

MASTER UNIVERSITARIO EN
INVESTIGACIÓN EN DIDÁCTICAS ESPECÍFICAS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



TRABAJO FINAL DE MASTER

¿CÓMO ENSEÑAN LOS PROFESORES DE FLAUTA
TRAVESERA?

ESTUDIO DE LA PRAXIS DOCENTE DE LOS PROFESORES DE LAS
ENSEÑANZAS SUPERIORES DE MÚSICA DE LA COMUNIDAD VALENCIANA

PRESENTADO POR: D. GUILLEM ESCORIHUELA CARBONELL
DIRIGIDO POR: DRA. DÑA. ANA MARÍA BOTELLA NICOLÁS

VALENCIA, 2013

*Gracias a todas las personas
que han colaborado en este proyecto,
a mi familia, amigos y compañeros,
y en especial a mi tutora Ana Botella
y al profesor Vicente Galbis.*

I. INTRODUCCIÓN	5
1. Justificación	8
II. OBJETIVOS	11
III. ESTADO DE LA CUESTIÓN	13
IV. MARCO METODOLÓGICO	21
1. Metodología	21
1.1. Tipificación del estudio	21
1.2. Fuentes de información	22
1.3. Procedimiento de recogida de la información	22
1.4. Poblaciones y muestras	26
1.5. Técnicas de análisis de datos	26
V. ANALISIS Y DISCUSIÓN	29
1. Descripción de los resultados	29
1.1. Análisis descriptivos	29
1.2. Análisis cualitativos	59
1.3. Análisis relacionales	68
2. Síntesis de los resultados	84
VI. CONCLUSIONES	89
VII. BIBLIOGRAFÍA	95
VIII. ANEXOS	97
Anexo 1: Cuestionario. <i>Cuestionario para conocer la Praxis Docente del Profesorado de Flauta Travesera en Centros Superiores de la Comunidad Valenciana</i>	97
Anexo 2: Tablas de frecuencia	106
Anexo 3: Tablas de contingencia	131
Anexo 4: Relación de gráficos	140

I. INTRODUCCIÓN

El Trabajo de Final de Máster que se plantea va encaminado hacia un campo poco estudiado de la práctica docente musical. Está basado en el modo en que se enseña un instrumento de viento madera, en este caso, la flauta travesera. Esta investigación debería aportar a la comunidad educativa de los conservatorios una explicación científica de cómo se enseña la flauta travesera y qué modos de enseñanza se dan en la Comunidad Valenciana. Es una forma de generar conocimiento que permitirá saber cómo se enseña en este territorio. Es probable que los resultados puedan ser extrapolables al resto de España, debido a que un alto porcentaje del profesorado superior de flauta travesera de los conservatorios españoles es valenciano y/o ha estudiado en centros valencianos o con profesores de esta Comunidad Autónoma.

Este tipo de trabajo ha sido estudiado desde otras familias, en especial se ha tratado mucho la de la cuerda, donde el violín ha centrado la atención de la comunidad investigadora por su compleja técnica y por las distintas metodologías que se utilizan. Sin embargo, sobre la flauta travesera apenas se ha escrito, ni se ha puesto de relieve la importancia de las escuelas flautísticas europeas que han dado un cariz diferente a la interpretación, tanto en solitario como orquestal. Este estudio pretende un acercamiento a este campo desde el punto de vista del profesor y del alumno. Por sus características y por tratarse de un Trabajo Final de Máster, con sus limitaciones y parámetros establecidos, abordará solamente los casos que se dan en la Comunidad Valenciana.

El objeto de estudio abarca diversos aspectos que no son simplemente la técnica o la metodología utilizada por el profesor, sino algo más trascendente como es la visión global de la flauta en sí. Se trata de los elementos más pequeños que deben hacerse medibles, como puedan ser el vibrato, la técnica de embocadura, obras que se estudian y cómo se enseñan las características estilísticas o la manera en la que el bagaje del profesor incide en el alumno.

La flauta travesera se presta mucho a este tipo de estudio debido por una parte sus a sus características en la enseñanza. Y por otra, a las diferentes visiones sobre aspectos que afectan al estilo, al sonido o la musicalidad de los estudiantes. Los profesores superiores de flauta educan al alumno dentro de un pensamiento flautístico que se articula en torno a estos elementos que son los que se van a estudiar. Además, estos definen a un flautista, formando la personalidad y el tipo de profesional de la flauta en el que se convertirá alumno.

Es uno de los instrumentos más antiguos de la historia de los de viento, debido a su sencillez. Un tubo cerrado por un extremo y abierto por el otro con agujeros laterales, siendo uno de ellos por el que sopla el intérprete. El soplo pone en vibración la columna de aire contenida en el tubo originando el sonido. Esto que parece tan fácil esconde en realidad varias maneras de abordar la dirección del aire, la vibración del mismo, la intensidad, la colocación de la columna... Todas estas indicaciones son las que tiene que transmitir el profesor al alumno y formarlo en una determinada manera de tocar. Por tanto, se quiere saber cómo se entiende esto en los Conservatorios Superiores de la C. Valenciana y qué tipo de praxis realizan los profesores.

Se clasifica como un instrumento de viento madera; de viento porque su sonido es producido por una columna de aire en movimiento, y de madera porque cuando se hizo esta clasificación estaba mayoritariamente construida con madera, en contraposición a los construidos con metal. Pero la clasificación más precisa sería la de un aerófono de bisel; aerófono porque su sonido es producido por la vibración de una columna de aire, y de bisel porque esta vibración se produce cuando el aire del instrumentista choca contra el bisel del agujero de la cabeza de la flauta. Esta embocadura de bisel hace tan “volátil” y flexible el sonido que ligeros cambios en la técnica del aire pueden dar un matiz diferente y por tanto cada profesor puede enseñar a sus alumnos de diferentes formas, amoldándose o no a los cánones de las consolidadas escuelas europeas de flauta.

Se hace necesaria una visión de los cuatro cursos de enseñanza superior de flauta, exponiendo un ideario educativo, unos objetivos y

contenidos con los que trabajar, la metodología a utilizar, la evaluación del alumnado y la concreción de todo ello en las unidades didácticas. Es importante destacar que se trata de un modelo aplicable en un contexto general, y que en la práctica debe ser abierto, flexible y adaptable a las circunstancias e individualidades de los diferentes centros y alumnos que componen la red valenciana de conservatorios superiores.

El presente trabajo está estructurado en 6 capítulos, de manera que en este primero se introduce el tema y se justifica la importancia y su necesidad de estudio. El segundo capítulo está dedicado a los objetivos que debe cumplir este trabajo y que el autor considera el hilo fundamental por el que se guíe la investigación. En tercer lugar, el estado de la cuestión, que es importante para saber dónde se encuentra el tema y cuál es el camino que queda por recorrer. En él se hace referencia a los estudios e investigaciones que se han realizado tanto en el ámbito de la flauta travesera como en el de otros instrumentos, ya que el proceso siempre será similar. Como se verá más adelante existen aportaciones desde el ámbito de la didáctica de la educación primaria y secundaria, también desde las escuelas de los instrumentos de cuerda, pero pocas de los aerófonos. En este apartado es necesaria la referencia a los tratados y los diferentes métodos de flauta que se han escrito y que definen cómo ha evolucionado la enseñanza de la misma. El capítulo cuarto se centra en el marco metodológico y la metodología seguida para conseguir los objetivos. Para ello, es necesaria una revisión bibliográfica y una búsqueda histórico-musical que se hace en base a un detallado análisis de fuentes primarias y secundarias sobre lo que hasta el momento se ha escrito en relación al estudio de la flauta. Así pues, también es preciso un estudio vinculado a la praxis del instrumento en las aulas de los centros superiores de música de la Comunidad Valenciana, para conocer la actitud del profesorado, mediante un cuestionario que les permita expresar su parecer acerca de la mejor manera de enseñar este instrumento y cuáles son los pilares en los que fundamentan la formación que dan a sus alumnos. Este cuestionario es la mayor fuente de información que aporta este trabajo, ya que de él se obtiene información de lo que sucede en las aulas y de la praxis real. Por su parte, el quinto capítulo es el dedicado al análisis y discusión de los resultados, describiendo los mismos y sintetizándolos a fin de

encontrar respuestas a los objetivos planteados. Se exponen tanto los análisis descriptivos como los cualitativos, para después establecer una serie de análisis relacionales entre variables y que son los que, en gran medida, responden a las preguntas que se plantea el trabajo. Por último, el capítulo sexto corresponde a las conclusiones de este estudio. La bibliografía y los anexos aportan la información necesaria para cotejar los datos que aporta esta investigación.

1. JUSTIFICACIÓN

El tema que se ha escogido resulta interesante, por el poco análisis que existe acerca de la flauta travesera en España, sobre su estudio y su enseñanza. La comunidad educativa de los conservatorios superiores parece anclada en un letargo decimonónico. Todavía siguen siendo instituciones muy cerradas a la innovación educativa y las metodologías utilizadas se mantienen sin muchos cambios desde hace cien años cuando se fundaron los primeros centros en España. Lo que la experiencia demuestra o revela es que cada profesor de flauta revierte en sus alumnos la técnica o la visión de la flauta que él ha recibido, pero en raras ocasiones hay unas ideas previas, una programación didáctica o un proyecto en común dentro del departamento de viento-madera. Por todo ello, este trabajo puede sacar a la luz cuál es la praxis de los docentes de flauta travesera y aportar modelos para que los profesores puedan abordar su labor educativa con más recursos.

En la Comunidad Valenciana existen tres centros de enseñanza superior de música: el Conservatorio Superior de Música¹ “Oscar Esplà” de Alicante, el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia y el Conservatorio Superior de Música “Salvador Seguí” de Castellón. Resulta interesante saber lo que pasa en centros como el Conservatorio de Valencia (1879), ya que es uno de los más antiguos de España y sus enseñanzas han influenciado y revierten actualmente en profesionales de todo el país, tanto docentes como intérpretes. También el Conservatorio de Alicante (1958) ha sido

¹ En lo sucesivo se utilizará CSM para referirse a Conservatorio Superior de Música.

cuna de grandes profesionales, y en menor medida el Conservatorio de Castellón (1998) de reciente implantación pero que ya cuenta con más de 400 alumnos.

Esta investigación se puede justificar por sí sola. La didáctica instrumental de la flauta en los ciclos superiores está poco tratada. Se sabe poco de lo que el profesorado enseña y cómo lo enseña, de las corrientes flautísticas que se están siguiendo y del tipo de experto de la flauta que una vez acabada su educación superior está saliendo al mercado musical. En definitiva, qué “producto” musical está lanzando al mundo profesional el sistema educativo. Dando a conocer a los docentes las diferentes posibilidades y líneas educativas que tienen y lo que hacen sus compañeros, se podrá mejorar la didáctica del instrumento, pudiendo llegar a acuerdos entre ellos, a unificar criterios, etc. Por tanto, se necesita saber qué y cómo se está enseñando para saber en qué y cómo mejorar esta praxis y revisar, incluso exportar, las características propias del tipo de enseñanza flautística que se da en la C. Valenciana.

A día de hoy existe muy poca bibliografía acerca de la praxis docente, quizás por su carácter efímero, en el sentido de que es muy cambiante, depende del profesor y del centro, que puede ser diferente en cada curso. Con el actual sistema de cuerpo de profesores puede resultar difícil establecer o sentar lo que se ha venido a llamar escuela o cátedra. No solo en España pasa esto, se agudiza más en Europa, donde en los Conservatorios y *Hochschulen* se practica una alta movilidad del profesorado. Todo ello aboca a un campo muy poco estudiado y hace más necesario si cabe abordar este tema que para la comunidad docente puede resultar de gran interés.

Hoy en día resulta casi imposible para un docente o para un futuro alumno de flauta saber qué y cómo se plantean los profesores de los centros superiores la enseñanza del instrumento. Las programaciones son difíciles de conseguir porque no se trata de documentos públicos, y aún teniendo acceso a ellas, no son una descripción de la praxis del profesor y dista de la realidad, que varía incluso con cada alumno. Además en muchos casos, la

programación no deja de ser una serie de métodos y obras del repertorio ordenados por cursos y sin ningún planteamiento metodológico y didáctico.

Las programaciones didácticas que cada profesor diseña son un ejercicio de autonomía, tanto de él como del centro. El profesorado adapta y concreta las intenciones educativas, expresadas en los diferentes elementos del currículo, hasta transformarlas en una propuesta coherente de actividades de aula. Pueden elaborarse consensuando previamente unas directrices comunes a nivel de departamento y desde ese punto de partida concretarlo después por asignaturas. Un acceso a esta documentación hubiese sido importante en el desarrollo del estudio, no obstante es posible que escondiese prácticas no reconocidas y a las que este trabajo pretende alcanzar.

Con toda esta información los alumnos deberían poder escoger con más libertad y con más conocimiento de causa, basándose en criterios objetivos. Así mismo, los profesores de enseñanzas profesionales podrán aconsejar a sus alumnos y también corroborar, adaptar según su criterio, su propia programación didáctica y su praxis en el aula en función de las prácticas docentes de sus colegas en los conservatorios superiores. El profesorado de las enseñanzas superiores necesita saber qué se hace en otros centros e incluso en el suyo, para mejorar y revisar sus métodos así como para colaborar en los de los demás, enriqueciendo así la educación musical y en concreto la enseñanza de la flauta travesera.

OBJETIVOS

El objetivo principal de esta investigación es conocer la praxis docente de los profesores de las enseñanzas superiores de flauta travesera de la C. Valenciana. Este objetivo marco que engloba todo el trabajo es el que permitirá ir deshilando el entramado que supone la didáctica del instrumento en este campo de estudio. Para llevar a cabo este cometido se plantean los siguientes objetivos específicos que se relacionan directamente con la estructura de la investigación:

- a) Describir la práctica didáctica de los 3 Conservatorios Superiores de la C. Valenciana, características y la metodología de estos tres centros y de cada uno de sus profesores.
- b) Observar y determinar qué perfil flautístico o a qué tipo de flautista (escuelas de flauta) se adscribe cada profesor y cómo influye esto en el tipo de alumnado.
- c) Determinar si realmente existe una escuela de flauta autóctona, diferenciada del resto de escuelas nacionales de flauta.
- d) Conocer los autores de referencia que se interpretan tanto en el repertorio como en los libros de técnica y de estudios, y si los profesores siguen un programa común de centro o cada uno prepara su programación.
- e) Trazar paralelismos entre los tres conservatorios, descubriendo los fundamentos generales de la flauta en los que se basa una enseñanza integral y especializada como objetivo en la comunicación de un mensaje.

- f) Descubrir en qué grado el bagaje musical de cada profesor (experiencia orquestal, estudios en el extranjero...) influye en su manera de impartir clase de flauta y de programar.

- g) Producir unos resultados que permitan mejorar la implementación de la didáctica de la flauta, esto es, generar conocimiento científico sobre la enseñanza del instrumento para que la comunidad docente pueda tomar nuevas ideas y distintos puntos de vista a la hora de abordar los procesos educativos.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La praxis docente no es inmanente en el tiempo, se trata de un devenir cambiante y sujeto a multitud de variables. Esto hace difícil su revisión, que muchas veces se ve relegada a un estudio de la metodología, pero no de la acción docente. En el caso de la investigación sobre la didáctica de los instrumentos se ha abordado desde diferentes campos, tanto a nivel de enseñanzas profesionales como amateurs o complementarias. Así pues, la que más ha sido estudiada es la didáctica de la flauta dulce o de pico, sobre ella existen diferentes tesis referenciadas en Teseo. Ello se debe a que resulta una herramienta docente importante en la asignatura de música en las Enseñanzas de Régimen General, es decir, en la Educación Primaria y la Secundaria.

Sin embargo, apenas existen tesis relacionadas con los instrumentos que se estudian de manera profesional en los Conservatorios. Tal y como dice la introducción de este estudio, son los instrumentos de cuerda los que más han sido investigados en este campo. Esto se debe a su gran variedad técnica y metodológica, muy arraigada a las escuelas nacionales y que admite una fácil diferenciación y medición de sus resultados.

Así pues, existen ejemplos tan evidentes como la escuela de contrabajo, donde las diferencias son fácilmente observables en cuanto a la manera de coger el arco (arco alemán o francés). En violoncelo también se encuentra mucha literatura de investigación en torno al arco y a los golpes, colocación, vibrato, técnica de dedos..., lo mismo que en viola y violín. Este último ha sido sin duda el instrumento sobre el que más han escrito, ya que del estudio de su didáctica se pueden extraer conclusiones para todos los demás de cuerda frotada. La investigación de las escuelas de violín ha dado a la comunidad educativa una gran cantidad de posibilidades de enseñanza del instrumento y muchos recursos didácticos.

Lo que diferencia a una u otra escuela de violín son el conjunto de contenidos organizados y transmitidos en una forma o estilo determinado. Cada escuela se ha ido construyendo sobre la base de una filosofía, desarrollando los aspectos técnicos que describen a cada una y dando lugar a una corriente de seguidores que basan en ella toda su enseñanza.

Existen dos grandes escuelas de violín: la Alemana y la Rusa, originando dos maneras antagónicas y complementarias al mismo tiempo de ver el violinismo y por qué no el ser humano. No obstante y como elemento que se podrá corroborar o no en el estudio, hoy en día y con la globalización a la que la humanidad está abocada, hablar de escuelas puras es muy difícil. En Latinoamérica y quizá en las tres Américas ya no se imparten estas dos corrientes en su estado puro. Ambas se han potenciado en la síntesis y las dos se precisan mutuamente. A día de hoy es posible pretender y aprender a tocar el violín y cualquier instrumento mejor que hace cien años porque las didácticas y las experiencias se han aunado generando un mayor conocimiento.

En lo que se refiere a la cuerda percutida sí que existen muchos estudios y tesis doctorales, pues el piano ha sido y es objeto de investigación educativa. La manera en que más se ha tratado este tema ha sido a través de estudios de caso, mediante entrevistas a profesores y alumnos con el objeto de mejorar la praxis docente. Un ejemplo de ello es el trabajo de Gil (2010), donde la investigadora, profesora del centro donde se ha realizado este trabajo, analiza las reflexiones del profesorado y alumnado obtenidas principalmente por medio de entrevistas abiertas, a través de las cuales los propios implicados ofrecen importantes pautas para la mejora de los estudios de piano en el actual contexto de cambio curricular.

En el campo de los instrumentos de viento se pueden entrever dos líneas que, al igual que en la orquesta, se separan y distinguen. Así pues, la investigación en instrumentos de viento metal es muy pobre con respecto a la de los de viento madera, donde es fácil encontrar referencias a estudios sobre métodos (libros de estudio). En este caso se analizan métodos de oboe como el de Enrique Marzo (Llimerá, 2006), o el de Antonio Romero (Fernández,

2010) para clarinete, todos ellos utilizados por los profesores de instrumento para enseñar la técnica del mismo. Algunos autores como Pérez (2005) abordan la enseñanza del fagot con una propuesta didáctica para la enseñanza del mismo. En la primera etapa de la investigación realiza un análisis de todas las tendencias y metodologías pedagógicas, y a partir de ellas aborda una nueva propuesta para la enseñanza del fagot: material curricular en base a su puesta en práctica en centros de enseñanza.

La investigación en la educación de los instrumentos supone en el caso de los de viento un campo a desarrollar. En especial, la flauta travesera necesita que se midan estos parámetros, para saber cómo se enseña y qué métodos se dan en la comunidad educativa, es decir, cómo se está formando a los futuros profesionales.

El artículo *The French Flute School 1860–1950* de Doreguille's (1988) o el de Powell (2002) *The Flute* son ejemplos de la literatura didáctica de la flauta. En este estudio se referenciará a estos autores en tanto que la escuela francesa de flauta ha supuesto uno de los hitos en este instrumento. Los alumnos de Claude-Paul Taffanel en el Conservatorio de París, tuvieron una fuerte influencia en los flautistas a principios del siglo XX en Europa y América, donde muchos de ellos ocuparon importantes cargos orquestales y de enseñanzas, realizando algunas de las primeras grabaciones de repertorio clásico.

Esta llamada escuela de flauta francesa utilizó flautas metálicas del sistema de Boehm modificado por Louis Lot y otros, y un estilo de tocar que contó con un ligero tono y vibrato, encontrándose en contraste con la mayoría de los flautistas alemanes e ingleses que tocaban con flautas de madera y con un sonido fuerte y constante.

En la década de 1930 las grabaciones introdujeron el sonido francés a personas de toda Europa y América. Los constructores europeos de flautas estaban en declive, mientras que los fabricantes estadounidenses, dirigidos por William S. Haynes Co. de Boston, fabricaron flautas copiando el estilo Louis Lot

de flautas Boehm. Cuando la empresa inglesa Rudall, Carte & Co. cerró después de la Segunda Guerra Mundial, la flauta de metal de estilo Lot se convirtió en el único tipo en producción regular de todo el mundo (Toff, 1996). Al mismo tiempo, el movimiento bandístico dentro de la escuela dio a casi todos los niños la oportunidad de aprender un instrumento de viento. Estas son las razones principales por las que este instrumento de influencia francesa y su estilo se convirtieron, después de 1970, en la base de un nuevo dominio flautístico, el estadounidense.

Principios de la flauta traversa o flauta de Alemania de Hotteterre (1674-1763) es probablemente el primer manual de la historia de la flauta y tuvo un enorme éxito dentro y fuera de Francia, tanto que se reeditó muchas veces durante el siglo XVIII. Fue publicado por primera vez en París en 1707. Tal cual se menciona en su prólogo, la cuádruple faceta de constructor, intérprete, compositor y tratadista, hacen de Hotteterre una figura muy importante dentro de la historia de la flauta y una referencia dentro del barroco temprano. Se le considera el fundador de la primera escuela francesa de la flauta. Dirigido especialmente a los principiantes, este libro contiene importante información sobre la postura, digitaciones, articulaciones, ornamentación, vibrato, etc. Si bien se encuentran algunas secciones dedicadas a la flauta dulce y al oboe, la mayoría de la información presentada es específicamente relacionada con la flauta traversa y constituye una fuente interesante para conocer el estudio instrumental y estético de esa época.

Para comprender la escuela alemana es necesario acudir a uno de los primeros tratados de música instrumental completo que se conservan: *Ensayo de un método para tocar la flauta travesera, acompañado de varias indicaciones para mejorar el buen gusto en la práctica musical, e ilustrado con varios ejemplos* de Quantz (1752). Referencia fundamental para conocer la interpretación musical (y no sólo la flautística) a mediados del siglo XVIII, este método refleja una amplia noción y al mismo tiempo un matiz de la teoría de la práctica de la música en general de esta época y da informaciones fundamentales de interpretación, teniendo en cuenta el arte ornamental. Este ensayo no es solo un tutorial para la flauta sino un compendio que abarca el

gusto musical y la ejecución de todo tipo de instrumentos. Debido a este amplio alcance se convirtió y sigue siendo el método instrumental más conocido del siglo XVIII.

Sin embargo, en comparación con la obra de escritores posteriores como Tromlitz, sus instrucciones sobre cómo tocar la flauta en sí son breves: sólo 50 páginas del original de 334 se dedican a la práctica del instrumento. Pero a diferencia de otros métodos superficiales que prometían dominios sin esfuerzo y un rápido manejo de un instrumento, Quantz diseñó su ensayo para formar a un músico experto e inteligente, y no sólo un flautista mecánico. Sus instrucciones sobre la técnica de la embocadura fueron, con mucho, las más sofisticadas hasta la fecha, incluyendo la técnica de doble tonguing (doble picado), que fue el primero en mencionar por escrito.

En su *Über die flöte mit meheren*, Tromlitz (1800) desgrana los aspectos y características de la flauta alemana en el clasicismo y comenta algunos aspectos sobre las motivaciones que llevan a incorporar nuevas llaves. La problemática sobre la flexibilidad y buen sonido de la flauta están, como resalta el texto de Tromlitz, en primer plano. La nueva expresividad clara y nítida de la sinfonía y el concierto clásicos reclamaban de la flauta la eliminación de esas notas oscuras que eran residuo del pensamiento barroco. Como indica este texto el problema no es la soltura, ni la velocidad de los dedos en movimientos rápidos, sino la calidad y transparencia del sonido en las notas más tendidas, algo característico que ha permanecido en la escuela alemana de flauta.

El flautista y pedagogo inglés Wye (1988) en su libro *La flauta como es debido* hace reflexionar acerca de las escuelas de flauta, y concluye que en la actualidad hay tantas como profesores influyentes. Todos ellos tienen una meta en común: alcanzar la maestría en la flauta y la interpretación con belleza de la música. Este exponente de la tradición flautística inglesa reconoce que en cada país se toca la flauta con unas características propias, normalmente resultado de la influencia de uno o más conocidos instrumentistas del país en cuestión, teniendo en cuenta que los viajes, las grabaciones y la radio están borrando poco a poco las diferencias. Define la escuela como un concepto de ejecución

basado en la enorme influencia de un gran flautista a través de su método pedagógico, sus libros y su manera de tocar. Uno de los rasgos más característicos de la escuela inglesa es el intenso timbre y rápido vibrato de sus flautistas, con una técnica muy depurada donde el ejecutante pasa por cada nota en los pasajes rápidos, entendiéndose todas y cada una de las notas.

En la España del siglo XIX la flauta tomó una relevancia que hasta entonces no había tenido al amparo del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina de Madrid, donde surgieron los primeros tratadistas y profesores españoles que elaboraron métodos de estudio y marcaron las características propias del romanticismo en España. El doctor y catedrático de flauta travesera Gericó (2001) habla en su libro *La flauta en España en el Siglo XIX*, entre otros, de la figura de Joaquín Valverde, compositor y flautista. Destacan los *Estudios Melódicos* de este autor, que fueron obra de referencia en los conservatorios españoles de la época, así como *Preludios ad Libitum* y *La Flauta: Su Historia, Su Estudio*. El Dr. Gericó describe en su estudio cómo se inició la didáctica de la flauta en el Conservatorio de Madrid y por ende en España:

En el conservatorio madrileño, quien primero dio clase de flauta fue el profesor Magín Jardín, que había de impartir las asignaturas de flauta y clarinete, estando estas unidas. Durante el primer año de funcionamiento, el centro tuvo nueve alumnos de flauta, los cuales llegarían a adquirir con el tiempo una gran reputación dentro del panorama musical español, en diversos campos como la interpretación, la pedagogía o la edición y el comercio. Destacaron: José de la Lama, José de Juan, Pedro Sarmiento, Pascual Zozaya, Juan de Madrid, Vicente Cana, Magín Jardín (hijo), Eustasio Siro y Lorenzo Benítez. (p. 73)

Esta primera generación de flautistas será la que impondrá su influencia por el resto del país. Las obras que solían interpretar los alumnos de flauta en aquella época, eran sobre todo variaciones de Berbiguier o Tulou (escuela francesa), caprichos de Rossini, y sobre todo dúos y tríos como el del *Sr. Puerta* o, arreglos de óperas.

En 1851 se instalan las clases en una parte del gran edificio del Teatro Real, destinado a la ópera italiana cuya influencia sería muy grande no solo en el aspecto vocal, sino también en el instrumental. Tras la jubilación de Magín Jardín se separan las asignaturas de flauta y clarinete, nombrándose a Pedro Sarmiento como nuevo profesor de flauta, durante la era Sarmiento, el Conservatorio viviría profundos cambios tanto a nivel político y social como pedagógico. Años más tarde comenzó su magisterio en la Escuela Nacional de Música Francisco González Maestre, quien acabaría siendo el profesor de flauta de más larga vida académica de la historia del Centro. Actualizó la metodología de la enseñanza de flauta, renovándola por Eusebio González con la típica influencia que siempre tuvo el Conservatorio de París sobre el resto de conservatorios europeos, como así la tuviera el de Madrid sobre los demás de España.

De todos los flautistas españoles que acerca este estudio, es sin duda, José María del Carmen Ribas (1796-1861) la figura más importante, que aunque no fue docente de ningún conservatorio español, fue el exponente de la flauta española en toda Europa, solista de Sociedad Filarmónica de Porto, la Philharmonic Society y el King's Theatre de Londres.

