



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Facultad de Filosofía y Letras/ Facultad de Educación y Trabajo Social

Máster de Profesor de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanzas de Idiomas.

**PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA
CONCIENCIACIÓN Y MEJORA DEL APRENDIZAJE DE
LA TROMPA EN LOS CONSERVATORIOS DE
CASTILLA Y LEÓN**

Trabajo fin de máster
Alumna: Iris de la Fuente Sánchez
Tutor: Manuel del Río Lobato

Curso académico 2016-2017

TABLA ILUSTRACIONES:.....	2
Ilustración 1.Proceso de respiración. Imagen Google	29
Ilustración 2Beethoven. Multifónico	31
Ilustración 3 Trompista ejercicio picado.....	32
Ilustración 4.Estructura trompa. Palas y bombas de afinación.	35
Ilustración 5.Natasira-vajrasana. Gloria Ortiz”Amo hacer música”.....	37
Ilustración 6.Yoga mudra.....	37
Ilustración 7.Konasana.....	37
Ilustración 8.Viparita-karani.	37
Ilustración 9.Armónicos ascendentes. Bb pedal	38
Ilustración 10. Nota más aguda de la sucesión armónica Bb.....	38
Ilustración 11. Respirando durante el ejercicio de armónicos ascendentes (F)	38
Ilustración 12. Comienzo/entrada Concierto	43
Ilustración 13. Primer tema.....	44
Ilustración 14. Segundo tema.....	44
Ilustración 15. Tercer tema	44
Ilustración 16 Gráfica 1	49
Ilustración 17 Gráfica 2	50

I. CAPITULO PRELIMINAR

AGRADECIMIENTOS

Para comenzar con este epígrafe quisiera agradecer primeramente a mi tutor, Manuel del Río, por toda la paciencia que ha tenido conmigo, además de todas las aportaciones que han hecho posible este trabajo.

Agradecer también al resto de profesores del Máster, que nos han aportado su granito de arena, para nuestro conocimiento, que nos ayudará en un futuro para la profesión docente.

Además, no quisiera olvidarme de mis compañeros, ellos han hecho posible esto, con sus aportaciones de ideas, ánimos y amistad. Gracias.

Y por último y no por ello menos importante a mi familia y amigos, por estar ahí para apoyarme siempre.

RESUMEN/ABSTRACT

La razón principal que me ha llevado a la realización de este trabajo es la búsqueda de la efectividad y calidad en el aprendizaje de la trompa. Esto viene dado porque a lo largo de mi carrera profesional como trompista he tenido diversos profesores, cada uno con una metodología diferente, y a la larga, se nos olvida que aspectos tan importantes como la voz, la respiración y la postura, pasan a un segundo plano frente a tocar muchas obras o presentarse a pruebas.

Nuestra función como docentes es ayudar a los alumnos a obtener el máximo rendimiento en todo lo que hacen, para así formar personas capacitadas para el futuro profesional, educarlas por competencias, para que, dedicándose o no a la música, estén capacitadas para cualquier tipo de profesión. En este trabajo voy a exponer una nueva visión de enseñanza de la trompa.

Palabras clave: metodología, trompa, enseñanzas profesionales, innovación.

ABSTRACT

This work arises from the pursuit of higher efficiency and the improvement of educational quality in French horn studies. Throughout my professional career as a French horn player I had various teachers, each one of them applying a different methodology. This, in the long run, leads to the oblivion of key issues such as voice, breath and body posture, that acquire a rather minor position as compared with playing a great number of musical piece or to take performance tests for Orchestras.

Our role as teachers is helping students to achieve the maximum possible performance in everything they do, so they become trained individuals for their professional future. That means teaching them specific skills, so they can be qualified not only for a musical career but for any other profession. This work seeks to offer a new perspective of French horn teaching, reviewing it by emphasizing other elements such as yoga and singing to help prospective students as well as teachers in interpreting music with this instrument.

Key words: methodology, French horn, professional teaching, innovation.

ÍNDICE

I.	CAPITULO PRELIMINAR.....	3
	RESUMEN/ABSTRACT.....	4
	ÍNDICE.....	6
1.	INTRODUCCIÓN.....	7
2.	JUSTIFICACIÓN DEL TEMA ELEGIDO.....	8
3.	HIPÓTESIS.....	9
4.	OBJETIVOS.....	10
5.	METODOLOGÍA.....	10
6.	ESTRUCTURA DEL TRABAJO.....	12
II.	FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....	13
1.	ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	13
2.	INTRODUCCIÓN A LA FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....	15
3.	MÉTODOS DE ENSEÑANZA MUSICAL.....	16
4.	COMPARATIVA DE LAS PROGRAMACIONES.....	21
5.	COMPETENCIAS EN EDUCACIÓN MUSICAL.....	24
4.	LA RESPIRACIÓN.....	27
5.	YOGA.....	30
6.	LA VOZ.....	31
III.	PROPUESTA DIDÁCTICA.....	34
4.	PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL APRENDIZAJE DE LA TROMPA...34	
5.	DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO:.....	40
	ENSEÑANZAS ELEMENTALES:.....	40
	ENSEÑANZAS PROFESIONALES:.....	41
6.	CRITERIOS DE EVALUACIÓN.....	45
IV.	CONCLUSIONES.....	48
VI.	BIBLIOGRAFÍA.....	52
VII.	ANEXOS.....	55

1. INTRODUCCIÓN

Tras la realización de la especialidad de trompa en el Conservatorio Superior de Música, surge en mí la curiosidad por la educación musical del instrumento que toco, puesto que a lo largo de los estudios superiores no había tenido asignaturas que complementaran la interpretación y la pedagogía, didáctica, etc. sobre la trompa y tampoco en aspectos generales musicales. De ahí surge la realización del Máster de profesor de Educación Secundaria Obligatoria, Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas en la Universidad de Valladolid.

Este Máster me ha aportado tanto en la parte genérica, con las asignaturas de Pedagogía, Psicología y Sociología para poder tener nociones fundamentadas sobre los adolescentes, que será una parte importante del alumnado que tendré en un futuro en el Conservatorio de Enseñanzas Profesionales, características en todos estos ámbitos que se daban por conocidas pero no hasta el punto en el que nos enseñaron y consolidamos ciertos aspectos que pasaban desapercibidos.

El módulo específico me ha enseñado mucho sobre “cómo dar clase de música”, todo tipo de metodologías y formas que existen para que el alumno aprenda de una manera satisfactoria la música, todas ellas extrapolables a la enseñanza de mi instrumento.

Las prácticas las realicé en el IES Ribera de Castilla y no en un Conservatorio porque me quería enfrentar a grupos numerosos que desconocen (en su mayoría) y presentan serias dificultades en aspectos fundamentales de la música como el conocimiento de las notas en el pentagrama o nociones mínimas de ritmo. Fue un gran reto, además de lo satisfactorio que me resultó enseñar la música desde la base, utilizando

metodologías variadas para así atraer la atención y el interés del alumnado hacia una asignatura cada vez más impopular en los centros de educación obligatoria.

2. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA ELEGIDO

La elección de este tema ha sido realizada como una propuesta de mejora de las metodologías y recursos empleados en el aula de trompa en los Conservatorios de Enseñanzas Profesionales en la comunidad de Castilla y León, y por ello con la aportación propia de recursos interesantes para el alumnado.

A lo largo de mi carrera musical como trompista han ido surgiéndome diversidad de problemas que, desde mi punto de vista, se podrían haber solucionado con una buena metodología, no sólo que se limite al instrumento, sino a la postura y al estudio de la respiración. Es por estas razones por lo que me gustaría hacer hincapié en este aspecto a lo largo de este trabajo.

Por ello, voy a realizar la comparativa de las programaciones vigentes de algunos Conservatorios de Castilla y León, con la intención de aunar los aspectos más interesantes de que cada una para así crear una que reúna todos los aspectos necesarios del currículo además de crear nuevas metodologías del mismo utilizando los mismos recursos aunque con diferente punto de vista.

La voz: aspecto muy importante para la interpretación de cualquier instrumento musical, y en concreto de la trompa.

La respiración: elemento indispensable en la práctica de un instrumento de viento, además de la correcta y natural forma de utilización de la misma.

La educación auditiva: aspecto a trabajar además de con la voz, con otros instrumentos externos al nuestro, el más común el piano.

La postura corporal de la persona con el instrumento, tan importante para favorecer los aspectos anteriormente citados, además de ser una importante prevención para futuras lesiones. Y para finalizar, el instrumento: cómo estudiar con el mismo de una manera eficiente.

3. HIPÓTESIS

Los trompistas mejoran su técnica mediante elementos como la voz, la respiración, la educación auditiva, y la posición corporal.

Por ello, quiero destacar que el aprendizaje de la trompa se centra demasiado en solucionar los problemas técnicos y no en mejorar aspectos como la musicalidad y la voz, elementos fundamentales para un buen interprete de trompa: la respiración, la postura y el canto. Debemos crear una nueva forma de enseñar a tocar un instrumento para así crear alumnos más motivados, con la que podremos evitar futuros problemas provenientes de una mala base.

4. OBJETIVOS

El objetivo general de este proyecto es mejorar la enseñanza de la trompa, creando una nueva idea pedagógica en las enseñanzas elementales y profesionales de música en los conservatorios, para así crear futuros alumnos más motivados y mejor formados. Para ello quisiera determinar concretamente los objetivos específicos para el desarrollo de dicho proyecto:

- Desarrollar una nueva forma metodológica que aborde los problemas del alumnado de una manera más eficaz.
- Analizar las diferentes programaciones de algunos Conservatorios de Castilla y León en la etapa de Grado Profesional.
- Aprender las metodologías utilizadas para abordar la música y tratar de mejorarlas.

5. METODOLOGÍA

La investigación que estoy realizando para este trabajo es cualitativa (Díaz, 2016), puesto que mi principal propósito es la realización de un cambio respecto a las Enseñanzas Elementales y Profesionales en los Conservatorios de Castilla y León, tratando de comprender y transformar al mismo tiempo la situación que se da en la actualidad. Un elemento a tener en cuenta son las entrevistas que realizo a los distintos profesores de enseñanzas profesionales, para así poder entender la realidad que se da en los actuales centros.

Simultáneamente realizo una investigación etnográfica, que consta de elementos metodológico del aprendizaje de la trompa. Según Maravillas Díaz (Díaz, 2016) la etnografía

educativa aporta datos descriptivos de contextos, actividades, creencias de los participantes tal y como suceden los hechos, con el fin de entender la realidad educativa. Asimismo destaca el objeto de la etnografía, que es aportar valiosos datos descriptivos de los contextos, actividades y creencias de los participantes en los escenarios educativos. (Díaz, 2016).

La investigación artística hoy, según José Ramón Alcalá Mellado (Díaz, 2016), trata de construir un camino de la investigación en áreas de conocimiento que estén unidas a la expresión y creación musical y artística, para así sentar unas bases concretas y exhaustivas para poder medir la calidad de investigaciones que hay en estos ámbitos tan amplios.

Según la investigadora Johanella Tafuri (Tafuri, 2004) en su artículo “Investigación y didáctica musical”, se entiende como trabajo de los métodos, a las propuestas orgánicas y sistemáticas de procedimientos y materiales destinados al aprendizaje, a la adquisición de determinadas capacidades. Los autores que consideran eficaces sus métodos consideran esta afirmación como eficaz dada su propia experiencia como docente, sin haber sido controlada por personas ajenas a ese proyecto de investigación.

Otro autor interesante que habla sobre las investigaciones de la educación musical, A.E.Kemp (Kemp, 1993). Comenta que existen dos aspectos necesarios para la toma de decisiones con carácter de investigación: la experiencia significativa del investigador en el campo, y el conocimiento de bibliografía específica.

6. ESTRUCTURA DEL TRABAJO

El presente trabajo consta de cuatro capítulos. El primer capítulo, llamado preliminar, contiene todos los aspectos de introducción y justificación, junto a la hipótesis, la metodología y los objetivos que han marcado la realización del mismo.

En el segundo capítulo desarrollaré el marco teórico, con el estado de la cuestión, una breve introducción, y la exposición de las programaciones de los Conservatorios de Castilla y León, además de los métodos musicales más utilizados en la enseñanza musical instrumental.

En el tercer capítulo planteo mi propuesta metodológica para el aprendizaje de la trompa, explicando las diferentes partes que lo componen además de los procedimientos de evaluación.

Para finalizar, el cuarto capítulo consta de las conclusiones obtenidas a través de este trabajo y el quinto capítulo y último será la exposición de la bibliografía.

En los anexos incluyo las entrevistas realizadas a profesores de trompa de distintos centros, ayuda muy importante en este trabajo.

II. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para poder realizar el Trabajo de Fin de Máster he encontrado numerosos libros y publicaciones que me han resultado muy interesantes. Me he centrado en el aspecto metodológico musical, adaptándolo a mi instrumento siempre que fuera posible.

Para comenzar, me documenté acerca de los diferentes tipos de metodologías que existen sobre educación musical. Para ello, he utilizado en documento de Maravillas Díaz *Investigación cualitativa en educación musical*. (Díaz, 2016) El mismo me hizo reflexionar acerca de mi organización y tipo de trabajo que quería realizar, y me aportó la información necesaria para tomar dicha decisión.

Respecto a la parte del aprendizaje y aspectos importantes del mismo, he utilizado a Ignacio Pozo Municio *Aprendices y maestros: la nueva cultura del aprendizaje*, (Municio, 2008) libro muy interesante en el que te enseña los diferentes niveles de aprendizaje respecto al aspecto cognitivo del alumno, los distintos tipos de aprendizajes, etc.

También he utilizado *Aportaciones teóricas y metodologías a la educación musical* (Díaz & Giraldez, Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical, 2007) con el cual me he documentado acerca de los diferentes tipos de métodos que existen de educación musical.

Otra consulta realizada fue Johanela Tafuri (Tafuri, 2004), para poder contextualizar en el marco de la investigación la educación musical.

