



Universidad de Cuenca

UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

**MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E
INVESTIGACIÓN MUSICAL**

**Guía Didáctica para el proceso de
Enseñanza Aprendizaje de la Trompeta**

*Tesis Previa a la obtención del Título de
Magister en Pedagogía e Investigación Musical*

Autor: Angelo Patrocinio Silva Paredes
Director de tesis: Mg. Angelita Mercedes Sánchez Plasencia

Cuenca- Ecuador
Junio 2014



RESÚMEN

El presente trabajo de investigación describe un estudio realizado a un grupo específico de niños y adolescentes, estudiantes de trompeta del Conservatorio de Música La Merced Ambato. Este análisis permite detectar las inconformidades existentes en el sistema de enseñanza-aprendizaje de la trompeta, lo cual comprueba que se debe realizar una nueva Guía Didáctica.

Como resultado de este trabajo, se hace un estudio en el contexto bibliográfico de los antecedentes literarios que se han desarrollado hasta el momento, lo que determina inconsistencias en la técnica preliminar del aprendizaje de este instrumento, evidenciando algunos errores en la formación de la embocadura que ocasionan la producción de un sonido débil y con bajo nivel vibratorio a consecuencia de la inadecuada postura y ubicación de la boquilla, acciones que conllevan a una deficiente condensación de los labios y a la generación de un flujo de aire débil, carente de frecuencias agudas, flexibilidad y control en el manejo de los registros del instrumento, y finalmente, el ataque o articulación demasiado pesado, debido a la postura de la lengua en su afán por articular; en conclusión, se presenta el desarrollo de una guía didáctica para el proceso enseñanza-aprendizaje de la trompeta, mediante la aplicación de varios ejercicios que van a permitir a los estudiantes obtener un proceso de aprendizaje óptimo en este instrumento musical..

PALABRAS CLAVES: Enseñanza-aprendizaje de la trompeta, técnica de la trompeta, embocadura de la trompeta, guía didáctica de la trompeta, condensación de los labios para la embocadura de la trompeta.



Abstract

This work of investigation describe a study that has been realized to specific group of children and teenager, who are student of trumpet at "la Merced" conservatory of music on Ambato city. This analysis allow detect that there are nonconformities to teaching-learning system of trumpet, which proves to be performed a new education guide.

As a result of this work, a study is made in the context bibliographic, that has been developed until now, which determines inconsistencies about of preliminary technical learning of this instruments, we show a mistakes in the technical of embouchure which produce weak sound and low vibrational level it is caused by bad posture and location of mouthpiece, actions that involve a deficient condensation of lips and generation of weak air flow, lacking high frequency, flexibility and control of record the instrument, and finally, the attack or articulation are heavy, because the position of the tongue to articulate; in conclusion, develops a didactic guide for teaching-learning process of trumpet, by mean of application of several exercise that it will allow to students to get an optimal learning process in this musical instrument.

KEY WORDS: Teaching and learning of the trumpet, trumpet technique, trumpet mouthpiece, trumpet tutorial, condensation of the lips to the mouthpiece of the trumpet.



ÍNDICE DE CONTENIDOS

CAPITULO I

1. PEDAGOGÍA GENERAL Y MUSICAL.....	17
1.1 Pedagogía general.....	17
1.2 Pedagogía Musical.....	23
1.3 Concepto de educación.....	33
1.4 La didáctica.....	38
1.5 Didáctica musical.....	42
1.6 La enseñanza.....	47
1.7 El aprendizaje.....	50
1.8 Proceso enseñanza – aprendizaje musical.....	52

CAPITULO II..... 57

2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS EN TORNO AL PROCESO DE ENSEÑANZA- APRENDIZAJE DE LA TROMPETA..... 57

2.1. Fundamentos teóricos sobre la enseñanza-aprendizaje de la trompeta.	57
2.2. Diferentes enfoques metodológicos para el proceso enseñanza aprendizaje de la trompeta.....	70
2.3. Criterios de evaluación en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la trompeta.....	76
2.4. Problemas más frecuentes en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la trompeta.....	79
2.4 El rol del profesor en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la trompeta.....	80

CAPITULO III..... 84

FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS..... 84

3.1. Problema del proceso enseñanza-aprendizaje de la trompeta.....	84
3.1.1. Situación actual del proceso enseñanza-aprendizaje.....	86
3.3. Resultados de los métodos y técnicas aplicados en el diagnóstico de necesidades de la investigación.....	87
3.3.1. Resultados de la observación.....	87
3.3.2. Encuesta.....	90
3.4.3. Entrevista.....	100



3.4.4. Conclusiones de la investigación	103
CAPITULO IV	104
4. GUÍA DIDACTICA PARA EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LA TROMPETA	104
4.1. Fundamentos pedagógicos de la Guía Didáctica	106
4.2. Propuesta de la Guía Didáctica.....	108
I. Introducción.....	110
II. Errores en la formación de la embocadura	113
III. La boquilla.....	115
7) Ejercicios para los tres niveles de vibración de los labios	139
8) Ejercicio para el registro pedal	142
9) Ejercicio para el registro grave	142
10) Ejercicios para el registro medio	142
11) Ejercicios para el registro agudo.....	142
12) Ejercicios para el glissando ascendente	144
13) Ejercicios para el glissando descendente	144
14) Ejercicios para el glissando ascendente-descendente	144
15) Ejercicios para el glissando descendente- ascendente	144
IX. Test de registro sonoro	145
16) Ejercicios para el registro agudo.....	145
17) Ejercicios para el registro medio	145
18) Ejercicios para el doble pedal	146
19) Ejercicios combinados	146
X. Desarrollo del ataque y articulación	149
21) Ejercicios para el ataque y función de la lengua	149
22) Ejercicios de ataque con permutación rítmica.....	151
23) Ejercicios de permutación rítmica y estacato.....	151
XI. La flexibilidad	152
24) Ejercicios preliminares para la flexibilidad	152
25) Ejercicios de flexibilidad para el registro medio	155
26) Ejercicios de flexibilidad para el registro grave y registro pedal	157
27) Ejercicios de flexibilidad para el registro agudo	159
XII. La digitación.....	160



28) Ejercicios para desarrollar la digitación.....	160
XIII. El doble staccato	161
29) Ejercicios de preparación para el doble staccato	161
CONCLUSIONES.....	163
RECOMENDACIONES	165
BIBLIOGRAFÍA	166
ANEXOS	171
ANEXO 1: ENCUESTA A ESTUDIANTES.....	171
ANEXO 2: ENTREVISTA A PROFESORES.....	173
ANEXO 3: FICHA DE OBSERVACIÓN.....	175
ÍNDICE DE TABLAS	176
ÍNDICE DE GRÁFICOS	176



Universidad de Cuenca



Universidad de Cuenca
Cláusula de derechos de autor

Yo, Angelo Patrocinio Silva Paredes, autor de la tesis "Guía Didáctica para el proceso de Enseñanza Aprendizaje de la Trompeta", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magister en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciera de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor/a

Cuenca, 26 de junio de 2014

Angelo Patrocinio Silva Paredes

C.I: 1803411493



Universidad de Cuenca



Universidad de Cuenca
Cláusula de propiedad intelectual

Yo, Angelo Patrocinio Silva Paredes, autor de la tesis "Guía Didáctica para el proceso de Enseñanza Aprendizaje de la Trompeta", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 26 de junio de 2014

Angelo Patrocinio Silva Paredes

C.I: 1803411493



DEDICATORIA

Le dedico este trabajo a mi esposa Catherine, quien ha sido el apoyo incondicional en el logro de mis objetivos.



AGRADECIMIENTO

Agradezco a Dios y a mis padres por la gracia de la vida y la fortuna de haberme dado la capacidad y el talento para ser creador y emisor de lo más sublime de la naturaleza; la música.



INTRODUCCIÓN

En un mundo tan globalizado como el actual, en donde el acceso a los medios electrónicos y a la información se generan de manera vertiginosa, época en la que los estudiantes optan por un nuevo estilo de vida generado por los cambios sociales y culturales en todo el sistema, en la que los medios electrónicos se han convertido en una herramienta indispensable para el desarrollo e interacción humana, los mismos que generan cambios que obligan a plantear nuevos enfoques metodológicos en el ámbito educativo. En el contexto musical, específicamente en el proceso enseñanza aprendizaje de la trompeta se despliegan una gran diversidad de conceptos, unos enfocados de manera general al aprendizaje, mientras que otros focalizados específicamente al estudio de los elementos que intervienen en el desarrollo de la técnica de ejecución de la trompeta.

La trompeta es un instrumento musical perteneciente a la familia de viento-metal, su fabricación se basa en una rigurosa aleación de metales seleccionados ya que de esto depende en gran medida la calidad y afinación requeridas para su objetivo. El intérprete es el encargado de dar sonoridad mediante una actividad vibratoria generada por los labios conjuntamente con un sólido flujo de aire, apoyados en un pequeño accesorio denominado boquilla, permitiendo de esta manera generar y amplificar el sonido a través del instrumento; por ello que este instrumento presenta mayor dificultad en el aprendizaje debido a que influyen muchos factores como: la posición óptima de la boquilla en los labios, la condensación, el flujo de aire, y el ataque.

Al referirse a la correcta posición de la boquilla con respecto a los labios, se está hablando de la embocadura, definición a la que todo instrumentista de viento conoce como el establecimiento de los labios y de los músculos faciales en una posición en la que hace posible que vibren a diferentes velocidades e intensidades, lo cual permite que el aire que genera la vibración se convierta en sonido. El sonido generado producto de la vibración labial se desarrolla en primera instancia mediante la boquilla, accesorio cónico que permite acoplar al instrumento y direccionar las frecuencias sonoras producidas en respuesta a la



vibración, y finalmente el instrumento como tal es el encargado de amplificar y materializar el sonido musical.

La finalidad de establecer una correcta formación de la embocadura trae consigo una ubicación óptima de la boquilla ya que esto facilita la condensación, y el control del aire y por ende la producción del sonido, resistencia, flexibilidad y registro.

Los instrumentos de viento generan el sonido cuando se hace vibrar dentro de ellos una columna de aire, al que se denomina flujo de aire. (Universidad de Valladolid, 2005) El segundo elemento al que hay que referirse en el proceso de enseñanza aprendizaje de la trompeta es el flujo de aire, el cual se refiere a un impulso generado por el músculo diafragmático a través del proceso inhalación-exhalación, proceso en la que la corriente de aire toma la suficiente fuerza y firmeza para generar afinación, color y la calidez en el sonido. Es así que todo instrumento de viento tiene como base fundamental una columna de aire, alimentada en un extremo por una válvula que controla el flujo de manera externa, en este caso la válvula de control son los labios, los cuales regulan la presión acústica en la boquilla mediante la acción de abrir y cerrar los labios, movimiento que acciona la compresión y descompresión del aire que circula a través de ellos.

Finalmente se debe referir a la determinación y dedicación que debe existir entre el maestro y el estudiante, ya que en la actualidad no se puede hablar de un solo actor en el proceso de enseñanza- aprendizaje, puesto que los dos forman un todo; los resultados positivos o negativos no pueden recaer solamente a una de las partes involucradas ya que dependen el uno del otro, la realidad es que como seres humanos se tiende en repetidas ocasiones a abandonar las metas con relativa facilidad, cosa que no debe suceder cuando existe un alto grado de compromiso, determinación y dedicación en el estudio de la trompeta; ya que en esto ejerce un papel protagónico el profesor, quien es responsable de fomentar la motivación y el estímulo permanente en el proceso de aprendizaje.



Este modelo educativo permite enraizar un fuerte compromiso entre maestro y estudiante para que el trabajo desplegado sea llevado de manera cooperada, es por ello, que esta investigación pretende orientar a los docentes y estudiantes de trompeta de los conservatorios y academias de música de todo el país, a utilizar procesos esenciales que deben tomarse en cuenta en cada etapa de formación, de tal forma que, se pueda evitar los errores que comúnmente se manifiestan como son; mala postura de la embocadura, deficiente condensación, flujo de aire inestable, lo tiene graves implicaciones en el sonido del trompetista, falencias que se puede prevenir y corregir oportunamente en el proceso de formación inicial, por ello no está por demás hacer referencia a algunas dificultades que marcan el proceso de aprendizaje de la trompeta, complicaciones que afectan principalmente a la reacción de los labios, consecuencias que sentencian el futuro del músico trompetista, estos inconvenientes son el resultado de los negligentes procesos metodológicos en la formación del pilar fundamental en el estudio de la trompeta, que es la denominada y tan conocida pero poco profundizada “embocadura”, los cuales influyen directamente en el avance del aprendizaje. Así mismo existen efectos que dejan secuelas muy graves que se traducen como trastornos psicológicos y patológicos que conducen a la deserción de los estudiantes, es por eso que el aspecto de la embocadura es considerado como uno de los temas más complejos y polémicos a la hora de estudiar la trompeta, por tal razón existen una gran variedad y diversidad de criterios que causan controversia, como las recomendaciones sobre la postura de la boquilla en los labios, en donde unos recomiendan más tejido del labio superior en la boquilla y otros lo contrario, entre otros; razones suficientes para que la embocadura sin duda sea la parte más importante de un trompetista, ya que aquí nace el sonido; es por eso que este tema debe ser considerado como el capítulo inicial del aprendizaje de este maravilloso instrumento.

En cuanto a las características físicas, se debe tener muy claro que no existen limitaciones físicas ni particulares para la práctica de la trompeta, lo que sí se puede decir es que existe una gran pluralidad en la forma de los labios de los seres humanos, unos poseen labios de contextura fina, gruesa, delicada, muy



fuertes y robustos; características fisiológicas que neutralizan la aplicación de los métodos convencionales de manera generalizada y estandarizada, siendo este el punto crítico, en donde se producen y se cometen los mayores errores en la formación de la embocadura, problemas al que el presente estudio trata de dar solución mediante la dotación de nuevas herramientas que permitan tener un mejor enfoque metodológico para facilitar el aprendizaje de la trompeta, y a partir de ello sea posible la aplicación de cualquier método encontrado en la literatura del trompetista, por tal razón en esta investigación se abordan temas específicos sobre la didáctica en la enseñanza aprendizaje de la trompeta, prestando mayor interés en la formación de la embocadura, tema considerado como eje transversal en la fase inicial de este proceso.

Por otra parte la función pedagógica es de vital importancia, puesto que el maestro va a ser un alumno mas, quien debe estudiar y probar los conocimientos para orientar de manera eficaz y eficiente a los educandos, es así que como buenos educadores se debe abordar diferentes enfoques y planteamientos que algunos autores como Jean B. Arban, Louis Maggio, Donald Reinhardt, Jeff Smiley, entre otros, generan propuestas respecto al tema de la embocadura de la trompeta, de los cuales se va a desprender un nuevo concepto basado en los criterios técnicos, que los años de experiencia en la enseñanza de la trompeta permiten generar un conocimiento diferente sobre la enseñanza-aprendizaje en este instrumento.

La presentación de esta guía didáctica enfoca de manera detallada la postura adecuada de los labios, para los registros grave, medio y agudo que se propone en el estudio de la trompeta, en donde los labios tienen un comportamiento diferente, generando un movimiento dinámico de acuerdo a la variación del registro y a las necesidades del trompetista, mismos que se plasman en un documento denominado "*Guía didáctica¹ para la enseñanza aprendizaje de la Trompeta*", material que provee una serie dinámica de ejercicios mecánicos rutinarios que brindan una mejor respuesta al contacto de

¹Tirúa, 2001. Guía Didáctica; son una herramientas más para el uso del alumno que como su nombre lo indica apoyan, conducen, muestran un camino, orientan, encauzan, tutelan, entrenan.



la boquilla y la corriente de aire, permitiendo reducir la presión sobre los labios a los niveles mínimos requeridos, dotando así al estudiante de una embocadura sólida y eficiente.

Este trabajo se ha desarrollado en base a las normas y estructuras generales de investigación científica e investigaciones del tipo bibliográfico por medio de la cual se analizan libros y publicaciones para levantar información importante que aporte antecedentes investigados dados con anterioridad, exploratoria ya que se va a obtener información de fuentes primarias como son la práctica docente en diferentes entidades de formación musical y secundarias de publicaciones en diarios y entidades públicas o privadas. La estructura de esta investigación se presenta dividida en cuatro capítulos que se desarrollarán con los siguientes contenidos:

Capítulo I: Pedagogía General y musical, en este capítulo se aborda temas específicos relacionados con la pedagogía general, así como conceptos asociados a la pedagogía musical.

Capítulo II: Fundamentos Teóricos en torno al Proceso de Enseñanza Aprendizaje de la Trompeta.- El segundo capítulo aborda diferentes enfoques metodológicos, así como los problemas frecuentes que influyen en esta etapa de formación, y el rol del profesor como ente formador y orientador.

Capítulo III: Fundamentos metodológicos del proceso de investigación científica.-Capítulo en el que los sujetos de investigación serán considerados a través de la determinación de una muestra, la cual proporciona información veraz y oportuna al momento de presentar el informe de los resultados así como el análisis e interpretación de los datos de la investigación.

Capítulo IV: Guía Didáctica para el Proceso de Enseñanza Aprendizaje de la Trompeta.-Finalmente en este capítulo se presenta la propuesta de la guía didáctica para el proceso de enseñanza aprendizaje de la trompeta, así como los fundamentos pedagógicos sobre la guía propuesta.



Universidad de Cuenca

Anexos: Contiene los formatos de las encuestas, entrevistas y las partituras de ejercicios analizados y referidos en esta investigación.



CAPITULO I

1. PEDAGOGÍA GENERAL Y MUSICAL

1.1 Pedagogía general

La pedagogía es esencial para el desarrollo de la enseñanza musical, la capacidad del docente se define a través de las técnicas y métodos didácticos que puede aplicar, según la cultura de sus estudiantes, la experiencia previa, depende de las tradiciones y corrientes de pensamiento pedagógico en que se inscribe, no son las acciones sino las teorías que se aplican en el proceso enseñanza aprendizaje, como menciona Durkheim “la Pedagogía consiste, no en acciones, sino en teorías. Estas teorías son maneras de concebir la educación, no maneras de practicarla”(DURKHEIM, 1989: 100).

Pero no solo Durkheim ha tenido influencia en definir la pedagogía; autores como Comte, haciendo referencia a la condición disciplinaria de la Pedagogía, también Philippe Merieu se centra en este punto de vista, para ellos significa saber explicar y transmitir los conocimientos, no existe una clara definición, dependerá del tipo de aprendizaje que quiera transmitir, por ejemplo según De Battisti “La tradición anglosajona en los escritos de textos pedagógicos encontramos el mismo significado del término pedagogía de tradición francesa en la palabra “pedagogy”(DE BATTISTI, 2011).

Cada paradigma la define de manera distintas, en el caso del pensamiento alemán como menciona De Battisti: “la Pedagogía (Pädagogik o Pedagogía con mayúsculas) es una disciplina, así Dilthey la define en el prólogo de su Historia de la Pedagogía como “teoría de la formación”, todo esto presupone que variará según el contexto socioeducativo, la fundamentación filosófica de varios autores, y los paradigmas como menciona el mismo:

“Los contenidos de la disciplina académica Pedagogía varían según el paradigma, así desde el paradigma tradicional deductivo filosófico, los contenidos de la disciplina se identifican con la filosofía de la educación, el



paradigma positivista niega el carácter científico del conocimiento pedagógico: dado que carecer de carácter absoluto, objetivo y libre de valores. Se la caracteriza como una teoría práctica (Moore, 1980), en tanto propone normas de intervención educativa, acercándose fundamentalmente con la Didáctica. Las teorías científicas de la educación se hacen sobre otras disciplinas no pedagógicas: psicología, sociología, filosofía, etc. Resulta desprovista de contenidos y reducida a una introducción de las demás disciplinas pedagógicas. “El paradigma comprensivo-constructivo, pone de relieve que la ciencia se realiza tanto desde los modelos científicos conceptuales y desde los modelos socioculturales que orientan tanto la percepción de la realidad como los métodos de investigación utilizados. No se niega el carácter científico y tecnológico, construye teorías que explican e interpretan la educación y da normas de intervención. Todas las disciplinas pedagógicas se caracterizan epistemológicamente por ser científicas y tecnológicas de la educación, explica y justifica la intervención pedagógica general y genera normas para dicha intervención” (DE BATTISTI, 2011).

En el proceso de enseñanza aprendizaje de la trompeta se aplicará el paradigma comprensivo y constructivo, el cual brindará un espacio vital al desarrollo de estrategias que será fundamental en la construcción del desarrollo del conocimiento musical, cuyo método permitirá lograr que la teoría y la práctica vayan de la mano de manera explicativa y expositiva, por lo que en la enseñanza de la trompeta es necesario la intervención del docente de manera más activa, puesto que no solo se trata de aprender de manera memorística sino lograr discernir y fomentar las habilidades artísticas, es decir no hacer solo lo que el maestro indica sino en función de cómo responde la herramienta didáctica a cada estudiante.

La pedagogía como parte esencial de la educación parte de un método específico, estableciendo las leyes relacionadas, es una ciencia que se apoya en otras para lograr metas específicas, por ejemplo, tiene como base la investigación, la comunicación, la psicología, la epistemología, necesita de estas para lograr desarrollar adecuados procesos de enseñanza aprendizaje como menciona De Battisti:



“Para los españoles Domingo Tirado Benedí y Santiago Hernández Ruiz, bajo la influencia de tradición alemana la pedagogía es “un campo científico cuya unidad está definida por el método. A la Pedagogía le incumbe, como tarea especial, separar y estudiar analíticamente los hechos referentes a la educación”(HERNÁNDEZ Y TIRADO, 1940, p. 45).

Durante su exilio en México durante los años en que produjeron la obra “La ciencia de la educación”, en donde enfatizan sobre el objeto principal y preciso de la Pedagogía, el cual era;

“La formulación de leyes para la educación. La Pedagogía es entendida como la Ciencia de la Educación, porque tiene su objeto de estudio (el hecho educativo), ha establecido la regularidad con que se presentan los fenómenos educativos (ha establecido leyes), cuenta con ciencias auxiliares, auxilia a otras ciencias, emplea en sus investigaciones métodos peculiares, en fin demuestra y sistematiza sus verdades conforme a ciertas teorías” (DE BATTISTI, 2011).

Desde la aplicación en los procesos de educación musical, esta se basa en otras ciencias para lograr este fin, por ejemplo la comunicación puede convertirse en una ciencia auxiliar, con el objetivo de lograr que llegue el mensaje a los estudiantes.

La psicología; todo docente en cualquier área debe entender los aspectos de desarrollo psicosocial de los niños, y establecer sus técnicas de enseñanza en base a un adecuado análisis de sus necesidades, por ello la pedagogía no es una ciencia aislada sino depende del entorno y del proceso socioeducativo.

Otros autores mencionan otras ciencias relacionadas con la pedagogía, la ontología, la axiología, la didáctica, y la administración educativa son necesarias para un adecuado proceso educativo, puesto que la educación está organizada por instituciones de carácter público y privado, también se basa metodologías y técnicas específicas que van desde las memorísticas hasta la que fomentan el trabajo en equipo y el aprendizaje significativo, fundamenta por valores y aspectos filosóficos esenciales, dentro de los paradigmas



positivistas o socio crítico, como menciona Francisco Larroyo (1908-1981), referido por De Battisti. En su libro *La ciencia de la Educación*;

“Vinculó y jerarquizó el campo de estudio de la Pedagogía en cuatro temáticas: 1) Ontología de la Educación: estudio de lo que es el hecho de la educación, tipos, grados y leyes de la educación; 2) Axiología y Teleología de la Educación: se plantean aquí el problema de los fines de la educación y la formación de valores en el hombre; 3) Didáctica: el estudio de los métodos y tareas de enseñanza; y 4) Organización y Administración Educativas: el estudio de la organización y administración del proceso pedagógico. Las ciencias auxiliares de la pedagogía son la biología, la psicología, las ciencias sociales (sociología, historia, economía, política, derecho) la filosofía” (DE BATTISTI, 2011).

Otros autores le dan una mayor importancia a la definición como ciencia de la educación, pero como una estructura propia siendo considerado como un conjunto de conocimientos claros, organizados y sistemáticos, conformados por la pedagogía descriptiva, la normativa y la tecnológica, en el ensayo publicado por De Battisti, se conceptualiza el pensamiento del pedagogo español Lorenzo Luzuriaga (1889-1959),

“Destacado por la prolífica producción bibliográfica durante su exilio en la Argentina escribirá un texto de pedagogía a la que entenderá como ciencia de la educación pero a diferencia de Tirado Bendi, Hernández Ruíz y Larroyo destacará que no está integrada por un conjunto heterogéneo de hechos y leyes, sino que posee una estructura propia dado que constituye un conjunto organizado y sistemático de conocimientos” (LUZURIAGA, 1975: 33).

Prescindiendo de la parte histórica se pueden reconocer tres partes esenciales que la conforman:

- a) La parte Pedagógica Descriptiva, que estudia los hechos, factores e influencias de la realidad educativa;
- b) La Pedagogía Normativa, que a su vez investiga los fines e ideales de la educación;



- c) La parte Pedagogía Tecnológica, que se centra en el estudio de los métodos, organización e instituciones de educación (DE BATTISTI, 2011).

Lo descriptivo, se basa en hechos, vinculados a la realidad socioeducativa, como el entorno del estudiantes, las características de la institución educativa, la personalidad del docente; lo normativo tiene relación con los fines educativos y, lo tecnológico con los métodos del proceso enseñanza aprendizaje, en base a lo expuesto, la filosofía alemana ha influido sobre el concepto de pedagogía como unificadora, como el autor antes mencionado dice:

“Queda marcada la influencia de la tradición alemana, al presentar la pedagogía como ciencia unificadora, distinguiéndose de las ciencias cuyo carácter es eminentemente heurístico. Una Pedagogía con un interés central en la enseñanza y lo escolar como principal actividad profesional, está cargada de una fuerte responsabilidad ética por sus resultados y efectos en su ejercicio. Por lo que el docente en esta concepción “debe ser” un “modelo social a seguir”. Los problemas de la pedagogía serán enfocados más desde una visión filosófica, siendo dominante la visión filosófica-humanística” (DE BATTISTI, 2011).

Para Ethel Manganiello la Pedagogía es una única ciencia, las otras serian solo ramas que descienden de la misma, a las que las denomina “ciencias pedagógicas”; como se ve todos los autores analiza de manera distinta a la pedagogía según su punto de vista, en el ámbito de aplicación de la parte musical se podría denominar que es una ciencia pero que necesita de las otras, unificando criterios además tiene diferentes ramas para la aplicación de técnicas y metodologías didácticas para la enseñanza de los diferentes instrumentos musicales, la pedagogía aplicada en la enseñanza musical permitirá la aplicación de estrategias basada en la experiencia logrando un conocimiento práctico.

La autora Manganiello, mencionada por De Battisti, denomina la siguiente manera la Pedagogía General o Ciencia de la Educación,



“Como una disciplina integral que comprende la “pedagogía teórica” o teórica educativa y la “pedagogía tecnológica” o técnica educativa. En el caso de la Pedagogía teórica abarca dos partes: La pedagogía filosófica o filosofía de la educación la comprende los aspectos ontológicos, axiológicos y teleológicos, y epistemológico pedagógicos; la pedagogía científica que tienen por objeto el estudio los factores reales que intervienen en el proceso educativo, distinguiéndose: la biología pedagógica, la psicología de la educación, la sociología de la educación, la economía de la educación, la culturología de la educación, la historia de la educación y la política educacional. Por su parte, la Pedagogía Tecnológica se ocupa de los medios para lograr la realización de lo que la pedagogía teórica propone, abarcando dos ramas: la didáctica y la organización y administración escolar (MANGANIELLO, 1970), (DE BATTISTI, 2011).

,Por lo analizado, la pedagogía se vale de diversas ciencias, la filosófica, basada en entender los conocimientos adquiridos, en el desarrollo de valores, en el desarrollo sociocultural integral, relacionado con los factores que intervienen en el proceso educativo, vinculado a la sociología, la psicología, la economía, y las políticas educacionales, por eso que, todo maestro no solo debe enseñar sino entender a sus alumnos, y para ello la utilidad de las mismas, sin olvidar la didáctica como base de la aplicación de técnicas, recursos y métodos y además de administración educativa, que es esencial para definir la planificación curricular, el liderazgo, y el desempeño laboral docente.