Hoy en día en España existen 22 centros superiores de Música, donde imparten sus enseñanzas de flauta hasta 3 profesores, en algunos casos. En cada conservatorio, cada profesor ha bebido de unas fuentes, entiende la flauta de una manera y enseña conforme a ello. La reciente fundada *Asociación de Flautistas Españoles* congrega cada dos años en una convención a los insignes nacionales de este instrumento y a centenares de estudiantes que acuden en búsqueda de las novedades, las *masterclasses* y todo lo que se refiere a su instrumento. Sin embargo, no hay un acuerdo en cuanto a didáctica, o al menos, no en un documento común. No se sabe si es posible hablar de una escuela española de flauta. Existe un entramado de conservatorios y profesorado, pero ¿qué se imparte allí? ¿qué modelo de flautista se está formando?

Como se puede apreciar en este estado de la cuestión, apenas se ha encontrado documentación y bibliografía relacionada con el tema pues la didáctica de los instrumentos ha sido abordada desde pocos campos. Destaca el pedagógico donde se han publicado revisiones de métodos, análisis de los mismos y se han mejorado las programaciones. Los concursos internacionales y las convenciones han dado a conocer el repertorio que más se interpreta y las composiciones contemporáneas que más énfasis han puesto en este instrumento. Sin embargo, no hay una revisión de la praxis del aula, pues no se ha encontrado bibliografía al respecto; es por ello que este estudio carece de un marco teórico acorde al uso del mismo. La brevedad de esta fundamentación teórica viene motivada por la poca atención que ha recibido este ámbito como tema de estudio, en gran parte explicada por el alto grado de acondicionamiento por parte de otras variables como el profesorado, la movilidad del mismo y el cambiante devenir de la actividad pedagógica.

IV. MARCO METODOLÓGICO

1. METODOLOGÍA

Para alcanzar los objetivos propuestos se han utilizado los siguientes procedimientos metodológicos:

- a) Una revisión bibliográfica y un estudio histórico-musical que se hace en base a un detallado análisis de fuentes primarias y secundarias sobre lo que hasta el momento se ha escrito del estudio de la flauta. Haciendo referencia tanto a tratados del siglo XVII y XVIII, como a los escritos más actuales. Destacan los hallazgos sobre la flauta en España durante el siglo XIX.
- b) Un estudio vinculado a la praxis de la flauta en las aulas de los centros superiores de música de la Comunidad Valenciana. Sirve para conocer la actitud del profesorado, mediante un cuestionario² que les permita expresar su parecer acerca de la mejor manera de enseñar este instrumento y cuáles son los pilares en los que fundamentan la formación que dan a los alumnos. Un cuestionario mediante el cual los profesores podrán aportar información sobre sus prácticas docentes.

1.1 Tipificación del estudio

Los objetivos de la investigación remiten a diferentes estudios:

- a) Una investigación bibliográfica de carácter histórico que permite conocer el estado de la cuestión con un análisis muy pormenorizado de su origen y desarrollo que se recoge en el estado de la cuestión. Se estructura en dos apartados: por un lado, el tipo de investigación en didáctica de los

² El cuestionario se puede consultar en el Anexo 1.

instrumentos que existe hoy en día, tanto en cuerda como en viento, y por otro, las escuelas flautísticas nacionales a través de los tratados que las perpetúan y los artículos que tratan sobre ellas, además de un apartado a la flauta en España.

- b) Un estudio que utiliza el método encuesta para determinar la actitud de los profesores de flauta a la hora de dar clase a sus alumnos de enseñanzas superiores. Con él se obtendrá importante información para el trabajo, ya que se trata de la fuente primaria más relevante que puede aportar las respuestas a cómo se enseña flauta.

1.2 Fuentes de información

Las fuentes de información que se relacionan con los estudios desarrollados son:

- a) Libros y revistas, artículos y análisis de los trabajos existentes sobre la flauta travesera. También un estudio de la legislación que rige las enseñanzas musicales instrumentales en los ciclos superiores.
- b) Los profesores de flauta travesera de los tres centros de enseñanza superior de la C. Valenciana: Conservatorio Superior de Música “Oscar Esplà” de Alicante, Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia y Conservatorio Superior de Música “Salvador Seguí” de Castellón.

1.3 Procedimiento de recogida de la información

Partiendo del diseño metodológico de esta investigación, que conjuga la necesidad de obtener información cuantitativa y cualitativa en relación con los objetivos planteados, la recogida de información se efectuó a través de los siguientes procedimientos:

- a) Revisión, vaciado y análisis de revistas, documentos legales, tesis doctorales y publicaciones de investigación.

- b) Revisión, vaciado y análisis de los métodos de flauta que han definido las grandes escuelas nacionales de flauta y que se publicaron alrededor del siglo XIX. Destacan los métodos alemanes de Tromlitz y Quantz y el francés de Hotteterre.
- c) Las partituras que se trabajan en el aula de flauta de los conservatorios superiores, es decir, el repertorio que se programa y que acaba configurando la figura del futuro profesional de la flauta. Además se han revisado las programaciones de los tres conservatorios implicados en este estudio para determinar el repertorio instrumental con el fin de obtener conclusiones relevantes.
- d) El cuestionario que es el documento que más información ha proporcionado. Está formado por una batería de preguntas abiertas y cerradas dividida en 5 dimensiones (tabla 1).

La primera categoría corresponde a la caracterización de la muestra, en ella se abordan variables de clasificación como el sexo, la edad, nacionalidad, centro y cargo, y número de alumnos. La segunda dimensión hace hincapié en el perfil del profesor, preguntando por la experiencia docente, por sus estudios y profesores, el estudio diario, la experiencia orquestal, camerística y como solista, así como por los gustos musicales. El tercer apartado pretende medir aspectos referidos a la colocación y la embocadura, es decir, cuánto tiempo se dedica en clase a cada apartado, qué tipo de ejercicios realizan o qué métodos utilizan. La cuarta dimensión se dedica al estudio del sonido, la digitación y la articulación, y se refiere a cuestiones sobre cómo trabajan diferentes aspectos de la técnica. La quinta categoría está centrada en los estudios, midiendo elementos como qué libros de estudio trabajan en clase y qué estilos. Por último, la sexta dimensión es la referida al repertorio orquestal y obras del repertorio, donde destacan los ítems dedicados a qué obras se programan, cómo

abordan las clases de repertorio orquestal o si existe o no un consenso a la hora de programar.

Tabla 1: Cuestionario para conocer la Praxis Docente del Profesorado de Flauta Travesera en Centros Superiores de la Comunidad Valenciana

<u>DIMENSIONES</u>	<u>NOMBRE</u>	<u>ÍTEMS</u>
Variables de clasificación	<i>Sexo, edad, nacionalidad, centro de trabajo, cargo directivo y número de alumnos.</i>	1-6
Perfil del profesor	<i>Años de docencia, cátedra, estudios, principales profesores, estudios en el extranjero, horas de estudio diario, trabajo en orquesta, música de cámara, actividad solista, estilo musical preferido, escuela nacional de flauta, flautista de referencia, dedicación a la investigación, otros estudios superiores, cursos y seminarios, aportaciones a revistas y objetivo principal para con sus alumnos.</i>	7-37
Colocación y embocadura	<i>Importancia a la colocación, tiempo dedicado en clase, referencia a órganos y músculos del proceso respiratorio, tipo de ejercicios, libros de ejercicios, importancia a la posición corporal, importancia a la respiración, ejercicios propios y mecanización o no de los ejercicios.</i>	38-50
Estudio del sonido, la digitación y la articulación	<i>Importancia del sonido, tiempo dedicado, intención en el trabajo con el alumno, tipo de ejercicios, libros, material propio, vibrato, cambios de color, posibilidades tímbricas, trabajo de la digitación y articulación, tipo de ejercicios, libros de técnica.</i>	51-71
Estudios	<i>Libros de estudios, preferencia de libros, estilos y periodos, estudios tradicionales y contemporáneos.</i>	72-77
Repertorio orquestal y obras del repertorio	<i>Frecuencia de la asignatura de repertorio, imparte o no la asignatura, libros de solos orquestales, perfil del profesor de repertorio, prácticas orquestales, instrumentos de la familia de la flauta, obras del repertorio que</i>	78-93

	<i>se trabajan, consenso entre profesores y profesor-alumno, estilos que se trabajan, tipo de obra más interpretada, preparación para tocar en público y observaciones.</i>	
	TOTAL	93

El cuestionario ha sido validado a través de un contraste con expertos que han verificado que los ítems propuestos miden la didáctica instrumental de la flauta. Se trata de tres profesionales³ en la materia, siguiendo así el criterio de la triangulación. Estos presentan una dilatada carrera en la enseñanza y la práctica instrumental de la flauta, tanto en conservatorios y orquestas.

Magdalena Martínez, solista de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Catalunya (OBC) y desde 2006 flauta solista de la Orquesta de la Comunidad Valenciana del Palau de les Arts, ha sido profesora de la Universidad de Alcalá de Henares y de l'Escola Superior de Música de Catalunya, además de impartir diversas masterclasses y postgrados. Miguel Llopis, en el campo de la música sinfónica ha colaborado con la Orquesta de Valencia, Orquesta Sinfónica del Mediterraneo, Sinfónica de Valencia, Orquesta Sinfónica de Madrid y desarrolla su actividad docente en el Conservatorio Profesional de Música de Torrent. Federico Peris, ha sido miembro de la Orquesta Ciudad de Valladolid y ha desarrollado su labor como profesor en el Conservatorio Superior de Zaragoza, Profesional de Música de Gijón, Profesional de Música "Amaniel" de Madrid, Profesional de Música de Ontinyent, y actualmente en el Conservatorio Profesional de Música de Valencia. Ha colaborando con la Orquesta Sinfónica de Madrid y Orquesta de RTVE. Los dos últimos son miembros del Seminario Valenciano de la Flauta, firmando con otros de sus compañeros publicaciones sobre la didáctica del instrumento.

³ Magdalena Martínez, Miguel Llopis y Federico Peris.

En la elaboración del cuestionario se han tenido en cuenta:

- Definición del constructo a medir
- Propósito de la escala
- Composición de los ítems (número, contenido, definición y ordenación)
- Prevención de los sesgos en su cumplimentación y codificación de las respuestas.

Una vez diseñado el borrador definitivo, delimitada la información, formuladas las preguntas, definido el número de ellas y ordenadas, hay que realizar una evaluación de las propiedades métricas de la escala.

El cuestionario se ha sometido a:

- Validez de contenido. Se refiere a si el cuestionario elaborado, y por tanto los ítems elegidos, son indicadores de lo que se pretende medir. Se trata de exponer el documento a la valoración de investigadores y expertos, que deben juzgar la capacidad de éste para evaluar todas las dimensiones que deseamos medir.
- Validez de constructo. Evalúa el grado en que el instrumento refleja la teoría del fenómeno o del concepto que mide. La validez de construcción garantiza que las medidas que resultan de las respuestas del cuestionario pueden ser consideradas y utilizadas como medición del fenómeno que se quiere medir. Puede ser calculada por diversos métodos, pero los más frecuentes son el análisis factorial y la matriz multirasgo-multimétodo.
- Validez de criterio. Relación de la puntuación de cada sujeto con un *Gold Standard* que tenga garantías de medir lo que se desea. No siempre hay indicadores de referencia, por lo que, muchas veces se recurre a utilizar instrumentos que han sido respaldados por otros estudios.

1.4 Poblaciones y muestras

La población de referencia de esta investigación está constituida por:

El conjunto de profesores de flauta travesera de los tres conservatorios superiores de música de la Comunidad Valenciana, estos son: CSM “Oscar Esplà” de Alicante, CSM “Joaquín Rodrigo” de Valencia y CSM “Salvador Seguí” de Castellón. Según los sitios web de estos centros, el Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana (ISEACV) y la propia Conselleria d’Educació, titular de los tres, constan seis profesores del instrumento flauta travesera, a razón de dos profesores por centro. Pertenecen al cuerpo de personal docente de Conselleria, entre los que pueden ser catedráticos con plaza o profesores en comisión de servicio en Conservatorio Superior.

El cuestionario fue enviado a toda la población y la muestra generadora de datos resultó ser del 100%. Sin embargo dos de los encuestados no respondieron, por tanto tenemos un sesgo del 33’33%. Se considera que el estudio sigue siendo viable debido a que hay por lo menos 1 sujeto que responde de cada centro, por ello hay información de los tres centros de la Comunidad Valenciana.

1.5 Técnicas de análisis de datos

Los análisis efectuados con la información procedente de las diversas fuentes se clasifican en las siguientes categorías:

- a) Análisis documental de información: libros, revistas, periódicos, estatutos y reglamentos, mediante la revisión, vaciado y posterior análisis.
- b) Análisis musical de las obras del repertorio diferenciando las características que se adecuan a cada tipo de música y profesor.
- c) Análisis descriptivos de los datos obtenidos sobre las variables de información y de clasificación incluidas en el cuestionario (frecuencias, porcentajes, medias). Para este análisis se ha utilizado el paquete estadístico SPSS versión 17.0.

- d) Análisis de contenido de los datos cualitativos obtenidos mediante las preguntas abiertas del cuestionario.

- e) Análisis relacionales para comprobar el grado de asociación entre variables significativas (tablas de contingencia, chi-cuadrado, comparación de medias).

V. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

El presente capítulo tiene como objetivo presentar los resultados obtenidos a partir de la aplicación del cuestionario. El análisis e interpretación de los resultados se realizó en base a la metodología cuantitativa y cualitativa. Es decir, mediante la medición empírica de los datos aportados por las respuestas del cuestionario, que proporcionan una visión de la realidad que existe hoy en día en los centros superiores de música de la Comunidad Valenciana. Con ello se ha podido elaborar un modelo conceptual que describe e interpreta esta realidad, apoyándose en los datos cualitativos que se desprenden de las preguntas abiertas.

La investigación se realizó en primer lugar, detallando la pregunta, tabulando la información, aplicando porcentajes para el manejo de los mismos, analizando e interpretando los resultados, y finalmente tomando como referencia los datos empíricos y el marco teórico.

1. DESCRIPCIÓN DE LOS RESULTADOS

Tabulación de los resultados obtenidos del instrumento que se administró a los docentes.

1.1 Análisis descriptivos

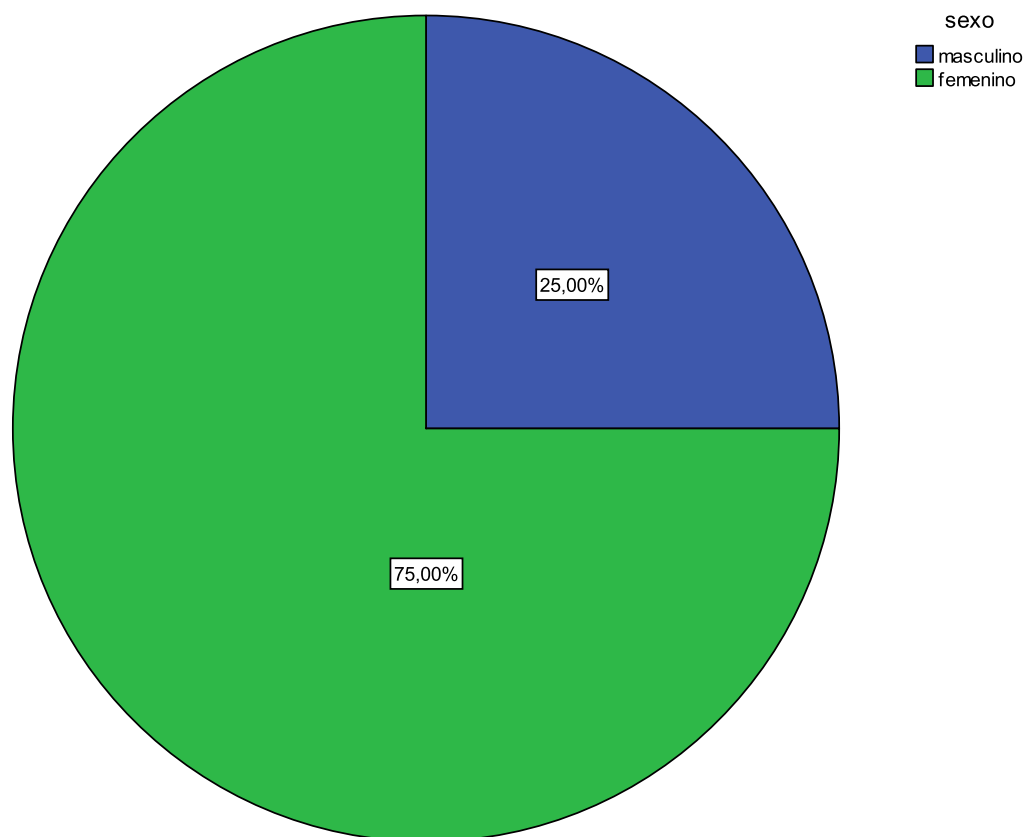
Análisis descriptivos de los datos obtenidos sobre las variables de información y de clasificación incluidas en el cuestionario.

- Caracterización de la muestra

1. Sexo

Los resultados son 3 mujeres y 1 hombre profesores de flauta en los centros superiores de música de la Comunidad Valenciana. Esto supone un 25% masculino y 75% femenino.

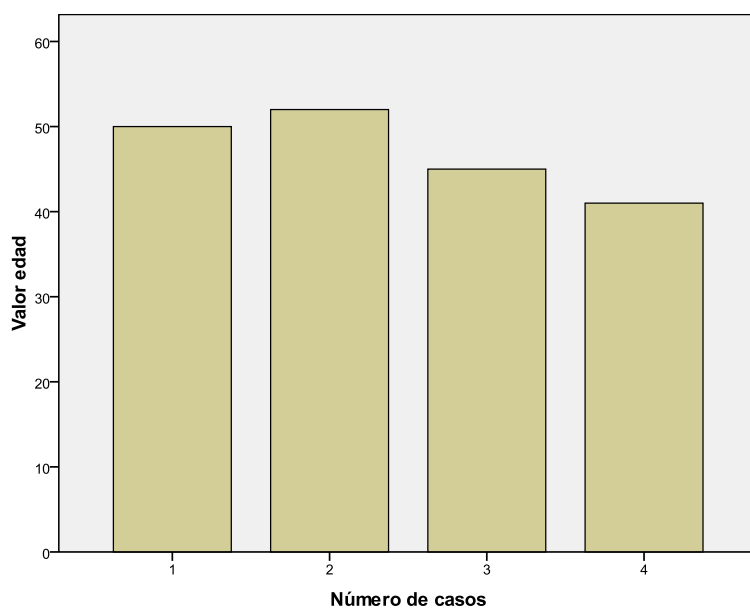
Gráfico 1: Sexo



2. Edad

El sujeto 1 cuenta con 50 años; el sujeto 2, 52; el sujeto 3, 45 y el sujeto 4 tiene 41 años. Se puede decir que las edades de los profesores están situadas en una década y que todos nacieron entre 1961 y 1972.

Gráfico 2: Sujetos por edades.



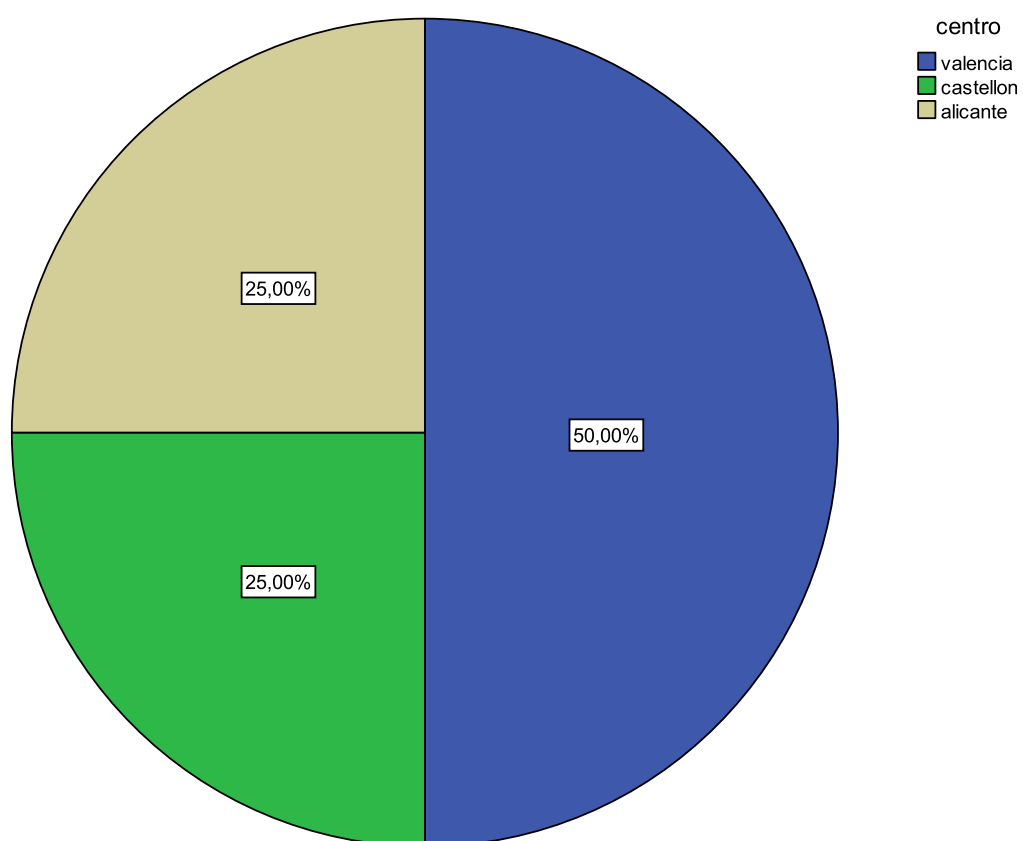
3. Nacionalidad

Todos los sujetos son de nacionalidad española, así que el 100% de la muestra ha dado como respuesta la misma nacionalidad.

4. Centro en el que imparte docencia

Tanto el sujeto 1 como el sujeto 2 son profesores del Conservatorio Superior de Valencia, mientras que el sujeto 3 lo es del de Alicante y el 4 de Castellón. Así, falta por responder un profesor/a de Castellón y un profesor/a de Alicante para tener el total. Lo que supone un 50% en el Conservatorio de Valencia, 25% en el Conservatorio de Alicante y 25% en el Conservatorio de Castellón.

Gráfico 3: Centro



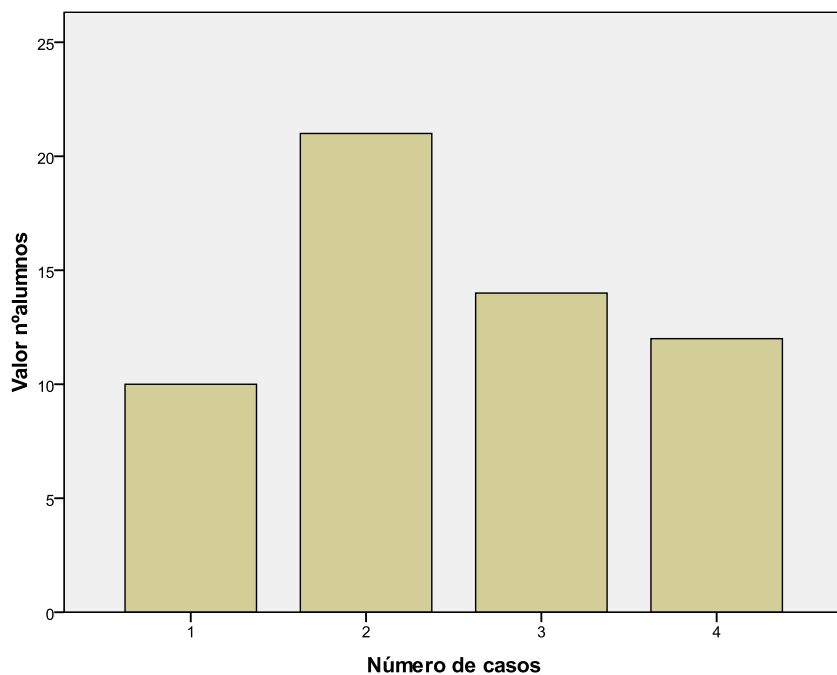
5. Ocupa cargo directivo

Ninguno de los profesores de flauta que han respondido a esta pregunta ocupa cargo directivo en el centro en el que imparte docencia, por tanto la respuesta es no.

6. A cuántos alumnos imparte docencia

El sujeto 1 da clases a 10 alumnos, el sujeto 2 a 21, el sujeto 3 a 14 y el sujeto 4 a 12. En este caso el sujeto 2 es el que más alumnos tiene, que pertenece al Conservatorio de Valencia

Gráfico 4: Sujetos por alumnos.

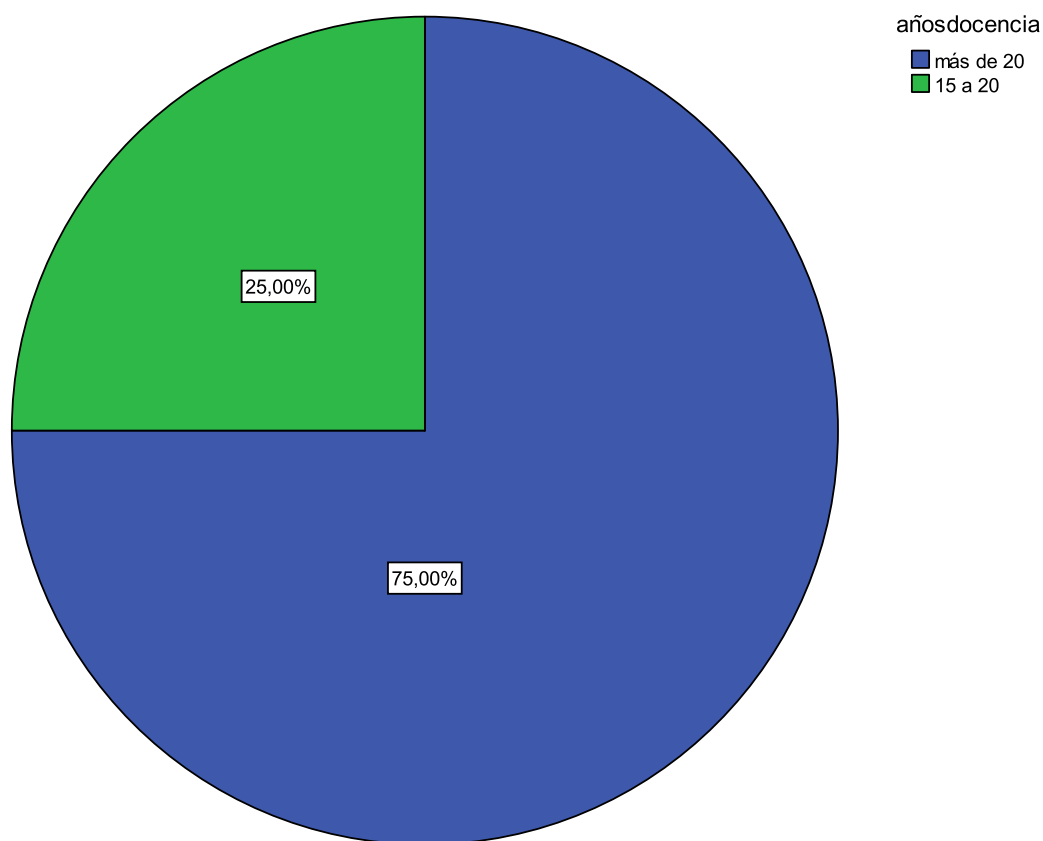


- Perfil del profesor

7. Cuántos años lleva dedicándose a la docencia de la flauta travesera

Tanto el sujeto 1 como el 2 y el 3 llevan dando clase de flauta más de 20 años, el sujeto 4 de 15 a 20. Esto supone 75% más de 20 años de docencia y 25% de 15 a 20.