En complemento a este libro, he utilizado también *Educación musical “Método Kodály”*, (Carmen Cantón) y *La educación musical en Hungría a través del método Kodály*, (Szonyil, 1976) ya que dicho método se fundamenta en la educación de la voz a través del

canto y del oído interno. En cuanto a otros métodos, he consultado *El oído musical, la preparación auditiva del niño*, de Edgar Willems. (Willems, 2001)

Respecto a programación, he realizado la lectura de *Programación para oposiciones de conservatorios*, escrito por Víctor Pliego de Andrés. (Andrés, 2016)

Para documentarme acerca de las competencias que deben pautarse para la mejora de las aptitudes del alumnado en el Conservatorio, me he valido de *Competencias en educación musical*, perteneciente a Eufonía. (Parcerisa Aran, Alsina, Malbrán, Giráldez, & Díaz, 2007)

Para ampliar más en documentos y contenidos interesantes, he consultado diversos artículos de divulgación e investigación, además de blogs de músicos profesionales y tesis doctorales. Algunos de ellos son, por ejemplo, *el Blog de David Muñoz*, (Muñoz, 2007) un tubista que realiza propuestas tanto pedagógicas como musicales, acerca de los instrumentos de viento metal en general y de la tuba y el bombardino en concreto, aspectos muchas veces extrapolables a la trompa.

Para orientarme en la comparativa, he consultado el Trabajo de Fin de Máster de Adriana Alonso García (García, 2014) para observar la forma de analizar las diversas programaciones de los Conservatorios Profesionales.

Respecto a la trompa, me he documentado con otras tesis de Gemma Guillem (Cardona, 2012), ya que realizó una investigación acerca de la respiración de los trompistas.

Además, para documentarme acerca del yoga y sus beneficios en los músicos he consultado un documento de yoga para músicos *Amo hacer música. Yogaterapia específica para profesionales de la música* (Ramos, 1999).

2. INTRODUCCIÓN A LA FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

En la actualidad, existen numerosas metodologías aplicadas en la enseñanza musical y en aspectos generales, pero no hay tanto escrito para determinados instrumentos, en este caso como la trompa. La realidad cuenta con que existen muchos estudios creados para la buena enseñanza, pero todos ellos suelen no estar estudiados desde un punto de vista educativo.

Para ello comenzaremos con la denominación de “método” y su significado. Según la Real Academia de la Lengua¹, es la obra que enseña los elementos de una ciencia o arte. Respecto a la palabra metodología la misma dice: ciencia que estudia el método. Por esta razón, cuando hablamos de metodología en el ámbito musical tratamos de explicar cómo se puede enseñar a tocar un instrumento, en este caso. Y por ello se debe comenzar de lo simple a lo complejo, desde el punto de vista del docente. Aunque este punto se olvida que el niño, ya desde edades tempranas, es capaz de realizar actividades de gran complejidad, y que por tanto la simplicidad o complejidad no radica en el producto de esas actividades, sino en la tarea planteada. (Mazo)

Según afirma Ignacio Pozo Muncio (Muncio, 2008), existen diez mandamientos en el proceso del aprendizaje del alumno:

- Partirás de sus intereses y motivos
- Partirás de sus conocimientos previos
- Dosificarás cantidad de información nueva
- Conseguirás que condensen y automaticen los conocimientos básicos.
- Diversificarás tareas y aprendizajes

¹ <http://www.rae.es/> consultada 30/5/2017.

- Diseñarás situaciones de aprendizaje para su recuperación
- Organizarás y conectarás aprendizajes con otros
- Proveerás de reflexión sobre sus conocimientos
- Plantearás tareas abiertas y fomentarás su cooperación
- Instruirás a la planificación y organización del propio aprendizaje

3. MÉTODOS DE ENSEÑANZA MUSICAL

É.J. Dalcroze (Viena, 1865-Ginebra, 1950)

Comienza a interesarse por la pedagogía cuando se da cuenta que los estudiantes no adquieren una imagen mental del sonido, por lo que se plantea desarrollar un nuevo sistema en el que el cuerpo tenga importancia a la hora de estudiar la parte rítmica de la música. Lo que trata de relacionar el autor es el significado de la naturaleza, el ser humano y el arte, y con ello desarrollar el ritmo interno que tenemos cada uno.

La idea fundamental es la de tratar de realizar un método que complemente la relación de la música y el movimiento corporal, con el objetivo de que el elemento musical del ritmo sea descubierto y sentido físicamente antes que intelectualmente. Dalcroze observó (en relación al ritmo) cómo los niños tenían enormes dificultades para aprender el lenguaje musical, por entonces en explicaciones de las relaciones numéricas entre los valores de las notas, analizadas matemáticamente. (Jaramillo, 2004)

A continuación, vamos a hablar de las ideas principales que realiza Silvia Del Bianco (Díaz & Giraldez, Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical, 2007) respecto a esta metodología:

- Los lazos entre el movimiento corporal y el movimiento musical son los fundamentos de este método. Basándonos en los movimientos naturales de caminar o correr, creamos una nueva perspectiva siendo realizados al ritmo de la música.
- La motricidad global, refiriéndonos al movimiento del cuerpo que hemos comentado en el anterior punto, como por ejemplo el descubrimiento de los matices por medio de la tensión y relajación del cuerpo. En ella también utilizaremos materiales como pelotas o aros, o percusiones o instrumentos de sencilla interpretación, como percusión Orff. Este punto implicará la buena combinación de pies y manos.
- La música improvisada en la clase de rítmica, en función de las características individuales o del grupo a enseñar.
- La improvisación como objetivo del aprendizaje, para así ayudar así al desarrollo de la creatividad.
- La rítmica, que según la autora implica hablar de tres conceptos dentro del mismo: rítmica, solfeo e improvisación, importantes para el desarrollo del músico.

Z. Kodály (Kecskemét 1882- Budapest 1967)

El autor creó este método para la enseñanza musical de su país, Hungría. Este método se fundamenta en la educación del oído y de la voz, creándose a partir de canciones populares infantiles, en todas las escuelas infantiles del país, bajo su propio dicho “la música pertenece a todo”. Con ello tratan de desarrollar el oído interno de una manera previa al primer contacto con la interpretación de cualquier instrumento. (Szonyil, 1976)

Este primer año de iniciación con la música se reduce al canto (en la lengua materna), y a la lectura y escritura de la música. La escala elegida para comenzar con la educación musical es la pentatónica, que va siendo introducida poco a poco con juegos y canciones sencillas basadas en la música tradicional húngara.

Con la evolución de este tipo de educación, los alumnos comienzan muy pronto a desarrollar el gusto musical así como diversas habilidades como la lógica entre otras. En palabras de Kodaly respecto a la enseñanza instrumental (Szonyil, 1976): La agilidad de los dedos no es suficiente; la música debe ser profundamente comprendida y apreciada, y el solfeo relativo constituye una forma posible de verdadera comprensión.

E. Willems (Bélgica 1890- Suiza 1978)

La innovación que propone el modelo Willems frente a los anteriores autores es la formulación de una teoría psicológica de la música, entendida como la educación de un “don musical” que todos tenemos pero que no todos tienen la oportunidad de educarlo de una forma correcta. Para ello, al autor propone que el niño debe escuchar música antes de nacer, con los cantares maternos, hasta la familia, colegio, etc, para así facilitar la educación auditiva, vocal y rítmica. (Willems, 2001)

De este modo ritmo, melodía y armonía tienen una correspondencia exacta con lo que reconoce como los tres componentes esenciales de la personalidad humana, es decir sensorialidad, afectividad y racionalidad (Jaramillo, 2004). Por consecuencia, para Willems la educación musical debe tener como objetivo promover la realización de momentos vitales, vivencias que involucren para lograr adquirir conciencia de ritmo, melodía y armonía, consiguiendo así que aumente la conciencia y profundidad de los componentes sensorial,

emotivo e intelectual del ser humano (Díaz & Giraldez, Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical, 2007)

J.B. Ward (Nueva Jersey 1879- Washington 1975)

Este método, tiene la finalidad de ofrecer una educación musical clásica, fundamentándose en el canto gregoriano, que constituye la base del método. (Díaz & Giraldez, Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical, 2007)

La autora considera que la voz es el instrumento más importante y que todos los niños deben cantar de una forma afinada con la formación vocal y auditiva adecuada. Los objetivos más importantes de esta metodología son:

1. La entonación afinada (en la cual utiliza gestos melódicos que indican la altura de las notas, propios del canto gregoriano).
2. La precisión rítmica (considerándolo el alma de las composiciones musicales).
3. El control de la voz.

El objetivo general de esta metodología es interrelacionar la música con el resto de materias que tienen que impartir los alumnos, y para ello crear estrategias y recursos concretos.

M.Martenot (París 1898-1980)

La idea pedagógica que promueve este autor es integrar las artes dentro de la educación general, siendo dirigidas hacia la sensibilidad y la inteligencia, en la que el esfuerzo participa en las actividades lúdicas. Igualmente, fomenta el desarrollo de capacidades como la escucha y la atención, para así favorecer el desarrollo del ser humano. La metodología de este autor consta de:

1. Educación de la voz por imitación, siendo la afinación un elemento fundamental.
2. Solfeo a través de juegos de palabras
3. Improvisación
4. Lectura rítmica por etapas: asociación, reconocimiento y expresión
5. Desarrollo auditivo: atención, audición interior y formación tonal y modal

Aunque esta teoría no sea aplicable a un conservatorio, es interesante de nombrar dada la importancia que le da a la educación de la voz, al solfeo y al desarrollo auditivo.

S. Suzuki (Japón 1898-1998)

La propuesta de este autor se fundamenta en una filosofía propia que dice: “todos los niños pueden aprender igual de bien su idioma, de ahí que todos los niños pueden aprender”. Los niños aprenden reaccionando a los estímulos de su ambiente y a través de los sentidos. El ambiente es lo que motivará al niño y la motivación creará la facilidad del aprendizaje. Esta metodología ha sido denominada de múltiples formas, como el método de la lengua materna. Se fundamenta en estos elementos:²

1. La repetición e imitación constante
2. La escucha de grabaciones
3. Comentario positivo del docente al alumno
4. Presentación continua de recitales
5. Construcción del repertorio
6. Familiarizarse con la memorización, por lo que cada vez será una tarea más sencilla
7. La lectura de las notas puede esperar, es primordial desarrollar el oído del alumno y con ello su intuición musical

² <http://www.educamus.es/index.php/metodo-suzuki> consultado por última vez 21/06/2017

4. COMPARATIVA DE LAS PROGRAMACIONES.

LEGISLACIÓN QUE RIGE EN LOS CONSERVATORIOS.

Leyes estatales:

- Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo de 2006, de Educación
- Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre de 2013; Para la mejora de la calidad educativa.
- Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre de 2006; Fija los aspectos básicos del currículo de las Enseñanzas Profesionales de Música reguladas por la LOE

Leyes de la propia comunidad autónoma.

- Orden EDU/321/2013, de 8 de mayo de 2013; Regula la simultaneidad de especialidades en las Enseñanzas Elementales y Profesionales de Música en la Comunidad de Castilla y León.
- Orden EDU/1118/2008, de 19 de junio de 2008; Regula la evaluación de las Enseñanzas Elementales y Profesionales de Música y los documentos de evaluación en la Comunidad de Castilla y León.
- Decreto 60/2007, de 7 de junio de 2007; Establece el currículo de las Enseñanzas Elementales y Profesionales de Música en la Comunidad de Castilla y León.
- Orden EDU/1188/2005, de 21 de septiembre de 2005; Regula la organización y funcionamiento de los Conservatorios Profesionales de Música de Castilla y León.

PROGRAMACIONES DE LOS CENTROS

He estado analizando detenidamente las programaciones de algunos de los conservatorios de Castilla y León, entre ellos las de Ponferrada, León, Zamora, Salamanca, Valladolid y Segovia. No existe una gran diferencia entre las mismas, ya que se tienen que

regir por los mismos objetivos y contenidos estipulados en la ley previamente citada. Los he incluido en la sección de anexos.

Tras el análisis de los objetivos, podemos observar que en ningún caso se propone el objetivo general de la obtención de una correcta postura o hace alusión a la importancia de la respiración para la interpretación, pero sí en los objetivos específicos de algunos de los centros que he observado. He podido deducir que son capacidades que se dan por aprendidas ya que sí que aparecen en los objetivos de las Enseñanzas Elementales. Desde mi opinión, creo que se deberían seguir inculcando, puesto que los alumnos van creciendo y con ello modificando su postura frente al instrumento.

Respecto al tema de las competencias, no he encontrado ninguna alusión a las mismas en las programaciones de los conservatorios, aunque sí en el de Segovia se habla de capacidades que pretenden fomentar los objetivos generales³. Son las siguientes:

- Capacitar para contribuir a la creación de una conciencia social de valoración del patrimonio musical que favorezca su disfrute y la necesidad de transmitirlo a las generaciones futuras.
- Apreciar la importancia de la música como lenguaje artístico y medio de expresión cultural de los pueblos en los distintos contextos históricos.
- Expresarse con sensibilidad musical y estética para interpretar y disfrutar la música de las diferentes épocas y estilos y para enriquecer sus posibilidades de comunicación y realización personal.

En los contenidos generales también podemos darnos cuenta de que tampoco hacen alusión a la ergonomía del instrumento ni al canto como elementos fundamentales para el aprendizaje. Es muy interesante para la práctica instrumental, respecto a los contenidos, la

³ <http://conservatoriosegovia.centros.educa.jcyl.es/sitio/> consultado por última vez 9/6/2017

importancia que le da al transporte (elemento fundamental para un trompista, puesto que en cualquier obra, ya sea de solista, música de cámara u orquesta tendrá que hacer uso del mismo).

Uno de los elementos importantes que aparece en los mismos hace referencia al miedo escénico, intentando luchar contra el con audiciones, pero las mismas deben de hacerse a menudo, no al final de cada trimestre, porque así tendrán más oportunidades de tocar en público y más oportunidades para evaluarse unos a otros. Mi propuesta, como más adelante expondré, consistirá en clases colectivas en las que todos los alumnos evaluarán a sus compañeros con un modelo de rúbrica.

Criterios de evaluación:

Podemos observar que el primer punto es el más interesante. Dice lo siguiente:

Utilizar el esfuerzo muscular, la respiración y relajación adecuados a las exigencias de la ejecución instrumental. Con este criterio se pretende evaluar el dominio de la coordinación motriz y el equilibrio entre los indispensables esfuerzos musculares que requiere la ejecución instrumental y el grado de relajación necesaria para evitar tensiones que conduzcan a una pérdida de control de la ejecución. (Salamanca, 2016-2017)

Es fundamental hacer entender al alumnado que sin una relajación a la hora de tocar, no podrán avanzar en su estudio, y mucho menos mejorar. Pese a ello, no se le da importancia en los objetivos y contenidos.

