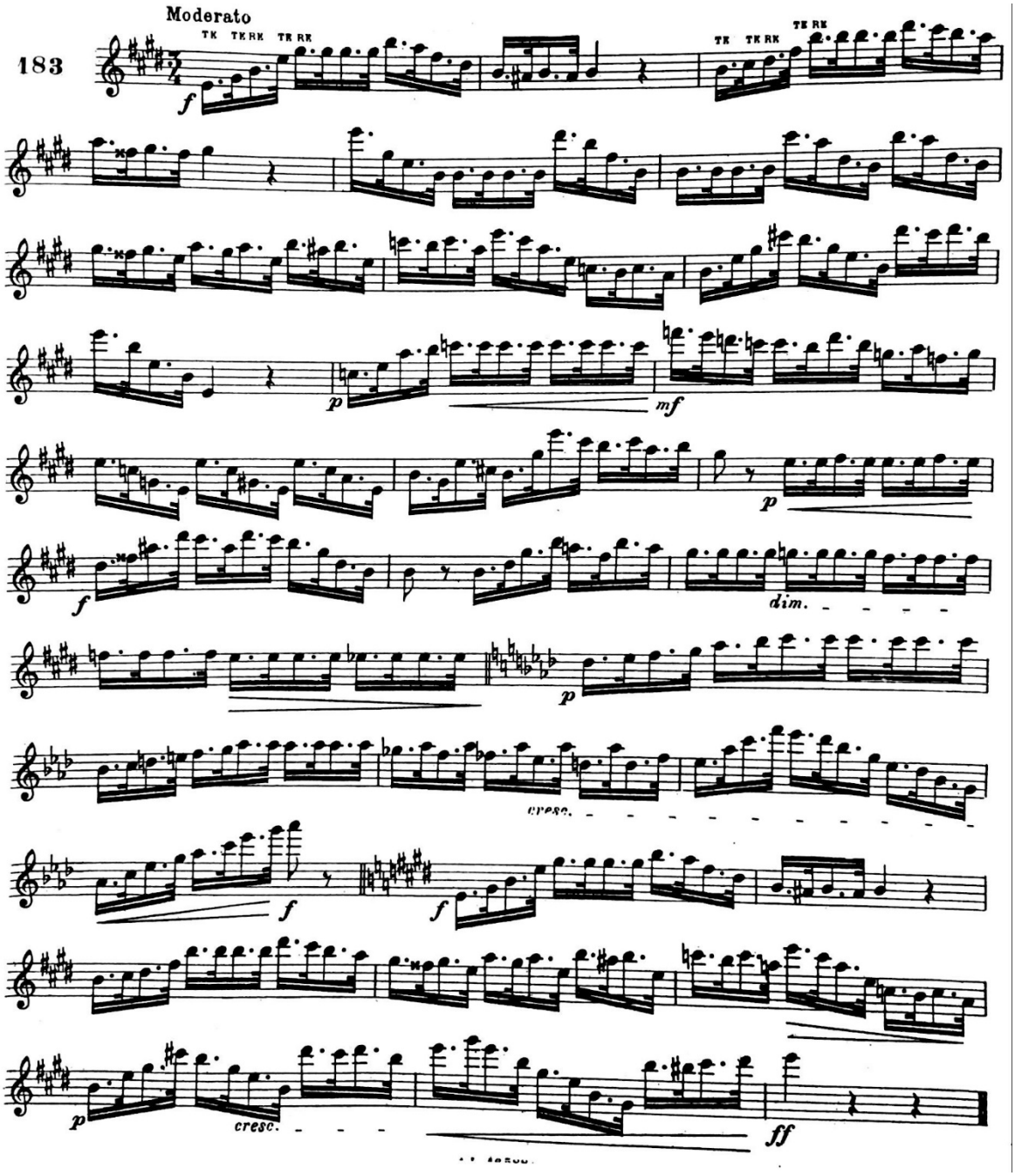


Ilustración 42. Método Taffanel Gaubert. 1er Volumen, pag 91

La sección más llamativa es sin duda a la dedicada al doble golpe de lengua por la decisión tomada por el autor de incluir cuatro adaptaciones para la flauta de algunas danzas de las partitas para violín solo de Bach. Un propuesta arriesgada dado que su ubicación en el método se encuentra finalizando el primer volumen y es anterior al estudio de los ejercicios de mecanismo y los estudios

compuestos por el mismo Gaubert de los capítulos 5 y 6 que son bastante elaborados y pueden servir para prepararse al estudios de estas adaptaciones.

Los ejercicios introductorios a este capítulo (ilustraciones 43,44), están presentados como ejercicios de desarrollo del doble golpe sobre notas repetidas, esto con el fin de adecuar el movimiento alternativo entre las sílabas TE y KE
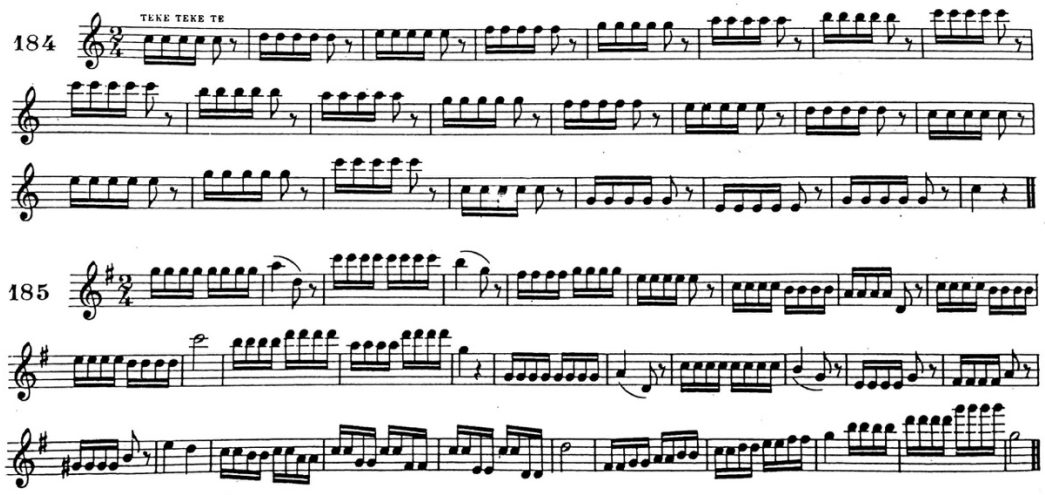


Ilustración 43. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 92
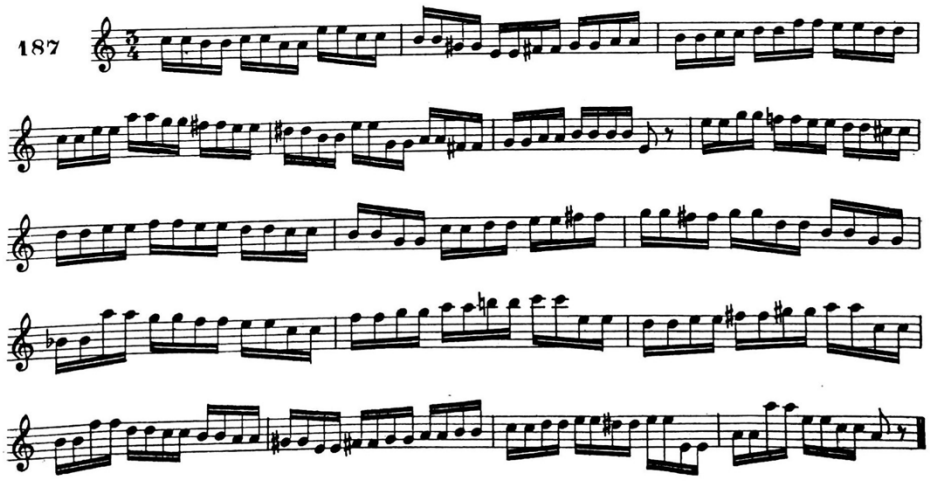


Ilustración 44. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 93

Gaubert no propone una secuencia en la cual por cada nota se haga uso de la alternancia de cada uno golpes Te y Ke como en una escala o arpegio. Introduce este aspecto, que no es menor, con las adaptaciones de tres danzas de las partitas para violín y un movimiento de sonata para violín solo de Johann Sebastian Bach, adicionales a tres invenciones del mismo compositor para clavecín. La Invención número 1 en Do Mayor BWV 772, la Invención número 13 en La menor BWV 784, y la Invención en Fa Mayor número 8 BWV 778 están adaptadas en forma de dúo conservando la totalidad del material original, con el énfasis en la primera flauta en cuanto al uso del doble golpe de lengua. En la invención BWV 784 (ilustración 45) la segunda flauta está tratada para servir como acompañamiento usando el legato para darle la prioridad a la primera y obviamente para imitar el rol de la mano izquierda en la versión original.
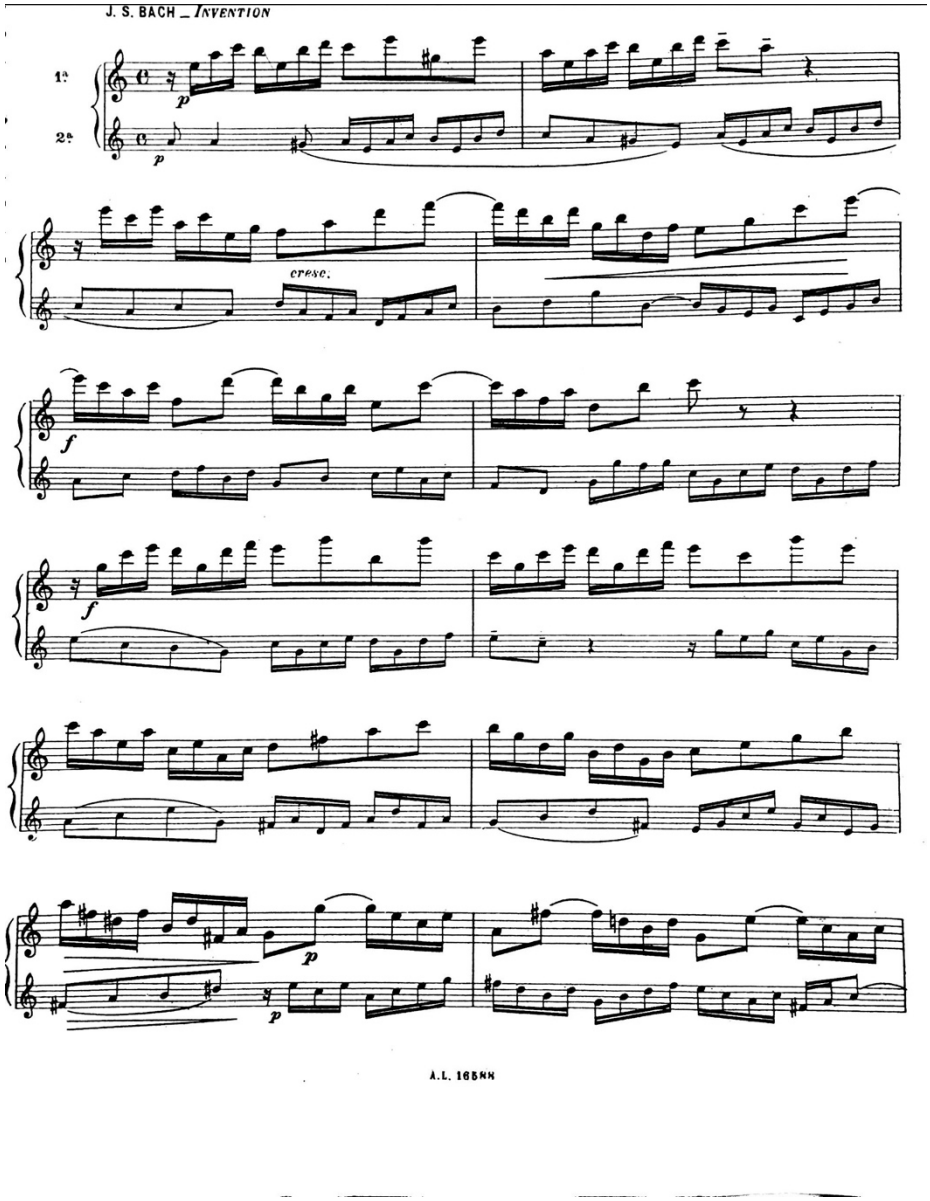


Ilustración 45. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 97

En estas tres Invenciones, destinadas a introducir el uso del doble golpe de lengua, son el único material presentado antes del alto inmenso hacia las piezas originales para violín, complejas en cuanto la forma, la respiración que hay que construir con el propósito de romper lo menos posible la sintaxis de las piezas y la dificultad para combinar el doble golpe más las articulaciones adicionales que están presentes en todas ellas. No hay duda que Gaubert no tuvo ninguna intención de tratar este capítulo con una secuencia más gradual lanzando a aguas profundas al estudiante que no haya previamente trabajado no sólo los diferentes golpes sino también las diversas combinaciones entre estacato y ligado, que hacen muy compleja estas piezas si no se ha tenido un trabajo previo para

dominar estos parámetros. El ejemplo de la Sonata para violín solo en Do Mayor BWV 1005 habla por si mismo (ilustraciones 46,47).
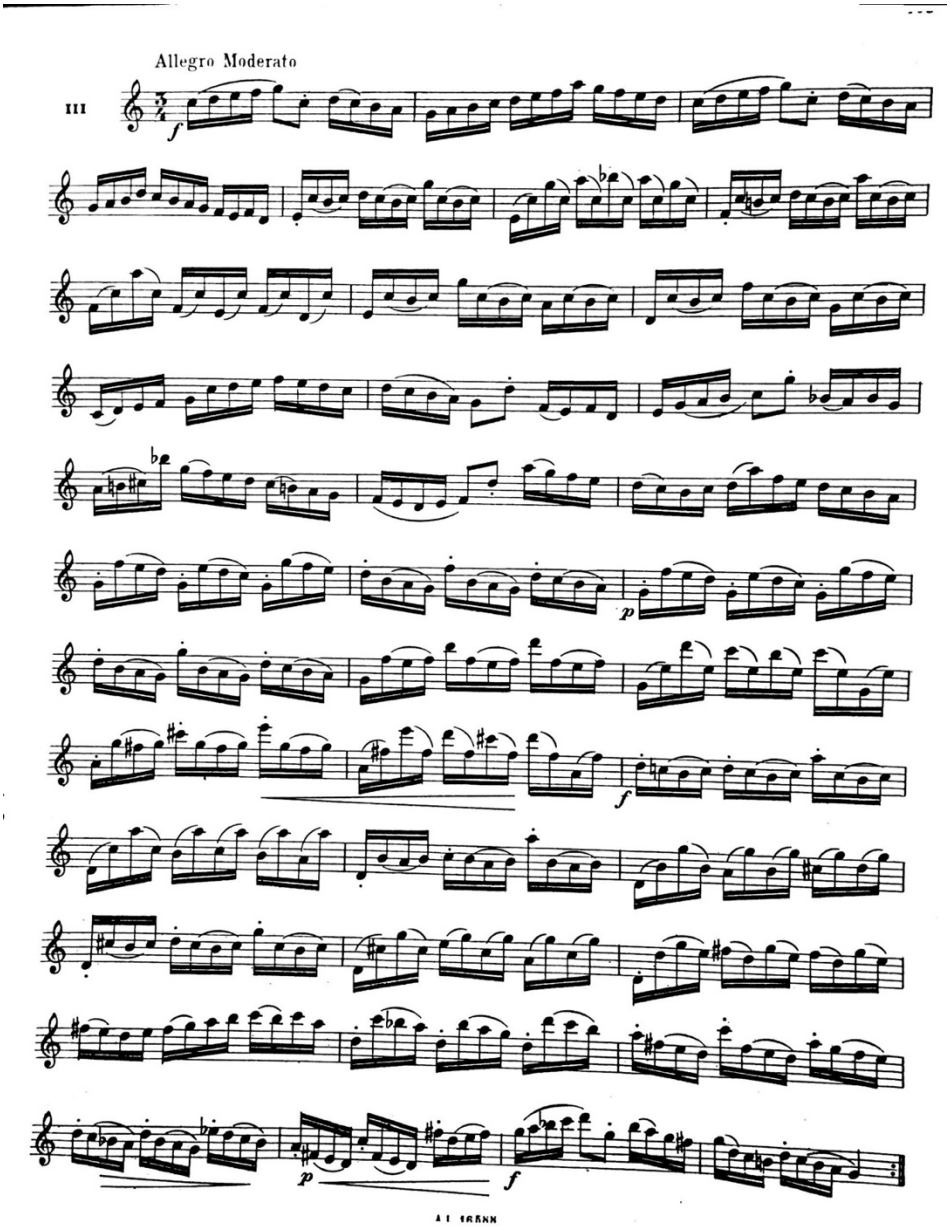


Ilustración 46. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 104
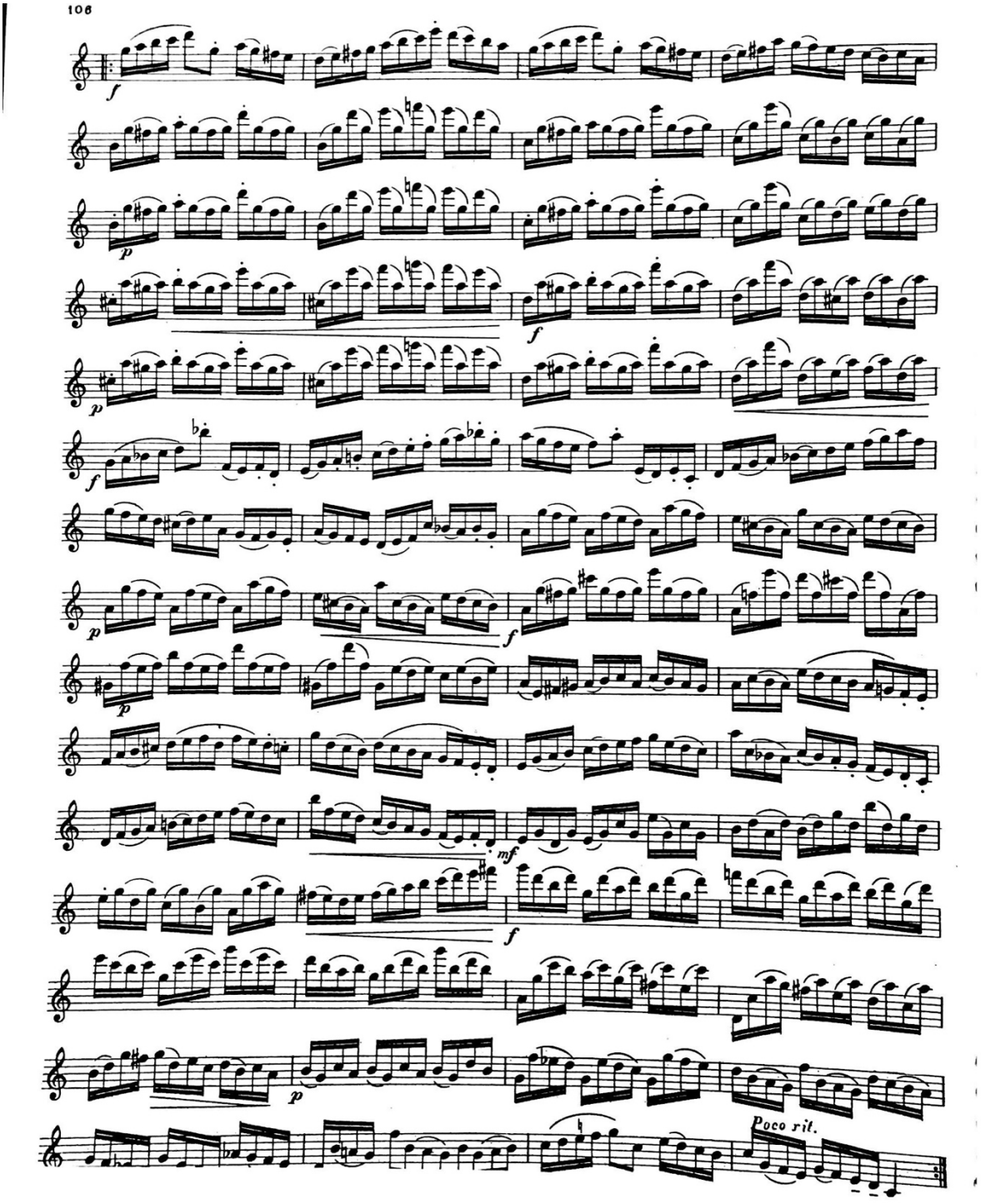


Ilustración 47. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 105

Gaubert prácticamente pasa de largo sobre el triple golpe de lengua apenas mencionándolo de pasada con ejercicios similares a los del doble golpe y una invención de Bach. (ilustraciones 48,49)
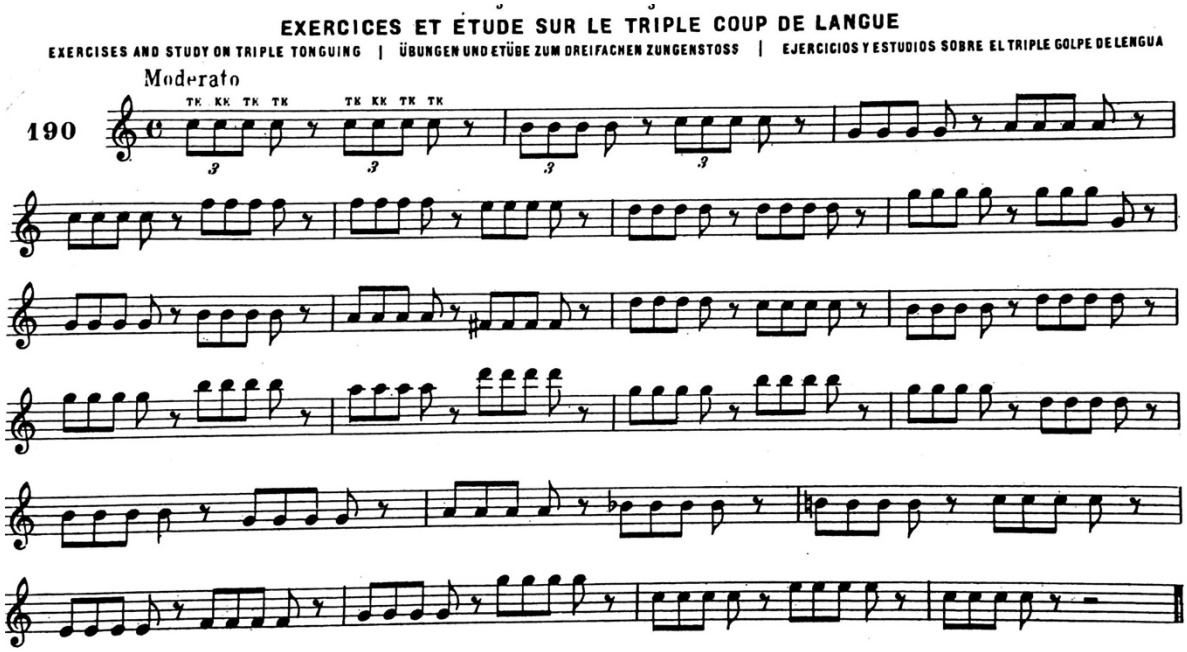


Ilustración 48. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 108
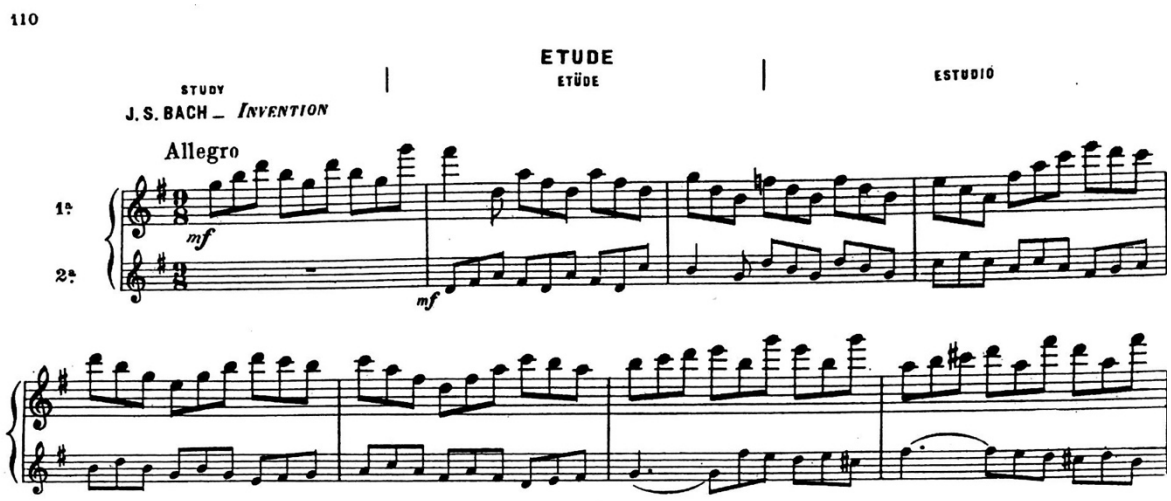


Ilustración 49. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 108

La intención musical de este capítulo prima sobre la técnica, es obvio que un estudiante que no haya fortalecido suficientemente el uso de estos golpes puede ver sus esfuerzos frustrados por la exigencia de las piezas en longitud y complejidad musical. Sin embargo esta sección debe revisitarse periódicamente para profundizar en las adaptaciones allí expuestas[1]

2.4 Quinta parte: Veinticuatro Estudios Progresivos

Este capítulo del método desarrolla los temas expuestos en los capítulos anteriores con veinticuatro estudios de dificultad media, que en algunos casos son también de alta dificultad dependiendo de las orientaciones pedagógicas sugeridas por Gaubert.