En la guía se aplicará la pedagogía filosófica, porque permitirá el logro de los objetivos del aprendizaje, basada en lo epistemológico, que busca el desarrollo del conocimiento teórico práctico involucrando todos los actores del proceso enseñanza aprendizaje.

Los métodos deben involucrar sobre el aprendizaje significativo de la enseñanza musical, la pedagogía como tal abarca varios campos, pero debe ser vital a la hora de estructurar un curriculum enfocado a la enseñanza de la trompeta, la guía solo servirá como incentivo y documento explicativo, pero sin



una buena explicación y planificación de las etapas el docente encontrará dificultades en atraer la atención de los niños.

1.2 Pedagogía Musical

La Pedagogía Musical es parte de la educación, que no solo enfoca la adquisición de conocimiento, sino también induce al desarrollo de habilidades específicas en los niños que desde pequeños lo poseen, aunque estas sean innatas, requieren una guía para poder desarrollarlas, de ahí la importancia del docente musical quien no solo debe tocar de manera extraordinaria un instrumento sino también debe lograr captar la atención del alumno, mediante recursos innovadores que produzcan al niño o adolescente la pasión y el amor por la música.

El docente musical, para planificar los contenidos de aprendizaje, las destrezas y los objetivos, debe tener claros conocimientos sobre la psicología del desarrollo y enfocar sus esfuerzos a mejorar el proceso enseñanza aprendizaje.

“En el terreno de la pedagogía el término elemental no ha alcanzado aún su significado definitivo. Lo elemental surge como desarrollo del concepto educativo que se refiere a lo primario, inicial o esencial. Esta definición se deriva en primera instancia de los principios de la psicología del desarrollo, que se basa en la observación de la evolución, comenzando por los factores biológicos de crecimiento. Aplicado al campo educativo, aquí toma importancia el curso natural del desarrollo humano desde la niñez, en donde se fomenta un desenvolvimiento propio” (BARAJAS, 2012).

Es necesario que la educación musical inicie a edades tempranas, puesto que los niños tienen mayores posibilidades de desarrollar sus habilidades cuando son pequeños. Todo material didáctico debe sistematizarse según los grados de dificultad de los contenidos, la edad y ordenamiento lógico de las escalas musicales, aquí se centra en enfocar la música como elemental, que según



Barajas es “aquella música compuesta para enseñar y transmitir los conocimientos fundamentales de la misma” (BARAJAS, 2012).

La pedagogía musical se basa en varios métodos y modelos educativos, que toman en cuenta los contenidos y las cualidades de la música y todos sus elementos, por ejemplo el sistema de Pestalozzi, el de Orff, Gunild Keetmann, de Kodaly, que buscaron la originalidad, la creatividad, haciendo énfasis en ambos aspectos, pero también en la individualidad y el talento; podemos encontrar que, no todos los estudiantes podrán tocar un instrumento, componer o crear algo en el ámbito, pero si será un aporte para su desarrollo integral, psicomotor y psicológico. Barajas hace un análisis de los modelos mencionados:

“En áreas de la pedagogía musical se tiene un sinnúmero de modelos educativos que presentan sus materiales reduciendo las cualidades de la música a sus mínimos elementos. Como antecedente importante en Europa de una pedagogía elemental se encuentra que en el sistema de Pestalozzi². Otros métodos que hoy en día también se aplican basan sus propuestas en diferentes tipos de elementalización: El sistema de Orff y los trabajos de Gunild Keetmann buscaron fomentar de manera práctica la creatividad original a través de la unidad del sonido, la palabra y el movimiento. El método de Kodaly pretende fomentar las habilidades musicales a partir de la segmentación de los grados musicales y de la denominación de la mayor parte de las células rítmicas con valores fonéticos” (BARAJAS, 2012).

Para el aprendizaje musical debe tomarse en cuenta las corrientes de investigación sociológica, de ciencias de la educación, y por ende la musicológica, basado en definir el ciclo del proceso de enseñanza aprendizaje, determinando mediante los estándares que brinda la actual Ley de Educación, denominada LOEI (*Ley Orgánica de Educación Intercultural*), estableciendo las destrezas por criterio de desempeño, la habilidad socioeducativas, logrando el éxito en la enseñanza musical, el docente debe tener claro las características de los alumnos para definir de manera adecuada los objetivos de aprendizaje y

²Los medios para la enseñanza radican en una construcción de tonos musicales aislados y de demás segmentaciones de las propiedades musicales.



los medios didácticos, en base al entorno cultural social en el cual se desenvuelven docentes y niños.

La misión del docente es seleccionar los métodos de enseñanza aprendizaje, el tipo de material, la metodología y los recursos, mas, podemos encontrar dificultades en el contexto socio educativo, como desmotivación escolar. También aún en la enseñanza musical que es más compleja, con la concordancia entre la teoría y la práctica, por lo que el docente debe conocer la individualidad de su alumno, luego su contexto cultural e incluso hasta su herencia y memoria histórica, por ello que se propone combinar obras del repertorio internacional y con énfasis en la música nacional.

La educación musical dependerá de la naturaleza del niño, su entorno social, de ahí provienen las dificultades en el proceso enseñanza aprendizaje, las clases son muy teóricas, y poca prácticas, además debe establecer cómo pueden ayudar los medios de comunicación en el proceso socioeducativo; muchos maestros pueden utilizar las tecnologías de información, como videos tutoriales como apoyo, como menciona Barajas;

“Se puede subrayar que la preocupación general en el campo de la educación musical no solo se vuelca en el fomento al desarrollo psíquico y físico del niño – concretamente en el mundo escolar- sino también reacciona ante la invasión globalizada de los medios masivos de comunicación, que opacan y dominan los terrenos culturales de cualquier país, los mismos pueden influir también en el aprendizaje puesto que pueden ser utilizados por el docente de manera interactiva, hoy es la era tecnológica, en que es muy posible el uso de las tecnologías de la información en todo el proceso educativo, no hay que descartar la posibilidad de la enseñanza a través de imágenes y videos siempre y cuando las mismas sean explicativas, no solo teóricas, hay estudiantes visuales, que aprenden no solo de las explicaciones del docente sino de ver a otros, por lo cual es vital conocer la habilidades de los estudiantes previo un análisis específicos de las mismas”.

La educación musical ayuda al desarrollo de la expresión corporal de los niños/as, permiten que ellos descubran su entorno, justamente a través del



sonido, toda metodología aplicada debe enfocar el proceso creativo como esencial para promover una educación de calidad, reconocer el talento innato, en base a contenidos definidos pero a través de la práctica y no solo la teoría, como menciona Bernal tomando referencia lo manifestado por Hernández y Milán en el siguiente párrafo;

“La Educación Musical ha de permitir que el niño pueda expresarse musicalmente, descubriendo, sintiendo y expresándose a través del hecho sonoro. Por este motivo, el proceso de enseñanza aprendizaje musical debe ir encaminado a favorecer el desarrollo de la creatividad. Educar musicalmente desde la edad infantil supone organizar los contenidos y definir el camino que permita la consecución de capacidades relacionadas con la música”(BERNAL, 2003),(HERNÁNDEZ, HERNÁNDEZ, & MILÁN, 2010).

El docente debe definir las estrategias en base al sentido auditivo, escuchando elementos sonoros, y visuales ya que el niño puede escuchar y mirar a su instructor para aprender de la experiencia, interpretando canciones junto con el profesor para lograr que los niños empiecen a crear y entender los esquemas rítmicos como menciona Hernández, Hernández y Milán

“La educación musical se fundamenta en dos pilares esenciales: oír música y hacer música. Partiendo de esta base, la experiencia musical de los estudiantes en el aula de música se concreta en una serie de elementos clave como son la escucha activa de sonidos y de diferentes músicas a través de las audiciones, el movimiento y el desplazamiento libre y guiado por el espacio, la entonación de canciones pertenecientes a un repertorio dado, la práctica instrumental tanto de instrumentos convencionales como no convencionales y la creación y composición de esquemas rítmicos y melódicos y de sencillas piezas musicales. En este último aspecto, es determinante el papel que juega el docente para fomentar las iniciativas de su alumnado y ofrecer oportunidades con el fin de que éstos desarrollen la creatividad y puedan componer su propia música”(HERNÁNDEZ, HERNÁNDEZ, & MILÁN, 2010).



Métodos didácticos

La enseñanza musical utiliza diversos métodos didácticos establecidos por diferentes pedagogos, basados en el aprendizaje de un instrumento, fundados en la experiencia y no en un conocimiento teórico, Mejía realiza un análisis histórico de los antecedentes de cada uno:

“A comienzos del siglo pasado, surgen distintas metodologías especializadas que pueden agruparse en el movimiento de la Escuela Nueva bajo el lema: «Siglo XX, música para todos». Inspirados en esta corriente músicos como Dalcroze, Martenot, Kodály, transformaron los esquemas rígidos de una enseñanza de la música basada en el solfeo y el aprendizaje de un instrumento y abrieron las puertas a una formación musical en la que «hacer música» y «vivir la música» es más importante que «saber música o teorizar sobre la música». Las experiencias con los sonidos deben ser la base de todo el aprendizaje ya que la verdadera comprensión musical proviene sólo de lo que se ha vivido con los sonidos, en vez de las descripciones y el uso de vocabulario solfístico. Estos pedagogos musicales pusieron al alcance de la educación musical un espectro más amplio y más activo al proponer la interpretación con la voz y/o con instrumentos, la danza, la composición, el desarrollo de la audición, el juego a través de la música (MEJÍA, 2002).

El análisis realizado por Mejía; los métodos didácticos presentan una serie de características, relacionadas con el desarrollo integral socio cognitivo, la motivación, la autoestima, el trabajo colaborativo, la expresión, las destrezas y capacidades rítmicas, buscan que los alumnos conozcan sobre la entonación, el sonido, el escuchar y aprender a leer la música, como manifiesta Alsina, todos estos métodos didácticos tienen en común una serie de características:

“En primer lugar, contemplan los principios relativos a la evolución natural, instintiva y espontánea del alumnado (sentir antes de aprender); les interesa la motivación de los alumnos, la estimulación de la autoestima y la potenciación del trabajo colaborativo; fundamentan la educación musical en la creatividad, la improvisación y la expresividad; procuran desarrollar la capacidad sensorial y perceptiva, la capacidad de relajación y concentración y la valoración del



silencio; además fomentan las capacidades rítmicas, motrices y expresivas del cuerpo; educan la capacidad de entonación y del oído interno y tratan de facilitar y simplificar la lectura rítmica y melódica” (ALSINA, 2007).

Pero todos los métodos han tenido una evolución histórica detallada de los años 70 hasta el siglo XX, la percepción ha ido evolucionando, gracias al aporte de importantes autores.

Mejía aporte los siguientes detalles con respecto a los métodos y sus autores:

“Hacia los años 70 del siglo XX pedagogos como George Self, John Paynter o Murray Schafer toman como punto de partida para la educación musical las renovaciones de la música del siglo XX: la apertura del mundo sonoro, el uso de nuevos instrumentos y materiales no convencionales para producir sonido, la ampliación de criterios acerca del ritmo y de la forma musical y la prioridad del desarrollo de la creatividad musical. Existen grandes aportes de autores que han motivado la aplicación de métodos pedagógicos y metodológicos como Ward, Suzuki, Paynter, Schafer” (MEJÍA, 2002).

En cuanto al método Ward, Mejía menciona a Muñoz quien manifiesta lo siguiente:

“El método Ward³, extendido internacionalmente a partir de los años 20, tiene como finalidad «ofrecer a las niñas y a los niños, desde los seis años, una formación centrada en la música clásica, la música popular y, de manera especial, el canto gregoriano, que constituye la base sobre la que pueden construir su formación musical”(MUÑOZ, 2007, p. 34).

Este método está dirigido al profesorado de la escuela, es vocal, considera la voz un instrumento musical, ayuda a la afinación justa y excita, como menciona Mejía:

³ “JUSTINE WARD (1879-1975): quien se dedicó al estudio de la música medieval, especialmente el canto gregoriano, con los monjes benedictinos de Solesmes (Francia).



“Para ello, se vale del trabajo auditivo y del ritmo, pero no practica con instrumentos musicales. Los elementos del método son la audición, el control de la voz, la formación rítmica (en la que utiliza un lenguaje métrico: dale ♪♪ dan ♪ don♪) y la entonación. Su método se dirige fundamentalmente a la formación vocal a través de canciones infantiles, populares y cánones clásicos. Se vale como materiales didácticos de un piano o teclado y/o un diapason cromático, únicamente para entonar una afinación exacta (MEJÍA, 2002).

Mejía también analiza a J. Paynter (1931): La propuesta de Paynter parte de;

“La integración de diversos procedimientos musicales situando en un primer plano la relación escuchar-explorar-crear. En todas sus propuestas de actividades musicales se incluye la observación, el juicio crítico y la aportación personal. Utiliza todo tipo de material musical sonoro, siempre en función de lo que cada alumno o grupo desee crear; y junto con el sonido, da gran importancia al silencio. Al igual que el compositor Cage, considera Paynter que el silencio es uno de los materiales más importantes que tiene la música, y al tiempo uno de los parámetros más difíciles de manejar. A diferencia de otros métodos que preparan al alumno para la apreciación de música de otros siglos, Paynter (1972) da mayor importancia a la audición de música del siglo XX por ser ésta más cercana al alumnado. A partir de la música contemporánea, Paynter promueve la improvisación musical tanto de grupo como individual” (MEJÍA, 2002).

Se establece la relación escuchar-explorar-crear, utilizando métodos que incluyen la observación, y la aportación personal, utiliza todo tipo de material sonoro, pero en base a las necesidades de los estudiantes, también define lo esencial del silencio, de la apreciación musical, se promueve la improvisación musical.

Murray Schafer (1933); compositor contemporáneo de Canadá muy influyente en la pedagogía de la segunda mitad del siglo XX con sus propuestas creativas y experimentales:

“Su obra persigue una revisión de la legislación sobre los ruidos y la contaminación acústica. Plantea nuevos conceptos sobre la música y la creación



musical experimentando libremente con los sonidos: voz humana, sonidos de la naturaleza, palabras y música. Utiliza diseños gráficos para indicar texturas de sonidos siendo el director el que fija las diversas calidades de la interpretación del diseño (dinámica, ritmo, etc.). En sus numerosas propuestas pedagógicas, Schafer insiste en la necesidad de escuchar el silencio y apreciarlo, saber escuchar, escucharse a uno mismo, de aprender a pensar descubriendo lo personal de cada uno, y desarrollar el juicio crítico”⁴ (MEJÍA, 2002).

Promueve el uso de diseño gráficos para el aprendizaje de la música, en base a la dinámica y el ritmo, se promueve la importancia del silencio, el de saber escuchar la notas musicales, aprendido a pensar de manera creativa.

Así mismo Mejía hace referencia a un conocido violinista y pedagogo por excelencia Suzuki (1898-1998)⁵:

“Define el método como una filosofía de la educación como un estudio de los procesos que gobiernan el pensamiento y la conducta. El objetivo final es que los niños amen y vivan la música dentro de una educación global, en la que el instrumento es el medio para alcanzarla. Parte de que el talento musical no es fruto del nacimiento o la herencia sino de la influencia de nuestro medio ambiente específico, especialmente en las primeras edades. De esta manera, considera que ninguna aptitud musical se desarrolla si el ambiente no lo favorece y que el buen ambiente engendra capacidades superiores”. “El método de Suzuki se basa en los siguientes principios: “educación personalizada, la activa participación de los padres, el desarrollo de capacidades expresivas, creativas y artísticas, el desarrollo de la personalidad del alumno, la metodología activa para interpretar el instrumento desde el comienzo, la formación auditiva como punto de partida y la formación temprana (entre los 3 y 4 años). La principal técnica empleada es la imitación con sus variantes de repetición, variación. Para el éxito

⁴ Sus principales ideas se recogen en el libro *El rinoceronte en el aula* (1975), en donde manifiesta que; el primer paso práctico en cualquier reforma educativa es darlo, el segundo que una clase debería ser una hora de mil descubrimientos. Para que esto suceda, el maestro y el alumno deberían primero descubrirse recíprocamente y finalmente, ratifica que; la música es una expresión de la imaginación humana, por medio del material sonoro; mediante el sonido deberemos estimular la imaginación creativa y la expresión musical.

⁵ Suzuki fue un violinista japonés creador del método que lleva su nombre.

También se denomina método de la lengua materna o método de la Educación del Talento. Se trata de una aproximación músico-instrumental ya que utiliza el instrumento para acercarse a la música. La metodología surgió para el violín y después se extendió al piano y a otros instrumentos de cuerda.



de estas enseñanzas se exige la práctica diaria del instrumento en el hogar con la colaboración de los padres, la asistencia a clases individuales y colectivas y la participación en conciertos periódicos en los que los niños aprenden a tocar en público y a escuchar a los demás” (MEJÍA, 2002).

Este método se fundamenta en la filosofía de la educación, que analiza todas las corrientes del conocimiento científico, desde lo ontológico, epistemológico y axiológico, el objetivo es que los niños amen la música, entendiendo que los instrumentos son los medios para alcanzarla, para este autor el talento musical no solo es innato también se adquiere con la experiencia y el entorno con el cual se desenvuelve el niño.

Nuevos retos de la educación musical

La educación musical tiene muchos retos, desde adaptarse a las nuevas tecnologías de la información, a la aplicación de los nuevos métodos de enseñanza aprendizaje que van desde técnicas de aprendizaje cooperativo, hasta un curriculum basado en destrezas con criterio de desempeño, basado en destrezas, objetivos, y recursos didácticos, entendiendo las características de los alumnos, atendiendo a una población multicultural, como menciona Mejía;

“En la actualidad, el trabajo de los profesores de Educación Musical, como el del resto de las materias, está sujeto a mayores y complejas demandas que se suceden de forma rápida y cambiante, por la necesidad de atender a una población multicultural, a un alumnado muy heterogéneo en sus capacidades, y por las nuevas exigencias de formación, que exigen la aplicación de las tecnologías de la información y la comunicación en el aula. Específicamente, la educación musical en Primaria asume los siguientes retos educativos”.

Mejía concluye lo siguiente:

- a) “Ampliación del espectro sonoro e integración de la música contemporánea en el aula: el sonido y el ruido como formas de expresión musical y, por tanto, el empleo de grafías no convencionales.



- b) La inclusión de un repertorio variado con todos los estilos y tipos de músicas: contemporánea, «clásica» o culta, popular moderna y folklórica, así como las de otras culturas no occidentales.
- c) Desarrollo de las competencias básicas desde la percepción y expresión musicales.
- d) Integración de la música escolar con la de “fuera del aula” (repertorio del entorno del alumnado).
- e) Empleo de las tecnologías de la información y la comunicación como recursos para la percepción, la interpretación y la creación musicales” (MEJÍA, 2002).

Para Mejía los principales indicadores de calidad en educación musical son: profesorado con perfil adecuado, una ratio profesor- alumno razonable, un aula específica de música, la programación de actividades variadas, la coordinación entre el profesor especialista en educación musical y los tutores, participación del centro en actividades musicales, alto grado de satisfacción de los alumnos, todas ellas deben conjugar en aprendizaje significativo, lograr alumnos creativos, la práctica educativa, buscando el desarrollo psicomotor, en base a los contenidos detallando procedimientos y actitudes, Mejía describe de manera específica los siguientes contenidos:

1. “Profesorado con perfil adecuado: formación musical sólida, preparación didáctica y metodológica adecuada, inquietud por la formación permanente y la innovación de su práctica educativa.
2. Una ratio profesor- alumno razonable, que permita la atención individualizada a las capacidades psicomotoras, vocales y auditivas de los alumnos.
3. Un aula específica de música: amplia, ventilada, con buena acústica y dotada de material musical, psicomotor, discográfico, tecnológico y didáctico suficiente.
4. La programación de actividades variadas (canto, instrumentos, lenguaje musical, audiciones, movimiento y danza, improvisación) con prioridad de los contenidos de tipo procedimental y actitudinal.
5. La coordinación entre el profesor especialista en educación musical y los tutores de los diferentes niveles.
6. La colaboración de los padres en la formación musical de los niños/as.



7. La participación del centro en actividades musicales en el entorno cultural cercano.
8. Un alto grado de satisfacción de los alumnos hacia la materia” (MEJÍA, 2002).

1.3 Concepto de educación

La educación es parte vital del ser humano, le proporciona la formación necesaria para afrontar la vida, le proporciona las herramientas para lograr el desarrollo integral desde edades tempranas, involucra el aprendizaje y la enseñanza, está vinculada a cultura, a la ciencia y al arte, permite el desarrollo de sus habilidades, destrezas; permite que la persona se defina a sí misma, domine sus actitudes – aptitudes, ayuda al desarrollo del pensamiento lógico, a la creatividad, a identificar los valores sociales más esenciales, sus características tiene relación con las rasgos y características que diferencian a los individuos, inicia desde edades tempranas, siendo formal e informal:

“El concepto de educación es más amplio que el de enseñanza y aprendizaje, y tiene fundamentalmente un sentido espiritual y moral, siendo su objeto la formación integral del individuo, se traduce en una alta capacitación en el plano intelectual, el moral y espiritual, se trata de una educación auténtica, que alcanzará mayor perfección en la medida que el sujeto domine, autocontrol y autodirija sus potencialidades: deseos, tendencias, juicios, raciocinios y voluntad. Es el proceso por el cual el hombre se forma y define como persona. La palabra educar viene de educere, que significa sacar afuera. Aparte de su concepto universal, la educación reviste características especiales según sean los rasgos peculiares del individuo y de la sociedad. En la situación actual, de una mayor libertad y soledad del hombre y de una acumulación de posibilidades y riesgos en la sociedad, se deriva que la Educación debe ser exigente, desde el punto de vista que el sujeto debe poner más de su parte para aprender y desarrollar todo su potencial”(EDEL, 2004).

Aunque los conceptos que la identifican guardan relación, otros autores la definen como el conjunto de conocimientos órdenes y métodos, para mejorar



las habilidades, destrezas intelectuales, físicas, morales y sociales, como ratifica Ausubel, Novak y Hanesian:

“La educación es el conjunto de conocimientos, órdenes y métodos por medio de los cuales se ayuda al individuo en el desarrollo y mejora de las facultades intelectuales, morales y físicas. La educación no crea facultades en el educando, sino que coopera en su desenvolvimiento y precisión” (AUSUBEL, NOVAK, & HANESIAN, 1990).

Cada autor expuesto conceptualiza la educación desde su punto de vista, su propia formación, sus experiencias, dejando claro que guarda siempre relación con la cultura y la naturaleza humana, por ejemplo León la define la siguiente manera:

“La educación es un proceso humano y cultural complejo. Para establecer su propósito y su definición es necesario considerar la condición y naturaleza del hombre y de la cultura en su conjunto, en su totalidad, para lo cual cada particularidad tiene sentido por su vinculación e interdependencia con las demás y con el conjunto” (LEÓN, 2007).

La cultura es un elemento determinante en el proceso educativo, el individuo aprende de la experiencia, de su entorno, antes de la educación formal, esta se inicia cuando el niño siente, observa a quienes lo rodean, por ello incluso en la actualidad, se habla de la educación inicial, que inicia a edades tempranas, también como parte de la creación, puesto que los individuos crean tecnología, religión, mitos, ciencia, lenguaje, entre estos aspectos esta la música, a través de los instrumentos, la composición, las notas musicales y la voz. Pero al hablar de educación es necesario mencionar la cultura, por ejemplo, Bruner, diferencia la cultura, de la educación: que aunque guardan una relación directa son diferentes:

“La culturales todo lo que el hombre ha creado apoyándose en lo que la naturaleza le ha provisto para crear. La creación es individual y colectiva a la vez. El hombre crea tecnología, religión, ciencia, mitos, artes, lenguaje, costumbres, la moral, formas de pensar y de hacer, simbolismos y significados.



Los modos simbólicos son compartidos por la comunidad, también son conservados, elaborados y pasados de una generación a otra para así mantener la identidad y forma de vida de la cultura. La expresión individual es sustancial a la creación de significado. La creación de significado supone situar los encuentros con el mundo en sus contextos culturales apropiados... aunque los significados están en la mente, tienen sus orígenes y su significado en la cultura en la que se crean”

La educación cambia con la tecnología, con los valores que también evolucionan con el tiempo, con la historia, con la ciencia. Por ejemplo antes se basa mucho en el aprendizaje memorístico, y en el uso de libros, hoy en cambio se han establecido técnicas significativas y participativas, en base a las nuevas tecnologías de la información, como menciona León;

“La educación es un todo individual y supra individual, supra orgánico. Es dinámica y tiende a perpetuarse mediante una fuerza extraña. Pero también está expuesta a cambios drásticos, a veces traumáticos y a momentos de crisis y confusiones, cuando muy pocos saben que hacer; provenientes de contradicciones, inadecuaciones, decisiones casuísticas y desacertadas, catástrofes, cambios drásticos. Ella misma se altera, cambia y se mueve de manera continua y a veces discontinua; crece y decrece, puede venir a ser y dejar de ser” (LEÓN, 2007).

Pero como todo proceso ha tenido sus vulnerabilidades, debilidades, reflejadas en los deficientes procesos de enseñanza aprendizaje, aplicados en las instituciones educativas, los altos costos de la educación, también han influido en no lograr los objetivos educativos, muchas veces se ha vuelto muy disciplinaria dejando de lado el concepto de libertad, aunque busque la perfección no se logrará porque el ser humano es imperfecto por sus emociones, pero significativa para lograr la seguridad en sí mismos , como menciona León;

“La precariedad y vulnerabilidad de la educación son reflejos de la debilidad, finitud y fragilidad del ser humano. La educación siempre está expuesta a ser desarticulada, desmantelada, destruida y el ser humano a quedarse solo,



desprotegido y dueño solitario de su angustia radical, en tanto que lleva la responsabilidad del mundo con él. Quien tiene la suerte de una educación estable, sólida, protegida y solvente, es envidiado y deseado. Sin embargo, no dejará de preguntarse, en algún momento de tranquilidad y lucidez, confrontándose consigo mismo, sobre la casualidad de su paradójica formación, impregnada de todo tipo de vacíos, debilidades y riesgos, de todo tipo de incompletaciones. La condición de la educación del hombre es especialmente incómoda porque a menudo está sometida a la coerción y obligatoriedad, a las expectativas de otros, demanda esfuerzo consciente disciplinado, requiere trabajo y desvelo permanentes...La educación busca la perfección y la seguridad del ser humano. Es una forma de ser libre. Así como la verdad, la educación nos hace libres. De allí la antinomia más intrincada de la educación: la educación busca asegurarle libertad al hombre, pero la educación demanda disciplina, sometimiento, conducción, y se guía bajo signos de obligatoriedad y a veces de autoritarismo, firmeza y direccionalidad. Libertad limitada” (LEÓN, 2007).

Sin lugar a duda, la educación no es solo la transmisión de conocimientos, refleja los valores de los seres humanos, que son reflejados a través de los docentes, se basa en la voluntad, en la disciplina; por eso hay buenos y malos estudiantes, talentos desarrollados como la música, cada uno elige que camino trazar, si de la ciencia o el arte, los primeros analizan, estudian y establecen soluciones a los problemas, el segundo es más inventivo, creativo, ama el arte, la música, la pintura, da frutos significativos, como el amor, la justicia, la ciencia, el desarrollo de la inteligencia, formando en valores sólidos, como menciona Freire;

“Los frutos de la educación son el amor, la justicia, la ciencia, la sabiduría, la inteligencia, el conocimiento, la significación, un sistema de símbolos, los valores, la alegría, la paciencia, la templanza, la bondad, la honestidad, la libertad. La educación ayuda a superar y liberar al hombre de su conciencia natural ingenua para ganar una conciencia crítica problematizadora, liberadora”(FREIRE, 1998).

Uno de los aspectos educativos más significativos que tendrá la guía es el que explica Brunner, lo innato el aprendizaje de la trompeta deber serlo, será parte



de la cultura de los niños que se pretendan formar a través de lo propuesto en este trabajo de investigación, los niños aprenderán porque les gusta la música y no por una imposición del docente musical, recordando que todo lo expresado será basado en la cultura, de acuerdo a Bruner:

“Nuestra evolución como especie nos ha especializado en ciertas formas características de conocer, pensar, sentir y percibir... estas constricciones se toman como una herencia de nuestra evolución como especie, parte de nuestra dotación “innata”. Las implicaciones educativas que se derivan de esta afirmación son masivas y sutiles a la vez. Porque si la pedagogía capacita a los seres humanos para que vayan más allá de sus disposiciones innatas, debe transmitir la “caja de herramientas” de la cultura... Esta es una limitación. Otra limitación incluye las constricciones impuestas por los sistemas simbólicos accesibles a las mentes humanas en general... impuestos por la cultura”(BRUNER, 1997, págs. 35 - 36).