El resto de criterios hacen referencia principalmente a lo que suena y cómo se hace (técnicamente hablando). Son unos criterios que desde mi opinión deben cambiarse, puesto que tienen algunas carencias que considero importantes.

5.COMPETENCIAS EN EDUCACIÓN MUSICAL

Según DeSeCo⁴ el concepto de competencia se define como la capacidad de responder a demandas complejas y llevar a cabo tareas diversas de forma adecuada. Por ello, la competencia “supone una combinación de habilidades prácticas, conocimientos, motivación, valores éticos, actitudes, emociones, y otros componentes sociales y de comportamiento que se movilizan conjuntamente para lograr una acción eficaz”.

En competencias de la educación musical, y según Artur Parcerisa Aran (Parcerisa Aran, Alsina, Malbrán, Giráldez, & Díaz, 2007) considera las siguientes ideas sobre la práctica educativa por competencias:

- Las competencias deberían constituir una referencia básica en el momento de acordar los objetivos de cada asignatura.
- Es igual de importante crear conocimientos como interrelacionarlos ante problemas específicos.
- Los contenidos del aprendizaje constituyen elementos concretos para avanzar en los objetivos que se han propuesto.
- Una enseñanza fundamentada en competencias implica a que todos los docentes del centro interactúen para que se puedan adquirir.

También vamos a mencionar las competencias clave (aquellas que se adquieren en la enseñanza obligatoria, imprescindibles para la evolución del alumno): competencia en comunicación lingüística, competencia matemática, competencia en el conocimiento y la interacción con el mundo físico, competencia digital, competencia social y ciudadana, competencia cultural y artística, competencia de aprender a aprender y autonomía e iniciativa personal.

⁴ <https://www.bfs.admin.ch/bfs/en/home.html>, consultada por última vez 6/6/2017

Teniendo en cuenta las anteriores competencias, la música favorece la competencia cultural y artística de forma directa, por lo que definiremos una persona competente en esta competencia. (Parcerisa Aran, Alsina, Malbrán, Giráldez, & Díaz, 2007)

Según Andrea Giráldez (Parcerisa Aran, Alsina, Malbrán, Giráldez, & Díaz, 2007), una persona que tenga esta competencia tiene que cantar, tocar de oído, bailar o participar en un grupo, además de comprender y disfrutar de la música que escuche, interesarse por todo tipo de músicas para así poder emitir juicios críticos acerca de lo que escucha, además de interesarse por la vida musical de su comunidad, por ello utilizar la música en procesos creativos.

Además de la “competencia cultural y artística”, hay otras muchas que se pueden desarrollar en el aula de música tanto de un Instituto como de un Conservatorio. La “competencia social y ciudadana” puede llegar a ser muy importante puesto que muchas actividades musicales reclaman cooperación y coordinación entre los miembros del grupo, como por ejemplo tocar en un grupo bien sea pequeño, pequeña banda o grupo de cámara o en una orquesta o banda sinfónica.

Otra competencia que se desarrolla con la música es la “competencia de la información y la digital”, utilizando las TIC para crear, interpretar y escuchar para así adquirir información. Y hay otra competencia muy interesante que podemos fomentar con la música que es la “competencia de autonomía e iniciativa personal”, con la que pretendemos desarrollar habilidades y cualidades personales que faciliten en el futuro la toma de decisiones, tanto colectivas como individuales. Además la “competencia de aprender a aprender” tiene la finalidad de alcanzar la autonomía del aprendizaje del alumno.

Vamos a comentar las competencias clave desde la enseñanza profesional de música, artículo desarrollado por M^a José Aramberri (Parcerisa Aran, Alsina, Malbrán, Giráldez, &

Díaz, 2007). La autora comenta de qué manera las enseñanzas regladas en los conservatorios promueven la adquisición de las competencias específicas.

La comisión europea plantea las competencias clave como “aquellas que sustentan la realización personal, la inclusión social, la ciudadanía activa y el empleo” (Parcerisa Aran, Alsina, Malbrán, Giráldez, & Díaz, 2007). Las competencias claves para este periodo de Enseñanzas Profesionales, vienen determinadas por la demanda de las Enseñanzas Superiores. Las competencias se distribuyen en (Parcerisa Aran, Alsina, Malbrán, Giráldez, & Díaz, 2007):

- El aprendizaje autorregulado, competencia que pretende que el sujeto aprenda siguiendo un proceso activo y constructivo que le permita establecer metas, tratando de que sean concretas, ya que el aprendizaje exige un alto compromiso cognitivo y un alto nivel de motivación y constancia. (Parcerisa Aran, Alsina, Malbrán, Giráldez, & Díaz, 2007)
- Expresión artístico- musical, a través de la voz o el instrumento, que implicar saber acerca de todo lo que rodea al instrumento, desde estética hasta historia.
- Conciencia y apreciación artístico- musical, para comprender y valorar la riqueza del patrimonio musical entendido como parte importante de la sociedad, promoviendo el desarrollo de hábitos de escucha y participación activa en la sociedad musical.
- Hábitos saludables, para que nos ayuden a mantener el control necesario, muscular y postural, y con ello prevenir futuras lesiones. Todo ello siempre con ejercicio físico, buena alimentación y descanso.
- Competencias emocionales: son competencias fundamentales en la vida de cualquier persona, y concretamente hacen referencia a la capacidad que debemos desarrollar en nuestro comportamiento, acerca de la capacidad de motivación, de interés hacia todos los ámbitos de la vida.

- Competencias interpersonales: son el conjunto de conocimiento, habilidades y actitudes que se manifiestan en situaciones de interacción social y que nos permiten tener relaciones sociales óptimas. Todo ello puede facilitar en un futuro las circunstancias profesionales y nuestro desempeño profesional.
- Competencia digital: aportan una formación complementaria al avance de nuestra sociedad.
- Competencia lingüística, para la adquisición de un lenguaje musical.
- Competencia matemática: muy ligada a la música por las representaciones espaciales de la misma en el pentagrama, los números (grados y notación musical), etc.

Todas ellas debemos tenerlas en cuenta a la hora de impartir las sesiones, puesto que como innovación en el sistema educativo, está muy bien planteado para las enseñanzas obligatorias, pero no tanto para las enseñanzas artísticas, con lo que es el deber de los docentes incluir estos aspectos tan interesantes en nuestras aulas, puesto que serán de enorme beneficio para los alumnos, y les aportará motivación para continuar los estudios.

4. LA RESPIRACIÓN.

Para cualquier instrumentista de viento el aspecto más importante para su interpretación es la respiración por motivos de fraseo, dinámicas, tempos, etc.

Cuando comenzamos nuestra carrera artística en edades tempranas, lo que nos suelen decir es que hay que coger mucho aire. ¿Pero cómo se hace eso de una forma eficaz? Lo más importante para hacerlo bien es coger el aire por la boca, nunca por la nariz, ya que si lo haces de esta forma, se llenará la parte superior de tus pulmones, generando un sonido apenas audible, pequeño y entrecortado, sin meternos en temas de fraseo y dinámicas que son

imposibles con este tipo de respiración, provocando una presión innecesaria en los labios que puede desembocar en un problema grave en la musculatura de estos.

Vamos a determinar los tipos de respiración, que vienen determinados por la parte que entra en movimiento durante el proceso (Eduardo Lucas Bueso, 2014):

1. La respiración clavicular: es la respiración en la que elevamos los hombros, y con ello aumenta la tensión muscular cervical. Los niños cuando comienzan a tocar realizan esta respiración, puesto que es la más común. Es desaconsejable para la interpretación de un instrumento de viento, puesto que la misma no permite coger el aire suficiente que necesitamos para tocar.
2. La respiración pectoral (o costal): en ella se produce una expansión torácica, pero que no cuenta con la ayuda de la musculatura diafragmática ni abdominal, por lo que el aire será demasiado débil para tocar cualquier instrumento de viento o cantar.
3. La respiración abdominal o diafragmática, es la que debemos utilizar. También se suele considerar como respiración baja, puesto que es la que permite la contracción completa del diafragma para con ello poder ampliar la caja torácica

Lo correcto es tomar una respiración llena por la boca, de abajo a arriba, desde el diafragma hacia los pulmones, que se van dilatando poco a poco para absorber el aire. Si colocas la mano en la cintura podrás observar si se está realizando de una forma correcta y eficaz ya que se van dilatando los músculos poco a poco. Tiene que ser en una posición relajada y tener el cuerpo erguido, ya que si lo tienes inclinado hacia adelante o hacia atrás no podrás realizar esta respiración de forma plena, porque estarás obstruyendo el paso del aire y con ello el volumen de sonido. También es desaconsejable que se eleven los hombros, ya que evita que se coja más aire. (López, 2015)

La forma de espirar también influye en el sonido, ya que hay que tener en cuenta dos cosas muy importantes: la velocidad y la cantidad de aire. La velocidad varía en función de la altura de los sonidos, ya que es necesaria, por ejemplo en las notas agudas, pues la vibración del labio también es más rápida.

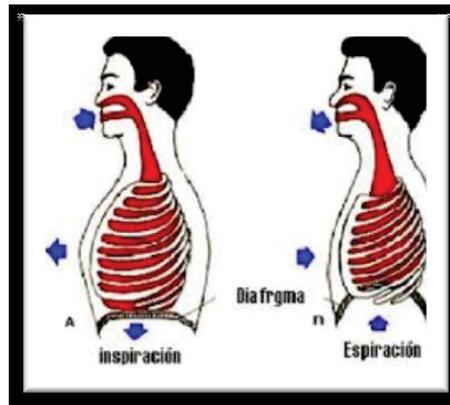


Ilustración 1. Proceso de respiración.
Imagen Google

La respiración más eficaz para tocar cualquier instrumento de metal, en este caso la trompa es la respiración baja o abdominal, que permite controlar el aire de forma sencilla. El diafragma se utiliza en la inspiración, siendo el principal músculo utilizado.

Como vemos en la siguiente imagen, el diafragma se contrae con la inspiración, provocando el movimiento de las costillas, y con ello ampliando la capacidad de la caja torácica para que entre más aire, cuando se produce la espiración, el diafragma vuelve a su estado natural.

Para trabajar de una forma efectiva la respiración, el blog de David Tuba (Muñoz, 2007) nos ofrece la posibilidad de utilización de diversos aparatos, llamados inspirómetros, muy útiles para controlar esta cuestión, para así mejorar el sonido y su calidad.

5. YOGA

El yoga es considerado como una ciencia de la salud. Procedente de una filosofía milenaria desarrollada en India, basada en la Medicina Tradicional China. Tras mi paso por este arte marcial, creo que es altamente aconsejable para cualquier persona, sea músico o no.

El yoga, al igual que tocar un instrumento, conlleva mucho esfuerzo y dedicación, y los resultados no se obtienen de un día para otro. Hay que ser constante y paciente con los resultados. Según Gloria Ruiz en su libro “Amo hacer música” (Ramos, 1999) existen tres características que la distinguen de las demás artes marciales, y son la inmovilidad absoluta (control físico de la persona), la permanencia (control mental) y la relajación (actúa en ambas a la vez). Gracias a ellas podemos reconocer la mala postura y corregirla con determinados ejercicios de esta técnica. Los beneficios que produce el yoga en la estructura muscular son los siguientes (Ramos, 1999):

- Al realizar los ejercicios se presenta un dolor provocado por la tensión de la zona trabajada, que ayuda a realizar una regulación del tono muscular.
- Favorece la activación del sistema neurotransmisor de nuestro cuerpo. Al incrementar el tono muscular mediante el control de la persona sobre el dolor, se eliminan reflejos involuntarios, con lo que se produce un estiramiento prolongado de las fibras.
- Se desarrolla la capacidad de relajación muscular a través de la respiración.
- Realizando la alternancia de postura-contra postura, se contribuye a la forma natural del propio cuerpo.

Respecto al uso del sistema respiratorio, estas técnicas también benefician a la persona, ya que la idea principal es tomar conciencia sobre el proceso respiratorio para así llegar a un punto de relajación total (Ramos, 1999):

- Produce un fortalecimiento de la musculatura intercostal, que supone un factor muy importante en la interpretación de los instrumentos de viento.
- Ayuda también al control absoluto de la emisión del sonido, aspecto muy difícil de conseguir en la interpretación, ya que fundamenta su apoyo en el diafragma.
- Otro elemento que favorece es la oxigenación cerebral.

6. LA VOZ

El aparato vocal es todo un sistema de órganos que tenemos en nuestro cuerpo que son los que provocan o ayudan a que tengamos voz, podamos cantar o tocar la trompa como es nuestro caso. A su vez Alberto Álvarez (Calero, 2016) hace una división del mismo en tres sistemas, distinguiendo el aparato respiratorio (músculos inspiradores/espironadores), el aparato fonador (cuerdas vocales y faringe) y el aparato resonador (amplificación de la voz). Vamos a hablar del aparato fonador, de cómo la laringe, faringe y boca afectan en el proceso de emisión del sonido.

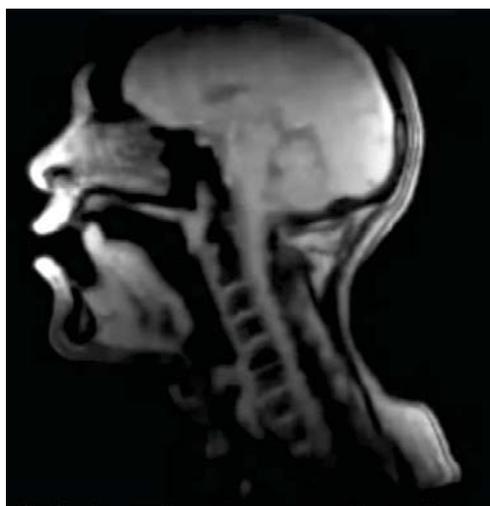


Ilustración 2Beethoven. Multifónico

La faringe es el órgano que hace posible la fonación, el cual tiene la función también de comunicar la faringe con la tráquea. Además, es el órgano que contiene las cuerdas vocales, que son los cartílagos que, mientras se realiza la respiración se abren, y para que sea posible la fonación, se cierran.

Respecto a este aspecto he analizado las diferencias entre el sistema fonador de un cantante y de un trompista, comparando las imágenes de videos en Youtube.

En esta primera imagen podemos ver como la persona está interpretando en el estilo multifónico, haciendo sonar varias notas a la vez.

En esta siguiente imagen podemos observar el movimiento que realiza una trompista en un ejercicio de picado o emisiones.