Cada estudio aborda un aspecto técnico o musical específico de manera constante a lo largo de cada uno de ellos. Por ejemplo los estudios EP4 y EP12 (ilustraciones 50,51), se centran particularmente en la expresión, el EP3 está dedicado al uso de la digitación del Sib con el índice derecho para resolver una horca particular del mecanismo de la flauta, la cual, muy frecuentemente es desdeñada a favor de un uso exclusivo del Sib con la llave de Briccialdi de la mano izquierda (ilustración 52). El EP 22 para el uso de la articulación de dos en dos, estudio que armónicamente es su desarrollo propone modulaciones complejas para la lectura (áreas delimitadas en rojo) y la ejecución técnica del mismo. (ilustración 53)

Estos estudios pueden ser una buena base no solo para el siguiente capítulo sino también para el abordaje de otros autores como Kohler, Kuhlau, Donjon, Boehm, Andersen etc.

[1] La editorial Barenreiter publica los 24 Bachstudien en dos volúmenes editados por Franz Schindler. Veinticuatro estudios sacados de obras para violín, órgano y violonchelo de J.S.Bach y adaptadas a la flauta.

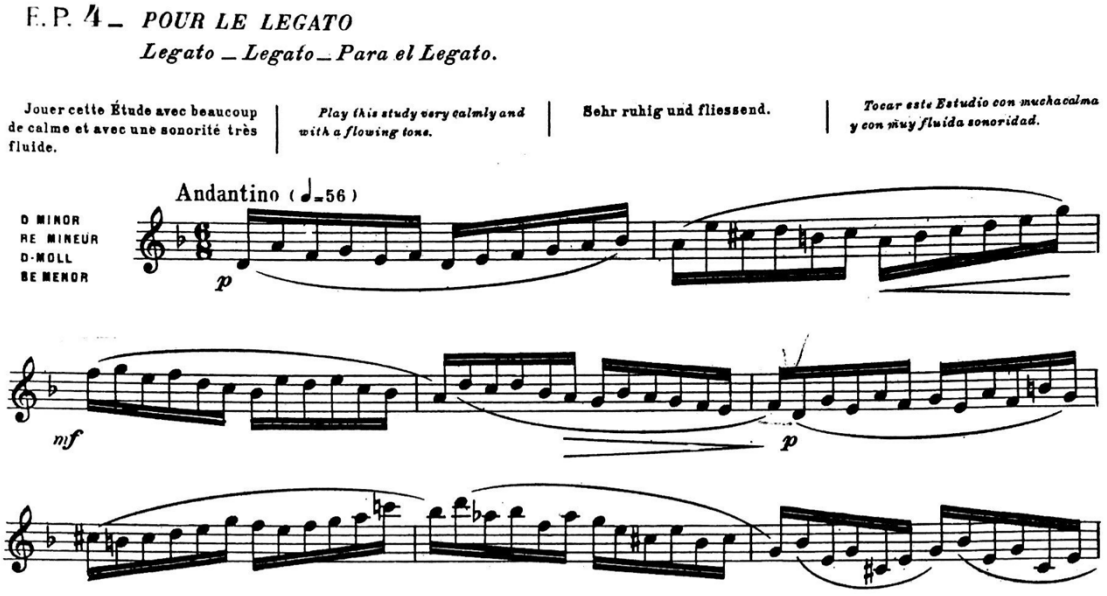


Ilustración 50. Método Taffanel-Gaubert. 2o Volumen, pag 146 (fragmento)
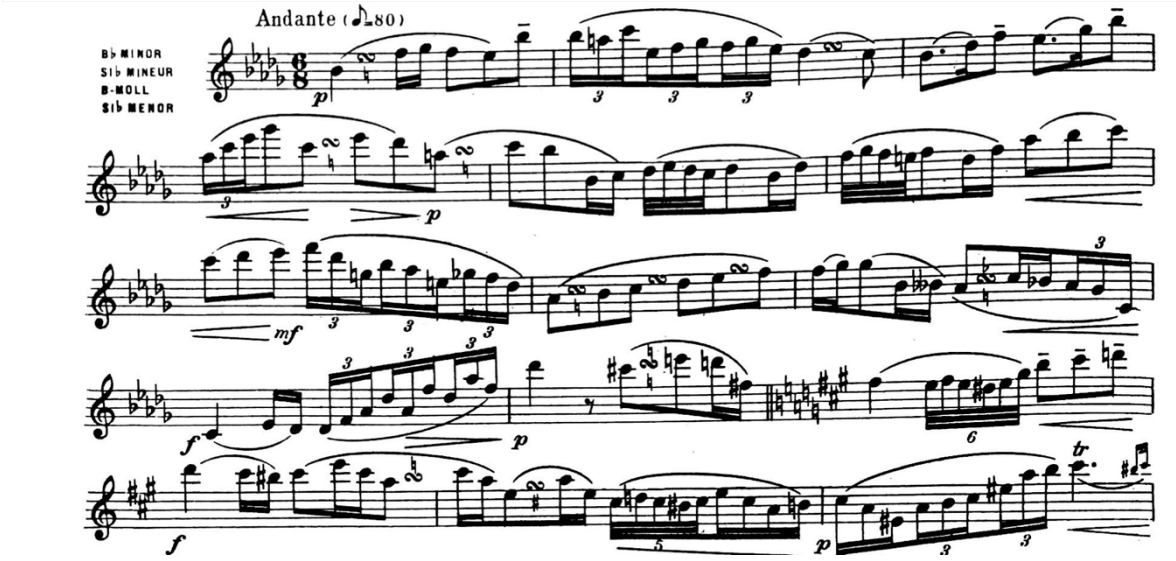


Ilustración 51. Método Taffanel-Gaubert. 2o Volumen, pag 154 (fragmento)
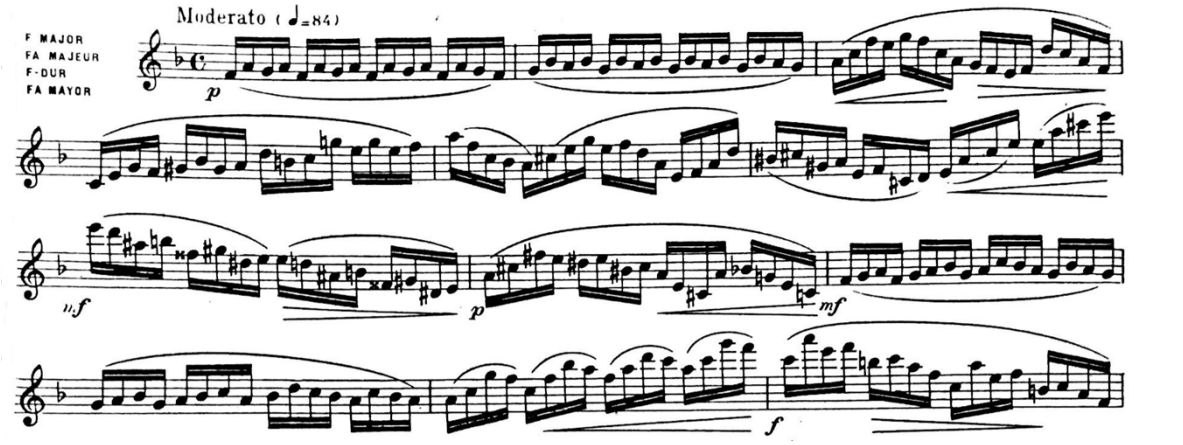


Ilustración 52. Método Taffanel-Gaubert. 2o Volumen, pag 145 (fragmento)

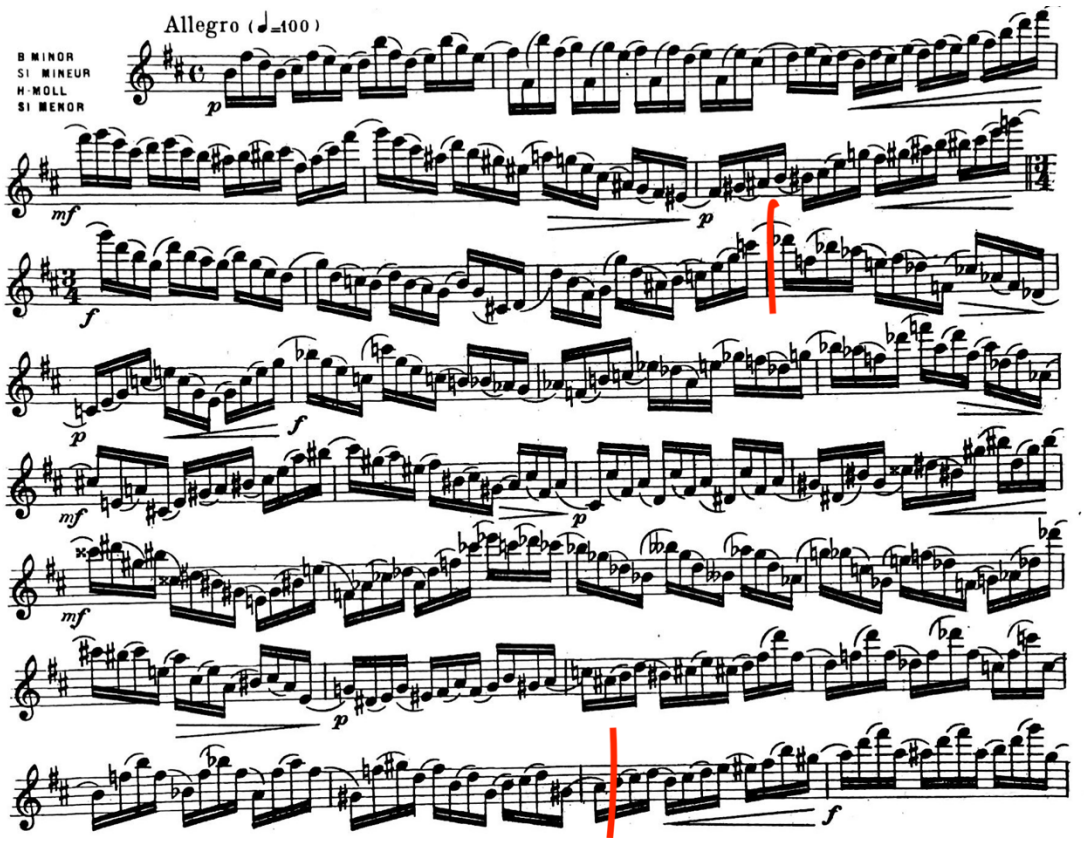


Ilustración 53. Método Taffanel-Gaubert. 2o Volumen, pag 164 (fragmento)

2.5 Sexta parte: Doce Estudios de Virtuosidad

A diferencia de los anteriores estos estudios pueden abordar dentro de una sola pieza diversos aspectos musicales y técnicos, el grado de complejidad es mayor y la estructura interna de algunos de ellos en particular durante los desarrollos son bastante densos. En este capítulo Gaubert propone cuatro estudios de Chopin, sin especificar el origen de los mismos o las obras que fueron tomadas en préstamo para el diseño de los mismos. (Ilustración 54)

Se trata de estudios que a manera de coda, resumen muchos de los contenidos del método, sin embargo tocarlos requiere un aprestamiento importante que englobe mucho más que un proceso de iniciación de corta duración. Estos estudios, dependiendo del estudiante, requieren al menos año y medio o dos para ser ejecutados convenientemente. Es evidente que allí se necesita el apoyo y uso del capítulo de los ejercicios diarios pues los estudios de virtuosidad contienen algunas de las fórmulas de trabajo allí consignadas, por lo tanto es impensable abordarlos sin un trabajo previo del cuarta parte del método. (ilustraciones 55, 56)
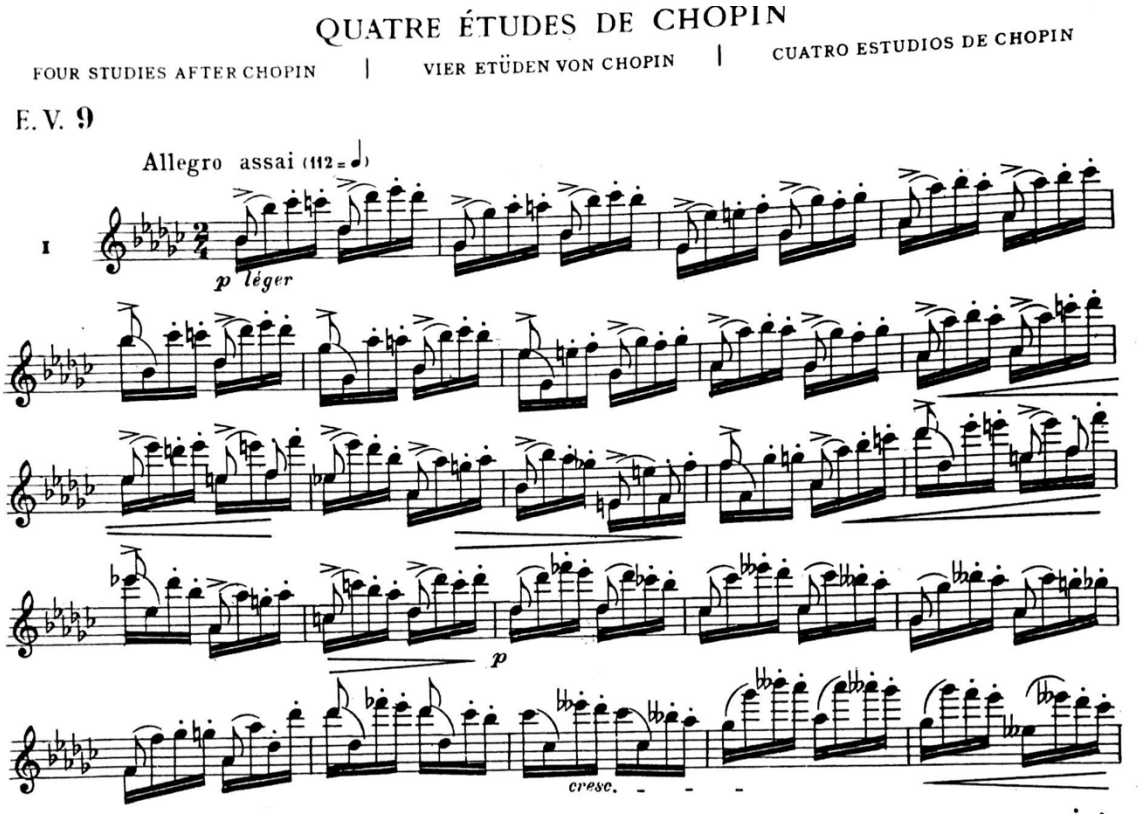


Ilustración 54. Método Taffanel-Gaubert. 2o Volumen, pag 164 (fragmento)
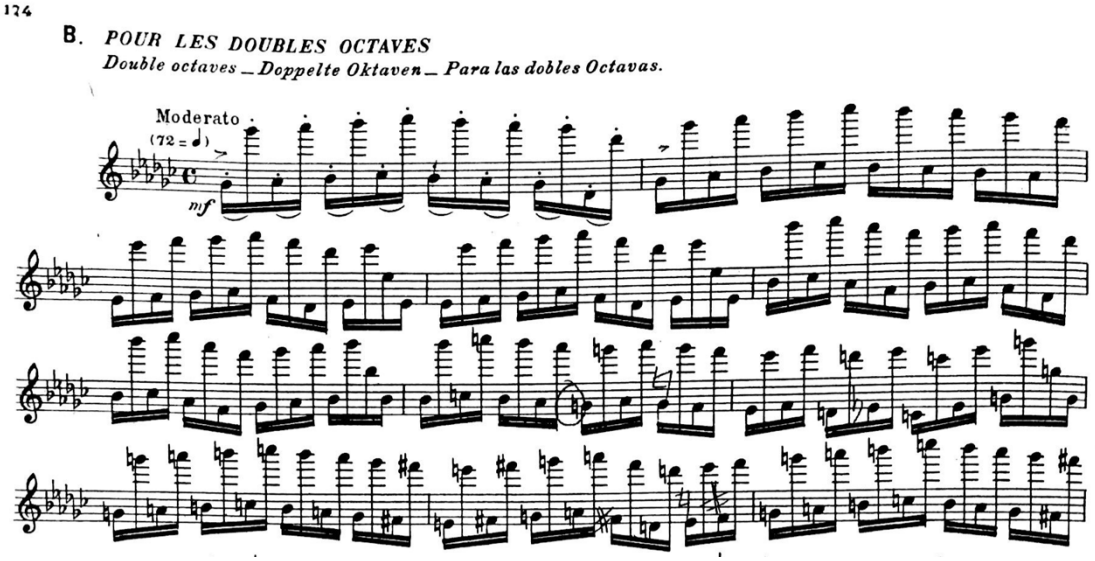


Ilustración 55. Método Taffanel-Gaubert. 2o Volumen, pag 174 (fragmento)

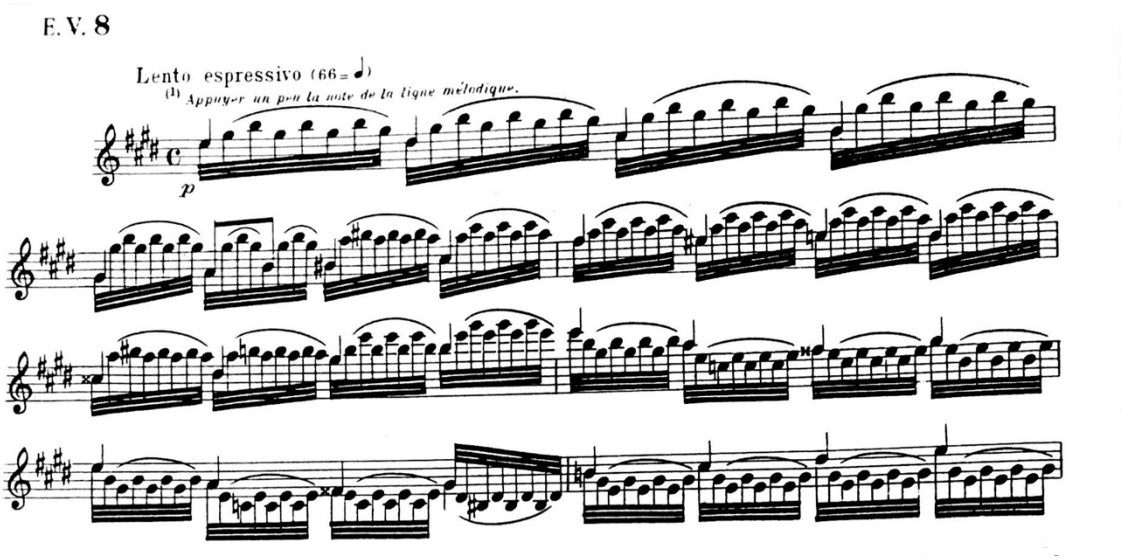


Ilustración 56. Método Taffanel-Gaubert. 2o Volumen, pag 176 (fragmento)

2.6 Séptima Parte: El Estilo

> Es el soplo el alma de la flauta, es decir es el punto capital del arte del flautista[…]. Él es la causa eficiente del sonido, del espíritu que lo anima, le da vida y hace de él una voz capaz de expresar todas las emociones. Los labios, la lengua y los dedos no son sino sus servidores, es por él solo que el artista puede comunicarse con el mundo exterior, y hasta en sus matices más fugitivos, las miles de inflexiones de su sentimiento musical con su variedad infinita. (Taffanel-Gaubert ,1923 pag:185)

Según Edward Blakeman (Blakeman, 2008 Pag: 311) la estética expresada en estas palabras es la fuente de la cual proviene el Método Completo para Flauta Taffanel-Gaubert. La preocupación constante acerca de una adecuada ejecución que priorice la expresión musical y el absoluto dominio de la sonoridad se manifiesta en las frecuentes observaciones acerca de la atención que se le debe prestar a una musicalidad soportada en la sonoridad, recordándonos que aun teniendo un manejo de la técnica correcto, esta última, sin la presencia de aquellas dimensiones se traducirían en un trabajo inútil y sin propósito (Taffanel-Gaubert, 1923. Pag 112)

El capítulo sobre el estilo según Edward Blakeman está inspirado en los métodos y una tradición francesa que remonta a Michel de la Barre y Jacques Hottterre los más importantes exponentes de la primera escuela francesa de flauta del siglo XVIII, quienes compartían una visión de una flauta noble provista de una gran expresión musical.

