

REFLEXIONES SOBRE LA TÉCNICA BÁSICA DE LA FLAUTA DULCE COMO INSTRUMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

Reflections on the technique of the recorder as instrument of musical education

Mariano PÉREZ PRIETO

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.

Universidad de Salamanca

RESUMEN: La flauta dulce es un instrumento empleado en la educación musical en prácticamente todo el mundo, debido, entre otras razones, a la inmediatez de su sonido y a la facilidad de su manejo. No obstante, es necesario que los profesores especialistas conozcan bien sus fundamentos técnicos para que la enseñanza en la escuela no resulte contraproducente en el proceso de educación musical. En este artículo reflexionaremos sobre tres tópicos de la técnica básica de la flauta: sujeción del instrumento, producción del sonido y articulación.

Palabras clave: educación musical, formación del profesorado, formación instrumental, flauta dulce, técnica.

ABSTRACT: The recorder is an instrument employee in the musical education in practically everywhere, due, among other reasons, to its immediate sound and the easiness of its handling. Nevertheless, it is necessary that the specialist teachers know their technical foundations so that the teaching in the school be not counteractive in the process of musical education. In this article we will meditate on three topics of the basic technique of the recorder: subjection of the instrument, production of the sound and articulation.

Key words: musical education, teacher's formation, instrumental formation, recorder, technique.

INTRODUCCIÓN

Actualmente, la flauta dulce es un instrumento de educación musical muy extendido por todo el mundo y siguen vigentes los argumentos que en su día aconsejaron su introducción en la Escuela Primaria y Secundaria. Fue en Inglaterra, en los años 30, donde pioneros como Edgar Hunt¹ valoraron que la flauta es un instrumento del que se pueden obtener sonidos de manera inmediata, gracias a su embocadura con bisel, que la digitación no presenta las dificultades de otros instrumentos melódicos con mecanismos complejos de llaves o de mástil sin trastes, y que, además, es de fácil transporte y asequible económicamente.

Sin embargo, estas ventajas no significan que la flauta dulce sea un instrumento de técnica simple o reciente. En este sentido, hay que recordar que cuenta con una tradición de las más antiguas, de la que hay referencias escritas desde principios del siglo XVI² y en las que se resume todo el saber anterior, hasta entonces transmitido oralmente. Desde esas fechas tan tempranas, los recursos técnicos no han dejado de desarrollarse tanto en el ámbito profesional como en el de los músicos aficionados, para los que se escribieron los principales tratados o «tutores» históricos renacentistas y barrocos. Como instrumento profesional, actualmente dispone de una técnica depurada que le permite acometer los retos de la música contemporánea, tanto clásica como popular y, además, abordar el repertorio histórico.

La flauta dulce ha sido un instrumento con doble vida a lo largo de su historia; por un lado, la interpretación profesional de los antiguos ministriles de cortes e iglesias, más tarde teatros y conciertos públicos, y, por otro, el uso por músicos aficionados, debido a la inmediatez de su sonido y a la comodidad de su manejo en comparación con los instrumentos de boquilla o lengüeta; es por eso por lo que desde finales de la Edad Media podemos verla en numerosas representaciones iconográficas de aficionados de todas las clases sociales. Posiblemente, a lo largo de la historia de la música occidental, se ha empleado más como instrumento de diletantes que de profesionales; esta hipótesis puede comprobarse examinando la iconografía y el repertorio que se le ha dedicado a lo largo de la historia.

Es esta tradición de afición musical a través de la flauta la que músicos como Edgar Hunt quisieron recuperar para la escuela. Sin embargo, la utilización de este instrumento en el aula requiere que el maestro o la maestra especialista conozcan bien la

1. El mismo Edgar Hunt nos cuenta el resurgir de este instrumento en Inglaterra a comienzos del siglo XX y sus actividades como concertista e introductor de la flauta dulce en la escuela. Ver HUNT, E. *The Recorder and its Music*. Eulenburg (Faber): London, 1977.