Como mencionan Bruner (op. cit.) y Vigotsky (1978) el hombre y la mente del hombre son hechuras de la cultura, es decir, la misma forma al ser humano basado en su experiencia con su entorno social.

El pensamiento es producto de la educación, quienes han logrado una adecuada formación pueden desarrollar su mente lógica, fomentar la inteligencia emocional, sus conocimientos, su cognición, pero entendiendo que esta conlleva a una formación diferente en cada individuo, característica que proporciona sentido a la vida, permite que las personas salgan adelante, logren un trabajo o negocio, crea ventajas para la vida, se vuelve un insumo que brinda seguridad física, psicológica y social, permite desarrollar el autoconcepto, la autoestima, las capacidades y destrezas cognitivas, físicas, sociales, comunicacionales, intelectuales hasta emocionales como menciona León;

“La mente es producto de la educación. También los valores, los afectos, las emociones, el carácter, el conocimiento, la cognición, las particularidades del cuerpo son obras de la cultura, de la educación. El cuerpo del pescador, es distinto al cuerpo del agricultor, el cuerpo de los chinos deportistas es distinto del



cuerpo de los chinos músicos o poetas. La personalidad es hechura de la cultura, de la educación. La educación consiste en creación y desarrollo evolutivo e histórico de sentido de vida y capacidad de aprovechamiento de todo el trabajo con el que el hombre se esfuerza y al cual se dedica, durante los años de su vida, de manera individual y colectiva; bien bajo su propia administración o bajo la dirección de otros, de organizaciones públicas, privadas o bajo la administración del Estado. Son muchos los beneficios que el hombre obtiene de su trabajo para el mantenimiento material de la vida, para proporcionarse seguridad económica, física, psicológica y social; para integrarse a otros y sentirse parte de la comunidad que se ocupa de la vida y del adelanto material, artístico, científico, tecnológico; para la construcción de su estima y autoconcepto, y para poner a prueba sus capacidades cognitivas, físicas, emocionales, intelectuales, informativas y sociales, y al final, para realizarse a plenitud en lo mejor de sus años” (LEÓN, 2007)⁶.

1.4 La Didáctica

El conocimiento de la didáctica es esencial para el profesorado, centrándose en el estudio del proceso de enseñanza-aprendizaje, teniendo en cuenta los escenarios formativos más representativos del saber didáctico, elementos imprescindibles para los maestros quienes forman las actitudes y enseñan a los niños y jóvenes.

Para tener claro la importancia de la didáctica como parte de pedagogía se menciona el concepto de Medina;

“La Didáctica es una disciplina caracterizada por su finalidad formativa y la aportación de los modelos, enfoques y valores intelectuales más adecuados para organizar las decisiones educativas y hacer avanzar el pensamiento, base de la instrucción y el desarrollo reflexivo del saber cultural y artístico”(MEDINA & SALVADOR, 2009).

⁶ Obtenido de la página Web Scielo, publicado por la Revista Educativa Educere, versión impresa ISSN 1316-4910, (2007)



La didáctica se basa en procesos y competencias, para mejorar la práctica formativa, debe integrar la teoría, y la práctica docente, con el fin de lograr el saber didáctico, en base a una metodología de enseñanza aprendizaje, tecnológica, cultural, artística, y en un marco de interacción socio comunicativo.



Fuente:(MEDINA & SALVADOR, 2009)

La didáctica involucra el aprendizaje y la enseñanza, aplica actividades activas y participativas, interactúa con los dos sujetos involucrados alumnos y docentes, los segundos son quienes deben aprender continuamente, capacitarse y formarse, adecuarse a su entorno según el tipo de estudiantes que tengan, los primeros buscan beneficiarse de calidad de los procesos educativos en el aula de clases, y lograr responder a los desafíos de su realidad, como menciona Medina y Salvador;

“La definición literal de Didáctica en su doble raíz **docere**: enseñar y **discere**: aprender, se corresponde con la evolución de dos vocablos esenciales, dado que a la vez las actividades de enseñar y aprender, reclaman la interacción entre los agentes que las realizan. Desde una visión activo-participativa de la Didáctica, el docente de «docere» es el que enseña, pero a la vez es el que más aprende en este proceso de mejora continua de la tarea de co-aprender con los colegas y los estudiantes. La segunda acepción se corresponde con la voz



«discere», que hace mención al que aprende, capaz de aprovechar una enseñanza de calidad para comprenderse a sí mismo y dar respuesta a los continuos desafíos de un mundo en permanente cambio”(MEDINA & SALVADOR, 2009).

La Pedagogía es la teoría y disciplina que comprende, busca la explicación y la mejora permanente de la educación y de los hechos educativos, desarrollando valores axiológicos en el proceso enseñanza aprendizaje, permite el desarrollo integral de los niños y niñas, no solo el discernimiento de la realidad, sino la convivencia social, las relaciones interpersonales, y la formación.

Hay una gran variedad de protagonistas en la didáctica, los agentes, docentes y discentes, quienes son los que construyen y se forman, mediante un proceso interactivo, Rodríguez Diéguez, 1985; Ferrández, 1996, consideran la actuación didáctica en reciprocidad entre docente y discente, definida como acto comunicativo-interactivo, como menciona Medina y Salvador:

“En otros trabajos se ha planteado (Medina, 1988, 1991, 1995) que es necesario un estudio riguroso del conjunto de procesos e interacciones y la comprensión del intercambio favorable y formativo entre docente-discente al llevarse a cabo la acción de enseñanza-aprendizaje, «enseñaje» para De la Torre (1999). Surge y se consolida una disciplina pedagógica específica que hace objeto de estudio la realización y proyección de tal proceso de enseñanza-aprendizaje y el conjunto de tareas más formativas que han de llevarse a cabo aplicando una metodología propiciadora de su óptima adaptación. La Didáctica es la disciplina o tratado riguroso de estudio y fundamentación de la actividad de enseñanza en cuanto propicia el aprendizaje formativo de los estudiantes en los más diversos contextos; con singular incidencia en la mejora de los sistemas educativos reglados y las micro y meso comunidades implicadas (Escolar, familiar, multiculturas e interculturales) y espacios no formales”.

La Didáctica es una disciplina de naturaleza pedagógica, buscando fines educativos, y la mejora de la calidad de vida de los seres humanos, para que a través de ella sean seres humanos libres capaces de decidir su destino, mediante la comprensión y transformación de la realidad, a través de los



procesos socio-comunicativos, la adaptación y desarrollo apropiado del proceso de enseñanza-aprendizaje, amplía el saber pedagógico, psicopedagógico, ofreciendo un compromiso entre los actores educativos niños, padres y docentes, , como menciona Medina y Salvador:

“La Didáctica requiere un gran esfuerzo reflexivo-comprensivo y la elaboración de modelos teóricos-aplicados que posibiliten la mejor interpretación de la tarea del docente y de las expectativas e intereses de los estudiantes. La Didáctica es una disciplina con una gran proyección-práctica, ligada a los problemas concretos de docentes y estudiantes. La Didáctica ha de responder a los siguientes interrogantes: para qué formar a los estudiantes y qué mejora profesional necesita el Profesorado, quiénes son nuestros estudiantes y cómo aprenden, qué hemos de enseñar y qué implica la actualización del saber y especialmente cómo realizar la tarea de enseñanza al desarrollar el sistema metodológico del docente y su interrelación con las restantes preguntas como un punto central del saber didáctico, así como la selección y el diseño de los medios formativos, que mejor se adecuen a la cultura a enseñar y al contexto de interculturalidad e interdisciplinaridad, valorando la calidad del proceso y de los resultados formativos”.

La perspectiva artística de la Didáctica

La didáctica tiene una perspectiva artística, beneficia al arte, fomenta el desarrollo socio cognitivo de los estudiantes, la poesía, la música, la escultura, la pintura son parte de ésta, y para ser enseñada necesitan de un proceso de formación en base a lo educativo, aunque puede ser adquirido por ser innato o a través de la experiencia, es mejor a través de la guía de un docente, el aprendizaje ayudará a construir el conocimiento, el amor a la creación, pero está supeditada a seleccionar adecuados procedimientos, en base a la personalidad de los educandos, sus valores, su interpretación de la realidad, tocar un instrumento no solo implica aprendizaje de memoria, sino adquirir conocimientos en base a la experiencia innata, Medina menciona lo siguiente:

“La Didáctica artística necesariamente ha de ser de deleite, singularización y apertura a los modos específicos de cada ser humano de vivirse en su camino



de mejora integral, de avances compartidos y de continua búsqueda del sentido más genuinamente humano. Los procesos de enseñanza-aprendizaje son itinerarios llenos de ilusión y flexibilidad, que invitan y comprometen a la creación y a la búsqueda permanente. Los valores y las verdaderas tareas formativas «se hacen en el camino comprometido de la acción transformadora de cada aula», «entorno próximo y lejano» y desafíos socio-laborales en continua transformación. Esta visión del arte, ligada a la enseñanza y a los principios clarificadores de la misma han sido descritos y justificados entre otros autores por Gage (1978), Eisner (1995) y más recientemente Woods (1996), quienes consideran que es impensable encontrar normas y leyes que con carácter general puedan servir para dar respuesta a las peculiares formas de enseñar y aprender de cada persona y grupo humano, quienes se comportan de forma muy particular en el amplio marco de las acciones educativas y de los modelos cambiantes de una sociedad tecnológica compleja y ambigua” (MEDINA & SALVADOR, 2009).

1.5 Didáctica musical

La educación musical rítmica, melódica y armónica es una práctica globalizada, basada en formar a los estudiantes en el área musical, interpretando un instrumento específico, en base a técnicas utilizadas en proceso de formación que son prácticos, por ser una ciencia que necesita más de la práctica que de la teoría, armoniza los tres planos del ser humano: físico, afectivo y mental, logra alimentar el alma y el corazón de los estudiantes, mediante los sonidos, permite mejorar su concentración y sus habilidades, el ritmo emparenta con la vida fisiológica o acción, la melodía con la vida afectiva o sentimiento y la armonía con la vida mental o el pensamiento, los niños viven con el cuerpo, con las manos, con su mente y alma la pasión por la música, despierta la curiosidad y los talentos escondidos como menciona Fernández;

“La música posibilita la formación de una personalidad armónica, estimulando todas las capacidades del individuo. Además, cuenta con la virtud de ser algo que atrae al niño, que despierta su curiosidad, lo que hace de ella el medio ideal para desarrollar todo un abanico de posibilidades. Desde el aula el objetivo inmediato debe ser que el niño disfrute plenamente con la música, despertar su



gusto por cada uno de los aspectos que la componen, de modo que se deben aportar experiencias gozosas, de bienestar y que desarrollen su capacidad creadora; lo que conducirá a educar su sensibilidad y, en última instancia, contribuirá al desarrollo integral de la persona. “Es necesario conceder a la percepción sonora la importancia que tiene, no solo en la educación musical sino como actitud general para la vida. Hay que enseñar a escuchar” (FERNÁNDEZ, 2009).

Primero el docente debe enseñar al estudiante a escuchar utilizando sus sentidos, adecuándose al ambiente sonoro, estableciendo los tipos de sonido, el significado del silencio, primero deben convivir con la música, recordando que la música, un tratamiento especial, basándose en el desarrollo de los procesos cognoscitivos y afectivos para definir estrategias de enseñanza-aprendizaje, como los aspectos esenciales para motivar a los estudiantes, como menciona Fernández;

“Hay que llevar a cabo una pedagogía que conceda privilegio a la audición activa, donde el niño tome conciencia del medio ambiente sonoro, de los parámetros del sonido, de los ruidos exteriores y corporales del silencio. Primero hay que vivir todas las nociones musicales, posteriormente se llegará a su análisis y pasar del estadio de la manipulación pura al de utilización consciente del objeto sonoro, dominándose a sí mismo, al mismo tiempo. En las escuelas infantiles la música ha padecido un tratamiento muy superficial, carente de fundamentación, y hay que tener muy en cuenta las posibilidades de interrelación del desarrollo cognoscitivo y afectivo a través de la música. El periodo de educación infantil es ante todo, desde el punto de vista educativo, plenamente receptivo por lo que debemos aprovechar todas las posibilidades para estimular y motivar al niño y a la niña y desarrollar su potencial de aprendizaje. La educación musical, en la etapa infantil, se sitúa dentro del área de Lenguajes: Comunicación y Representación. Con la música se pretende que el niño y la niña disfruten de la actividad a la vez que fomente su capacidad de expresión y comunicación. Al mismo tiempo irá conociendo, por medio de la música, las manifestaciones culturales y tradiciones de su entorno” (FERNÁNDEZ, 2009).



Los niños y los adultos se encuentran interesados en aprender a tocar un instrumento, por ello en la actualidad se han creado nuevos centros dedicados a la enseñanza de la música, estableciendo diferentes modalidades, mismos que tienen como objetivo primordial desarrollar personas con talento en base a planteamientos didácticos que buscan la continua práctica de la música, actividad que en la actualidad tiene gran demanda, porque esta presenta en todos los ámbitos de una sociedad, como menciona Mejía:

“La música es una enseñanza de gran demanda social. Cada vez es mayor el número de niños y adultos que muestran interés por aprender a tocar un instrumento. Esta demanda ha propiciado la creación de nuevos centros tanto públicos como privados en los que se imparten enseñanzas musicales. El espectro de niveles y ámbitos en los que se da la enseñanza musical es muy amplio y, si bien tienen en común la música, los objetivos de cada una de las modalidades de educación musical son muy diferentes, por lo que también lo serán sus planteamientos didácticos”.

Según Alsina (1997) pueden establecerse tres tipos de demandas de enseñanzas como: Básico y Fundamental, Aficionado y Elemental, Profesional y Superior:

El primero, lo Básico y Fundamental, donde se desarrollan las capacidades expresivas, perceptivas, y comunicativas, la música como tal puede desarrollar la expresividad de los niños, solo tocar un instrumento le permitirá el desarrollo de sus habilidades, lo cual se producirá cuando el profesor se centre en brindar una amplia gama de ejemplos prácticos, que incluso se detallan en la Guía Didáctica, la cual induce a la práctica sistemática y consiente que proporcionará el desarrollo del talento nato en el estudiante.

Según la ley de Educación del Ecuador, con sus niveles generales y obligatorios de la escolaridad: Educación básica y Bachillerato, en el curriculum se incluye la enseñanza musical básica, en los que se conoce algunos instrumentos de manera general y superficial, es por eso que en este punto no se incluye el aprendizaje de algún instrumento de viento puesto que es muy



especializado y se necesita mayor concentración y demanda más tiempo en el aula de clases.

El Aficionado y Elemental, donde se cultiva y se desarrolla la formación musical no con un fin profesional sino como aficionado, la enseñanza es abierta con la finalidad de participar de la música como intérprete y auditor aficionado. Desde este punto se puede iniciar con el aprendizaje de algún instrumento de viento pero desarrollando habilidades y destrezas básicas.

Profesional y Superior, donde se ofrece una formación musical específica para quienes deseen ser cantantes, instrumentistas, directores, compositores. Hay quienes se especializan en la ejecución de algún instrumento, tienen la posibilidad de ser parte de una agrupación musical, orquesta, ensambles u otros, también tienen la capacidad de lograr participar de manera independientes como intérpretes.

Los problemas relacionados con esta área tienen que ver que no se definen con claridad los objetivos del proceso enseñanza aprendizaje, como manifiesta Mejía:

“Transcurridas dos décadas de educación musical aún existe cierta confusión entre los objetivos y fines de cada uno de estos niveles educativos por parte de diversos sectores de la comunidad educativa, especialmente por parte de los docentes de las áreas «instrumentales» y de los padres y madres” (MEJÍA, 2002).

Es claro que muchos docentes dedicados a impartir asignaturas relacionadas con la música no tienen claros conocimientos en temas pedagógicos, por lo cual no definen los objetivos de aprendizaje de los contenidos impartidos, la guía aportará en el mejoramiento del proceso enseñanza aprendizaje involucrando los aspectos didácticos.

La Didáctica de la Educación Musical se plantea los siguientes interrogantes, necesarias para formular las metodologías más adecuadas: ¿Quién y para



quién? (estableciendo las necesidades de profesores, alumnos y la relación profesor-alumno), el ¿Por qué? (justificación didáctica metodológica del aprendizaje, destrezas adquiridas), el ¿Para qué? (los objetivos, las metas), ¿Qué? (contenidos y actividades), ¿Cómo? (metodología y recursos), ¿Cuándo? (temporalización).

En base a lo mencionado se puede establecer dos objetivos, según los autores Manfred F. Bukofer, en la obra *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning* mencionados por Mejía:

“Hay dos objetivos en la educación musical: educación para la música y educación con la música. Esta última persigue la comprensión y la respuesta inteligente, que facilite la amplia experiencia artística, al tiempo que la agudización de los sentidos y la estimación de los valores culturales en general. La educación para la música, para su práctica profesional, significa la capacitación para los tres campos: el compositor, el intérprete virtuoso y el musicólogo”.

Los beneficios de la educación musical son muchos desde distintos puntos de vista, ayuda al desarrollo de la capacidad de comunicación de los alumnos, mejora su comprensión, su expresividad, permite una adecuada pronunciación puesto que el profesor de música ayuda a la enseñanza de la vocalización, la articulación de palabras, esta no busca formar compositores, músicos, sino ser un aporte dentro del proceso enseñanza aprendizaje convencional, aporte a otras ciencias como el lenguaje, la lectura, la psicomotricidad, es muy usado por los párvulos para el desarrollo de los más pequeños, según Campbell “Los elementos fónicos, la notación musical y las matemáticas unen los centros auditivos a los hemisferios cerebrales izquierdo y derecho”(CAMPBELL, 1998).

La didáctica aporta en todo su contexto socio educativo, y es usado en el desarrollo de actividades psicomotoras, para la adecuada pronunciación, ayuda a la formación del intelecto, muchos músicos, son grandes genios compositores, como menciona Tur:



“Está completamente comprobado que el desarrollo intelectual de un niño sometido en el parvulario a los tormentos del forzado silabeo y aprendizaje de lecciones de cosas es bastante inferior al del niño que fundamentalmente experimentó ritmos, cadencias y actividades plásticas y sonoras, con una riqueza de vivencias a la vez corporales y colectivas”(TUR, 1992, p. 10).

Mejía sintetiza todos los beneficios de la pedagogía musical, en el ámbito socio afectivo, detalla los siguientes puntos:

- “Crea lazos afectivos y de cooperación en la práctica instrumental y vocal, tan necesarios para lograr la integración en el grupo, con la considerable pérdida de sentimiento de recelo, timidez, etc.
- Actúa como relajamiento para el alumno y viene a romper la seriedad y tensión de otras materias.
- Es un fuerte instrumento de socialización. El canto en coro, por ejemplo, demuestra la necesidad que tiene de cooperar con los otros para lograr una buena interpretación «coral».
- Facilita las facultades necesarias para otros aprendizajes (lenguaje, cálculo, lectura...) y, por tanto, mejora la autoestima y el crecimiento personal.
- Contribuye al desarrollo de la creatividad como elemento propulsor y directivo del ocio.
- Desarrolla la sensibilidad estética y el gusto artístico, lo que les permite captar no sólo su mundo exterior, sino también su mundo interior”(MEJÍA, 2002).

1.6 La enseñanza

La enseñanza permite la transmisión de conocimientos de determinada asignatura, a través de recursos didácticos establecidos según el criterio institucional, los valores de los docentes, la edad escolar. Como hace referencia Edel:

“Es el proceso mediante el cual se comunican o transmiten conocimientos especiales o generales sobre una materia. Este concepto es más restringido que el de educación, ya que tiene por objeto la formación integral de la persona



humana, mientras que la enseñanza se limita a transmitir, por medios diversos, determinados conocimientos. En este sentido la educación comprende la enseñanza propiamente dicha”(EDEL, 2004).

Los métodos de enseñanza son diversos, los cuales han ido actualizándose en base a las necesidades de los estudiantes, pero se definen diversas teorías como la psicológica, que es la esencial para construir las técnicas más adecuada: un niño de cinco años no será formado de la misma manera que un adolescente, se fundamentará en objetivos según la edad, sus características sociales, sus deficiencias educativas, por lo cual los docentes tendrán que desarrollar una evaluación integral, definir guías, metas, y destrezas con criterio de desempeño por área, y la enseñanza va condicionada las facultades intelectuales, al proceso de adquisición de conocimientos, incluso al entorno familiar y a algunos elementos distractores. En relación a la teoría psicológica Edel explica lo siguiente:

“La base fundamental de todo proceso de enseñanza-aprendizaje se halla representada por un reflejo condicionado, es decir, por la relación asociada que existe entre la respuesta y el estímulo que la provoca. El sujeto que enseña es el encargado de provocar dicho estímulo, con el fin de obtener la respuesta en el individuo que aprende. Esta teoría da lugar a la formulación del principio de la motivación, principio básico de todo proceso de enseñanza que consiste en estimular a un sujeto para que éste ponga en actividad sus facultades, el estudio de la motivación comprende el de los factores orgánicos de toda conducta, así como el de las condiciones que lo determinan. De aquí la importancia que en la enseñanza tiene el incentivo, no tangible, sino de acción, destinado a producir, mediante un estímulo en el sujeto que aprende (ARREDONDO, 1989). También, es necesario conocer las condiciones en las que se encuentra el individuo que aprende, es decir, su nivel de captación, de madurez y de cultura, entre otros. (EDEL, 2004)

En la actualidad existe nuevos métodos de enseñanza basadas en las llamadas tecnologías de la información, además se han modernizado las técnicas de enseñanza, muchas ya se basan en los valores sociales, en lo participativo, cooperativo, las tendencias actuales, pretenden disminuir la teoría



para involucrar la práctica, que en el caso de la música es esencial, como menciona Edel:

“La tendencia actual de la enseñanza se dirige hacia la disminución de la teoría, o complementarla con la práctica. En este campo, existen varios métodos, uno es los medios audiovisuales que normalmente son más accesibles de obtener económicamente y con los que se pretende suprimir las clásicas salas de clase, todo con el fin de lograr un beneficio en la autonomía del aprendizaje del individuo. Otra forma, un tanto más moderno, es la utilización de los multimedia, pero que económicamente por su infraestructura, no es tan fácil de adquirir en nuestro medio, pero que brinda grandes ventajas para los actuales procesos de enseñanza – aprendizaje”(EDEL, 2004).

Con este método de los medios audiovisuales se logrará un mayor entendimiento de los contenidos, teniendo en cuenta que muchos estudiantes son visuales, es decir, que comprenden la práctica de un instrumento musical a través de la visualización de pasos, bien definidos.

La enseñanza en una práctica social que se basa en ideologías; en algunos casos los educadores pretenden tomar el control de los estudiantes de manera integral, negándoles la libertad, aunque un cierto grado de control es necesario para lograr la disciplina, la ejercida en exceso puede causar que los estudiantes se aburran y no desarrollan en la creatividad, en el caso de la enseñanza musical es necesario la libertad pero con el seguimiento del instructor como menciona Feldman:

“La enseñanza es una importante práctica social frente a la cual es difícil quedar indiferente. Se desarrollan, así, ideologías de enseñanza. Algunas de estas ideologías de enseñanza incluyen términos relativos al control. Algunos enseñantes se sienten cómodos con la idea de ejercer cierto control y otros se sienten muy incómodos con la idea de ejercer control y preferirían buscar medios de no hacerlo. Sin embargo, el proceso educativo, en cualquier versión que se acepte implica grados de control: sobre la actividad del que aprende o sobre el ambiente en el que vivirá su experiencia educativa. La propia idea de “enseñanza” carece de sentido sin aceptar una tarea intencional y específica de



ordenamiento y regulación del ambiente y/o de la actividad con el fin de promover experiencias y aprendizajes”(FELDMAN, 2010).

De igual manera Feldman en cuanto se refiriere a la definición de enseñanza aclara lo siguiente:

“En la definición de enseñanza ofrecida (que dos personas tengan al final lo que antes tenía una sola) se piensa en términos de asimetría inicial y simetría final, que los dos puedan terminar igual. Cuando se coloca la enseñanza en clave institucional esta idea se matiza bastante. La enseñanza se desarrolla en un sistema que está dividido en niveles que, a su vez, están graduados. Cada nivel, y cada grado dentro de un nivel, tienen un propósito y una función diferente. La idea de que los dos tengan al final lo que antes tenía uno solo toma un significado particular. No es lo mismo en los estudios superiores, en los que, al final, profesor y alumno compartirán la misma profesión, que cuando se trata de la enseñanza básica. Esto tiene consecuencias para la definición del conocimiento a enseñar. También abre algunas preguntas en relación con el saber del profesor. Una de ellas, y no la menos importante, es ¿necesita un profesor que domina un campo de conocimiento manejar una teoría sobre la enseñanza o es suficiente con dominar el conocimiento?

Entendiendo este criterio la enseñanza es parte del proceso educativo, el objeto de la guía de estudio debe ser la enseñanza de la trompeta, mediante un sistema basado en niveles de conocimientos, desde principiantes hasta expertos, estableciendo objetivos y contenidos pertinentes para los estudiantes, logrando la práctica de este instrumento musical.

1.7 El aprendizaje

El aprendizaje es imprescindible en la educación, permite conocer el nivel de conocimientos de los estudiantes, pero hay que recordar que no solo se aprende en la escuela, sino a través de experiencias personales, de manera autónoma visual, es más constante que la enseñanza, puesto que hasta un medio de comunicación puede ser un aporte en la instrucción. En ciertas áreas se necesita de un tutor por ejemplo en el caso de la educación musical, por



ejemplo un niño que quiera aprender a tocar una trompeta necesita de alguien que le ayude, a saber cómo colocar el instrumento, las diferentes notas musicales. Como recalca Edel:

“Este concepto es parte de la estructura de la educación, por tanto, la educación comprende el sistema de aprendizaje. Es la acción de instruirse y el tiempo que dicha acción demora. También, es el proceso por el cual una persona es entrenada para dar una solución a situaciones; tal mecanismo va desde la adquisición de datos hasta la forma más compleja de recopilar y organizar la información”(EDEL, 2004).

El aprendizaje tiene una importancia fundamental para el hombre, ya que, cuando nace, se halla desprovisto de medios de adaptación intelectuales y motores. En consecuencia, durante los primeros años de vida, el aprendizaje es un proceso automático con poca participación de la voluntad, después el componente voluntario adquiere mayor importancia (aprender a leer, aprender conceptos, etc.), dándose un reflejo condicionado, es decir, una relación asociativa entre respuesta y estímulo. A veces, el aprendizaje es la consecuencia de pruebas y errores, hasta el logro de una solución válida. De acuerdo con (PEREZ, 1992)“el aprendizaje se produce también, por intuición, o sea, a través del repentino descubrimiento de la manera de resolver problemas”.

“Existe un factor determinante a la hora que un individuo aprende y es el hecho de que hay algunos alumnos que aprenden ciertos temas con más facilidad que otros, para entender esto, se debe trasladar el análisis del mecanismo de aprendizaje a los factores que influyen, los cuales se pueden dividir en dos grupos : los que dependen del sujeto que aprende (la inteligencia, la motivación, la participación activa, la edad y las experiencias previas) y los inherentes a las modalidades de presentación de los estímulos, es decir, se tienen modalidades favorables para el aprendizaje cuando la respuesta al estímulo va seguida de un premio o castigo, o cuando el individuo tiene conocimiento del resultado de su actividad y se siente guiado y controlado por una mano experta”(EDEL, 2004).

Pero también hay que entender que cada individuo aprende según sus habilidades y destrezas, es decir, mientras que hay personas con talento



musical hay otros que pueden tener destrezas en las ciencias exactas, en la investigación, en otras artes como la pintura, la escritura, la escultura.

En el caso de la trompeta su aprendizaje dependerá de las estrategias que aplique el docente, la guía será de utilidades siempre y cuando exista el apoyo y una explicación clara, puesto que su aprendizaje no solo requiere contenidos teóricos sino ejemplos visuales proporcionados por el maestro, aunque los medios sirven, siempre un tutor puede aportar a una mejor disciplina en todas las etapas del proceso educativo.