Taffanel a lo largo de su carrera contribuyó a una gran renovación del repertorio de la flauta no solamente con el encargo de nuevas obras sino también con la investigación y redescubrimiento del repertorio barroco, buscando reestablecer un equilibrio entre técnica y musicalidad.

De acuerdo a los testimonios acerca de su carrera, sus repertorios y la enseñanza en el conservatorio, los consejos aplicados y el repertorio usado en la séptima parte del método provienen directamente de Taffanel. La ilustración 57, con el adagio de la sonata en si menor de J.S. Bach deja entrever la manera como Taffanel brindaba indicaciones a sus estudiantes y en cada ejemplo de este capítulo hay diversas llamadas de atención a la expresión, al sonido claro, cálido, la fantasía el rubato etc.

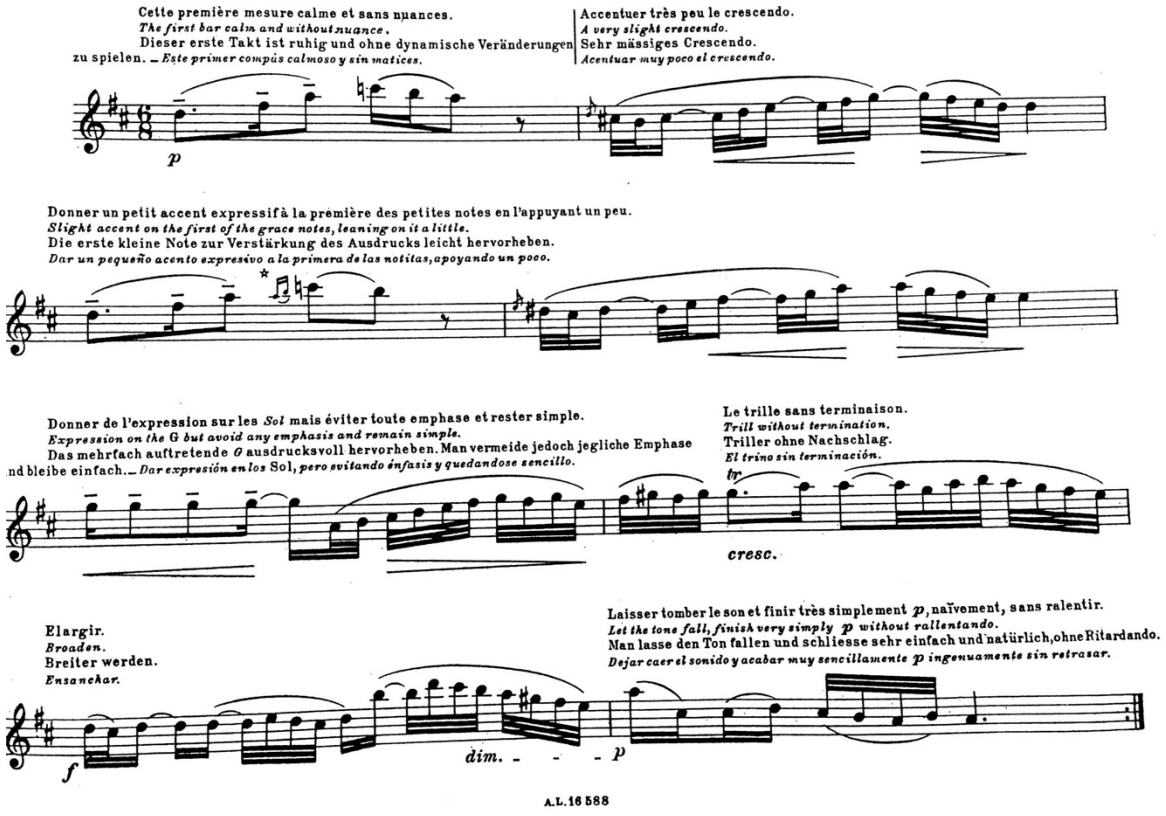


Ilustración 57. Método Taffanel-Gaubert. 2o Volumen, pag 184 (fragmento)

Evidentemente ningún texto o tutorial en vídeo actual, reemplaza la experiencia de la clase, donde la interacción entre el profesor y el estudiante enriquece con el intercambio personalizado la experiencia del aprendizaje, a veces sólo un gesto de la mano de un director de orquesta o un profesor hablan por sí mismos, sin distraerse en retóricas que ocasionalmente no aportan demasiado

2.7 Octava Parte: Pasajes difíciles extraídos de obras sinfónicas y dramáticas

Esta última sección del método se constituyó en una primicia en lo que se refiere a los métodos de flauta de la época. Nunca antes en ningún método de los conocidos hasta entonces se había planteado el estudio de solos de orquesta. Sin embargo las clase de Paul Taffanel y todos sus sucesores hasta el día de hoy han siempre incluido estos fragmentos en los programas de clase como material de estudio obligatorio. Gaubert para este capítulo solicitó la ayuda de Marcel Moyse y de algunos de sus estudiantes.(Blakeman, 2008 Pag: 307). Al parecer la escogencia no fue fácil dada la premura de la publicación y los gustos de unos y otros. Están presentes en este capítulos algunos de los solos de orquesta más representativos del repertorio: Sueño de una noche de Verano de Mendelssohn, Daphnis et Chloe de Ravel, Guillermo Tell de Rossini, Obertura Leonora de Beethoven, Aprés Midi d'un Faune de Debussy (ilustración 58), Entreacto de la ópera Carmen de Bizet, entre otros célebres solos para la flauta presentes en la literatura universal. Sin embargo no hay ninguna mención a obras de Stravinsky, Brahms, Dvorak, Tchaikosvski, Roussel, Mahler, o las óperas de Richard Strauss. Hay una mayor proporción de compositores franceses cuya música fue interpretada en tiempos de Gaubert o en las temporadas de la ópera de Paris de esos años. Hay inclusive un ballet del propio Gaubert y el quinteto de maderas de Paul Taffanel.

En una corta introducción Gaubert hace la advertencia de de no pretender hacer de este capítulo un estudio profundo de cada fragmento orquestal, lo cual, según sus palabras sale de los objetivos generales del método.Sin embargo los editores en 1958 agregan un párrafo remitiendo al estudiante a la colección de solos orquestales realizada por Gaston Crunelle sucesor de Marcel Moyse y quien para la década de 1950 era el profesor del Conservatorio de Paris.
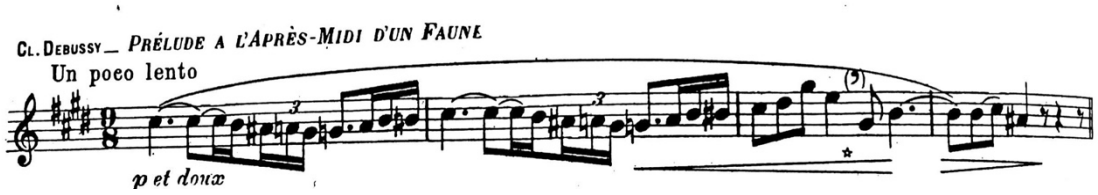


Ilustración 58. Método Taffanel-Gaubert. 2o Volumen, pag 208

3. Los 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo, un capítulo aparte

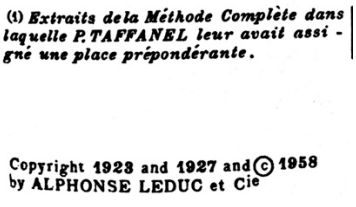
En el pie de página de la introducción al IV capítulo del método, agregado para la tercera edición del Método Completo para Flauta publicada en 1958, el editor Alphonse Leduc resalta en la presentación de dicho capítulo que *Los 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo* fueron extraídos del método completo en el cual Taffanel les había asignado *un preponderante puesto*. Este pie de página está presente tanto en la versión completa del método, como en la versión separada del cuarto capítulo, con traducción al japonés, además de las traducciones originales al inglés, el alemán y al español. (ilustraciones 59, 60, 61)


17 GRANDS EXERCICES JOURNALIERS
DE MÉCANISME (1)

17 DAILY EXERCISES | 17 GROSSE TÄGLICHE MECHANISCHE ÜBUNGEN | 17GRANDES EJERCICIOS DIARIOS DE MECANISMO

17のメカニスム日課大練習

Ilustración 59. Taffanel-Gaubert, 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo. Pag 3


(1) *Extraits de la Méthode Complète dans laquelle P. TAFFANEL leur avait assigné une place prépondérante.*

Copyright 1923 and 1927 and © 1958
by ALPHONSE LEDUC et Cie

Ilustración 60. Taffanel-Gaubert, 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo. Pag 5


P. TAFFANEL et Ph. GAUBERT

17

Grands Exercices Journaliers de Mécanisme

pour

FLÛTE

17 BIG DAILY FINGER EXERCISES for the Flute | 17 GROSSE TÄGLICHE MECHANIK-UEBUNGEN für Floete

17 GRANDES EJERCICIOS DIARIOS DE MECANISMO para Flauta

17のメカニスム日課大練習

Éditions Musicales Alphonse Leduc
175, rue Saint-Honoré, 75040 Paris cedex 01

Ilustración 61. Taffanel-Gaubert, 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo. Portada

Cómo se mencionó anteriormente, el cuarto capítulo del método es autoría de Paul Taffanel, quien diseñó estos ejercicios diarios desde antes de su ingreso al Conservatorio de Paris como titular de la cátedra de flauta. François Gevaert autor del *Curso Metódico de Orquestación*, durante la

preparación del segundo volumen de dicho libro, consulta con Taffanel acerca de cuales serían las tonalidades más favorables para la flauta, y luego de algunos intercambios de ideas a este propósito, este último le sugiere que las tonalidades de Do, Sol, Fa y Sib serían las más apropiadas para una escritura eficaz dada la facilidad de las digitaciones.

Ya para la época de este diálogo Taffanel viene considerando la elaboración de un método original para el trabajo de las escalas, teniendo como prioridad el uso de la totalidad del registro de la flauta y la elaboración de un sistema de estudio que permita la ejecución de todas las tonalidades de manera a superar las dificultades de digitaciones o enlaces de digitaciones presentes en ciertas tonalidades.

Una carta fechada el 13 de Octubre de 1888, y dirigida a una tal señor Richaud de Paris, en la cual se le solicita devolver ciertos "ejercicios" que le habían sido prestados, es la primera indicación conocida acerca de algún trabajo de redacción importante realizado por Taffanel: la serie de ejercicios utilizada como base fundamental para el desarrollo de la técnica durante sus años en el Conservatorio y que Philippe Gaubert insertará en la *Méthode* después de su muerte.

A pesar del título árido que le es asignado en el método –"*17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo*"- este capítulo es sin lugar a dudas una serie de ejercicios innovadores que conducen a un mayor control del instrumento y reposan sobre dos principios: el trabajo de cada escala o arpegio sobre toda la extensión del registro de la flauta, no solamente dos octavas o comenzado siempre por el registro grave o la tónica y la repetición de modelos de encadenamientos de digitaciones que se desplazan en todo el registro de la flauta y son trabajados en todas las tonalidades.

En las notas para el estudio de este capítulo Gaubert escribe sobre la necesidad de realizar un estudio cotidiano con mucha atención y cuidado en el trabajo realizado. Según él, la resolución de todas las dificultades técnicas del instrumento están contenidas en este capítulo.

Gaubert advierte que es necesario comenzar en un tiempo lento usando el metrónomo y progresivamente aumentando la velocidad, haciendo la advertencia que no se debe subir el tiempo hasta que la velocidad precedente no permita una ejecución impecable. Hace algunas aclaraciones en cuanto al uso de las articulaciones indicadas al comienzo de cada ejercicio y la necesidad de variar su uso de acuerdo al tiempo del que disponga el estudiante, o del grado de dificultad que cada una de ellas tenga.

Hace igualmente referencia al trabajo de las dinámicas en lo posible desde el extremo ***pp*** hasta el ***ff***, elaborando un sistema de alternancia en el uso de las mismas. Gaubert hace una importante advertencia acerca de la pureza del sonido diciendo: "el alumno deberá aplicarse en tocar justo, cuidando siempre la pureza del sonido"[1]. (Taffanel Gubert, 1923, Pag: 5)

[1] En francés *juste,* se usa como *afinado*, y no con la traducción literal al español como está impresa en el método.

Según Edward Blakeman, es importante recordar que Taffanel en calidad de director de la Ópera de Paris entre los años 1890 y 1906 tuvo un contacto estrecho con los bailarines del cuerpo de ballet y los cantantes. Para este autor la propuesta de Taffanel de los ejercicios de mecanismo esta influenciada por sus observaciones acerca de la preparación permanente de bailarines y cantantes, lo cual se refleja en la progresión y sistematización de las rutinas en cuanto a los aspectos mecánicos y la construcción musical de dichos ejercicios. Si la preparación física para un bailarín conlleva la atención de parte del mismo de su cuerpo y de cada músculo interviniendo en uno u otro gesto, el equivalente de esto en Taffanel lo encontramos en la concepción minuciosa de cada aspecto desarrollado en los ejercicios, además de la necesidad de combinar diariamente diferentes rutinas que vayan fortaleciendo la "estructura muscular", la precisión y la flexibilidad del flautista.

Como complemento a su sistematización en los objetivos mecánicos, está lo referente a la aplicación de un concepto musical en la estructura de los ejercicios. En casi todos ellos hay una dimensión de vocalidad, en la cual, el sonido se prepara también con rutinas que implican la ejecución de secuencias que se van repitiendo en todos los tonos y en los tres registros. Basta con recordar como se prepara la voz de un cantante antes de un concierto para entender la analogía propuesta por Taffanel. El único ejercicio que a priori podría considerarse algo meramente mecánico es el número 17, un estudio sobre la adquisición de agilidad para la ejecución de los trinos.

Ahora bien, si se tiene en cuenta la poca información presente en las instrucciones redactadas por Gaubert y contrastándolas con los testimonios que él y tantos otros dejaron acerca de las cualidades musicales, técnicas, pedagógicas y humanas de Taffanel, las razones del éxito y difusión de los ejercicios solo se pueden explicar a través de su permanente utilización por sus sucesores directos, es decir, sus estudiantes, y por los estudiantes de sus estudiantes y así hasta el presente.

Blakeman destaca que el uso de uso de los ejercicios evolucionó con el paso del tiempo y fueron objeto de un proceso por plagio realizado por un antiguo alumno de Taffanel, Henri Bouillard Prémier Prix en 1904, quien publicó una versión de su autoría, que fue mostrada a Gaubert por un estudiante particular en 1913. Gaubert informó de ello a Genviéve Taffanel y luego la respalda en un testimonio en el proceso por plagio, aclarando quien era el verdadero autor de esos ejercicios. El Conservatorio de Paris representado por su director Théodore Dubois declara en esa misma dirección y el juez da razón a los herederos de Taffanel. Los estudios publicados por Brouillard fueron retirados de las librerías musicales y los ejemplares restantes destruidos.

Si se tiene en cuenta la amplia divulgación y distribución de estos ejercicios tanto en el método como en su posterior publicación, separada del mismo, los intereses en juego en el proceso por plagio eran cruciales, al fin y al cabo, los 17 Grandes Ejercicios de Mecanismo fueron un éxito total en vida de Taffanel y sus sucesores hicieron de ellos una suerte de evangelio de la técnica de la flauta, además de sus diversas reinterpretaciones y adaptaciones a otros entornos.

Dentro del mismo capítulo hay ejercicios que son más usados que otros, cada profesor y estudiante los utilizan de acuerdo a los niveles de cada quien, y según el momento particular de

cada flautista, son practicados indistintamente. En un una entrevista realizada por el Magazine La Traversiére en 2002 a la flautista Clara Novakova ella relataba que una vez obtuvo su ingreso en la clase de Michel Debost en el Conservatorio de Paris en 1985, tuvo que trabajar según sus propias palabras, Taffanel-Gaubert de A hasta Z. Clara Novakova graduada ese mismo año en la Hochschule für Musik de Stuttgart en la clase Klaus Schochow, logró ingresar por concurso al Conservatorio de Paris sin haber hecho estudios previos en esta ciudad y el mayor contraste con su formación previa, lo encontró según su relato en el gran uso de Taffanel- Gaubert en las clases impartidas semanalmente en el conservatorio.

Los 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo tienen particularidades y objetivos propios pero en conjunto hay que destacar que conforman una plataforma que contempla la técnica de la flauta desde una perspectiva de integralidad y flexibilidad, sin renunciar a la noción de una sonoridad siempre controlada y bella así como la adquisición de las herramientas para la ejecución de la cuasi mayoría del repertorio de su época y de una buena parte de la música hecha después de su escritura a finales del siglo XIX.

3.1 Los Emblemáticos del Capítulo

3.1.1: EJ1 y EJ2

Estos dos ejercicios abarcan los tres registros de la flauta empezando en el Re grave hasta el Si sobreagudo (fig 61y 62) Es un recorrido escalonado de las tonalidades mayores en el EJ1 y menores en el EJ2. La propuesta en cada uno de ellos es desarrollar cada tonalidad ejecutando solamente la primera quinta de cada una de ellas. El transito del ejercicio esta concebido mediante la ejecución de los primeros cinco sonidos de cada tonalidad y luego con una pequeña modulación sobre el acorde V7 de la tonalidad de destino situada medio tono por encima de la anterior. Este procedimiento en modo mayor y menor permite recorrer de manera cromática el conjunto de tonalidades, manteniendo una continuidad que propende por la regularidad del movimiento de los dedos, un ritmo estable, además de una unificación de la sonoridad en los tres registros y las diversas articulaciones propuestas. Ambos ejercicios deben hacerse con un buen control de la respiración, procurando una vez se tenga un buen manejo de la misma, respirar solamente después de una tónica de llegada y relanzar el movimiento hacia la siguiente modulación. Ya en tiempos más rápidos y con la respiración controlada se pueden variar los matices y la articulación mucho más fácilmente. Este es uno de los ejercicios más populares del capítulo pues es muy rico dada la contrastante variedad del material con el que está hecho.
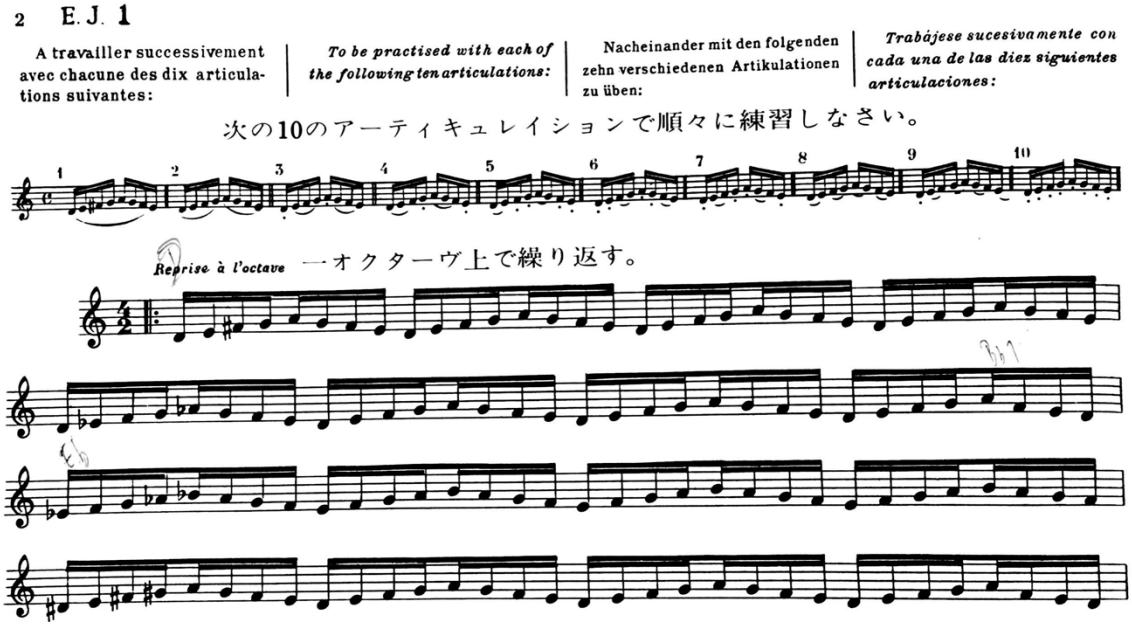


Ilustración 62. Taffanel-Gaubert. 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo. Pag 2 (fragmento)
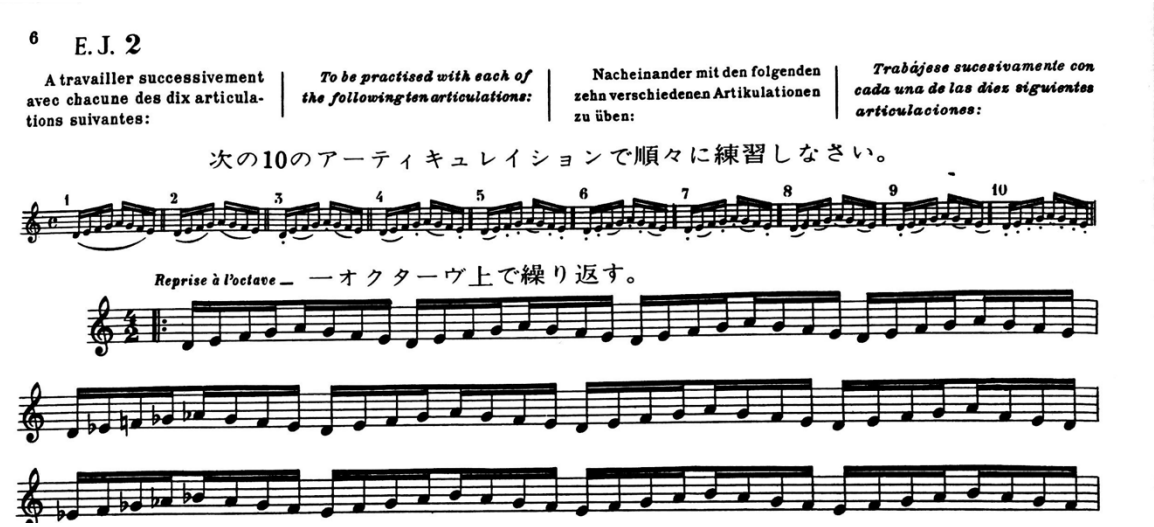


Ilustración 63. Taffanel-Gaubert. 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo. Pag 6 (fragmento)

3.1.2 EJ3 A y B

Los ejercicios EJ3 A y B están concebidos como un trabajo específico para las tonalidades mayores, aunque ya es cuestión de iniciativa del estudiante y el docente hacerlos en modo menor. Ambas partes del ejercicio consideran por un lado la subdivisión binaria en el A y la subdivisión ternaria y el compás compuesto en el B.