2. *Introductio gscriben uf pfifen*. Manuscrito de Bonifacius Amerbach. Cuadernillo de 5 hojas que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Basel. Es el primer tratado que se conoce sobre la flauta dulce. Fue escrito probablemente hacia 1510, antes de la aparición del *Musica Getutscht* de Virdung en 1511. Incluye un grabado de una flauta discanto en Sol, con su digitación; expone también la notación mensural y ejercicios para practicar con la flauta. Es una obra didáctica dedicada a un patricio suizo o a su maestro.

técnica básica para que sus propias interpretaciones sean correctas y la enseñanza a los niños no resulte contraproducente en el proceso de su educación musical. Aunque se han publicado numerosos métodos de flauta dulce desde su introducción en la escuela moderna, la mayoría de ellos están dedicados a los alumnos de Primaria y de Secundaria, siendo escasos los dirigidos al profesorado especialista, destinatario de una formación específica en la técnica y la interpretación con este instrumento.

Con la intención de contribuir al desarrollo escolar de una práctica instrumental tan antigua como la música misma, reflexionaremos en este artículo sobre tres tópicos de la técnica básica de la flauta dulce: sujeción del instrumento, producción del sonido y articulación.

1. SUJECIÓN DEL INSTRUMENTO

Bajo este epígrafe vamos a tratar todo lo relacionado con la posición del cuerpo, brazos, manos y dedos, es decir, la relación entre el instrumento y la expresión corporal necesaria para la interpretación musical a través de él.

1.1. *Posición del cuerpo y brazos*

La posición del cuerpo ha de ser lo más natural y relajada posible. Podemos tocar sentados o de pie; en cada caso habrá que tener en cuenta algunas cosas.

Sentados. Habrá que hacerlo en la parte delantera de la silla para no poner trabas a la respiración y a la emisión del sonido; la espalda recta, no encorvada, por salud postural; hombros, cabeza y cuello relajados; codos en su posición natural, ni demasiado despegados del cuerpo ni demasiado pegados; no se deben cruzar las piernas porque dificultaríamos la respiración y la emisión del sonido; tampoco deben estar ni demasiado abiertas ni demasiado cerradas, en una posición natural.

De pie. El cuerpo debe buscar una posición cómoda, para ello lo mejor es abrir los pies lo suficiente como para proporcionar una buena base de apoyo que reparta el peso del cuerpo equilibradamente; tampoco debemos curvar la espalda, elevar los hombros innecesariamente o bajar la cabeza; en este sentido, como medida, el eje de la flauta y el del cuerpo deben formar un ángulo de alrededor de 45 grados. Los brazos, igual que antes, ni demasiado despegados ni demasiado pegados al cuerpo.

1.2. *Manos*

Si hemos colocado los brazos respecto al cuerpo en la posición que decíamos más arriba, las muñecas han de quedar rectas, sin doblarlas hacia fuera o hacia abajo.

En cuanto a las manos, la mano derecha se colocará en la parte inferior de la flauta y la izquierda, en la superior.

Para facilitar las explicaciones técnicas, numeraremos los agujeros de la flauta y los relacionaremos con los dedos correspondientes.

Mano izquierda:	Dedo pulgar (0)-----	Agujero 0
	Dedo índice (1)-----	Agujero 1
	Dedo medio (2)-----	Agujero 2
	Dedo anular (3)-----	Agujero 3
Mano derecha:	Dedo índice (4)-----	Agujero 4
	Dedo medio (5)-----	Agujero 5
	Dedo anular (6)-----	Agujero(s) 6
	Dedo meñique (7)-----	Agujero(s) 7

1.2.1. Mano derecha

Los dedos 4, 5, 6 y 7 deben ir a sus respectivos agujeros, tapándolos con el centro de la yema. El pulgar debe colocarse debajo y entre los dedos 4 y 5, buscando, en ese espacio, el lugar donde la flauta se apoye con más equilibrio. El pulgar es un punto de apoyo esencial para el equilibrio de la flauta; ésta debe descansar en el medio de la última falange, no en la punta del dedo. Toda la posición debe ser cómoda y natural, sin tensiones. Los dedos que más apoyo y equilibrio dan al instrumento son, sobre todo, el 4, el 7 y el pulgar. Algunos flautistas aconsejan el apoyo suplementario que puede proporcionar el dedo 5 sobre su agujero y en algunas notas, sin embargo no es recomendable porque modifica la afinación. Otros proponen colocar el meñique derecho entre los agujeros 6 y 7, técnica que no modifica la afinación pero compromete la movilidad de ese dedo al alejarlo de su posición habitual. Tampoco es aconsejable instalar en la parte posterior de la flauta soportes para el pulgar porque lo inmovilizan en exceso y generan tensión en la sujeción del instrumento.