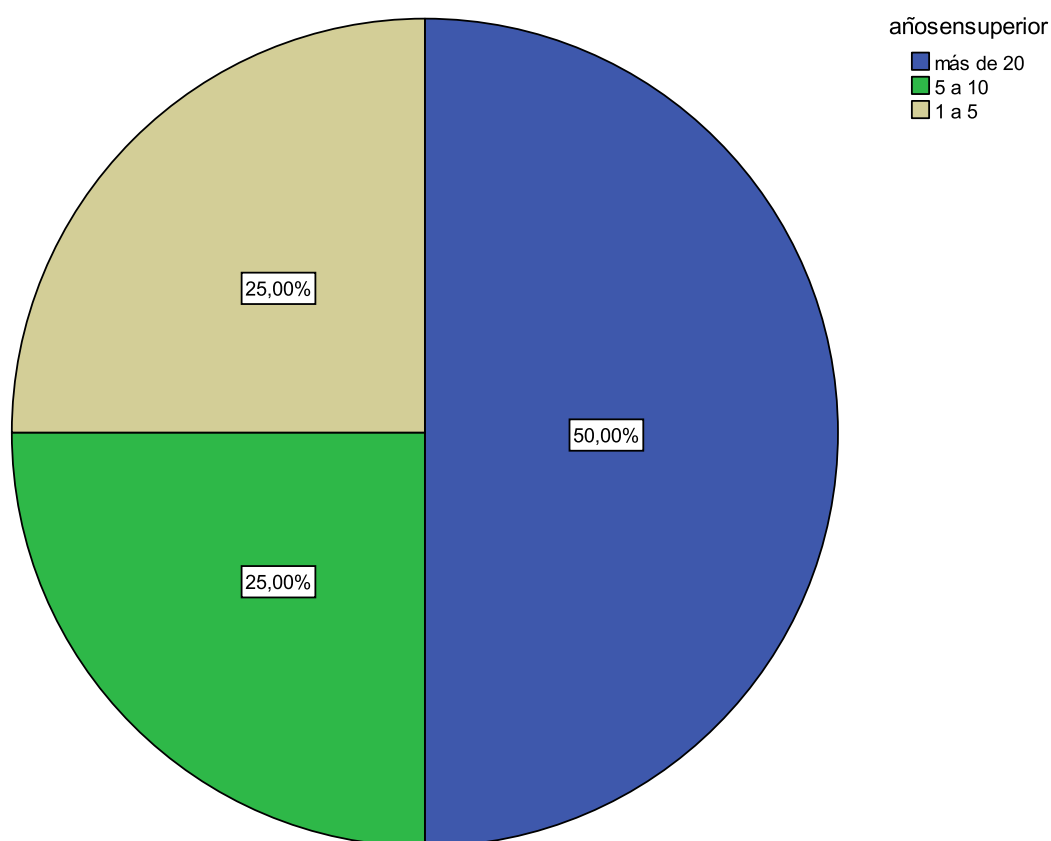
Gráfico 5: Años en la docencia.



8. Cuántos años lleva impartiendo esta disciplina en las enseñanzas superiores

Sin embargo, las respuestas cambian en cuanto al tiempo en el que llevan impartiendo clase en centros superiores, el sujeto 1 y 2 se mantienen en más de 20 años de experiencia, el sujeto 3 de 1 a 5 años, y el sujeto 4 de 5 a 10 años. Esto supone un 50% más de 20 años en centros superiores, 25% de 5 a 10 y 25% de 1 a 5.

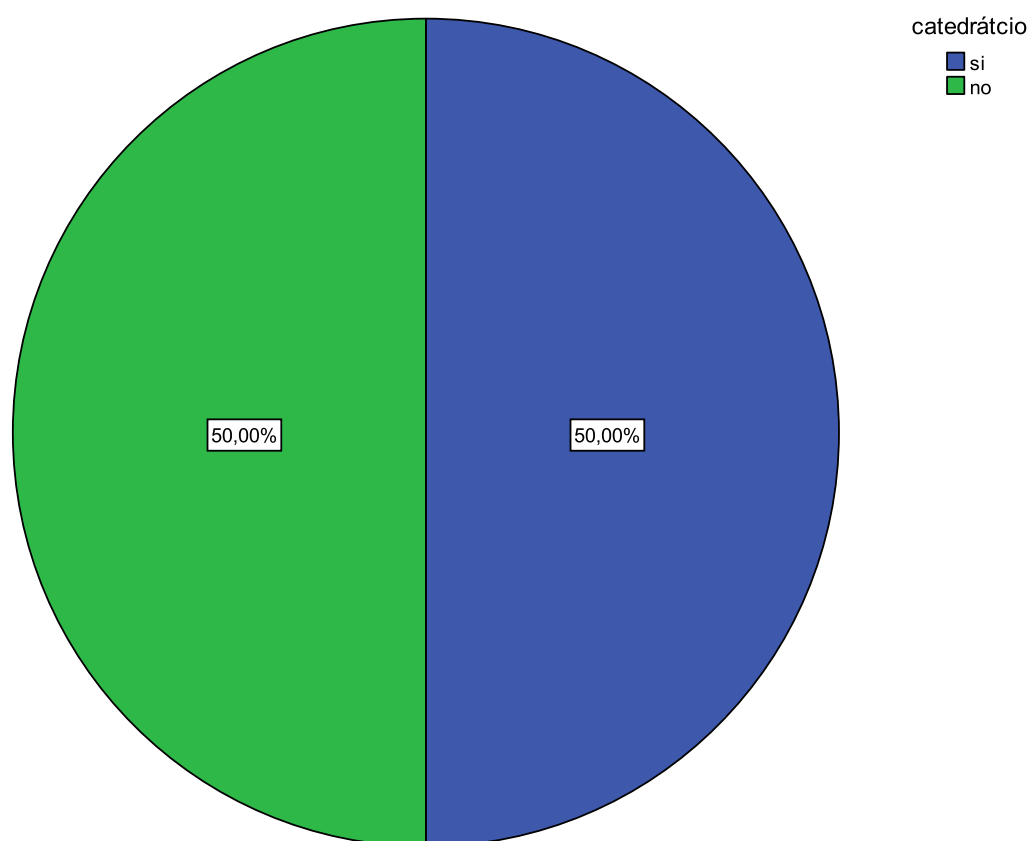
Gráfico 6: Años enseñando en centro superior.



9. Es catedrático

A la pregunta 9, los sujetos 1 y 2 han respondido afirmativamente, mientras que los sujetos 3 y 4, negativamente, por tanto solo los profesores del conservatorio de Valencia son catedráticos. Esto es, un 50% de catedráticos y 50% no catedráticos.

Gráfico 7: Ocupan cátedra.



12. Realizó estudios en el extranjero

El 100% de los encuestados afirma que ha realizado estudios en el extranjero.

15. Cuántas horas dedica al día al estudio del instrumento

Todos los encuestados han respondido a la pregunta con la 3ª respuesta, 2 horas diarias al estudio del instrumento.

16. Ha trabajado en orquesta

En este caso, también el 100% de los encuestados responde afirmativamente, es decir, todos han trabajado en orquesta.

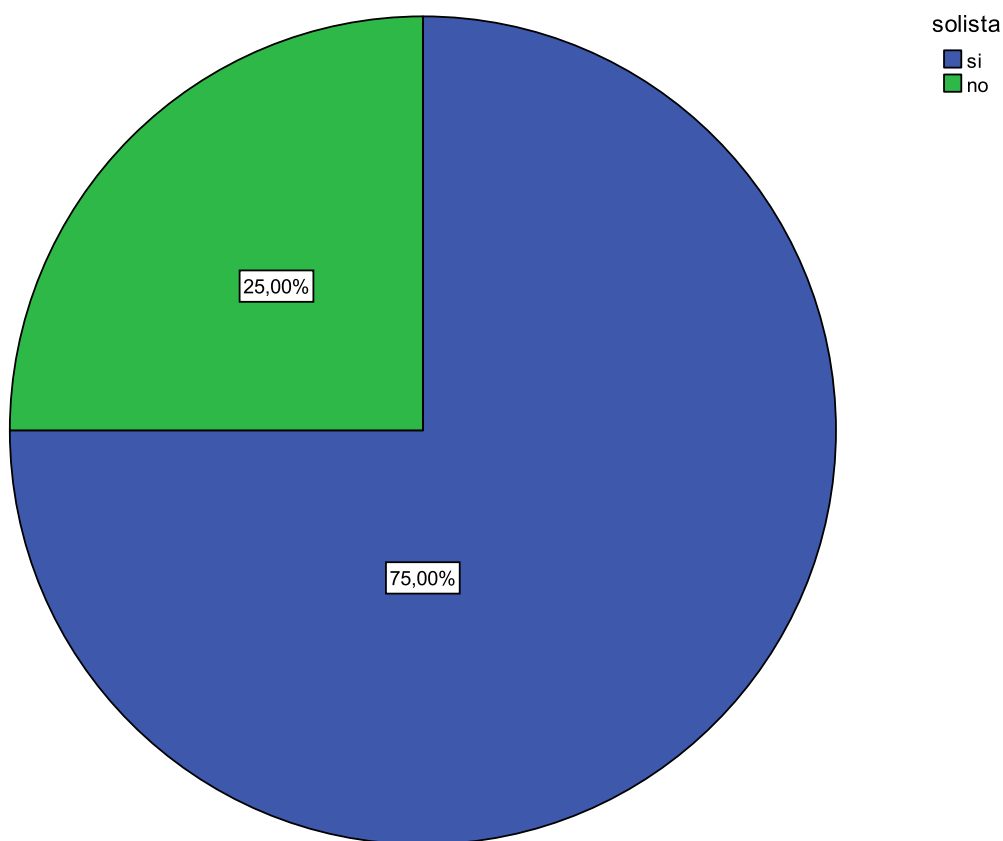
17. En caso afirmativo, como plantilla, refuerzo o ambas

A esta pregunta los encuestados responden igual, han trabajado en orquesta tanto como plantilla, es decir, titular de la misma, como de refuerzo, ayudando o sustituyendo en algún programa.

20. Realiza alguna actividad de solista en conciertos o recitales

Tanto el sujeto 1 como el 3 y el 4 contestan afirmativamente. Sólo el sujeto 2 no realiza actividad de concertista. Esto supone que un 75% realizan actividades de concertista, y el 25% no.

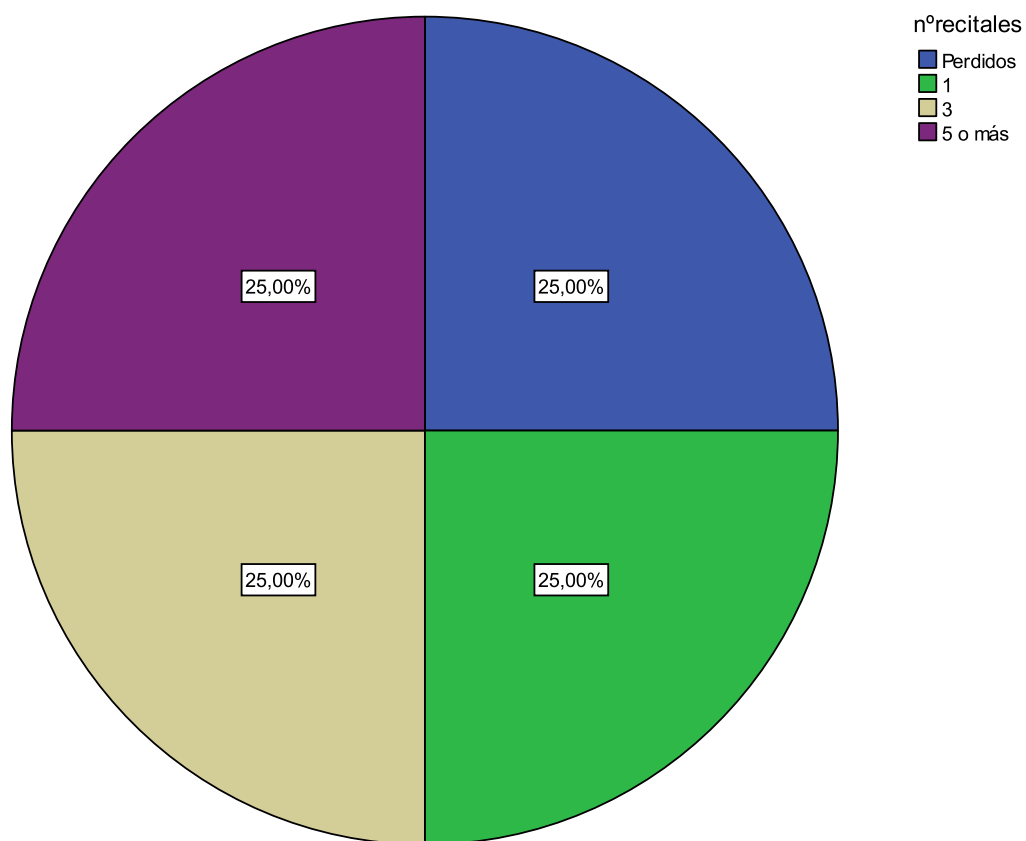
Gráfico 8: Actividad como concertista.



21. En caso afirmativo, cuántos realiza anualmente

El sujeto 1 realiza 3 al año, el sujeto 3 solo 1 y el sujeto 4 realiza 5 o más en los que incluye recitales de música de cámara. Esto supone que el 25% realiza 1 recital anual, 25% realiza 3, 25% 5 o más, y 25% no responde.

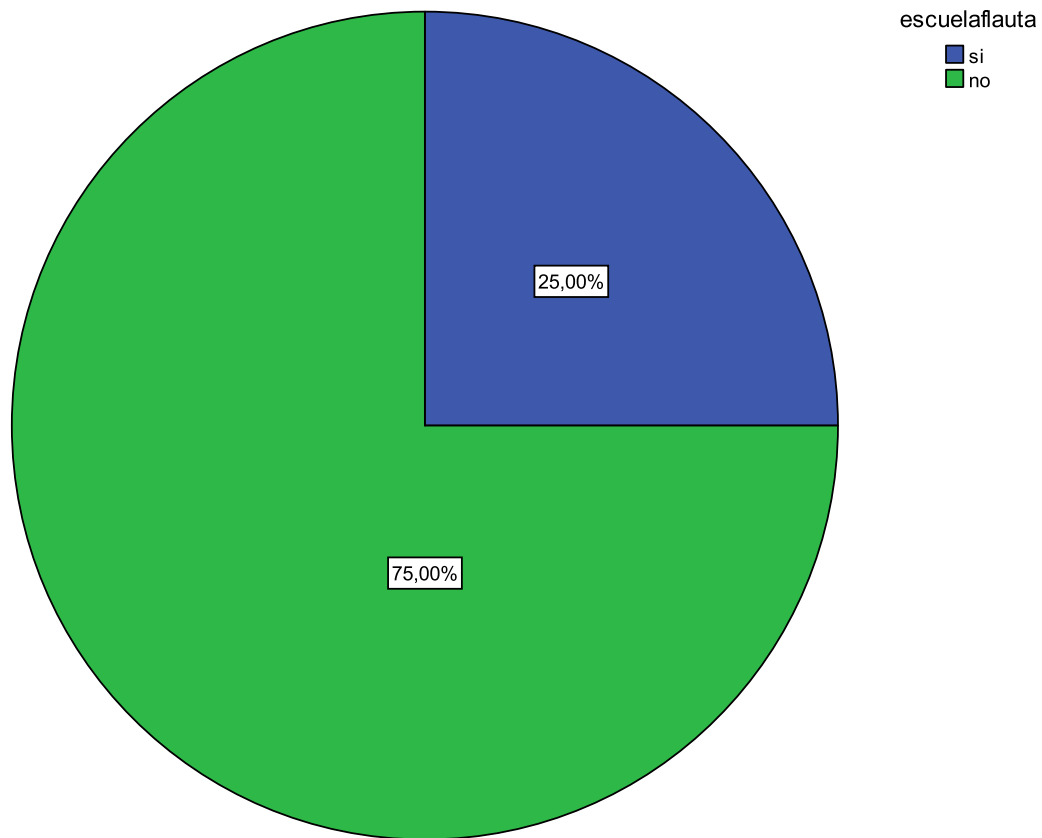
Gráfico 9: Número de recitales al año.



23. Se decanta por algún tipo de escuela nacional flautística

En esta pregunta, el sujeto 1 sí se decanta por alguna escuela nacional flautística, sin embargo los sujetos 2, 3 y 4 no. En porcentajes un 25% elije una escuela de flauta y el 75% no.

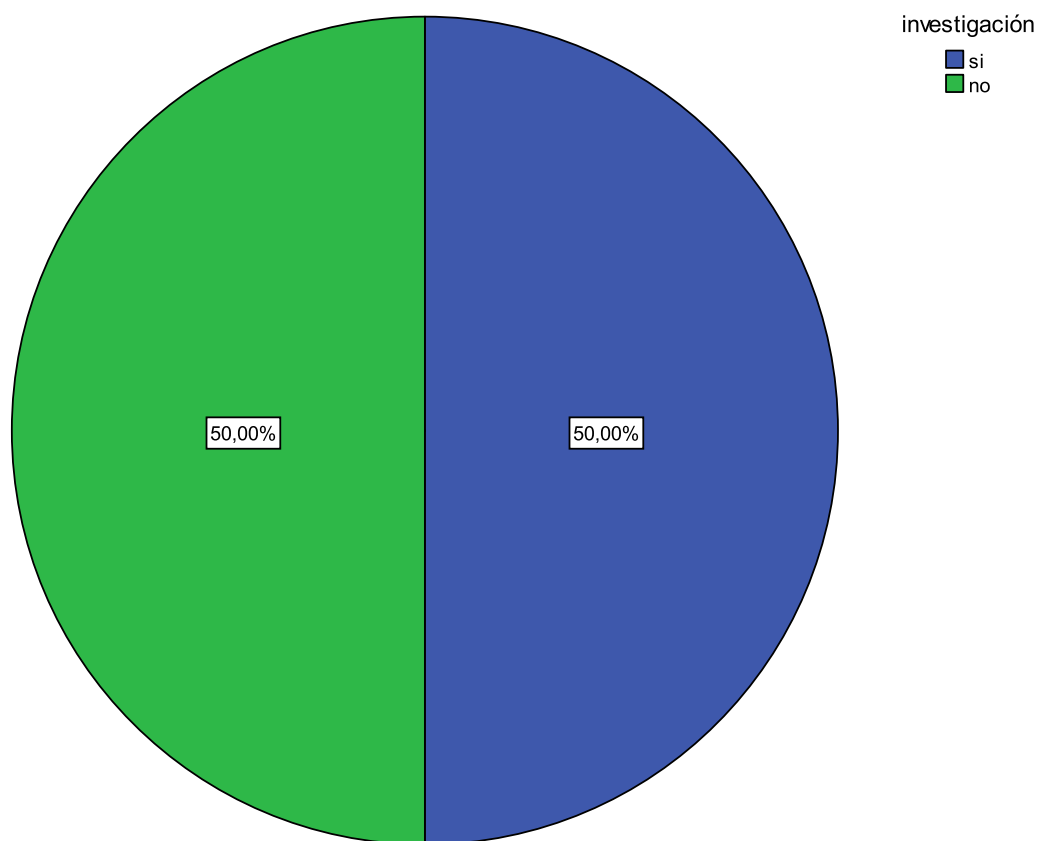
Gráfico 10: Preferencia por escuela flautística.



26. Se dedica a la investigación

Los sujetos 1 y 3 responden afirmativamente, mientras que los sujetos 2 y 4, negativamente. Esto supone que el 50% investigan y 50% no.

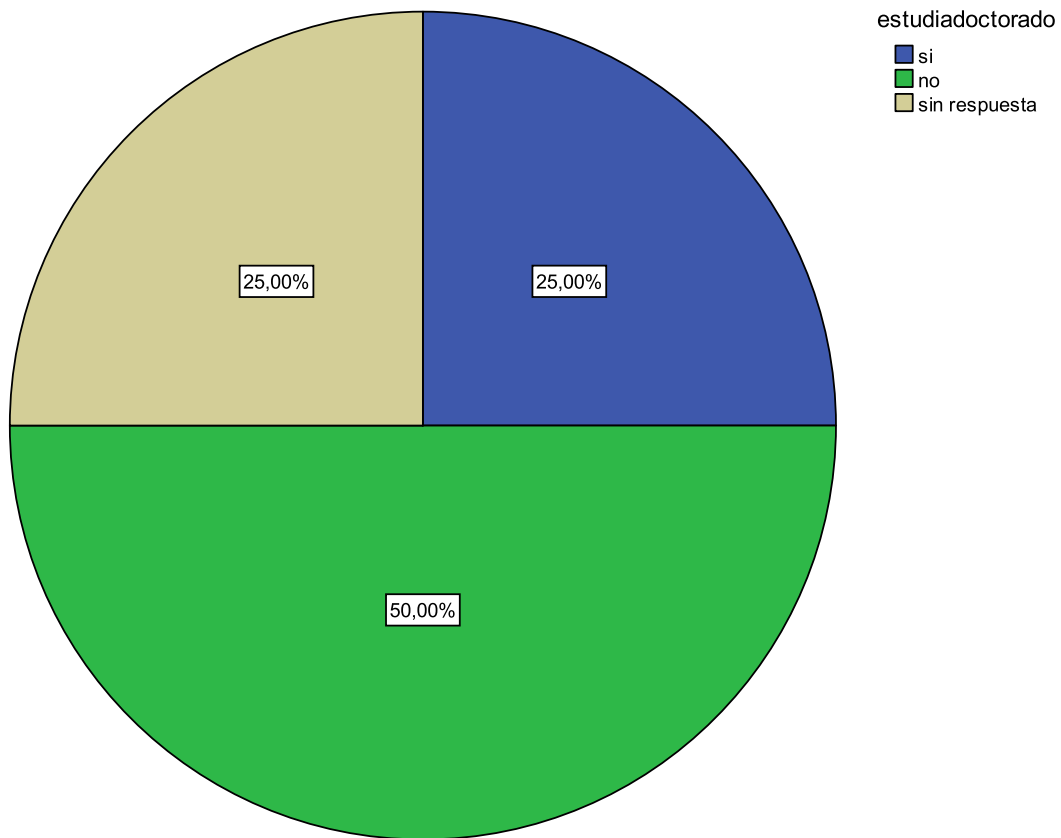
Gráfico 11: Dedicación a la investigación.



27. Está realizando estudios de doctorado

El sujeto 1 no responde, el sujeto 2 y 4 responden negativamente y el sujeto 3 afirmativamente. Así pues, un 50% no estudian doctorado, 25% sí y 25% no responde.

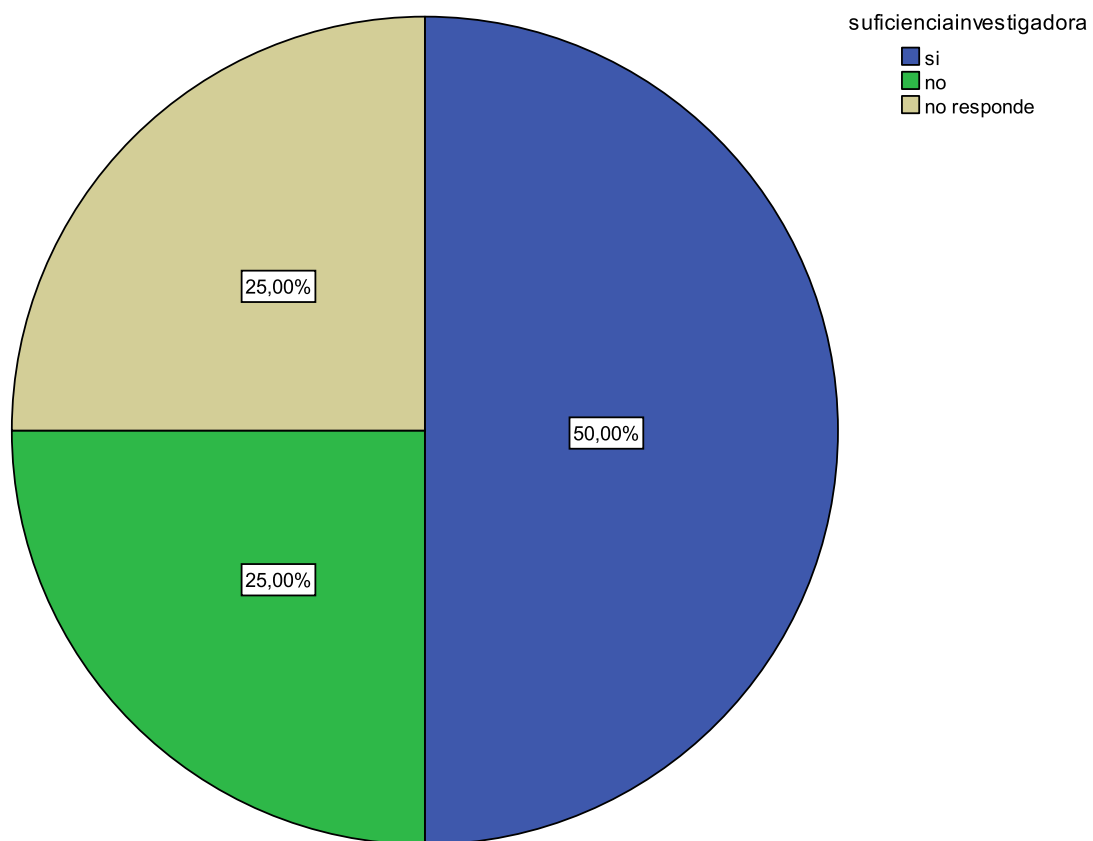
Gráfico 12: Estudios de doctorado.



28. Posee la suficiencia investigadora

Los sujetos 1 y 2 responden afirmativamente mientras que el sujeto 3 no responde y el 4 lo hace negativamente. Esto se traduce en que un 50% posee la suficiencia investigadora, 25% no y 25% no responde.

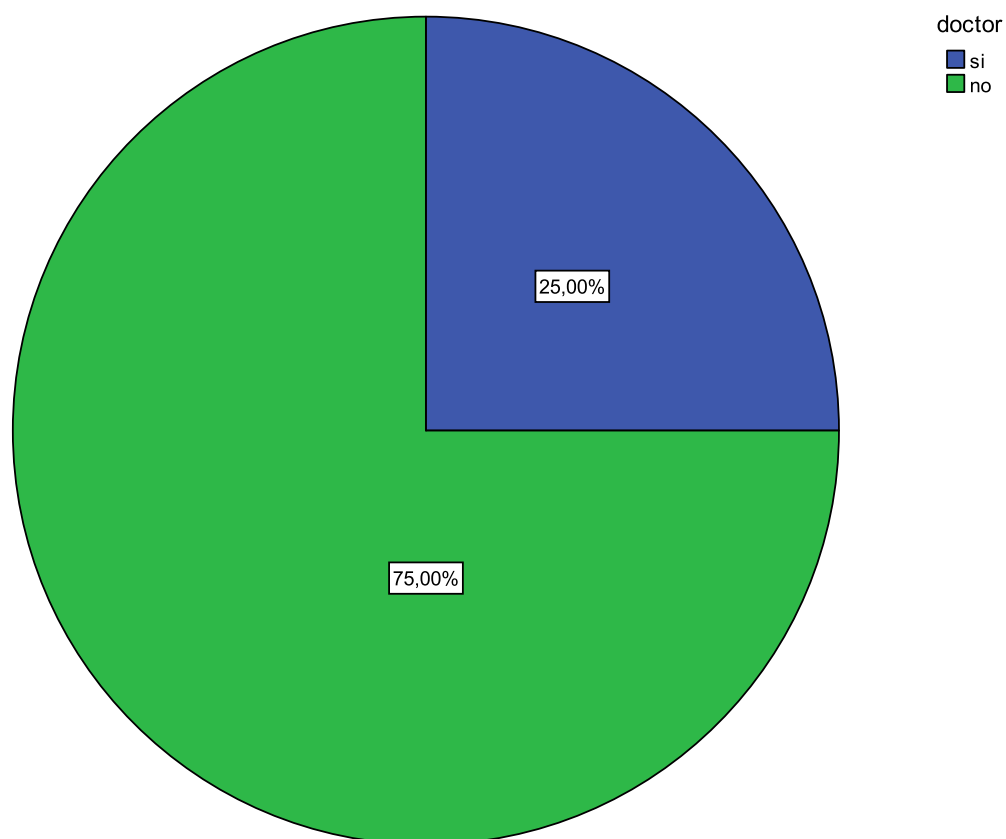
Gráfico 13: Suficiencia investigadora.