El ejercicio está organizado sobre los siete sonidos de la escala diatónica natural y sobre cada uno de ellos se desarrollan secuencias de octava con un desplazamiento de la nota principal en el tiempo. En la ilustraciones 64 y 65 se puede apreciar como el do se va desplazando de acuerdo al desarrollo de la escala tanto en el registro grave como en el agudo, por lo tanto el transito de los dedos es diferente en cada compas y dependiendo de la articulación escogida la emisión del sonido en los sonidos extremos grave y agudo requiere más atención.

En la ilustración 66 Taffanel propone tocar cada escala en cualquier de las tonalidades sugeridas en el cuadro de armaduras propuesto, con lo cual la ubicación de la tónica no corresponde necesariamente a la nota de inicio. Este es un aspecto importante pues muy a menudo en el repertorio solista u orquestal el intérprete se ve confrontado con el uso de escalas o pasajes en determinada posición tonal que requiere un enlace de los dedos diferente al tradicional tónica a tónica en el estudio de las escalas.
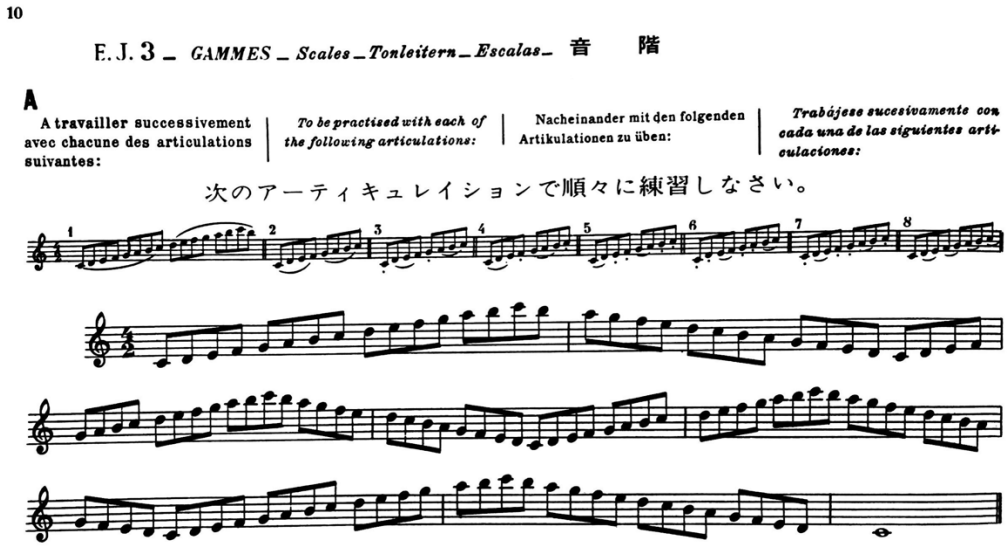


Ilustración 64. Taffanel-Gaubert. 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo. Pag 10 (fragmento)
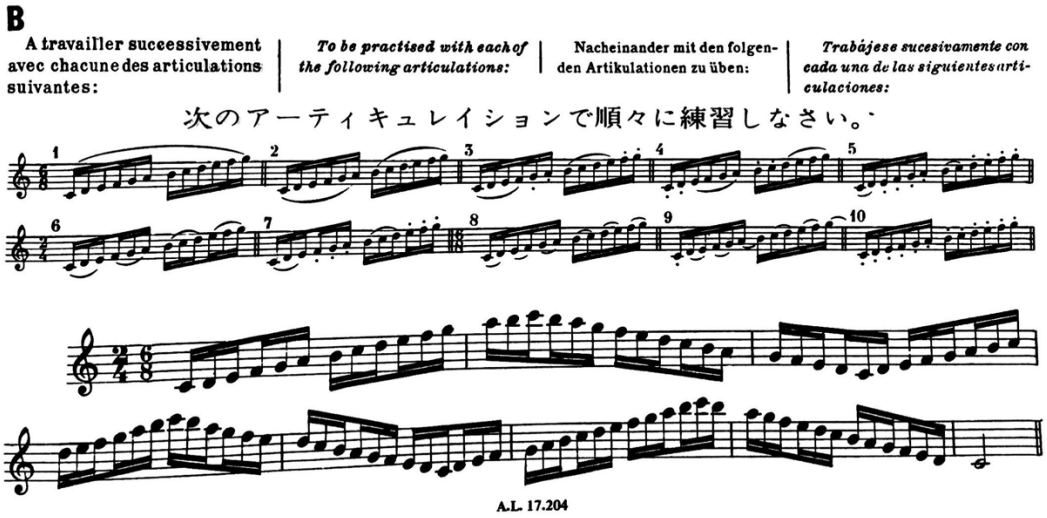


Ilustración 65. Taffanel-Gaubert. 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo. Pag 13 (fragmento)

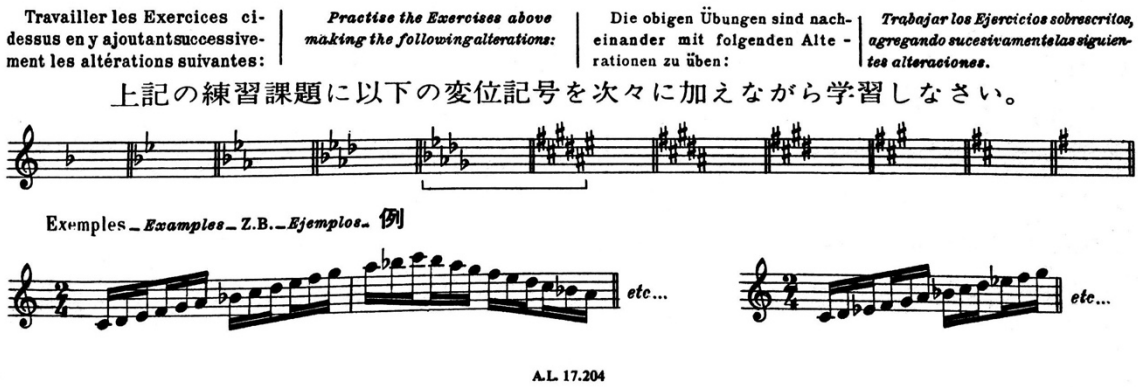


Ilustración 66. Taffanel-Gaubert. 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo. Pag 15 (fragmento)

3.1.3 EJ4 “El Evangelio de las escalas según Taffanel”

Este apelativo se le debe a Michel Debost profesor del Conservatorio de París entre los años 1982 y 1989. Michel Debost pertenece a la generación posterior a la de Jean Pierre Rampal de quien fue su sucesor en el conservatorio. Su periodo como profesor en el Conservatorio de Paris fue célebre por la calidad de las clases, su enfoque pedagógico totalmente pragmático, no ortodoxo y por los logros de muchos de sus discípulos. La generación formada por Debost ocupa importantes cargos actualmente en orquestas de Europa y en conservatorios de prestigio, siendo su estudiante más célebre el flautista franco-suizo Emmanuel Pahud.

En sus años como profesor, Debost tuvo como asistente a la extraordinaria Ida Ribera, una de las más importantes pedagogas de la flauta en Francia, quien previamente fue profesora asistente de Rampal antes de la llegada de Debost y condiscípula de este último en el conservatorio.



Ilustración 67. Clase de Flauta de Gaston Crunelle en el Conservatorio de Paris 1952. De pie, octavo de izq a der Michel Debost. Al piano Ida Ribera (Traversieres Magazine 21/55 1996).

Tanto Michel Debost como Ida Ribera eran fervientes defensores del uso del EJ4 de Taffanel-Gaubert quizás el ejercicio más completo dado su enfoque sistematizado para el estudio de las escalas mayores y menores. Taffanel diseño un ejercicio sobre el cual sus sucesores realizaron diferentes variaciones convirtiéndose en el ejercicio canónico para el estudio de las escalas en la pedagogía francesa.

En las ilustraciones 68 y 69 podemos apreciar las dos primeras páginas del ejercicio. Aparentemente un movimiento perpetuo de escalas empezando en do mayor y siguiendo el círculo de quintas con una alternancia de las escalas mayores y sus relativas menores empezando y

terminando en Do mayor pasando por todas las tonalidades mayores bemol y sostenidos con sus relativos menores. Cada escala se desarrolla de manera escalonada empezando cada compas en un grado diferente de la tonalidad, siguiendo un orden ascendente. Tónica para el primer compás, tercero para el segundo, dominante para el tercero, y séptimo para el cuarto y retornando en sentido inverso, séptimo, quinto, tercero y tónica nuevamente. El octavo compas de cada serie (ilustración 68) nos conduce mediante una modulación desde el tono mayor a su relativo menor o del relativo menor a la siguiente tonalidad, como puede apreciarse en el círculo en rojo.
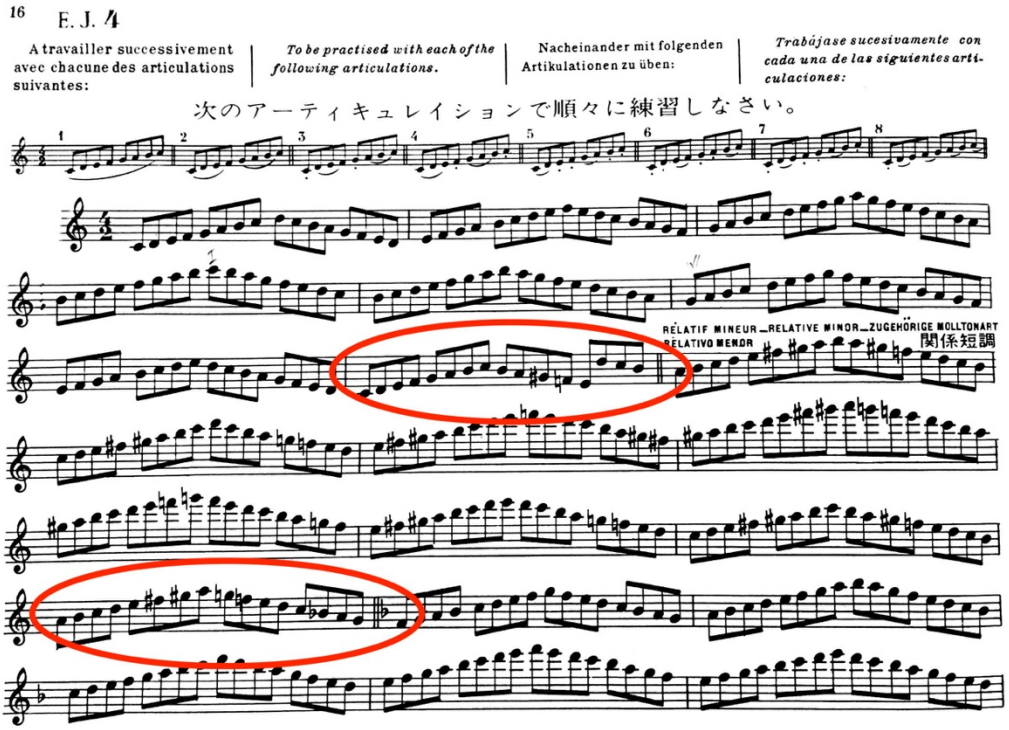


Ilustración 68. Taffanel-Gaubert. 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo. Pag 16

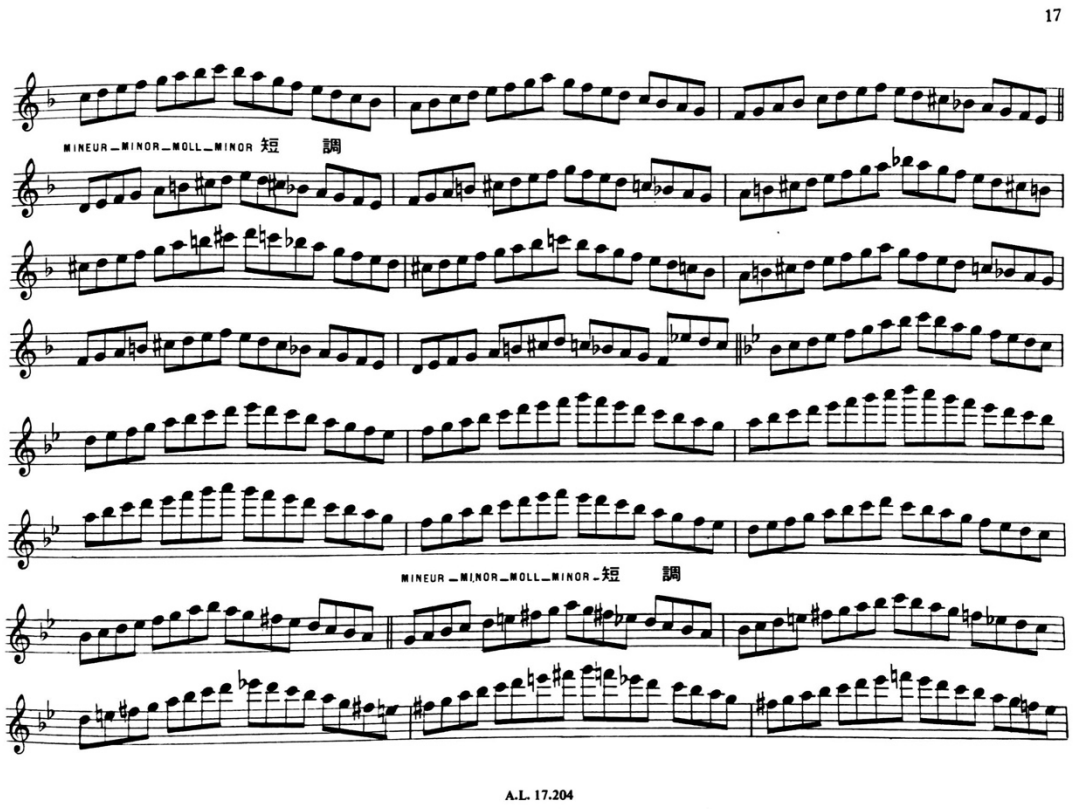


Ilustración 69. Taffanel-Gaubert. 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo. Pag 17

No hay ninguna indicación de cómo se deben practicar, salvo ocho posibilidades de articulación y las recomendaciones de cambios de dinámica al comienzo del capítulo. Al hacer la interpretación directa con la información visual disponible, la tendencia es tocar todas las escalas tal cual están escritas en el método. Sin embargo con el paso del tiempo se hicieron muchas propuestas para abordar este ejercicio desde diferentes enfoques. Michel Debost (Debost,1996. Pag: 150) afirma que las escalas están presentes en la música tonal, por lo tanto deben ser abordadas como música pues las escalas son música, ya que al igual que esta, las escalas también evocan todas los estados expresivos contenidos en la música: para Debost son el laboratorio en el que el flautista experimenta y optimiza su técnica instrumental.

Durante su carrera como pedagogo, la cual, se inició mucho antes de su ingreso al conservatorio de Paris como profesor, Michel Debost concibió lo que él llamó un “Juego de Escalas”, es decir una metodología de trabajo del ejercicio EJ4 de Taffanel que permite un estudio completo del ejercicio de principio a fin, realizable cotidianamente si se dispone de la voluntad y el propósito de exploración de las diferentes facetas de cada una de las tonalidades.

Este Juego de Escalas durante muchos años anduvo en hojas sueltas, impresas en mimeógrafo o fotocopias que todos los estudiantes de flauta en los años de enseñanza de Debost obsequiaban a quien quisiera disponer de ellas con unos esquemas de trabajo del EJ4 hechos a mano. En 1996 ya Debost retirado de la enseñanza y viviendo en los Estados Unidos decide publicar en la editorial Van de Velde su texto *Une Simple Flûte* junto con un manual de práctica en el cual está consignado su famoso Juego de Escalas.

El original en francés se titula *Jeux de Gammes* en el cual el verbo *jouer* se aplica, al igual que el *play* anglo sajón, para denotar la acción de tocar y/o interpretar adicionalmente a la de jugar. Es decir, el estudio de las escalas desde el punto de vista de Michel Debost, no es una simple acción repetitiva desprovista de disfrute o variedad, sino más bien un acercamiento a la resolución de problemas técnicos desde una mirada que engloba la precisión y la atención extrema en la práctica cotidiana junto con un planteamiento en el cual cada una de las fórmulas propuestas en su metodología de estudio está conectada con algunas de las cientos de facetas instrumentales presentes en los repertorios de la flauta.

En grandes líneas este trabajo requiere ante todo un plan de desarrollo en el cual los resultados solo se pueden medir en el transcurso del tiempo. Para Debost esta metodología es de largo aliento, y solo da resultado a largo plazo, el cual, si se realiza cotidianamente provee a quien la utilice las herramientas necesarias para afrontar retos técnicos y musicales de cualquier especie dentro del repertorio de la flauta.

Las ilustraciones 70 a 73 nos muestran algunos de los ejemplos de las 60 formulas propuestas por Michel Debost para el estudio del EJ4. Cada una de ellas tiene un objetivo instrumental preciso tal como ligaduras y figuras rítmicas en el 1 y el 30. Estacato volante en el 34 y en el 38 y 39 lo que Debost llama carácter anticipado, es decir fórmulas donde la emisión del sonido comienza en la segunda nota de una subdivisión en semicorcheas tanto ligada como estacato. El ejercicio 34 es una preparación para la las Variaciones de la Bella Molinera de Schubert y los números 38 y 39 están presentes en diversas obras del periodo clásico. La relación con uno u otro estilo permite pensar el trabajo técnico con una dimensión musical lo cual facilita el estudio del repertorio habiendo abordado estas dificultades fuera del mismo, lo que evita estar machacando obsesivamente sobre la dificultad técnica dentro de las obras.

Esto no quiere decir que en el repertorio no hay necesidad de revisar lentamente uno u otro pasaje, simplemente se llega a él con unos reflejos que permiten su rápida comprensión e integración a la ejecución de las obras.

La idea es lograr en un lapso de tiempo relativamente corto, al menos 6 meses, realizar este ejercicio utilizando las 60 fórmulas en una sola sesión de trabajo, teniendo en cuenta que se utiliza cada una de ellas por cada tonalidad y cada día se empieza en una tonalidad diferente. Lo mejor es seguir el orden en el que aparecen en el libro. Cada escala se toca una sola vez, en tiempos cómodos hasta que poco a poco se vayan ajustando y resolviendo las dificultades de digitación o articulación.

Las indicaciones de tiempo con metrónomo en el original en francés son solo una guía, lo importante es tener un control interno del pulso estable y preciso. La velocidad se hará presente progresivamente lo más importante, y en eso Debost y Taffanel coinciden plenamente, es la calidad del sonido, el uso extensivo del mayor rango de dinámicas posible, la precisión de los ataques y la limpieza en los enlaces de las digitaciones. Los compases de modulación siempre se ejecutan ligado y lento con lo cual entre una y otra tonalidad se reubica la sonoridad y el color entre una y otra escala.

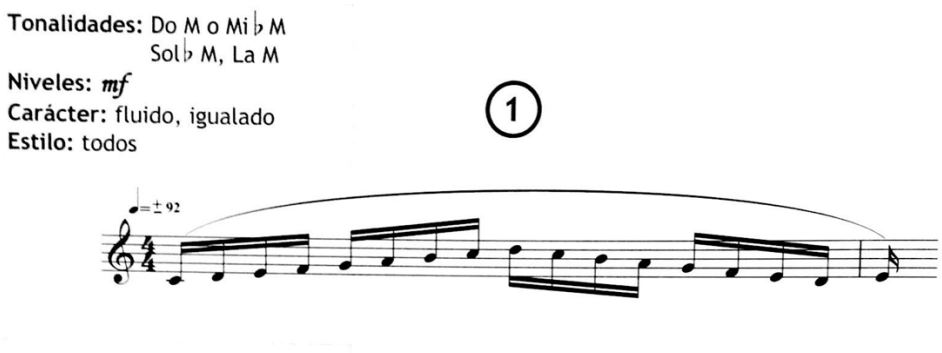


Ilustración 70. Una Flauta Sencilla. Cuaderno de Trabajo, pag 12

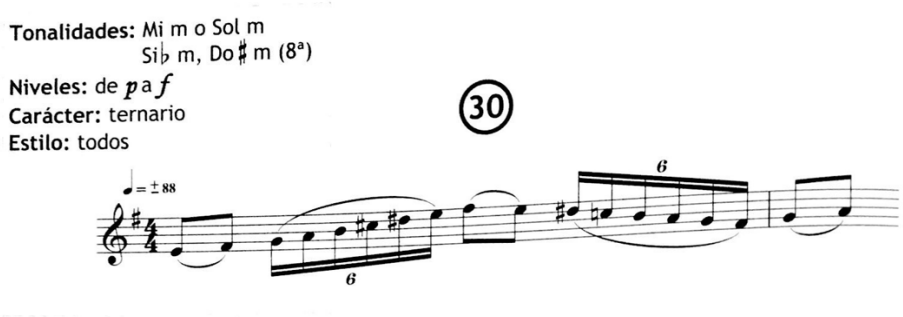


Ilustración 71. Una Flauta Sencilla. Cuaderno de Trabajo, pag 18

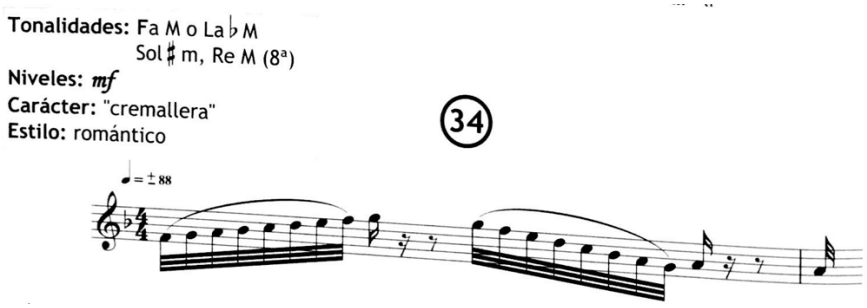


Ilustración 72. Una Flauta Sencilla. Cuaderno de Trabajo, pag 18

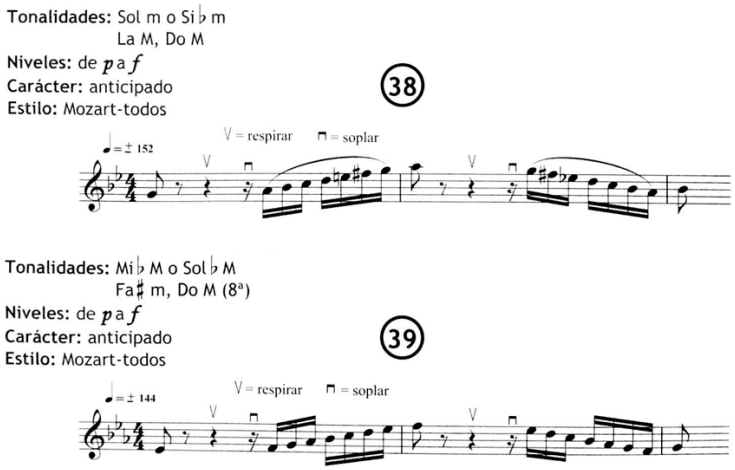


Ilustración 73. Una Flauta Sencilla. Cuaderno de Trabajo, pag 19

Une Simple Flûte está disponible en español bajo el nombre de *Una Flauta Sencilla*, publicada por la editorial española Dasí-Flautas Ediciones en una traducción de Taciana Gómez Malet y distribuida en Colombia por editorial Piles.