1.2.2. Mano izquierda

Los dedos 1, 2 y 3 van a sus agujeros. El pulgar tapa el agujero 0, no con el centro de la yema como los demás dedos, sino con la parte superior derecha, que coincide, si miramos el dedo por delante, con el ángulo superior izquierdo de la uña. El pulgar izquierdo, a diferencia del derecho, no debe ser un soporte de la flauta, debe estar libre, sin doblarse debajo; su posición ideal es prácticamente recto y oblicuo con respecto al instrumento, distendido y suelto para poder actuar con eficacia sobre 0. El dedo meñique debe estar libre, distendido y despegado de la flauta; si lo pegamos o, peor aún, lo colocamos debajo pretendiendo sujetar, desestabilizaremos la mano izquierda.

1.3. *Labios*

La flauta debe descansar sobre el labio inferior, que es el otro gran punto de apoyo. Para impedir fugas de aire entre los labios, el superior no debe estar relajado

completamente. Ambos, en general, no deben tensarse ni relajarse en extremo, sólo recoger la flauta con naturalidad.

Resumiendo, el peso de la flauta se reparte entre el pulgar derecho y el labio inferior con el fin de que los demás dedos puedan moverse con libertad.

2. PRODUCCIÓN DEL SONIDO

En este capítulo trataremos de la respiración, entendida como la provisión de aire y su distribución, de los mecanismos que intervienen en la emisión del sonido y de la digitación, que nos permite reproducir una gran variedad de sonidos.

2.1. *Respiración*

La respiración debe hacerse por la boca y en tres fases en sucesión más o menos rápida: INSPIRACIÓN, CONTENCIÓN y ESPIRACIÓN.

INSPIRACIÓN: conviene llenar la parte media y baja de los pulmones con la ayuda de los músculos respiratorios (abdominales, intercostales y diafragma). La inspiración puede ser completa, si llenamos los pulmones en toda su capacidad, o parcial, si sólo tomamos lo necesario para interpretar una frase musical. La completa no se emplea tanto como parece, en primer lugar porque es menos cómoda para la emisión del sonido, debido a la mayor presión que ejerce el aire inspirado sobre la embocadura y, en segundo, porque la articulación del discurso musical suele hacerse, en general, mediante frases no muy largas que, además de permitir la respiración en las cesuras, la favorecen desde el punto de vista de la expresión musical. En principio, la longitud de la frase determinará la cantidad de aire a tomar; esta capacidad se desarrolla y automatiza con la práctica. El tiempo de la inspiración puede ser más largo o más corto, en función del tempo de la pieza y de la pausa entre los sonidos.

CONTENCIÓN: los músculos respiratorios, sin necesidad de intervención de la garganta, deben poder contener el aire a nuestra voluntad. Ésta es la fase más breve de la respiración, pero sirve de toma de conciencia del sonido o sonidos que vamos a emitir después.

ESPIRACIÓN: controlada por la acción de los músculos respiratorios. El flujo de aire debe nacer de una presión ligera y continua de los mismos y adaptarse a la longitud y expresión de la frase. En realidad, no se necesita una gran presión de aire, debido a las características de la embocadura del instrumento, que por ser de bisel no ofrece resistencia al soplo como en el caso de los de lengüeta o de boquilla; tampoco se requiere una gran cantidad, porque el sonido subiría en entonación; podemos decir que, en realidad, lo que conviene es, más que un soplo, un aliento, como el que empleamos para empañar un cristal. No se debe agotar todo el aire inspirado, hay que detener la espiración dejando una pequeña

reserva que permita mantener la presión de la columna de aire hasta el final del sonido para que no baje su entonación.