29. Es doctor/a

El sujeto 1 es doctor, el resto de sujetos no lo son. Esto supone que el 75% no es doctor/a y el 25% sí.

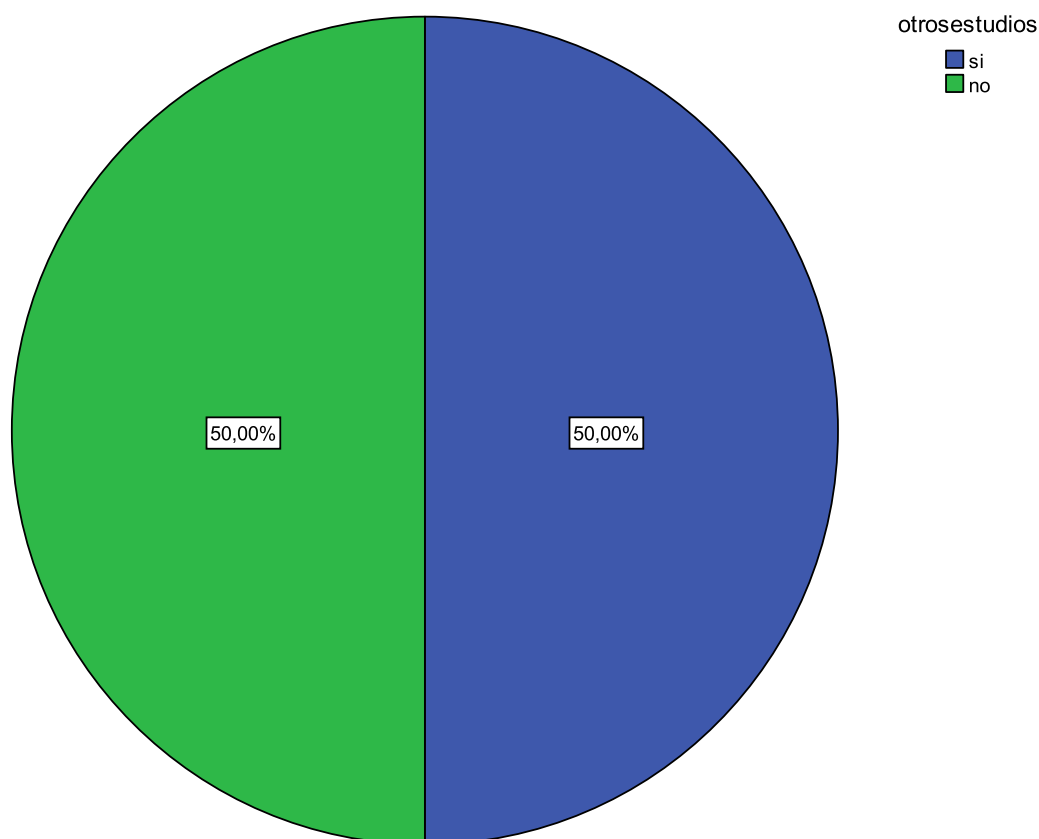
Gráfico 14: Doctor.



31. Realizó otros estudios superiores

El sujeto 1 y 4 no han realizado otros estudios superiores, por otra parte los sujetos 2 y 3 sí. Esto supone que un 50% han realizado otros estudios superiores y otro 50% no.

Gráfico 15: Otros estudios superiores.



33. Acude a seminarios o cursos de profesorado

El 100% de los encuestados responde afirmativamente.

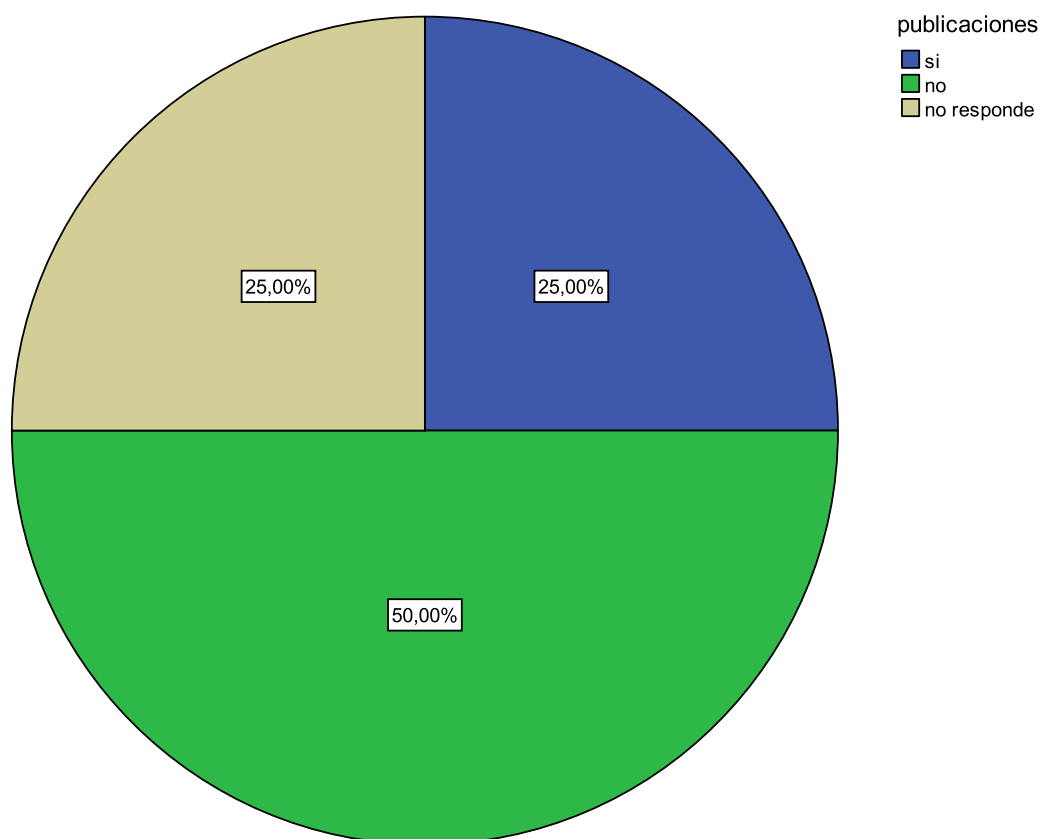
34. Imparte seminarios o cursos

En este caso también todos responden afirmativamente, imparten y reciben cursos de formación.

35. Realiza aportaciones en revistas y/o publicaciones especializadas en el instrumento

El sujeto 1 responde afirmativamente, el sujeto 2 no responde y los sujetos 3 y 4 responden negativamente. Esto supone que el 50% no colaboran con revistas del ámbito, el 25% sí hace aportaciones y otro 25% no responde.

Gráfico 16: Aportaciones a revistas.



- Colocación y embocadura

38. Qué importancia le da a la colocación (diafragma, garganta, presión...) y al cuidado de la embocadura en las clases

El 100% de los encuestados responde la casilla de “muchísima”, se da mucha importancia a la colocación del flautista en el aula.

39. Cuánto tiempo dedica en clases a este apartado

A esta pregunta el sujeto 1 y 2 responde que 20 minutos o más, los sujetos 3 y 4 no responden, pero añaden: *durante toda la clase, evidentemente* (sujeto 3) y *depende siempre del alumno* (sujeto 4).

40. Realiza en las clases referencias a los órganos y músculos que toman parte del proceso respiratorio y sonoro del instrumento

Todos los profesores responden a la casilla de “sí”, por tanto la frecuencia es 4, es decir el 100%.

41. Indique el tipo de ejercicios que realiza con los alumnos

El sujeto 1 marca las casillas de: “embocadura”, “diafragmáticos”, “relajación”, “garganta”, “cantar-tocar”, “armónicos” y “otros” (dedos, articulación, afinación y vibrato). El sujeto 2 se decanta por: “embocadura”, “respiratorios”, “relajación”, “garganta”, “armónicos” y “otros” (flexibilidad, afinación y articulación). El sujeto 3 elije: “embocadura”, “diafragmáticos”, “respiratorios”, “relajación”, “garganta”, “cantar-tocar”, “armónicos” y “otros” (memoria). Y el sujeto 4 resalta: “embocadura”, “respiratorios”, “relajación”, “cantar-tocar” y “armónicos”. En términos totales esto supone que se dedica un 15’4% en aspectos como embocadura, relajación y armónicos; un 11’5% a ejercicios respiratorios, garganta, cantar-tocar y otros; y un 7’7% al resto.

Gráfico 17: Tipo de ejercicios que realiza el sujeto 1.

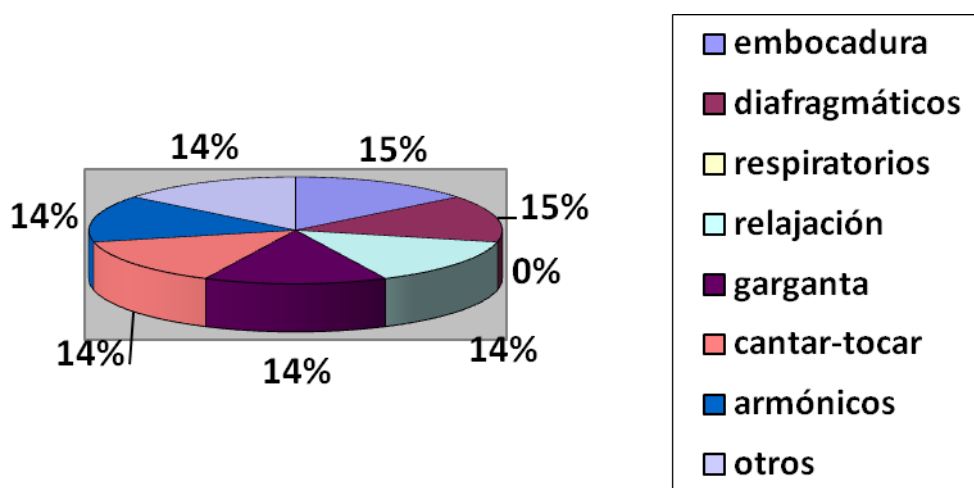


Gráfico 18: Tipo de ejercicios que realiza el sujeto 2.

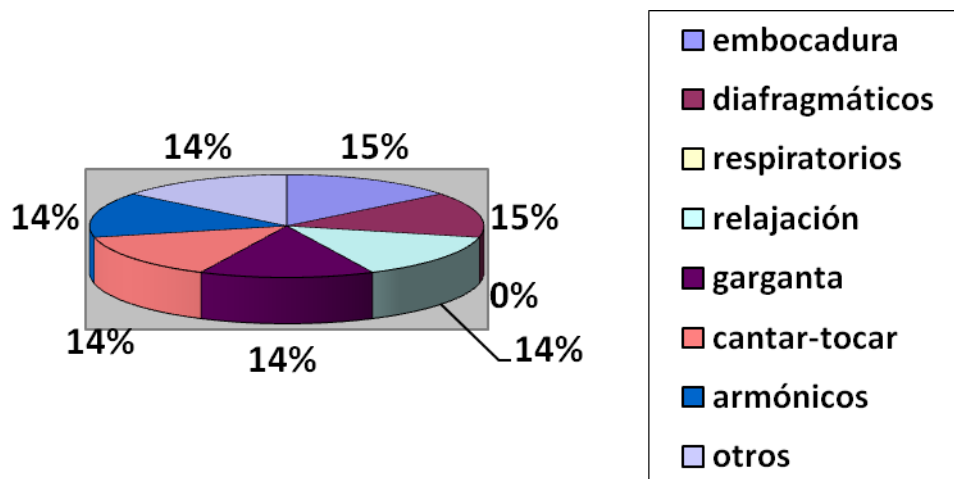


Gráfico 19: Tipo de ejercicios que realiza el sujeto 3.

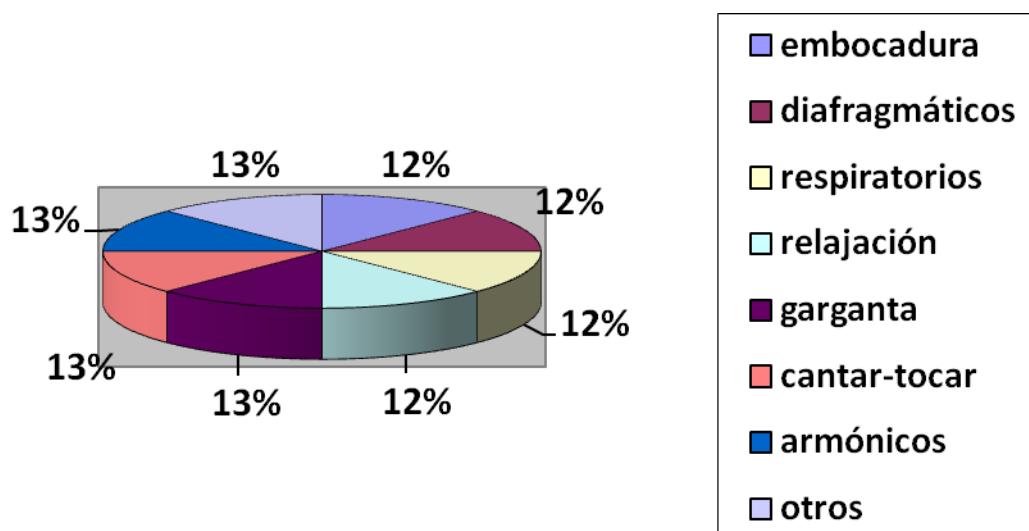


Gráfico 20: Tipo de ejercicios que realiza el sujeto 4.

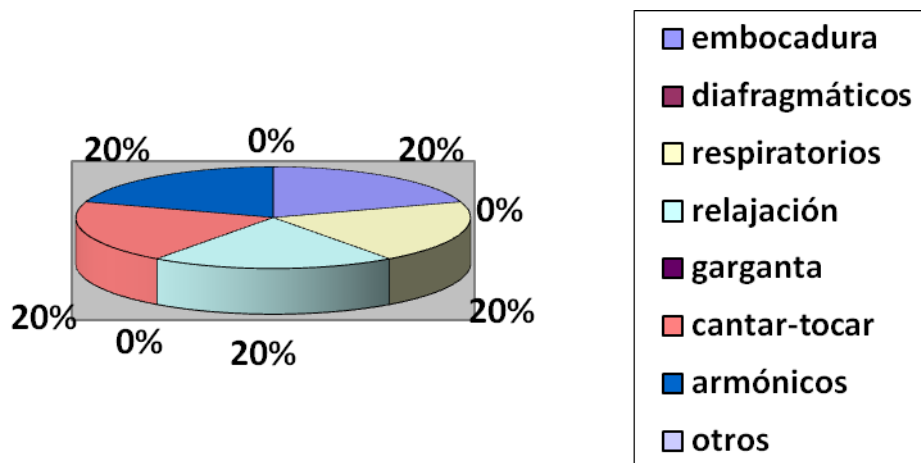
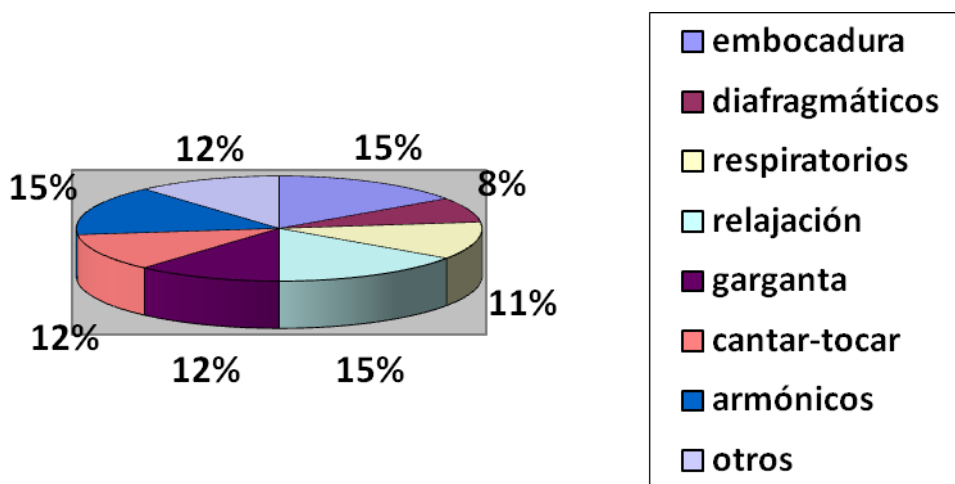


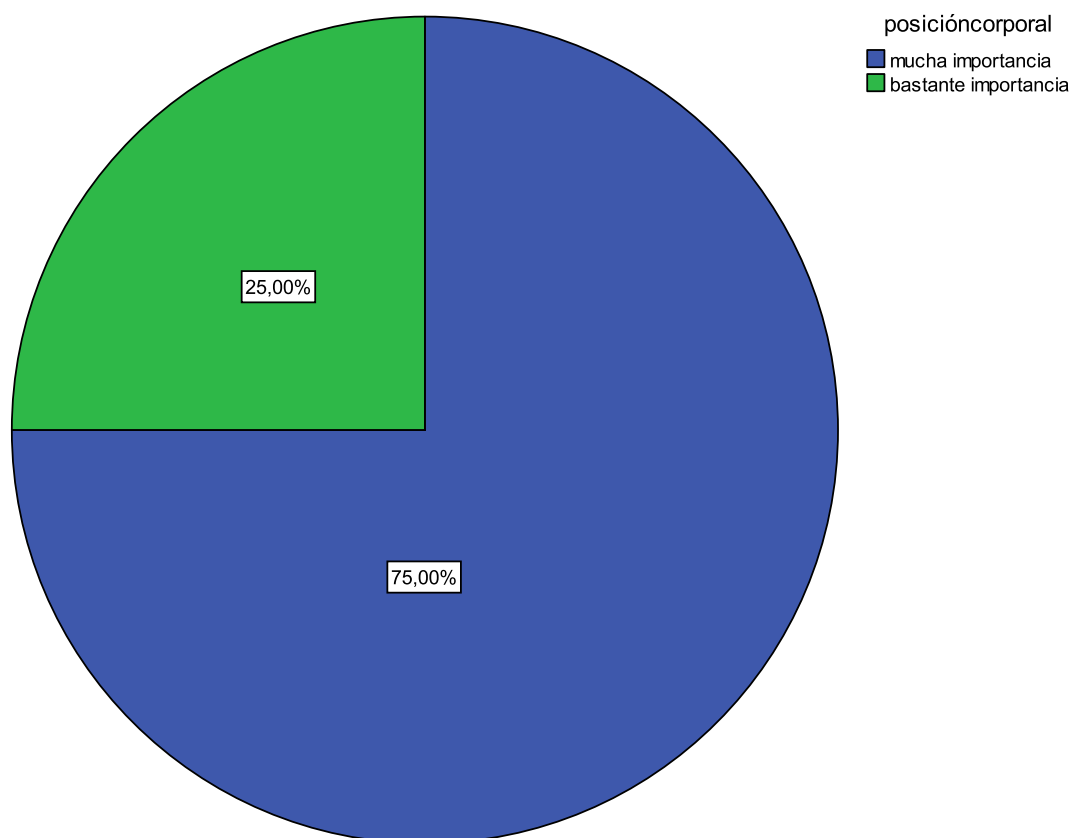
Gráfico 21: Total de sujetos por nº de ejercicios más realizados.



43. Qué importancia le da a la posición corporal en las clases

Los sujetos 1, 2 y 3 responden en la casilla de “muchísima importancia”, mientras que el sujeto 4 le da “bastante”. Lo que supone que un 75% da mucha importancia a la posición y un 25% bastante.

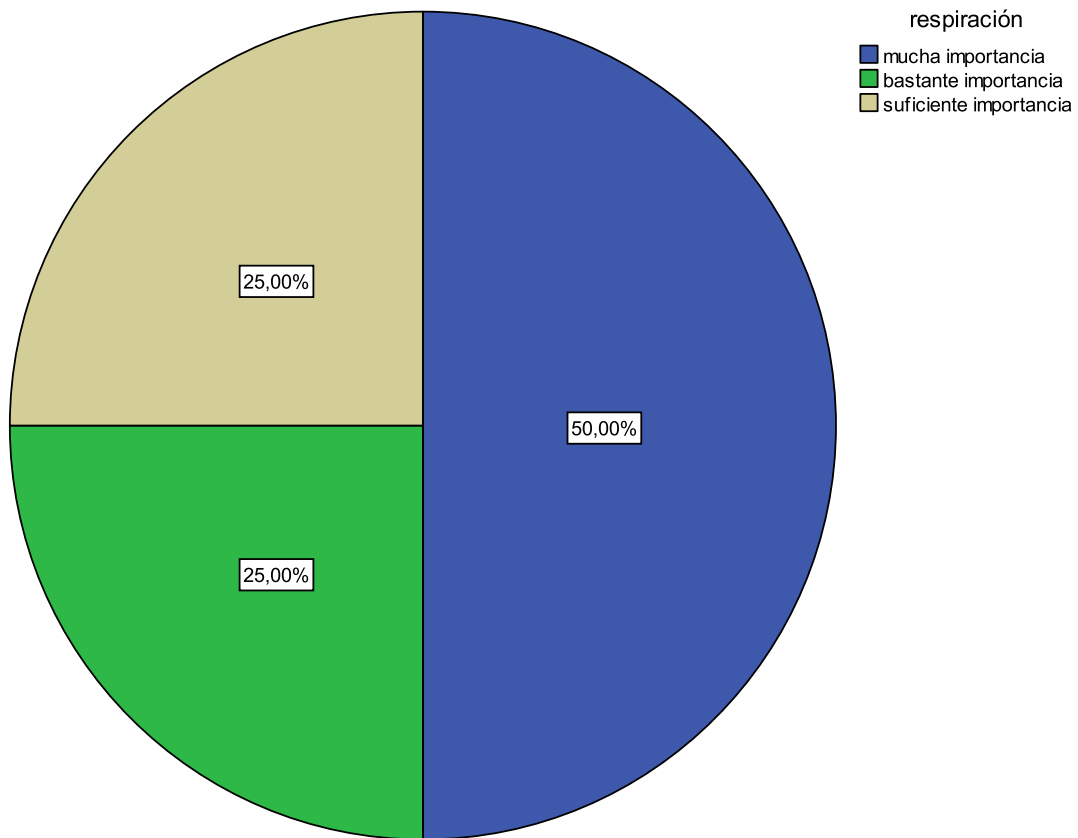
Gráfico 22: Posición corporal.



45. Qué importancia le da a la respiración en las clases

Los sujetos 2 y 3 le dan mucha importancia, el sujeto 4 bastante y el sujeto 1 suficiente. Esto quiere decir que un 50% da mucha importancia a la respiración, un 25% bastante y un 25% suficiente.

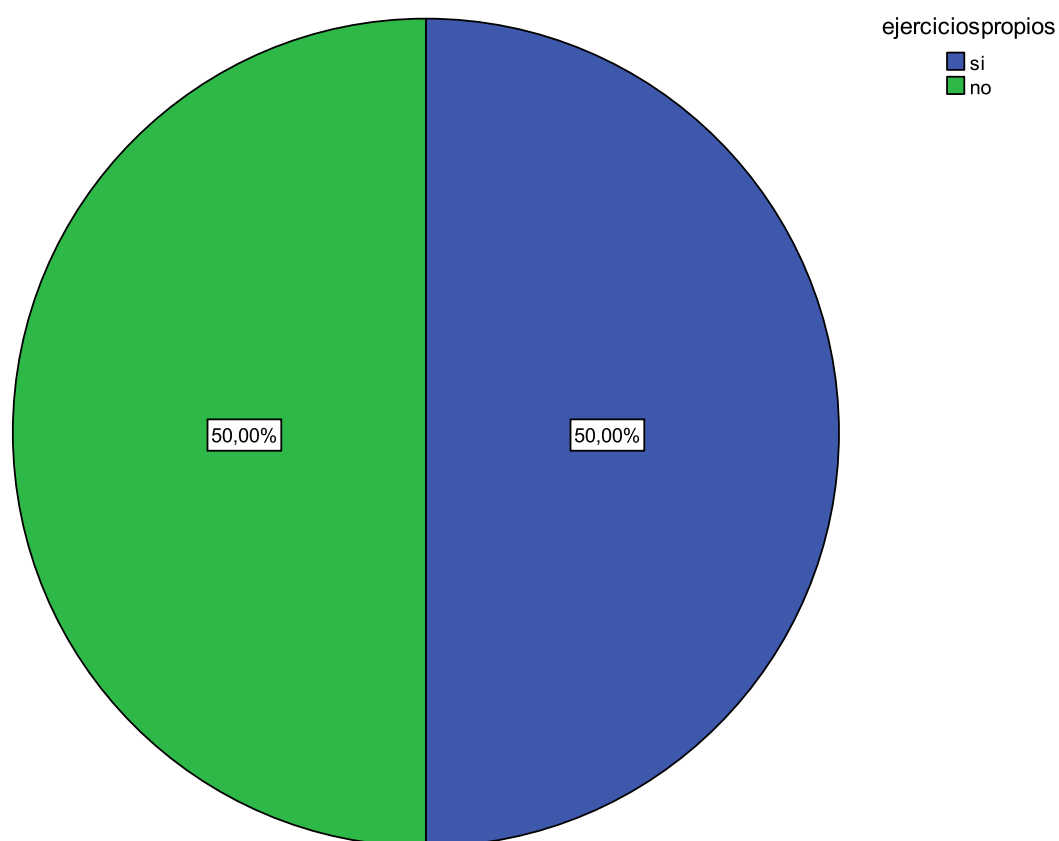
Gráfico 23: Respiración.



47. Usa algún tipo de tabla de ejercicios o metodología propia para trabajar embocadura y colocación

Los sujetos 1 y 2 responden afirmativamente, mientras que los sujetos 3 y 4 lo hacen negativamente. Esto supone que el 50% usa ejercicios propios y el 50% no.

Gráfico 24: Ejercicios de elaboración propia.



49. En los ejercicios para trabajar estos aspectos piensa que es importante que el alumno no sienta que se trata de un trabajo mecánico

Los sujetos 1, 3 y 4 responden afirmativamente y el sujeto 2 contesta que es *indiferente*.

50. Estos ejercicios se trabajan a través de ejemplos: melódicos, técnicos o ambos

En esta pregunta el 100% de los encuestados responde en la casilla de "ambos".