El capítulo de los 17 Grandes ejercicios de mecanismo de Taffanel-Gaubert puede ser estudiado aplicando los principios expuestos por Debost lo que lo hace un material mucho más amigable y eficaz. Como se expuso anteriormente si no hay una contextualización sobre el origen y las razones por las cuales Taffanel y Gaubert lograron tanto éxito en esta parte del método, el trabajo que se realiza sobre los ejercicios puede resultar inútil, lo más difícil es romper la resistencia del estudiante a su uso cotidiano por la inmediatez y la presión de tocar mucho repertorio, lo cual es contraproducente pues no se profundiza en estas bases que crean una plataforma sólida para tocar con mucha más creatividad. Los estudiantes que se presentan a post grados en universidades o conservatorios de alta exigencia se exponen a tener que revisar estas tareas con la minucia que no se hizo durante un proceso de pregrado o preparatorio.

En fin, cualquiera que sea el objetivo perseguido lo cierto es que en el estudio de este material está una buena parte del secreto para tocar con libertad y placer cualquier tipo de música. Lograr estos objetivos requieren de parte del docente y del alumno una alta dosis de paciencia y una constante motivación para realizarlos. Como se expuso anteriormente la creación de una escuela pasa necesariamente por la utilización de pedagogías y materiales que sostengan un esfuerzo durante un tiempo considerable, así como una práctica más extendida que le permita a la mayor cantidad de estudiantes tener logros a la altura de sus aspiraciones musicales y profesionales.

Finalizando su propuesta, Debost afirma que nada menos que la perfección es tolerable para el estudio de las escalas y ejercicios técnicos fuera de cualquier entorno estresante. El único sitio donde no se está permitido equivocarse es en la soledad del estudio o habitación de práctica y en la individualidad del trabajo diario. Si en estos dos espacios no se obtiene una sensación de control absoluto será mucho menos probable no equivocarse en clase, en concierto o en una audición para un concurso.

La idea es despojar al intérprete del miedo a equivocarse en el escenario, según Debost nadie es perfecto en concierto, lo que si se debe garantizar, es poseer todas las herramientas para no perder de vista que una vez que comienza el espectáculo lo más importante es la música, nadie puede negar que esa es la razón y motivación final para realizar todo un esfuerzo de muchos años para lograr este objetivo.

CAPITULO II

El Método Ilustrado para Flauta, De Celso Woltzenlogel y su propuesta Brasilera en la pedagogía de la flauta.

Dedicado a sus maestros Moacyr Liserra y Jayme Rocha de Almeyda, con una primera edición publicada en 1983 en Brasil, El Método Ilustrado Para Flauta de Celso Woltzenlogel, constituye la experiencia latinoamericana más visibilizada y sistematizada en cuanto a la pedagogía de la flauta se refiere. Su concepción es la de de un texto de apoyo y desarrollo para la técnica y la interpretación.

Reeditado en los años 1988, 1995, 2000 y 2008 el método ilustrado de Woltzenlogel ha sido ampliamente reconocido por intérpretes, pedagogos, y estudiantes del Brasil y Latinoamérica. Su más importante atributo es la riqueza e innovación al introducir la tradición de la música popular brasilera como punto de partida para la creación de estudios para flauta sola y piezas para pequeños formatos a dos o tres flautas impregnadas de los ritmos y melodías provenientes de la samba y el chôro.

En el prefacio del método, Woltzenlogel menciona que gracias a los consejos del compositor *César Guerra-Peixe,* surgió la pregunta acerca de las necesidades de los estudiantes de flauta del interior del Brasil para ingresar a un conservatorio en las ciudades más desarrolladas de este país, (Sao Paulo, Río de Janeiro y Brasilia), cuando en la realidad desde estas regiones se dificultaba la obtención de métodos extranjeros por los costos que ello implicaba y la imposibilidad de copiarlos.

Según su autor el método en un principio estaba destinado a familiarizar al estudiante con los conceptos básicos para la interpretación de la flauta traversa, desde los cuidados básicos al instrumento, postura, y respiración. La propuesta de Woltzenlogel introduce una sección muy interesante acerca de la conservación y cuidados básicos de la flauta, además de los contenidos técnico musicales iniciales. Dado que para un estudiante de las regiones alejadas de los grandes centros urbanos era muy difícil contar con el servicio de técnicos calificados, la información general sobre como tener un instrumento en buenas condiciones para su uso era esencial introducirla en el método.

La reflexión en este punto llevó a su autor a agregar en la última edición un anexo con instrucciones sobre mantenimiento básico para la flauta, con una lista detallada de herramientas mínimas, y una ilustración con fotogramas que orientan los procedimientos para desarmar el instrumento, reemplazar zapatillas, lubricar el mecanismo y como volver a montar todo en el orden inverso. Esto resulta bien interesante y contrasta con los métodos de origen europeo o americano que nunca ha tenido en cuenta esa eventualidad, dado que las condiciones del entorno de los flautistas en Europa o en los USA suele contar con mucha gente cualificada para esta actividad de mantenimiento.

El *Método Ilustrado para flauta* de Celso Woltzenlogel surgió a partir de una reflexión de su autor, quien se preocupó por la ausencia de repertorios y lenguajes musicales propios de Suramérica y del Brasil en en los métodos de formación para jóvenes flautistas.

En octubre de 2017 tuve la oportunidad de conocer al Maestro Woltzenlogel en el marco del VI Seminario Internacional de Pedagogía de la flauta organizado por la Universidad Nacional de Colombia, al cual fui invitado como tallerista, ponente e intérprete. En dicho contexto, entrevisté al maestro Celso Woltzenlogel (Woltzenlogel, Entrevista Maestro Celso, 2017) en relación con su trayectoria formativa, los orígenes de su método y los referentes musicales sobre los cuales se basó para su construcción. En este orden de ideas, el maestro me explicó que toda su etapa formativa y profesional estuvo influenciada por el método Taffanel Gaubert. Celso Woltzenlogel se formó como flautista en Brasil con el maestro Loacyr Liserra y posteriormente continuó sus estudios en Paris con dos de los más grandes flautistas de la escuela francesa del siglo XX como lo fueron Alain Marion y Jean Pierre Rampal. En este sentido, su trayectoria está fuertemente anclada en la tradición proveniente de Marsella cuya figura más preeminente, Joseph Rampal, formó un importante número de flautistas mundialmente conocidos entre los cuales se destacaron su propio hijo Jean Pierre, y Alain Marion entre muchos otros.

En relación con los orígenes de su método el maestro Celso Woltzenlogel los situó al final de sus estudios en Francia y a su regreso al Brasil. Todos los métodos conocidos de aquel entonces, Altés, Taffanel-Gaubert y Marcel Moyse, sin duda extraordinarios, no tenían ningún acercamiento con músicas latinoamericanas o brasileras.

Recién regresa al Brasil Woltzenlogel dada su sonoridad y trabajo de preparación en el ámbito clásico es solicitado como músico de sesión por los grandes nombres de la música popular brasilera de la década del 60. Su primera experiencia con esta música fue, según sus propias palabras, una pesadilla debido a la complejidad rítmica presente en la música popular, particularmente las síncopas de los chôros y las sambas, lo que hizo que el maestro considerara necesario crear una metodología orientada a brindar al estudiante las herramientas técnico musicales para la ejecución de estas músicas.

Desde la década de los 60, Woltzenlogel constató que muchos músicos, sobretodo aquellos que no hacían parte de las orquestas sinfónicas, permanentemente interactuaban con músicos populares explorando este lenguaje, así que su método también fue dirigido para aquellos que no tenían obligatoriamente una orientación hacia las músicas académicas, sino que su recorrido estaba inmerso dentro del lenguaje de lo popular.

Sin desconocer el valor de la escuela traída de Francia integró a su método muchos ejercicios basados en Taffanel-Gaubert, Altés , Moyse, lo cual hace parte de la preparación técnica propuesta, direccionada para el trabajo autónomo o dirigido, con el fin de cualificar el desempeño instrumental de los flautistas populares.

Woltzenlogel narra que en una conversación casual en la Universidad de Río, donde daba clases de flauta luego de su estadía en Francia, el compositor brasilero César Guerra-Peixe lo motivó a iniciar la escritura de un método que incluyera las músicas populares, dado que este contenido no había sido contemplado en la formación de los flautistas en el Brasil.

El maestro Woltzenlogel relató que un compositor brasilero -sin mencionar su nombre-, ya había escrito algunos libros para diversos instrumentos basados en la música brasilera pero que aun no lo había hecho para la flauta. De manera que Guerra-Peixe lo anima a hacerlo no solo por la novedad sino también por ser considerado el flautista con más recorrido y con aportes totalmente nuevos en cuanto a la ejecución y la pedagogía del instrumento para ese entonces en el Brasil. Así que la sugerencia también tenía un carácter apremiante para Guerra-Peixe pues le dio a entender que lo lógico era que un método brasilero de flauta debía ser hecho por un flautista.

Woltzenlogel decidió entonces hacer un trabajo a cuatro manos: no siendo compositor, solicita la asesoría de Guerra-Peixe quien participó en la escritura de algunos ejercicios, y piezas para dos, tres y cuatro flautas.

El Método Ilustrado de Celso Woltzenlogel, es por lo tanto una integración de los conceptos de la formación francesa con la música popular del Brasil; en el diseño del mismo convergen estudios y algunos ejercicios para pequeños ensambles de flautas con sabor brasilero.

César Guerra –Peixe nacido en 1914 hizo toda su carrera en el Brasil, como compositor, violinista y arreglista interactuando con músicos de la talla de Tom Jobim, Chico Buarque y Luiz Gonzaga. Trabajó en el campo de la música erudita ampliamente, pero simultáneamente era un estudioso de la música tradicional brasilera integrándola en su obra o realizando arreglos de diversa índole para formatos académicos y populares. Fue violinista de la Sinfónica Nacional del Brasil y su catálogo tiene obras para formatos sinfónico, concertantes, música de cámara, violín-piano, piano solo y música coral.

La colaboración entre Wolztenlogel y GUERRA –PEIXE se asevera fructífera pues el método en su primera parte tiene una secuencia progresiva que poco a poco se enriquece con aportes en estudios cortos que están influenciados por la música tradicional brasilera.

Woltzenlogel contó que la recepción del método en el Brasil fue excelente y ampliamente difundida: el método cuenta con varias reediciones y actualizaciones que hacen que su uso sea más enriquecedor que las primeras versiones publicadas en la década de los 80. Una buena parte del éxito si no la más atractiva es el contenido de lo popular, las síncopas y la riqueza armónica y melódica de sus estudios. No hay que olvidar la enorme influencia y difusión de lo brasilero desde finales del siglo XIX y particularmente en la década de 1960 con la llegada de la Bossa Nova, con Tom

Jobim, Viniucs de Moraes, Joao Gilberto, Astrud Gilberto y tantos otros que difundieron mundialmente estos sonidos.

Woltzenlogel reconoció que para la elaboración del método y su objetivo inicial como guía para los flautistas brasileros, era necesario secuenciarlo a la manera tradicional con ejercicios de sonoridad, intervalos, escalas, articulación etc., sin embargo, los estudios propiamente dichos los cuales son aportes de diversos autores brasileros, son la fortaleza y la originalidad de este texto que es aun pionero en Latinoamérica.

Woltzenlogel destacó que en aspectos como el aprendizaje del doble golpe de lengua, generalmente en un método tradicional el referente es el solo del *Scherzo del Sueño de una Noche de Verano de Mendelssohn*; en el Método Ilustrado para Flauta su autor incluye *Apanhei –te Cavaquinho* una clásico de Ernesto Nazareth en ritmo de *Lundú*, el cual exige mucho más control por la longitud de la pieza y la rápida transición de los registros agudos al grave.

El método no tuvo un diseño de lo simple a lo complejo: su autor reconoce que introduce tempranamente mayores niveles de dificultad con el fin de plantear rápidamente retos de mayor alcance para quien se inicia en la flauta. (aclarar este punto por las características de la música popular)

Woltzenlogel y su método han trascendido el ámbito del Brasil y Latinoamérica pues ha podido ver como lo han usado muchos flautistas en Europa y Asia lo cual su autor considera un privilegio y da una buena parte del crédito al compositor César GUERRA-PEIXE por todos sus aportes y orientaciones en cuanto a la música incluida en el método. El éxito fue garantizado por la calidad de los estudios y las piezas compuestas por GUERRA- PEIXE, las cuales son muy tocadas no solo como recurso didáctico sino también como piezas de concierto muy bellas.

Además los aportes de colegas flautistas, ex alumnos de Woltzenlogel y un extraordinario dueto compuesto por el más célebre flautista de la música popular brasilera, Hermeto Pascoal, dan al método ilustrado su característica de originalidad, que según el maestro Woltzenlogel debería replicarse en cada país de América Latina.

2.1 Estructura General del Método

El método Ilustrado para Flauta de Celso Wolzenlogel tuvo su primera edición en un solo volumen en 1983, seguida de una segunda edición en 1988,una tercera en 1995 y la cuarta en 2000; desde entonces sus contenidos no han variado sustancialmente en relación con los ejercicios y estudios allí propuestos. Se han hecho reactualizaciones en lo que se refiere a la presentación del mismo y actualmente se encuentra publicado en dos volúmenes por la editorial Irmaos Vitale S.A. de Sao Paulo. También se ha realizado la inserción de informaciones de carácter pragmático como capítulos referentes al cuidado y mantenimiento de la flauta, un catálogo de obras y estudios que comprenden por así decirlo los clásicos de la flauta o los mínimos que cualquier estudiante promedio

debe conocer. Esto incluye estudios para flauta, compendios de solos orquestales, piezas para flauta sola, con piano, en duetos de flauta, tríos cuartetos, quintetos, repertorio para la flauta en Sol, flauta bajo y música de cámara con guitarra, arpa y percusión.

La última edición presenta un extenso catálogo de obras brasileras para flauta en diversos formatos instrumentales, un catálogo de libros acerca de la flauta, direcciones de editores de música para flauta con sus respectivos sitios en internet, y una lista de reparadores en Brasil con sus ubicaciones en el territorio brasilero, sus números de teléfono y sus correos electrónicos.

Estos agregados son coherentes con los cambios de la actualidad de la flauta en el mundo moderno. La posibilidad de interactuar con colegas, editores o reparadores a distancia es una realidad producto de la facilitación en las comunicaciones y de parte del autor es la manifestación de un deseo de compartir información que puede ser importante para cualquier flautista. En ese sentido el texto de Woltzenlogel, elaborado de acuerdo a un contexto geográfico y social, tiene en cuenta las enormes distancias físicas las cuales pueden transitoriamente ser compensadas a través de un texto que no solo piensa la flauta y la música sino los entornos socioculturales de quienes se acercan a este método.

2.2 Primer Volumen

Dividido en 22 capítulos que tratan temas de historia de la evolución de la flauta en el mundo con una brevísima relación acerca de Joaquim Reichert el célebre flautista belga del Siglo XIX y su llegada al Brasil como punto de partida de una escuela brasilera de la flauta.

Los diez primeros capítulos refieren instrucciones generales sobre la flauta, el montaje, desmontaje, limpieza de la misma, respiración, embocadura con la cabeza de la flauta, postura general del cuerpo, las manos, tabla de digitaciones, una organización de las rutinas de estudio, y afinación. Todo este material es de consulta general que puede revisado en la medida que los avances del instrumento lo vayan requiriendo.

Las lecciones con el instrumento armado arrancan en la página están organizadas en 31 pequeños estudios elaborados por Guerra Peixe. Los ejercicios allí propuestos evolucionan rápidamente en niveles de complejidad desde los más sencillos (ilustración 74) hasta niveles que van preparando los estudios o piezas basadas en el choro particularmente en la página 39 donde ya se hace necesario un estacato que pueda sostenerse en frases bastante largas. (ilustración 75)

Respirar inicialmente a cada compasso, aumentando gradativamente o número de compassos em cada respiração.

D'abord respirer à chaque mesure, en augmentant graduellement le nombre de mesures à chaque respiration.

31 PEQUEÑOS ESTUDIOS

Respirar inicialmente en cada compás, aumentando progresivamente el número de compases en cada respiración.

31 SHORT STUDIES

To start with, breathe after every bar, gradually increasing the number of bars to each breath.

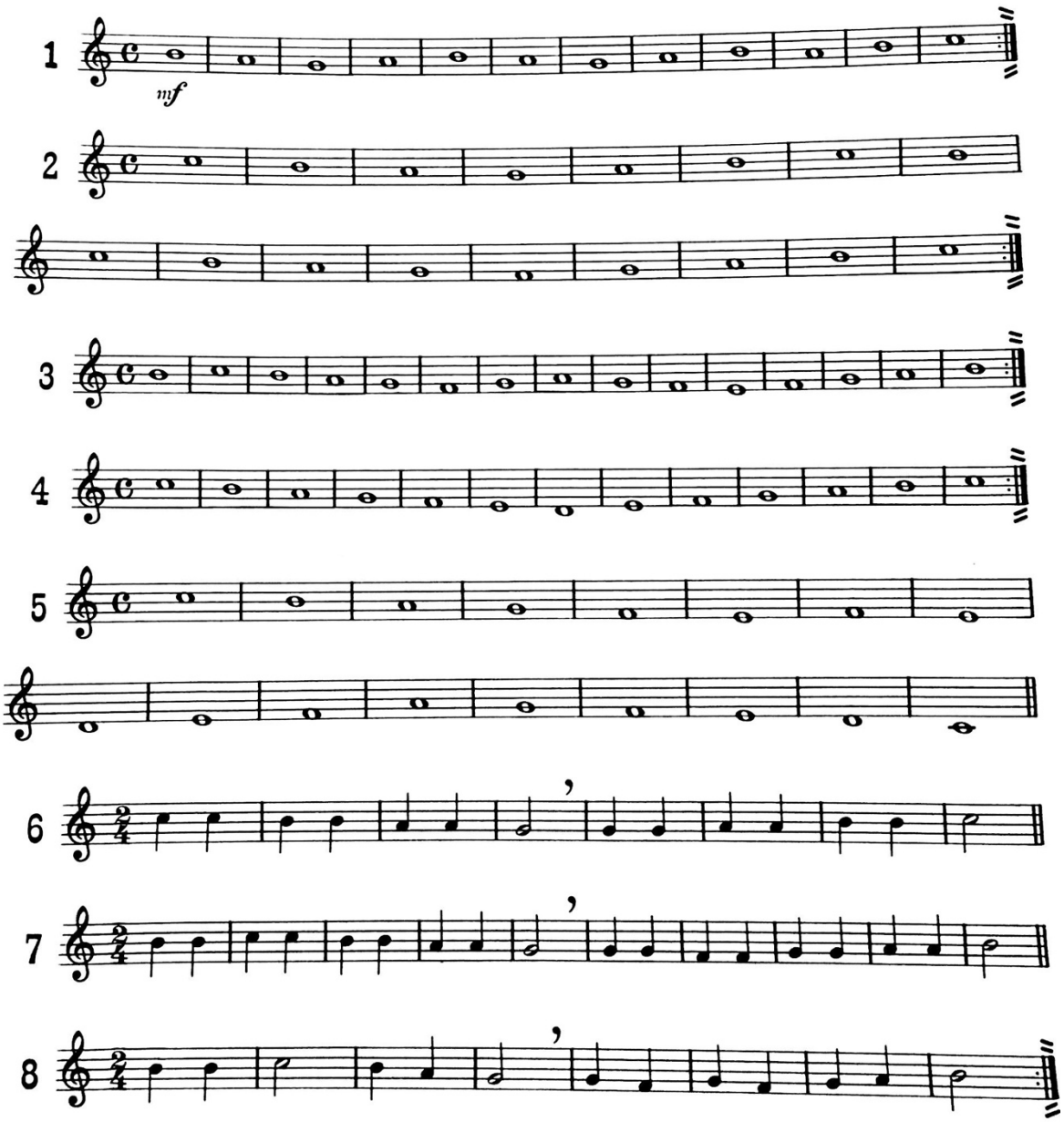


Ilustración 74. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 1, pag 57

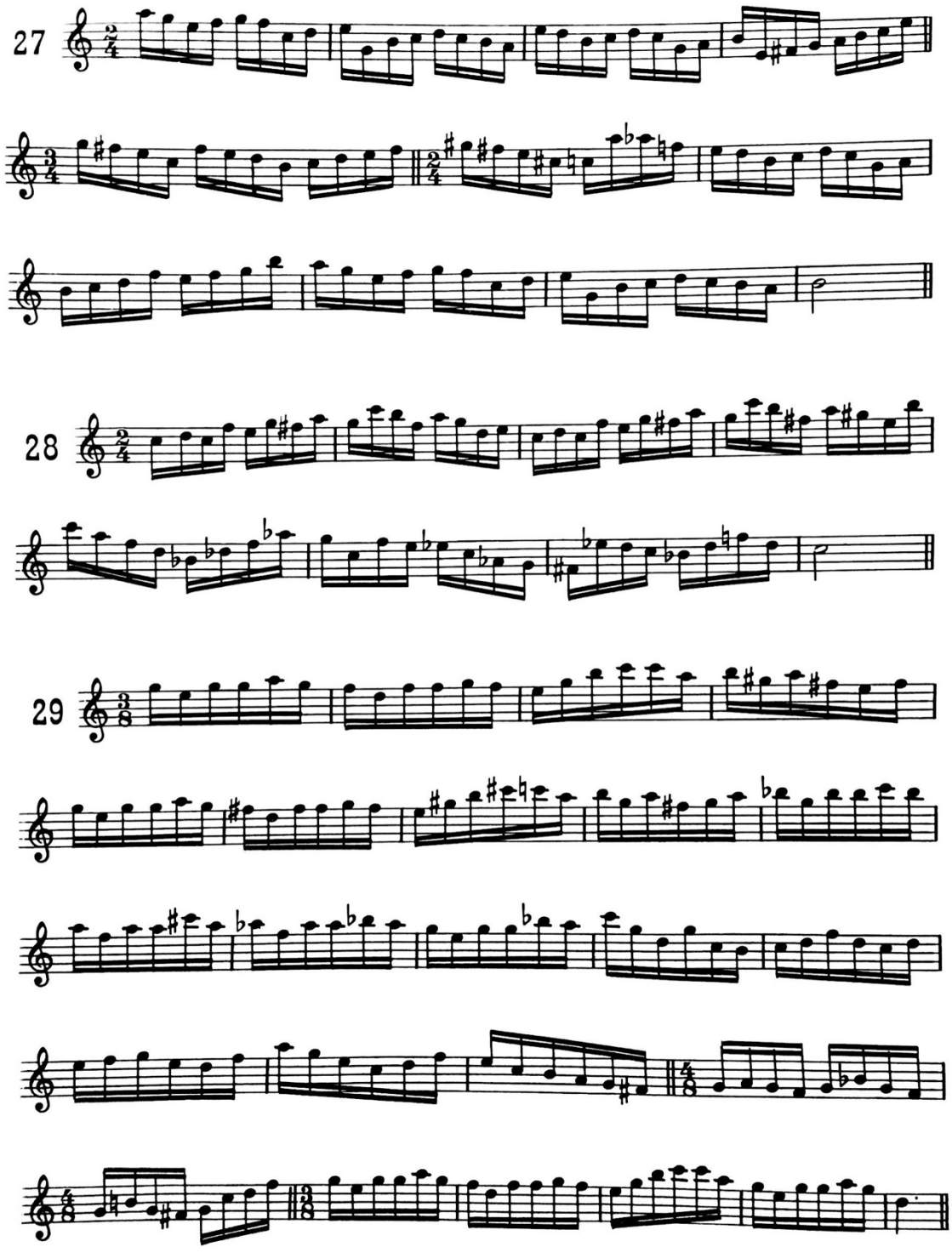


Ilustración 75. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 1, pag 62

Este rápido avance permite adentrar al principiante en particularidades técnicas que se requieren para tocar rápidamente las piezas y estudios basados en el choro.