1.8 Proceso enseñanza – aprendizaje musical

El proceso de enseñanza – aprendizaje musical, requiere técnicas modernas para llegar a los estudiantes, para que entiendan los contenidos y logren ejecutar un instrumento sin dificultades, estas deben ser aplicadas a través de la experiencia cognoscitiva, captando la realidad a través de los órganos sensoriales en este caso el oído, fomentando la educación visual y vivencial, como menciona Trallero:

“Con el aprendizaje de la lectura y la escritura musicales entramos de lleno en el aspecto más intelectual de la música, el cual se puede y se debe acompañar del aprendizaje a través del oído, del canto, del movimiento y de la experimentación y vivenciación del ritmo. Pero ahora se trata de relacionar lo captado de forma sensorial y emocional con su conceptualización y con su representación gráfica”(TRALLERO, 2008).

El proceso enseñanza-aprendizaje se basa en varias etapas Trallero describe las siguientes según el criterio de Gardner (1994):

“Se puede diferenciar una primera etapa, descrita por Piaget, en la que los niños adquieren los conocimientos de forma sensorial y motriz (primer año de vida). Le sigue una segunda etapa, muy importante, hacia el segundo año de vida, en la que se empieza a utilizar y dominar la mayoría de los sistemas simbólicos propios de la cultura, en forma de palabras, imágenes, gestos, pautas musicales,



etc. El docente musical debe conocer las etapas de desarrollo infantil para aplicar estrategias según los conocimientos adquiridos, no es lo mismo un niño pequeño, que uno de diez años, cada uno aprende según su edad y habilidades. Hacia los seis años, apunta el autor, los niños muestran señales de querer comprender y usar los códigos simbólicos más formales, llamados sistemas notacionales. Se refieren siempre a conocimientos adquiridos de forma simbólica e intuitiva, como el lenguaje oral. La cuarta forma de conocimiento, unida claramente a la escolarización, es el dominio de diversos conceptos, principios y cuerpos formales del saber, fruto de las investigaciones y descubrimientos de especialistas y de los seres humanos en general”(TRALLERO, 2008).

En conclusión, un niño puede desarrollar sus habilidades musicales a partir de los seis años, puesto que podrán comprender los contenidos, a tocar un instrumento, pero siempre y cuando lo ha con disciplina y por amor a la música.

En toda la etapa escolar se debe inculcar la parte práctica de la música, con el movimiento, la expresión corporal, la improvisación, el canto, el aprendizaje de un instrumento musical, recordando que se utiliza algún código gráfico, que puede ser interiorizado para entender mejor la música, como menciona Trallero:

“El aprendizaje de la notación musical ha de ser posterior al descubrimiento intuitivo y sensorial de la música y que el primero no debe suprimir ni sustituir al segundo. Paralelamente al estudio de los elementos gráficos de la música hay que continuar, durante toda la etapa escolar, con la experimentación de la música de forma práctica, con actividades de movimiento, de improvisación, de canto imitativo, etc. Es justamente esta experimentación la que da sentido al aprendizaje del código gráfico porque a partir de lo que se vive, se interioriza y se expresa se comprende mejor su plasmación gráfica”(TRALLERO, 2008).

Pero se debe entender que el aprendizaje viene de la mente, de los dos hemisferios cerebrales, las estrategias de aprendizaje debe buscar el equilibrio entre ambas, la música es ideal para eso, logrando una adecuada expresión de las emociones, fomentando la llamada inteligencia emocional, también ayudar



a la intuición y al desarrollo de la vivencia sensorial, como menciona Trallero que analiza la percepción de Despins (1994):

“La importancia de lograr una concordancia funcional producida por el equilibrio dinámico que debe existir entre la disponibilidad de funciones analítico-lógicas con manejo lineal y sucesivo, del hemisferio cerebral izquierdo, y la disponibilidad de las elaboraciones holísticas de síntesis, simultáneas, del hemisferio cerebral derecho. En la docencia, todas las estrategias usadas deben propiciar el desarrollo de una “sinapsización emotivo-racional” para que se produzca un equilibrio entre los dos hemisferios cerebrales. La música es el mejor medio para desarrollar y acrecentar este equilibrio porque mientras hay actividades que requieren la acción del hemisferio izquierdo, por ejemplo para regular la secuencia temporal y serial, simultáneamente se produce otra actividad relacionada con la expresión emocional, que viene regulada por el hemisferio derecho. En virtud de estas argumentaciones, y para lograr una actividad cerebral armónica, no debe abandonarse nunca la práctica musical que apela a la expresión afectiva, a la intuición y a la vivencia sensorial”(TRALLERO, 2008).

Se establece que existe una simbolización gráfica de la música, que es necesario para un adecuado entendimiento, en base a las notaciones musicales básicas, quienes entienden de música deben conocer las partituras, los signos, los tiempos, los silencios, el docente debe integrar el pentagrama en todo el proceso de enseñanza aprendizaje, sobre todo si se trata de la trompeta, a eso se suma la posición de los labios, y las adecuadas posturas para tocarlo, como menciona Trallero:

“Cuando reflexionamos sobre la simbolización gráfica de la música, que es un lenguaje complejo, nos podemos dar cuenta de la cantidad de información contenida en una partitura, mucho más abundante que en un texto del lenguaje común. Mientras éste último señala los signos de puntuación (equivalentes al fraseo) no da ninguna o casi ninguna orientación respecto a la entonación, salvo en el caso de los signos de exclamación. La velocidad con que hay que leer el texto no viene marcada, ni tampoco la intensidad. No sucede lo mismo con una partitura puesto que en ella encontramos reflejados una serie de parámetros que hay que respetar y realizar al mismo tiempo: la duración de los sonidos en



relación con la velocidad del pulso, que hay que tener memorizada y que puede ser constante o variable; la acentuación determinada por los compases y los signos de articulación; el nombre de la nota en función de su colocación en el pentagrama; la altura exacta de los sonidos relacionada con su nombre y registro; la intensidad de los sonidos, determinada por medio de vocablos italianos escritos encima o debajo del pentagrama, a lo cual hay que sumar, en muchos casos -cuando se trata de una canción-, la pronunciación del texto y su correcta interpretación en relación con todos los elementos citados, a los que hay que añadir la posibilidad de que el compositor haya usado recursos lingüísticos tales como la elisión, el hiato, la sinalefa o la sinéresis, u otros recursos lingüísticos y musicales como los melismas. A menudo hay que traducir toda esta información codificada en el papel a movimientos de dedos, manos y brazos, al tocar un instrumento, con lo cual la dificultad trasciende el terreno de lo conceptual para sumársele el de la coordinación motriz y el de la respiración consciente”(TRALLERO, 2008).

Pero aunque existen diversas diferencias, el lenguaje musical tiene los mismos factores de aprendizaje, escuchar, imitar sonidos, improvisar, imitar, son muy comunes en la expresión oral, aunque la imitación es el caso de la música es complejo, se necesita de mucha práctica, de las representaciones gráficas, los problemas más comunes son la lectura de notas, el ritmo, el manejo de los silencios, este proceso de enseñanza debe ser progresivo, en base una adecuada planificación de los recursos y técnicas, como menciona Trallero:

“La lengua oral y el lenguaje musical tienen procesos de aprendizaje comunes, como la escucha, la imitación, la improvisación estructurada y la representación gráfica, es en esta última donde se encuentra el mayor escollo para el dominio del lenguaje musical. Todos los pedagogos están de acuerdo en la necesidad de separar las dificultades que comporta el aprendizaje de la música. Por un lado, hay que trabajar el ritmo y su representación gráfica; por otro, los problemas de afinación y la lectura de notas sobre el pentagrama requieren otro tipo de atención y hay que ir avanzando en todos los terrenos de forma paralela e ir uniéndolos progresivamente. Es fácil inferir que el aprendizaje de la lectura y escritura musical hay que hacerlo no sólo de forma progresiva sino también ejercitando por separado los distintos elementos, para irlos juntando a medida que se dominan de forma aislada. Por ello todos los métodos de aprendizaje



Universidad de Cuenca

activo de la música parten de dos premisas: la vivencia previa a toda comprensión intelectual y el abordaje de cada dificultad de forma desglosada”(TRALLERO, 2008).



CAPITULO II

2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS EN TORNO AL PROCESO DE ENSEÑANZA APRENDIZAJE DE LA TROMPETA

2.1. Fundamentos teóricos sobre la enseñanza aprendizaje de la trompeta.

Respiración, flujo de aire

Para hacer una analogía, la respiración es similar al combustible en la acción para producir fuego, de igual manera en la ejecución de un instrumento de viento, el flujo de aire que genera el intérprete se convierte en energía, la cual mediante procesos acústicos crean ondas y vibraciones sonoras que se perciben en el ambiente.

“Tocar un instrumento de viento-metal es un arte y una habilidad, también es una actividad física que requiere el control de la respiración y una embocadura fuerte que no se resienta antes del fin de una actuación”(BERPS - BUZZING, 2005 - 2013).

El método The Balanced Embouchure⁷, hace referencia y d crédito a lo expuesto por Claude Gordon en la que expone lo siguiente: sin aire, la trompeta no tiene vida, todos los instrumentos de viento necesitan aire para funcionar, por lo que se convierte en un requisito indispensable para todos, ya que un trompetista sólo puede sobrevivir unos pocos segundos sin aire. Así que, en cierto sentido, la misma fuerza vital que mantiene vivo al ejecutante, mantiene al instrumento con vida. El aire es el vínculo íntimo entre los dos (SMILEY, 2001).

⁷The Balanced Embouchure; El Balance de la Embocadura, Jeff Smiley 2001.



Así mismo en el libro; “El sistema original de Louis Maggio para los metales”, se puede apreciar un importante concepto referido a la respiración y flujo del aire:

“Si el estudiante toca corto de respiración o carente de aire, normalmente es debido a una respiración impropia o pérdida excesiva de aire por una distribución no acabada y la salida del aire es superior a la requerida, aprenda a administrar los recursos”(CARL MACBETH, 2001).

Abordando el mismo tema en el tratado de la Flexibilidad de Douglas, explica que;

“El flujo de aire es el factor más importante de todos, sin aire no habrá vibraciones, por tanto no habrá sonido, de su calidad dependerá el resultado final, el ejecutante tendrá que brindarlo a este factor el mayor cuidado, de lo contrario sus resultados serán malos aunque domine a la perfección los demás factores” (DOUGLAS, 2003).

Aprender a respirar

Para adentrarnos en el tema de la respiración hay que hacer una analogía muy simple; cuando conciliamos el sueño, ¿cuál es la forma en que respiramos?, probablemente hay quienes respiran por la boca, otros por la nariz, o a su vez por las dos vías; claro, lo más natural y lógico es respirar por la nariz respetando el sentido común de la naturaleza, con eso evitamos cualquier problema posterior en nuestra salud, y esa es la forma más propia que se considera para la ejecución de un instrumento musical de viento.

El sistema respiratorio para la ejecución de los diferentes instrumentos de viento es controversial, puesto que algunos autores insisten que la respiración correcta debe ser por la boca, esto denota una violación a la ley natural del sistema respiratorio, es así que bajo este concepto, la mejor forma de respirar cuando un ser humano interactúa con un instrumento musical que requiere flujo constante de aire para emitir su sonoridad, se considera realizar una



respiración natural que es vía nasal. En casos especiales se podrá recurrir a una combinación, buco-nasal, sobre todo cuando el ejecutante se enfrente a pasajes extremadamente rápidos o largos en el que necesite almacenar gran cantidad de aire, pero de ahí que lo más idóneo será la respiración natural por la nariz.

La naturaleza ha provisto de un equipo defensivo para evitar que entren en el organismo impurezas que al final solo provocan enfermedades. Así pues, en el interior de las fosas nasales hay un filtro formado por pelos que evitan el paso de pequeños insectos, polvo o partículas nocivas que perjudican a los pulmones. Es también en la nariz en donde las mucosas se encargan de calentar el aire excesivamente frío y en donde quedan retenidas las partículas de polvo y demás agentes nocivos que los pelos no pudieron retener.

Existen también en la nariz glándulas que luchan contra los microbios que logran llegar hasta ellas y desde donde se avisa a través del olfato que existe un peligro en el ambiente que amenaza a la salud, es así que cuando se necesite absorber aire hay que aprender a respirar por la nariz, puesto que en la boca no existen órganos que lo absorban.

Dentro de los ejercicios respiratorios del yoga, se distingue tres clases de respiración completa:

- La respiración superior.
- La respiración media.
- La respiración abdominal.

La respiración que la mayoría de los europeos realizan, es la que se conoce como respiración clavicular o superior, en la que tan solo se mueven las costillas, los hombros y las clavículas y de esta forma solo trabaja la parte superior de los pulmones y por ello absorben una mínima cantidad de aire; esta forma de respirar exige mucha energía y en cambio los resultados son mínimos.



Existe otro tipo de respiración practicado por los occidentales que no llevan una vida sedentaria conocida como la respiración media o intercostal. Este tipo de respiración es más beneficiosa que la clavicular ya que este tipo de respiración incluye un poco la respiración abdominal, llenando en este caso la parte superior y media de los pulmones de aire. Suelen hacer las personas que desarrollan su trabajo de pie o andando.

“La respiración diafragmática, profunda o abdominal es la que normalmente se practica mientras se descansa o se duerme y es la más recomendada, aunque ésta tan solo constituye una parte de la respiración en el yoga. En esta forma de respirar, el diafragma ejerce un papel muy importante. El diafragma es un fuerte músculo que separa la cavidad torácica de la cavidad abdominal; durante el tiempo de reposo éste está curvado hacia la caja torácica, y al ir moviéndose va descendiendo poco a poco, comprimiendo hacia abajo los órganos del abdomen al propio tiempo que empuja el abdomen hacia afuera. Esta modalidad de respiración permite llenar de aire, además de la parte superior y media, la parte inferior de los pulmones, tomando de esta forma una máxima cantidad de prana⁸ y de oxígeno”(POLYLLA GALEON, 2012).

Esta última, es la forma de respiración que la mayor parte de autores recomiendan para su aplicación en el estudio de todo instrumento de viento, por considerarse que es una práctica natural que el cuerpo adopta, y es la que se recomienda en la presente propuesta didáctica. Sin embargo para algunos autores no es suficiente, pues consideran que el diafragma debe ser inducido con ejercicios rigurosos y hasta cierto punto un tanto exótico, según los autores para dar mayor capacidad de almacenamiento, con la finalidad de generar mayor presión en el flujo de aire para la emisión del sonido en el instrumento musical.

⁸ Extraído de; Revista del yoga online, Prana la energía del universo, <http://www.practicaryoga.com/prana-la-energia-del-universo-como-extraerla-y-utilizarla/>, agosto 23 de 2013.



La columna de aire

En términos más ilustrativos la columna de aire no es otra cosa que; el flujo o corriente de aire que un instrumentista de viento genera de manera constante para mantener la sonoridad y la emisión acústica dentro del instrumento.

“La respiración es vital para el organismo humano y para la interpretación de cualquier instrumento aerófono. El órgano central de la respiración son los pulmones, los cuales, solos no pueden hacer una función respiratoria, de no ser ayudados por una fuerza que altera constantemente su elasticidad, esta fuerza es la entrada y salida del aire, que obliga a los músculos respiratorios a contraerse, para que los pulmones se dilaten y tengan una mayor capacidad para el aire, lo que sí realizan por sí mismos es la expulsión del contenido una vez llenos de aire, a causa de la tendencia física que todo cuerpo distendido posee para recobrar su medida y posición originaria” (CRIADO, 1994, pág. 7).

Dentro de las tesis que sostienen la importancia del proceso respiratorio encontramos la siguiente, en donde hace una descripción de los elementos que influyen en el mismo:

“Los órganos de la respiración son los pulmones y los pasajes de aire consistentes en el interior de la nariz, faringe, laringe, tráquea y bronquios. Todo proceso respiratorio depende del diafragma y de los músculos intercostales, estos músculos externos e internos, dilatan los pulmones en el acto de la inhalación, elevando las costillas de manera que producen la elevación y desplazamiento hacia delante del tórax con la consiguiente precipitación del aire en el vacío así formado”(MILLÁN, 1993, pág. 29).

Para los instrumentos de viento, es importante tener un buen control del aire, mismo que se consigue con diversos ejercicios que pueden hacerse tanto con instrumento como sin él. El diafragma⁹, es el mejor "amigo" para poder conseguir tanto un buen sonido como una buena ejecución de las notas, el

⁹ Johns Hopkins School of Medicines; El Diafragma, <http://www.uam.es/departamentos/medicina/anesnet/gasbonee/lectures/edu42/encyclopedia/diaphragm/diaphragm.html>, agosto 23 de 2013.



diafragma es el músculo que tiene una mayor función respiratoria, debido a su forma de campana, cuando se produce su contracción tiende a aplanarse, empujando hacia abajo las vísceras abdominales y atrayendo hacia sí a los pulmones, obligándolos a expandirse y a que penetre aire en su interior. La cavidad torácica se expande y el aire entra muy deprisa en los pulmones a través de la tráquea para llenar el vacío resultante, cuando el diafragma se relaja, adopta su posición normal, curvado hacia arriba; entonces los pulmones se contraen y el aire se expelle, de esta manera es como se consigue la columna de aire, que unido a la vibración de los labios haga que nuestra corneta suene (ESCUELA MUSICAL DE CC; TT CASTILLEJA DE GUZMÁN, 2012).

El diafragma

El diafragma es el elemento mítico dentro del aprendizaje de cualquier instrumento de viento, puesto que así se conciben y transmiten la mayor parte de los maestros conocedores de la técnica del manejo del diafragma.

Aquí una aclaración técnica de lo que significa este elemento:

“El diafragma es una capa de músculos que se expande sobre la parte baja de los pulmones, justamente debajo de las costillas inferiores, rodeando todo el cuerpo; una regulada tensión del diafragma, empujando contra la parte más baja de los pulmones, envía hacia arriba la cantidad correcta de presión de aire, esto puede ser ajustado y controlado por el uso de la lengua. La presión de aire debe pasar primero sobre toda la lengua antes de pasar a través de la embocadura vibrante, para lograr tal resistencia en la columna de aire, aplique la parte central de la lengua en forma de cúspide, similar a un pétalo de rosa, levántela alta y espárzala a través del cielo de la boca contra las paredes de los dientes superiores, use la punta en forma de válvula, poniendo en circulación la columna de aire, al estar listo el ataque, la punta de la lengua debe ser presionada contra y directamente detrás de los dientes superiores, el ataque se pone de manifiesto cuando la punta de la lengua es bajada y deja en libertad la presión de aire, como un ligero relámpago, colocándose inmediatamente detrás de los dientes inferiores y manteniéndola allí estacionada y lista para el próximo ataque. Este procedimiento regulará y comprime la velocidad de la



columna de aire, apoyada desde unos pulmones llenos, de este modo, la extensión deseada será fácilmente lograda debido al resultado de un trabajo armoniosamente unido”(COLIN, HARBINSON, & MACBETH, 2003, pág. 5).

Otra descripción bastante clara es la que expone Millán, quien reitera la característica singular del diafragma como músculo que contrae y retrae energía hacia los pulmones que al final es expelida a manera de aire.

Por ello se puede definir qué: el diafragma es un musculo estriado, formado por fibras y se emplea para sostener la columna de aire, y en combinación con la lengua este controla el paso del aire al exterior y ofrece una resistencia al flujo del aire.

“El diafragma es un musculo semiautomático, actúa pasiva y activamente, su recorrido de desplazamiento es de unos diez centímetros, y llega hasta la cuarta y quinta costilla del pecho, este musculo es el encargado de producir los impulsos para obtener de esa forma la columna de aire adecuada, según el sonido elegido, y es el encargado de controlar el movimiento inspiratorio y el expiatorio, dependiendo de este el buen control y administración de la respiración” (CRIADO, 1994, pág. 10).

Los labios

Los labios, parte fundamental en la embocadura de la trompeta The Balanced Embouchure se refiere de la siguiente manera:

“Los labios hacen mucho más que vibrar, ellos son la válvula principal que controla la presión de aire de todo el sistema. Cuando los labios se encuentran en posición roll-in o cerrados, aumenta la compresión del aire y el tono aumenta. Cuando se despliegue roll-out o abiertos ocurre lo contrario. Este es un principio universal, fundamental para que el instrumento funcione correctamente”,(SMILEY, 2001), así mismo se puede decir “que los labios son como cañas, su única función es vibrar”(MAGGIO, 2000).



Por otro lado, desde el punto anatómico se puede citar que:

“Los labios son parte integral de la anatomía del cuerpo humano, conformados por un tejido muscular muy peculiar, con características medias entre el tejido de la cara y la mucosa interior de la cavidad bucal, su coloración rojiza proviene de los vasos sanguíneos subyacentes, la porción interna de ambos labios están conectadas a las encías”(NUMA; 2005).

Cualquier tipo de labio se considera apto para tocar la trompeta o cualquier instrumento de boquilla cónica o de copa, siempre y cuando estén en perfectas condiciones de salud. Los labios deben estar completamente unidos y recogidos entre líneas o perfiles de los mismos, mecánica denominada postura de condensación, lo que ayudara a la producción del sonido, como consecuencia del choque del aire, al pasar por el medio de ellos haciéndolos vibrar. Es esta vibración la que transmitida por la boquilla a la trompeta hace vibrar el aire y el resultado directo es la producción del sonido.

La musculatura que conforma la embocadura y que permite generar el sonido es muy delgada, por ello, es muy útil mantenerla tonificada fuera del instrumento mediante una serie de movimientos labiales al día, cada movimiento que se presenta a continuación se deben realizar 5 veces cada uno, manteniendo la contracción entre 3 y 5 segundos, y 10 segundos de descanso entre postura labial.

La vibración

El *buzz* o vibración de los labios forma parte de la técnica instrumental de los instrumentos de viento-metal. Consiste en una especie de sonido producido al pasar aire entre los labios cuando estos ejercen una cierta presión el uno contra el otro. La posición de los labios debe ser paralela, simulando las cañas del oboe o fagot. Eddie Lewis describe el *buzz* como la manera de hacer notas sin utilizar ni la boquilla ni el instrumento (VERNIA, 2011).



“Ya entendimos la importancia de que la embocadura propiciará que la zona vibratoria esté relajada y tenga el suficiente tejido, el lóbulo central del labio será el punto de vibración y funcionará como una membrana que al ser antepuesta a una columna de aire vibrará con la intensidad de esta, para ello se requiere una presión de la boquilla contra la embocadura mínima. La vibración no será forzada, usted solamente soplará y antepondrá el lóbulo a la columna de aire, la intensidad del zumbido dependerá del grado de abertura de los labios y de la fuerza de la columna de aire, este será el mecanismo para lograr los diferentes registros” (NUMA; 2005).

El sonido

El sonido en un instrumentista es similar al timbre vocal de un cantor, difícilmente se puede encontrar sonidos semejantes, ya que cada ser humano está dotado de autenticidad en su emisión sonora. El libro trucos y astucias define que:

“Un sonido se produce por la vibración regular de un cuerpo tal como una lámina de metal, una barra, una cuerda o una columna de aire. Esta vibración se propaga exactamente en el aire como lo hacen las ondas producidas al arrojar una piedra. En una trompeta, el aire que contiene se pone en vibración por un movimiento regular y rápido de los labios. Éstos son como la aguja de un tocadiscos, o el rayo láser de un lector de CD. Transmiten una información capital a su instrumento que no hace más que amplificarla como el altavoz de un equipo de alta fidelidad. Por lo tanto, es primordial que la información que ellos transmitan sea de la mejor calidad, pues de lo contrario, no se obtendrá el sonido deseado” (VERDESCA Y LIAUDET, 2009).

Según Maggio en el sistema original para los metales manifiesta “todas las otras cosas se igualan, el sonido es lo que diferencia a un buen instrumentista. Todos, nosotros tenemos una idea del sonido que nos gustaría lograr con nuestro instrumento, la diferencia entre estudiantes es el sonido individual” (MACBETH; 2000).



Desde un punto de vista físico, se puede considerar el sonido como una vibración que se propaga en un medio elástico, generalmente el aire, el cual transmite las sensaciones receptoras a través del, oído producto de la vibración de ondas sonoras producidas por un cuerpo sonoro.

El ataque

El ataque es la forma en la que se inicia el sonido, para ello se apoya en la pronunciación de sílabas: ta, ka, da, gua. Para iniciar se recomienda practicar con “ta” la cual es más usada (CURSO COMPLETO DE TROMPETA , 2009).

En la guía de iniciación a la trompeta (2001) del Ministerio de Cultura de Colombia, se manifiesta que ataque con lengua; consiste en dar un impulso adicional a la columna del aire en el instante en que ésta entra a la boquilla, para así poner en vibración la columna del aire dentro del instrumento. La pronunciación de la sílaba “ta”, “da” o “du” facilita la claridad de la articulación. En caso de que sean varias articulaciones continuas, entonces se mantiene el aire y el sonido, y se separa ligeramente con la lengua. La lengua debe estar muy flexible y relajada, pero al mismo tiempo debe ser muy precisa al hacer la articulación, de lo contrario el sonido no tendría un punto de inicio claro ya que al no utilizar la lengua para articular se produciría una sensación de sonido difuso y monótono lo que hace desagradable y anti técnico al momento de interpretar un instrumento musical.

La lengua

Al igual que los labios la lengua juega un papel importantísimo en el proceso de aprendizaje de la trompeta,

“La lengua actúa como un articulador del movimiento del aire. Su función es ayudar al aire y a la embocadura para obtener una articulación clara y controlada. Debe tener un movimiento libre y sin ninguna tensión. Igualmente debe interaccionar sobre la columna del aire, sin interrumpir su movimiento y preferiblemente empleando la sílaba “da”(ARANGO & SIERRA, 2001, pág. 21).



Smiley en su propuesta *The balanced Embouchure*, aborda sobre la importancia de la lengua en la ejecución de la trompeta, quien manifiesta que son dos los elementos que interactúan; por un lado la lengua como que actúa como válvula de aire secundario, mientras que los labios cuando se flexiona correctamente, pueden comprimir el aire con más fuerza lo que se puede calificar como la válvula de aire principal.

“Uno de los elementos de la reproducción del sonido en un instrumento de metal es la lengua, sin ella no es posible producir más de un sonido. A partir de esto, se da cuenta de que la lengua canaliza el paso del aire y que en realidad tiene una posición diferente para cada nota en el instrumento”(GORDON, 1981)

McBeth (2000), aclara que con la lengua se crea la sílaba, taah, tay, tee, tich, cuya función es el ataque y articulación. “La lengua cuando ataca rápidamente, actúa como una cobra en su posición llamativa de ataque, dirige este a la base de los dientes superiores”.

Por su parte Harnum (2004) manifiesta que “La lengua es una parte esencial para tocar la trompeta, misma que le permite separar las notas de forma limpia y clara. También le permite articular más rápido, y en un registro con mayor alcance, así como algunos efectos sonoros en trompeta”

La lengua juega un papel muy importante en la conducción y dirección del aire, incidiendo directamente en la vibración de los labios, pues actúa como válvula natural que controla el flujo de aire que determina el registro, estabilidad y afinación del sonido.

La flexibilidad

En la etapa inicial del aprendizaje de la trompeta, a menudo los maestros suelen emplear términos como; flexibilidad, embocadura, ataque entre otras palabras técnicas que existen para referirse al estudio de este instrumento, expresiones al que los estudiantes no están familiarizados, ya que no forma



parte de su léxico, es por esta razón que es imprescindible la guía de un maestro orientador con conocimientos bastos que permitan cubrir todas las necesidades del estudiante. Al referirnos a la flexibilidad en una publicación Lázaro Numa manifiesta lo siguiente:

"La flexibilidad es la propiedad que tenemos los ejecutantes de poder cubrir con nuestras características físicas propias, un rango determinado, dentro del rango del instrumento, en otras palabras, lograr cubrir el registro desde las notas más graves hasta las más agudas, según nuestras propias posibilidades. Si se comprende bien esto, no será complicado tampoco entender que el asunto depende de muchas más cosas que de los labios o la embocadura aunque por lo general siempre se hable de flexibilidades de labios (NUMA; 2005).

Es decir la flexibilidad se puede definir como la capacidad que tiene un intérprete para cubrir el registro en su instrumento, al hablar de registro no necesariamente se puede interpretar que estamos hablando de altura; registro se entiende toda la gama técnica que el instrumento permite, articulación, staccato, ligaduras, acentos, intervalos y todo elemento que pueda enriquecer la interpretación del mismo.