Cuando se ha inspirado más aire del necesario o no se puede controlar su presión, es frecuente expulsarlo por la nariz o por los labios entreabiertos; de esta manera se forma una especie de «válvula» de alivio, que en realidad es más perjudicial que beneficiosa para la interpretación, ya que descontrola la presión de la columna de aire y hace que éste se agote rápidamente. Es mejor adecuar la cantidad de aire inspirado a las necesidades de la interpretación y mantenerlo bajo control mediante los músculos respiratorios. Otro error frecuente es expulsar el aire mediante la presión del diafragma, como en el canto o en la técnica de otros instrumentos de viento; esto provoca que el aire se agote antes y salga con una presión mayor de lo necesario, estropeando la calidad del sonido y haciendo que tienda a subir en entonación. El aire debe expulsarse con una presión ligera, pero continua, de todos los músculos que intervienen en la respiración pero, fundamentalmente, de los abdominales e intercostales.

2.2. Emisión del sonido

En primer lugar, la laringe debe estar relajada; el conducto formado por el paladar y la lengua llevará el aire insuflado hasta el canal de la flauta, rozando al pasar los incisivos superiores y el labio superior; el control del flujo de aire se hará, como ya hemos dicho, mediante los músculos respiratorios. La mandíbula inferior no debe descolgarse demasiado, porque la lengua quedaría muy baja e influiría en la calidad del sonido, la afinación y la articulación; sólo debe abrirse lo justo para alojar con naturalidad la embocadura de la flauta entre los labios.

Es necesario controlar el volumen, la presión del aire y la colocación de la resonancia del sonido. El volumen de aire se controla por medio de los músculos respiratorios. La presión, en la laringe y el conducto formado por la lengua y el paladar. La resonancia, en los llamados resonadores craneales. Dejamos pasar menos aire a más presión y colocamos el sonido «delante» (sensación de sonido nacido en la cara), o más aire a menos presión y colocamos el sonido «atrás» (sensación de sonido nacido en la cavidad bucal). Esta compensación volumen-presión-colocación del aire es necesaria para equilibrar la afinación y la dinámica fuerte-débil dentro de las posibilidades que permite la flauta de pico. Aplicaciones:

- Los sonidos fuertes llevan más volumen de aire a menos presión y colocación del sonido atrás. Los sonidos débiles, menos volumen a más presión y colocación del sonido delante.
- Las notas graves requieren más volumen a menos presión y colocación del sonido atrás; a medida que subimos hacia las notas agudas emplearemos menos volumen, más presión y colocación delante.

2.2.1. Afinación

La afinación de los sonidos emitidos por una flauta dulce requiere la actuación conjunta de al menos tres elementos: buen instrumento, buen oído del intérprete y buen control de los mecanismos de la respiración-emisión y de la digitación.

El primer elemento es una cuestión que depende de nosotros sólo en la medida en que hagamos una buena compra y conservemos la flauta en buen estado. El desembolso no tiene que ser necesariamente astronómico, sólo acertado. Marcas de gran prestigio en el ámbito de la flauta profesional han construido modelos escolares (Mollenhauer, Stanesby, Moeck, Yamaha, Choroï, Kunath); son flautas de calidad sonora aceptable, afinadas y, en algunos casos como Mollenhauer, con diseños atractivos para niños y adolescentes; en general, en estas series se apuesta por materiales resistentes como resinas o maderas de calidad media.

El segundo elemento, buen oído del intérprete, es algo que debemos educar antes de emprender la interpretación con este instrumento. Es necesario que los sonidos que vamos a reproducir y que por las características del instrumento pueden emitirse más graves o más agudos con relación a su justa entonación, estén claros en nuestro oído interno para ajustar lo reproducido a lo interiorizado. Por lo tanto, es necesaria una formación auditiva y vocal previa al uso de la flauta, realizada, al menos, sobre las obras que se van a interpretar.

A partir de aquí, será el control de los mecanismos de volumen-presión-colocación del sonido los que contribuirán a acomodar los sonidos emitidos a la afinación que buscamos; también contribuye al control de la afinación la digitación que empleemos.

Detalles a tener en cuenta: la afinación del instrumento debe empezar a comprobarse después de tocar unos minutos, cuando la flauta haya adquirido una temperatura adecuada que no influya en la altura del sonido. Las flautas pueden bajarse un poco abriendo las juntas. Cuando toquemos varias flautas o instrumentos, se debe afinar por el más grave. Es recomendable que en un grupo de Primaria o Secundaria se empleen flautas de la misma marca, y a ser posible de prestigio, para eliminar problemas de base en la afinación.