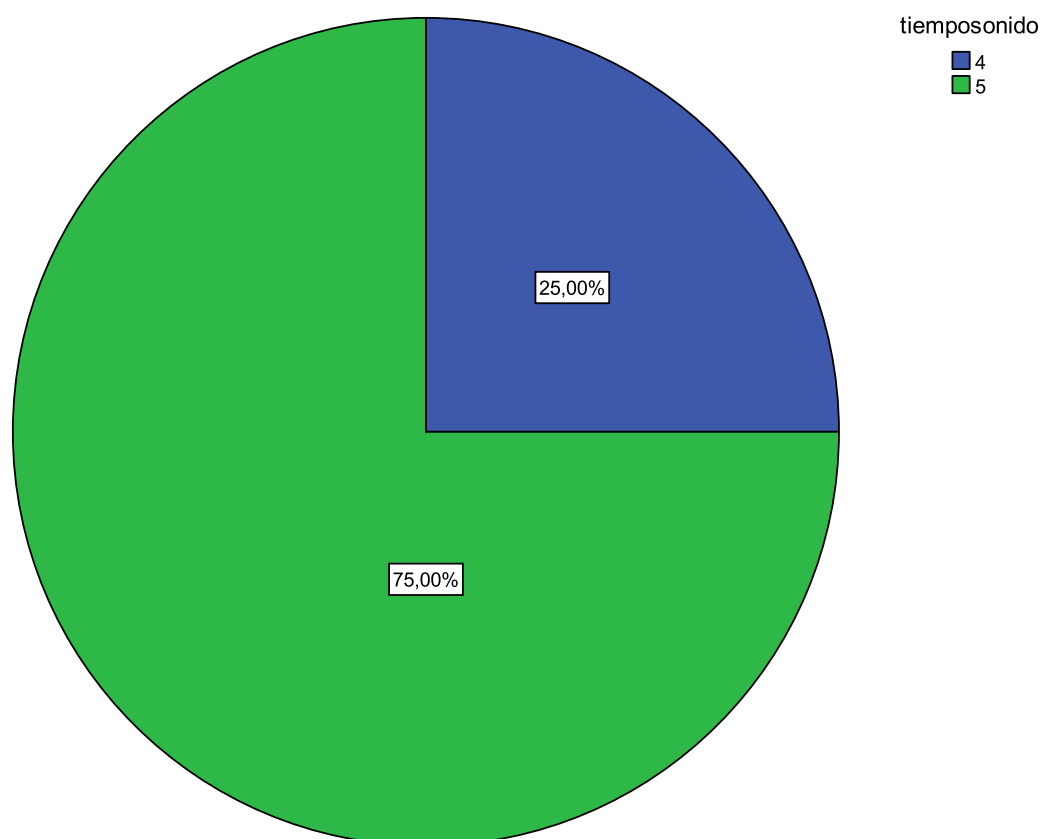
- Estudio del sonido, la digitación y la articulación

52. Valore del 1 al 5, donde el 1 es muy poco y el 5 es mucho, la importancia que da en clase al estudio del sonido

Todos los sujetos responden la casilla 5, por lo tanto le dan mucha importancia a este ítem.

53. Valore del 1 al 5, donde el 1 es muy poco y el 5 es mucho, el tiempo que dedica de promedio en sus clases a trabajar el sonido. El sujeto 1 responde con la casilla 4 y sujetos 2, 3 y 4 la casilla 5 (“mucho”). Esto supone que un 75% dedica mucho tiempo al sonido y un 25% dedica un 4 de una escala sobre 5.

Gráfico 25: Tiempo que se dedica al sonido.



54. Qué intenta conseguir con el alumnado en cuanto al sonido, mejorar el sonido personal de cada uno o influir para que consigan que la flauta suene según sus criterios

El sujeto 1 se basa en el sonido definido según el criterio del profesor, los sujetos 2 y 3 según el sonido propio del alumno y el

sujeto 4 no responde ninguna de las casillas, añade: *según mi criterio, ayudar a mejorar el sonido de cada alumno, naturalmente influyo al alumno, pero siempre para conseguir su propio sonido.*

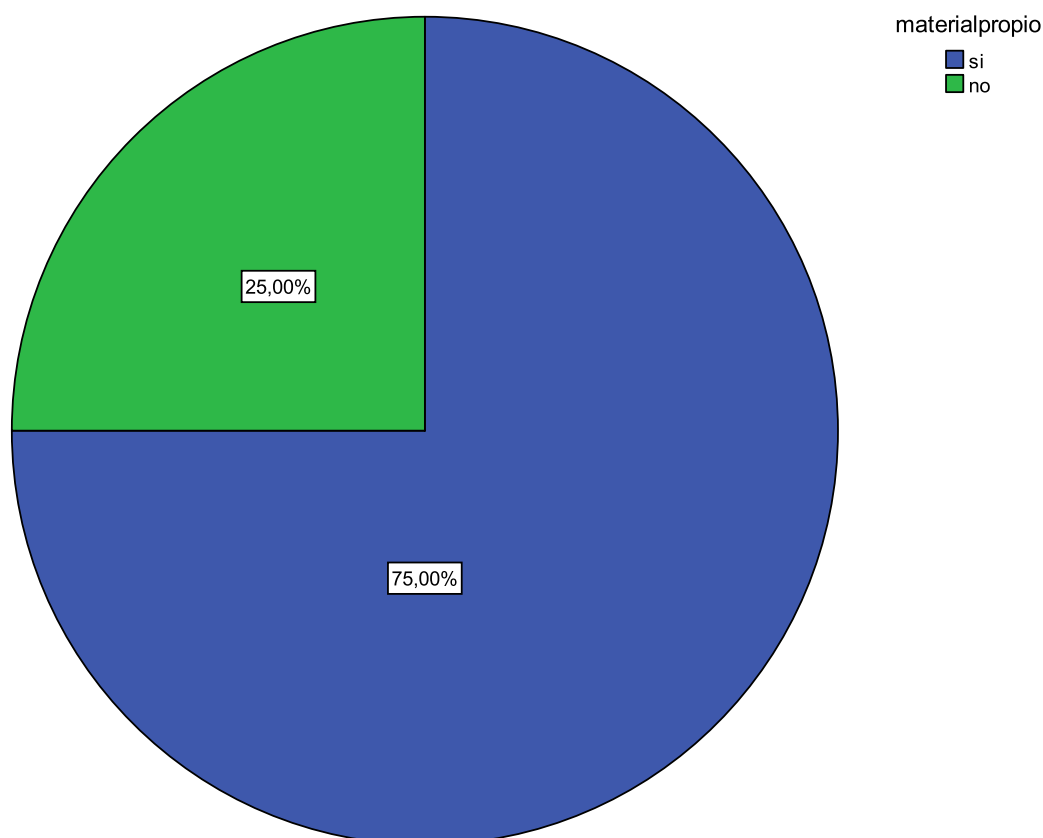
56. Utiliza algún método o libro de ejercicios para trabajar el sonido

Los sujetos 1, 3 y 4 responden afirmativamente, que sí que usan métodos para el sonido, el sujeto 2 no responde.

59. Utiliza material de elaboración propia

Los sujetos 1, 2 y 3 responden afirmativamente, mientras que el sujeto 4 lo hace negativamente. No usa material de elaboración propia; lo que supone que el 75% utiliza material de elaboración propia y el 25% no.

Gráfico 26: Material de elaboración propia.



60. Trabaja el vibrato en el aula

El 100% de los encuestados responde afirmativamente.

62. Cree que todo sonido debe estar vibrado

Todos los sujetos responden negativamente, en este caso vuelven a coincidir.

63. Cómo le gusta el vibrato

En esta respuesta los sujetos 1, 2 y 4 coinciden en la casilla de “en todas sus posibilidades”, mientras que el sujeto 3 no responde a ninguna casilla y escribe: *lo adapto al carácter, estilo, etc. según convenga.*

64. Trabaja los cambios de color en el aula

Todos los sujetos responden afirmativamente a esta pregunta.

66. Trabaja en clase las posibilidades tímbricas de la flauta

En este caso también los sujetos responden en su totalidad afirmativamente.

71. Con qué frecuencia se trabaja este aspecto en el aula

El 100% de los encuestados responde en la casilla “semanalmente”.

- Estudios

72. En la programación didáctica constan libros de estudios

Todos los sujetos responden afirmativamente a este ítem.

74. Qué libros de estudios prefiere

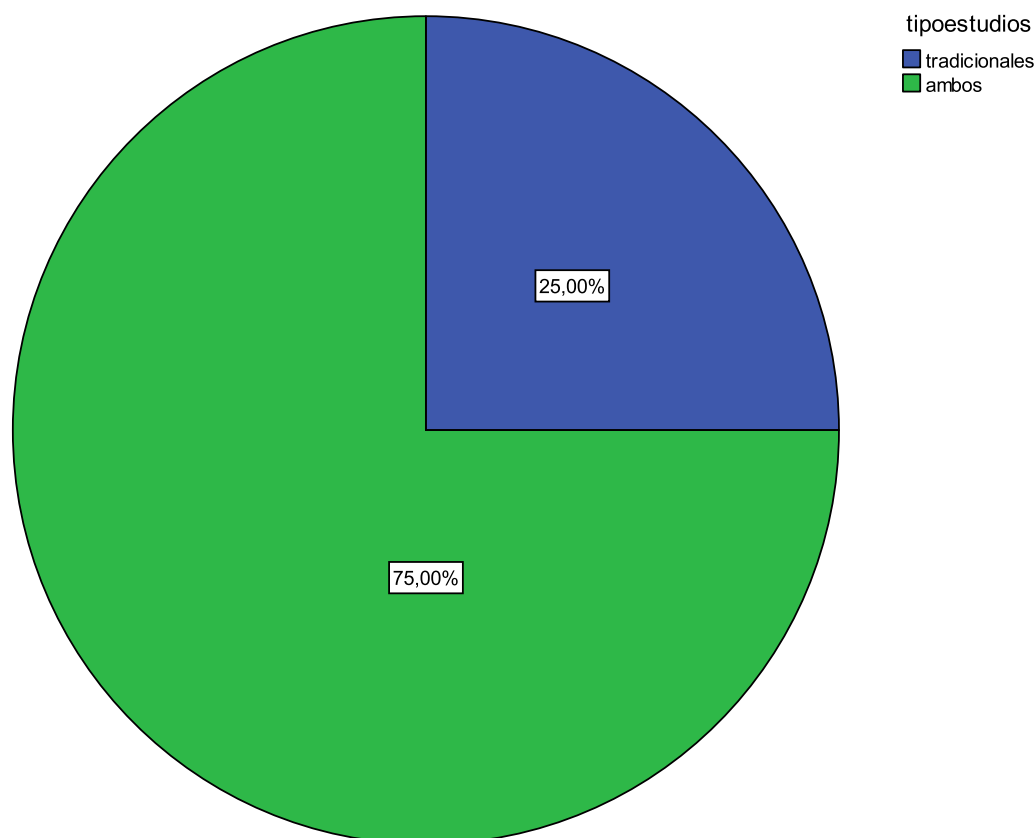
El sujeto 1 prefiere los franceses y los españoles, el sujeto 2 se decanta por italianos, franceses, alemanes, españoles e ingleses, el sujeto 3 se inclina por otros y el sujeto 4 no responde, escribe:

no tengo preferencias, depende de las necesidades de cada alumno trabajamos españoles, ingleses, franceses...

76. Los alumnos trabajan estudios de todos los estilos o periodos
Los sujetos 1, 2 y 4 responden afirmativamente, el sujeto 3 responde mal por tanto se considera nulo y no se computa para el estudio, ya que ha rallado las dos casillas dicotómicas.

77. Trabajan estudios tradicionales o también estudios contemporáneos con nuevas notaciones
Los sujetos 1, 2 y 4 responden en la casilla de “ambos”, mientras que el sujeto 3 marca la casilla de “estudios tradicionales”. Esto supone que el 75% trabajan ambos tipos de estudios y el 25% estudios tradicionales.

Gráfico 27: Tipo de estudios.

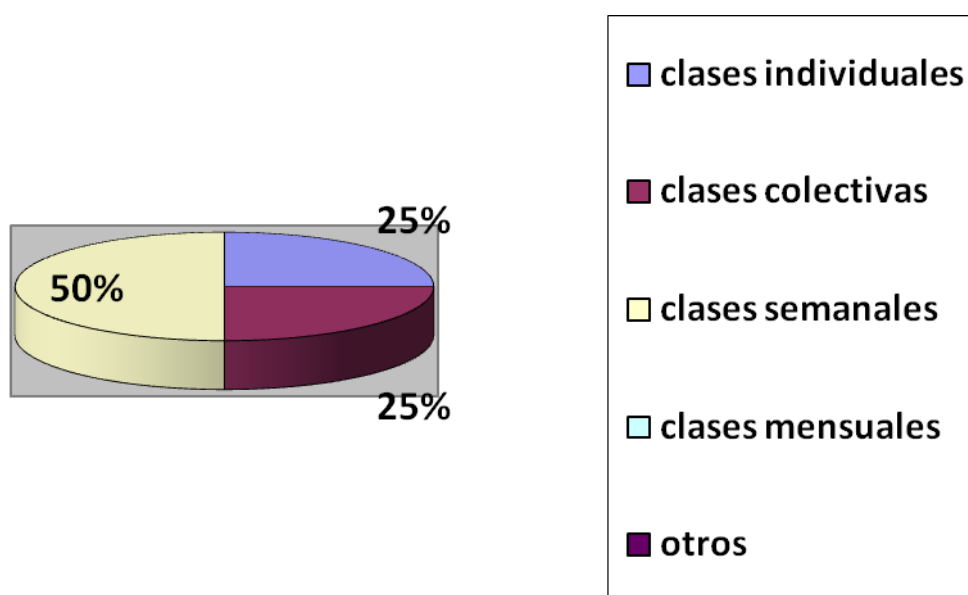


- Repertorio orquestal y obras del repertorio

78. Cómo se trabaja en su centro la asignatura de repertorio orquestal. Seleccione las casillas que correspondan

El sujeto 1 marca la casilla de “clases semanales”, el sujeto 2 marca “semanales”, “colectivas” e “individuales”, el sujeto 3 clases “semanales” y “colectivas” y el sujeto 4 “individuales” y “semanales”, aunque añade por escrito que en ocasiones realizan clases colectivas. En valores generales un 50% se da en clases semanales, un 25% en clases individuales y otro 25% en clases colectivas.

Gráfico 28: Trabajo del repertorio orquestal.



79. Imparte esta asignatura

Los sujetos 1 y 2 (Conservatorio de Valencia) responden negativamente, esto es, ellos no imparten esta asignatura. Y los sujetos 3 (Conservatorio Alicante) y 4 (Conservatorio Castellón) responden afirmativamente. Se puede deducir que en Valencia

hay profesorado específico o distinto al de instrumento para dar esta asignatura.

80. Se usa libro de solos orquestales

El sujeto 1 responde afirmativamente (aunque previamente ha dicho que no imparte la asignatura), el sujeto 2 no responde (no imparte la asignatura), el sujeto 3 responde negativamente y el 4 responde afirmativamente pero añade que también se usan partituras originales completas.

82. Existe en su centro un perfil de profesor determinado para impartir esta asignatura

A esta pregunta el 100% de los encuestados responden negativamente.

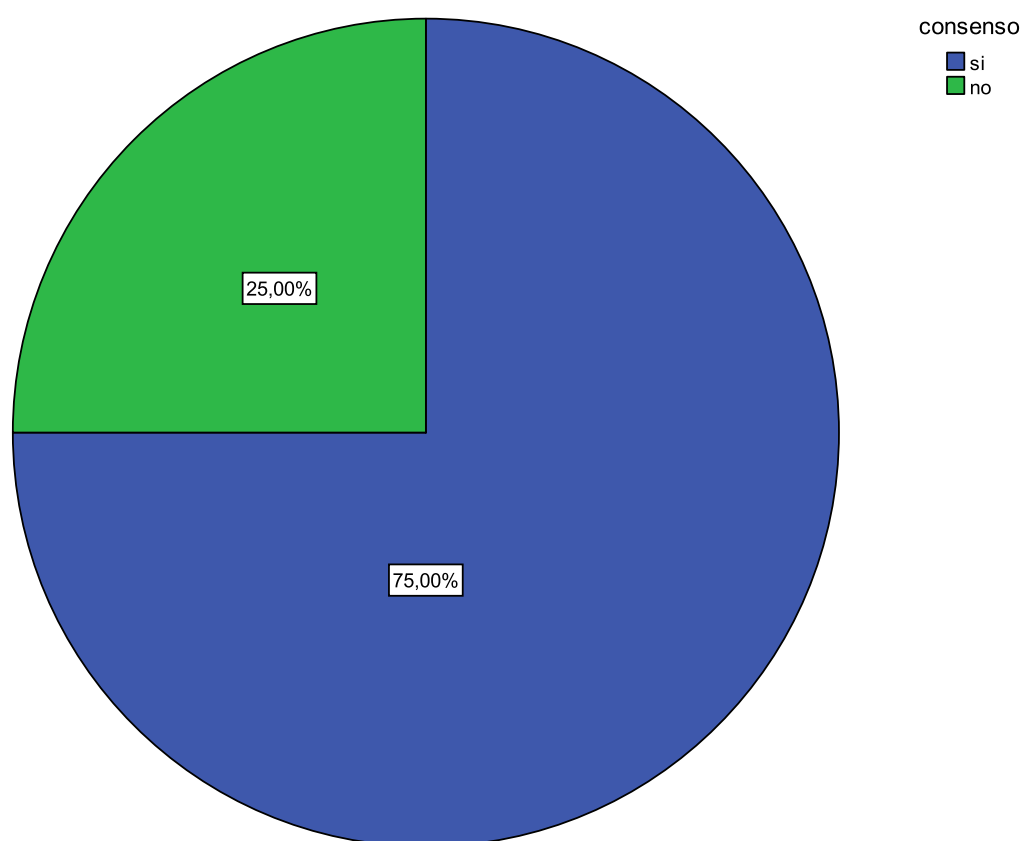
84. Tiene su centro concertadas prácticas orquestales o se da la oportunidad al alumno de interpretar los solos que se trabajan en clase

El sujeto 1 responde negativamente, los sujetos 2 y 3 responden afirmativamente, el sujeto 4 no responde y escribe: *se da la oportunidad de interpretar en agrupaciones del propio centro*. Cabe destacar la incongruencia en las respuestas de los sujetos 1 ("no") y 2 ("sí") ya que pertenecen al mismo centro.

87. Existe un consenso de repertorio entre profesores

Los sujetos 2, 3 y 4 responden afirmativamente mientras que el sujeto 1 lo hace negativamente. Aquí vuelve a haber una dicotomía entre los sujetos 1 y 2 ya que responden diferente siendo una cuestión relativa al mismo centro. Es decir, un 75% sí que consigue consenso y un 25% no.

Gráfico 29: Consenso profesores.



88. Existe un consenso de repertorio entre profesores y alumnos

A esta pregunta todos los encuestados responden afirmativamente.

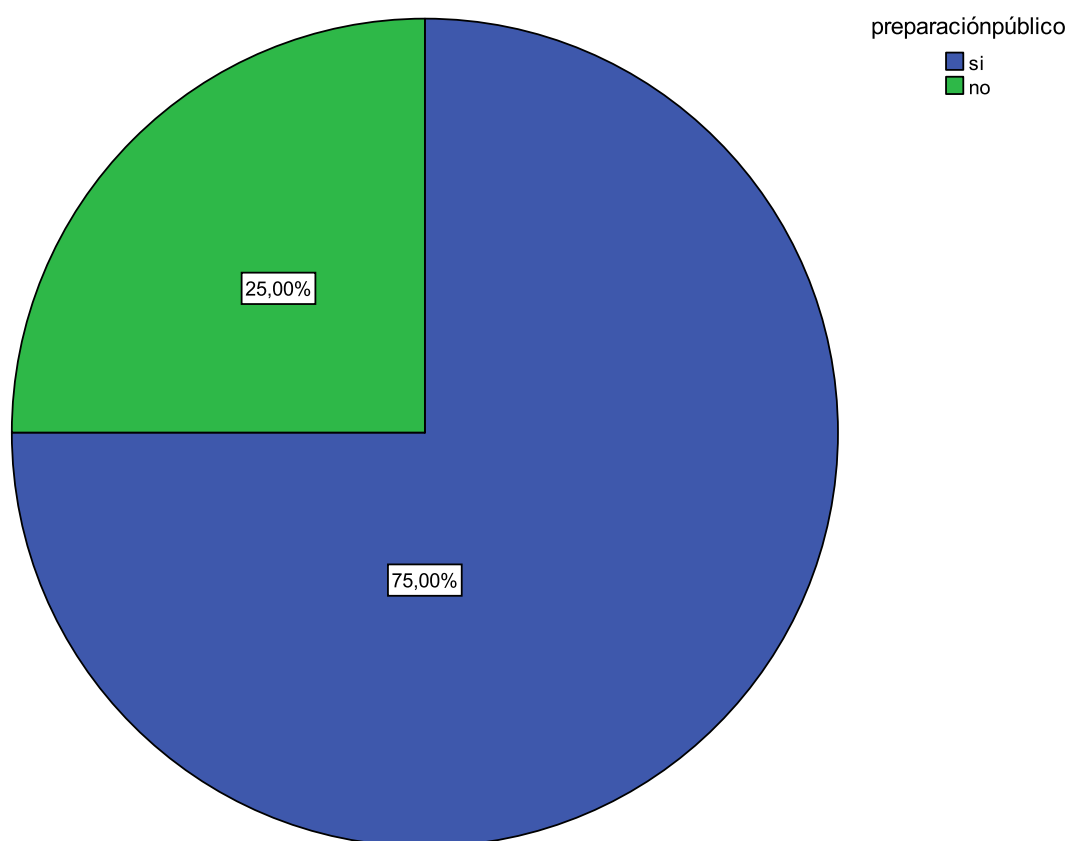
89. Se trabajan todos los estilos

El 100% de los sujetos responden afirmativamente a este ítem.

91. Se incorpora algún tipo de preparación para tocar en público

En este caso los sujetos 1, 2 y 4 responden afirmativamente, mientras que el sujeto 3 lo hace negativamente. Esto supone que el 75% sí que contemplan la preparación para tocar en público y el 25% no.

Gráfico 30: Preparación para tocar en público.



1.2 Análisis cualitativos

Análisis de contenido de los datos cualitativos obtenidos mediante las preguntas abiertas de los cuestionarios

- Perfil del profesor

10. Donde realizó los estudios de flauta

Los sujetos 1, 2 y 4 estudiaron en el Conservatorio Superior de Música de Valencia y el sujeto 3 en el Conservatorio "Oscar Esplá" de Alicante.

11. Nombre a sus principales profesores

El sujeto 1 destaca a Jesús Campos; el sujeto 2 a Jesús Campos, Juan Alos, Sr. Camps y José Ferriz; el sujeto 3 a J. Mirete y el sujeto 4 a José Asensi, M^a Dolores Tomás y Magdalena Martínez. En el caso del sujeto 1 y 2 se repite el profesor.

13. En caso afirmativo indicar dónde

El sujeto 1 estudió en Francia e Inglaterra; el sujeto 2 en Stuttgart, Salzburgo y Niza; el sujeto 3 de forma particular y el sujeto 4 en Italia.

14. Con qué profesores

El sujeto 1 con Alain Marion y Trevor Wye; el sujeto 2 con Willy Freivogel, Peter Lukas Graf, Alain Marion y Adergian; el sujeto 3 ha estudiado con Pierre Dumail y Jaime Martín y sujeto 4 con Peter Lukas Graf. En este caso el sujeto 1 y 2 coinciden en un profesor: Alain Marion, y el sujeto 2 y 4 con Peter Lukas Graf.

18. En qué orquesta/s

El sujeto 1 ha trabajado en la Orquesta Sinfónica de Asturias, Comunidad de Madrid, Sinfónica de Valencia, Sinfónica de Gran Canarias, Nacional de España y Bilbao; el sujeto 2 en la Orquesta Sinfónica Andaluza, Internacional de Andalucía, Municipal de Valencia, Joven Orquesta de Cámara de España, Sinfónica de Valencia y del Mediterráneo; el sujeto 3 en las orquestas Clásica “Ciudad de Murcia” y Sinfónica de Murcia y el sujeto 4 en la Orquesta de Granada, Orquesta de Palma de Mallorca, Orquesta de Valencia, Orquesta de la Comunidad Valenciana (OCV) y Sinfónica de Castellón.

19. Ha formado parte de grupos o *ensembles* de música de cámara, indique su experiencia

El sujeto 1 ha formado parte en quinteto de viento, dúo de flautas, dúo de flautas y piano, flauta y guitarra, flauta, violín y guitarra,

flauta y arpa, flauta en cuarteto de cuerda y flauta en *ensemble* de cámara; el sujeto 2 ha formado parte del Quinteto de viento de Andalucía, Quinteto de viento de la Orquesta Municipal de Valencia, flauta y guitarra y flauta y arpa; el sujeto 3 no contesta la pregunta. Se entiende que no ha formado parte de grupos de cámara y el sujeto 4 ha formado parte en dúo de flauta y arpa, flauta y piano, trío de flauta, clarinete y piano, cuarteto de cuerdas y quinteto de viento.

22. Con qué estilo musical se siente más identificado

El sujeto 1 se identifica con el Romanticismo y la música francesa del s. XX; el sujeto 2 dice no tener ninguna preferencia especial; el sujeto 3 destaca el estilo barroco, romántico, jazz y moderno y el sujeto 4 no responde.

24. En caso afirmativo indique sus preferencias

El sujeto 1 es el único que se decanta por una escuela nacional flautística y lo hace por la francesa.

25. Quién considera que es hoy en día el flautista de referencia

Los sujetos 1, 2 y 3 coinciden en un nombre: Emmanuel Pahud. El sujeto 2 añade que hoy en día hay muchos flautistas relevantes, y el sujeto 4 lo deja a la dependencia del estilo.

30. Qué estudios o investigaciones ha realizado

El sujeto 1 ha escrito sobre La flauta en España en el s. XIX, Leopoldo Magenti, Alcàsser i la seua Música y Societat Musical Santa Cecilia d'Alcàsser; el sujeto 3 realiza investigación musical y el sujeto 4 ha realizado una investigación performativa sobre el sexteto de Poulenc.

32. En caso afirmativo cite cuáles.

El sujeto 2 estudió Profesorado de Educación General Básica; y el sujeto 3 Idiomas.

36. En caso afirmativo indique cuáles

El sujeto 1 publica en *Todo Flauta* (Asociación Española de Flautistas), *Flauta y Música* (Asociación Andaluza) y *Galatea* (Sociedad Cervantina de Esquivias de Toledo).

37. Cuál es el objetivo general que pretende conseguir en los alumnos. Esboce la visión de lo que quiere conseguir en ellos

El sujeto 1 no responde a la pregunta; el sujeto 2 quiere conseguir que los alumnos disfruten con lo que hacen y puedan llegar a la mayor profesionalidad posible; el sujeto 3 quiere que sean autónomos en su estudio diario y el sujeto 4 insiste en la autonomía del trabajo para conseguir la excelencia técnica e interpretativa ante el público.

- Colocación y embocadura

42. Qué libros de ejercicios emplea para trabajar estos aspectos

El sujeto 1 utiliza libros como el de Marcel Moyse, Bernold, Trevor Wye o P. Lukas Graf; el sujeto 2 afirma que cualquier libro es bueno si se sabe estudiar; el sujeto 3 coincide con el 1 con el Marcel Moyse y Bernold, y añade el de Reichert y Taffanel y Gaubert y el sujeto 4 repite a Moyse, Bernold, P. Lukas Graf y añade a Robert Dick y Francisco Javier López.

44. En caso de trabajarlo, qué tipos de ejercicios realiza

El sujeto 1 insiste en el movimiento curvado (dedos, brazos, piernas y tórax), el sujeto 2 trabaja ejercicios de control de la columna, de relajación y estiramientos; el sujeto 3 ejercicios basados en la técnica Alexander y el sujeto 4 estiramientos, relajación y psicomotricidad.

46. En caso de trabajarlo, qué tipos de ejercicios realiza

El sujeto 1 lo basa en el libro “Sonorité” de M. Moyse y “Check-Up” de Peter-Lukas Graf; el sujeto 2 en el trabajo de la respiración completa (intercostal, diafragmática y pectoral); el sujeto 3 en ejercicios de respiración costal, diafragmática, abdominal, control del aire, para aumentar capacidad y el sujeto 4 con ejercicios para ampliar capacidad y optimizar su uso en el fraseo musical. En este sentido los sujetos 2 y 3 coinciden.

48. Podría explicarla mediante palabras o grafías

El sujeto 1 usa como ejercicios propios: relajar la garganta y los labios, ahuecar la cavidad bucal, pensando en que la lengua va hacia atrás. El sujeto 2 no responde a la pregunta.

- Estudio del sonido, la digitación y la articulación

51. Qué importancia le merece el sonido dentro de los aspectos flautísticos

Los sujetos 1, 2, 3 y 4 coinciden en que el sonido es lo más importante (1) o uno de los aspectos más importantes de cualquier instrumentista y del trabajo diario (2 y 3) y primordial (4).