Siguen las secciones de sonidos largos, diseñados para tener mejor control del sonido, ejercicios de mecanismo que al igual que en el método Taffanel-Gaubert se centran en puntos específicos de algunas digitaciones difíciles (ilustraciones 76,77)
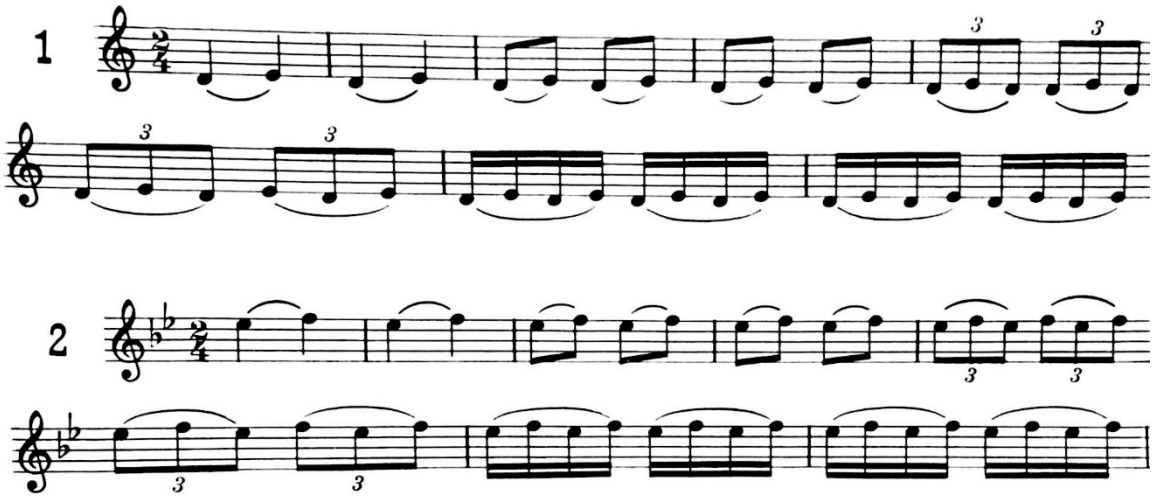


Ilustración 76. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 1, pag 67
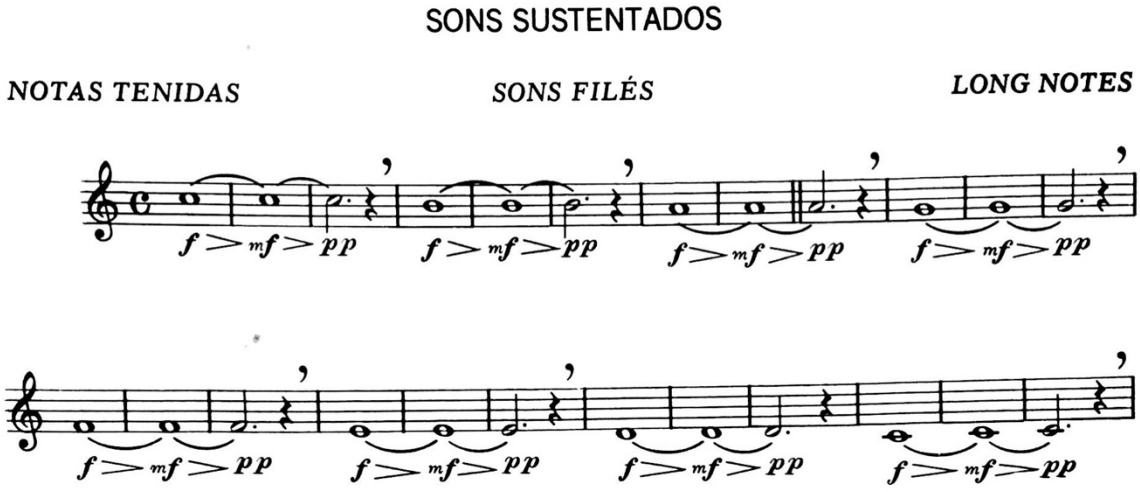


Ilustración 77. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 1, pag 65 (fragmento)

Posteriormente hay ejercicios para el legato, el vibrato, emisión de notas agudas y ejercicios de ligaduras en octavas. La progresión de este método no está sistematizada en un proceso lento y escalonado, allí el estudiante se encuentra confrontado con ejercicios que manejan un concepto de tonalidad muy extenso en el cual se trabaja sobre el uso de las diferentes alteraciones en un ámbito en el cual no hay una referencia precisa a una tonalidad particular o predominante, que evidentemente proviene de la misma riqueza de la música popular brasilera (ilustración 78)
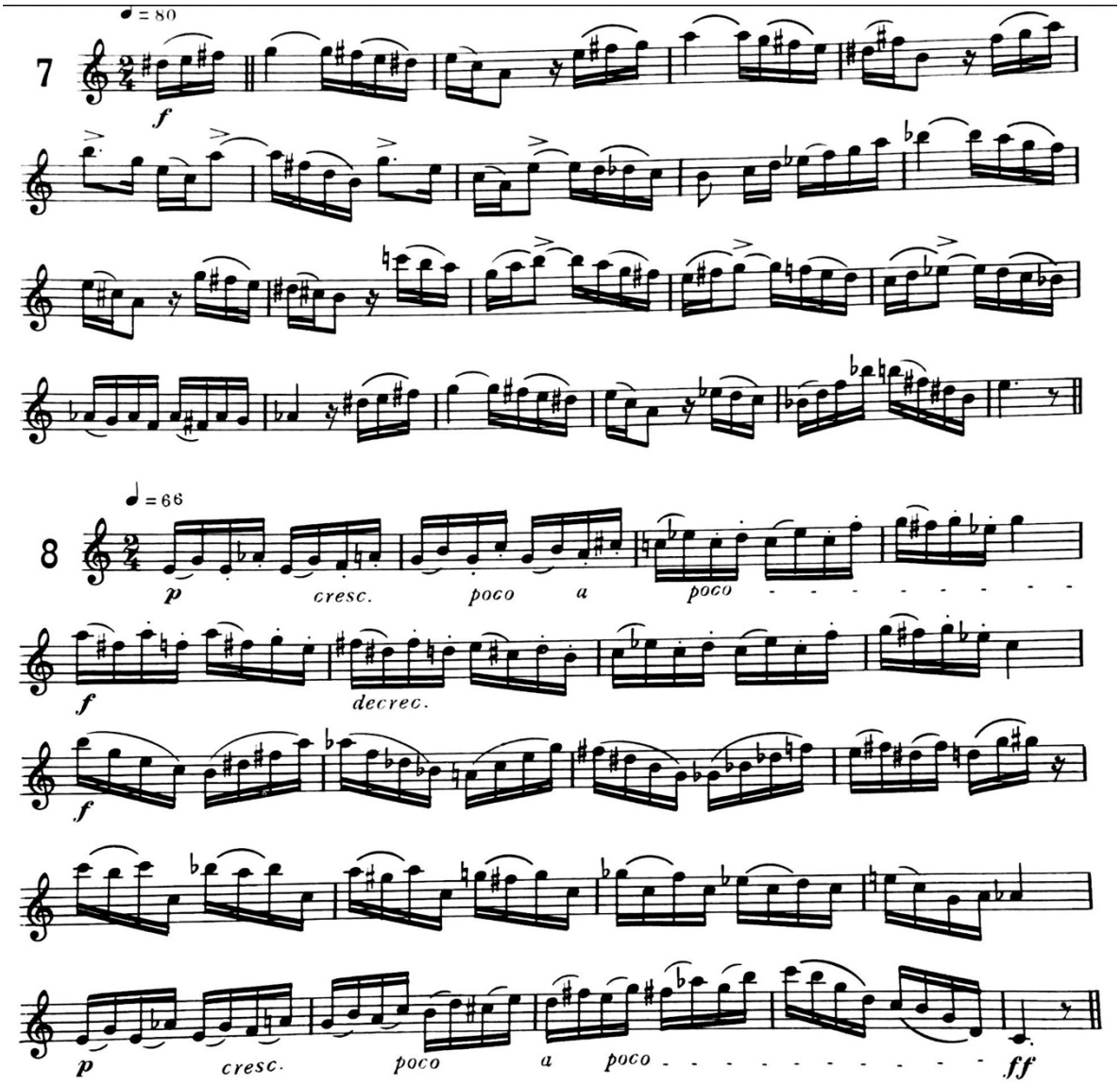
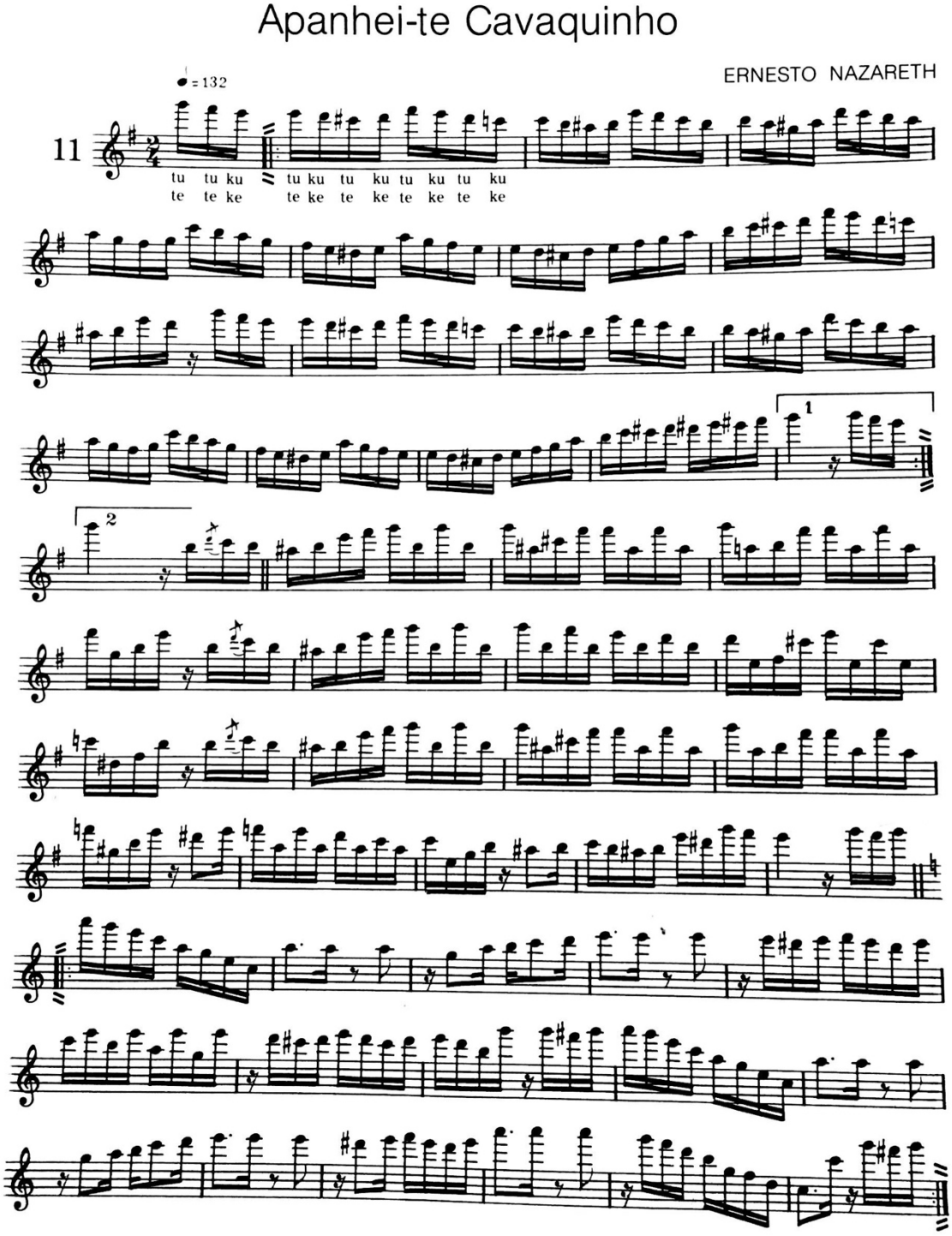


Ilustración 78. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 1, pag 71

Es a partir del capítulo XX con el golpe de lengua que encontramos piezas representativas de la tradición musical brasilera o compuestas especialmente para el método. Allí encontramos Un vals de Pattapio Silva titulado *Primeiro Amor* y el chôro *Apanhei-te Cavaquinho* de Ernesto Nazareth. (ilutraciones 79,80)
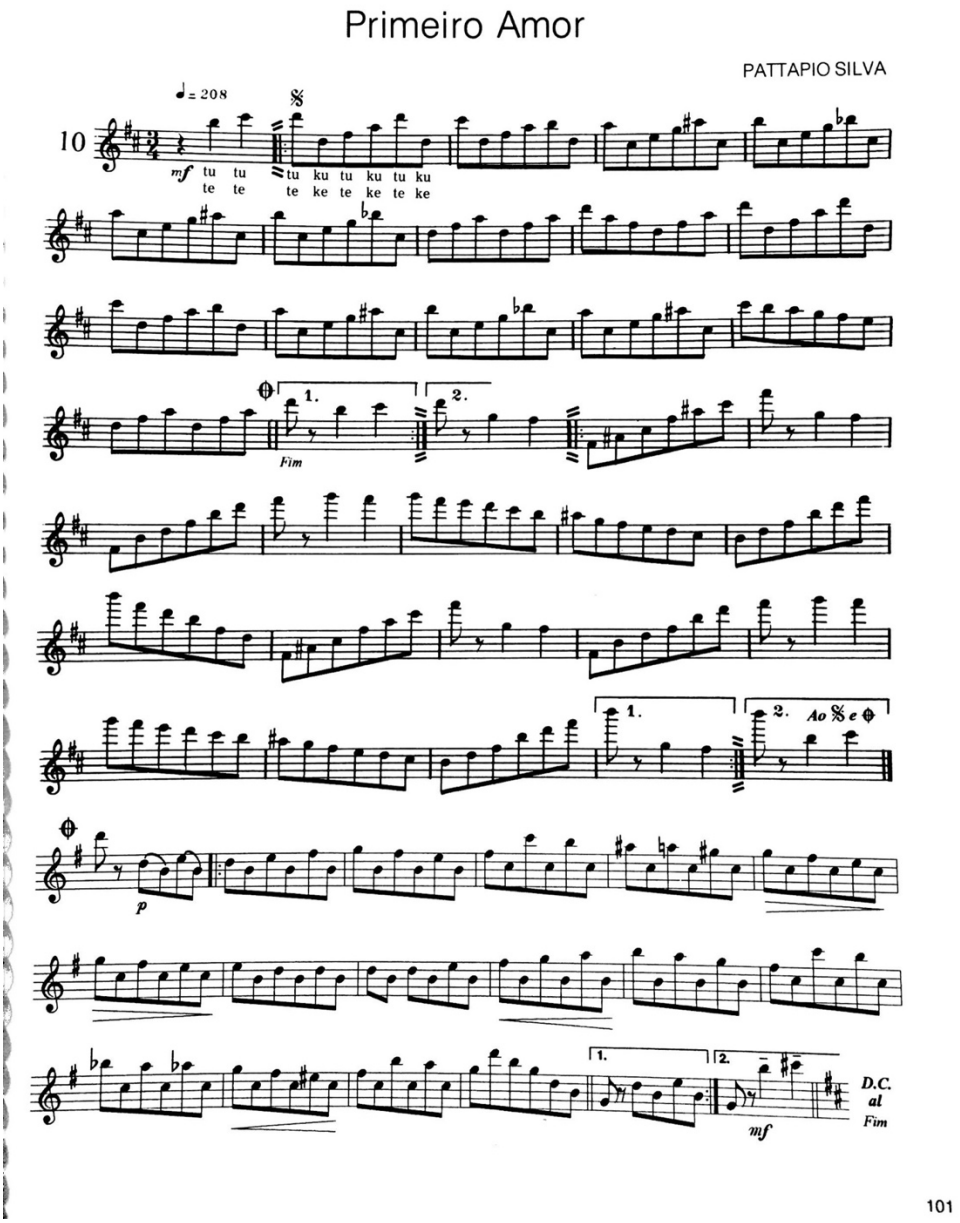


Ilustración 79. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 1, pag 101



102

Ilustración 80. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 1, pag 102

Los ejercicios elaborados por Guerra-Peixe para los capítulos XX y XXI son concebidos con un lenguaje, sin una referencia al uso de la tonalidad mayor o menor. Son ejercicios lagunas veces complejos para la lectura y persisten mayoritariamente en el uso del estacato, tal vez la alta presencia en los lenguajes populares y la ejecución de esta música contribuye al desarrollo de los golpes de lengua en mayor proporción que el legato lírico o expresivo.

El capítulo XXII llamado *Ejercicios Diarios de* Mecanismo es de carácter variopinto, Wolzenlogel organiza una aprendizaje de todas las escalas mayores partiendo en Do mayor y siguiendo el círculo de quintas. Cada ejercicio trabaja la escala correspondiente en un esquema similar al EJ4 de Taffanel-Gaubert, por secuencias ascendentes y descendentes, una escala cromática a partir de la tónica de turno y series de intervalos ascendentes y descendentes de terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas y octavas. Los arpegios de la tonalidad en subdivisión ternaria y binaria. (ilustraciones 81,82)