La embocadura

Se dice que no hay limitaciones físicas ni particulares para la práctica de la trompeta, pues, una buena embocadura es muy importante por considerarse el lugar en donde se fabrica el sonido, y a la vez la carta de presentación del intérprete, es por eso que surge la necesidad de una búsqueda incesante de medios y elementos que generen estabilidad y calidad sonora y a su vez ir enriqueciendo con el transcurso de los años, es así que, la embocadura y los músculos de la cara relacionados entre sí pueden realizar la función precisa para hacer sonar el instrumento musical

"Los labios por sí solos no pueden hacer esta función, a menos que los entrenara para ello, lo cual es difícil. En la mayoría de los casos la boquilla se



coloca justo encima de los labios, con igual proporción entre el labio superior y el inferior, comprobando con un “mira labios” (CRIADO, 1994, pág. 14).

Harnun (2004), hace referencia como punto importante de la embocadura a los labios, quienes después de largas sesiones de práctica pueden causar dolor, y no solamente en la boca sino en labios y hasta en las costillas, esto se resume en la capacidad de un intérprete frente al instrumento pudiendo decir que un trompetista tiene una buena o mala embocadura.

La boquilla

Desde un punto de vista general se puede describir a una boquilla como; un acople que une dos cuerpos de tal forma que esta encaja de manera precisa con el objeto en función.

“Para que se produzca el sonido, independientemente de la vibración y el flujo de aire, tiene que existir una boquilla¹⁰, esta sirve para acomodar el labio y también para que se cumplan algunos requerimientos físicos-acústicos indispensables en la producción del sonido. El sonido es el producto de la vibración y la resonancia dentro de la boquilla que luego el instrumento se encargará de amplificar” (NUMA; 2005).

La boquilla aísla y recibe las vibraciones de los labios haciendo de cierre al escape del aire mediante el anillo o meseta, misma que proporciona velocidad y concentración a la columna de aire mediante su vacío o copa. El orificio o granillo es el encargado de condensar y dar el grosor adecuado a dicha columna de aire y el tudel sirve para desarrollar y adaptar la columna de aire al tubo general del instrumento.

Reinhard (1973), en el sistema de Pivote para todos los metales es categórico en decir que la boquilla es fundamental en la producción del sonido, puesto que en ella se genera algunos fenómenos físicos y acústicos que dan origen al

¹⁰La Banda Suenan.com: La boquilla, http://www.labandasuenan.com/es/no_cache/espacio-biblioteca/instrumentos/metal/trompeta/estructura.html?sword_list%5B0%5D=leccion, agosto 23 de 2013.



sonido, independientemente del flujo del aire y la vibración que se produce en ella. Esto denota que la boquilla no es un accesorio que únicamente sirve para acomodar los labios sino que también cumple esta función de pre amplificar el sonido hacia el instrumento.

La boquilla es la parte más importante en una trompeta, pues es la parte en la que se realiza el sonido, y el resto del instrumento se encarga de hacer resonancia, por tanto es la parte con la que más tiempo debe trabajar un músico en su periodo inicial de formación. A diferencia de otros instrumentos de viento que las boquillas llevan una caña o doble caña conocidas como lengüetas de madera, la cual al hacer circular el aire a través de ella produce vibración, no así en las boquillas de los bronce, en donde los labios los actores principales de esta dinámica.(MANUAL DE CORNETA, 2008)

En las boquillas hay que considerar algunos factores tales como; el diámetro interior, grosor del borde, punto culminante o punto de presión, la profundidad de la copa, así como su forma, y finalmente el granillo y el tudel, elementos que determinan la sonoridad y, lo más importante, la funcionalidad en base a la fisiología del intérprete, es así que la elección de una boquilla está directamente relacionada con las necesidades y condiciones de cada ejecutante.

2.2. Diferentes enfoques metodológicos para el proceso enseñanza aprendizaje de la trompeta.

Uno de los métodos de trompeta que se ha conservado hasta la actualidad, es el “Modo per imparare asonare di Tromba” escrito en 1638 por Girolamo Fantini, este trompetista de la Corte del Gran Duque de Toscana Fernando II incluye en este libro ejercicios introductorios en el registro grave, señales militares, ocho sonatas para trompeta y órgano, así como numerosas danzas para trompeta y bajo continuo. Fantini fue considerado un maestro en la corrección “labial” para obtener las diferentes notas, en su obra es frecuente el uso del “La” (obtenido bajando el sib de la serie armónica).



A finales del barroco y con el surgimiento del Clasicismo, entre 1600 y 1750 aproximadamente, la trompeta queda relegada a un papel rítmico en lo que a la música orquestal se refiere, debido a la pérdida de la técnica del clarino por razones socio-culturales y al cambio en el concepto de sonoridad de la orquesta. Los trompetistas solamente emplean en este periodo los primeros sonidos de la serie armónica, con una interpretación sencilla en un registro cómodo.

Entre las honrosas excepciones a este tipo de interpretación en este periodo, se puede destacar a Antón Weidinger trompeta solista de la corte de Viena, que en 1801 inventa la trompeta de llaves construida sobre los mismos principios que la flauta o el fagot, con cinco llaves en el costado. Con esta trompeta podían producirse todas las notas de la escala cromática, al permitir con el uso de estas llaves subir medio tono las diferentes notas, para esta trompeta y este instrumentista fue escrito en 1796 el Concierto en Mi b de J. Haydn y un año después el Concierto de Hummel en Mi Mayor.

Entre el periodo de la invención de sistema de pistones en 1815 de H. Stötlzel y del sistema de cilindros de 1832 de Josef Riede, el primer cornetista de esta época fue Jean Baptiste Laurent Arban (1825-1889), autor de su "Grande Methode" escrito en 1864, cuando era profesor de la Academia Militar de Música y que todavía hoy en día sigue siendo un referente en la enseñanza de la trompeta. Más tarde Arban pasa a ser profesor del Conservatorio Superior de Música de París, en el que se enseña durante un periodo de tiempo la trompeta y la corneta simultáneamente. La técnica de la corneta, que luego tuvo su repercusión en la trompeta, se basaba en un gran trabajo del picado a gran velocidad y con continuos cambios de registro. Se trataba de una forma de tocar muy virtuosa, aunque con un concepto de picado extremadamente corto. Pese a que la trompeta obtuvo protagonismo y fue imponiéndose en la orquesta, gracias al empleo de la corneta se recuperó el status de los instrumentos de metal como solista y la trompeta recibió un gran impulso con la adopción del tono de si bemol. (RODRÍGUEZ, 2005 - 2013)



Durante el siglo XIX y principios del XX, la técnica de interpretación de la trompeta presenta dos peculiaridades: Wagner con su innovación, la “entrada inaudible”, un crescendo orquestal en el que los instrumentos solistas entraban uno detrás de otro. A principios de siglo este método engendra un estilo de tocar notas largas con un comienzo impreciso, seguido de un hinchamiento inmediato del sonido, otro defecto de este periodo se aprecia en pasajes con notas cortas y rápidas articuladas con la lengua.

En la actualidad, se aborda una profunda discusión sobre la interpretación de la trompeta en los diferentes países, como los instrumentistas o profesores más influyentes en cada una de las distintas escuelas musicales. Afortunadamente y, pese a la “globalización” de la música con una cierta tendencia a la uniformidad de intérpretes y estilos, existen multitud de matices y diferencias en cuanto al concepto de sonoridad del instrumento, a los cánones interpretativos y a la labor didáctica en cada país, sobre todo en aquellos que influyen categóricamente en la historia reciente de la trompeta: son los que conforman las llamadas escuelas de trompeta.

La escuela de trompeta francesa se caracteriza por un enfoque más solista que orquestal, quizás debido a la fuerte influencia de la corneta en el pasado. La base de la enseñanza en los conservatorios es el repertorio compuesto para la trompeta en las que ésta ejerce un papel protagonista y recibe el acompañamiento del piano u otro instrumento. Los profesores del Conservatorio de París Eugène Foveau (considerado el mayor trompetista orquestal de su tiempo y profesor desde 1943 a 1957) así como Maurice André (nombrado en 1967 y considerado como uno de los trompetistas más famosos en la actualidad, son los que marcan la pauta en el camino recorrido por la interpretación de la trompeta en este país.(RODRÍGUEZ, 2005 - 2013)

La escuela de trompeta alemana y austríaca es reconocida en el mundo por su aplicación a la labor del instrumento en la orquesta, más que al papel solista de éste. La enseñanza del instrumento se enfoca fundamentalmente hacia el sonido, la afinación y el estudio de los fragmentos musicales en los que



interviene la trompeta en las grandes obras orquestales, los trompetistas destacados de esta escuela son: (JULIUS KOSLECK ,1825-1905) y (HELMUT WOBISH, 1912-1980).

La escuela de trompeta en el Reino Unido se caracteriza por un sonido recto y homogéneo, sin concesiones al exceso de adornos o sutilezas en la interpretación, así como por una gran tradición en el ámbito de los grupos de metales y en la utilización de instrumentos antiguos. Los trompetistas ingleses actuales son casi todos discípulos de Ernest Hall (con un sonido típico de esta escuela) y de George Eskdale (1897-1960), intérprete destacado de la corneta que también tiene gran importancia en el medio.

Arban, (1956, p. 8), uno de los métodos más antiguos para trompeta, denominado “La Biblia de La trompeta”, hace referencia a la embocadura bajo el siguiente enfoque:

Que la boquilla debe ubicarse en el medio de la boca, $\frac{2}{3}$ sobre el labio inferior y $\frac{1}{3}$ sobre el superior, mientras que, Louis Maggio, manifiesta que una postura adelantada de los labios es la adecuada, aduciendo que mientras mayor tejido labial exista, mejor vibración producen los labios al momento del zumbido, Maggio hace las siguientes recomendaciones:

Colocar la boquilla en el centro de los labios, en el lugar de la hendidura, justo bajo la nariz, $\frac{2}{3}$ en el labio superior y $\frac{1}{3}$ en el labio inferior (MAGGIO, 2000).

Reinhardt Donald, propone el sistema “Pivote ”, el cual se basa esencialmente en las cualidades del flujo de aire (dirección del aire) embocaduras de soplido bajo y soplido alto, en donde el primero, el flujo de aire golpea en la copa de la boquilla en dirección descendente (hacia su barbilla), hacia el aro para ascender y hacia el grano para descender, mientras que el segundo, utiliza mayor cantidad de tejido del labio inferior que del labio superior, por consiguiente, los golpes de aire en el área de la copa de la boquilla se producen en dirección ascendente (hacia su nariz) y nuevamente varía los ángulos según el registro en donde se ejecute (DONALD, 2009).



“Luis Carlos Moreno, especialista en la formación de bandas en Colombia, hace una aclaración, que cuando se sopla dentro de un instrumento específicamente refiriéndose a cobres en realidad no es el aire expulsado que produce el sonido, sino que son los labios que al cerrarlos el uno contra el otro crea vibraciones obteniendo así el sonido. Una vez obtenida la posición de los labios, recomienda la colocación de la boquilla instintivamente en el lugar que más le convenga; en este sentido no existe regla precisa”(ARANGO & SIERRA, 2001).

Por otro lado, Bill Adam, en su método para trompeta hace referencia a la vibración y al zumbido en la formación de la embocadura. Adam propone la utilización del zumbido del tudel , para conseguir que el efecto del aire provoque la menor cantidad de tensión en los labios y en los músculos orbiculares , para lo cual recomienda; zumbar los labios y colocar la boquilla en el tudel, seguidamente retirar la bomba de afinación, en una trompeta en si bemol debe resonar aproximadamente un F (Eb de concierto), cornetas o trompetas en otra afinación producen un tono diferente ya que la longitud del tubo define el sonido (ADAM, 2000).

Así mismo Reparabrass (2011), una casa española, especializada en fabricación de boquillas para trompeta, hace un análisis sobre el punto de presión en la embocadura, este punto de presión se refiere a la zona donde la boquilla presiona con mayor fuerza sobre los labios del trompetista, siendo la zona más fatigada en el rendimiento de la vibración de los labios sobre el aro de la boquilla, por lo cual, la no utilización racional de la zona, puede provocar la fatiga del músculo, quebrando los vasos sanguíneos que nutren la zona, formando una zona muerta o callosa de muy difícil recuperación. Al presionar la boquilla sobre los labios comprimimos con fuerza el pmp. (Punto máximo de presión) contra el soporte posterior que son los dientes.

Uno de los movimientos más grandes en la formación de Bandas de Colombia, en su más reciente publicación Guía para la iniciación a la trompeta, (2001, p. 21), recomienda colocar la boquilla sobre los labios en una actitud relajada, como si se pronunciara la sílaba “buzz”, y permitiendo que el aire circule lo más naturalmente posible, “evite el escape por los costados, los labios deben ser



colocados de tal manera que el aire no se disperse por fuera de la boquilla”. De igual forma no hay que tensionarlos demasiado pues, se convierte en un esfuerzo inútil que causa cansancio y no permite dotar de flexibilidad a la técnica de embocadura.

Para una mayor facilidad en la colocación de la boquilla y una mejor emisión de sonido se recomienda que los dientes tengan una buena conformación, cualquier deformación causará dificultad pero no imposibilitará el desarrollo de la sonoridad y en el trabajo de articulación. También, los dientes superiores e inferiores deben estar ligeramente separados lo cual permite que el aire pase a través de ellos.

Otra propuesta muy común para el desarrollo de la embocadura ha sido la práctica de notas largas durante largos períodos de tiempo dentro del estudio diario, más que todo cuando se está comenzando a estudiar la trompeta, este ejercicio es más que útil y necesario ya que logra estabilizar el sonido y ejercitar los músculos faciales.

En el método “Trucos y astucias”, (VERDESCA & LIAUDET, 2009, pág. 6) señala tres elementos esenciales que están vinculados a la calidad del sonido, siendo estos; la columna de aire, el canto interior y la vibración de los labios. Esta última que ayuda al desarrollo de la embocadura, es primordial aprender a producir una vibración de los labios o *buzzing* sin el instrumento.

Un nuevo concepto desarrollado en esta última década, The Balanced Embouchure (El Equilibrio de la Embocadura), de Jeff Smiley conocido también como BE, es un método que se basa en realizar ejercicios especiales y exagerados, que demanda, primero la decisión al cambio, mucha paciencia y constancia para su aplicación, cuyo contenido es un conjunto de ejercicios de desarrollo de la embocadura que coordinan y fortalecen los músculos de los labios para que funcionen mejor y más eficientemente, por tanto mejora el sonido, la flexibilidad, rango y registró, su práctica está basado en periodos cortos de dos a tres sesiones de 20 a 30 minutos diarios como mínimo.



BE se basa fundamentalmente en dos ejercicios: Roll-Out, al momento que se produce la actividad vibratoria, los labios adoptan una posición desenrollada o fruncida de una manera muy especial, ubicando la boquilla en la parte más alta del labio superior sin presión alguna, sino solo el peso natural de esta contra los labios, de manera que estos vibren con total libertad, mientras que, “Roll-In”, que en la práctica es mucho más difícil dominar, este ejercicio consiste en el recogimiento o enrollamiento de los labios, lo contrario al anterior, como si se estuviera pronunciando “emmmm”, con los labios bien cerrados a tal punto que las partes rojas de los labios (superior e inferior) queden invisibles, totalmente cubiertos entre sí (línea de los labios juntas), se emite una vibración muy aguda producto de la condensación de los labios y la compresión del aire (SMILEY, 2001).

2.3. Criterios de evaluación en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la trompeta

Los criterios de evaluación se muestran como una herramienta para valorar el proceso de enseñanza-aprendizaje, desde la asignatura de trompeta se detalla a continuación los criterios de todos los cursos de las Enseñanzas Elementales, aunque en el detalle por curso viene la reseña de los mínimos exigibles, tales criterios responden a un programa de enseñanza europeo.

1. “Mostrar un progreso en la adecuación del esfuerzo muscular y la respiración a las exigencias de la ejecución.
 - Reconoce la importancia de la coordinación entre los esfuerzos musculares y el grado de relajación y lo aplica progresivamente en la ejecución de las obras del repertorio del nivel.
 - Mantiene una adecuada postura corporal que permite la correcta colocación del instrumento y la coordinación entre ambas manos.
 - Emplea adecuadamente la respiración diafragmática necesaria para la obtención de una buena calidad sonora.
 - Muestra coordinación y flexibilidad en los movimientos.
2. Aplicar apropiadamente los aspectos técnicos y musicales en la ejecución de estudios y obras.



- Realiza una lectura correcta de la partitura como base para la futura interpretación de la misma.
 - Utiliza adecuadamente la técnica en aspectos esenciales como la emisión, la afinación, la articulación y el uso de las posiciones (digitación).
3. Poner de manifiesto la correcta utilización de las posibilidades sonoras del instrumento, así como el grado de sensibilidad auditiva necesario para el perfeccionamiento de la calidad sonora.
 - Muestra un conocimiento del funcionamiento mecánico del instrumento.
 - Utiliza adecuadamente las posibilidades sonoras del instrumento en la interpretación del repertorio adecuado al nivel.
 4. Interpretar obras del nivel adecuado de acuerdo con los criterios del estilo correspondiente.
 - Reconoce las características melódicas, armónicas y rítmicas de obras representativas del repertorio de diversas épocas y estilos, y las reproduce adecuadamente.
 - Utiliza el tempo, la articulación, la dinámica y el fraseo como elementos básicos de la interpretación.
 - Muestra interés en la búsqueda de información y documentación.
 5. Poner de manifiesto la sensibilidad auditiva a través del análisis de las obras escuchadas.
 - Percibe los aspectos esenciales de obras que puede entender según su nivel de desarrollo cognitivo y afectivo, aunque no las interprete por ser nuevas o resultar aún inabordables por su dificultad técnica.
 6. Mostrar la capacidad de aprendizaje progresivo individual a través de la interpretación de obras y estudios.
 - Aplica las indicaciones del profesor o de la profesora.
 - Reconoce los resultados obtenidos tras la interpretación individual, señalando aciertos y errores.
 - Elabora un plan de actuaciones para corregir las deficiencias técnicas y musicales detectadas en la ejecución del repertorio.
 - Muestra interés y constancia en la preparación de las obras y estudios.
 7. Leer a primera vista textos, adecuados al nivel, con fluidez y comprensión.
 - Tocar a primera vista textos musicales sencillos.



8. Memorizar e interpretar, previo análisis de elementos formales básicos, textos musicales del repertorio del nivel, empleando la medida, afinación, articulación, dinámica, y fraseo adecuados.
 - Aplicar adecuadamente las técnicas de memorización en la interpretación sin partitura de obras del repertorio adecuadas al nivel.
 - Mantiene la concentración durante la interpretación.
9. Interpretar en público, como solista, obras representativas al nivel, con seguridad y control de la situación.
 - Poner de manifiesto su capacidad interpretativa, el grado de concentración y el control postural acorde con el instrumento y el nivel de estudios” (LA CLAVE. ESCUELA DE MÚSICA, 2012).

Con la descripción de estos criterios se puede claramente apreciar la omisión de los puntos básicos en el periodo inicial del aprendizaje, ya que estos responden no a un nivel básico inicial sino más bien están enfocados en un nivel posterior al del que se debería plantear, el de la formación de la embocadura, y de esto se deduce que la mayor parte de programas de enseñanza se basan en estos indicadores como guías para desarrollar sus actividades pedagógicas.

Si bien es cierto que los criterios antes expuestos corresponden a la escuela de enseñanza europea, misma que tiene su aval y reconocimiento en base a sus fundamentos pedagógicos, por lo que, mal haríamos en decir que los ítems planteados no son los adecuados, sino más bien que, se considera que el tema de la embocadura lo abordan de manera independiente al proceso de desarrollo de la técnica del instrumento como tal.

Esto denota también que, a nivel de los conservatorios y escuelas de música de nuestro país no existe un programa unificado para la enseñanza aprendizaje de la trompeta, en el que se proponga de manera organizada y sistemática todo el proceso didáctico que garantice el éxito en la formación del trompetista, material que todo maestro debería utilizar de acuerdo a las necesidades particulares del estudiante.



2.4. Problemas más frecuentes en el proceso de enseñanza aprendizaje de la trompeta.

Como ya se manifestó antes, las complicaciones que marcan el proceso de aprendizaje de la trompeta son severas, entre los errores más comunes se evidencia el excesivo nivel de presión de la boquilla contra los labios es así que en el documento conocimientos vitales para trompetistas se encuentra algunas recomendaciones que permiten reflexionar y corregir ciertos hábitos que conllevan a una inadecuada práctica de la trompeta.

Evitar la **presión innecesaria** alejándola de los labios, al hacer esto, disminuya la fuerza de las manos y los puños que sujetan el instrumento, ponga la resistencia dentro y alrededor de toda el área no desarrollada de los músculos del diafragma.

“Estirar los labios debilita y tira los músculos hacia fuera, en diferentes direcciones, la gran revelación consiste en reunirlos todos como un racimo alrededor de la embocadura, consecuentemente, la presión de la boquilla en los labios se reduce al mínimo, sin duda, los labios quedarán más encogidos o arrugados y estrechamente juntos, haciendo más flexible las vibraciones, fortificándolas con más seguridad y trayendo más labios con que trabajar, además, da como resultado un aumento en la calidad del sonido”(CHARLES COLIN, 2003).

Los problemas que surgen como consecuencia de una deficiente orientación pedagógica a los estudiantes, no solamente son físicas, si no que en algunos casos se convierten en trastornos psicológicos.

“Otros de los males que padecen los trompetistas en su afán por vencer los obstáculos técnicos es la fobia, Muchos trompetistas fomentan una fobia a la boquilla que afecta su actitud mental, haciéndosele extremadamente difícil tocar bien, usted debe sentirse completamente cómodo con su boquilla y saber que ella lo ayuda a tocar de la mejor forma, si usted se fija negativamente con su boquilla, nunca podrá lograr sus plenas potencialidades como un buen ejecutante” (COLIN, HARBINSON, & MACBETH, 2003).



Hay que destacar el pensamiento del doctor Charles Colin, haciendo referencia al cambio de boquilla, en donde menciona que “hay limitaciones complicadas en cualquier cambio de boquilla, ello impone trabajar y ejercitar nuevos tejidos musculares, por lo tanto, no se puede ciertamente establecer la diferencia entre ser competente o incompetente, la boquilla no es un cúralo todo y no remediará la falta de coordinado desarrollo de la formación correcta de los labios, ni pondrá en juego los músculos de la lengua, así como tampoco hará una correcta respiración” (conocimientos vitales).

2.4 El rol del profesor en el proceso de enseñanza aprendizaje de la trompeta.

El verdadero rol del docente debe ser el de orientador y guía de todo proceso educativo, pues él será quien interprete las necesidades de cada estudiante, ya que no se puede aplicar el mismo proceso de enseñanza de manera general, aun cuando se trabaje con un mismo programa o guía pedagógica, en razón de que cada ser humano responde de manera independiente frente a un estímulo y por ende su percepción de las cosas será única.

“A lo largo de la historia se evidencia diversos modos de abordar pedagógicamente el proceso de enseñanza-aprendizaje, en función de las tendencias psicológicas en que se ha sustentado. La mayoría presupone la enseñanza y el aprendizaje como dos procesos independientes, unos hiperbolizan el peso de la enseñanza sobre el aprendizaje (como es el caso de la enseñanza tradicional), otros enfatizan la función del contenido y su estructuración por sobre otras categorías pedagógicas en busca de mayor calidad del aprendizaje” (HIDALGO, 2010).

El proceso de enseñanza-aprendizaje fundamentado en el enfoque histórico-cultural desarrollado por L.S. Vygotsky y seguidores, a partir del cual (CASTELLANOS: 2001) lo plantea como proceso de socialización en el que el estudiante se inserta como objeto y sujeto de su aprendizaje, asumiendo una posición activa y responsable en su proceso de formación, de configuración de su mundo interno, como creador y a la vez depositario de patrones culturales



históricamente contruidos por la humanidad. En primera instancia en este enfoque histórico-cultural se propone desarrollar un hombre pleno íntegro, por lo que no sólo su formación va dirigida a su preparación instrumental (conocimientos y habilidades), sino también orientado a encontrarle solución a las necesidades de su contexto, comprometido con las estrategias de desarrollo de su sociedad, país, institución, por tanto con determinados modos de comportamientos socialmente establecidos, valores, aptitudes, afectos lo que podrá adquirir en el proceso de comunicación social, de interacción a través del proceso docente educativo, en las condiciones concretas de su realización. (HIDALGO, 2010)

En términos de planificación docente este principio se traduce en la elaboración de diferentes niveles de ayuda por el profesor que le ofrezca al estudiante, según sus necesidades de aprendizaje, de modo que la enseñanza sea realmente como plantea Vygotsky (1985) la antesala del desarrollo.

En el ámbito pedagógico el profesor debe encontrar las maneras más adecuadas de vincular el contenido de la enseñanza con los intereses, emociones, sentidos que para el sujeto cognoscente tenga ese aprendizaje, de modo de aprovechar al máximo las posibilidades que brinda este proceso para formar integralmente la personalidad del estudiante y potenciar su desarrollo (HIDALGO, 2010)

Es de gran importancia para el profesor conocer estos componentes de la estructura de cualquier actividad humana y particularmente la de la actividad cognoscitiva que ahora nos ocupa, pues le posibilita la organización científica de todo el proceso de asimilación a través de la caracterización de:

El sujeto que aprende: Sus características, nivel de desarrollo, motivos, valores, estrategias de aprendizaje, responsabilidad en su aprendizaje, entre otros aspectos



El objeto de aprendizaje: Referido a la porción de la realidad que se aspira aprender, a perfeccionar o transformar en este proceso.

Objetivos de aprendizaje: Como se plantea (CASTELLANOS: 2001) en la actividad de aprendizaje la toma de conciencia del objetivo supone en principio la existencia de la necesidad de aprender y de auto perfeccionamiento

El escaso conocimiento que poseen los docentes de educación musical de los diferentes niveles educativos del país, acerca del proceso de enseñanza-aprendizaje de la música y sus implicaciones pedagógico-didácticas, de las necesidades educativas musicales, ha limitado el desarrollo musical de los niños y jóvenes de los diferentes niveles educativos del sistema de educación ecuatoriana, dando lugar a una práctica educativa musical inadecuada, irreflexiva, improvisada, desmotivante, volviendo intrascendente el saber musical en la formación de niños y jóvenes (HIDALGO, 2010).

“El docente musical es un educador por excelencia, tanto de las nuevas generaciones, como de las comunidades de adultos. Su labor fundamental en este campo consiste en orientar a niños y jóvenes para que desplieguen su personalidad y talento a través de la música mediante el aprendizaje, y reconozcan en ella una dimensión interior que les permita conocerse, cultivarse y expresarse con autonomía y creatividad. Por esta razón, dicha tarea implica una gran responsabilidad social, por cuanto tiene el poder de influenciar sobre las decisiones de los individuos. En concordancia con lo anterior, la formación impartida por el profesor debe ser de gran responsabilidad ética y de naturaleza personalizada” (FONNEGRA, MACHADO, MANTILLA, & MARULANDA, 2005, pág. 21).

Con este propósito, el educador debe ser ante todo un pedagogo creativo, no repetidor o aplicador de fórmulas, capaz de individualizar los procesos de aprendizaje y, al mismo tiempo, de desarrollar una metodología grupal. Es deseable que el método de formación se construya tanto a partir de las músicas como de los sujetos con los que trabaja, asimilando e incorporando los saberes pedagógicos y musicales de su medio, los cuales a través de varias



Universidad de Cuenca

generaciones recrean la producción y expresión cultural (FONNEGRA, MACHADO, MANTILLA, & MARULANDA, 2005, pág. 21).



CAPITULO III

FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS

3.1. Problema del proceso enseñanza aprendizaje de la trompeta

Los docentes de Educación Musical, en su práctica profesional en los centros de educación inicial, básica, bachillerato y superior; tanto en la educación general como en la educación artístico-musical especializada desarrollan su actividad con varias problemáticas.

El escaso conocimiento por parte de los educadores musicales del proceso de enseñanza-aprendizaje de la música y de los elementos pedagógico-didácticos de su desarrollo, hace que el docente musical realice su práctica pedagógica de forma inconsciente, repetitiva y tradicionalista, ocasionando desinterés y poca importancia a la asignatura por parte de los estudiantes, convirtiendo a la educación musical en algo irrelevante, y restándole la verdadera importancia que tiene en el desarrollo y formación del ser humano.