Por ello, he considerado interesante hacer esta comparativa entre un cantante y una trompista, ya que los órganos internos crean el sonido de la misma manera, y de ahí la importancia que tiene el canto y la voz con la trompa. La diferencia está fundamentada en la emisión del sonido, puesto que con la voz surge de la vibración de las cuerdas vocales, y en la trompa surge de la vibración de los labios con la boquilla.



Ilustración 3 Trompista ejercicio picado.

Además, en el Conservatorio Superior de Castilla y León (COSCYL) durante mi estancia académica allí, cursé la asignatura de técnica vocal para instrumentos de viento metal (Conservatorio Superior de Música de Castilla y León, 2017). Como bien dice en su guía docente, los instrumentistas deben cantar lo que tocan, para con ello educar el oído interno y la afinación de las interpretaciones. La misma está fundamentada en el libro de Arnold Jacobs “Song and wind”, el cual encuentra los pilares de la interpretación de un instrumento de viento metal en el aire y el canto.

III. PROPUESTA DIDÁCTICA

4. PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL APRENDIZAJE DE LA TROMPA.

En esta parte del trabajo pretendo desarrollar mi propia propuesta metodológica para las enseñanzas profesionales de trompa, haciendo alusión a las enseñanzas elementales que son la base de las que posteriormente expondré.

Como comenté al comienzo del trabajo, mi punto de vista educativo de la trompa se fundamente en los siguientes pilares fundamentales:

- La voz: elemento indispensable para un músico de viento, y más concretamente de viento metal, puesto que es la unión entre nuestro cuerpo y el instrumento.
- La respiración: aspecto ineludible cuando hablamos de un instrumento aerófono, aunque no menos importante en el resto de instrumentos.
- La educación auditiva: factor tan importante para el aprendizaje de cualquier instrumento musical, elemento fundamental para aprender música.
- La postura corporal con el instrumento, factor que los estudiantes no tienen en consideración y que les puede crear problemas en el futuro.
- El instrumento: cómo estudiar de una manera eficiente.

Para comenzar con la explicación de la metodología ideada, voy a exponer la justificación de la misma.

El principal motivo de la realización de este método es mejorar el aprendizaje de la trompa, siendo uno de los instrumentos más difíciles de ejecutar.

Primeramente vamos a comentar el funcionamiento de la trompa:

Los instrumentos de viento están creados en base a un tubo, cada uno ellos con sus diferencias de material, grosor, longitud, etc. Actualmente, el tipo de trompa que se utiliza es la trompa doble Fa/ Sib. Consiste en un tubo con una longitud de 6,75 metros, distribuido entre cada una de las trompas que incluye, además de las bombas (que resuelven los problemas históricos de las trompas naturales) la campana y el tudel. (Cardona, 2012)

El trompista, con la respiración crea una columna de aire, que al hacer vibrar sus labios con la boquilla, produce el sonido en el instrumento. El tono y la altura vienen determinados por la longitud del tubo, en el caso de la trompa, se acorta o alarga el mismo por medio de válvulas que se conectan con las bombas. Hay una combinación limitada en las tres palas, y cada combinación reproduce una serie armónica muy extensa, que en función del registro en el que estemos, pueden ser muy cercanos (como es el caso del registro agudo) y provocar el fallo de la nota que debemos dar.



Ilustración 4. Estructura trompa.
Palas y bombas de afinación.

Otro de los elementos importantes que no se trabajan mucho es la educación auditiva. Es un elemento clave en la enseñanza instrumental, y concretamente en la trompa. Este aspecto es trabajo en la actualidad en diversas escuelas que fundamentan su proyecto curricular en la metodología Willems, siendo muy interesante para el aprendizaje de la trompa. El principal motivo, saber que nota estamos tocando (cuando nos surge el problema

de los armónicos anteriormente planteado). Es por ello primordial educar el oído, para con ello evitar problemas futuros.

Respecto a la respiración, debemos inculcar al alumno desde antes de que comience a tocar el instrumento de la necesidad de saber respirar bien, tarea no tan fácil como parece. Para tocar un instrumento de viento debemos ser siempre constantes en el estudio de la respiración, en el control de la misma teniendo en cuenta las capacidades físicas que presenta cada alumno.

Para ello, planteo la utilización de la técnica de yoga para el aprendizaje del control de la respiración. La principal idea es realizar sesiones de este deporte enfocándolas desde el comienzo de la etapa de aprendizaje, para que así se consolide con más profundidad este concepto y así aplicarlo posteriormente en el instrumento.

Voy a plantear unos ejercicios de yoga destinados expresamente para trompistas. Todos ellos deben de realizarse tras un calentamiento breve del cuerpo mediante fricciones. Entre cada una de ellas se debe realizar unos 15-20 segundos de relajación. Se respira profundamente antes de realizarlos, soltando el aire mientras colocas la postura. Debemos hacerlos con especial concentración y vaciándonos de pensamientos que puedan entorpecernos para la realización de ellos.

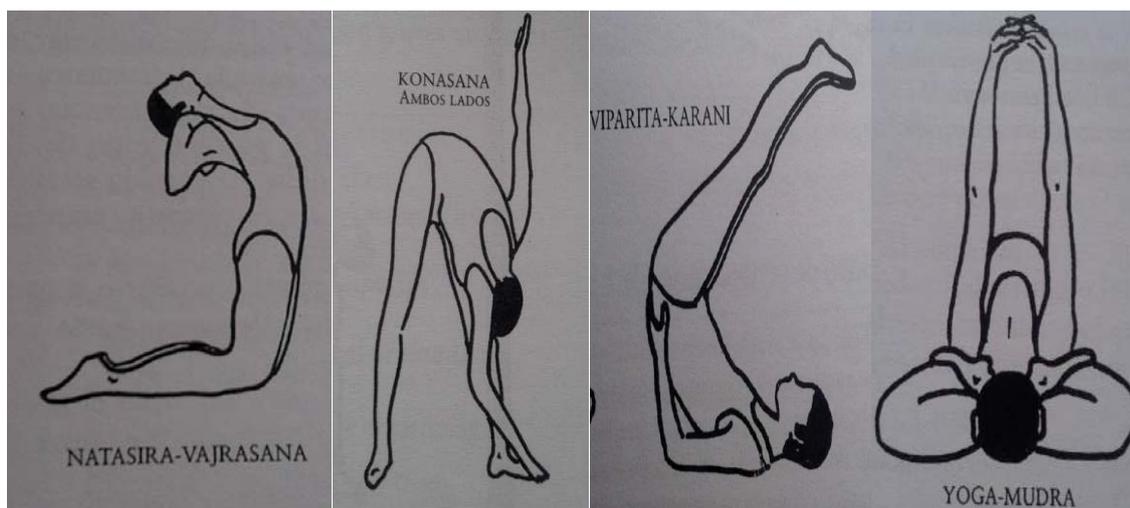


Ilustración 5.Natasira-vajrasana. Gloria Ortiz”Amo hacer música”.

Ilustración 6.Yoga mudra

Ilustración 7.Konasana

Ilustración 8.Viparita-karani.

Con este método pretendo además que los alumnos no adquieran malos hábitos posturales cuando tocan un instrumento, ayudándoles a fortalecer la musculatura y con ello que adquieran el concepto de la importancia que tiene una buena postura tanto en la vida diaria como cuando tocamos el instrumento, para así evitar también futuras lesiones que se puedan ir creando por el aumento de las horas de estudio del instrumento según vayan avanzando.

Además, considero importante también la realización de ejercicios de Breathing Gym (Sheridan, 2002), metodología puntera de la respiración con ejercicios muy interesantes para ejercitar los músculos respiratorios, escrito para instrumentistas de viento metal, pero utilizado por números pedagogos de viento.

Y por último, y por ello no menos importante, la voz. La técnica vocal es otro matiz interesante en el aprendizaje de la trompa. Nos centramos demasiado en la trompa y no tenemos en cuenta que nuestro principal instrumento es nuestro cuerpo, y por consecuencia,

la voz, que nos ayudará a fijar las notas en nuestra cabeza para así facilitar y consolidarlas a la hora de tocar el instrumento. A continuación voy a mostrar unas imágenes del funcionamiento del aparato fonador de un trompista mientras realiza ejercicios de técnica.



Ilustración 9. Armónicos ascendentes. Bb pedal

Ilustración 10. Nota más aguda de la sucesión armónica Bb

Ilustración 11. Respirando durante el ejercicio de armónicos ascendentes (F)

Los objetivos que pretendo obtener con esta metodología son los siguientes:

- Mejorar el aprendizaje de la trompa, que sea más eficaz y motivador.
- Profundizar en la educación auditiva del alumno.
- Trabajar el canto como extensión del cuerpo.
- Evitar futuras lesiones del alumnado dadas por la mala gestión del estudio del instrumento.

Respecto a la metodología, quisiera impartir las clases utilizando el aprendizaje significativo, y con ello voy a trasladar las ideas de J.M Román (Román, 2015) acerca de las estrategias y los indicadores para realizar una clase significativa:

- Activar ideas inclusoras de los estudiantes con preguntas, organizadores previos, resumen sobre lo realizado la sesión anterior.

- Desarrollar la clase de lo general a lo particular, de aspectos generales como la respiración o las obras trabajadas hasta las respiraciones que realizamos en cada obra, por pequeñas secciones.
- Utilizar organizadores gráficos: enseñarle música en internet para que vaya ampliando su concepto de la trompa.
- Claves instruccionales. Anécdotas que hayan acontecido en relación al material u obras que se están trabajando.
- Informaciones funcionales: que pueda aplicarlas en otros contextos del mundo de la trompa.
- Conflictos cognitivos, que son creados por el profesor para que el alumno tenga una propia opinión respecto a las dificultades que van surgiendo a lo largo de las clases.
- Al final de la sesión se realiza un breve resumen de lo trabajado en la misma, y organizamos el trabajo de la semana.
- Actividades de consolidación/automatización: mandar lectura de estudios, obras, de manera que se consoliden los conceptos que hemos trabajado durante la sesión, para que la evolución vaya siendo progresiva.

Además de todo ello, los alumnos realizarán sesiones semanales de yoga-técnica Alexander, para aprender a tener conciencia de su propio cuerpo y con posterioridad puedan aplicarlo en el instrumento.

ENSEÑANZAS PROFESIONALES:

Durante esta etapa, reduciremos las vocalizaciones a diez minutos de la sesión, puesto que comenzamos a necesitar más tiempo para solucionar problemas con el instrumento. Con lo cual, distribuiremos la sesión: calentar el cuerpo y respiraciones (10 minutos), cantar (5 minutos), calentar con la trompa con ejercicios técnicos y de flexibilidad (15 minutos), obras (16 minutos) y estiramientos (4 minutos). Lo interesante de estas sesiones es que el alumno acuda a clase habiendo tocado un poco la trompa en ese mismo día, para que todas las clases fluyan con más agilidad y podamos realizar todos los ejercicios propuestos de manera satisfactoria.

Los métodos de técnica que se trabajarán serán el Lucien Thevet, y el Daniel Bourgue principalmente. Son métodos que contienen ejercicios de técnica de la trompa. Con ellos podemos estudiarlos adaptando los ejercicios al nivel del alumno en cuanto a velocidad y dificultad, pero trabajándolos siempre desde la respiración y el canto. Estos métodos que se pueden trabajar sin el instrumento, con aparatos de respiración, cantándolos o con la boquilla, para afianzar las notas, y con posterioridad lo trasladamos a la trompa.

Este aspecto es fundamental, puesto que la trompa tiene muchos armónicos, y por ello debemos tener claro lo que debemos tocar, cantándolo previamente con la respiración que el ejercicio requiera. Con las obras sucede lo mismo, debemos cantarlas previamente al estudio, puesto que nos facilitará mucho la interpretación posterior, evitando posibles “vicios” que podemos obtener tocando la obra directamente. Por ello, vamos a realizar una forma concreta

de estudiar una obra, en este caso un concierto que marca la vida de los trompistas, y que en función del nivel del alumno, se comienza a trabajar en el quinto curso de Enseñanzas Profesionales.

Para comenzar con el estudio de una nueva obra, y en concreto este concierto para trompa y orquesta tan interesante en el repertorio trompístico, debemos de realizar una contextualización al alumno:

Richard Strauss compuso este concierto a muy temprana edad, apenas tenía 18 años, era el invierno del 1882-1883, y estudiaba en la Universidad de Múnich. En este tiempo escribió otros dos conciertos, uno para violín (op.18) y otro para violonchelo (op.6). En la actualidad el que más peso tiene en el repertorio instrumental es el de trompa, que de hecho es uno de los más característicos e interpretados.

Este concierto se puede considerar como uno de sus últimos trabajos estudiantiles, debido a su estilo, que es de espíritu clásico-romántico, y que confronta con la influencia wagneriana que caracterizará sus composiciones posteriores como por ejemplo el poema sinfónico “Don Juan”. El concierto pertenece a su primera época compositiva en la que Richard todavía estaba muy influenciado por la música y enseñanzas de su padre, Joseph Franz Strauss. (Greene, 1978)

El título original en alemán que dio Richard a este concierto es: “Konzert für Waldhorn mit Orchester”, por lo que según este título el concierto está escrito para ser interpretado con una Waldhorn (trompa natural), que en la época de este concierto todavía convivía con las nuevas pero ya muy comunes trompas de válvulas.

Para continuar con el aprendizaje, tendremos que saber qué es lo que sabe el alumno respecto al concierto, si lo ha escuchado, en directo o en grabación, lo ha tocado por su cuenta,

los conocimientos previos que tenga, puesto que en función de ello debemos comenzar con el aprendizaje por un camino o por otro.

En el caso en que le resulte desconocido, realizaremos una escucha activa en el aula del primer movimiento, en la cual iremos comentando cuales son los elementos importantes que vamos escuchando. Tras este procedimiento, comenzaremos a cantar la obra, por secciones. He realizado un breve análisis de los temas más importantes del concierto para con ello transmitir los aspectos fundamentales de la metodología.

Comenzaremos seleccionando los motivos que consideramos interesantes de este primer movimiento, y con ellos trabajaremos el carácter y el tempo, cantándolos (en la primera vista utilizar siempre el metrónomo, puesto que evitaremos problemas). También debemos organizar las respiraciones, que se verán latentes en la interpretación cantada del propio alumno.