2.3. Digitación

Las diferentes digitaciones nos permiten reproducir los sonidos del registro de cada flauta. Aunque la mayoría se obtienen con digitaciones estándar, debemos tener cerca la tabla que suministra cada fabricante, porque serán las posiciones que mejor funcionen en nuestro instrumento.

Además de las tablas de digitación que los fabricantes de hoy ofrecen con sus instrumentos, la flauta dulce siempre se ha enseñado en base a unas digitaciones estandarizadas, comunicadas de forma oral por los profesores o de manera escrita mediante métodos y tratados. Tenemos en la actualidad muchas tablas que proceden de tratados antiguos, la mayoría escritos entre los siglos XVI y XVIII. Desde el resurgir de la flauta

dulce como instrumento de concierto y de educación, a principios del siglo XX, se han escrito también numerosos métodos que, como los antiguos, incluyen digitaciones. Entre los actuales recomendamos dos para la consulta: Walter van Hauwe (1987; vol. I, p. 37) y J. C. Veilham (1973; vol. I, p. 49). También pueden verse las digitaciones de los principales tratados históricos de los siglos XVI al XVIII en E. Hunt (1977; pp.118-125).

Hay también digitaciones de pasaje o especiales que facilitan determinados pasos difíciles o permiten mayor velocidad en la interpretación; en otras ocasiones, pueden proporcionar una entonación más apropiada o cambios de timbre. Los autores citados anteriormente también incluyen en sus métodos tablas de digitaciones especiales; ver Walter van Hauwe (1987, vol. II, pp. 60-62. 1992, vol. III, pp. 21-30) y J. C. Veilham (1973, vol. III, pp.72-73).

2.3.1. Técnica del pulgar izquierdo en la digitación del agujero posterior 0

La característica principal que define y diferencia la flauta de pico de otras flautas rectas de embocadura con bisel es la de tener siete agujeros en su parte anterior y uno más en la parte posterior. Esta configuración de 7+1 parece que surgió a finales del siglo XIV, enriqueciendo las flautas de pico medievales de 6 agujeros delanteros, y en un momento en el que la música exigía instrumentos que pudieran tocar más afinado y con un cierto grado de cromatismo para transitar en una misma pieza por diferentes hexacordos. El agujero posterior (que hemos señalado más arriba como 0) es fundamental para ampliar el registro de la flauta hacia los agudos y además emitir dichos sonidos afinados. Las flautas de 6 agujeros tienen la limitación de un registro más reducido y afinan peor, ya que los sonidos de la segunda octava se obtienen por el aumento de la presión del aire insuflado, que eleva la entonación del sonido emitido.

La aparición del agujero posterior tuvo consecuencias importantes para la técnica del instrumento. Con él, el pulgar izquierdo dejaba de ser un mero apoyo de la flauta, que desde entonces descansaría en el pulgar derecho y el labio inferior, de manera que el izquierdo tuvo que desarrollar una técnica de digitación que ha tenido diferentes propuestas hasta ahora. Se emplean habitualmente soluciones no demasiado buenas tales como:

- Deslizar el pulgar rígido y hacia abajo, destapando el agujero en su parte superior.
- Deslizar el pulgar hacia la derecha, destapando su parte izquierda.
- Arquear el dedo hacia fuera y destapar la parte superior del agujero.

Estas técnicas son poco precisas, lo que hace que algunas notas se emitan desafinadas o se rompan; tampoco permiten tocar velozmente y, además, son incómodas, generando a la larga problemas en las articulaciones del dedo pulgar. Nosotros proponemos:

- 1.º Mantener el pulgar prácticamente extendido y oblicuo a la flauta, tapando el agujero con la parte superior derecha de la yema. Ésta es la posición que lo deja más libre para actuar ya que, recordemos, el pulgar izquierdo no debe ser un punto de apoyo fijo como lo son el pulgar derecho o el labio inferior.