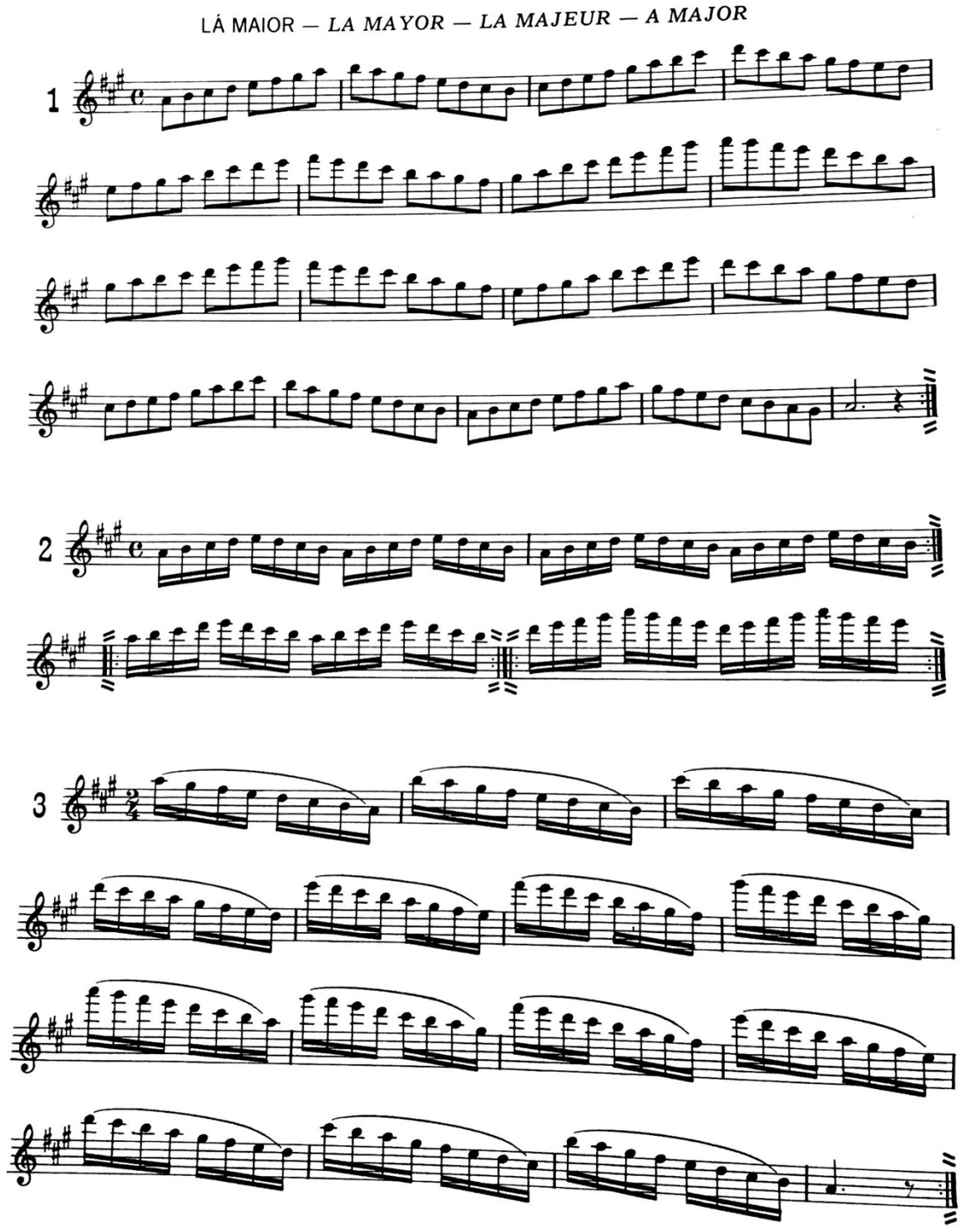


Ilustración 81. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 1, pag 122
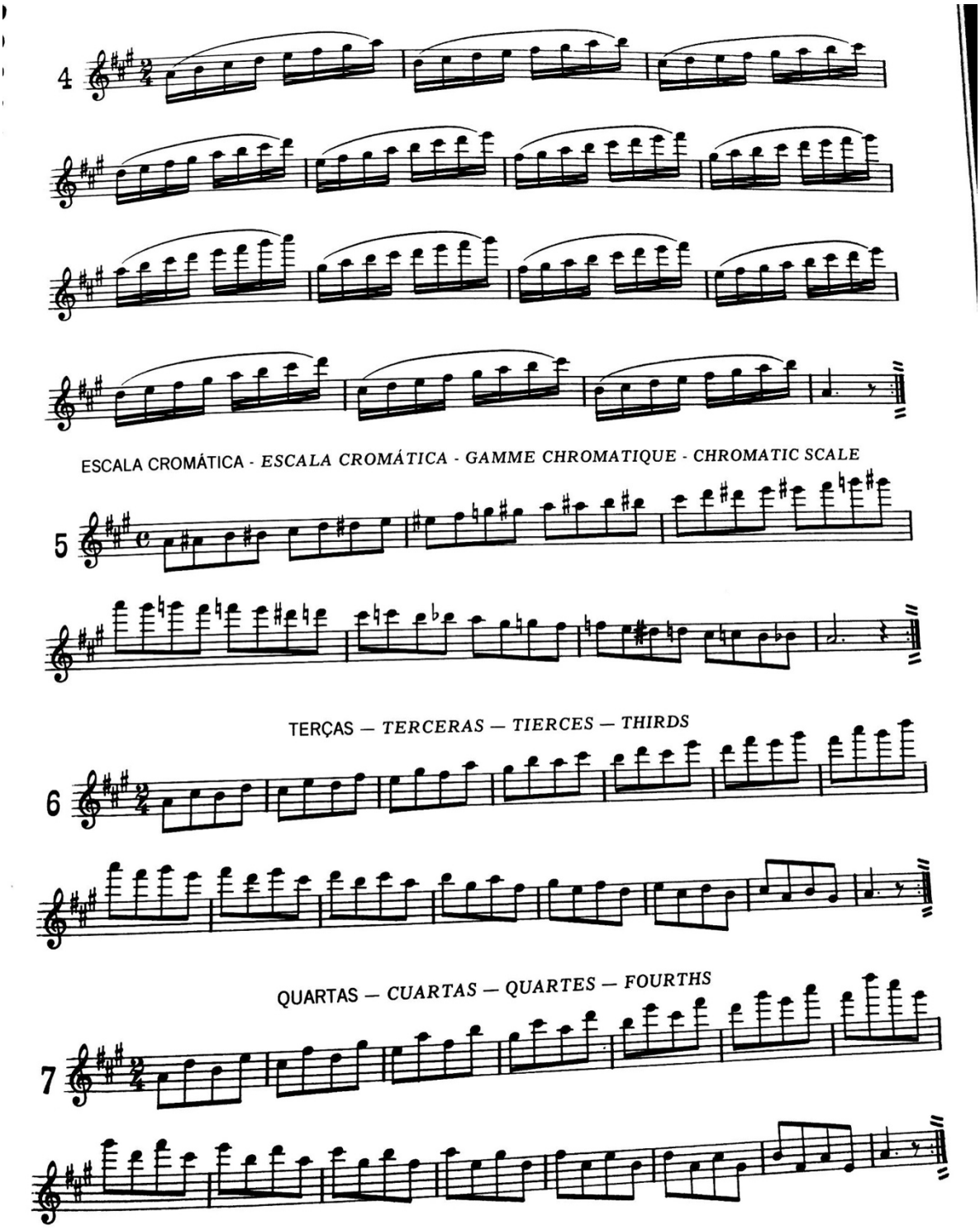


Ilustración 82. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 1, pag 123

El primer volumen de este método no propende por un uso racionalizado del material, siguiendo secuencias progresivas en un orden determinado. Es más bien una exposición abierta de diferentes facetas de la bases técnicas de la flauta. Los ejercicios melódicos de Guerra Peixe tratan acerca del uso de cada intervalo para lo cual el compositor diseña ejercicios cortos que trabajan un intervalo en particular haciendo uso de las alteraciones desde el primer ejercicio pero sin referirse a una tonalidad precisa tal como se ve en Taffanel Gaubert.

El primer volumen pone a leer rápidamente las alteraciones sin seguir una secuencia de tonalidades por quintas o cuartas. Son ejercicios modernos que no tienen quizás la riqueza melódica y musical de los estudios que vendrán en el segundo volumen pero tienen la fortaleza de familiarizar al principiante con construcciones musicales más complejas desde la perspectiva armónica.

2.3 Segundo Volumen

El segundo volumen del Método Ilustrado para Flauta de Celso Woltzenlogel comienza con la continuación de los ejercicios diarios de mecanismo. Al igual que en el primer volumen se siente la influencia de Taffanel-Gaubert en lo referente al uso de articulaciones diversas en cada ejercicio, pero centrados solamente en las escalas menores.

A diferencia de Taffanel-Gaubert en el método ilustrado las escalas se trabajan por separado, no hay conexiones entre los modos mayores y menores o visceversa. Cada tonalidad se trabaja por grados conjuntos en extensiones de tres octavas, en simple y doble golpe de lengua, ligaduras por 8 notas y diversas combinaciones de ligado y estacato

Ejercicios en terceras cuartas quintas sextas séptimas y octavas, cada secuencia trabaja el intervalo considerado pero sin hacer inversión del mismo como en el ejercicio EJ6 A y B del Taffanel-Gaubert donde se articulan las secuencias en terceras con las cuartas y las sextas en el mismo ejercicio con las séptimas.

Ejercicios de escalas cromáticas en diversas articulaciones cierran este capítulo así como una pequeña sección para estudiar digitaciones complejas muy en el estilo de los cuadernos de Marcel Moyse de *Escalas y Arpegios* y la *Escuela de la Articulación.*

Los capítulos IV y V del método de Celso Woltzenlogel son por así decirlo el núcleo de este extenso texto. Allí están plasmadas las aspiraciones iniciales de su autor en cuanto al uso de los ritmos y armonías de la música popular brasilera. Algunos estudios, tienen un carácter más popular que otros en claras fusiones con elementos de la música moderna del siglo XX o el jazz. (ilustraciones 83,84,85)
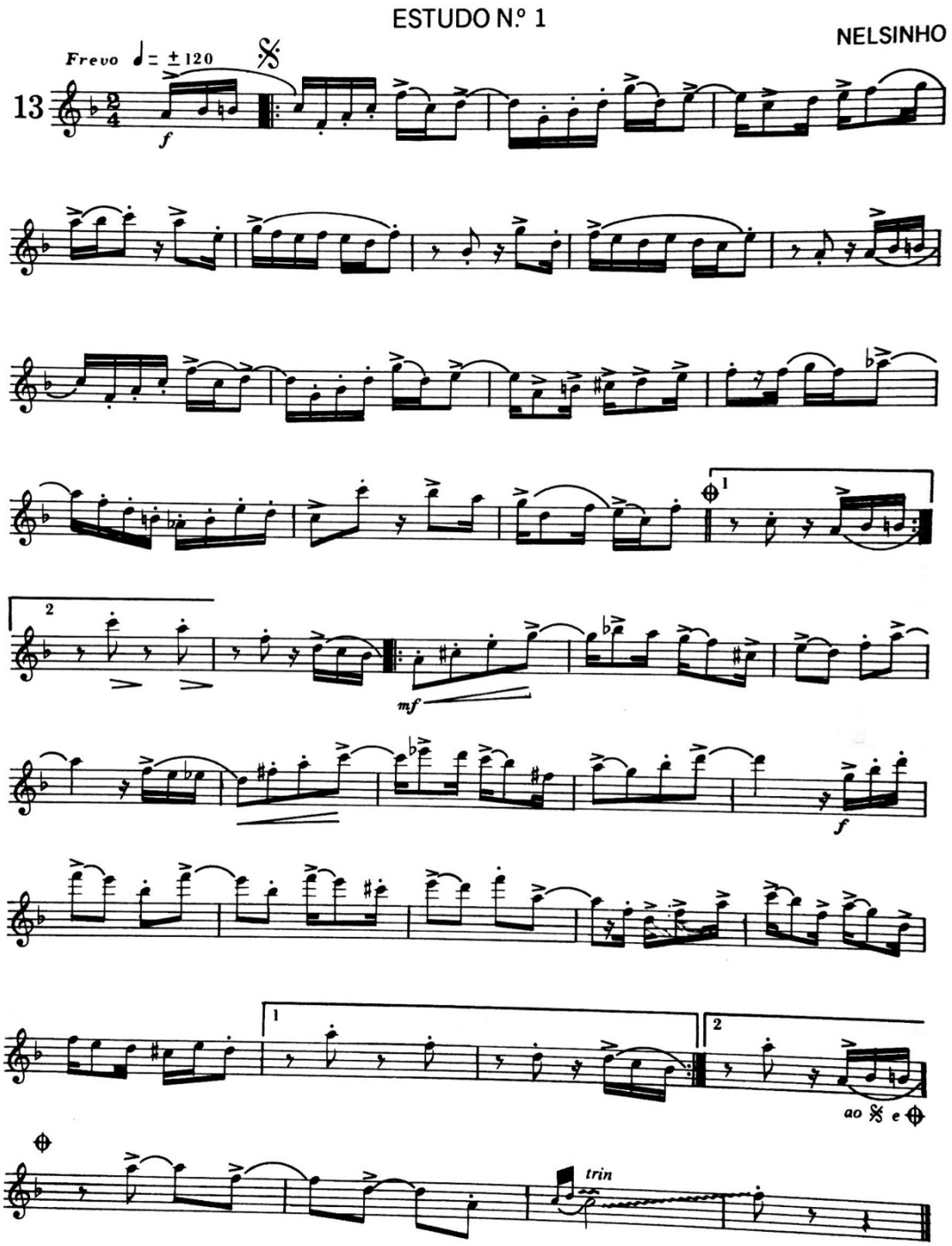


Ilustración 83. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 2, pag 135

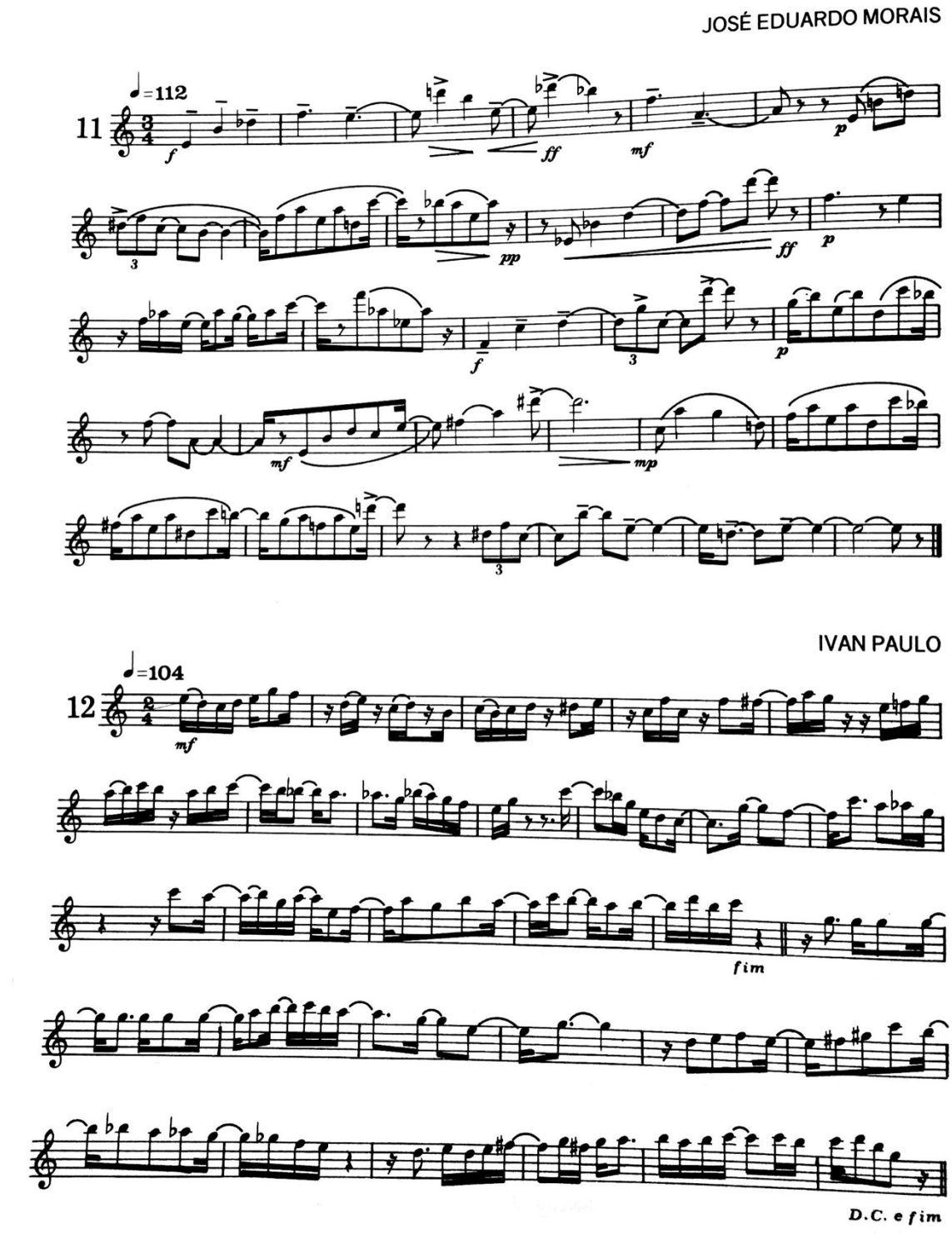


Ilustración 84. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 2, pag 134
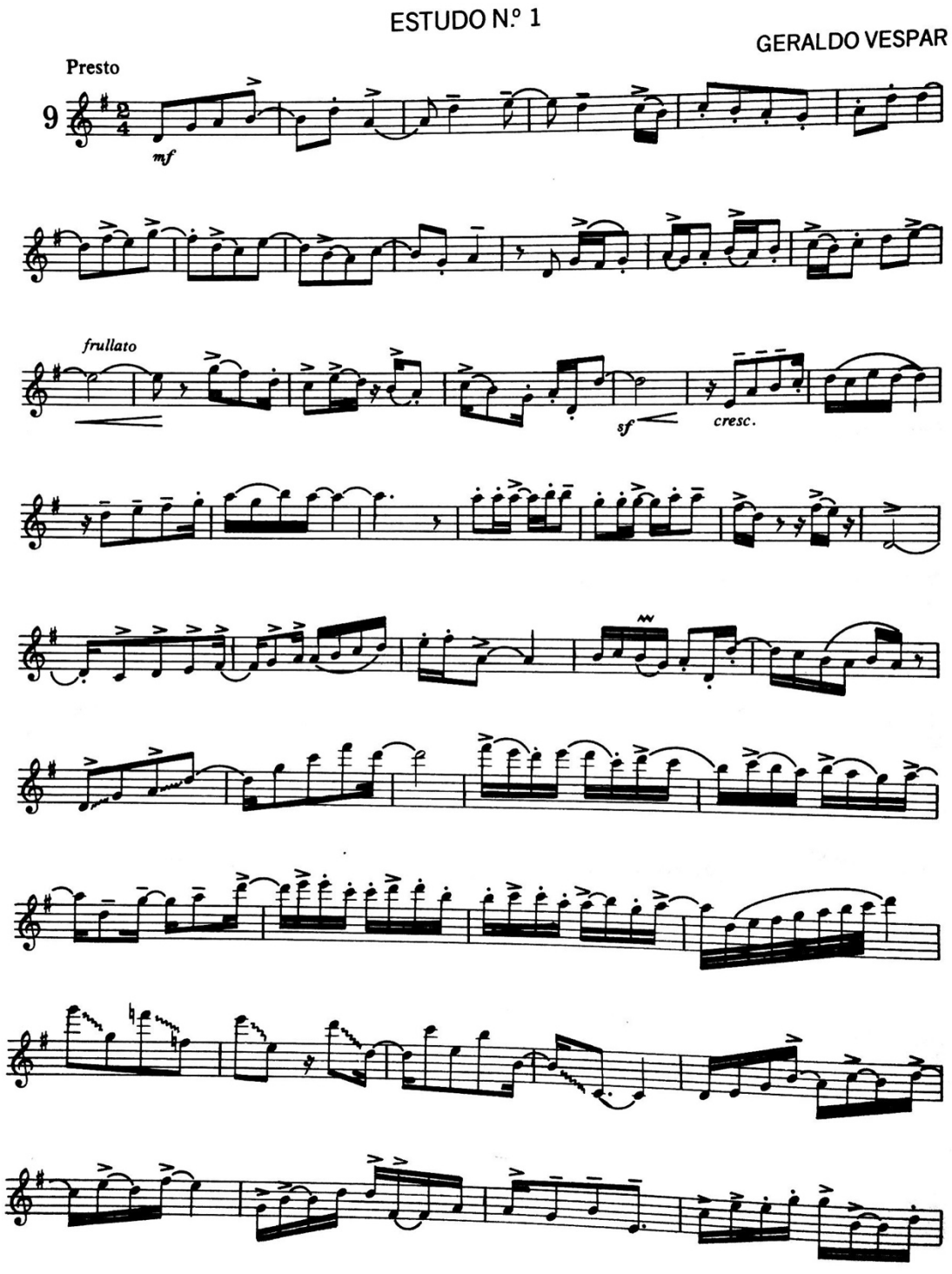


Ilustración 85. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 2, pag 132

Sin embargo queda una cierta insatisfacción en lo que se refiere a la brevedad de estos dos capítulos y a sus originales contenidos. De todas maneras este libro puede ir más allá que un simple texto, Celso Woltzenlogel pensó en un método que no solamente se limitara a dar instrucciones acerca de la ejecución de la flauta.

Como lo vimos anteriormente el libro es más amplio que un método tradicional, en la entrevista que el maestro Woltzenlogel me concedió en Octubre de 2017 en Bogotá, fue reiterativo en relación con su preocupación acerca de los textos con los que muchos jóvenes brasileros aun trabajan, pues quizás no se reconocen en ellos porque musicalmente están anclados sobre músicas muy alejadas de su cultura. Además en esta última sección el método promueve el encuentro entre los estudiantes con piezas a dos, tres y cuatro flautas lo que permite sin duda tener una iniciación a la música de ensamble, aspecto que es apenas tratado en métodos tan tradicionales como Taffanel-Gaubert o los cuadernos de Marcel Moyse. (fig84-85)

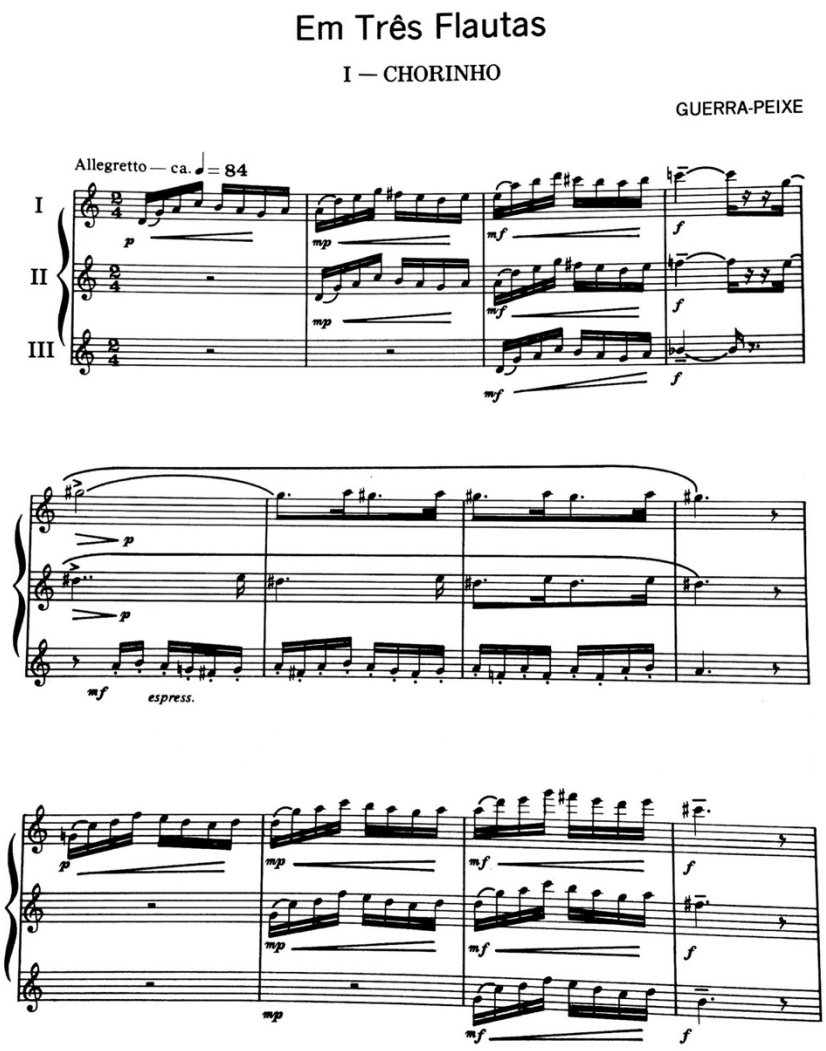


Ilustración 86. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 2, pag 106
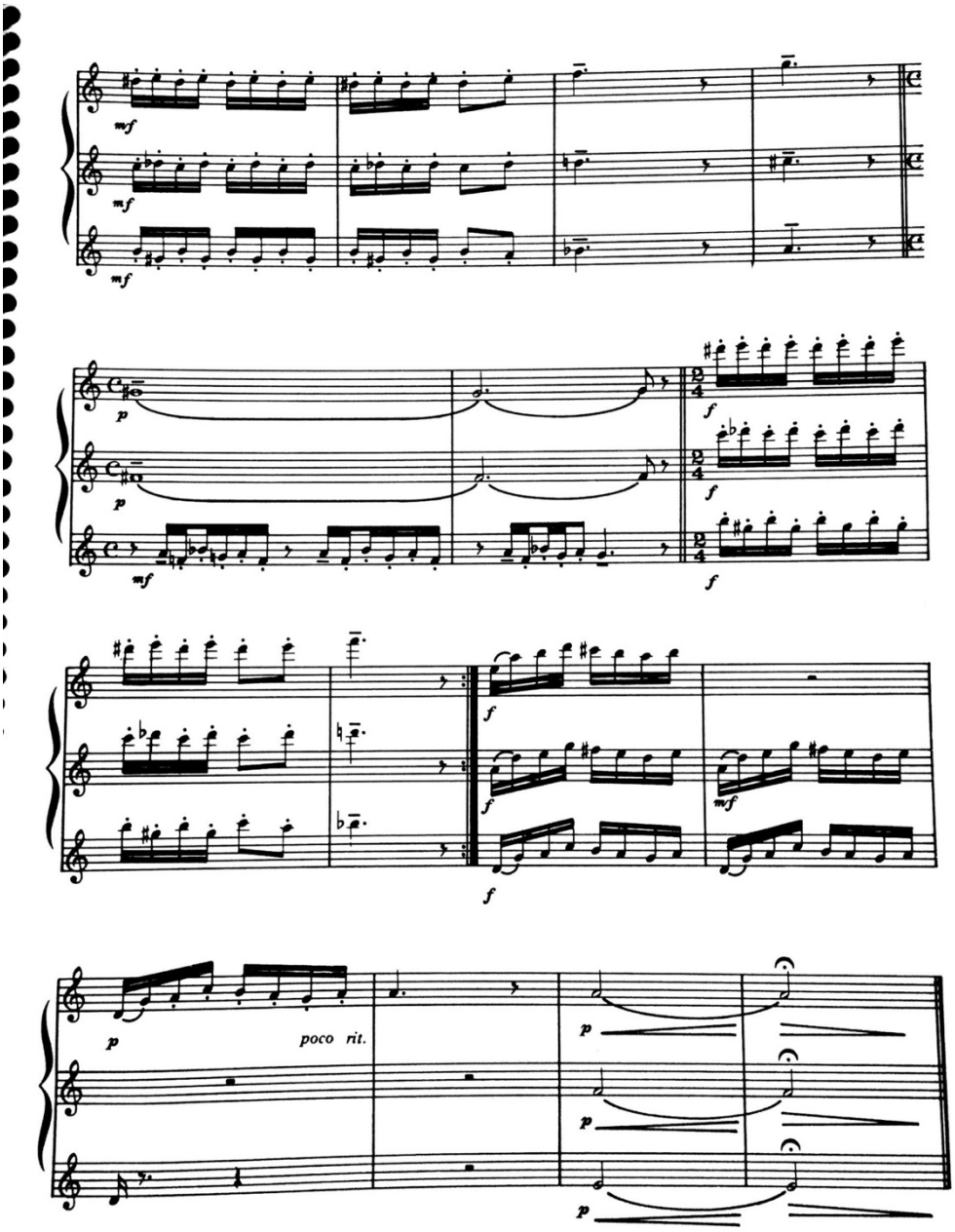


Ilustración 87. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 2, pag 107

CONCLUSIONES

La elaboración de este proyecto produjo en su autor una relectura de los dos métodos desde una perspectiva más reflexiva; en ese orden de ideas la observación y el análisis de los mismos permitió apreciar más profundamente su pertinencia, fortalezas y debilidades, así como sus características distintivas enriqueciendo el uso de cada uno de ellos.