Ilustración 12. Comienzo/entrada
Concierto

Este primer motivo, introducción de la obra, es interesante, además de cantarlo para determinar el carácter, debemos tocarlo con la boquilla, para centrar bien las notas, puesto que es el motivo más importante. Además, tenemos que conocer el objetivo del mismo, creado con la idea de ser un recuerdo a las llamadas de cacería.

El siguiente tema que hay que trabajar es el que aparece tras el tutti inicial. Es más expresivo, por lo que lo cantaremos para con ello determinar el fraseo que queremos realizar y anotar las respiraciones, aspecto muy importante a tener en cuenta para que la interpretación final sea satisfactoria. Antes de tocarlo con la trompa, debemos hacerlo con la boquilla, para concretar lo que hemos cantado, previamente a tocarlo con la trompa.



Ilustración 13. Primer tema

El siguiente motivo del que quiero hablar es el comienzo del tercer tema, pues que tiene la similitud en cuanto a carácter del primero, pero la métrica y la música es diferente. Aquí debemos de trabajarlo, cantándolo primeramente, siempre con el metrónomo, comenzando lentamente, para que las semicorcheas se realicen correctamente, con lo que ayudará a evitar vicios futuros a medida que aumentemos la velocidad.



Ilustración 14. Segundo tema

Otro motivo que causa dificultades en este concierto el de los tresillos. Para el trabajo del mismo, nuevamente volvemos a cantar (para con ello tener claras las notas), y posteriormente lo tocaremos directamente con la trompa, lentamente y aumentando la velocidad progresivamente, para así asimilar bien las posiciones de los dedos con la organización del aire.



Ilustración 15. Tercer tema

Esta es la forma general que me gustaría utilizar cuando sea docente, trabajar las obras en pequeñas secciones, siempre cantándolas, para poder transmitir la idea que el alumno quiere en cada momento, y tenerlo más claro a la hora de trasladarlo a la trompa. Un aspecto muy importante en el estudio es también la utilización del metrónomo. Este tipo de método, evitará fatigas musculares innecesarias en la musculatura de la boca, brazos y espalda, ya que no siempre estaremos trabajando con el instrumento de una forma directa. En el caso de que la fatiga sea alta por el exceso de horas, se recomienda el estudio de la obra con la partitura y un audio, para con ello poder cantar por encima del mismo, sin la necesidad de tocar el instrumento.

6. CRITERIOS DE EVALUACIÓN

La manera de evaluar será evaluación continua, teniendo en cuenta los siguientes elementos:

- Realización de las audiciones propuestas por el docente, que serán en conjunto con los demás alumnos de viento metal del centro.
- En cada audición, se repartirá un modelo de rúbrica para que cada alumno evalúe a sus compañeros en función de los criterios establecidos en la misma. Lo mismo sucederá con los profesores de las otras especialidades. Se reunirán para consensuar la audición de cada alumno.
- Evaluación continua del trabajo realizado a lo largo del curso académico. En ella incluimos el uso y la aplicación del yoga y los ejercicios de respiración, sin dejar a un lado la voz.
- Demostración del dominio del instrumento adecuado al curso con los ejercicios de técnica realizados en clase y durante el estudio.
- Autoevaluación del alumno.

- Evaluación trimestral, para que así el alumno conozca su situación.

Rúbrica que realizarán los alumnos de sus compañeros:

Criterio	Aún no lo realiza	Lo realiza	Lo realiza muy bien
Postura	El alumno tiene una postura que le impide tocar relajadamente.	Tiene buena postura pero en momentos de dificultad se tensa.	Postura correcta y con control de la misma en todo momento.
Afinación	No la controla	Desafina algunas notas y hay errores.	Gran control sobre la afinación.
Sonido	No tiene buen sonido, no utiliza los recursos propios del instrumento.	Controla más el instrumento, pero a veces no tiene buen sonido.	Tiene un sonido bonito, redondo, utilizando mucho el aire.
Memoria	No puede tocar de memoria porque no se sabe la obra.	Puede tocar pero tiene algunos errores.	Puede tocar de memoria con mucha soltura.
Ritmo	No mide bien, ni controla el tempo	Mide bien, aunque no controla bien el tempo, o viceversa.	Mide bien y tiene precisión en el tempo.

Rubrica que realizará el profesorado de viento metal durante las audiciones colectivas

que realizarán:

Criterio	No lo realiza	Lo realiza con muchas dificultades	Lo realiza de forma normal	Lo realiza de forma avanzada y profesional
Postura corporal	Le impide tocar de forma fluida	No tiene la espalda correcta pero puede interpretar, aunque le limita	Postura correcta, con alguna tensión en determinados pasajes difíciles.	No tiene tensión y realiza una postura ergonómicamente correcta
Afinación	No tiene cuidado y no afina apenas.	Es consciente pero no siempre lo controla	La controla habitualmente con alguna excepción.	Controla con precisión cada nota.
Precisión rítmica	No sigue ninguna pauta, corre cuando hay valores largos y se ralentiza en los cortos.	Trata de controlar el pulso pero en las partes rápidas corre o lo hace más lento.	Controla el pulso aunque a veces se dificulta por un pasaje concreto.	No presenta ninguna dificultad frente a este aspecto.
Interpretación	No se tiene en cuenta fraseos ni dinámicas.	No presta atención al fraseo, pero si a la dinámica.	Tiene en cuenta el fraseo y la dinámica a lo largo de toda la obra, pero no realiza demasiados contrastes.	Se muestra la precisión en la interpretación en muchos aspectos además de las dinámicas y matices.
Precisión en el ataques	Falla demasiadas notas por falta de motivación y concentración.	Poca precisión en el ataque aunque se muestra interés y concentración.	Concentración en la interpretación con algún error.	Concentración y muy pocos errores que alteren la interpretación.
Memoria	El alumno no utiliza la memoria.	La interpretación de memoria es muy insegura.	Controla la memoria con alguna dificultad.	Disfruta de la interpretación tocando de memoria.

IV. CONCLUSIONES

En la actualidad las enseñanzas en los Conservatorios de Enseñanzas Profesionales de Castilla y León, la enseñanza de trompa está decayendo en cuanto al número de alumnos matriculados, según me han comentado los profesionales a los que he realizado la entrevista.

La razón principal que exponen los alumnos es que es un instrumento difícil de hacerlo sonar bien por lo que no quieren invertir tanto tiempo en dedicarle la práctica que necesita.

Por ello surge mi planteamiento acerca de la mejora y concienciación de las enseñanzas trompísticas, para que desaparezca esta idea, y el profesorado se concencie de que hay que motivar a los alumnos, haciéndoles ser partícipes de su educación musical.

Actividades como el Yoga o cantar, motivan al alumnado y sobre todo les gusta, ya que obtienen resultados positivos de una forma rápida, además de que ellos toman conciencia de lo que hacen bien y mal para así mejorar, con lo cual ya tenemos a los alumnos bien encaminados al instrumento, porque aunque no sepan con certeza lo que les aportan dichas actividades, comienzan a ser autoexigentes cuando no “les sale bien” la actividad que están realizando.

De ahí comenzó mi investigación en los diferentes métodos musicales que existen, que me ha resultado muy interesante, ya que los autores se preocupaban por la mejora del aprendizaje, siendo cada una particular en sus objetivos, pero con una misma finalidad, que todas ellas pretenden acercar la música, desde el ritmo, la voz, la educación auditiva, etc, a cualquier persona, no solo a aquellos que quieren dedicarse profesionalmente a la música.

He querido realizar un breve análisis o comparación de las diferentes programaciones de las Enseñanzas Profesionales de los Conservatorios de Castilla y León. En la misma he

interpretado que la importancia de la educación postural está latente en la programación de las Enseñanzas Elementales, y no en las Profesionales, interpretando que se dan por aprendidas. Respecto a este punto, pienso que durante las Enseñanzas Profesionales, los alumnos comienzan el periodo de la adolescencia, etapa de cambios físicos, que también afectan al instrumento, con respecto a la postura, y en los chicos a la voz y el cambio de la misma.

Por ello es de vital importancia continuar insistiendo en la postura, ya que es el periodo en el que comienzan a tocar durante más horas el instrumento, bien sea porque comienzan a tocar en agrupaciones de cámara, o bien porque tocan en la orquesta o banda.

He realizado entrevista a los diversos profesores que imparten trompa en Castilla y León y Ciudad Real para conocer también la situación en los Conservatorios y Escuelas de música. He tratado de agrupar las preguntas realizadas por contenidos para la realización de las gráficas representativas de los mismos.

Desde el punto de vista físico, he tratado de resolver cuestiones de respiración, de educación postural, de la utilización del sistema fonador y de la realización de calentamientos y estiramientos antes y después de tocar. He aquí el resultado:

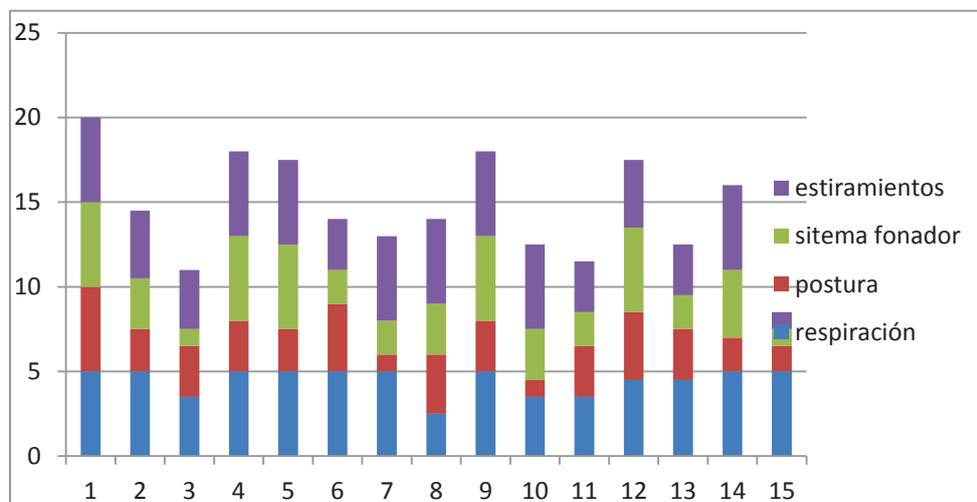


Ilustración 16 Gráfica 1

Podemos observar que la respiración es el aspecto más importante en la enseñanza, puesto que los profesores tratan de inculcarles y tomar conciencia acerca de ello, ya que como hemos comentado con anterioridad es el aspecto fundamental para el buen sonido y la mejora de la interpretación.

Respecto a la postura se le da importancia, por la insistencia del profesor, pero es un elemento que debe mejorar en cuanto a la concienciación del alumnado.

El sistema fonador ha sido un aspecto conflictivo, porque hay diversidad de opiniones, respecto a su utilización en el aula.

Atendiendo al calentamiento y estiramiento los docentes insisten en realizar estiramientos, pero no inculcan el aspecto del calentamiento, que desde mi punto de vista es fundamental.

A continuación vamos a analizar la sección trompística de la entrevista, con preguntas relacionadas sobre la autonomía de elección de obras por parte del alumnado, la capacidad del mismo frente a una situación de lectura a primera vista, el interés del alumno respecto a la trompa y por último la importancia de cantar lo que tocamos.

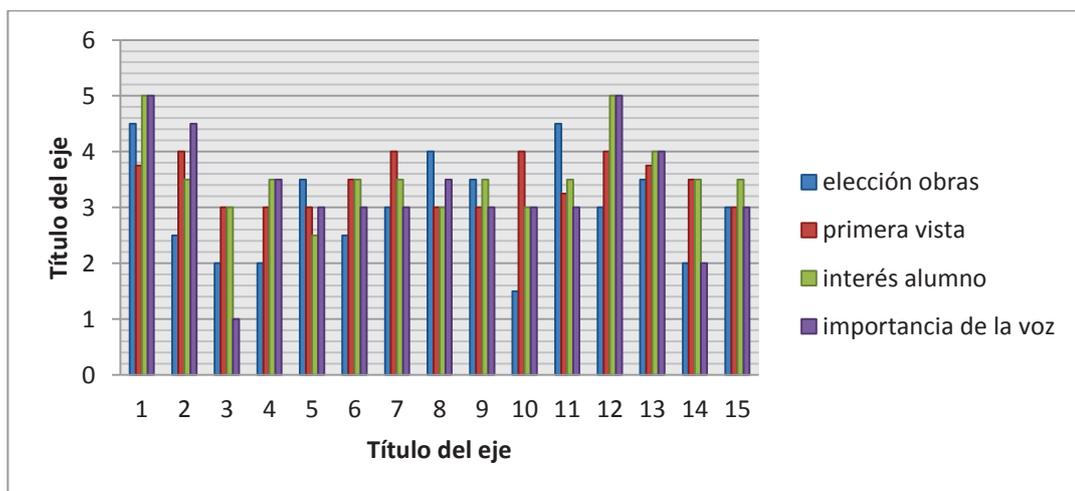


Ilustración 17 Gráfica 2

Comenzando con la elección de obras, los docentes comentan que se deben estipular unos contenidos por curso y una lista de obras para superar el mismo, y dentro de las mismas, el alumno poder elegir dentro del mínimo establecido.

Además, el aspecto de la primera vista, es otro factor a tener en cuenta en el aprendizaje de la trompa, y por ello los docentes consideran, de forma general, que debe de ser realizada, además de con regularidad, con las obras o estudios a interpretar. También hacer una consideración con respecto a la interpretación de memoria, en la que la mayoría están de acuerdo en que hacerlo favorece el aprendizaje de la música.

Con respecto a la importancia que se le da a la voz, al igual que el aspecto del aparato fonador anteriormente mencionado, existe diversidad de opiniones, teniendo en cuenta la importancia de cantar lo que tocamos.

Como conclusión a las entrevistas y el trabajo en su conjunto, pienso que todavía queda mucho por hacer en la educación, que nunca es tarde para introducir el cambio, y que los docentes debemos concienciarnos de ello, para lograr ayudar a los alumnos a mejorar de una forma más eficaz, en la que encuentren respuestas a todas sus preguntas, por ellos mismos, crear autonomía en el estudio personal, con todos los aspectos que hemos ido comentando este proyecto.

VI. BIBLIOGRAFÍA

Conservatorio Superior de Música de Castilla y León. (2017). Recuperado el 23 de 05 de 2017

Andrés, V. P. (2016). *Programación para oposiciones de conservatorios*. Musicalis.

Calero, A. Á. (2016). *Edducar la voz y el oído*. Badalona: Paidotribo.