- 2.º En esa posición, para octavar o ir de una digitación con 0 tapado a otra con él parcialmente abierto, flexionaremos ligeramente y hacia dentro la falange superior, deslizando el ángulo superior izquierdo del dedo por el agujero, hasta destaparlo un poco por su parte superior e introducir ligeramente la uña en su interior. La uña es una superficie dura que establece una frontera clara entre la parte cerrada y abierta del agujero, lo cual beneficia la precisión en la emisión del sonido y el control de la afinación. El pulgar no debe moverse, ni la mano ni el brazo, sólo flexionamos la parte superior del dedo empleando la articulación que hay entre las dos falanges. Para mejorar la técnica, la uña no debe ser ni muy larga ni muy corta.
- 3.º En saltos rápidos de octava y cuando la nota aguda a emitir sea de las primeras del registro (mi, fa, sol, en flautas en Do), para mayor rapidez, no se debe llegar a introducir la uña en el agujero, sólo destapar lo necesario. Si venimos de una posición en la que 0 está destapado completamente (Re en las flautas en Do), colocaremos el pulgar directamente en la posición requerida para ese sonido.
- 4.º La afinación de cada sonido emitido con esta técnica se puede controlar abriendo una mayor o menor porción del agujero que, en general, debe ser menor a medida que se sube hacia las notas más agudas del registro.

2.3.2. Movimiento de los dedos en la digitación de los agujeros dobles 6 y 7

A mediados del siglo XVII, las exigencias de la nueva música barroca favorecieron el avance en la construcción de los instrumentos de viento madera. Artesanos franceses como la familia Hoteterre, que también eran compositores e intérpretes importantes, contribuyeron de manera decisiva a fijar el modelo barroco de flauta dulce, alejándose de los diseños renacentistas. La nueva flauta presentaba un torneado exterior característico y una construcción en tres piezas (cabeza, cuerpo, pie), que facilitaba la fabricación del taladro cónico, mejorándose con ello la afinación y el ajuste general del instrumento; otra innovación serían los agujeros dobles para el 6 y 7, favoreciéndose con ello la ejecución de los semitonos en la cada vez más cromática música barroca.

Los agujeros dobles para los dedos anular y meñique de la mano derecha facilitaban el cromatismo, pero planteaban nuevas necesidades técnicas en la digitación de los pasos cromáticos (Do-Do#-Do; Re-Re#-Re)³. Hoteterre nos describe en su tratado de 1707 una técnica sencilla, que recomendamos, y que consiste en deslizar el dedo, sin despegarlo de la flauta, para ir de Do a Do# y viceversa, o de Re a Re# y viceversa.

3. Para flautas en Do, como la soprano; para flautas en Fa, como la contralto, sería Fa-Fa#-Fa, Sol-Sol#-Sol.

3. ARTICULACIÓN

La articulación nos permite emitir los sonidos con un principio y un final claros y con una gran variedad de matices en su expresión.

El órgano encargado de la articulación es la lengua y su actuación es similar a la que realiza durante el habla. Por lo tanto, antes de exponer cualquier cuestión técnica, tenemos que considerar que las diferencias en la lengua materna y en la constitución anatómica del aparato fonador individual, hacen que no haya unas reglas estrictas y únicas para la técnica de la articulación, siendo recomendable en cada caso buscar las adaptaciones necesarias.

Antes de comenzar el estudio de las articulaciones, haremos unas recomendaciones técnicas previas:

- 1.º Cuando sujetamos la flauta entre los labios, las mandíbulas no deben estar cerradas ni abiertas en exceso. Si se cierran demasiado, introduciremos una tensión innecesaria en la articulación; si descolgamos mucho la mandíbula inferior, se agrandará demasiado la cavidad bucal, dejando la lengua demasiado baja como para poder articular con comodidad. Tampoco hay que hacer durante la interpretación el movimiento de «masticar», porque desestabilizaremos la presión de la columna de aire y dificultaremos la articulación.
- 2.º Durante el proceso, la lengua articulará de manera similar a como lo hace cuando habla. Esta semejanza hace que teóricos y profesores habitualmente empleen fonemas y sílabas para explicar los diferentes tipos de articulación. Se utilizan sílabas o, también, sólo consonantes, dando por supuesto el uso de las vocales. La consonante es la que inicia la articulación, aportando la explosión necesaria que pone en marcha el mecanismo vibratorio productor del sonido; es muy importante porque, dependiendo de la consonante que empleemos, el sonido será más o menos destacado y tendrá un timbre u otro. La vocal ayuda a la colocación de la cavidad bucal y a la articulación de la consonante, dándole apoyo y sonoridad; por lo tanto, dada su función complementaria, cada ejecutante la elegirá en función de la lengua materna y de sus preferencias; en castellano, generalmente, la que más facilita la articulación es «U» y, en segundo lugar «E».