El limitado conocimiento de las necesidades educativas por edad de los niños y jóvenes, y de acuerdo al nivel educativo en el que se encuentran, no ha permitido que el docente musical adopte una posición clara acerca de las respuestas que debe dar al por qué, para qué y cómo aprenden música los estudiantes de los diferentes niveles y contextos en los que desarrolla su práctica, brindando a los mismos una educación musical generalizada y en muchos casos poco relevante a la realidad del educando, por lo que no se logran obtener aprendizajes significativos.

Como consecuencia de esto, la práctica educativa en el área musical se efectúa de manera improvisada, descontextualizada, incluyendo actividades sin fundamentación científico-metodológicas por parte del docente, lo cual ha llevado a que el estudiante se desmotive en el aprendizaje de este instrumento musical (HIDALGO, 2010).



Finalmente el estudiante se ve limitado al acceso de las nuevas técnicas e investigaciones sobre el proceso de formación de la embocadura en el aprendizaje de la trompeta por cuanto hay poco material específico sobre el tema, y a su vez que estos se presentan en lenguajes ajenos al contexto local.

Para los trompetistas, la mayor parte de este trabajo está consagrado a la formación de la embocadura, la cual se plantea como el problema principal y punto de inicio para el aprendizaje y aplicación de este método de enseñanza.

Es delicado considerar los ejercicios que constituyen el trabajo cotidiano y personal del trompetista como algo estandarizado, aplicable en cualquier momento y en cualquier ejecutante, este sistema debe ser un proceso creativo destinado a desarrollar la capacidad de cada individuo, las capacidades en la ejecución del instrumento varían de un ejecutante a otro. En consecuencia es evidente que un ejercicio no dará los mismos resultados a dos trompetistas con cualidades físicas diferentes, es por ello que el rol del maestro es monitorear permanentemente la forma como el estudiante realiza los ejercicios planteados para proponer nuevas alternativas que permitan mayor eficacia en el aprendizaje, por ejemplo: que un trompetista tiene labios débiles, pero con una buena flexibilidad técnica mientras que otro posee labios fuertes dotados de una gran resistencia, pero con una flexibilidad deficiente, por tanto se encuentra a uno con los labios fatigados y al otro con los labios reposados.

Otro de los grandes problemas de la trompeta es la resistencia, la flexibilidad y registro, todo esto producto de la deficiente formación de la embocadura, que viene a ser el eje transversal de todos los elementos que intervienen en el estudio de la trompeta. En el mercado existen todo tipo de métodos para el aprendizaje pero pocos parten del punto crítico al que se hace referencia, es por eso que como maestro de trompeta surge el interés de la búsqueda incesante por encontrar respuestas a estos problemas que son recurrentes en el proceso de aprendizaje razones por las que se establece la necesidad de crear una guía destinada a dar apoyo didáctico a los docentes e instrumentistas en su proceso formativo de la embocadura de la trompeta, debido a que en la



mayor parte de métodos descritos no se encuentra un capítulo específico para el estudio del pilar fundamental del trompetista que es la formación de la embocadura, ya que esto garantiza el trabajo con futuros métodos de estudio intermedios y avanzados.

3.1.1. Situación Actual del Proceso Enseñanza Aprendizaje.

En nuestro medio existen diversos centros de aprendizaje de este instrumento musical, entre ellos encontramos sistemas de enseñanza formal como son los conservatorios, escuelas de música y academias avaladas por el régimen educativo, y otros que ejercen esta práctica de manera informal. En la provincia de Tungurahua hay un gran interés en el aprendizaje de la trompeta y ciertamente existen un número razonable de estudiantes inscritos formalmente y cursando algún nivel de educación en el Conservatorio de Música, pero el resultado es evidente ya que no existe un movimiento representativo de trompetistas que al finalizar su instrucción formal logren alcanzar un nivel que permita mostrar las fortalezas y las bondades del sistema didáctico pedagógico desplegado en estas instituciones, ya que son muy pocos los estudiantes que logran alcanzar un buen nivel de calidad en su formación, es por ello que se emprende el proceso investigativo para determinar causas y fundamentos que generan estos antecedentes.

3.2. Determinación de la muestra

La población está conformada por 46 estudiantes de trompeta y 3 profesores del Conservatorio de Música “La Merced” Ambato.

Para calcular la muestra, al ser la población menor a 100 personas, se va a trabajar con toda la población.



3.3. Resultados de los métodos y técnicas aplicados en el diagnóstico de necesidades de la investigación.

Una vez aplicado los instrumentos de recolección de datos, el propósito del análisis permite comprender la realidad para relacionarla con los problemas estudiados. Para obtener los resultados de los análisis de los datos, se presenta a continuación los cuadros de frecuencia del porcentaje de los valores alcanzados para disponer de la certeza al problema existente en la el proceso de enseñanza-aprendizaje de la trompeta, de esta manera diagnosticar las necesidades de investigación que aporten a la elaboración de la Guía Didáctica para la Enseñanza-Aprendizaje de la Trompeta.

3.3.1. Resultados de la Observación

En la ficha de observación se han planteado tres parámetros de que determinan el nivel cualitativo en el aprendizaje de la trompeta.: Regular, bueno y muy bueno, en donde que, regular corresponde al nivel más bajo, es decir de mala calidad, mientras que bueno corresponde a un nivel intermedio y, muy bueno, como optimo nivel.

A continuación se procede al análisis de la información obtenida de la ficha de observación, para determinar la necesidad de un nuevo material didáctico en el proceso de aprendizaje, sobre todo en la formación de la embocadura por parte de estudiantes de trompeta del Conservatorio de Música “La Merced Ambato”.

- Una vez realizada la observación en base a 10 ítems, cada uno con tres niveles de valoración; se puede ver qué, la ubicación de la boquilla es demasiado baja en el labio superior, lo que ocasiona la producción de un sonido débil con bajo nivel vibratorio, y sobre todo, esta postura esta propensa a que la boquilla fácilmente resbale con mucha frecuencia a la parte baja del labio provocando la obstrucción y pérdida del sonido, por lo que el trompetista debe realizar con frecuencia un movimiento que le permita acomodar en el lugar correcto.



Esta apreciación hace que se dé una valoración regular, lo que evidencia un deficiente trabajo en la formación de la embocadura y por ende en el aprendizaje de la trompeta.

- En cuanto a la condensación de la embocadura, existe demasiado tejido labial en la parte exterior de los labios, esto origina una pobre condensación en los labios, volviéndolos débiles, con limitada amplitud en el registro y con insuficiente resistencia al trabajo prolongado.

La causa de esta debilidad en los estudiantes es una desacertada orientación en el proceso, debido al desconocimiento de los mismos profesores sobre la función que genera la condensación de los labios, por ello que se encuentra valorado en el nivel regular.

- Referente al flujo de aire y su dirección, el cual está valorado con regular en la tabla de valoración debido al desconocimiento de los profesores sobre los efectos que estas posturas generan en el desarrollo del proceso de formación de la embocadura lo que influye directamente en aprendizaje de la trompeta. La dirección de aire varía dependiendo de la ubicación de la boquilla; esto es, si la boquilla ocupa $2/3$ en el labio superior y una en el inferior, la tendencia del aire es hacia arriba, y mientras tanto si la ubicación es $1/3$ en el labio superior y dos en el inferior la dirección es inversa a la anterior, hacia abajo. Es así que la mayor parte de estudiantes ubican la boquilla en la parte baja del labio superior, debido a que no hay una acción correctiva que permita superar este problema, mientras que para los pocos estudiantes que utilizan una posición inversa a la anterior, de alguna manera el efecto es menor, pero aun así lo correcto es que el profesor corrija la dirección del flujo de aire con un ligero movimiento de la mandíbula para equilibrar y elevar a un nivel horizontal.
- Al analizar la vibración de los labios, es evidente que no existe un problema grave, pues los estudiantes conocen el proceso vibratorio, señal de que los maestros conocen relativamente sobre el tema, puesto que la emisión del sonido es demasiado gutural y no diafragmático, lo que convierte en un sonido carente de fuerza y a la vez enfermizo, ya que el exagerado uso de la garganta ocasiona severas lesiones.



En la tabla de valoración se asigna un nivel bueno por lo antes expuesto, quedando como actividad de acción correctiva la utilización del diafragma en la emisión del flujo de aire para una vibración limpia y potente.

- Con respecto al ataque o articulación, se observa que este es demasiado pesado, debido a que la lengua golpea en los dientes superiores, más no en la parte alta del labio superior, ubicación que atenúa la articulación del sonido en el instrumento.

Este efecto, es rezago de la vieja escuela de trompeta, en la se recomienda la utilización de la lengua en la parte alta de los dientes para la ejecución del ataque, técnica que se considera correcta para la época y en su contexto generacional. En la actualidad esto ha evolucionado y es así que, las nuevas tendencias musicales requieren un nivel mucho más suave y delicado en la articulación de las notas, por ello que en la tabla de valoración se ubica catalogada en el nivel regular, por lo que en el proceso de diagnóstico se evidencia que todos los estudiantes utilizan la postura tradicional de la lengua para la ejecución del ataque.

- Debido a la inadecuada ubicación de la boquilla, la embocadura es resbaladiza, con frecuencia se mueve a la parte baja del labio superior, lo que ocasiona un alto nivel de inestabilidad, por eso que el trompetista permanentemente tiene que volver a acomodar la boquilla en su punto original, por tanto este ítem se encuentra valorada como regular.
- La flexibilidad es consecuencia de la fijación y estabilidad de la embocadura, por lo que se deduce que; al existir inestabilidad en la embocadura, afecta directamente a la flexibilidad, y en el diagnóstico registra una valoración regular.
- La amplitud en el registro es limitada, ya que también es consecuencia del proceso anterior, en este caso a más de la fijación y estabilidad de la embocadura, la condensación de los labios afecta directamente en el registro, al no existir esta mecánica, presenta un rango de amplitud limitada en el instrumento, y valorada de manera regular en el grupo de observación.



- El grupo de estudio presenta fatiga y cansancio prematuro en la embocadura, por lo que, producto de la ansiedad y el deseo de mantener la sonoridad en el instrumento, utilizan la fuerza bruta, presionan con mucha fuerza la boquilla contra los labios al punto de lastimarlos, por eso se valora con una calificación buena en el registro de observación.
- La calidad del sonido es el resultado final del proceso de formación de la embocadura y el aprendizaje de la trompeta, el grupo de observación carece de un sonido amplio, limpio y claro, lógicamente esto se mejora conforme avanza el proceso de estudio, por eso registra un nivel bueno en la escala de referencia.

3.3.2. Encuesta

La encuesta estuvo dirigida a estudiantes del Conservatorio de Música “La Merced Ambato”, quienes interactúan directamente en el proceso de aprendizaje de la trompeta, con el propósito de recoger la información necesaria para la investigación planteada, para lo cual se detallan a continuación los resultados

1. ¿Cuánto tiempo lleva estudiando la trompeta?

Tabla 1: Tiempo de Estudio de la Trompeta

OPCIÓN	FRECUENCIA	% FRECUENCIA	% FRECUENCIA ACUMULADO
Más de un año	14	30,4%	30%
Menos de un año	32	69,6%	100%
TOTAL	46	100%	

Fuente: Encuesta

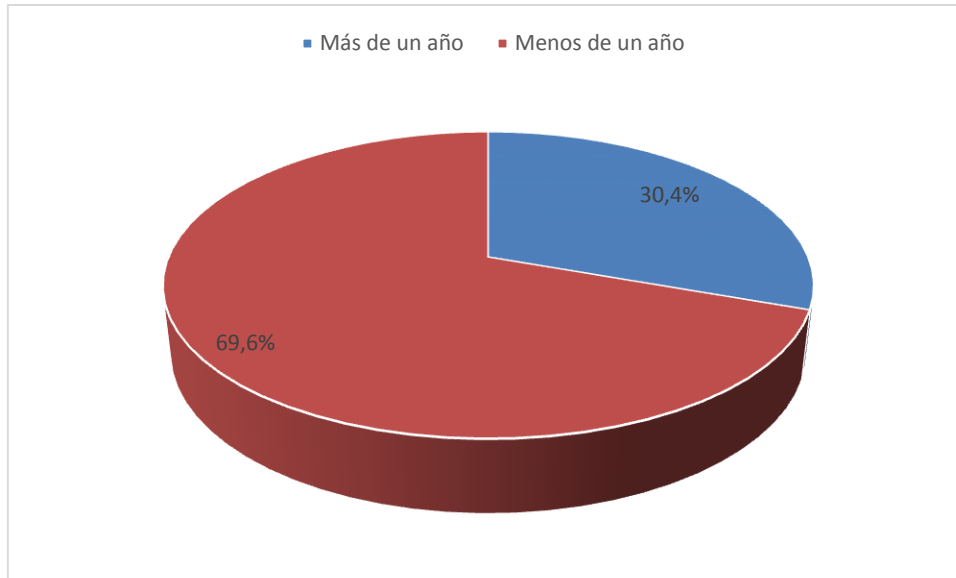


Gráfico 1: Tiempo de Estudio de la Trompeta

Análisis e interpretación

Del total de encuestados, el 70% lleva estudiando más de un año la trompeta, lo que equivale a 32 estudiantes.

De la información recolectada, se puede concluir que la mayoría de estudiantes emiten un criterio con conocimientos técnicos avanzados respecto al aprendizaje y uso de la trompeta.

2. ¿Considera difícil el aprendizaje de este instrumento?

Tabla 2: Dificultad en el aprendizaje de la trompeta

OPCIÓN	FRECUENCIA	% FRECUENCIA	% FRECUENCIA ACUMULADO
Si	36	78,3%	78%
No	10	21,7%	100%
TOTAL	46	100%	

Fuente: Encuesta

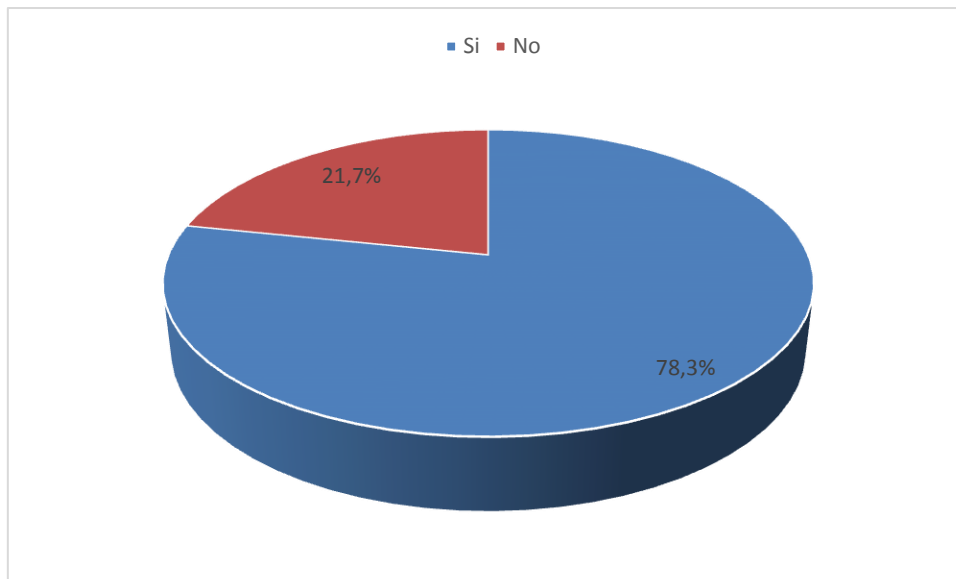


Gráfico 2: Dificultad en el aprendizaje de la trompeta

Análisis e interpretación

Del total de encuestados, el 79% considera difícil el aprendizaje de la trompeta, lo que equivale a 36 estudiantes. Para la mayor parte de estudiantes resulta difícil y complejo el hecho de aprender a ejecutar la trompeta.

Se establece que para el grupo de encuestados es difícil el aprendizaje de la trompeta, por lo cual se deben aplicar técnicas innovadoras para un entendimiento basado en las necesidades del grupo.

3. ¿Sabe usted qué es la embocadura en la trompeta?

Tabla 3: La embocadura de la trompeta

OPCIÓN	FRECUENCIA	% FRECUENCIA	% FRECUENCIA ACUMULADO
Si	4	8,7%	9%
No	42	91,3%	100%
TOTAL	46	100%	

Fuente: Encuesta

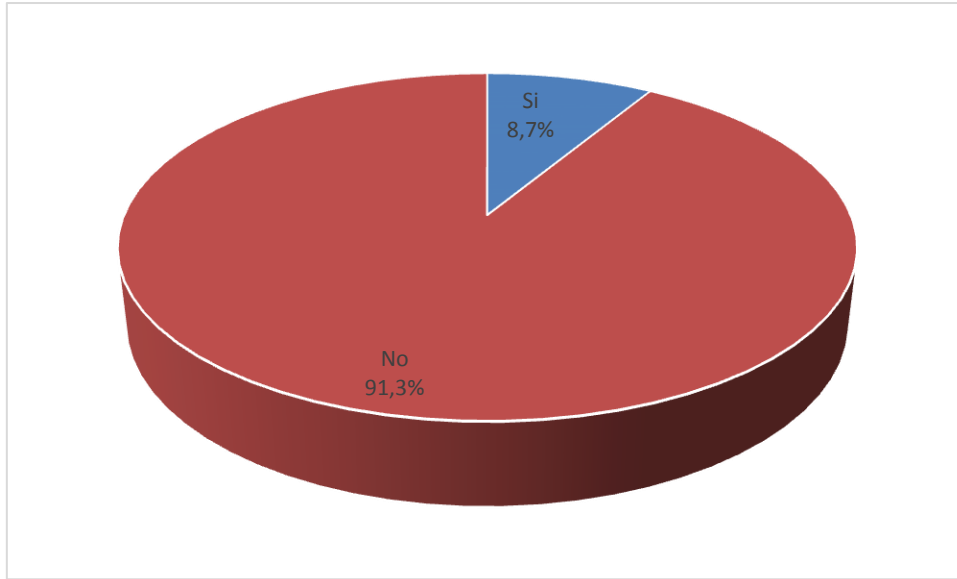


Gráfico 3: La embocadura de la trompeta

Análisis e interpretación

De los 46 estudiantes encuestados el 92%, equivalente a 42, no sabe qué es la embocadura de la trompeta.

Se establece que la mayor parte de estudiantes no tienen un concepto fundamentado sobre la embocadura, lo que hace pensar que actúan de manera mecánica.

4. ¿Ha estudiado usted un método específico para el desarrollo de la embocadura?

Tabla 4: Método específico para el desarrollo de la embocadura

OPCIÓN	FRECUENCIA	% FRECUENCIA	% FRECUENCIA ACUMULADO
Si	2	4,3%	4%
No	44	95,7%	100%
TOTAL	46	100%	

Fuente: Encuesta

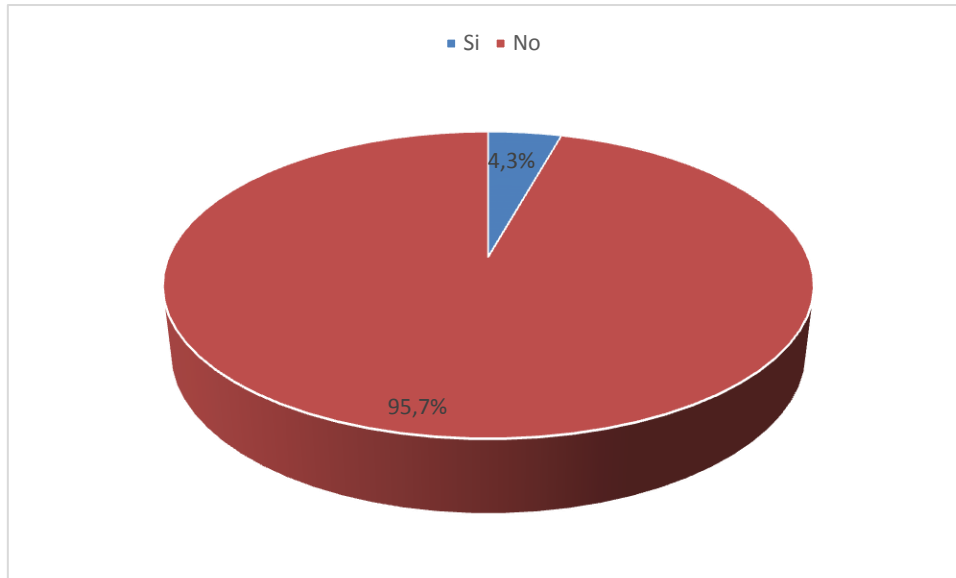


Gráfico 4: Método específico para el desarrollo de la embocadura

Análisis e interpretación

Del total encuestados, el 96%, es decir 44 estudiantes, no ha estudiado un método específico para el desarrollo de la embocadura. Esto significa que la mayor parte de estudiantes utiliza los métodos que abordan el aprendizaje de la trompeta de manera general, sin tomar en consideración la importancia del desarrollo de la embocadura como un capítulo separado.

5. ¿Conoce usted qué es la condensación de los labios?

Tabla 5: Condensación de los labios

OPCIÓN	FRECUENCIA	% FRECUENCIA	% FRECUENCIA ACUMULADO
si	5	10,9%	11%
no	41	89,1%	100%
TOTAL	46	100%	

Fuente: Encuesta

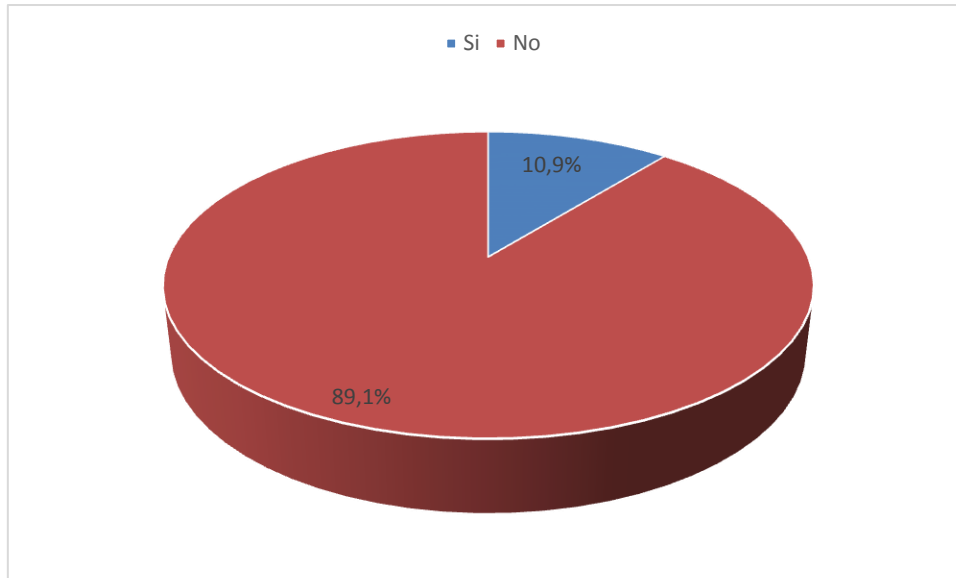


Gráfico 5: Condensación de los labios

Análisis e interpretación

El 89,1 %de los encuestados, equivalente a 41 estudiantes, no conocen qué es la condensación de los labios, e l 10,9% en cambio respondió que sí.

La mayor parte de estudiantes no tienen conocimiento sobre elementos técnicos que influyen en el desarrollo de la embocadura, ya que desconocen la condensación de los labios.

6. ¿Cuál de las siguientes considera usted la posición correcta de los labios para ejecutar la trompeta?

Tabla 6: Posición correcta de los labios para ejecutar la trompeta

OPCIÓN	FRECUENCIA	% FRECUENCIA	% FRECUENCIA ACUMULADO
a) Colocar los labios de manera natural.	43	93,5%	93%
b) Recoger y enrollar los labios para que genere un alto nivel de condensación.	3	6,5%	100%
TOTAL	46	100%	



Fuente: Encuesta

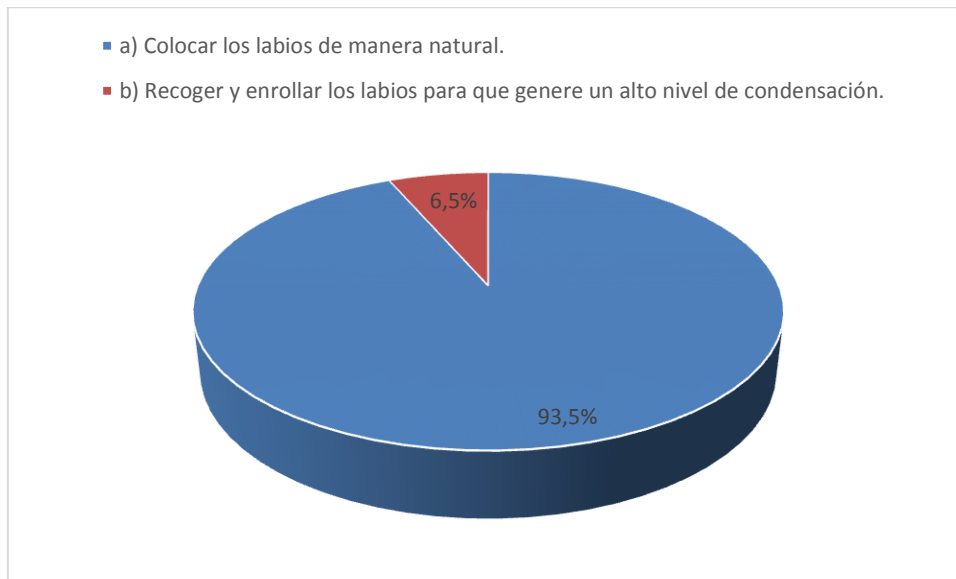


Gráfico 6: Posición correcta de los labios para ejecutar la trompeta

Análisis e interpretación

De los 46 estudiantes encuestados, el 94% coloca los labios de manera natural para ejecutar la trompeta. Lo que significa que la mayor parte de estudiantes no tienen una orientación fundamentada sobre la ubicación de los labios para ejecutar la trompeta.

7. ¿Cuál de las siguientes maneras de ubicar la boquilla en los labios utiliza usted?

Tabla 7: Maneras de ubicar la boquilla en los labios

OPCIÓN	FRECUENCIA	% FRECUENCIA	% FRECUENCIA ACUMULADO
a) 2/3 en el labio superior y uno en el inferior	21	45,7%	46%
b) 1/3 en el labio inferior y dos en el labio superior	23	50,0%	96%
c) 50% en el labio superior y 50 % en el inferior	2	4,3%	100%
TOTAL	46	100%	

Fuente: Encuesta

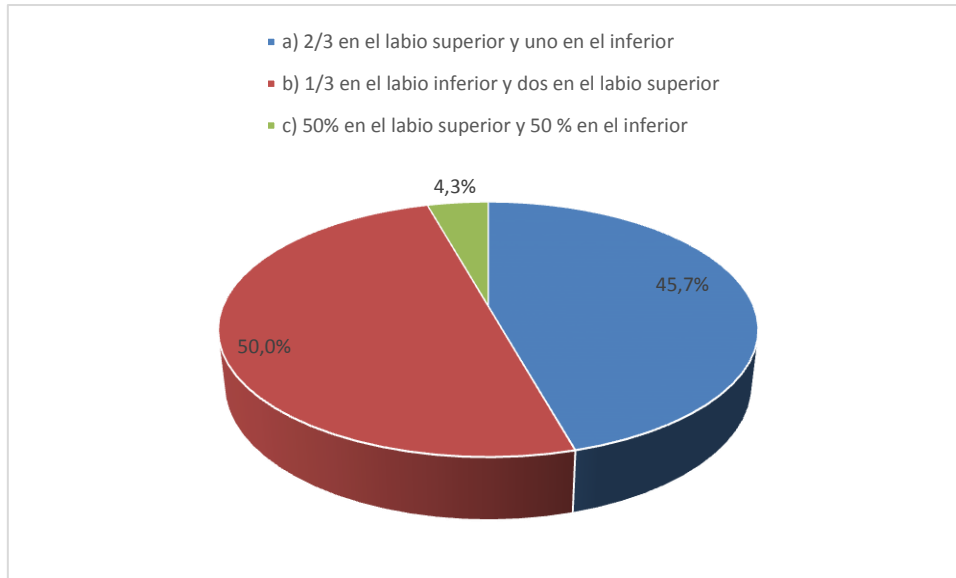


Gráfico 7: Maneras de ubicar la boquilla en los labios

Análisis e interpretación

Del total de estudiantes encuestados el 50% utiliza 1/3 de boquilla en el labio superior, mientras que el 46% de manera inversa y tan solo un 4%, mitad en el labio superior e inferior. Se concluye que los estudiantes de trompeta ubican la boquilla ya sea con predominio en el labio superior o inferior sin intención alguna.