Cardona, G. G. (2012). Volúmenes pulmonares, patrón, presiones respiratorias, morfología y dinámica de la vía aérea alta en músicos trompistas. *Tesis doctoral*. Valencia.

Carmen Cantón, C. G. (s.f.). *Educación musical "Método Kodaly"*. Castilla.

Díaz, M. (2016). *Investigación cualitativa en educación musical*. Barcelona: Graó.

Eduardo Lucas Bueso, J. G. (2014). *Voz profesional y artística. Particularidades del canto*. Zumaque, S.L.

García, A. A. (2014). Revisión y análisis de las programaciones didácticas de oboe en el primer ciclo de enseñanzas profesionales de Castilla y León. Valladolid.

Greene, A. (1978). *Richard Strauss: The two concertos for horn and orchestra*. Butler University.

Jaramillo, M. C. (2004). Métodos históricos o activos en educación musical. *Leeme*, 15-20.

Kemp, A. E. (1993). *Aproximaciones a la Investigación en educación musical*. Collegium Musicum.

López, T. M. (2015). *Cómo tocar sin dolor, tu cuerpo tu primer instrumento*. Piles.

Maravillas Díaz, A. G. (2007). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*.

Mazo, H. A. (s.f.). *Escuela de música Bello*. Recuperado el 15 de 06 de 2017, de <http://www.esmusicadebello.co/articulos-lectura/concierto-en-el-aula/10-articulos/59-una-docena-de-razones-por-las-que-los-ninos-deberian-estudiar-musica.html>

Municio, I. P. (2008). *Aprendices y maestros: la nueva cultura del aprendizaje*. Alianza.

Muñoz, D. (2007). *David Tuba*. Recuperado el abril de 2017, de <http://blog.davidtuba.com/es/inicio>

Parcerisa Aran, A., Alsina, P., Malbrán, S., Giráldez, A., & Díaz, M. (2007). *Competencias en educación musical*. Graó.

Ramos, G. R. (1999). *Amo hacer música. Yogaterapia específica para profesionales de la música*. Madrid: Mandala.

Román, J. (2015). Documento privado de apoyo a la docencia. Teoría genética del aprendizaje.

Sheridan, S. P. (2002). Focus on Excellence.

Szonyil, E. (1976). *La educación musical en Hungría a través del método Kodály*.

Tafari, J. (2004). Investigación y didáctica musical. *Revista de Psicodidáctica*, 27-36.

Willems, E. (2001). *El oído musical, la preparación auditiva del niño*. Paidós editorial.

Artículos:

- J.M. Román (2015). Enseñanza Basada en la Evidencia: Estrategias para ayudar al “aprendizaje significativo”. Departamento de Psicología. Universidad de Valladolid.
- Murray Schafer y cómo enseñar música a los niños pequeños. Lima 2009.
- Métodos históricos o activos en educación musical. Ma Cecilia Jorquera Jaramillo. Universidad de Sevilla.

Webgrafía:

- <https://www.hornsociety.org/> consultado por última vez 31/5/2017
- <http://conservatoriosegovia.centros.educa.jcyl.es/sitio/> consultado por última vez 9/6/2017
- <http://cpmhalffter.centros.educa.jcyl.es/sitio/>
- <http://conservatorioleon.centros.educa.jcyl.es/sitio/>
- <http://conservatoriozamora.centros.educa.jcyl.es/sitio/>
- <http://conservatoriosalamanca.centros.educa.jcyl.es/sitio/>
- <http://conservatoriovalladolid.centros.educa.jcyl.es/sitio/>
- <http://www.educamus.es/index.php/metodo-suzuki> consultado por última vez 21/06/2017.

VII.ANEXOS

ENTREVISTAS:

La entrevista a realizar se fundamenta en el concepto de la obra, cómo se debe y cómo se enseña. Señala del 1 al 5 en la que el 1 es totalmente en desacuerdo y el 5 totalmente de acuerdo. Si lo desea puede añadir algún comentario al respecto. Muchas gracias por su colaboración.

1. En 2º curso de enseñanzas profesionales, por ejemplo, curso en el que el alumno va adquiriendo más dominio del instrumento, ¿cree que los alumnos deben elegir las obras a interpretar?
2. En relación a la pregunta anterior, ¿cree que debe ser el profesor el que marque la pauta de la obra, independientemente de que sea capaz o no de tocarla el alumno?
3. ¿Cómo afrontáis ambos (alumno-profesor) la primera vista de la partitura? ¿piensa que el alumno debe traerla estudiada?
4. En relación a los primeros aspectos a trabajar, ¿es mejor comenzar el estudio de la obra general, con sus correspondientes características?
5. ¿Dónde comienza el alumno a tener dificultades? En la lectura a primera vista (en el caso en que se realice en el aula)(1-3) o a medida que avanza en la lectura de la obra(4-5)? (todo ello en rasgos generales, sin entrar en dificultades técnicas).
6. ¿Cree que es adecuado tocar sin partitura en estos cursos de enseñanzas profesionales?
7. ¿Existe diferencia entre el punto de vista musical entre dos o más alumnos del mismo curso académico?
8. ¿Qué es lo que usted cree que buscan los alumnos interpretando un concierto de Mozart por ejemplo? ¿tratan de ir más allá de la partitura (refiriéndome a armonía y análisis formal)?

9. Con los alumnos de altos cursos de enseñanzas profesionales, ¿aborda (el profesor) las obras de la misma manera con ellos que con los de bajos cursos?
10. ¿se tienen en cuenta aspectos como la voz en el estudio en estos cursos más altos?
11. ¿cree que los alumnos le dan importancia a la respiración y a la postura del cuerpo al tocar en enseñanzas elementales?
12. ¿y en enseñanzas profesionales?
13. ¿Cree que es útil para el alumno realizar ejercicios de respiración con carácter previo al estudio de la obra, fundamentándolo en el fraseo de la misma?
14. En su opinión cree que es mejor realizar ejercicios de respiración en función de la obra (1-3) o en general (4-5)
15. ¿Usted piensa que es necesario el calentamiento del sistema fonador para la interpretación de la trompa?
16. ¿Cree que es interesante utilizar algún sistema de estiramientos tipo yoga, para la ejecución del instrumento?
17. Bajo su punto de vista, ¿piensa que es recomendable que el alumno escuche la obra previamente a la interpretación?

RESPUESTAS:

JOSE MANUEL GONZÁLEZ, VALLADOLID:

1. Creo que las obras las debe de elegir el profesor, con sus criterios y la experiencia para sacar lo máximo de cada alumno. Pero me parece interesante que el alumno pueda elegir alguna obra de libre elección con el objetivo de estudiarla por algún objetivo concreto o simplemente por placer. (4)

2 .Hay unos objetivos mínimos que se deben cumplir en cada curso pero creo que es importante la atención a la adversidad de los alumnos, para poder sacar lo máximo de cada uno. (5)

3. En algunas ocasiones puede ser muy fructífero leer juntos una obra por primera vez, a veces el hecho de ignorar problemas concretos o la dificultad real ayuda a tocar más tranquilo. Pero por norma general el alumno debe preparar muy bien las obras a todos los niveles, técnico, formal, historia, contexto de la obra etc.. (3)

4. Como decía en la anterior pregunta el alumno debe preparar la obra muy bien en todos los aspectos. Lo primero es leer sobre el compositor, ver el contexto del momento en el que está escrito etc, analizar la parte de piano o Score de la orquesta para ver la función de la trompa en cada momento, forma de la obra etc.(5)

5. Las dificultades son diversas en cada momento del estudio, a la hora de leer debemos ver aspectos más generales de la obra y no es tan importante que sea muy limpia la lectura, en el estudio posterior debemos ir más al detalle y profundizar en las dificultades concretas. (5)

6. Tocar sin partitura sería ideal, si podemos tener la partitura como una guía estaremos más pendientes de disfrutar de la obra y estar pendientes de lo que pasa con los otros compañeros. Sería bueno preparar algún fragmento orquestal de memoria o incluso alguna obra corta. (3)

7. Sí, cada alumno es un mundo, sus experiencias musicales, incluso sus vivencias personales afectan a la interpretación de cada alumno, esto es así, es la riqueza de la música, cada uno sentimos la música de una manera. (5)

8. Como decía cada alumno lo vive diferente, por mi experiencia la mayoría de alumnos que tocan por primera vez un concierto de Mozart no suelen conocer muy a fondo la obra, sólo la han escuchado muchas veces...lo ideal es prepararla a fondo como decía en otras respuestas. Cuando sabes la forma de la obra, el contexto en el que está escrito e incluso el carácter del compositor nos ayuda a entender mejor la obra. (5)

9. La base del trabajo debe ser el mismo, desde que un niño empieza a tocar el instrumento. Es importante tener buena base y buenos hábitos desde el principio. (5)

10. La voz es importante, que el alumno sepa cantar la obra internamente es fundamental en un instrumento como la trompa, un instrumento con tantos armónicos...Además nos sirve a la hora de estudiar para no hacer tanto trabajo físico con los labios y si a nivel musical. (5)

11. Creo que no se le da importancia a la respiración y la postura, y es algo crucial en la trompa...evitaríamos muchos problemas en el futuro. El profesor debe insistir en este tema. (5)

12. Siempre, desde el primer día que se coge el instrumento!

13. Si, como digo, la respiración es una parte fundamental en un instrumento de viento, realmente muy importante, la mayor parte de los problemas que tienen los alumnos vienen por problemas de respiración, embocadura y postura...

14 .En general (5)

15. Es muy importante calentar bien todo el cuerpo, sobre todo antes de una sesión larga de estudio. El sistema fonador, los labios, la espalda...etc.(5)

16. Si, lo que digo en la anterior, calentar en general el cuerpo y las partes que influyen en el estudio para evitar lesiones, incluso al terminar el estudio.(5)

17. No lo veo imprescindible, a veces es interesante descubrirla primero y ya después si que es bueno escuchar varias versiones y sobre todo, en el caso de pasajes orquestales saber que está pasando en ese momento en la orquesta, qué instrumentos acompañan él sólo. (2)

CARLOS BALAGUER, VALLADOLID.

1. 2
2. 3
3. 4
4. 5
5. 4
6. 3
7. 4
8. 3
9. 4
10. 5
11. 2
12. 3
13. 5
14. 5
15. 3
16. 4
17. 5

CARLOS OUTÓN, BURGOS:

1. 1. Porque es el profesor el que puede programar el tipo de obra que quiere, según las particularidades y/o dificultades de cada alumno.
2. 3. Si se entiende la pauta de la obra en términos estilísticos (tipo de picado, fraseo..) sí, es el profesor el que debe de guiar al alumno. Esto no implica que se le pueda dar cierta libertad creativa en la interpretación.

3. 1. Si es primera vista no debe de haberse trabajado con anterioridad, se debe afrontar en clase con un mínimo de tiempo para su análisis por parte del alumno y posterior interpretación.
4. 5. Si, se debe de tener unas nociones mínimas a nivel estético y estilístico a la hora de trabajar una obra.
5. 3. En cada uno de los puntos se presentan unas dificultades diferentes para trabajar.
6. 3. Se puede trabajar la memoria musical sin que éste sea un requisito indispensable en todo el estudio.
7. 5. Sí, cada alumno afronta los estudios con unas aptitudes diferentes que se trasladan a la interpretación.
8. 1. Lo más habitual es que el profesor tenga que incentivar a los alumnos a realizar este tipo de análisis, independientemente del nivel de profundidad.
9. 1 No, las exigencias van aumentando con el nivel de los cursos.
10. 1.
11. No, es uno de los objetivos principales a trabajar en el grado elemental, que sea conscientes de su importancia.
12. Sí.
13. 2.
14. 4-5
15. 1 NO
16. 3-4, esto va a depender mucho de la persona. Hay instrumentista que sí que les puede ayudar, y otros que no los necesitan nunca.
17. 2. No, posteriormente a su estudio sí, pero antes de enfrentarse a ella por primera vez, no. Resaltar aquí, la importancia de escuchar varias versiones de las obras.

CRISTINA SANZ.PONFERRADA

1. 3
2. 1
3. 1
4. 4
5. 2
6. 5
7. 5
8. 2
9. 2
10. 5
11. 3
12. 3
13. 5
14. 5
15. 5
16. 5
17. 5

FRANCISCO PÉREZ, LUGO.

1. 2. No, todavía tienen poca capacidad objetiva del nivel de las obras. (Sólo en casos muy concretos y en consenso con el profesor).
2. 5. Sí, es fundamental para el buen desarrollo de la misma.
3. 1. No, es primera vista, si la estudia ya no se obtendría el objetivo de la primera vista. Pero sí estoy de acuerdo en dejar un tiempo prudencial de unos minutos para que el alumno se familiarice con la particella.
4. 4. Es mejor tener una idea general de la obra y posteriormente abordarla por secciones.
5. 2. Suelen tener mayor dificultad cuando se enfrentan por primera vez a la obra. (la incerteza del ritmo y la dificultad del fraseo los suele despistar mucho)
6. 5. No lo veo fundamental, pero es beneficioso trabajar la memoria como herramienta para una mejor concentración a la hora de interpretar.
7. 3. Depende mucho del interés e implicación de cada alumno, pero en lo general suele ser parejo.

8. 2. Depende del curso, pero no buscan más interés que el de ejecutar la obra técnica e interpretativamente. Solamente cuando se aborda con el alumno la parte de análisis, es cuando empiezan a tener en cuenta la forma de la obra al interpretarla.
9. 1. No procedo de la misma manera, puesto que el alumno posee distintas capacidades tanto mentales como físicas.
10. 5. Sí, tengo muy en cuenta la voz, la vocalización y la entonación.
11. No demasiado. Hay que recordárselo constantemente.
12. En los últimos cursos ya son más conscientes.
13. 5. Sí, recomendable.
14. 5
15. 5. Fundamental.
16. 5. Cuanto menos recomendable algún tipo de ejercicio de técnica de relajación.
17. 1. No necesariamente, debe construirse su propia idea.