La articulación puede ser de tres tipos: simple, compuesta y múltiple.

3.1. *Articulación simple*

La articulación más simple y base de todas las demás es la que inicia el sonido con «Du» y lo acaba con «ut», haciendo algo parecido a «Duuuuuuuuuuuuut». Lógicamente, la articulación es sorda, sin que la laringe emita sonido alguno. Esta articulación básica nos sirve para los sonidos aislados tales como las notas tenidas.

Sin embargo, la música normalmente se hace con frases en las que los sonidos se suceden unos a otros. En este caso, el «ut» que utilizamos para cortar el flujo de aire y finalizar los sonidos sueltos, se empleará solamente al final de la frase, quedando la articulación de esta manera, por ejemplo: «Duduuduuudududuudut».

Estamos empleando Du para articular, pero también podemos emplear Tu. La D es menos explosiva, necesita menos superficie de contacto de la lengua durante la articulación y permite una ejecución más rápida y menos destacada que la T; normalmente se emplea para notas de destacado a portato. La T es más explosiva porque necesita más superficie de contacto; en general se utiliza para notas que van de destacado a staccato. Para el staccato empleamos Tut, articulada en la raíz de los dientes superiores, de esta manera: Tut tut tut tut.

En las series de T o D suele haber unas más pronunciadas que otras en función del fraseo (TutuTuTut) (DuduDuDudut). Aunque lo habitual es que en una pieza alternen T y D (TuDuDuTuTuDuTuDuTuDut).

Ocasionalmente, los sonidos pueden iniciarse con una ataque de garganta, sin lengua.

3.2. *Articulación compuesta*

Se hace asociando D y T para determinados grupos rítmicos. Es habitual la fórmula T D, empleada en grupos de subdivisión binaria en los que queremos introducir una ligera acentuación de desigualdad a favor de la primera nota, o en la figuración pointée (corchea con puntillo-semicorchea), articulando en este caso la nota que lleva puntillo con D. También es frecuente el empleo de T D D y T D T en grupos de tresillos y en la subdivisión ternaria.

3.3. *Articulación múltiple*

En general se emplea en pasajes muy rápidos. Hay dos combinaciones básicas:

- DOBLE: Se emplea en la figuración de subdivisión doble. Tipos: T K más explosiva. T G y DG más suaves. D K, entre las dos anteriores.
- TRIPLE: Se emplea en la figuración de subdivisión triple. Tipos: T K T, T G T, D G D, D K D.

Estas combinaciones implican una articulación de lengua y otra de garganta, en el caso de las dobles, y de lengua-garganta-lengua, en las triples. Otras articulaciones múltiples serían:

- TR: realizada mediante una articulación doble de la lengua sobre el paladar. Es una articulación menos ágil y precisa que TK o DG.
- KR, DR, LR: derivadas de la anterior y con un efecto menos destacado, cercano al legato en el caso de LR. Se producen por un doble movimiento de lengua sobre el paladar y son, igual que TR, algo torpes e imprecisas.

3.4. *Articulación expresiva*

Las distintas indicaciones de articulación que aparecen en las partituras pueden ser realizadas en la flauta de la manera siguiente:

- LEGATO: se inicia con T o con D.
- PORTATO O PICADO-LIGADO: se emplean D, DG, DGD.
- SUBRAYADO: con D.
- DESTACADO: T, D, T K, DG, TKT, DGD.
- STACCATO: con T, T K, TKT.

4. OTROS ASPECTOS DE LA INTERPRETACIÓN EXPRESIVA: VIBRATO Y VARIACIONES DINÁMICAS

4.1. *Vibrato*

Cuando empleemos este recurso expresivo, es conveniente, en general, que hagamos un vibrato de laringe. El carácter frágil de la columna de aire de la flauta de pico, debido a la falta de resistencia de la embocadura con bisel, hace desaconsejable el vibrato de diafragma, útil sin embargo en cantantes y otros instrumentistas de viento. El flautista de pico puede producir la vibración en la garganta sin comprometer la estabilidad de la columna de aire y la afinación del sonido.