55. Qué tipo de ejercicios utiliza a la hora de trabajar el sonido

El sujeto 1 lo trabaja mediante golpes de diafragma, descender hacia el registro grave, armónicos y ejercicios de cantar (voz y sonido), todo ello mediante “Sonorité” de Moyse, libros de T. Wye, Bernold, Peter-Lukas Graf y Reichert; el sujeto 2 mediante notas largas, golpes de diafragma, flexibilidad, escalas y ejercicios y estudios melódicos; el sujeto 3 mediante vocalización, sonidos hilados (son filée), homogeneidad, flexibilidad, amplitud y calidez y el sujeto 4 no responde a la pregunta.

57. En caso afirmativo cite cuál

El sujeto 1 cita los anteriores (pregunta 55); el sujeto 2 opina que cualquiera si se sabe qué buscar; el sujeto 3 cita Moyse, Bernold y Taffanel y Gaubert y el sujeto 4 insiste en Moyse y Bernold.

58. Por qué lo eligió

El sujeto 1 responde que por los resultados, el sujeto 2 no responde; el sujeto 3 porque con ellos puede trabajar los diferentes aspectos y el sujeto 4 declara que por su sencillez y claridad.

61. Explique cómo lo enseña y cómo lo concibe

El sujeto 1 explica el vibrato controlando la columna de aire desde el diafragma y regulándolo con la garganta; el sujeto 2 no responde; el sujeto 3 considera que sólo el vibrato de garganta no es de calidad y el sujeto 4 lo concibe como una oscilación en el sonido, siendo un recurso más en la interpretación pero no presente en todo momento.

65. Explique para qué sugiere a sus alumnos los cambios de color

El sujeto 1 utiliza los cambios de color para matizar, por interés, por contraste, por estilo y por afinación; el sujeto 2 considera que al igual que no es lo mismo un cuadro en blanco y negro que otro en color, hay que saber utilizar los cambios de color para saber decir lo que uno quiere; el sujeto 3 los utiliza para crear un plano sonoro diferente, buscar un carácter distinto, en definitiva crear un interés en el oyente y el sujeto 4 lo utiliza como cambios de carácter dentro del discurso musical.

67. Es partidario de timbres brillantes, oscuros, muy vibrados, poco vibrados, puros, con armónicos...

El sujeto 1 considera que hay utilizar toda la gama de timbres; el sujeto 2 considera que cada tipo de música requiere un timbre ya que cada interpretación es distinta; el sujeto 3 lo relega al carácter

y al estilo, aunque no se siente partidario de los sonidos muy timbrados y el sujeto 4 no contesta a la pregunta.

68. Qué trabajo de la digitación y la articulación (técnica) realiza en las clases

El sujeto 1 apuesta por buscar y obtener claridad y definición con control y sincronización; el sujeto 2 no responde; el sujeto 3 se centra en prestar atención para que no haya roces en la digitación y la articulación sea precisa y de calidad y el sujeto 4 no responde.

69. Qué tipo de ejercicios realizan los alumnos

Los alumnos del sujeto 1 realizan ejercicios de escalas, cambios de ritmos y cambios de articulación; los alumnos del sujeto 2 ejecutan ejercicios de escalas, arpeggios, intervalos, trinos, trémolos, secuencias...con todo tipo de articulaciones; el sujeto 3 trabaja con sus alumnos escalas con todo tipo de articulaciones y el sujeto 4 trabaja con metrónomo, cambio de articulaciones y diferentes tipos de picado. Los cuatro coinciden con trabajar las escalas y las articulaciones ligadas a estas.

70. Qué métodos usa

El sujeto 1 trabaja la digitación y la articulación con Taffanel y Gaubert, Reichert y Moyse, el sujeto 2 considera que no existe un único método; el sujeto 3 coincide con el 1 con Taffanel y Gaubert y Reichert y el sujeto 4 con Moyse, T. Wye, Reichert, Taffanel y Gaubert, Bourgogne y G. Gilbert.

- Estudios

73. Qué métodos utiliza para cada curso

El sujeto 1 no contesta; el sujeto 2 utiliza los métodos de estudios de Andersen, Paganini, Jean Jean, Moyse, K. Elert, Damase, Di Lorenzo, Gericó y Bernold; el sujeto 3 cita Andersen, Jean Jean,

Paganini, Di Lorenzo, Fusternau y K. Elert y el sujeto 4 utiliza Andersen (en 1º y 2º), K. Elert (en 1º y 4º), Di Lorenzo (en 3º y 4º), Jean Jean (en 1º y 2º), Damase (en 3º y 4º) y Timoteo y Gericó solo en algunos alumnos. Los sujetos 2, 3 y 4 coinciden prácticamente en todos los métodos.

75. Por qué

El sujeto 1 prefiere los libros de estudios franceses porque son más directos, y los españoles porque usa el suyo propio; el sujeto 2 prefiere todo tipo de estudios porque todos son buenos si se saben estudiar; el sujeto 3 no responde a la pregunta y el sujeto 4 dice no tener ninguna preferencia, dependiendo siempre de las necesidades de cada alumno.

- Repertorio orquestal y obras del repertorio

81. En caso afirmativo indique cuál o cuáles

El sujeto 1 no responde a la pregunta; el sujeto 2 tampoco responde; el sujeto 3 no responde. En el caso de los sujetos 1 y 2 no imparten la asignatura de repertorio orquestal, por lo que no tienen que responder a esta pregunta, pero el sujeto 3 sí que imparte la asignatura y no utiliza libro de solos, por tanto tampoco tiene que contestar. El sujeto 4 sí que responde, usa los libros Probespiel de la editorial Peters y Repertorio Orquestal (Grandes Duos) de J. Baxtresser.

83. En caso afirmativo explique qué características debe cumplir

Los sujetos 1, 2, 3 y 4 no responden a la pregunta, en todos los casos la contestación a la pregunta anterior es negativa, no hay un perfil de profesor para impartir repertorio orquestal.

85. Qué espacio tienen los otros instrumentos de la familia en las clases

Según el sujeto 1 se da flautín como instrumento afín en 1º y 2º curso semanalmente y en 3º se trabaja un poco la flauta alta y baja; el sujeto 2 se remite al nuevo plan de estudios donde existen dos cursos de instrumento afín (piccolo), ampliables en optativas; según el sujeto 3 se trabaja piccolo en la clase de repertorio y el sujeto 4 imparte piccolo como asignatura e incluye el estudio de la flauta en sol cuando hay oportunidad, destaca que el centro carece de este instrumento.

86. Qué obras principales entran dentro de la programación. Ordénalas por curso

El sujeto 1 responde mal a la pregunta, confunde obras principales del repertorio con solos orquestales y contesta los extractos orquestales que se trabajan.

El sujeto 2 no responde.

El sujeto 3 ordena en 1r y 2º curso las Sonatas de Bach, Conciertos de Mozart y Fantasías de Telemann, en 2º y 3º *Sonata en La menor* de C.P.E. Bach, *Image* de Bozza, *Sonata Apassionata* de K. Elert, *Balada* de F. Martin, *Sonata y Concierto* de Reinecke, *Tema y Variaciones* de Schubert, en 4º *Chant de Linos* de Jolivet, *Sonata* de Prokofiev, *Sonatina* de Dutilleux.

El sujeto 4 incide en que no hay ninguna obra obligada establecida en cada curso pero no aporta las obras del repertorio que se trabajan.

90. Cuál es el tipo de obra que más se trabaja

El sujeto 1 trabaja más el siglo XX; el sujeto 2 apunta que generalmente las obras vienen determinadas por las diferentes audiciones a las orquestas que se producen durante el curso; el sujeto 3 trabaja prácticamente todos los estilos y el sujeto 4 no trabaja ningún tipo de obra en concreto.

92. En caso afirmativo indique cómo

Según el sujeto 1 se prepara a los alumnos para tocar en público mediante audiciones; el sujeto 2 aporta que todos los alumnos tienen preparación escénica en su currículum, además en clase se intenta que tomen conciencia de ello; el sujeto 3 no responde y el sujeto 4 practica las clases en el salón de actos (escenario) y en clase de movimiento corporal.

93. Observaciones y/o sugerencias

El sujeto 1 hace su aportación al estudio: es muy importante la regularidad y disciplina en el estudio, el profesor debe inculcar esta idea como básica y fundamental y siempre dividir el trabajo en sus tres apartados principales. Lo primero no aparece en la encuesta, lo segundo sí (técnica, estudios, obras). Habría que hablar de la importancia de las audiciones públicas, de la asignatura del instrumento y de la Orquesta de Flautas.

Según el sujeto 4 las obras vienen reflejadas en la programación.

1.3 Análisis relacionales

Análisis relacionales para comprobar el grado de asociación entre variables significativas.

1. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *edad* y el *centro en el que imparte docencia*. Dado que se trata de tres centros superiores uno más antiguo y dos de creación más reciente.

Basándose en el chi-cuadrado de Pearson, 0'238, como es mayor que el valor 0'05 no se rechaza la hipótesis de que la edad y el centro sean independientes, por lo tanto no se puede decir que exista una correlación entre la edad y el centro en el que imparten sus clases. Sin embargo, se observa un sesgo en el Conservatorio de Valencia donde los profesores son de mayor edad.

2. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *centro en el que imparte docencia y número de alumnos a los que imparte docencia*. Para ver si existen diferencias significativas de alumnado en cuanto a centros. De esta comparación de variables no se obtiene un resultado significativo en tanto que el valor de significación es superior a 0'05 y los valores no se distribuyen de una forma razonada. No es posible decir que un conservatorio tenga más alumnos que otro en tanto que los dos sujetos del conservatorio de valencia ostentan el rango del docente con más y con menos alumnado.

3. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *años como docente de flauta y años impartiendo flauta en centros superiores*. Esto dará una imagen de la experiencia del profesorado. Aunque en este caso la significación se acerca más al 0'05, es 0'135, tampoco se puede decir que haya una dependencia entre las dos variables, sin embargo sí que se puede hablar de una gran experiencia de los docentes, que por lo general llevan más de 20 años e incluso más de 20 años en centros superiores.

4. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *centro en el que imparte docencia y cátedra*. Es decir, si en todos los centros existe catedrático/a de la materia. En este caso sí que existe una relación de asociación entre las dos variables, por ello se observa que impartir la docencia en Valencia implica ser catedrático, y en Castellón y Alicante no. Esto no quiere decir que todo aquel que trabaje en Valencia sea catedrático porque la cátedra no reside en el conservatorio en el que se sea profesor, sino en aquel que apruebe esta oposición o consiga los méritos necesarios para serlo, pero sí que es destacable que los catedráticos elijan o tengan su plaza en Valencia. Esto lleva a preguntarse el porqué, cosa que queda fuera de esta investigación.

5. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *cargo directivo* y *número de alumnos a los que imparte docencia*. Así se sabe si varía el número de alumnos en el caso de ocupar cargo directivo.

No hay ningún profesor de flauta que tenga cargo directivo y por tanto esta pregunta no es válida en tanto que no se puede comprobar si hay una asociación.

6. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *nacionalidad* y *lugar de estudios*.

En este caso sí que se puede decir que existe una relación entre estas dos variables en tanto que todos los sujetos que son de nacionalidad española han estudiado en España (Valencia y Alicante). Por tanto, estas variables son dependientes para este grupo de sujetos.

7. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *número de alumnos a los que imparte docencia* y *cátedra*. Si implica o no un mayor o menor número de alumnos el ser catedrático de la asignatura.

En este caso no hay una significación entre estas dos variables. Se encuentran dos catedráticos, los dos de Valencia, sin embargo uno es el que más número de alumnos tiene a su cargo. La cátedra no es ayuda para determinar en función de qué un profesor tiene más o menos alumnos.

8. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *años como docente de flauta* y *trabajo en orquesta*. Se trata de testar la posibilidad o no de compaginar las dos vertientes, instrumentista y docente.

Mediante estas dos variables se pretende medir la actividad como instrumentistas de los profesores y se concluye que todos han trabajado en orquesta y que por tanto tienen esas dos vertientes, instrumentista y docente, en este caso sí que hay una relación entre el profesorado, que lleva 15 o más años en la docencia, y el haber trabajado en orquesta.

9. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *estudios en el extranjero y preferencia por escuela nacional flautística*. Si el lugar de estudios implica o no una preferencia posterior.

Todos los sujetos estudiaron en el extranjero, sin embargo sólo el sujeto 1 se decanta por una escuela nacional flautística, en este caso la francesa. Éste estudió en Francia e Inglaterra, y prefiere la escuela francesa de flauta, sin embargo sólo con una coincidencia no se puede afirmar que el lugar de estudios implique el seguir una determinada escuela nacional flautística.

10. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *cátedra y doctorado*. Se trata de saber si una cosa y la otra son prescindibles o no. Se puede afirmar que no hay una relación directa, ya que de todos los sujetos sólo dos son catedráticos y de esos dos uno es doctor y el otro, con lo cual no es posible afirmar que exista una asociación entre esas dos variables.

11. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *años impartiendo flauta en centros superiores y suficiencia investigadora*. Para saber si el profesorado se preocupa o no por la investigación.

En este caso sí se acerca mucho la significación, es decir, el valor de chi-cuadrado está muy cercano al indicador que marca la dependencia de las variables. Los sujetos que más tiempo llevan impartiendo enseñanzas superiores son los que poseen la suficiencia investigadora. Por ello, se puede decir que un mayor número de años impartiendo flauta travesera en un conservatorio superior implica una mayor preocupación por la investigación.

12. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *suficiencia investigadora y otros estudios superiores*. Si tiene que ver o no una formación universitaria y para realizar estudios hacia la obtención de la suficiencia investigadora.

El hecho de poseer una formación universitaria no implica una mayor concienciación o interés en la investigación, ya que sólo uno de los

sujetos que tiene la suficiencia investigadora realizó otros estudios, y no el otro sujeto investigador.

13. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *profesores con los que estudió y libros de ejercicios empleados para trabajar la colocación y la embocadura*. Es decir, en qué medida el bagaje del profesor influye en lo que enseña.

Si se atiende a los profesores de los sujetos en los conservatorios españoles se pueden encontrar grandes coincidencias entre profesor y libros que proponen los sujetos, aunque todos coinciden en dos ejemplares para trabajar este aspecto (excepto el sujeto 2 que no da ejemplos). Sin embargo, si se atiende a los profesores que tuvieron los sujetos en el extranjero sí que se ven coincidencias entre profesores y métodos programados. El sujeto 1 estudia con T. Wye y programa su libro, el sujeto 4 lo mismo con P. Lukas Graf, y los demás no directamente pero sí que programan obras como las de Moyse o Bernold, representantes de la escuela francesa, que es la escuela de los profesores con los que han estudiado (Marion, Dumail...).

14. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *preferencia por alguna escuela nacional flautística y libros de ejercicios empleados para trabajar la colocación y la embocadura*.

En este caso solamente el sujeto 1 se decanta por la escuela nacional francesa y sí que usa uno de los libros o métodos clave de esta corriente, la producción del flautista y profesor Marcel Moyse.

15. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *profesores con los que estudió y métodos que usa para trabajar el sonido*. En qué medida el bagaje del profesor influye en lo que enseña.

No se puede decir que exista una relación directa, al igual que en la cuestión de la colocación. Los profesores coinciden en este apartado del sonido con los métodos de Moyse, Bernold, Taffanel y Gaubert, también incorporando Wye, Lucas Graff y Reichert por el sujeto 1. Sin embargo, no se observa una implicación directa entre profesores y métodos,

tampoco ayuda el hecho de que el sujeto 2 no de una respuesta concreta de los métodos que utiliza.

16. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *preferencia por alguna escuela nacional flautística y métodos que usa para trabajar el sonido*.

En esta cuestión se repite el mismo problema en tanto que sólo el sujeto 1 es partidario de una escuela flautística, la francesa, y eso se ve reflejado en los métodos que usa para trabajar el sonido (Moyse, Bernold, Reichert).

17. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *profesores con los que estudió y métodos que usa para trabajar la digitación y articulación*. En qué medida el bagaje del profesor influye en lo que enseña.

Es difícil comprobar esta asociación teniendo en cuenta que el sujeto 1 y 2 han estudiado con el mismo profesor en España y han coincidido también en el extranjero, sin embargo el sujeto 2 no da nombres de métodos. No obstante existe un consenso, tácito o no, en cuanto se refiere a los métodos, ya que todos citan Taffanel y Gaubert, Reichert y también coincide en dos casos Moyse. Por tanto, se podría desligar la teoría de que el profesor influye en los libros para el trabajo de la digitación y la articulación, en tanto que independientemente del profesor se acaban programando los mismos métodos.

18. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *preferencia por alguna escuela nacional flautística y métodos que usa para trabajar la digitación y articulación*.

Como se ha citado anteriormente sólo el sujeto 1 se decanta por una escuela flautística, sin embargo hay que destacar que los profesores que no lo hacen están programando en su mayoría métodos franceses, siendo estos el nexo de unión entre estos profesores. Cabe decir que la influencia que ha tenido el Conservatorio de Paris y la escuela francesa

parece ser que predomina en los profesores de los centros valencianos de música.

19. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *preferencia por alguna escuela nacional flautística y para qué se sugieren los cambios de color*. Esto significa si la escuela inglesa, francesa o alemana, influyen en esto.

Se vuelve a repetir la paradoja de que sólo el primer sujeto se decanta por la escuela francesa, muy rica en los cambios de color, e indica que trabaja los cambios de color para matizar, por interés, para el contraste y dependiendo del estilo. Las respuestas de los demás sujetos también van por este camino, marcar un contraste, generar un interés... sin embargo no se puede decir que eso se deba a que sus enseñanzas estén más o menos ligadas o vinculadas a una escuela flautística. Cabría preguntarse si realmente lo están y no lo admiten o no son conscientes de ello, esto puede deberse a múltiples factores que no están al alcance de este estudio.

20. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *profesores con los que estudió y estudios que programa para cada curso*. Testando si influye la educación recibida y donde, con los estudios que se programan.

No es posible realizar relaciones de causalidad en este aspecto dado que todos los sujetos (excepto el 1 que no contesta) responden con casi los mismos métodos, se repiten los de Andersen, Jean-Jean, Paganini, Karg Elert, Damase o Di Lorenzo. Por tanto, el hecho de haber estudiado en España o el extranjero con uno u otro profesor no implica la programación de estudios, esto también entronca con la siguiente cuestión relacionada a la escuela.

21. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *preferencia por alguna escuela nacional flautística y estudios que programa para cada curso*.

Como se ha visto, y aunque solamente el primer sujeto se identifica con una escuela nacional flautística, el abanico de métodos de los profesores es muy amplio, todos usan libros de diversas escuelas, italiana, alemana y francesa. Sin embargo, no dicen tener una predilección por una u otra.

22. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *profesores con los que estudió y libros de estudios que prefiere*.

El sujeto 1 que estudia con Campos, Marion y Wye se decanta por libros franceses y españoles; el sujeto dos estudia con profesores españoles y con profesores extranjeros destacando la variedad y nombres como Graf o Marion y prefiere italianos, franceses, alemanes, españoles e ingleses; por otra parte el sujeto 3 que estudia con Mirete y en el extranjero con Dumail y Jaime Martín se inclina por otros métodos de estudio y el sujeto 4 no contesta. Ante este escenario es difícil establecer una relación de causa efecto, pero sí que se pueden ver los lazos de unión entre el primer sujeto y sus preferencias, así como el segundo sujeto, que se decanta por estudios de líneas diversas, dada su formación más variada. En cuanto al sujeto 3 prefiere otros, dice no decidirse por ninguno en especial, aunque en la pregunta anterior menciona los libros que trabaja y que se encuadran dentro de las opciones que se le presentan. El sujeto 4 no responde y agrega que depende el alumno trabaja diferentes líneas. Por todo ello y fijándose en los sujetos 1 y 2 que son los que realmente aportan información se puede establecer un paralelismo y una relación fuerte entre los profesores con los que se estudia y los métodos de estudio que se programan.

23. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *preferencia por alguna escuela nacional flautística y libros de estudios que prefiere*.

Sólo se puede ver una relación de dependencia entre la preferencia del sujeto 1 por la escuela francesa y por los libros de estudio franceses, en el resto de sujeto no se puede hacer el análisis porque no se decantan por ninguna escuela flautística. Un solo sujeto no sirve para poder generalizar al resto de la población.

24. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *centro en el que imparte docencia y libros de ejercicios que empela para trabajar colocación y embocadura*. Se pretende establecer paralelismos entre centros, semejanzas y diferencias.

Se observa una gran semejanza entre los tres centros estudiados, a pesar de la no respuesta del sujeto 2, en los tres centros se trabajan los métodos de Marcel Moyse y Bernold, dos de los centros (Valencia y Castellón) coinciden también con los de P. Lukas Graf. Además algunos centros añaden algún otro. Sí que se ve una relación casi perfecta entre estas dos variables y sí que se puede dar una premisa y es que estudiar en los centros superiores de música de la Comunidad Valenciana implica un trabajo de la colocación y la embocadura mediante los métodos de, al menos, Moyse y Bernold.

25. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *centro en el que imparte docencia e importancia que se le da a la posición corporal*. Estableciendo paralelismos entre centros, semejanzas y diferencias.

En este caso la significación es alta en tanto que dos de tres centros le dan mucha importancia, mientras que en el tercer centro se le da bastante. Se puede afirmar que en términos globales se le da importancia a la posición corporal, de una manera mayor en Valencia y en Alicante.

26. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *centro en el que imparte docencia e importancia que se le da a la respiración*. Estableciendo paralelismos entre centros, semejanzas y diferencias.

Para este apartado no hay una relación de asociación ya que los dos representantes de Valencia no están de acuerdo, uno le da mucha importancia y el otro suficiente. En Castellón le dan bastante y en Alicante mucha, con lo cual la dispersión es alta y la significación muy baja, no se puede dar una relación de causalidad.

27. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *centro en el que imparte docencia y métodos se emplean para trabajar el sonido*. Se establecen paralelismos entre centros, semejanzas y diferencias.

El sujeto 1 del Conservatorio de Valencia usa Moyse, Wye, Bernold, Lukas Graf y Reichert; el sujeto 2 del mismo centro no responde métodos concretos; el sujeto 3 de Alicante cita a Moyse, Bernold y Taffanel y Gaubert; y el sujeto 4 insiste en Moyse y Bernold. Como en la relación entre centro y métodos para el trabajo de la colocación, aquí se obtiene casi una relación exacta y positiva entre variables, esto es, se encuentran paralelismos entre centros y métodos. Se puede decir que el centro en el que se estudia, en este caso los valencianos, implica estudiar sonido con unos determinados métodos, que son Moyse y Bernold.

28. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *centro en el que imparte docencia y métodos se emplean para trabajar la digitación y la articulación*. Se establecen paralelismos entre centros, semejanzas y diferencias.

Se repite en este caso el no pronunciamiento en términos de métodos del sujeto 2, aun así, obviando esta falta de información y dado que hay un representante de cada centro que sí que responde se obtiene una alta significación, dado que tanto el sujeto 1 como el 3 y el 4 trabajan estos aspectos con los métodos de Reichert y Taffanel. Además, los sujetos 1 y 4 coinciden también con el método de Moyse, a parte el sujeto 4 incorpora otros libros de la escuela inglesa como Wye y Gilbert. En este caso sí se puede afirmar que en los centros valencianos se enseña la articulación y la digitación con determinados métodos que son los mismos.

29. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *centro en el que imparte docencia y métodos de estudios*. Se establecen paralelismos entre centros, semejanzas y diferencias.

El sujeto 2 con el sujeto 3 y el 4 (el 1 no responde) coinciden con los métodos Andersen, Jean-Jean, K. Elert y Di Lorenzo. Los sujetos 2 y 3

coinciden en Paganini, los sujetos 1 y 4 en Damase y Gericó. Sí que se observan puntos en común y por tanto una relación entre estas variables que indican que explícita o implícitamente hay un programa de estudios común en los tres conservatorios y que por tanto cualquier alumno valenciano podría realizar el mismo programa indistintamente del centro.

30. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *centro en el que imparte docencia y libros de estudios que prefiere*. Se pretende establecer paralelismos entre centros, semejanzas y diferencias.

En este aspecto no se pueden sacar conclusiones en tanto que las respuestas de los sujetos a libros que prefieren son muy divergentes. Mientras que el sujeto 1 prefiere españoles y franceses, el sujeto 2 del mismo centro abarca un abanico en el que caben casi todos los tipos de libros de estudio, el sujeto 3 se declina por otros sin dar otra explicación y el sujeto 4 no responde. Por ello, es difícil establecer relación entre estas variables, solo coinciden en el mismo centro los sujetos 1 y 2 con libros españoles y franceses. Esto indica una relación muy pobre y q no se debería de tener en cuenta.

31. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *centro en el que imparte docencia y trabajo de la asignatura repertorio orquestal*. Se pretende establecer paralelismos entre centros, semejanzas y diferencias.

No se encuentran semejanzas entre los profesores del mismo conservatorio, esto es 1 y 2, salvo la de que las clases se dan de manera semanal, ya que el sujeto 2 añade que son colectivas e individuales. El sujeto 3, conservatorio de Alicante, dice que son colectivas y semanales y el sujeto 4 (Castellón) individuales y semanales. Así, no es posible establecer una relación de causalidad entre los centros.

32. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *centro en el que imparte docencia y libros que se usan para repertorio orquestal*. Se

pretende establecer paralelismos entre centros, semejanzas y diferencias.

No se puede establecer relación alguna porque los dos profesores del conservatorio de Valencia (sujetos 1 y 2) no dan esta asignatura, el sujeto 3 sí pero no responde y solo el sujeto 4 responde, con lo que no es viable sacar asociación de variables.

33. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *centro en el que imparte docencia y si hay un perfil para el profesor de repertorio orquestal*. Se trata de establecer paralelismos entre centros, semejanzas y diferencias.

Aquí se da una alta correlación, aunque de forma negativa, ya que el 100% de los encuestados responde negativamente, esto es, no existe un perfil para impartir la asignatura de repertorio orquestal. Teniendo en cuenta que se da en los 3 conservatorios es posible afirmar que en toda la red de centros superiores de música de la Comunidad Valenciana no existe un perfil específico para impartir una asignatura específica que requiere unas cualidades o unas características concretas. Estas son las de alguien que trabaja, conoce y controla el papel del flautista en la orquesta.

34. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *centro en el que imparte docencia y si tiene concertadas practicas orquestales*. Con el fin de establecer paralelismos entre centros, semejanzas y diferencias.

No existe una relación de centro y prácticas. Se encuentran dos casos que se contradicen, un sujeto contesta que sí y otro que no, del mismo conservatorio, otro no contesta y en Alicante sí que existen concertadas practicas. No es posible dar un resultado ni establecer una relación entre variables.

35. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *centro en el que imparte docencia y espacio que se dedica a los instrumentos de la familia*. Estableciendo paralelismos entre centros, semejanzas y diferencias.

En los centros de Valencia y Castellón (sujetos 1, 2 y 4) se imparte *piccolo* como asignatura, durante dos cursos, además el sujeto 1 y 4 introducen el estudio de la flauta en sol en algunas ocasiones. Por otro lado, en el Conservatorio de Alicante se trabaja el *piccolo* dentro de la clase de repertorio. En general, en los tres centros se trabaja al menos un instrumento de la familia, en dos de ellos de manera más específica, y los otros como la flauta en sol se trabajan ocasionalmente. Por todo ello se puede decir que existe una cierta relación de variables, más fuerte entre los centros de Valencia y Castellón.

36. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *centro en el que imparte docencia y obras del repertorio que se programan en cada curso*. Se persigue establecer paralelismos entre centros, semejanzas y diferencias.

No es posible hacer una comparación entre centros y obras del repertorio, que sería uno de los puntos más importantes de la investigación. Las obras del repertorio dicen mucho del profesor y son el reflejo del nivel flautístico al que pueden llegar sus alumnos. En este caso sólo el sujeto 3 responde las obras que trabaja en cada curso pero solo uno no ayuda a establecer relaciones de causalidad.

37. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *centro en el que imparte docencia y consenso entre profesores*. Intentando establecer paralelismos entre centros, semejanzas y diferencias.