FRANCISCO JAVIER RODRIGUEZ. ZAMORA

1. 2
2. 3
3. 5
4. 3
5. 2
6. 4
7. 4
8. 3
9. 1
10. 5
11. 3

12. 5

13. 5

14. 5

15. 2

16. 3

17. 5

JOAQUIN CARRASCO. SEGOVIA

1. 1. En base a obras propuestas por el profesor es más interesante para ellos.
2. 5. Siempre, pues las obras métodos o estudios van ligados a la consecución de objetivos.
3. 3. Bien con una lectura o escucha a la vez o bien tocándola juntos. Por lo menos leída a ver que es capaz de hacer.
4. 5. Siempre suelo trabajar todos los aspectos formales musicales rítmicos y técnicos a la vez, nunca por separado.
5. 3 En la lectura a primera vista.
6. 5. Es adecuado para todos los cursos.
7. 5. Si, dependiendo de la madurez y forma de afrontar estudio.
8. 2 Lo que el profesor esté dispuesto a inculcarles! Muy pocos y solo si despiertas en ellos ese interés u obligas de alguna forma.
9. 1 No. La madurez musical y técnica no es la misma y puedes profundizar mas
10. 5 Mucho
11. 1. Los alumnos no, al no ser que el profesor este encima de esos temas
12. 1 Lo mismo
13. 5. Por supuesto
14. 5. En general
15. 2 No de forma precisa y diaria

16. 5. Antes y después, creo que para evitar problemas de tensión e incluso de obsesión sobre el estudio del día sí.

17. 3 Depende de cual sea el objetivo a la hora de afrontar por primera vez la obra.

JOSE BALLESTEROS, CIUDAD REAL:

1. 3. Considero que, dentro de la programación que previamente ha elegido el profesor, el alumno puede decidir varias, de las obras que se programan. Por ejemplo, programar (6 obras, de las que el alumno puede elegir 2 o 3).
2. 5. Sí. En un proceso formativo, considero que el profesor es la mejor guía para marcar los textos, abordarlos y resolver con el alumno los problemas que pueda entrañar.
3. 1. En mi caso, entrego la obra u obras para que el alumno elija por cual empezamos. Una vez decidido, se pone en atril para “echar un vistazo general”. Sin tocar, hablando de los posibles problemas e indicando que para todo existen ejercicios que pueden ayudar a resolverlos. Me gusta dejar la primera interpretación al alumno (se tiene acceso a conocerla en diversas versiones – YouTube-). Una vez, escucho (fragmento, exposición, página, etc.) comentamos los problemas técnicos que está ocasionando. Luego la toco yo. Luego la tocamos los dos juntos. Luego el alumno y comentamos diferencias.
4. 3. El estudio de la partitura por parte del alumno será por partes, nunca la obra completa. Una vez localizadas las dificultades y entregando propuestas de ejercicios para resolverlas, pasamos a una lectura avanzada. Por ejemplo la exposición, por ejemplo el primer movimiento. Cuando éstos están resueltos en un porcentaje alto, pasaríamos a otras cuestiones como el estilo, dinámicas, etc.

5. 3. Hoy, es difícil que un alumno aborde una obra sin tener ninguna referencia. Con ello, cuestiones como el solfeo se resuelven en un 50% de los casos. Generalmente este es el primer problema, parece absurdo pero es así. El estilo es el problema siguiente, la resistencia otro. Las cuestiones técnicas son diversas.
6. 5 No debe de existir ningún problema para tocar de memoria la partitura una vez se ha hecho el trabajo completo. No es necesario el realizar un esfuerzo extra para memorizar. Aun así, me gusta que se interprete de memoria. El miedo a perderse suele ser el mayor impedimento, pero en realidad no es complicado, ni en este nivel ni en otros inferiores.
7. 5 Por supuesto.
8. 1 Creo que Análisis formal y armónico es lo último que prefieren los alumnos. Considero que su mayor deseo es tocarla directamente. Generalmente, solo aquellos alumnos que llegan a interpretar la obra correctamente y disfrutan con ello, son receptivos al análisis que hacemos de la obra.
9. 2 Los previos de unos y otros alumnos son muy diferentes. Esto no permite realizar el mismo trabajo. De ahí que, programar, sea un elemento imprescindible para realizar una correcta evolución.
10. 5 He utilizado el trabajo de la voz en casos muy concretos, siempre con buen resultado. “Cantar” siempre es bueno. Pero no es lo mismo utilizar la voz para colocar el sonido o la entonación, que para articular un fraseo.
11. 2 Creo que muy poco en estos niveles. Lo mejor es, tener ejercicios (juegos) al respecto en los dos primeros años. A medida que la colocación del cuello doblado, cabeza torcida, mano en pabellón mal colocada, etc...afecta al resultado sonoro o a la interpretación, el alumno empieza a ser más consciente de ello y empieza a solucionarlo.

12. 5. Sí. Consideran más estas cuestiones.
13. 2 No necesariamente. Dentro de los primeros pasos es el tocar lento independientemente de que pueda tocarlo o no. Simplemente para que le dé tiempo a observar cómo funciona el aire en cada fragmento, ataque, ligadura, etc. Una vez la obra va avanzando en su estudio, las frases empiezan a estar en su sitio y poco a poco el estudio de la respiración se va aplicando al fragmento.
14. 3. Mejor realizar ejercicios de respiración en su momento. No necesariamente antes de abordar una obra aunque no tiene porqué ser negativo.
15. 3 En ocasiones sí. Actualmente lo he trabajado con un alumno. Pero no por sistema.
16. 5. La realización de estos ejercicios o técnicas como Alexander, ayudan generalmente en la mayoría de los casos. Puede ser otra herramienta, pero igualmente no por sistema para solucionar todo.
17. 5. Sí. Incluso diferentes versiones.

LUIS CABRERA.VALLADOLID:

1. 2. No estoy del todo de acuerdo ya que en 2º curso de EE.PP. un alumno “tipo” ronda los 13 años y el repertorio que suele conocer son las piezas más conocidas por ejemplo de Mozart o Strauss que se abordan en cursos posteriores. Creo que el profesor debe presentar una selección de obras de este nivel (2º curso) y elegir la pieza adecuada consensuando la elección con el alumno.
2. 5. Así es, el objetivo es que el profesor haga que el alumno sea capaz de interpretar la pieza.
3. 3. Creo que para afrontar el estudio de cualquier obra, una de las primeras cosas que hay que hacer es escucharla, no para directamente imitar una versión si no para

conocer la estética y características más importantes de ella, por lo que pienso que el alumno más que traerla estudiada debe traerla “escuchada”

4. 5. Si, una lectura a primera vista saca a relucir las características (o dificultades) de una pieza para luego centrarnos en ellas, como por ejemplo, estudios basados en la tonalidad de la pieza, delimitar el fraseo, lugar de las respiraciones, etc.
5. 3. A mi entender, en la lectura a primera vista es cuando el alumno puede viciar un pasaje, por ello creo que es cuando más dificultades tendrá.
6. 1. La partitura no es solo el lugar donde está escrita la música, es una herramienta de trabajo donde anotar todas las indicaciones técnicas que quien al alumno en su interpretación.
7. 5. Si, puede haber puntos de vista distintos en cuanto a la interpretación como por ejemplo el fraseo, las emisiones, el pulso...
8. 2. Analíticamente hablando, los conciertos de Mozart tienen una forma claramente diferenciable por lo que son una buena forma de introducir el análisis de las piezas a interpretar, pero no se decide tocar estas piezas por su forma.
9. 1. No, en los cursos altos, las obras se abordan más en el sentido de cómo interpretar y en los más bajos se intenta dar herramientas técnicas para poder interpretar, muchas veces recuerdo a los alumnos que hay que trabajar mucha técnica para ponerla al servicio de la interpretación.
10. 5. No solo se debe tener en cuenta si no poner en práctica ,el canto es una gran herramienta para la interpretación, tocar es como cantar,

11. 1A pesar de ser aspectos muy importantes y que se practican mucho, en los primeros cursos los alumnos suelen estar más pendientes de lo que tocan que de postura y respiración.
12. 5. Aquí ya son más conscientes de la importancia de estos temas y su correcta utilización.
13. 5. Si, y reitero que el uso del canto ayudará mucho a un correcto fraseo.
14. 5. Creo que estos ejercicios deben de tratarse de forma transversal en cualquier trabajo bien sea de técnica o de interpretación.
15. 5 Ya que definiendo que tocar es como cantar pienso que algún tipo de calentamiento de este sistema es necesario.
16. 5. En los últimos años se ha explorado mucho en este tema y las ventajas de entender el equilibrio total de nuestro cuerpo y aplicarlo a nuestra postura al tocar,por ejemplo la técnica Alexander.
17. 5Me reafirmo con lo comentado en la pregunta 3

MANUEL ANTONIO FERNÁNDEZ. MADRID:

1. 2. Creo que el profesor puede ofrecer a los alumnos elegir entre varias obras que sean de nivel parecido y que sean adecuadas al nivel del alumno y con un objetivo musical alcanzable, pero no creo que el alumno en esos cursos sepa exactamente lo que le viene mejor. La decisión debe estar asesorada por el profesor.
2. 1. Si no es capaz de tocarla es mejor no programarla. Los alumno deben tocar repertorio accesible y que supongan retos superables. Si no, lo que obtenemos es frustración.

3. 3 Depende de la capacidad de lectura a primera vista del alumno. Si tiene mucha capacidad puede intentar leerla en clase (ocurre muy pocas veces) Si no, el profesor puede tocársela, que el alumno toque pasajes sencillos, escuchar alguna grabación, relacionarla con repertorio ya tocado.

2 En la siguiente clase, pero es bueno que haya una presentación de la obra en una clase por parte del profesor. Nunca dar la obra sin hablar un poco antes de ella y escucharla. Hay que presentarla para despertar el entusiasmo del alumno.
4. 5. Siempre de lo general a lo particular.
5. 3
6. 5 Creo que es importantísimo el desarrollo de la memoria en todos los cursos. Desde el principio y adecuado a cada nivel.
7. 5. Completamente. Puede haber un mundo de diferencia.
8. 1. Disfrute, reto, diversión, calidad musical. Normalmente no, evidentemente.
9. 1 Por supuesto que no, el objetivo siempre debe ser hacer música, pero se plantea de manera diferente.
10. 5. Cantar es el mejor recurso para descubrir nuestra capacidad expresiva. Nunca vamos a tocar más expresivo de lo que seamos capaces de hacer con la voz, así que por mi parte, a cantar todo el mundo y desde pequeñitos.
11. 1. No le dan. Esas cuestiones empiezan a darle importancia (los alumnos) en el grado superior.
12. 1. Tampoco.
13. 3. Puede ser útil bien enfocado.
14. 4
15. 3. Puede ser.
16. 5. Muy útil.

17. 3 Depende del alumno y de la obra.

MANUEL GRAN. SALAMANCA:

1. 4...Sí, siempre que el profesor le dé una lista de ellas

2. 5

3. 2.1º Le comento que escuche varias versiones, se adentre dentro de la época y del estilo y que sobre todo sepa cantarla. 2º No, quizá trabajarla por fragmentos y secciones.

7. 2. No creo porque las características de la obra (estilo) es más difícil de interiorizar y de comprender.

8. . 4 A medida que avanza en la lectura de la obra

9. 5 Sí

10.4 Sí, pienso que por eso una de las peculiaridades de nuestra enseñanza es la clase individual.

11.3 Se intenta que entiendan el estilo y un análisis formal ya que la armonía no la conocen como asignatura.

12.2 No, a mayor cursos el nivel de exigencia formal y estético es mayor.

13.4 Sí

14.1 No.

15.5 Sí

16.4 Sí

17.3

18. 2 No

19.3

20.5, por lo menos obras de la época para ir conociendo estilos.

NOÉ GENTO. PALENCIA:

1. 3 – Pongo la nota media porque creo que más que elegir, pueden y deben proponer y entre el profesor y el alumno llegar a consensuar.
2. 3 – Si bien el alumno debe llegar al dominio de determinados aspectos técnicos que se reflejan en una obra determinada, si el alumno no puede ser capaz de tocarla se puede contribuir al hundimiento del propio alumno. Por lo tanto exigir sí, pero en la medida de lo posible adaptar (sin regalar)
3. 4 – “Estudiada”, más bien leída para saber por dónde se anda.
4. 5 – Se debe conocer primero de que va la obra, debe entender qué quería decir el compositor...
5. 4 – Dificultades serias una vez que se avanza, los problemas de lectura a primera vista suelen superarse a medida que se lee más veces.
6. 3 – Dependiendo del alumno. Algunos necesitan tener la referencia escrita para sacar el máximo partido, mientras otros se concentran más visionando la partitura mentalmente.
7. 5 – Por supuesto. Los conocimientos técnicos deben ser similares puesto que han superado los mismos cursos, pero la musicalidad y expresión es muy particular de cada intérprete.
8. 5 – Para mí sí deben profundizar y entender la música globalmente y no solo como notas.
9. 5 – Los objetivos a lograr sí deben ser similares, lo que variará será la dificultad técnica y la comprensión propia de la obra.

10. 5 – Debemos cantar lo que tocamos para así colocar los sonidos que emitimos con el instrumento.
11. 4 – Cada vez más y eso es labor de los docentes, insistiendo en esos aspectos.
12. 4 – Ocurre lo mismo que en los elementales, aunque según se va subiendo de curso, si ha habido una concienciación desde pequeños, suelen ser los propios alumnos los que se preocupan más.
13. 5 – Útil no, necesario e imprescindible.
14. 4 – En general, pero si alguna obra necesita algún aspecto específico, centrarse en él.
15. 5 – Absolutamente necesario e importante.
16. 4 – Son muy útiles tanto para la ejecución como para la relajación y el control mental necesario.
17. 3 – Recomendable pero no obligatorio, al menos en un periodo previo, más adelante, durante el estudio y la profundización puede ayudar escuchar las interpretaciones de otras personas.

ROCIO MATEA. PALENCIA:

1. 3-El alumno podrá elegir las obras, siempre y cuando estén en el nivel que tiene el alumnado, y cuando éstas sean variadas en cuanto a estilo, compositor y otros factores. Una idea es proponer varias y elegir las conjuntamente.
2. 4
3. 2

Se lee primero en clase, despacio, el profesor también la interpreta y se recomienda escucharla. A partir de ahí el alumno empieza a estudiarla
4. 5, sí siempre, es trabajo que ya estará hecho.
5. 3

Las dificultades empiezan en la primera lectura realizada en el aula

6. 5. Siempre recomiendo a los alumnos tocar de memoria cuando tengan total confianza para hacerlo. El nivel de interpretación es mucho más alto cuando no hay partitura delante.
7. 5
8. 3. Ellos no tratan de hacerlo, pero en clase se trabaja en aspectos generales para que conozcan mejor lo que están interpretando.
9. 3. Depende mucho del alumno, pero deben ser mucho más independientes y solventes a la hora de hacerlo. Además de analizar aspectos como la forma de la obra.
10. ? 5 (Si esta pregunta se refiere a cantar la partitura, se debe hacer en todos los cursos)
11. 3
12. 3
13. 5, y siempre marcar las respiraciones en lo que se vaya a tocar (no dejar paso a la improvisación), tener siempre seguro dónde voy a respirar
14. 4
15. 2.
16. 4. Realizar estiramientos al acabar la sesión.
17. 5

MAITE ROSELL. LEÓN.