Cada uno de los textos analizados tiene objetivos instrumentales y musicales claramente definidos, producto de las diferentes escuelas y momentos de su elaboración, lo cual enriquece el uso desde la docencia y la práctica para los estudiantes.

La secuencia de iniciación para los principiantes en los dos métodos es rápida, lo que significa que sus autores contemplan una preparación previa fuera de dichos métodos particularmente en los niveles infantil y juvenil.

Ambos textos permiten la exploración y estudio en múltiples direcciones, con lo cual los métodos pueden ser estudiados en un orden no secuencial. Para estudiantes que ya tienen un nivel intermedio, por ejemplo, el uso de estos métodos puede directamente hacerse desde los ejercicios específicos para la técnica del mecanismo, los golpes de lengua, la ornamentación y las síncopas u otro aspecto puntual que se necesite fortalecer en particular.

La estructura general del método Taffanel-Gaubert se manifiesta como un tratado, con consideraciones estéticas sobre la flauta, la música y el arte. Su escritura está enraizada en los métodos franceses decimonónicos en los cuales un método de instrumento es considerado como un tratado que integral de teoría y práctica musical.
La estructura general del método ilustrado de Woltzenlogel es pragmática e informativa. Es un método representativo de su época en la cual no hay consideraciones estéticas sino asuntos esencialmente prácticos.
El método completo de Taffanel-Gaubert es más musical que técnico. A pesar de tener un capítulo exclusivo sobre el mecanismo de la flauta, sus autores no desdeñan en ningún momento la necesidad de llamar la atención del estudiante acerca de la calidad del sonido, la musicalidad y los objetivos estéticos contenidos en cada sección del método.

El método ilustrado de Celso Woltzenlogel es convencional en sus ejercicios diarios de técnica, innovador en los estudios progresivos de Guerra-Peixe y original en su material de piezas basadas en la música popular del Brasil. En este sentido su autor no reniega de la tradición de una formación técnica proveniente de los métodos europeos sino que la complementa con su enfoque en los contenidos de los estudios y ejercicios de arraigo brasilero.

Las referencias bibliográficas o anecdóticas acerca de sus autores son representativas en la descripción de los contenidos. Los autores de ambos métodos dejan claro que su experiencia personal y sus vivencias musicales fueron punto de partida para la elaboración de los métodos.

La experiencia docente le permitió al autor de este proyecto adoptar una mirada crítica y reflexiva sobre los materiales de ambos textos, de manera a establecer una mirada mucho más crítica y reflexiva sobre su uso y a lo largo de sus años en el campo docente.

Mientras Taffanel-Gaubert es un método clásico y elegante, el método de Celso Woltzenlogel es un tributo a la música tradicional del Brasil, y a la vez, un texto con contenido social de apertura, diversidad e inclusión.

Los 17 grandes ejercicios diarios de mecanismo son el núcleo integrador del método Taffanel-Gaubert, los cuales siguen siendo imitados, reinterpretados por muchos docentes en el mundo enriqueciendo así, casi un siglo después de su publicación, su uso y aplicabilidad en el presente

Los capítulos de estudios y arreglos de música brasilera son la razón de ser del método de Celso Woltzenlogel, convirtiéndose en su principal atractivo.

El uso apropiado de cada texto depende de quien lo usa y de quien guía el proceso, como cualquier otro texto. Cada libro hace aportes fundamentales que están avalados por la excelencia como intérpretes y pedagogos de sus autores.

El uso inapropiado de cada texto proviene de la impaciencia o la premura en la obtención de resultados. Ninguno de los dos métodos es realmente completo, siempre será necesario complementarlos con cientos propuestas existentes en la literatura de formación para la flauta.

BIBLIOGRAFÍA

Altès, Henry. *Célebre Méthode Complete pour la Flûte. Cuarta Edición Vols 1y 2 Paris: Alphonse Leduc,1923*

Baillot, Pierre. *Art du Violon.* Editado por Schott. Paris, 1830

Blakeman, Edward. *Taffanel Génie de la Flûte*. Paris: Editions Actualité Freudienne, 2008

Debost, Michel. *Une simple Flûte*. Paris. Van de Velde 1996

Debost, Michel. *Una flauta Sencilla*, Valencia-España. Dasí Flautas Ediciones 2007

Desayhe, Sophie. *Écoute, je joue!.* Billaudot Gerad, 31 de mayo de2018. https://www.youtube.com/watch?v=RKAWJ07tVFs&t=14s (último acceso: 2 de Agosto de 2018)

Dorgueille, Claude. *L'École Française de la Flûte* Editions Actualité Freudienne, Paris 1994

Lavignac, Albert. *Encyclopedie du Conservatoire.* Paris: Librerie Delagrave, 1921

Moyse, Marcel. *Gammes et Arpeges, L'Ecole de la Articulation, Etudes et Excercises Techniques, Le Debutant Flûtiste* 4 Vols. Paris 1931

Quantz, Johann Joachim. *Essai.* Paris: Editions Aug.Zurfluh, 1975

Rodríguez, Andrés Eloy. *Utilización de Elementos de Música Venezolana para la Enseñanza de la Flauta.* Tesis de Maestría. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 2008.

Simonsen, Adam. *Master Classe with Emmanuel Pahud. 2012.* https://www.playwithapro.com/video/artist/emmanuel pahud. (último acceso 2 de Junio de 2017)

Taffanel, Paul y Gaubert, Philippe. *Méthode Compléte pour la Flûte.* Vol 1y 2. 2 vols. Paris: Alphonse Leduc, 1923

Taffanel, Paul y Gaubert, Philippe. *17 Grands Excersices Journaliers de Mechanisme.* Paris: Alphonse Leduc, 1958

Verroust, Denis. *Recontre Avec Emmanuel Pahud.* La Traversiere Magazine Magazine. Prod. Association Française de la Flûte. Paris, 2002

Woltzenlogel, Celso. *Método Ilustrado de Flauta. Vol. 1y 2. 2 vol. Sao Paulo: Irmaos Vitale, 2008*

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 El arte del violin-Baillot..... 23
Ilustración 2 Enciclopedia de la Música-Lavignac 23
Ilustración 3. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 6 25
Ilustración 4. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volúmen, Pag 6 26
Ilustración 5. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 9 26
Ilustración 6. . Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 9 26
Ilustración 7. . Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 10 28
Ilustración 8. . Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 11 29
Ilustración 9. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 15 30
Ilustración 10. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 16 31
Ilustración 11. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 18 31
Ilustración 12. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volúmen, pag 21 32
Ilustración 13. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 25 33
Ilustración 14. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 26 34
Ilustración 15. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 27 34
Ilustración 16. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 30 36
Ilustración 17. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 31 36
Ilustración 18. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 35 37
Ilustración 19. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 42 38
Ilustración 20. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 43 39
Ilustración 21. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 47 40
Ilustración 22. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 49 41
Ilustración 23. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 49 42
Ilustración 24. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag, 43 42
Ilustración 25. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag, 56 43
Ilustración 26. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 56 43
Ilustración 27. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 65 44
Ilustración 28. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 66 44
Ilustración 29. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 68 45
Ilustración 30. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 69 45
Ilustración 31. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 60 46
Ilustración 32. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 60 47
Ilustración 33. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 61 48
Ilustración 34. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 62 49
Ilustración 35. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volúmen, pag 72 50
Ilustración 36. Método Taffanel. 1er Volumen, pag 75 51
Ilustración 37. Metodo Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 76 53
Ilustración 38. The Orchestral Flute Parctice.Book 1, pag58 54
Ilustración 39. Método Taffanel Gaubert. 2o Volumen, pag 215..... 55
Ilustración 40. Método Taffanel Gaubert. 2o Volumen, pag 207..... 55
Ilustración 41. Método Taffanel Gaubert. 1er Volumen, pag 91 56

Ilustración 42. Método Taffanel Gaubert. 1er Volumen, pag 91 57
Ilustración 43. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 92 58
Ilustración 44. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 93 58
Ilustración 45. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 97 60
Ilustración 46. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 104 61
Ilustración 47. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 105 62
Ilustración 48. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 108 63
Ilustración 49. Método Taffanel-Gaubert. 1er Volumen, pag 108 64
Ilustración 50. Método Taffanel-Gaubert. 2o Volumen, pag 146 (fragmento) 65
Ilustración 51. Método Taffanel-Gaubert. 2o Volumen, pag 154 (fragmento) 65
Ilustración 52. Método Taffanel-Gaubert. 2o Volumen, pag 145 (fragmento) 66
Ilustración 53. Método Taffanel-Gaubert. 2o Volumen, pag 164 (fragmento) 67
Ilustración 54. Método Taffanel-Gaubert. 2o Volumen, pag 164 (fragmento) 68
Ilustración 55. Método Taffanel-Gaubert. 2o Volumen, pag 174 (fragmento) 68
Ilustración 56. Método Taffanel-Gaubert. 2o Volumen, pag 176 (fragmento) 69
Ilustración 57. Método Taffanel-Gaubert. 2o Volumen, pag 184 (fragmento) 70
Ilustración 58. Método Taffanel-Gaubert. 2o Volumen, pag 208 71
Ilustración 59. Taffanel-Gaubert, 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo. Pag 3..... 72
Ilustración 60. Taffanel-Gaubert, 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo. Pag 5..... 72
Ilustración 61. Taffanel-Gaubert, 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo. Portada.. 72
Ilustración 62. Taffanel-Gaubert. 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo. Pag 2 (fragmento) 76
Ilustración 63. Taffanel-Gaubert. 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo. Pag 6 (fragmento) 76
Ilustración 64. Taffanel-Gaubert. 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo. Pag 10 (fragmento) 77
Ilustración 65. Taffanel-Gaubert. 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo. Pag 13 (fragmento) 78
Ilustración 66. Taffanel-Gaubert. 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo. Pag 15 (fragmento) 78
Ilustración 67. Clase de Flauta de Gaston Crunelle en el Conservatorio de Paris 1952. De pie, octavo de izq a der Michel Debost. Al piano Ida Ribera (Traversieres Magazine 21/55 1996). 79
Ilustración 68. Taffanel-Gaubert. 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo. Pag 16.... 80
Ilustración 69. Taffanel-Gaubert. 17 Grandes Ejercicios Diarios de Mecanismo. Pag 17.... 81
Ilustración 70. Una Flauta Sencilla. Cuaderno de Trabajo, pag 12 83
Ilustración 71. Una Flauta Sencilla. Cuaderno de Trabajo, pag 18 83
Ilustración 72. Una Flauta Sencilla. Cuaderno de Trabajo, pag 18 84
Ilustración 73. Una Flauta Sencilla. Cuaderno de Trabajo, pag 19 84
Ilustración 74. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 1, pag 57 91
Ilustración 75. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 1, pag 62 92
Ilustración 76. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 1, pag 67 93
Ilustración 77. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 1, pag 65 (fragmento) 93

Ilustración 78. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 1, pag 71 94
Ilustración 79. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 1, pag 101 95
Ilustración 80. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 1, pag 102 96
Ilustración 81. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 1, pag 122 98
Ilustración 82. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 1, pag 123 99
Ilustración 83. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 2, pag 135 101
Ilustración 84. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 2, pag 134 102
Ilustración 85. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 2, pag 132 103
Ilustración 86. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 2, pag 106 105
Ilustración 87. C. Woltzenlogel, Método Ilutrado de Flauta. Volumen 2, pag 107 106

ANEXOS

Woltzenlogel, Celso. entrevista de Santiago Sierra. Entrevista Maestro Celso.

Entrevista al maestro Celso Woltzenlogel*

Santiago Sierra: Maestro Woltzenlogen, ¿en qué momento se presentó la idea de hacer ese método y cual fue la motivación?

Celso Woltzenlogel: - Yo estudié toda la vida con Taffanel-Gaubert pero sentía que, sobretodo para nosotros en Suramérica, era necesario algo más. Porque Taffanel-Gaubert al igual que los métodos clásicos no tiene los ritmos de América del Sur. Su temática está dirigida a preparar al estudiante en la música clásica, y adicionalmente tuve malas experiencias en la ejecución de la música popular brasilera por la complejidad de las síncopas que contiene esta música, ya que al comienzo no podía tocarlas. Entonces pensé, si algún día voy a a escribir algún método, este tiene que ser concebido teniendo en cuenta este problema.

Y afortunadamente pude hacerlo. Un día estaba en la puerta del conservatorio y casualmente me encontré con el gran compositor Guerra-Peixe y me dijo: -Mira, eres el flautista del momento, tienes una linda sonoridad, eres profesor aquí en la Universidad, tienes que escribir un método. Tu sabes que hay un músico que escribe métodos para todos los instrumentos, y va ser él quien que va escribirlo.

Yo como no soy compositor decidí escribirlo a cuatro manos con Guerra Peixe, yo le contaba que era lo que quería e íbamos avanzando. Entonces hicimos un trabajo en el cual rápidamente introdujimos las alteraciones y diferentes métricas a estudiar.

Durante el tiempo en el que estaba trabajando en el método fui a tocar a Brasilia para reemplazar a una flautista clásica en una orquesta de radio. Y el primer flautista era un gran intérprete de la música popular además de los saxofonistas, trombonistas etc. Entonces esto me aclaró aun más la dirección que debía tomar el método y hablé con varios de los músicos de esta orquesta que eran grandes arreglistas, para que escribieran estudios sobre la síncopa.

El problema que teníamos en el conservatorio tocando toda la música clásica disponible se presentaba cuando íbamos a tocar la música popular. Salvo los saxofonistas y trompetistas quienes con más frecuencia tenían oportunidad de tocar estos repertorios. Finalmente el método se enriqueció con el aporte de estos arreglistas, adicional al trabajo que yo estaba haciendo con Guerra Peixe.

La consecuencia para los flautistas fue disponer de ese material que les permitía adentrarse en la música popular brasilera desde su formación básica de conservatorio.

Santiago Sierra: Y de los géneros de la música popular brasilera, cuales son los que están más presentes en el método?

Celso Woltzenlogel: La samba y el choro. Todos los choros tienen síncopa, algunos más que otros. En la samba pasa lo mismo, y siempre el problema está en la configuración semicorchea, corchea, semicorchea.

Santiago Sierra: ¿estos géneros están catalogados como músicas urbanas?

Celso Woltzenlogel: Toda la música de Brasil que escuchas pertenece a esos géneros en su mayoría. Radamés Gnatalli quien fue un gran compositor y un gran pianista, como una especie de Gershwin en Brasil escribió todas sus obras con el sabor de la música del Brasil. La Sonatina para flauta de este compositor tiene muchos elementos extraídos de la música popular brasilera.

Santiago Sierra: ¿Hay alguna influencia de Villa-Lobos?

Celso Woltzenlogel: Villa-Lobos no tiene mucha síncopa, puede tener algunas pero no es una característica de su música. Hizo música muy difícil, tal vez en el Choro que escribió para Clarinete y Flauta hay algún indicio de estos elementos populares.

Santiago Sierra: Maestro ¿cómo fue la recepción del método en Brasil, entre los estudiantes y los colegas?

Celso Woltzenlogel: Buenísima, y lo fue justamente por introducir rápidamente el uso de las alteraciones. Taffanel-Gaubert, y no estoy sugiriendo que el método sea malo, tiene casi 60 ejercicios introductorios en Do Mayor. Mi método comienza muy rápido con fa#, recuerdo que cuando comencé a enseñar a un estudiante le mostré todas las digitaciones de do, pero él me preguntó sobre la digitación de fa# y yo le dije debes esperar a que llegara la tonalidad. Ese recuerdo influyó sobre las manera como quería organizar el método. Cuando lo presenté en los Estados Unidos por ejemplo muchas personas me hicieron preguntas acerca de la rápida progresión del método. Esto no debería ser un problema, menos aun, cuando hoy en día un niño de cuatro años tienen capacidad de entender rápidamente instrucciones y realizar operaciones complejas en un celular. Hoy los jóvenes van muy rápido.
Otro aspecto importante para la edición del método me fue sugerido por el editor en Sao Paulo. Él me hablo del caso del gran compositor y acordeonista brasilero Mario Mascarenhas, quien tuvo muchos problemas para divulgar sus métodos en Suramérica pues estaban solamente editados en portugués. Entonces como mi esposa es argentina y además enseñaba francés, decidí editarlo en portugués, español y francés, luego con la ayuda de un gran amigo inglés agregamos la traducción al inglés. Esto obviamente facilitó muchísimo la divulgación internacional.

Santiago Sierra: Maestro no hay duda que la difusión de la música popular brasilera es uno de los grandes hitos de la música latinoamericana a nivel mundial. ¿Cree usted que esto influyó en la recepción del método fuera del Brasil?

Celso Woltzenlogel: Sí por supuesto, sobre todo lo que llamó la atención fue el capítulo de las síncopas, ningún método tiene algo así, salvo los métodos del jazz, pero eso ya es otro lenguaje. La característica más relevante de nuestra música es la síncopa, que junto con la armonía contribuyeron al éxito del método.

Yo aproveche también para poner en el método muchos elementos importantes. Por ejemplo para el estudio del estacato, la referencia suele ser el scherzo del sueño de una noche de verano de

Mendelssohn, en la música brasilera yo utilicé piezas como el Apanhei-te Cavaquinho de Ernestto Nazareth y otras similares para el trabajo en profundidad del estacato.

Los estudios de trinos se hizo introduciendo estos adornos como parte de la melodía, para que no fuese un trabajo mecánico. El trabajo de escalas que son obligatorias en los métodos, propuse ejercicios un poco más complicados que los tradicionales. Tuve en cuenta mi experiencia de orquesta para diseñar algunos ejercicios. Y agregué consejos prácticos como pasar el dedo meñique derecho por la nariz cuando se van a tocar piezas donde el complejo uso de este dedo está entre las notas do, do#, mi bémol del registro grave.

Santiago Sierra: Maestro conoce usted si su experiencia ha sido replicada en otros países en América latina?

Celso Woltzenlogel: No, no conozco. Pero le cuento algo, una vez estuve en China como jurado de un concurso internacional, y se me acercó un muchacho con mi método de flauta para pedirme un autógrafo. Lo mismo me pasó en San Petersburgo, un joven que había escuchado mi nombre, se me acerco hablándome en francés diciéndome que se había desplazado 200km para decirme que quería conocerme. El homenaje que se me ha hecho en esta semana en Bogotá y en Colombia ha sido muy emotivo por lo que significa, me alegra encontrarme con personas interesadas en mi método, que lo recomienden, eso es una verdadera ssatisfacción. Yo tuve mucha suerte de haber seguido el consejo y haber contado con la participación de Guerra-Peixe y de haber trabajado con él en el desarrollo del método, en ese sentido mi libro se parece un poco al método de Taffanel- Gaubert. Las piezas que Guerra-Peixe escribió son muy bonitas, los dúos, tríos, cuartetos se tocan mucho. En Mendoza- Argentina Lars Nilsson no utiliza todo el método pues al fin y al cabo tiene secciones que son relativamente universales pero trabaja mucho sobre las secciones basadas en la música brasilera que no encuentra usted en ninguna parte.

Santiago Sierra: ¿Qué recomendación haría usted para diseñar un método similar al suyo. ¿Qué tipo de música puede ser incluida?

Celso Woltzenlogel: Yo por ejemplo en mi último trabajo editorial, que se llama *Flauta Fácil*, incluí melodías conocidas para que el estudiante trabaje sobre cosas que conoce. Los ejercicios técnicos aislados son muy desagradables. Debe incluir melodías típicas mezcladas con música de otros lugares del mundo ojalá preferiblemente latinoamericanas. Ya existen los métodos tradicionales Taffanel- Gaubert, Altés y otros, los estudios de Andersen. No hay estudios elaborados sobre las músicas típicas, eso sería muy importante hacerlo utilizando los materiales musicales de Colombia.

Santiago Sierra: ¿Conoce usted la música tradicional colombiana?

Celso Woltzenlogel: no mucho en realidad, pero me he dado cuenta que es una música difícil de hacer. Pienso también que la música caribe como en Cuba podría ser aprovechada para desarrollar estudios sobre la tercera octava, mi método no los tiene. Pero como es un registro muy usado en

las improvisaciones se puede aprovechar esa característica, que por ejemplo la bossa nova o le choro no tienen. Puede consultar con arreglistas o compositores para trabajar en ese proyecto.

*Entrevista realizada el sábado 27 de Octubre de 2017 en Bogotá, en el marco del VII Seminario Internacional de Pedagogía e Interpretación de la Flauta de la Universidad Nacional de Colombia.