4.2. *Variaciones dinámicas*

La flauta dulce tiene una capacidad menor que otros instrumentos de viento para producir variaciones en la intensidad del sonido sin comprometer la afinación⁴. No obstante, el margen del que se dispone puede ser aumentado con algunas técnicas:

- 1.º Para hacer un sonido fuerte hay que emplear más volumen de aire a menos presión y colocación del sonido atrás. Para un sonido débil, menos aire a más presión y colocación del sonido delante.
- 2.º Podemos emplear digitaciones especiales para contrarrestar las diferencias de altura que se producen al aumentar o disminuir la intensidad del sonido.
- 3.º Se puede crear la sensación de intensidad con variaciones en el vibrato y en la articulación:
 - Sensación de fuerte: más vibrato, ya que la oscilación de la onda producida oculta la posible subida del tono, y ataque subrayado de los sonidos.
 - Sensación de piano: menos vibrato y ataque recortado de los sonidos.

4 Esa fue una de las razones de su declive, en torno a 1730-40, en favor de otros instrumentos como la flauta travesera o el oboe, que se adaptaban mejor a las exigencias dinámicas de la nueva música preclásica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Este artículo es, básicamente, fruto de mi experiencia como instrumentista y profesor de flauta dulce; experiencia contrastada con el testimonio de otros flautistas y músicos, algunos de los cuales han dejado constancia de su técnica en diversos escritos a lo largo de la historia. En este apartado recogemos, por orden cronológico, la bibliografía más relevante a este respecto:

- AMERBACH, B. (circa 1510): *Introductio gscriben uf pfifen*. Basel.
- VIRDUNG, S. (1511): *Musica getutscht und ausgezogen*. Basel.
- AGRICOLA, M. (1529, 1545): *Musica instrumentalis deudsch*. Wittenberg.
- GANASSI, S. (1535): *Opera intitolata Fontegara*. Venecia.
- CARDANO, J. (c 1546): *De musica*.
- JAMBE DE FER, P. (1556): *Epitome musical*. Lyon.
- VIRGILIANO, A. (c. 1600): *Il Dolcimelo*. Bologna.
- PRAETORIUS, M. (1619): *Syntagma musicum*. Wolfenbüttel.
- MERSENNE, M. (1636): *Harmonie universelle*. Paris.
- VAN EYCK, J. (1644): *Der fluyten lust-hof*. Amsterdam.
- BISMANTOVA, B. (1677): *Compendio musicale*. Ferrara.
- HUDGEBUT, J (1679): *Vade Mecum for the Lovers of Music, Shewing the Excellency of the Recorder*. London.
- BANISTER, J (1681): *The Most Pleasant Companion ou Choice New Lessons for the Recorder or Flute*. London.
- CARR, R. (1682-1684): *The Delightful Companion*. London.
- SALTER, H. (1683): *The Genteel Companion, Being exact Directions for the Recorder*. London.
- WALSH & HARE (Ed.) (c. 1690): *The Compleat Flute- Master: or, the whole Art of Playing on ye Recorder*. London.
- FREILLON-PONCEIN, J. P. (1700): *La veritable manière d'apprendre a jouer en perfection du haut-bois, de la flute et du flageolet*. Paris.
- HOTETERRE, J. (1707): *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce, et du hautbois*. Paris
- SCHICKHARDT, J. C. (c. 1710-1715): *Principes de la flûte*. Amsterdam.
- STANESBY, T. (c.1732): *New system of the Flute a'bec, or Common English-Flute*. London.
- MINGUET É IROL, P. (1754): *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales*. Madrid.
- ROWLAND-JONES, A. (1959, 1986): *Recorder Technique*. Oxford.
- MARTIN-LINDE, H. (1962, 1984): *Handbuch des Blockflötenspiels*. Mainz.
- VETTER, M. (1969): *Il flauto dolce ed acerbo*. Celle.
- VEILHAM, J. C (1973): *La flûte a bec. Enseignement complet en trois parties*. Paris.
- HUNT, E. (1977): *The recorder and its music*. London: Eulenburg (Faber).
- WAITZMAN, D. (1978): *The Art of Playing the Recorder*. New York.
- WOLLITZ, K. (1982): *The Recorder Book*. New York.
- VAN HAUWE, W. (1984-1992): *The Modern Recorder Player*. London.