La significación aquí no sirve de referente ya que en los diferentes centros existe consenso entre profesores, sin embargo salta a la vista que se contradigan dos profesores del mismo centro, con lo cual uno de ellos dice que hay consenso con el otro, mientras que este otro lo niega. De estos datos no se pueden sacar conclusiones de relación de variables, aunque sí que es posible sacar una deducción de incerteza, desconocimiento o poco trabajo en común de los profesores de este centro.

38. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *centro en el que imparte docencia y consenso entre profesor y alumno*. Se trata de establecer paralelismos entre centros, semejanzas y diferencias.

En este apartado todos los profesores han contestado que sí, es decir en todos los conservatorios existe un consenso entre profesores y alumnos. Es posible afirmar que estudiar flauta en un centro superior de la Comunidad Valenciana implica, quitando el sesgo de los sujetos que no han contestado la encuesta, estudiar la carrera con un consenso de obras entre el alumno y el profesor.

39. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *años de docencia y trabajo de estudios contemporáneos y/o tradicionales*. De esta manera se testa si el hecho de haberse incorporado antes o después a la función docente influye en la programación de nuevas técnicas.

No se observa gran significación entre variables, ya que 3 de 4 sujetos trabajan ambos tipos de estudios, tradicionales y contemporáneos. Y el que solo trabaja tradicionales lleva más de 20 años dedicándose a la docencia, frente a 2 que también están este tiempo y otro sujeto que trabaja de 15 a 20 años. De esta manera no es posible decir que a mayor experiencia docente se trabaja sobre un tipo de estudios, y programar los estudios se convierte en algo intergeneracional.

40. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *lugar de estudios y trabajo de estudios contemporáneos y/o tradicionales*.

Mientras que los sujetos 1, 2 y 4 trabajan tanto estudios tradicionales como contemporáneos, el sujeto 3 trabaja más sobre los tradicionales. En este caso sí se encuentra una relación directa entre variables que pudiese justificar este hecho, y es que los sujetos 1, 2 y 4 estudiaron en el conservatorio de Valencia, mientras que el sujeto 3 lo hizo en el de Alicante. Esta podría ser una causa de que se decline por estudios tradicionales. Se buscan evidencias de una relación entre estas variables. El lugar de estudios puede determinar la programación que se establece después.

41. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *trabajo en orquesta y si imparte la asignatura repertorio orquesta*. Se considera que deberían ir parejas estas variables.

Todos los sujetos responden que han trabajado en orquesta, pero en los conservatorios, los sujetos 1 y 2 (Valencia) no imparten repertorio orquestal mientras que los sujetos 3 y 4 sí que lo imparten. Esto debería hacer reflexionar, porque si no hay un perfil para hacerse cargo de esta asignatura, los que la dan y tienen un bagaje en orquesta sí que pueden aportar sus conocimientos pero los que no lo tienen no están capacitados para ello. Además no se sabe en el Conservatorio de Valencia cómo se realiza la asignación de profesor para la asignatura.

42. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *trabajo en orquesta y espacio que se dedica a los instrumentos de la familia*. ¿El trabajo en orquesta implica un mayor conocimiento de los instrumentos de la familia y así se plasma en el aula?

Como todos los profesores han trabajado en orquesta, tanto como plantilla como refuerzo, se parte de la misma situación. Los sujetos 1 y 2 no imparten la asignatura así que se descartan, y los sujetos 3 y 4 sí que la dan. En los dos casos son clases semanales pero divergen en cuanto al modelo de clase, el tercero las hace colectivas y el cuarto individuales, por tanto no es posible dar una relación de causalidad entre una variable y la otra.

43. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *lugar de estudios y obras del repertorio que programa*.

Puesto que el sujeto número 3 es el único que contesta a la pregunta de qué obras del repertorio programa, sólo hay su respuesta y no es comparable con la de los demás sujetos. Además sólo se sabe que estudió en Alicante, es decir, en España como el resto de los sujetos, y en el extranjero lo hace de forma particular sin decir dónde, así pues no es posible establecer un paralelismo entre lugar de estudios y obras que se programan durante los estudios superiores.

44. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *preferencia por una escuela nacional flautística y obras del repertorio que programa*.

En esta cuestión se repite el mismo problema anterior, ya que sólo el sujeto 1 muestra una preferencia por la escuela francesa mientras que los demás no prefieren ninguna en especial. Además, el sujeto 1 no responde a las obras que programa en cada curso, de esto se deduce que no se pueden trazar semejanzas o relacionar las variables.

45. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *número de alumnos a los que imparte docencia y si existe consenso entre profesores y alumnos*. Con ello se observa si un número elevado de alumnos implica mayor o menor consenso.

Como todos los profesores admiten que existe un consenso entre profesores y alumnos para decidir el repertorio de obras, resulta indistinto el número de alumnos que tenga cada uno.

46. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *lugar de estudios y tipo de obra que más se trabaja*.

Las respuestas a las preguntas que miden estas dos variables no son tan claras como se desearía para hacer el estudio y la comparación de variables. Por una parte, sólo el sujeto 1 admite trabajar más obras del repertorio del siglo XX, el sujeto 2 lo deja determinado por las obras que exigen en los diferentes concursos, audiciones, etc... y los sujetos 3 y 4 no trabajan ningún estilo en concreto y se trabajan todo tipo de obras. Por ello, no es posible establecer ninguna relación causal ya que aunque se diga que el sujeto 1 estudiara en Francia e Inglaterra, el 2 en Alemania y Francia y el 4 en Italia, no se obtiene suficiente información de la variable tipo de obra.

47. Se comprueba el grado de asociación entre la variable *preferencia por alguna escuela nacional flautística y obras del repertorio que programa*.

Por último y debido a la no respuesta de los encuestados, no es posible medir la relación entre las variables escuela flautística y obras del repertorio. Se trata de una interesante relación que haría descubrir o

desmentir que la escuela de flauta que a uno le gusta más le influye en elegir repertorio de ese estilo, es decir, alguien que siente predilección por la escuela francesa se centraría más en obras del repertorio de autores como Fauré, Enesco, Gaubert, Poulenc... o el contraste con la escuela alemana de Telemann, Stamitz, Mozart, Bach...

2. SÍNTESIS DE LOS RESULTADOS

Este apartado recoge la síntesis de los resultados más sobresalientes del análisis efectuado. Se trata de un resumen de las conclusiones extraídas tras el vaciado de las respuestas de cada ítem del cuestionario.

En primer lugar se resumen los resultados de la caracterización de la muestra. Es destacable el hecho de que la mayoría de sujetos son mujeres, frente a un solo hombre. Por lo que se refiere a la edad, los 4 están entre los 41 y los 52 años. Se pueden establecer dos niveles, las profesoras de Alicante y Castellón son las más jóvenes, mientras que los profesores del Conservatorio de Valencia, que es el que tiene mayor antigüedad, son los más mayores. Al contrario de lo que puede pasar en el resto de países europeos, donde es normal una gran movilidad del profesorado, en la Comunidad Valenciana todos los profesores son españoles. Por lo general, el número de alumnos varía bastante, aunque no se ha encontrado razón alguna en los análisis relacionales. Se puede fijar un promedio de 14'25 alumnos por profesor. Como ningún sujeto ocupa cargo directivo, este dato resulta indiferente a la hora de establecer una relación con el número de alumnos.

A continuación se observan los resultados obtenidos en el perfil del profesorado. Los profesores del Conservatorio de Valencia son los que llevan dedicándose a la docencia en centros superiores más tiempo, y los dos únicos catedráticos de flauta travesera de la Comunidad. Así pues, es posible decir que el profesorado de los conservatorios de Castellón (que es el de más reciente creación) y Alicante es más joven y con menos experiencia, mientras

que Valencia se consolida como el centro que aglutina a los catedráticos con más experiencia.

La Comunidad Valenciana dispone de una plantilla de profesores españoles y formados en los conservatorios de Valencia y Alicante, y que además todos cuentan con el bagaje de haber trabajado en orquestas, por lo que en ellos se encuentra la doble vertiente del músico: interpretativa y pedagógica. El 100% de los sujetos realizó estudios en el extranjero, en Francia, Alemania, Reino Unido e Italia. Destacan los profesores Jesús Campos, Alain Marion y Peter Lukas Graf, ya que coinciden en la formación de algunos sujetos. También es resaltable que por lo general todos, excepto uno, realizan actividad como concertista, con más o menos recitales anuales.

Se trata de un grupo de flautistas en activo, ya que continúan estudiando una media de dos horas diarias. Además tienen una gran experiencia en música de cámara.

Solamente uno de los 4 dice sentirse atraído o defensor de una escuela nacional flautística. Se puede decir que el resto de profesores se adhieren a aquello que afirma Wye (1988) de que hoy en día hay tantas escuelas como profesores influyentes. En cuanto al flautista de referencia, el 75% coincide en un nombre, Emmanuel Pahud.

Por tanto, y visto que usan tanto libros y métodos provenientes de todas las escuelas y han estudiado en lugares diferentes, se podría afirmar que beben de todas las corrientes y aplican lo que consideran en cada caso. Cabe destacar que aunque explícitamente no se sientan arraigados a una determinada manera de enseñar, su base se centra mucho en la escuela francesa, al menos en los métodos utilizados para trabajar los pilares del instrumentista: colocación, sonido, técnica de dedos y articulación.

En este grupo de profesores se encuentra una inquietud por la investigación, un sujeto posee el doctorado, mientras que los otros tienen la

suficiencia investigadora o están estudiando doctorado. Uno de ellos realiza aportaciones a revistas especializadas.

De este estudio se deducen muchos nexos de unión en la praxis docente de estos centros. Los más destacados son los referentes a los ejercicios de autores comentados anteriormente y también en cuanto a los libros de estudios que programan. El abanico de métodos que usan es muy amplio. Todos emplean material de diversas escuelas (francesa, italiana, alemana), sin embargo los títulos son coincidentes. Esto implica una praxis común que puede ser objeto de generalización. Así, se puede decir que apenas hay diferencias reseñables entre centros de la Comunidad Valenciana al respecto.

En cuanto a la colocación y la embocadura, se coincide en darle mucha importancia. Los tipos de ejercicios son muy parecidos en todos los sujetos y se usan los mismos métodos. Hay diferencia entre los que elaboran material propio y los que no, pero ninguno muestra los ejemplos propios que realiza. Se trabajan mucho los aspectos de embocadura, relajación y armónicos, y en menor medida ejercicios respiratorios, de garganta, cantar-tocar y otros. Los autores que consideran referentes para estos aspectos son M. Moyse, P. Bernold y P. Lukas Graf. Todos están de acuerdo en que debe trabajarse a través de ejemplos tanto melódicos como técnicos.

Los ejercicios de sonido también son muy parecidos. Se le dedica mucha importancia y la mayoría pretenden mejorar el propio sonido del alumno sin imponer el criterio propio. Esto lo hacen mediante golpes de diafragma, descender hacia el registro grave, armónicos y ejercicios de cantar (voz y sonido), notas largas, flexibilidad, escalas, ejercicios y estudios melódicos, vocalización, sonidos hilados (*sons filés*), homogeneidad, amplitud y calidez. Para ello utilizan los libros de Moyse, Wye, Bernold, Peter-Lukas Graf, Reichert y Taffanel y Gaubert. Por otra parte, todos usan el vibrato y lo comprenden en todas sus posibilidades, no vibrando todo el sonido. Los cambios de color y las posibilidades tímbricas de la flauta también son objeto de estudio en las clases de estos profesores, y son utilizados para matizar, por interés, por contraste,

por estilo, por afinación, para crear un plano sonoro diferente o buscar un carácter distinto. En definitiva para crear un interés en el oyente.

El trabajo de la articulación y digitación también se basa mayoritariamente en los métodos de Taffanel y Gaubert, lo que unifica el criterio del profesorado, intentando obtener claridad y definición con control y sincronización, prestando atención para que no haya roces en la digitación y la articulación sea precisa y de calidad.

Como se ha podido observar en los resultados, el profesorado superior de flauta de la Comunidad Valenciana utiliza libros de estudio de muchas escuelas diferentes. Se intentan trabajar todos los estilos posibles, tanto contemporáneos como tradicionales. Los autores que destacan en esta dimensión son: Andersen, Paganini, Jean Jean, Moyse, K. Elert, Damase, Di Lorenzo, Gericó, Bernold y Fusternau. No hay relación de causa efecto entre el lugar de estudios y los métodos, ya los sujetos responden con casi los mismos. Por tanto, el hecho de haber estudiado en España o el extranjero con uno u otro profesor no tiene implicación en esta programación, hecho que también entronca con la cuestión relacionada a la escuela.

Por lo que respecta al repertorio orquestal, no todos los profesores imparten esta asignatura, pero sí coinciden en que se trata de clases semanales, ya sean colectivas o individuales. No hay un perfil de profesor para hacerse cargo de esta materia y algunas veces se da la oportunidad de trabajar los solos en orquesta. En la mayoría de centros se usa un libro de solos orquestales. Todos han trabajado en orquesta, pero en los conservatorios, los sujetos 1 y 2 (Valencia) no imparten repertorio orquestal mientras que los sujetos 3 y 4 sí que lo imparten. Si no hay un perfil para hacerse cargo de esta asignatura, los que la dan y tienen un bagaje en orquesta sí que pueden aportar sus conocimientos pero los que no lo tienen no están capacitados para ello. Además en el Conservatorio de Valencia no se sabe cómo se realiza la asignación de profesor para la asignatura.

En todos los centros imparten la asignatura de instrumento afín o lo incluyen dentro de alguna. El más trabajado es el flautín, pero también tiene cabida la flauta alto o flauta en sol y la flauta baja.

En cuanto a las obras del repertorio, los sujetos no han respondido satisfactoriamente, por lo que no se ha podido realizar un estudio comparativo. Éste hubiese sido de gran ayuda porque éstas constituyen el elemento más importante de la carrera musical del flautista. El repertorio del intérprete se constituye en su tarjeta de presentación, y en ella influye directamente la programación del profesor. Se ha comprobado que hay un cierto consenso entre profesores de centro en cuanto al repertorio, así como con los alumnos, que se trabajan todos los estilos y que falta una formación para ellos en la práctica de la interpretación en público.

Son pocos los elementos que diferencian a los profesores y los centros. Destacan el desconocimiento en algunos casos de si existe o no un programa para la práctica orquestal, si hay o no consenso entre el profesorado o si se sigue o no una determinada escuela nacional flautística. Finalmente se podría afirmar que son más las semejanzas que las diferencias, tanto a nivel de centros como de profesorado en general.

VI. CONCLUSIONES

La música es un arte que necesita esencialmente de la presencia de un mediador entre el creador y el público al que va destinado el producto artístico. Este mediador es el intérprete. El propósito de este estudio ha sido conocer cómo es la tarea de los profesores de flauta travesera de los centros superiores de música de la Comunidad Valenciana. Todo ello, teniendo en cuenta que el futuro intérprete tendrá que aprender a leer correctamente la partitura, penetrando en el sentido de los escritos, para poder apreciar su valor estético. Al mismo tiempo se precisa que desarrolle la destreza necesaria en el manejo del instrumento para que la ejecución de ese texto musical adquiera su plena dimensión de mensaje expresamente significativo y pueda transmitir así, de manera convincente, la emoción del orden estético que en el espíritu del intérprete despierta la obra musical cifrada en la partitura.

Para llegar a alcanzar todos estos objetivos, el instrumentista debe desarrollar las capacidades específicas que le permitan alcanzar el máximo dominio de las posibilidades de todo orden que le brinda la flauta travesera, posibilidades que se hayan reflejadas en la literatura que han legado los compositores a lo largo de los siglos. Toda una suma de repertorios que, por lo demás, no cesa de incrementarse.

Al desarrollo de esta habilidad y a la plena posesión de esa destreza en el manejo de la flauta, es a lo que se llama técnica instrumental. Así, para saber cómo se imparte esta técnica y cuál es el mapa territorial de la enseñanza superior de la flauta se ha elaborado un cuestionario para los docentes de esta materia en los Conservatorios Superiores y tras la recogida de los datos se pueden obtener distintas conclusiones.

El pleno dominio de los problemas de ejecución que plantea el repertorio del instrumento es, desde luego, una tarea prioritaria para el intérprete, tarea que, además, absorbe un tiempo considerable dentro del total de horas

dedicadas a su formación musical global. De todas maneras, ha de tenerse muy en cuenta que el trabajo técnico, representado por esas horas dedicadas a la práctica intensiva del instrumento, debe estar siempre indisociablemente unido en la mente del intérprete a la realidad musical a la que se trata de dar cauce, evitando constantemente el peligro de que el estudio quede reducido a una mera ejercitación gimnástica.

Es evidente la disparidad de respuestas y las congruencias e incongruencias que se dan en unos casos y en otros. Teniendo presente que solo un 66% de los encuestados han respondido al cuestionario se podría pensar que este estudio carece de valor, pero hay que tener en cuenta que la población es de 6 personas y que sólo 2 no han respondido. Además esta encuesta se pasó a tres centros y se ha obtenido respuesta de todos ellos, por tanto es representativo en tanto que al menos hay una visión de un profesor de cada centro.

Paradójicamente se observa en el cuestionario un sesgo de información muy importante en ciertos ítems que ayudarían a comprender los análisis relacionales. Parece ser que los sujetos omiten cierta información o en ocasiones responden inadecuadamente a las preguntas. Si a esta situación se le suma el hecho de que dos de los encuestados no han participado del estudio es difícil poder asumir algunas generalizaciones y/o responder a algunos de los objetivos que pretende conseguir esta investigación.

Se ha descrito la metodología de cada profesor y en menor medida de cada centro, debido a que solo se ha tenido acceso a la información del 100% del profesorado en uno de los centros. Se ha determinado un perfil de flautista al que se forma de manera ecléctica, basándose en diferentes escuelas nacionales flautísticas. Destacan los métodos franceses, alemanes e italianos, y en menor medida los españoles e ingleses. Es remarcable el hecho de que los profesores emplean casi los mismos libros de ejercicios para el estudio del sonido, la técnica digital y la de articulación. El sonido es uno de los principales aspectos que definen la práctica instrumental, es la base en la que se sustenta todo estudio de un instrumento, y la mejora, refinamiento y búsqueda de su

perfeccionamiento es una constante en el estudio de la flauta. Teniendo en cuenta los resultados obtenidos se puede establecer una pedagogía común en los tres centros estudiados entorno a esto, basada en: golpes de diafragma, armónicos, ejercicios de cantar (voz y sonido), notas largas, flexibilidad, ejercicios y estudios melódicos, vocalización, sonidos hilados (*sons filés*), homogeneidad, amplitud y calidez.

Hay algunos puntos que deberían centrar la atención de los docentes para una posible revisión. Uno de ellos es el hecho de que no haya un perfil para hacerse cargo de la asignatura de repertorio orquestal. Se ha comprobado en la investigación que los profesores que la imparten tienen un bagaje en orquesta y pueden aportar sus conocimientos, pero podría no ser así. En otros centros españoles y europeos la adjudicación de esta materia se hace a solistas de orquesta en activo, que en la mayoría de ocasiones toman el puesto de profesor asociado al conservatorio. Además en el Conservatorio de Valencia no se ha logrado saber cómo se realiza la asignación de profesor para la asignatura.

No se puede hablar de una escuela de flauta autóctona o de carácter singular, sin embargo sí que se puede afirmar que existe un modelo común en los tres centros, que se trabaja de manera muy similar con los mismos métodos. Por tanto, no existen grandes diferencias entre el profesorado, otra cosa sería analizar si esto es así de forma tácita o formal. Para estar ante una escuela valenciana de flauta sería preciso la elaboración de material propio, de un modelo más o menos consensuado, que muchas veces va ligado a una generación de profesores. Haría falta una producción de ejercicios y estudios, así como una marca de identidad que se diferenciara del resto.

Se han dado a conocer los autores de referencia que se interpretan en las diferentes áreas del estudio de la flauta, sin embargo no se ha podido determinar si los profesores siguen un programa común de centro o cada uno prepara su programación. Se han trazado paralelismos entre los tres conservatorios, descubriendo los fundamentos generales en que se basa la

enseñanza de este instrumento, describiendo cuáles son los aspectos que más o menos se trabajan y de qué manera se hace, además de con qué métodos.

Uno de los aspectos que menos se estudian en los tres centros es la preparación para tocar en público, que es una de las principales competencias que debe adquirir un músico profesional y que recoge el currículum. Se trata de ser capaz de realizar conciertos, recitales, en definitiva poder interpretar un programa en público, tanto individual como conjuntamente. Es por ello que se deben realizar audiciones en los conservatorios y si es posible también fuera de ellos, para que no sea sólo en el ámbito de la comunidad educativa donde el alumno se acostumbre a tocar. En líneas generales, los docentes abogan por conseguir que los alumnos disfruten con lo que hacen y puedan llegar a la mayor profesionalidad posible, siendo autónomos en su estudio diario para conseguir la excelencia técnica e interpretativa ante el público.

Todo ello lo consiguen dedicando mucha atención tanto a aspectos técnicos como musicales, entendiendo la pedagogía de la flauta como un concepto que engloba no sólo el estudio de grandes obras. De esta manera se hace hincapié en todas las dimensiones que se recogen en el cuestionario. Los autores más destacados que influyen en la formación del sonido y en la colocación de los alumnos de flauta valencianos son Moyse, Bernold y Graf. Si atendemos a la técnica digital y de articulaciones despuntan los métodos de Reichert y Taffanel y Gaubert. Y en cuanto a los estudios, los libros que se subrayan son los de Andersen, Paganini, Jean Jean, Moyse, Elert, Damase, Di Lorenzo, Gericó y Fusternau. Los estudios se han constituido, desde su evolución y gran producción a partir del s. XIX, en la manera en que se enseña en mayor medida un instrumento. En flauta travesera destaca el método de Joseph-Henri Altès, que se ha utilizado y se sigue utilizando. A partir de aquí se ha formado un gran abanico de libros de estudios, en su mayoría franceses o alemanes. Son la mejor forma de trabajar todos los aspectos flautísticos, no en vano, son necesarios para que el alumno tenga una guía de programa basada la consecución técnica de una música que le permita trabajar de manera melódica y no mecánica aquello que se practica en los ejercicios.

No se han obtenido resultados fiables acerca de en qué grado el bagaje musical de cada profesor (experiencia orquestal, estudios en el extranjero...) influye en su manera de impartir clase de flauta y de programar. Las respuestas no han sido concretas y han faltado datos de algunos sujetos para poder establecer relaciones y comparaciones entre ellos. No obstante sí que se ha comprobado un alto grado de asociación entre las variables *profesores con los que estudió* y *libros de ejercicios empleados para trabajar la colocación y la embocadura*. No es así en los aspectos de otras dimensiones.

Con todo ello se han producido unos resultados que describen una praxis y que pueden mejorar la implementación de la didáctica de la flauta, es decir, generar conocimiento científico sobre la enseñanza del instrumento que permita a la comunidad docente tomar nuevas ideas y distintos puntos de vista a la hora de abordar los procesos educativos. Se encuentran las semejanzas citadas pero también las diferencias que enriquecen en cada caso la docencia y de donde se puede aprender, pudiendo constituir este estudio un punto de referencia para el profesorado, tanto de la Comunidad Valenciana como del resto del Estado.

La utilidad de este trabajo para los estudiosos de la didáctica de la flauta puede ser interesante, en tanto que no existen precedentes conocidos y teniendo en cuenta la cantidad de horas que se podría ahorrar al tener las fuentes de información localizadas y de rápido acceso. Es necesaria una constante actualización de los datos aquí contenidos, e inclusive su aumento de forma periódica y sistemática para darle continuidad y que pueda servir mejor a los propósitos del investigador. Tanto para alumnos como para profesores sería un buen ejercicio tener acceso a algunos de los datos que aquí se recogen, ya sea de cara a la implementación de nuevas estrategias pedagógicas por parte de los docentes o para que los flautistas puedan decidir cómo quieren realizar sus estudios superiores.

Una vez concluido el estudio y con los datos obtenidos se extrae un modelo de enseñanza de la flauta travesera en los centros superiores de la Comunidad Valenciana que se basa en el trabajo de la colocación y la

embocadura, el sonido, la digitación, la articulación, los estudios y las obras del repertorio. Dicho trabajo implica una práctica común en los tres conservatorios estudiados, que con las pocas diferencias encontradas hacen del sistema valenciano un prototipo ecléctico en el que caben diferentes vertientes de las escuelas nacionales establecidas y conocidas.

Con todo ello el joven flautista valenciano puede estudiar en cualquiera de los tres conservatorios superiores con, al menos, un profesor que trabaja de forma muy semejante al resto de sus compañeros y un programa similar. Otra cosa será el nivel interpretativo que se adquiriera en cada centro en función del nivel de exigencia de cada docente y el de autoexigencia de cada alumno.

Este trabajo abre la puerta a posibles investigaciones posteriores de mayor envergadura. Teniendo en cuenta el alcance de un Trabajo Final de Máster se ha comedido el capítulo de investigación en el marco teórico o estado de la cuestión, no obstante en el transcurso de obtención de la información referida a este punto se han encontrado más datos que son susceptibles de incorporar en una posterior revisión.

Continuando con esta investigación, un siguiente paso sería ampliar el campo de estudio y poder obtener conclusiones a nivel estatal. La población de estudio serían los profesores de flauta travesera de todos los centros superiores de España, para así poder definir un modelo nacional. En este caso se podría establecer un análisis comparativo entre diferentes países teniendo en cuenta las características de las escuelas nacionales de flauta y los resultados obtenidos en el estudio a nivel de todos los conservatorios españoles.

VII. BIBLIOGRAFÍA

Clapés, J. La flauta clásica de 1750-1830. Extraído el 3 de julio de 2012, desde <http://jordiclapes.files.wordpress.com/2008/08/clapes-jj-la-flauta-clasica-1750-18302.pdf>

Dorgeuille, C. (1988). The French Flute School 1860–1950. *British Journal of Music Education*, 5, 102-103.

Fernández, C. J. (2010). *La metodología europea para clarinete anterior al método completo para clarinete de Antonio Romero: influencias y aportaciones del autor a la misma*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.

Fleury, L. y Martens, F. (1923). The flute and flutists in the French art of the Seventeenth and Eighteenth centuries. *Musical Quarterly*, vol. IX, 4, 515-537.

Gericó, J. y López, F. J. (2011). *La flauta en España en el siglo XIX*. Madrid: Real Musical.

Gil, I. P. (2010). *El piano entre bastidores. La enseñanza del piano en el Conservatorio Superior de Música de Vigo*. Tesis doctoral. Universidad de Vigo.

Hotteterre, J. (1707). *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois, divisez par traictez*. Extraído el 4 de julio 2012, desde <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP60623-PMLP124167-005hotteterre.pdf>

Johansson, K. (2011). *Experts, entrepreneurs and competence nomads: the skills paradox in higher music education*. Tesis doctoral. Malmö Academy of Music, Lund University Sweden. *Music Education Research* Vol. 14, No. 1, March 2012, 45-62.

Llimerá, V. (2006). *Análisis y estudio comparado del "método de oboe" de Enrique Marzo*. Tesis doctoral. Universitat de València.

Pinksterboer, H. (2002). *Flauta y Flautín*. Madrid: Mundimúsica Ediciones.

Powell, A. (2002). The French Flute School. En A. Powell, *The Flute* (208-224). Yale University Press.

Quantz, J. J. (1752). *Ensayo de un método para tocar la flauta travesera, acompañado de varias indicaciones para mejorar el buen gusto en la práctica musical, e ilustrado con varios ejemplos*. Londres: Faber and Faber.

Rocosa, X. (2006). Algunas propuestas de estrategias en torno al aprendizaje de la flauta travesera. *Eufonía*, 36, 69-76.

Toff, N. (1996). *The flute book. A complete guide for students and performers*. Oxford University Press.

Tromlitz, J. G. (1800). *Über die flöte mit meheren Klappen*. Extraído el 20 de Julio de 2013, desde <http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/e/e4/IMSLP75105-PMLP150692->

TromlitzAusfhrlicherUndGrndlicherUnterrichtDieFlteZuSpielen1791.pdf

Valverde, J. (1997). *La Flauta: Su Historia, Su Estudio*. Sevilla: Conservatorio Superior de Música de Sevilla.