8. ¿Cómo realiza usted el ataque o articulación de las notas?

Tabla 8: Ataque o articulación de las notas

OPCIÓN	FRECUENCIA	% FRECUENCIA	% FRECUENCIA ACUMULADO
a) Colocando la lengua en la parte alta, de tras de los dientes superiores.	46	100,0%	100%
b) Ubicando la punta de la lengua en la parte alta del labio superior	0	0,0%	100%
TOTAL	46	100%	

Fuente: Encuesta

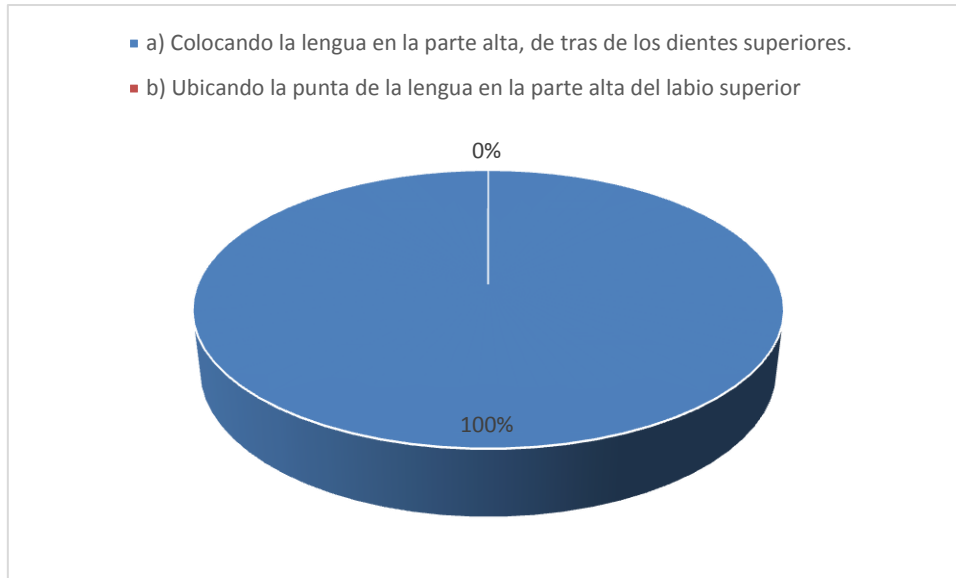


Gráfico 8: Ataque o articulación de las notas

Análisis e interpretación

Del total de estudiantes encuestados el 100% ubica la lengua en la parte alta, de tras de los dientes superiores para articular las notas. Todos los estudiantes de trompeta mantienen el mismo principio para articular las notas en la trompeta.

9. ¿Alguna vez ha cambiado su embocadura?

Tabla 9: Cambio en la embocadura

OPCIÓN	FRECUENCIA	% FRECUENCIA	% FRECUENCIA ACUMULADO
Si	33	71,7%	72%
No	13	28,3%	100%
TOTAL	46	100%	

Fuente: Encuesta

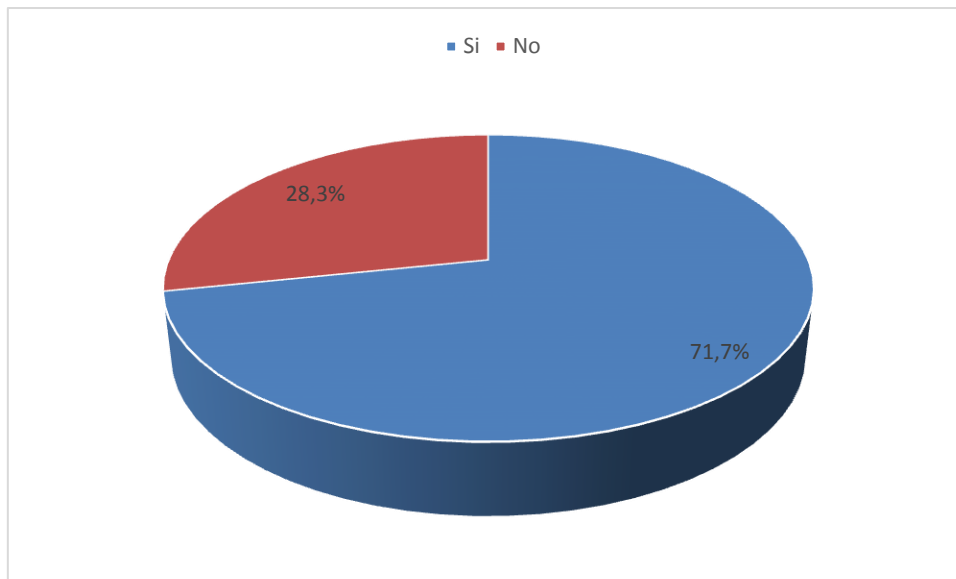


Gráfico 9: Cambio en la embocadura

Análisis e interpretación

De los 46 encuestados, el 72% equivalente a 33 estudiantes, registran cambio en su embocadura durante el proceso de estudio. Este resultado permite evidenciar que un gran número de estudiantes, en su afán de adquirir estabilidad y eficiencia, buscan como opción el cambio de embocadura.

10. ¿Tiene usted acceso a los nuevos materiales y métodos de trompeta en idioma español?

Tabla 10: Acceso a los nuevos materiales en idioma español

OPCIÓN	FRECUENCIA	% FRECUENCIA	% FRECUENCIA ACUMULADO
Si	1	2,2%	2%
No	45	97,8%	100%
TOTAL	46	100%	

Fuente: Encuesta

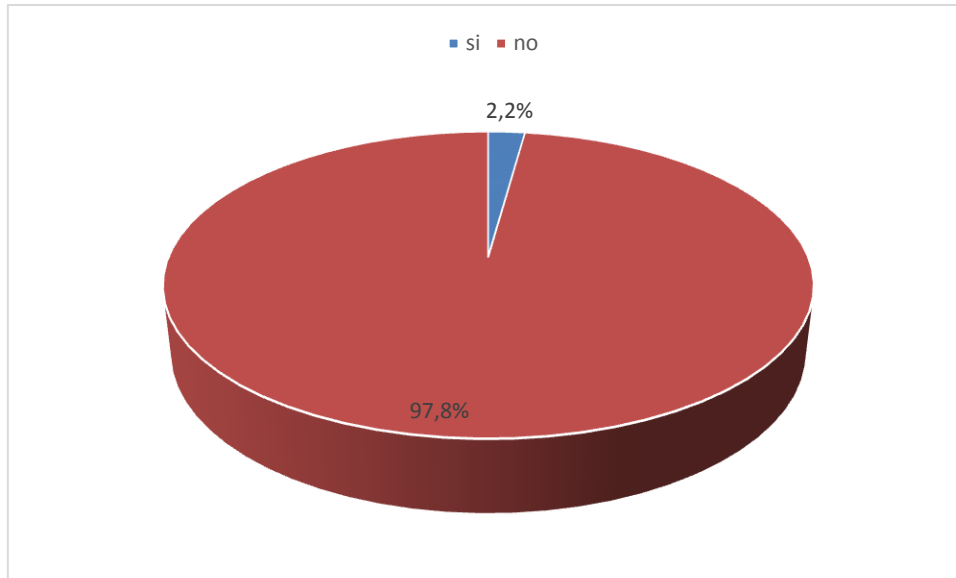


Gráfico 10: Acceso a los nuevos materiales en idioma español

Análisis e interpretación

De los 46 encuestados, el 98% que equivale a 45 estudiantes, no tienen acceso a los nuevos materiales y métodos de trompeta en idioma español. La mayor parte de estudiantes de trompeta no tienen la facilidad para adquirir material actualizado para el estudio de la trompeta, y más aún en el idioma español.

3.4.3. Entrevista

La entrevista está dirigida a tres profesores del Conservatorio de Música “La Merced Ambato”, quienes conocen a profundidad la metodología y herramientas disponibles para la enseñanza-aprendizaje de la trompeta, los cuales tienen hasta 20 años de experiencia en la docencia musical.

Análisis de la entrevista

1. ¿Qué elementos considera importantes en el aprendizaje de la trompeta?

De las entrevistas realizadas a los dos profesionales con más años de experiencia, se evidencia que no hay una opinión profunda en el aspecto



técnico, porque se manifiesta como aspectos importantes la predisposición, situación económica y que el estudiante de trompeta tenga cierto grado de afinidad a la música con su familia.

Al contrario de los dos primeros entrevistados, el tercero y con menos años de experiencia, manifiesta un criterio más técnico, y menciona como aspectos importantes una buena respiración, vibración de labios y finalmente una alta predisposición del estudiante.

2. ¿Bajo su criterio como define usted a la embocadura?

Se obtiene dos criterios diferentes al respecto; para los profesores con mayor experiencia en la enseñanza-aprendizaje de la trompeta, la embocadura es un elemento básico en el proceso inicial de estudio, porque de esto depende la generación del sonido, que garantiza un desarrollo profesional satisfactorio. Mientras que el segundo concepto enfoca a este elemento como algo superficial, ya que esto es el resultado de una buena respiración, vibración de labios, y dedicación en el estudio.

3. ¿Qué método utiliza usted para el estudio de la embocadura de la trompeta?

Existen diversos juicios sobre la aplicación de un método específico para el estudio de la embocadura, en la que se menciona, que no existe un método preciso, sino más bien una buena respiración, vibración de labios, vibración con la boquilla, y un nivel moderado de presión de los labios y hasta la imitación, garantiza una buena embocadura.

4. ¿Según su experiencia, cuál cree usted que debería ser la posición idónea de los labios para una óptima embocadura?

Entre los entrevistados difieren en el concepto sobre la posición de los labios para adquirir una óptima embocadura, es así que uno precisa que; los labios se encargan de direccionar la mejor ubicación, mientras que un segundo criterio sugiere llevar al centro de los labios, puesto que eso es lo ideal, pero en muchos casos el estudiante busca su propia posición, finalmente otro considera que; no hay una óptima embocadura porque el sonido se produce con la



respiración diafragmática, una buena embocadura se refiere solamente por estética.

5. ¿Sabe usted en qué consiste la condensación de los labios?

Dos de los tres profesionales desconocen la funcionalidad de este elemento, sin embargo uno de ellos emite un concepto equivocado, en el que confunde con el cansancio y fatiga de los labios, con el tema relacionado al elemento de condensación de los labios.

6. ¿Cada qué tiempo asiste usted a capacitaciones o cursos sobre la enseñanza de la trompeta?

Los maestros con mayor tiempo en la labor docente, dicen haber participado de estas actividades de manera periódica en su juventud, pero que ya no asisten a cursos de capacitación, debido a las condiciones de trabajo, pero consideran muy importante para la actualización del conocimiento, en cambio uno de los maestros jóvenes, menciona que participa anualmente de cursos de capacitación referente al estudio de la trompeta.

7. ¿Conoce usted algún tratado o investigación reciente sobre las nuevas metodologías de enseñanza de la trompeta?

Los docentes admiten conocer materiales de publicaciones no muy recientes, pero relacionadas con improvisación, respiración y vibración de los labios, mas desconocen algún tratado novedoso sobre la técnica de ejecución de la trompeta.

8. ¿Tiene usted acceso a los nuevos materiales y métodos de trompeta?

Todos los entrevistados aseguran tener acceso a nuevos materiales y métodos de trompeta, pero que lamentablemente recogen los mismos contenidos que los métodos reconocidos y aceptados en cualquier conservatorio, haciendo de estos una herramienta fundamental para el aprendizaje de este instrumento.

9. ¿En el medio, existe suficiente material didáctico para el estudio de la trompeta en idioma español?



Dos profesionales manifiestan que sí existe material didáctico en español, y hoy con la revolución tecnológica es posible adquirir, pero no lo hacen porque representa un elevado costo ya que se debe importar de otros países de habla hispana, que generalmente son de Europa. Una opinión diferente considera que; no existe mucho material didáctico en el idioma español, sino que la mayor parte de publicaciones son norteamericanas y en el idioma inglés, lo que genera dificultad y resistencia para adquirir.

3.4.4. Conclusiones de la Investigación

Todo parte en función de una problemática evidente que desde hace muchos años se ha proyectado en el núcleo de los proveedores del conocimiento musical en la provincia de Tungurahua, núcleos denominados conservatorios, academias y escuelas de música locales en donde se ha determinado que existe ciertas debilidades en lo que se refiere al proceso de enseñanza aprendizaje de la trompeta. Las causas son diversas, entre ellas la deficiente orientación a los estudiantes por no tener acceso a métodos y guías que permitan plantear enfoques más claros, didácticos y actualizados en el afán de formar profesionales en la especialidad. Un indicador muy claro de este problema refleja en el escaso número de trompetistas con un nivel óptimo en su formación como profesionales en la rama, de ahí que los pocos que han logrado tener éxito, han labrado su carrera recurriendo a la búsqueda de maestros orientadores fuera de la localidad. Esto demuestra también que en nuestro medios los docentes no están actualizados y capacitados para enfrentar esta problemática pedagógica, es por ello la necesidad de plantear esta propuesta denominada “Guía Didáctica para la Enseñanza Aprendizaje de la Trompeta”, misma que se presenta en el capítulo IV de la presente investigación.



CAPITULO IV

4. GUÍA DIDACTICA PARA EL PROCESO DE ENSEÑANZA APRENDIZAJE DE LA TROMPETA

La propuesta de la Guía Didáctica se proyecta en la orientación, tanto a docentes como estudiantes de trompeta de los conservatorios, escuelas y academias de música de todo el país en procesos esenciales que deben tomarse en cuenta en cada fase de formación del estudiante, de tal forma que se pueda evitar los errores que comúnmente se manifiestan como; mala postura de la embocadura, deficiente condensación, flujo de aire inestable, indicadores que revelan una deficiencia en la calidad sonora del instrumento, factores que se pueden prevenir sobre todo en el proceso de formación inicial, por ello no está por demás hacer referencia algunas dificultades que marcan el proceso de aprendizaje de la trompeta, complicaciones que afectan principalmente a la reacción de los labios, y que su efecto determina el éxito o fracaso en carrera profesional de un trompetista. Estos inconvenientes son el resultado de los negligentes procesos metodológicos en la formación del pilar fundamental en el estudio de la trompeta, debido a la dificultad de acceder a medios y fuente didácticas actualizadas y sobre todo tener acceso a recursos pedagógicos en un lenguaje propio a nuestro contexto social, o quizá el desinterés por generar actividad investigativa en el campo de la enseñanza aprendizaje de la trompeta, cuyo eje fundamental es la conocida y no muy profundizada postura denominada “embocadura”, factor que influye directamente en el desarrollo óptimo del aprendizaje.

Así mismo existen efectos que dejan secuelas muy graves que se traducen como trastornos psicológicos y patológicos que conducen a la deserción de los estudiantes, es por eso que el aspecto de la embocadura es considerado como uno de los temas más complejos y polémicos a la hora de estudiar este instrumento musical, por tal razón existen una gran variedad y diversidad de criterios que causan controversia, como las recomendaciones sobre la postura adecuada de la boquilla en los labios, en donde unos recomiendan más tejido



del labio superior en la boquilla y otros todo lo contrario, entre otros; razones suficientes para que la embocadura sin duda sea la parte más importante de un trompetista, ya que aquí nace el sonido; por ello que se considera un capítulo especial para el estudio y fortalecimiento de este elemento.

En cuanto a las características físicas, se debe tener muy claro que no existen limitaciones físicas ni particulares para la práctica de la trompeta, lo que sí se puede decir es que existe una gran pluralidad en la forma de los labios de los seres humanos, unos poseen labios de contextura fina, gruesa, delicada, muy fuertes y robustos; características fisiológicas que neutralizan la aplicación de los métodos convencionales de manera generalizada y estandarizada, siendo este el punto crítico, en donde se producen y se cometen los mayores errores en la formación de la embocadura, problemas al que el presente estudio trata de dar solución mediante la dotación de nuevas herramientas que permitan tener un mejor enfoque metodológico para facilitar el aprendizaje de la trompeta, y a partir de ello sea posible la aplicación de cualquier método encontrado en la literatura del trompetista, por tal razón en esta investigación se abordan temas específicos sobre la didáctica en la enseñanza aprendizaje de la trompeta, prestando mayor interés en la formación de la embocadura en la fase inicial de este proceso.

Por otra parte la función pedagógica es de vital importancia, puesto que el maestro va a ser un alumno más, quien debe estudiar y probar los conocimientos para orientar de manera eficaz y eficiente a los educandos, es así que como buenos educadores se debe abordar diferentes enfoques y planteamientos que algunos autores como Jean B. Arban, Louis Maggio, Donald Reinhardt, Jeff Smiley, entre otros, generan propuestas respecto al tema de la embocadura de la trompeta, de los cuales se va a desprender un nuevo concepto basado en los criterios técnicos, que los años de experiencia en la enseñanza de la trompeta permiten generar un conocimiento diferente sobre la enseñanza-aprendizaje en este instrumento.



La presentación de esta guía didáctica enfoca de manera detallada la postura adecuada de los labios, para los registros grave, medio y agudo que se propone en el estudio de la trompeta, en donde los labios tienen un comportamiento diferente, generando un movimiento dinámico de acuerdo a la variación del registro y a las necesidades del trompetista, mismos que se plasman en un documento denominado “*Guía didáctica para la enseñanza aprendizaje de la Trompeta*”, material que provee una serie dinámica de ejercicios mecánicos rutinarios que brindan una mejor respuesta al contacto de la boquilla y la corriente de aire, permitiendo reducir la presión sobre los labios a niveles mínimos requeridos, dotando así al estudiante de una embocadura sólida y eficiente.

4.1. Fundamentos pedagógicos de la guía didáctica

La guía didáctica es el instrumento (digital o impreso) con orientación técnica para el estudiante, que incluye toda la información necesaria para el correcto uso y manejo provechoso de los elementos y actividades que conforman la asignatura, incluyendo las actividades de aprendizaje y de estudio independiente de los contenidos de un curso. La presente guía didáctica toma referencia a varias teorías de enseñanza-aprendizaje para la práctica pedagógica. (UNIVERSIDAD AUTONOMA CHAPINGO, 2009)

*Feuerstein*¹¹ y su teoría de la modificabilidad cognitiva o enriquecimiento instrumental; esta se orienta básicamente a ayudar al estudiante para que adquiera conciencia de sus propios procesos de pensamiento e intervenga en ellos; ayudar al estudiante para que sea más activo en su experiencia de aprendizaje; familiarizar al estudiante con los métodos sistemáticos y deliberados de pensamiento que pueden mejorar sus capacidades para solucionar problemas y para pensar. Aplicado al campo del aprendizaje de la trompeta, se puede señalar que en el conocimiento abstraído, el estudiante es quién puede discernir y dar testimonio de las sensaciones o de los efectos que transmite la práctica de los ejercicios musicales.

¹¹**Reuven Feuerstein** (nacido el 21 de agosto de 1921 en Botoșani, Rumanía) es un israelí psicólogo clínico, del desarrollo y cognitivo, conocido por su teoría de la inteligencia que establece que "no se "fija", sino modificable".



Vygotski¹² y su teoría del conflicto socio-cognitivo, en donde se pone acento a la dimensión social del aprendizaje. Aquí la influencia socio-cultural muestra al conocimiento esencialmente como un hecho del grupo social, de una comunidad comprometida en una cultura y en las prácticas comunes. En esta perspectiva, la pregunta central para el maestro pedagogo trompetista es el poder identificar la zona de desarrollo próximo¹³ de cada alumno en un dominio de actividad particular y las modalidades de relación más favorables al aprendizaje del estudiante, el cual va a realizar sin dificultad ejercicios respiratorios y de emisión del sonido, hasta la postura de la boquilla sobre los labios; sin embargo, es necesaria la intervención del maestro como orientador en donde se va a realizar los cambios que van a permitir corregir los errores que el estudiante posee como conocimientos innatos.

Goleman¹⁴ y su teoría de inteligencia emocional, donde explica que un individuo posee dos mentes, una que piensa y otra que siente. El estudiante de trompeta, debe entender que la emoción generada al aprender a tocar el instrumento no debe ser causa de deserción anticipada, generada por decepciones emocionales, ya que muchas veces la expectativa del estudiante es obtener un aprendizaje acelerado, sin considerar que la experticia se obtiene por medio de un aprendizaje paulatino, tomando en cuenta que los ejercicios que se presenta son rutinarios y repetitivos.

Bruner¹⁵ y su teoría del aprendizaje por descubrimiento, donde el aprendizaje está concebido para formar alumnos en el proceso de la investigación científica, a través de ejercicios reducidos y limitados en el tiempo. Es así que el profesor de trompeta debe preparar adecuadamente a sus alumnos, para aprovechar al máximo las posibilidades que la pedagogía por descubrimiento proporciona, esto se realizara mediante preguntas al estudiante, sobre las

¹²Lev Vygotski, fue un psicólogo ruso de origen judío, uno de los más destacados teóricos de la psicología del desarrollo, fundador de la psicología histórico-cultural y claro precursor de la neuropsicología soviética

¹³El concepto de zona de desarrollo próximo, introducido por Lev Vygotski ya desde 1931, es la distancia entre el nivel de desarrollo efectivo del alumno (aquello que es capaz de hacer por sí solo) y el nivel de desarrollo potencial (aquello que sería capaz de hacer con la ayuda de un adulto o un compañero más capaz). Este concepto sirve para delimitar el margen de incidencia de la acción

¹⁴Daniel Goleman, es un psicólogo estadounidense, nacido en Stockton, California, el 7 de marzo de 1947. Adquirió fama mundial a partir de la publicación de su libro Emotional Intelligence (en español Inteligencia emocional) en 1995.

¹⁵Jerome Seymour Bruner, nació el 1 de octubre de 1915 en la ciudad de New York, Sus estudios en el campo de la Psicología Evolutiva y la Psicología Social estuvieron enfocados en generar cambios en la enseñanza, que permitieran superar los modelos reduccionistas, mecanicistas del aprendizaje memorístico centrado en la figura del docente



sensaciones o resultados intrínsecos que las actividades realizadas generan en el estudiante., a partir de este diagnóstico se planteará nuevas estrategias para mejorar la práctica.

4.2. Propuesta de la guía didáctica.

Esta propuesta metodológica ayuda a superar dificultades que los estudiantes presentan en el nivel inicial de aprendizaje de la trompeta, incluye el planteamiento de ejercicios elaborados por el autor de la presente investigación y ejercicios tomados de varios libros y publicaciones, en los cuales se van a referenciar su fuente bibliográfica. Se desarrolla también todos los componentes de aprendizaje incorporados, se especifica en su contenido la forma física y metodológica en que el alumno debe realizar las actividades musicales, contiene previsiones que permiten al estudiante desarrollar habilidades de pensamiento lógico que impliquen diferentes interacciones para lograr su aprendizaje.

Los componentes pedagógicos recogidos en este material denominado “Guía didáctica para la enseñanza aprendizaje de la trompeta”, refiere a algunos elementos de gran trascendencia en dicho proceso, como son los errores comunes, detalles que los maestros pasan por alto durante el proceso de enseñanza de la trompeta que al final afectan a los estudiantes, quienes son los más afectados. Así también desnuda algunas verdades respecto al dilema que se genera en la búsqueda de una boquilla milagrosa que cure todos los males adquiridos en el aprendizaje del instrumento, de igual manera sucede con el gran misterio que se ha venido manejando respecto a la respiración correcta para la ejecución de los instrumentos de viento, generalidades a la que todos los estudiantes se someten en algún ciclo del aprendizaje, por ello que se plantea algunos ejercicios muy simples y que deben ser practicados con total naturaleza, sin necesidad de incurrir en la adopción de posturas exageradas o exóticas ya que la manera de respirar es muy natural y relajada.



Esta guía didáctica también presenta un enfoque diferente de la verdadera función de la lengua, la cual se conjuga con la columna de aire mediante el ataque, flujo o corriente que genera la sonoridad de manera general en todos los instrumentos de viento, de tal forma que se apoya en una serie de ejercicios que inducen al trabajo eficiente de la misma, y como punto central del trabajo investigativo llegamos a abordar el tema eje principal de este proceso; la embocadura, como ya se manifestó antes, es la postura o ubicación de la boquilla en los labios, que tiene también como argumento principal la condensación y vibración de los labios, elementos que, a través de la práctica de un programa sistemático de ejercicios permitirán adquirir una embocadura eficiente. Finalmente la guía didáctica se complementa con argumentos generales que el estudiante debe adoptar a su práctica diaria toda vez que se ha superado el sistema central del aprendizaje de la trompeta que es la embocadura, elementos como la digitación, estacato, entre otros que, fácilmente se puede encontrar en la literatura de los grandes tratados de trompeta.



Gráfico 11: Embocadura deficiente

Fuente: Fotografías Estudiantes de trompeta Centro Educativo CEBI



Gráfico 12: Embocadura eficiente

Fuente: Fotografías Estudiantes de trompeta Centro Educativo CEBI

I. Introducción

La música, este es el fin supremo del instrumentista, pero el camino que nos presenta ofrece una serie de dificultades relacionadas con las características físicas del instrumento que deberán ser superadas. (ROSSI, 2010)

“Para nadie es un secreto que la trompeta difiere de otros instrumentos en el aspecto de la producción del sonido, hagamos algunas comparaciones extremas, usted pulsa una tecla del piano y suena, toca una cuerda de la guitarra y suena, golpea el parche de una caja y suena pero sopla una trompeta y no suena, aunque oprima los pistones, esto quiere decir que es necesario algo más y que ese algo está fuera del instrumento, estimo que esto es lo primero que debemos entender”(LÁZARO, 2005).

En el caso de los trompetistas, la mayor parte del trabajo en la etapa inicial debe ser enfocada al proceso de formación de la embocadura, proceso que se refiere al estudio de un conjunto de ejercicios que deben ser estudiados de manera progresiva y sistemática.

El logro de los objetivos va a variar en función directa de los estudiantes, del tiempo que se dedique a esta tarea, de la capacidad crítica del docente y



estudiante, así como de las cualidades y características físicas e intelectuales de los mismos.

El estudio de la embocadura debe ser con una profundidad y relevancia *apriori*, ya que de este proceso depende toda la carrera profesional del futuro trompetista, si no se trabaja de manera adecuada este elemento, los estudiantes al más mínimo avance en los ejercicios que contemplan los métodos generales de trompeta se podrá percibir la fatiga en los labios, el movimiento innecesario de los mismos, exceso en el nivel de presión de la boquilla contra los labios, características propias que identifican a un estudiante con problemas de embocadura.

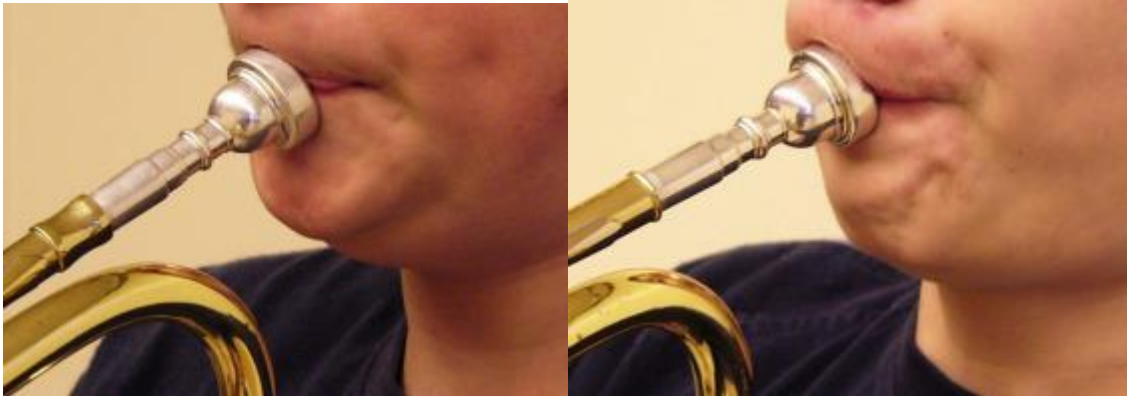


Gráfico 13: Diferentes posiciones incorrectas de la embocadura



Gráfico 14: Diferentes posiciones incorrectas de la embocadura

Fuente: Embouchure Study-Trumpet (Cynthia Plank)



Los estudiantes con una embocadura débil e irregular difícilmente podrán avanzar en el estudio progresivo de los grandes métodos de estudio, a menos que se tome acciones correctivas para este fin.