1.- 1Es al profesor Tutor a quién corresponde la tarea de las obras, ya que es él quién debe cumplir y hacer cumplir la programación didáctica

2.- 3 Si bien el alumno no pudiera seguir la programación escrita para ese curso, sería el docente el encargado de buscar una obra adecuada a las posibilidades del alumno, siempre y cuando no se rebajara el nivel a dicho curso.

3.- 1. La lectura a primera vista sólo tiene una lectura. No cabe posibilidad de estudio previo en casa.

4.- 5. Hay que poner soluciones a los problemas antes de que nos encontremos con ellos en el transcurso de la obra. Si una pieza tiene trinos en cierto pasaje, antes habrá que saber trinar para facilitar un futuro problema. Habrá que facilitarle al alumno ejercicios específicos para desarrollar la técnica del trino y poder desenvolverse mejor a la hora de encontrarse con ellos.

5.- 3. En la primera vista

6.- 5. La memoria se tiene que ejercitar. Es bueno tocar algunas obras de memoria, así te centras más en técnicas y sobre todo desarrollas el tema afinación.

7.- 5. En segundo de Enseñanzas Profesionales aún no se ha profundizado en los estilos y época de los compositores, lo que llega a confundir a los alumnos a la hora de ejecutar una pieza. Perfectamente puede haber disparidad de ideas en cuanto a la hora de interpretar la obra.

8.- 2. Los niños en éste curso lo que quieren es tocar la obra. Pocos se interesan por el compositor ni mucho menos pararse en analizar la pieza, ya que en segundo aún no existe la asignatura de armonía ni de análisis. Somos nosotros los encargados de enseñarles (sin entrar en muchos detalles) época y un pequeño análisis formal de la pieza.

9.- 3. A cursos más avanzados evidentemente que paramos muchísimo más en detalles a la hora de ejecutar como de analizar la obra. Hay que tener claro en un curso avanzado qué se va a interpretar y tener conclusiones claras sobre los temas en la pieza a interpretar.

10.- 1. A la hora de interpretar un instrumento como es el caso de la trompa el aspecto de la voz no influye para nada. Sí entraría a formar parte en la asignatura de Lenguaje, pero esta asignatura deja de existir en tercero de Enseñanzas Profesionales.

11.- 2. En Enseñanzas Elementales la importancia de la respiración y la postura es imprescindible, si no se corrigen a tiempo podrían desembocar en un mal hábito y lesiones futuras difíciles de sanar.

12.- 2. En Enseñanzas Profesionales éstos hábitos deberían formar parte del trompista ya de forma involuntaria y cotidiana. Si se crea una buena base desde los inicios de la carrera del instrumentista tanto en respiración como en postura correcta, facilitará muchísimo más la resistencia como evitar problemas musculares en un futuro.

13.- 5. Los ejercicios de respiración facilitan mucho el desarrollo de la obra. Hay que desarrollar la capacidad pulmonar para evitar quedarse corto de aire y fisurar frases. Una buena respiración es la base de TODO.

14.- 5. En general, para cualquier ejercicio u obra.

15.- 4. El aparato fonador es el encargado de producir las emisiones sonoras, por lo que va a realizar un esfuerzo superior a la hora de tocar un instrumento que en cualquier otro momento, entonces es aconsejable realizar ejercicios previos para prepararlo y evitar problemas en un futuro.

16.-5. Cada vez que se va a tocar un instrumento (sea madera, metal, tecla, cuerda...) hay que realizar ejercicios de estiramiento (calentamiento) de todos los músculos posibles del cuerpo. En el caso de la trompa sería conveniente ejercitar previo estudio: brazos, abdomen, piernas, manos, cuello...hay gimnasia y ejercicios de YOGA específicos para músicos. Cada vez es mayor el número de instrumentistas que acuden a este tipo de disciplina para mejorar

la calidad de interpretación. Es igual de importante el calentamiento previo al estudio como el estiramiento al finalizarlo.

17.- 5. Sí que es bueno acostumbrarse a escuchar música y sobre todo la que se va a trabajar en clase. Hay muchas versiones de una pieza en concreto. Hay que dar oportunidad al alumno de que exprese su razón y entendimiento de la obra. Será labor del docente corregir errores tanto en matiz, fraseo y dinámica de la obra.

JOSÉ MIGUEL ASENSI. VALLADOLID-SALAMANCA

1. 1
2. 5 si es capaz, si no, no tiene sentido que el alumno interprete una obra que no puede dominar.
3. 5, por lo menos leída.
4. 3
5. 3
6. 1
7. 5
8. 2
9. 1,no
10. 5
11. 1
12. 2
13. 5. Habría que hacer estos ejercicios con carácter general
14. 5
15. 1
16. 1
17. 5

PROGRAMACIONES DE LOS CENTROS:

Objetivos generales de las enseñanzas profesionales.

La enseñanza de Instrumentos de Viento Metal (Trombón, Trompa, Trompeta y Tuba) en las enseñanzas profesionales de música tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos las siguientes capacidades:

- a) Dominar en su conjunto la técnica y las posibilidades sonoras y expresivas del instrumento.
- b) Utilizar con autonomía progresivamente mayor los conocimientos musicales para solucionar cuestiones relacionadas con la interpretación: digitación, articulación, fraseo, etc.
- c) Interpretar un repertorio que incluya obras representativas de las diversas épocas y estilos, de dificultad adecuada a este nivel.
- d) Practicar la música de conjunto, en formaciones camerísticas de diversa configuración y desempeñando papeles de solista con orquesta en obras de dificultad media, desarrollando así el sentido de la interdependencia de los respectivos cometidos.
- e) Adquirir y aplicar progresivamente herramientas y competencias para el desarrollo de la memoria.
- f) Desarrollar la capacidad de lectura a primera vista y aplicar con autonomía progresivamente mayor los conocimientos musicales para la improvisación con el instrumento.
- g) Conocer las diversas convenciones interpretativas vigentes en distintos períodos de la historia de la música instrumental, especialmente las referidas a la escritura rítmica o a la ornamentación.

Contenidos generales de las enseñanzas profesionales:

- a) Desarrollo de la velocidad en el instrumento.
- b) Estudio del registro agudo

- c)* Estudio de los ornamentos (trinos, mordentes, apoyaturas, etc.)
- d)* Estudio de la literatura solista del instrumento adecuada a ese nivel.
- e)* Profundización de todo lo referente a la articulación, estudio del doble y triple picado.
- f)* Trabajo de todos los elementos que intervienen en el fraseo musical, línea, color y expresión adecuados a los diferentes estilos con especial atención a su estudio en los tempos lentos.
- g)* Perfeccionamiento de la igualdad sonora y tímbrica en los diferentes registros.
- h)* Iniciación a la interpretación de la música contemporánea y al conocimiento de sus grafías y efectos.
- i)* Estudio de los instrumentos afines (trompa natural, trompa alpina y tuba wagneriana).
- j)* Entrenamiento permanente y progresivo de la memoria.
- k)* Práctica de la lectura a primera vista, y del transporte a diferentes tonos
- l)* Audiciones públicas para tratar el miedo escénico.
- m)* Práctica del conjunto.

Criterios de evaluación:

1. Utilizar el esfuerzo muscular, la respiración y relajación adecuados a las exigencias de la ejecución instrumental. Con este criterio se pretende evaluar el dominio de la coordinación motriz y el equilibrio entre los indispensables esfuerzos musculares que requiere la ejecución instrumental y el grado de relajación necesaria para evitar tensiones que conduzcan a una pérdida de control de la ejecución.
2. Demostrar el dominio en la ejecución de estudios y obras sin desligar los aspectos técnicos de los musicales. Este criterio evalúa la capacidad de interrelacionar los conocimientos técnicos y teóricos necesarios para alcanzar una interpretación adecuada.

3. Demostrar sensibilidad auditiva en la afinación y en el uso de las posibilidades sonoras del instrumento. Mediante este criterio se pretende evaluar el conocimiento de las características y del funcionamiento mecánico del instrumento y la utilización de sus posibilidades.

4. Demostrar capacidad para abordar individualmente el estudio de las obras de repertorio.

Con este criterio se pretende evaluar la autonomía del estudiante y su competencia para emprender el estudio individualizado y la resolución de los problemas que se le planteen en el estudio.

5. Demostrar solvencia en la lectura a primera vista y capacidad progresiva en la improvisación sobre el instrumento. Este criterio evalúa la competencia progresiva que adquiera el alumno en la lectura a primera vista, así como su desenvoltura para abordar la improvisación en el instrumento aplicando los conocimientos adquiridos.

6. Interpretar obras de las distintas épocas y estilos como solista y en grupo. Se trata de evaluar el conocimiento que el alumno posee del repertorio de su instrumento y de sus obras más representativas, así como el grado de sensibilidad e imaginación para aplicar los criterios estéticos correspondientes.

7. Interpretar de memoria obras del repertorio solista de acuerdo con los criterios del estilo correspondiente. Mediante este criterio se valora el dominio y la comprensión que el alumno posee de las obras, así como la capacidad de concentración sobre el resultado sonoro de las mismas.

8. Demostrar la autonomía necesaria para abordar la interpretación dentro de los márgenes de flexibilidad que permita el texto musical. Este criterio evalúa el concepto personal estilístico y la libertad de interpretación dentro del respeto al texto.

9. Mostrar una autonomía progresivamente mayor en la resolución de problemas técnicos e interpretativos. Con este criterio se quiere comprobar el desarrollo que el alumno ha alcanzado en cuanto a los hábitos de estudio y la capacidad de autocrítica.

10. Presentar en público un programa adecuado a su nivel demostrando capacidad comunicativa y calidad artística. Mediante este criterio se pretende evaluar la capacidad de autocontrol y grado de madurez de su personalidad artística.

PROPUESTA PROGRAMACIÓN ENSEÑANZAS PROFESIONALES.

1º curso de Enseñanzas Profesionales.

Métodos de técnica y estudios:

- Flexibilidad: “50 ejercicios primarios para trompa” B. Tuckwell. Utilizados para leer a primera vista, puesto que son sencillos para el nivel.
- “Método completo de trompa” Vol.1 Lucien Thevet.
- “200 nuevos estudios” Vol.1 Máxime Alphonse.
- Escalas e intervalos, ejercicios proporcionados por el profesor.
- “60 estudios” L. Thevet.
- Tecni-cor. Vol. 1, 2, 3, Daniel Bourgue. Selección de ejercicios.

Obras:

- “Romanza” R. Gliere.
- .”Romance” Op.36 C Saint-Saens.
- “En Irlande” E. Bozza.
- “Sonata nº1” L. Cherubini.

2º curso de Enseñanzas Profesionales.

Métodos de técnica y estudios:

- “Tecni-cor”. Vol. 1, 2, 3, Daniel Bourgue. Selección de ejercicios.
- Intervalos, escalas y pedales.
- “Método completo de trompa” Vol.1 L. Thevet.
- “200 nuevos estudios” vol.1 M. Alphonse
- estudio del transporte.

Obras:

- “Sonata en fa” A. Corelli.

- “Reveries” A. Glazunov.
- “Concierto nº1” W. A. Mozart
- “Intermezzo” R. Gliere

3º curso de Enseñanzas Profesionales.

Métodos de técnica y estudios:

- “Tecni-cor”. Vol. 1, 2, 3, Daniel Bourgue. Selección de ejercicios, ampliándose cada curso.
- “Método completo de trompa” Vol.1-Vol. 2 L. Thevet (en función del avance del alumno)
- “60 estudios seleccionados” Kopprasch
- Intervalos, escalas y pedales.
- estudio del transporte.
- “200 nuevos estudios” vol.2 M. Alphonse.

Lecciones 1-20.

Obras:

- Nocturno” F. Strauss
- “Sonata” G. P. Telemann
- “Concierto nº1” W. A. Mozart

4º curso de Enseñanzas Profesionales.

Métodos de técnica y estudios:

- “Tecni-cor”. Vol. 1, 2, 3, Daniel Bourgue. Selección de ejercicios.
- Intervalos, escalas y pedales.
- estudio del transporte.
- “Método completo de trompa” vol.2 L. Thevet

- 60 estudios seleccionados” Kopprasch
- “200 nuevos estudios” vol.2 M. Alphonse

Obras:

- Concierto nº2 W.A. Mozart
- “Sonata for horn” L.V. Beethoven
- “Concierto Op. 8” F. Strauss

5º curso de Enseñanzas Profesionales.

Métodos de técnica y estudios:

- “Tecni-cor”. Vol. 1, 2, 3, Daniel Bourgue. Selección de ejercicios.
- “Warm up” P. Farkas
- Escalas, arpegios y pedales.
- estudio del transporte.
- “Método completo de trompa” vol. 2 L. Thevet
- “200 nuevos estudios” vol.3 M. Alphonse

Obras:

- “Andante” R. Strauss
- “Concierto nº 3” W.A. Mozart
- “Fantasía” o “Tema y variaciones” F. Strauss
- “Elegie” F. Poulenc

6º curso de Enseñanzas Profesionales.

Métodos de técnica y estudios:

- “Tecni-cor”. Vol. 1, 2, 3, Daniel Bourgue. Selección de ejercicios.
- Escalas, arpegios y pedales.

- estudio del transporte.
- “Método completo de trompa” vol.2 L.Thevet
- “200 nuevos estudios” vol.3 M. Alphonse
- “40 estudios” H. Kling.

Obras:

- “Laudatio” B. Kroll
- “Concertpiece” C. Saint Sæens
- “Concierto nº 4” W. A. Mozart
- “Concierto para trompa y orquesta nº 1, Op. 11”, R. Strauss.

The musical score consists of six staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with triplets and accents. The second staff continues this melodic line. The third staff includes a forte (*f*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth staff features a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The fifth staff is marked with fortissimo (*ff*). The sixth staff is marked *Tutti* and includes a rehearsal mark **30** with the tempo marking *calando*. The score concludes with a double bar line and repeat dots.