Wye, T. (1988). *La flauta como es debido*. Madrid: Mundimúsica Garijo.

VIII. ANEXOS

ANEXO 1: CUESTIONARIO



Cuestionario para conocer la Praxis Docente del Profesorado de Flauta Travesera en Centros Superiores de la Comunidad Valenciana

El objetivo de este cuestionario es conocer la actitud que el profesorado de flauta travesera tiene sobre la praxis docente en el aula.
Es conveniente que lea todas las preguntas antes de contestar.
Este cuestionario es anónimo y confidencial.
Por favor, conteste con total libertad y sea lo más objetivo posible, ya que los resultados obtenidos se analizarán globalmente.
Su participación al completarlo es muy apreciada.
Al completar el cuestionario introducirlo en el sobre pequeño matasellado y enviar por Correos

CARACTERIZACIÓN DE LA MUESTRA

- Sexo:
 Hombre Mujer
- Edad: _____
- Nacionalidad: _____
- Centro en el que imparte docencia: _____
- ¿Ocupa cargo directivo?
 Sí No
- ¿A cuántos alumnos imparte docencia? _____

PERFIL DEL PROFESOR

- ¿Cuántos años lleva dedicándose a la docencia de la flauta travesera?
 1 a 5 5 a 10 10 a 15 15 a 20 Más de 20
- ¿Cuántos años lleva impartiendo esta disciplina en las enseñanzas superiores?

1 a 5 5 a 10 10 a 15 15 a 20 Más de 20

9. ¿Es catedrático?

Sí No

10. ¿Donde realizó los estudios de flauta? _____

11. Nombre a sus principales profesores _____

12. ¿Realizó estudios en el extranjero?

Sí No

13. En caso afirmativo, ¿Dónde? _____

14. ¿Con qué profesor o profesores? _____

15. ¿Cuántas horas dedica al día al estudio del instrumento?

0 1 2 3 4 o más

16. ¿Ha trabajado en orquesta?

Sí No

17. En caso afirmativo ¿Como plantilla, refuerzo o ambas?

Plantilla Refuerzo Ambas

18. ¿En qué orquesta/s? _____

19. ¿Ha formado parte de grupos o ensembles de música de cámara? Indique su experiencia.

20. ¿Realiza alguna actividad de solista en conciertos o recitales?

Sí No

21. En caso afirmativo, ¿cuántos realiza anualmente?

1 2 3 4 5 o más

22. ¿Con qué estilo musical se siente más identificado?

23. ¿Se decanta por algún tipo de escuela nacional flautística?

Sí No

24. En caso afirmativo indique sus preferencias.

25. ¿Quién considera que es hoy en día el flautista de referencia?

26. ¿Se dedica a la investigación?

Sí No

27. ¿Está realizando estudios de doctorado?

Sí No

28. ¿Posee la suficiencia investigadora?

Sí No

29. ¿Es doctor/a?

Sí No

30. ¿Qué estudios o investigaciones ha realizado?

31. ¿Realizó otros estudios superiores?

Sí No

32. En caso afirmativo cite cuáles.

33. ¿Acude a seminarios o cursos de profesorado?

Sí No

34. ¿Imparte seminarios o cursos?

Sí No

35. ¿Realiza aportaciones en revistas y/o publicaciones especializadas en el instrumento?

- Sí No

36. En caso afirmativo indique cuáles.

37. ¿Cuál es el objetivo general que pretende conseguir en los alumnos? Esboce la visión de lo que quiere conseguir en ellos.

COLOCACIÓN Y EMBOCADURA

38. ¿Qué importancia le da a la colocación (diafragma, garganta, presión...) y al cuidado de la embocadura en las clases?

- Ninguna Poca Suficiente Bastante Mucha

39. ¿Cuánto tiempo dedica en clases a este apartado?

- No se practica 5 minutos 10 minutos 15 minutos 20 minutos o más

40. ¿Realiza en las clases referencias a los órganos y músculos que toman parte del proceso respiratorio y sonoro del instrumento?

- Sí No

41. Indique el tipo de ejercicios que realiza con los alumnos: ejemplo

- Embocadura
- Diafragmáticos
- Respiratorios
- Relajación
- Garganta
- Cantar-tocar
- Armónicos
- Otros (indicar)

42. ¿Qué libros de ejercicios emplea para trabajar estos aspectos?

43. ¿Qué importancia le da a la posición corporal en las clases?

- Ninguna Poca Suficiente Bastante Mucha

44. En caso de trabajarlo, ¿qué tipos de ejercicios realiza?

45. ¿Qué importancia le da a la respiración en las clases?

- Ninguna Poca Suficiente Bastante Mucha

46. En caso de trabajarlo, ¿qué tipos de ejercicios realiza?

47. ¿Usa algún tipo de tabla de ejercicios o metodología propia para trabajar embocadura y colocación?

- Sí No

48. ¿Podría explicarla mediante palabras o grafías?

49. ¿En los ejercicios para trabajar estos aspectos piensa que es importante que el alumno no sienta que se trata de un trabajo mecánico?

- Sí No

50. ¿Estos ejercicios se trabajan a través de ejemplos: melódicos, técnicos o ambos?

- Melódicos Técnicos Ambos

ESTUDIO DEL SONIDO, LA DIGITACIÓN Y LA ARTICULACIÓN

51. ¿Qué importancia le merece el sonido dentro de los aspectos flautísticos?

52. Valore del 1 al 5, donde el 1 es muy poco y el 5 es mucho, la importancia que da en clase al estudio del sonido.

- 1 2 3 4 5

53. Valore del 1 al 5, donde el 1 es muy poco y el 5 es mucho, el tiempo que dedica de promedio en sus clases a trabajar el sonido.

- 1 2 3 4 5

54. ¿Qué intenta conseguir con el alumnado en cuanto al sonido, mejorar el sonido personal de cada uno o influir para que consigan que la flauta suene según sus criterios?

- Sonido propio del alumno Sonido definido según criterio del profesor

55. ¿Qué tipo de ejercicios utiliza a la hora de trabajar el sonido?

56. ¿Utiliza algún método o libro de ejercicios para trabajar el sonido?

- Sí No

57. En caso afirmativo cite cuál.

58. ¿Por qué lo eligió?

59. ¿Utiliza material de elaboración propia?

- Sí No

60. ¿Trabaja el vibrato en el aula?

- Sí No

61. Explique cómo lo enseña y cómo lo concibe.

62. ¿Cree que todo sonido debe estar vibrado?

- Sí No

63. ¿Cómo le gusta el vibrato?

- Intenso en cada nota (rápido)
- Ancho en cada nota (lento)
- Intenso sólo en las notas de reposo (rápido)
- Ancho sólo en las notas de reposo (lento)
- En todas sus posibilidades

64. ¿Trabaja los cambios de color en el aula?

- Sí No

65. Explique para qué sugiere a sus alumnos los cambios de color.

66. ¿Trabaja en clase las posibilidades tímbricas de la flauta?

- Sí No

67. ¿Es partidario de timbres brillantes, oscuros, muy vibrados, poco vibrados, puros, con armónicos...?

68. ¿Qué trabajo de la digitación y la articulación (técnica) realiza en las clases?

69. ¿Qué tipo de ejercicios realizan los alumnos?

70. ¿Qué métodos usa?

71. ¿Con qué frecuencia se trabaja este aspecto en el aula?

- Nunca Eventualmente Mensualmente Cada dos semanas Semanalmente

ESTUDIOS

72. ¿En la programación didáctica constan libros de estudios?

- Sí No

73. ¿Qué métodos utiliza para cada curso?

74. ¿Qué libros de estudios prefiere?

- Italianos Franceses Alemanes Españoles Ingleses Otros (indicar)

75. ¿Por qué?

76. ¿Los alumnos trabajan estudios de todos los estilos o periodos?

- Sí No

77. ¿Trabajan estudios tradicionales o también estudios contemporáneos con nuevas notaciones?

- Tradicionales Contemporáneos Ambos

REPERTORIO ORQUESTAL Y OBRAS DEL REPERTORIO

78. ¿Cómo se trabaja en su centro la asignatura de repertorio orquestal? Seleccione las casillas que correspondan.

- Clases individuales Clases colectivas Clases semanales Clases mensuales Otros (indicar)

79. ¿Imparte esta asignatura?

- Sí No

80. ¿Se usa libro de solos orquestales?

- Sí No

81. En caso afirmativo indique cuál o cuáles. _____

82. ¿Existe en su centro un perfil de profesor determinado para impartir esta asignatura?

- Sí No No sabe

83. En caso afirmativo explique qué características debe cumplir.

84. ¿Tiene su centro concertadas prácticas orquestales o se da la oportunidad al alumno de interpretar los solos que se trabajan en clase?

- Sí No Ambos

85. ¿Qué espacio tienen los otros instrumentos de la familia en las clases?

86. ¿Qué obras principales entran dentro de de la programación? Ordénelas por curso

87. ¿Existe un consenso de repertorio entre profesores?

- Sí No

88. ¿Existe un consenso de repertorio entre profesores y alumnos?

- Sí No

89. ¿Se trabajan todos los estilos?

- Sí No

90. ¿Cuál es el tipo de obra que más se trabaja?

91. ¿Se incorpora algún tipo de preparación para tocar en público?

- Sí No

92. En caso afirmativo indique cómo.

93. Observaciones y/o sugerencias

MUCHAS GRACIAS POR SU COLABORACIÓN EN ESTA INVESTIGACIÓN.

ANEXO 2: TABLAS DE FRECUENCIA

Estadísticos

Sexo

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Sexo

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Masculino	1	25,0	25,0	25,0
	Femenino	3	75,0	75,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Edad

N	Válidos	4
	Perdidos	0
Media		47,00

Edad

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	41	1	25,0	25,0	25,0
	45	1	25,0	25,0	50,0
	50	1	25,0	25,0	75,0
	52	1	25,0	25,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Nacionalidad

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Nacionalidad

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos española	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

Centro

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Centro

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Valencia	2	50,0	50,0	50,0
Castellón	1	25,0	25,0	75,0
Alicante	1	25,0	25,0	100,0
Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Directivo

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Directivo

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos No	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

nº alumnos

N	Válidos	4
	Perdidos	0
Media		14,25

Nº alumnos

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	10	1	25,0	25,0	25,0
	12	1	25,0	25,0	50,0
	14	1	25,0	25,0	75,0
	21	1	25,0	25,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Años docencia

N	Válidos	4
	Perdidos	0
Media		,25

Años docencia

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	más de 20	3	75,0	75,0	75,0
	15 a 20	1	25,0	25,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Años en superior

N	Válidos	4
	Perdidos	0
Media		1,75

Años en superior

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	más de 20	2	50,0	50,0	50,0
	5 a 10	1	25,0	25,0	75,0
	1 a 5	1	25,0	25,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Catedrático

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Cátedra

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	2	50,0	50,0	50,0
	No	2	50,0	50,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Estudios extranjero

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Estudios extranjero

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

Horas instrumento

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Horas instrumento

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos 2	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

Orquesta

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Orquesta

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Sí	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

Puesto orquesta

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Puesto orquesta

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Ambos	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

Solista

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Solista

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	3	75,0	75,0	75,0
	No	1	25,0	25,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

nº recitales

N	Válidos	3
	Perdidos	1
Media		3,00

Nº recitales

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	1	1	25,0	33,3	33,3
	3	1	25,0	33,3	66,7
	5 o más	1	25,0	33,3	100,0
	Total	3	75,0	100,0	
Perdidos	Sistema	1	25,0		
Total		4	100,0		

Estadísticos

Escuela flauta

N	Válidos	4
	Perdidos	0
Media		,75

Escuela flauta

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	1	25,0	25,0	25,0
	No	3	75,0	75,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Investigación

N	Válidos	4
	Perdidos	0
Media		,50

Investigación

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	2	50,0	50,0	50,0
	No	2	50,0	50,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Estudia doctorado

N	Válidos	4
	Perdidos	0
Media		1,00

Estudia doctorado

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	1	25,0	25,0	25,0
	No	2	50,0	50,0	75,0
	sin respuesta	1	25,0	25,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Suficiencia investigadora

N	Válidos	4
	Perdidos	0
Media		,75

Suficiencia investigadora

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	2	50,0	50,0	50,0
	No	1	25,0	25,0	75,0
	no responde	1	25,0	25,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Doctor

N	Válidos	4
	Perdidos	0
Media		,75

Doctor

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	1	25,0	25,0	25,0
	No	3	75,0	75,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Otros estudios

N	Válidos	4
	Perdidos	0
Media		,50

Otros estudios

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	2	50,0	50,0	50,0
	No	2	50,0	50,0	100,0
Total		4	100,0	100,0	

Estadísticos

Seminarios

N	Válidos	4
	Perdidos	0
Media		,00

Seminarios

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

Imparte cursos

N	Válidos	4
	Perdidos	0
Media		,00

Imparte cursos

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

Publicaciones

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Publicaciones

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	1	25,0	25,0	25,0
	No	2	50,0	50,0	75,0
	no responde	1	25,0	25,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Colocación

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Colocación

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	mucha importancia	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

Tiempo dedicado

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Tiempo dedicado

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	20 minutos o más	2	50,0	50,0	50,0
	no responden	2	50,0	50,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Órganos y músculos

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Órganos y músculos

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Sí	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

	embocadura	diafragmáticos	respiratorios	relajación	garganta	Cantar-tocar	armónicos	otros
N	Válidos	4	4	4	4	4	4	4
	Perdidos	0	0	0	0	0	0	0

Embocadura

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Sí	4	100,0	100,0	100,0

Diafragmáticos

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Sí	2	50,0	50,0	50,0
	No	2	50,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0

Respiratorios

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Sí	3	75,0	75,0	75,0
	No	1	25,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0

Relajación

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Sí	4	100,0	100,0	100,0

Garganta

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Sí	3	75,0	75,0	75,0
No	1	25,0	25,0	100,0
Total	4	100,0	100,0	

Cantar-tocar

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Sí	3	75,0	75,0	75,0
No	1	25,0	25,0	100,0
Total	4	100,0	100,0	

Armónicos

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Sí	4	100,0	100,0	100,0

Otros

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Sí	3	75,0	75,0	75,0
No	1	25,0	25,0	100,0
Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Posición corporal

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Posición corporal

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	mucha importancia	3	75,0	75,0	75,0
	bastante importancia	1	25,0	25,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Respiración

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Respiración

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	mucha importancia	2	50,0	50,0	50,0
	bastante importancia	1	25,0	25,0	75,0
	suficiente importancia	1	25,0	25,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Ejercicios propios

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Ejercicios propios

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	2	50,0	50,0	50,0
	No	2	50,0	50,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Ej. no mecánicos

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Ej. No mecánicos

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	3	75,0	75,0	75,0
	no responde	1	25,0	25,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Tipo ejercicios

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Tipo ejercicios

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Ambos	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

Estudio sonido

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Estudio sonido

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	5	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

Tiempo sonido

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Tiempo sonido

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	4	1	25,0	25,0	25,0
	5	3	75,0	75,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Sonido alumno

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Sonido alumno

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	sonido propio del alumno	2	50,0	50,0	50,0
	sonido definido según criterio profesor	1	25,0	25,0	75,0
	no responde	1	25,0	25,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Método sonido

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Método sonido

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	3	75,0	75,0	75,0
	no responde	1	25,0	25,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Material propio

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Material propio

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	3	75,0	75,0	75,0
	No	1	25,0	25,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Vibrato

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Vibrato

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

Siempre vibrato

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Siempre vibrato

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos No	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

Gusto vibrato

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Gusto vibrato

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos en todas sus posibilidades	3	75,0	75,0	75,0
no responde	1	25,0	25,0	100,0
Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Cambios de color

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Cambios de color

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Sí	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

Todos timbres

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Todos timbres

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Sí	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

Digitación y articulación

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Digitación y articulación

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos semanalmente se trabaja	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

Libros estudio

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Libros estudio

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Sí	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

	italianos	Franceses	alemanes	españoles	ingleses	Otros
N						
Válidos	3	3	3	3	3	3
Perdidos	1	1	1	1	1	1
Moda	1	0	1	0	1	1

Italianos

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	1	25,0	33,3	33,3
	No	2	50,0	66,7	100,0
	Total	3	75,0	100,0	
Perdidos	Sistema	1	25,0		
Total		4	100,0		

Franceses

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	2	50,0	66,7	66,7
	No	1	25,0	33,3	100,0
	Total	3	75,0	100,0	
Perdidos	Sistema	1	25,0		
Total		4	100,0		

Alemanes

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	1	25,0	33,3	33,3
	No	2	50,0	66,7	100,0
	Total	3	75,0	100,0	
Perdidos	Sistema	1	25,0		
Total		4	100,0		

Españoles

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	2	50,0	66,7	66,7
	No	1	25,0	33,3	100,0
	Total	3	75,0	100,0	
Perdidos	Sistema	1	25,0		
Total		4	100,0		

Ingleses

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	1	25,0	33,3	33,3
	No	2	50,0	66,7	100,0
	Total	3	75,0	100,0	
Perdidos	Sistema	1	25,0		
Total		4	100,0		

Otros

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	1	25,0	33,3	33,3
	No	2	50,0	66,7	100,0
	Total	3	75,0	100,0	
Perdidos	Sistema	1	25,0		
Total		4	100,0		

Estadísticos

Todos los estilos

N	Válidos	3
	Perdidos	1

Todos los estilos

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	3	75,0	100,0	100,0
Perdidos	Sistema	1	25,0		
Total		4	100,0		

Estadísticos

Tipo estudios

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Tipo estudios

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Tradicional	1	25,0	25,0	25,0
	Ambos	3	75,0	75,0	100,0
Total		4	100,0	100,0	

Estadísticos

		individuales	colectivas	semanales	mensuales	otros
N	Válidos	4	4	4	4	4
	Perdidos	0	0	0	0	0
Moda		0 ^a	0 ^a	0	1	1

Individuales

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	2	50,0	50,0	50,0
	No	2	50,0	50,0	100,0
Total		4	100,0	100,0	

Colectivas

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	2	50,0	50,0	50,0
	No	2	50,0	50,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Semanales

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	4	100,0	100,0	100,0

Mensuales

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	No	4	100,0	100,0	100,0

Otros

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	1	25,0	25,0	25,0
	No	3	75,0	75,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Repertorio

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Repertorio

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	2	50,0	50,0	50,0
	No	2	50,0	50,0	100,0
Total		4	100,0	100,0	

Estadísticos

Libro de solos

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Libro de solos

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	2	50,0	50,0	50,0
	No	1	25,0	25,0	75,0
	no responde	1	25,0	25,0	100,0
Total		4	100,0	100,0	

Estadísticos

Perfil repertorio

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Perfil repertorio

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	No	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

Prácticas orquestales

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Prácticas orquestales

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	2	50,0	50,0	50,0
	No	1	25,0	25,0	75,0
	no responde	1	25,0	25,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Consenso

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Consenso

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	3	75,0	75,0	75,0
	No	1	25,0	25,0	100,0
	Total	4	100,0	100,0	

Estadísticos

Alumno profesor

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Alumno profesor

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

Todos estilos

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Todos estilos

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	4	100,0	100,0	100,0

Estadísticos

Preparación público

N	Válidos	4
	Perdidos	0

Preparación público

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sí	3	75,0	75,0	75,0
	No	1	25,0	25,0	100,0
Total		4	100,0	100,0	

ANEXO 3: TABLAS DE CONTINGENCIA

Tabla de contingencia edad * centro

Recuento

		Centro			Total
		Valencia	castellon	alicante	
edad	41	0	1	0	1
	45	0	0	1	1
	50	1	0	0	1
	52	1	0	0	1
Total		2	1	1	4

Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	Gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	8,000 ^a	6	,238
Razón de verosimilitudes	8,318	6	,216
Asociación lineal por lineal	1,474	1	,225
N de casos válidos	4		

a. 12 casillas (100,0%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es ,25.

Tabla de contingencia centro * nº alumnos

Recuento

		nº alumnos				Total
		10	12	14	21	
Centro	Valencia	1	0	0	1	2
	Castellón	0	1	0	0	1
	Alicante	0	0	1	0	1
Total		1	1	1	1	4

Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	Gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	8,000 ^a	6	,238
Razón de verosimilitudes	8,318	6	,216
Asociación lineal por lineal	,120	1	,729
N de casos válidos	4		

a. 12 casillas (100,0%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es ,25.

Tabla de contingencia años de docencia * años enseñando en el superior

Recuento

		Años enseñando en el superior			Total
		más de 20	5 a 10	1 a 5	
Años de docencia	más de 20	2	0	1	3
	15 a 20	0	1	0	1
Total		2	1	1	4

Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	Gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	4,000 ^a	2	,135
Razón de verosimilitudes	4,499	2	,105
Asociación lineal por lineal	,490	1	,484
N de casos válidos	4		

a. 6 casillas (100,0%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es ,25.

Tabla de contingencia centro * cátedra

Recuento

		Cátedra		Total
		si	No	
Centro	Valencia	2	0	2
	Castellón	0	1	1
	Alicante	0	1	1
Total		2	2	4

Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	4,000 ^a	2	,135
Razón de verosimilitudes	5,545	2	,063
Asociación lineal por lineal	2,455	1	,117
N de casos válidos	4		

a. 6 casillas (100,0%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es ,50.

Tabla de contingencia catedrático * nº alumnos

Recuento

		nº alumnos				Total
		10	12	14	21	
Catedrático	si	1	0	0	1	2
	no	0	1	1	0	2
Total		1	1	1	1	4

Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	4,000 ^a	3	,261
Razón de verosimilitudes	5,545	3	,136
Asociación lineal por lineal	,273	1	,602
N de casos válidos	4		

Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	4,000 ^a	3	,261
Razón de verosimilitudes	5,545	3	,136
Asociación lineal por lineal	,273	1	,602
N de casos válidos	4		

a. 8 casillas (100,0%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es ,50.

Tabla de contingencia catedrático * doctor

Recuento

		Doctor		Total
		si	No	
Catedrático	si	1	1	2
	no	0	2	2
Total		1	3	4

Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	Gl	Sig. asintótica (bilateral)	Sig. exacta (bilateral)	Sig. exacta (unilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	1,333 ^a	1	,248		
Corrección por continuidad ^b	,000	1	1,000		
Razón de verosimilitudes	1,726	1	,189		
Estadístico exacto de Fisher				1,000	,500
Asociación lineal por lineal	1,000	1	,317		
N de casos válidos	4				

a. 4 casillas (100,0%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es ,50.

b. Calculado sólo para una tabla de 2x2.

Tabla de contingencia años en superior * suficiencia investigadora

Recuento

	Suficiencia investigadora		Total
	Si	No	
Años en superior más de 20	2	0	2
5 a 10	0	1	1
Total	2	1	3

Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	Gl	Sig. asintótica (bilateral)	Sig. exacta (bilateral)	Sig. exacta (unilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	3,000 ^a	1	,083		
Corrección por continuidad ^b	,188	1	,665		
Razón de verosimilitudes	3,819	1	,051		
Estadístico exacto de Fisher				,333	,333
Asociación lineal por lineal	2,000	1	,157		
N de casos válidos	3				

a. 4 casillas (100,0%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es ,33.

b. Calculado sólo para una tabla de 2x2.

Tabla de contingencia otros estudios * suficiencia investigadora

Recuento

	Suficiencia investigadora			Total
	Si	no	no responde	
Otros estudios Si	1	0	1	2
No	1	1	0	2
Total	2	1	1	4

Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	Gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	2,000 ^a	2	,368
Razón de verosimilitudes	2,773	2	,250
Asociación lineal por lineal	,273	1	,602
N de casos válidos	4		

a. 6 casillas (100,0%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es ,50.

Tabla de contingencia centro * posición corporal

Recuento

		Posición corporal		Total
		mucha importancia	bastante importancia	
centro	Valencia	2	0	2
	Castellón	0	1	1
	Alicante	1	0	1
Total		3	1	4

Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	Gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	4,000 ^a	2	,135
Razón de verosimilitudes	4,499	2	,105
Asociación lineal por lineal	,091	1	,763
N de casos válidos	4		

a. 6 casillas (100,0%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es ,25.

Tabla de contingencia centro * respiración

Recuento

		Respiración			Total
		mucha importancia	bastante importancia	suficiente importancia	
centro	Valencia	1	0	1	2
	Castellón	0	1	0	1
	Alicante	1	0	0	1
Total		2	1	1	4

Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	Gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	5,000 ^a	4	,287
Razón de verosimilitudes	5,545	4	,236
Asociación lineal por lineal	,620	1	,431
N de casos válidos	4		

a. 9 casillas (100,0%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es ,25.

Tabla de contingencia centro * prácticas orquestales

Recuento

		Prácticas orquestales			Total
		si	No	no responde	
Centro	Valencia	1	1	0	2
	Castellón	0	0	1	1
	Alicante	1	0	0	1
Total		2	1	1	4

Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	Gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	5,000 ^a	4	,287
Razón de verosimilitudes	5,545	4	,236
Asociación lineal por lineal	,025	1	,875
N de casos válidos	4		

a. 9 casillas (100,0%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es ,25.

Tabla de contingencia centro * consenso

Recuento

		Consenso		Total
		si	No	
Centro	Valencia	1	1	2
	Castellón	1	0	1
	Alicante	1	0	1
Total		3	1	4

Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	Gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	1,333 ^a	2	,513
Razón de verosimilitudes	1,726	2	,422
Asociación lineal por lineal	,818	1	,366
N de casos válidos	4		

a. 6 casillas (100,0%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es ,25.

Tabla de contingencia años docencia * tipo estudios

Recuento

		Tipo estudios		Total
		tradicionales	Ambos	
Años docencia	más de 20	1	2	3
	15 a 20	0	1	1
Total		1	3	4

Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	Gl	Sig. asintótica (bilateral)	Sig. exacta (bilateral)	Sig. exacta (unilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	,444 ^a	1	,505		
Corrección por continuidad ^b	,000	1	1,000		
Razón de verosimilitudes	,680	1	,410		
Estadístico exacto de Fisher				1,000	,750
Asociación lineal por lineal	,333	1	,564		
N de casos válidos	4				

a. 4 casillas (100,0%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es ,25.

ANEXO 4: RELACIÓN DE GRÁFICOS Y TABLAS

	Pág.
Gráfico 31: Sexo.	30
Gráfico 32: Sujetos por edades.	31
Gráfico 33: Sujetos por edades.	31
Gráfico 34: Centro.	32
Gráfico 35: Sujetos por alumnos.	33
Gráfico 36: Años en la docencia.	34
Gráfico 37: Años enseñando en centro superior.	35
Gráfico 38: Ocupan cátedra.	36
Gráfico 39: Actividad como concertista.	37
Gráfico 40: Número de recitales al año.	38
Gráfico 41: Preferencia por escuela flautística.	39
Gráfico 42: Dedicación a la investigación.	40
Gráfico 43: Estudios de doctorado.	41
Gráfico 44: Suficiencia investigadora.	42
Gráfico 45: Doctor.	43
Gráfico 46: Otros estudios superiores.	44
Gráfico 47: Aportaciones a revistas.	45
Gráfico 48: Tipo de ejercicios que realiza el sujeto 1.	46
Gráfico 49: Tipo de ejercicios que realiza el sujeto 2.	47
Gráfico 50: Tipo de ejercicios que realiza el sujeto 3.	47
Gráfico 51: Tipo de ejercicios que realiza el sujeto 4.	48
Gráfico 52: Total de sujetos por nº de ejercicios más realizados.	48
Gráfico 53: Posición corporal.	49
Gráfico 54: Respiración.	50
Gráfico 55: Ejercicios de elaboración propia.	51
Gráfico 56: Tiempo que se dedica al sonido.	52
Gráfico 57: Material de elaboración propia.	53
Gráfico 58: Tipo de estudios.	55
Gráfico 59: Trabajo del repertorio orquestal.	56

Gráfico 60: Consenso profesores.	58
Gráfico 61: Preparación para tocar en público.	59
Tabla 1: Cuestionario para conocer la praxis docente del profesorado de flauta travesera en centros superiores de la Comunidad Valenciana.	24