Ahora bien, ¿qué acciones hay que emprender como docente?, pues sencillamente, empezar de cero; realizar una reingeniería, esto significa que algo fallo en el proceso inicial, quizá falta tiempo para el estudio de la embocadura, es por esto que no hay que apresurarse ni acelerar el proceso de estudio de la embocadura, pues, si es necesario trabajar una, dos, o más semanas un mismo ejercicio no tengan reparo en hacerlo, mientras mayor sea el tiempo que se dedique al estudio de un ejercicio mejor será el resultado, pues esta es la base fundamental para el estudio de la trompeta.

Ante el planteamiento de diversas interrogantes que se generan a diario en el estudio de la trompeta cuestionamientos como; ¿por dónde voy a comenzar? ¿Cómo organizar mi trabajo hoy? ¿Qué ejercicios hacer? ¿Qué método tomar? ¿Qué mejora aportará tal o cual ejercicio a mi técnica? ¿Qué resultados obtendré de este trabajo que haré?”, se presenta esta guía didáctica con la que se pretende orientar y brindar un aporte significativo, y sobre todo facilitar y acelerar el proceso enseñanza aprendizaje de la trompeta sobre todo en el nivel inicial. La presente guía didáctica hace énfasis en los principales elementos que intervienen en el aprendizaje, aire, labios, lengua, ataque, mismos que en su conjunto forman la embocadura, los cuales se deben ser trabajados de manera individual bajo un régimen de estudio sistemático y progresivo, con esto no se pretende crear una nueva forma de estudio, ni un nuevo método a los ya conocidos, sino más bien compartir los conocimientos adquiridos a través de un riguroso proceso de investigación y sobre todo los años de experiencia en el campo didáctico de la trompeta.



II. Errores en la formación de la embocadura

Los errores y daños que se provocan en el sistema de los músculos que conforman la embocadura tienen relación con las características físicas particulares, por cuanto existen una gran diversidad fisiológica en los seres humanos, unos poseen labios de textura fina, delicada, otros gruesa, fuertes y robustos; es por esto que la adopción de una postura adecuada siempre va a diferir de un estudiante a otro.

Es así que las dolencias o trastornos que pueden sufrir estos músculos de la embocadura, (boca, labios, dientes, mejillas), también varían entre estudiantes, es probable que unos pocos jamás presenten problemas, mientras que en otros se evidenciaran con mayor frecuencia.



Gráfico 15: Errores en la formación de la embocadura

Dr. Alberto Meriñán, 30 agosto, 2009

Los daños generalmente se provocan por desconocimiento; mala postura de la boquilla, excesivo nivel de presión de la boquilla sobre los labios, problema que se agudiza cuando el estudiante presenta mala formación en su dentadura, o a su vez utiliza brackets; de igual manera sucede con la mejillas: se ha evidenciado que algunos estudiantes inflan las mejillas argumentando que esto genera más almacenamiento de aire y por ende facilita la emisión del sonido, afirmación que no tiene un sustento científico. Ciertamente es que uno de los grandes trompetistas de nuestra época y quizá referente de muchos colegas Dizzy Gillespie¹⁶, trompetista norteamericano, presenta esta patología de mejillas infladas, lo que no proporciona ningún beneficio adicional en su manera de

¹⁶ **John Birks Gillespie** (Cheraw, Carolina del Sur, Estados Unidos, 21 de octubre de 1917 - Englewood, Nueva Jersey, 6 de enero 1993). **Dizzy Gillespie**, trompetista, cantante y compositor estadounidense de jazz;



interpretar, más bien se sabe que el problemas de Gillespie se debe a una hernia en los tejidos de la cara, probablemente por dedicarle periodos demasiado largos al estudio de la trompeta.



Gráfico 16: Trompetista Dizzy Gillespie

Fuente: Publicado por Periódico El Observador Prensa Libre

De ninguna manera se puede decir que para adquirir una buena técnica se deba adoptar posturas y gestos exagerados que lo único que hacen es mostrar una imagen no muy estética en el trompetista, si bien es cierto que el hecho de ejecutar la trompeta requiere mucha fortaleza física y psicológica, la nueva técnica de trompeta busca una imagen diferente, en el músico interprete su instrumento con mucha suavidad, y tranquilidad de una de una manera muy libre y relajada si muchas posturas extravagantes ni gesticulaciones ajenas a la fisiología natural del ser humano.

Así mismo el factor psicológico es un fenómeno causante de algunos trastornos en los músicos en general, y pues, de ello se deriva el pánico escénico, producto de la inseguridad, los que causan serios problemas al ejecutante, sudoración en las manos, en la cara y en el caso de los trompetistas las situaciones de estrés, tensión emocional y miedo pueden hacer que se seque momentáneamente la boca, trastorno denominado hiposialia, que se origina por una reducción de la cantidad de saliva vertida a la boca por los tres pares de glándulas salivares: las sublinguales, que se encuentran debajo de la lengua; las submaxilares, situadas detrás, y las parótidas, que están a la altura



del oído. Esta respuesta fisiológica depende del sistema nervioso simpático, que suele tener un efecto excitante.

Estos males no solamente se presencian frente a un público masivo y ajeno a su contexto, sino que también suelen ponerse de manifiesto en la relación alumno maestro, pese a que entre los dos actores existe una estrecha relación de confianza mutua, respeto y estima.

Otros males que aquejan a los trompetistas es la disfonía de la embocadura, una patología definida como una serie de contracciones musculares involuntarias en la zona de los labios, a las que se asocia cierto grado de descoordinación de la lengua y respiración que impiden la emisión controlada del sonido (CLIMENT, 2005). La disfonía en su fase aguda afecta de manera directa en el control del ataque, en la dificultad de acomodar la embocadura, es decir que el labio no encaja con la boquilla ni en uno ni en otro punto, lo que desencadena una serie de problemas de carácter psicológico y emocional, como consecuencia afectando así el sistema respiratorio.

III. La boquilla

La boquilla en la trompeta va más allá de ser un accesorio cónico involucrado en la producción del sonido, esta ejerce una jerarquía muy importante ya que de la correcta selección y elección depende en gran medida el desarrollo de las potencialidades del ejecutante, de ahí que sumados una buena técnica en la embocadura, determinan la identidad tímbrica y sonora en un trompetista.

La elección de una boquilla siempre está en función de las necesidades físicas y fisiológicas de una persona, es aquí en donde el criterio y la orientación acertada del maestro es muy importante, pues es necesario detenerse y analizar sus rasgos, si el alumno posee labios finos o gruesos, entonces recomendar la utilización de una boquilla que responda a una configuración ideal que garantice el aprendizaje en todas sus etapas.

La boquilla frente a la embocadura no ejerce un grado jerárquico más alto,



pues la boquilla hasta cierto punto influye solamente en el timbre, ya que una boquilla con una copa pequeña hará que el sonido sea más brillante y pequeño, mientras que una con un diámetro más ancho y profundo, proporcionan un sonido cálido y oscuro, en cambio la embocadura es el eje generador del sonido que se transmite a la boquilla y de esta a la trompeta, es decir que la boquilla solamente es un elemento amplificador de las vibraciones que se originan en los labios.

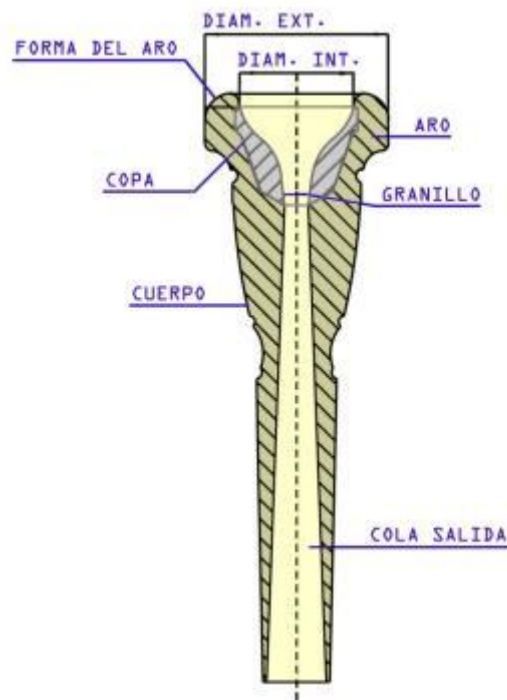


Gráfico 17: La boquilla de la trompeta

Fuente: (Trompemundo.wordpress, 2012)

IV. La respiración

El tema de la respiración es otro misterio creada por los mismos maestros, lo que causa controversia en el estudio de los instrumentos de viento, por cuanto existen una serie de teorías y métodos que buscan adquirir una adecuada y correcta respiración que, a la larga no ha hecho más que estigmatizar a los estudiantes respecto al tema.



Arnol Jacobs, un profesor de categoría mundial y tubista principal de la Symphonic Orchestra, quien conjuntamente con Kevin Kelley, un crítico musical y David Cugell que además de músico es un médico reconocido, profesor de enfermedades pulmonares en el Northwestern University Medical School en Chicago, hacen un enfoque muy diferente sobre el tema;

"Si quieres mucho aliento, simplemente toma mucho aire; no te preocupes por donde tiene que ir, si quieres soplar, sopla, con los alumnos un profesor debe siempre buscar las respuestas sencillas que provocan la respuesta motora correcta, esta idea no pertenece al campo de la anatomía sino de la psicología"(JACOBS, s.f.).

De igual manera el apoyo es mal entendido por la mayor parte de estudiantes y docentes, Jacobs manifiesta que;

"Muchas personas cometen el error de pensar que la contracción muscular es lo que da el apoyo. El soplo de aliento debe ser el apoyo, no la tensión en los músculos del cuerpo, sino el movimiento de aire cuando lo requiere la embocadura o caña"(JACOBS, s.f.)

En conclusión los años de experiencia que respaldan en el ámbito educativo, especialmente en el proceso enseñanza aprendizaje de la trompeta, permite emitir juicios de valor al respecto, considerando así que no hay que crear misterios alrededor del tema de la respiración por cuanto el cuerpo por sí solo es el encargado de generar el aire suficiente de acuerdo a las necesidades de ejecutante, esto indica que el proceso de respiración debe ser lo más natural posible, ya que estudiar y adoptar técnicas extravagantes y exageradas solo causan confusión y trastornos psicológicos en el estudiante, lo que sí es diferente y necesario para el buen desarrollo de la respiración es, inducir a que el sistema respiratorio experimente el proceso de almacenamiento de aire que sirva para periodos largos y cortos de ejecución en la trompeta u otro instrumento de viento como también puede ser para el canto.



Ahora, en cuanto a la respiración existen dos mecanismos para el almacenamiento del aire, inhalación; unas teorías que sostienen que la respiración debe ser por la boca, mientras que otros por la nariz;

“El respirar durante largos períodos de tiempo por la boca trae malas consecuencias, puesto que al final acaba por debilitar las glándulas, cuerdas bucales y todos los órganos respiratorios y además al pasar el aire sucio a los pulmones, quedan sin defensas para combatir las enfermedades y entonces comienza a funcionar mal el organismo, corriendo por ello el riesgo de contraer infecciones y enfermedades contagiosas. Es pues sumamente importante el respirar por la nariz de esta forma el prana absorbido y elaborado por los pulmones, proporciona al cuerpo una buena dosis de energía, reforzando el corazón y haciendo que este bombee la sangre distribuyéndola correctamente por todo el cuerpo. Con ello además de prevenir enfermedades, se mejora la salud e incluso se recupera fuerzas sin llegar a sentirnos nunca cansados(POLYLLA GALEON, 2012).

Siendo la respiración una mecánica natural, en donde el cuerpo es el ente regulador y dosificador del aire, en donde el estudiante no necesita esfuerzos agotadores para la práctica de la misma, y basado en estos antecedentes se plantea una serie de ejercicios prácticos que ayuden a regular y administrar el proceso de la respiración en los instrumentos de viento.

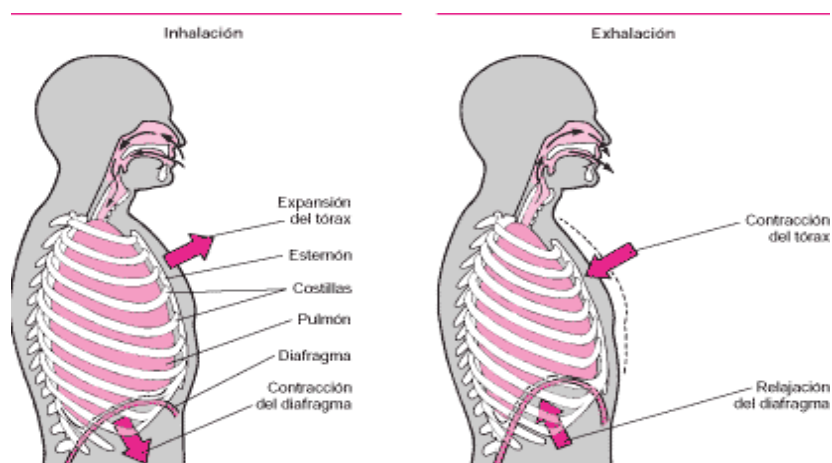


Gráfico 18: Inhalación y exhalación

Fuente: publicaciones manuales Merck Sharp & Dohme de España, S.A.



Ejercicios para incrementar la capacidad respiratoria

Estos ejercicios se deben hacer de manera muy dinámica y lúdica, de tal forma que el estudiante no lo tome como algo desconocido sino como algo inherente a él. Todos los ejercicios se lo realizan tomando aire por la nariz, proceso de inspiración o inhalación, mientras que la espiración o exhalación será por la boca.

- Inspirar 4 tiempos, retener el aire 4 tiempos, espirar 4 tiempos. Repetir todo el ejercicio 4 veces.
- Inspirar 4 tiempos, retener el aire 4 tiempos, espirar 1 tiempo. Repetir todo el ejercicio 4 veces.
- Inspirar 1 tiempo a la máxima capacidad y velocidad, retener el aire 4 tiempos, espirar 4 tiempos. Repetir todo el ejercicio 4 veces.
- Inspirar 1 tiempo a la máxima capacidad y velocidad, retener el aire 4 tiempos, espirar en 1 tiempo. Repetir todo el ejercicio 4 veces.
- Inspirar 1 tiempo a la máxima capacidad y velocidad, espirar en 1 tiempo. Repetir todo el ejercicio 4 veces.

En los tres ejercicios anteriores, aumentar progresivamente el número de tiempos de acuerdo a la resistencia y capacidad de almacenamiento de los estudiantes, de ahí que el siguiente ejercicio será de seis, ocho o más tiempos, contando siempre lentamente.

Lo ideal para la práctica de estos ejercicios preliminares es realizar acostados, tendidos en el piso, de tal forma que el docente orientador debe transmitir al estudiante que; la mecánica de la respiración es similar a cuando se duerme, ya que esta relación permite eliminar el movimiento de los hombros y pecho que los estudiantes realizan de manera innecesaria.

Por otra parte cuando los ejercicios son trabajados de esta forma, inconscientemente se pone a trabajar a todos los músculos involucrados en el



proceso de la respiración, sobre todo el misterioso músculo del diafragma, que no es más que una membrana elástica propia del cuerpo humano.

- Inspirar al máximo de la capacidad, después añadir pequeñas inspiraciones hasta que no entre más aire, finalmente espirar de manera tranquila y natural todo el aire almacenado en un soplo suave y relajado.
- Soplar grandes cantidades de aire a través del instrumento quitando la boquilla solamente a través del tudel, sin que éste suene.
- Tomar una hoja de papel bond, sujetar esta con la mano contra la pared, tomar suficiente aire y mientras sopla va soltando para que el papel se mantenga pegada a la pared por efecto de la presión del aire.
- Tomar un globo grande, respirar profundamente y soplar cuatro veces hasta que el mismo se haya llenado de manera parcial, el nivel de inflado del globo dependerá de la capacidad de aire que se haya tomado o del nivel de presión que se genere durante la exhalación.
- Colocar un lápiz o un objeto parecido sobre la mesa e intentar hacerlo rodar, cada vez a una distancia mayor, con el impulso de la espiración.(RODRÍGUEZ A. J., 2005 - 2013).

1) Ejercicios para el desarrollo de la respiración abdominal

Los siguientes ejercicios se realizan utilizando algunas sílabas que inducen al movimiento del musculo diafragmático de manera natural, pero sí con un nivel de energía que permita despertar el sistema respiratorio, más no pronunciar utilizando únicamente los músculos de la garganta, ya que ello no tendrá utilidad alguna en el proceso de fortalecimiento de la respiración. Para asegurarse de que el estudiante entiende la forma correcta de realizar el ejercicio, como recurso didáctico se utilizará en forma de imitación el jadeo de un perro en estado de cansancio, de esta manera el estudiante tendrá la capacidad de analizar y abstraer la reacción y el movimiento muscular que conlleva hacer dichos ejercicios.



Se empieza presentando ejercicios con figuras largas que se repiten de acuerdo a la necesidad del estudiante, una vez superado este primer ejercicio se aconseja continuar con los siguientes.

SH, SSS, FFU

1 SH 1-2-3-4 1-2-3-4 1-2-3-4 1-2-3-4 1-2-3-4 1-2-3-4 1-2-3-4 1-2-3-4

2 SS 1-2-3-4 1-2-3-4 1-2-3-4 1-2-3-4 1-2-3-4 1-2-3-4 1-2-3-4 1-2-3-4

3 FFFU 1-2-3-4 1-2-3-4 1-2-3-4 1-2-3-4 1-2-3-4 1-2-3-4 1-2-3-4 1-2-3-4

4 SH 1-2-3-4 SS 1-2-3-4 FFFU 1-2-3-4 SH 1-2-3-4 SS 1-2-3-4 FFFU 1-2-3-4

Fuente: Ángelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

Los ejercicios 5, 6 y 7 se realiza utilizando un sistema de respiración progresiva, es decir que se empieza respirando al final de cada compás, y dependiendo del avance del estudiante se aumenta la respiración hasta llegar a tres compases que es el que cierra la frase con las tres sílabas.

Mientras que para los compases 8 y 9 solamente utiliza dos formas de aplicar la respiración; después de cada compas, y los tres compases unidos, estos últimos permiten evaluar el trabajo realizado, lo que significa que; si el estudiante es capaz de hacerlos de manera solvente, hay que continuar con el proceso dejando atrás esta serie de ejercicios, caso contrario seguir con el estudio hasta que se logre el objetivo planteado.



5

6

7

8

9

Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

V. La función de la lengua

La lengua es un elemento interno, esencial en el proceso de formación de la embocadura, por tal motivo hay que tener bien claro su verdadero trabajo, y sobre todo su función mecánica en el interior de la boca y los labios.

La lengua es el conductor y regulador de la presión del aire, funciona como una válvula que abre y cierra el paso del aire en función de las necesidades del intérprete.

Lo que hay que aclarar es que la lengua no ejerce golpe alguno en su afán por articular y abrir paso al sonido, sino más bien esta funciona como una compuerta que ejerce presión suficiente para retener la fuerza que genera la columna de aire.



La lengua debe adoptar una posición precisa, de manera que esta no obstruya el paso del aire, ubicando la punta de lengua entre el borde de los dientes y labios superiores, sin que esta quede fuera de los labios ya que esto provoca obstrucción del paso del aire afectando severamente la producción del sonido.

Para una mejor orientación sobre la posición de la misma, se procede a recorrer el borde interno del labio superior con la punta de la lengua de izquierda a derecha, esto permite el desarrollo del sentido del tacto, generando al ejecutante una sensación intrínseca de la posición de la lengua en contacto con el labio, cuando el estudiante esté seguro con este ejercicio, ubica la punta de la lengua en el centro del labio y emitimos el ataque.

Ahora bien, ¿cómo emitimos el ataque?, es otra pregunta que no es fácil responder, según la experiencia personal y que en muchos estudiantes se ha comprobado, el ataque se puede emitir de la siguiente manera:

- Recorrer el borde interno del labio superior con la punta de la lengua de izquierda a derecha.
- Imaginar que se tiene una basura o un grano de arroz en la boca.
- Escupir con fuerza la basura o el grano de arroz que se tienen en la boca, los estudiantes inconscientemente lo harán con la punta de la lengua, lo que es correcto, existen casos en los que el estudiante lo realiza de manera equivocada, es entonces donde el maestro tiene que intervenir e indicar como hacerlo.
- Emitir un sonido “TUF” sordo, que resulta de la liberación del aire al retirar la válvula selladora que es la lengua.

Pues bien hay que tener en cuenta que la lengua tiene un punto de partida y un punto de retorno, el punto de partida se origina el momento en que la lengua se retira de entre el labio superior, es decir abrir la válvula, mientras que el punto de retorno se refiere al momento en que la lengua cierra el paso del aire, como menciona Louis Maggio¹⁷, “La lengua, cuando ataca rápidamente, actúa como una Cobra en su posición llamativa de ataque” es decir inicia en un punto A y

¹⁷Maggio Louis, un nativo italiano, en 1906, aparecía entre los integrantes de la orquesta sinfónica de de Saint-Paul cuando le ocurrió el desastre repentino en el invierno de 1919; El sistema original de Louis Maggio para los metales.



concluye en el mismo punto de origen A, pero al retorno se añade un acento final “T”, para que se sienta la función de válvula selladora del aire, Entonces el ataque es así; tuffft. Pero antes de esto es necesario realizar ejercicios preparatorios o preliminares para lograr un manejo adecuado de la lengua.

2) Ejercicios preparatorios para el ataque

Comúnmente en la mayor parte documentos y métodos de estudio de la trompeta indican que el ataque debe realizarse pronunciando la sílaba “Tu” y ubicando la punta de la lengua de tras de los dientes superiores, de modo que; quienes inician el proceso de aprendizaje, siempre aplican este principio.

Ahora bien, qué ventajas tienen estas dos sílabas?, pues básicamente la sílaba “tu”, es una sílaba que proporciona un ataque demasiado fuerte y filoso, que probablemente está bien para las bandas militares, puesto que de ahí nace muchas escuelas de trompeta, mientras que la presente propuesta se refiere a la pronunciación de el mismo “tu” pero con un añadido de la fuente generadora del soplido que es “fff”, la cual brinda un sonido suave, delicado, pastoso y rico en armónicos que se resume en la pronunciación de la sílaba tuff.

Algunos autores como Jeff Smiley en su método The Balanced embouchure (El Balance de la Embocadura), ya aborda este tema del ataque, pero no precisa ejercicios preliminares para introducir en el sistema de estudio, así Camine Caruso¹⁸ en su método habla sobre el “Breath attack”, el ataque de aire que suaviza la emisión del sonido, entonces ya se ve un cambio en la orientación pedagógica de la trompeta, lo que pasa es que no se ha propuesto los recursos didácticos para lograr este cometido, es así que se propone esta serie de ejercicios preliminares para lograr un ataque más sutil y delicado.

Los años de experiencia en la enseñanza de la trompeta demuestran que un porcentaje mínimo de estudiantes presentan dificultad para lograr la emisión

¹⁸ **Carmine Caruso** (1904-1987). Vivió toda su vida en New York, a donde viajaron trompetistas de todo el mundo para estudiar con él. Se había ganado la fama de ayudar a mejorar notablemente a los instrumentistas que apenas comenzaban, a los talentos "desviados", así como a profesionales.



del ataque, que prácticamente es el inicio del sonido, por tanto para facilitar el aprendizaje se ha creado estos ejercicios que orientan la ubicación de la lengua en la parte alta del labio superior, tomando como referencia la utilización del fonema “z”, cuya pronunciación ubica a la punta de la lengua justo en el lugar en donde se necesita para emitir el ataque ideal.

Estos ejercicios hay que repetir las veces que sea necesario hasta que el estudiante logre percibir y extraer la sensación que produce la pronunciación de esta consonante, siempre tratando que la “z” sea pronunciada como tal, no como “s”, sino como “z” española de la vieja Castilla. Los ejercicios deben realizarse en primera instancia cantados y luego se lo puede realizar con sondo sordo como susurrando.

1 za- a - a - a za - a - a - a
1 - 2 - 3 - 4 1 - 2 - 3 - 4

2 za - a za - a za - a za - a
1 - 2 - 3 - 4 1 - 2 - 3 - 4

3 za - za - za - za za - za - za - za
1 - 2 - 3 - 4 1 - 2 - 3 - 4

Fuente: Ángel Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

Este ejercicio se va a realizar utilizando como recurso didáctico una semilla de arroz o cualquier otra semilla o accesorio pequeño.



Gráfico 19: Posición errónea de la lengua para el ataque

Fuente: Fotografías autor



Gráfico 20: Posicion correcta de la lengua para el ataque

Fuente: Fotografías autor

4 *Tuff* *Tuff*

1 - 2 - 3 - 4 1 - 2 - 3 - 4 1 - 2 - 3 - 4 1 - 2 - 3 - 4

5 *Tuff* *Tuff* *Tuff* *Tuff*

1 - 2 - 3 - 4 1 - 2 - 3 - 4 1 - 2 - 3 - 4 1 - 2 - 3 - 4

6 *Tuf* *Tuf* *Tuf* *Tuf* *Tuf* *Tuf* *Tuf* *Tuf*

1 - 2 - 3 - 4 1 - 2 - 3 - 4 1 - 2 - 3 - 4 1 - 2 - 3 - 4

Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

Ejercicios sin semilla

7 *Tuff* *Tuff*

1 - 2 - 3 - 4 1 - 2 - 3 - 4 1 - 2 - 3 - 4 1 - 2 - 3 - 4

8 *Tuff* *Tuff* *Tuff* *Tuff*

1-2 - 3-4 1-2-3-4 1-2 - 3-4 1-2-3-4

9 *Tuf* *Tuf* *Tuf* *Tuf* *Tuf* *Tuf* *Tuf* *Tuf*

1 - 2 - 3 - 4 1 - 2 - 3 - 4 1 - 2 - 3 - 4 1 - 2 - 3 - 4

Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.



VI. La embocadura

Cuando el profesor aborda el tema de la embocadura en términos técnico-musicales, el estudiante difícilmente entenderá este lenguaje, sobre todo cuando nos referimos a un grupo de alumnos de nivel inicial, por lo que estas expresiones son ajenas a su formación, es por eso que es muy importante la explicación en detalle y con claridad el tema de la embocadura.

La embocadura no es otra cosa que la colocación y postura de la boquilla contra los labios, es decir la forma que adoptan los labios para encajar de manera cómoda en la caja cónica de la boquilla.



Gráfico 21: Embocadura de la trompeta

Fuente: Fotografías del autor

Ante las diversas teorías que se exponen en esta guía didáctica, lo recomendable es extraer e identificar los aspectos positivos de cada una de las propuestas y recomendar para que su contenido sea aplicado de la mejor manera, es así que la teoría de Bill Adam es interesante su aplicación durante el proceso de formación. La utilización del tudel como recurso para estimular la vibración de los labios que plantea Adam, en nuestra propuesta se ha optado más bien por la utilización de sílabas y fonemas con y sin boquilla para logra este fin lo que ayudará a que los labios vibren de manera natural y relajada permitiendo que el estudiante ubique la boquilla de acuerdo a su morfología en el lugar más idóneo, es por eso que no se descarta la posibilidad de ubicar la



boquilla hacia la parte derecha o izquierda de los labios, aunque lo recomendable será siempre procurar que esta se ubique en el centro.

Lo que sí hay que descartar en el proceso de formación de la embocadura es que; la boquilla se ubique $2/3$ sobre el labio inferior y $1/3$ en el superior, ya que esta ubicación esta propensa a que fácilmente la boquilla se deslice hacia la parte baja del labio, quedando con poco o casi nada de tejido labial sobre la misma, por ello que, es preferible que esta orientación sea inversa $2/3$ en el labio superior y $1/3$ en el inferior ya que esto evitará esta reacción en los labios. De igual manera algunos aspectos de Louis Maggio, como las notas pedales que son una herramienta muy importante para inducir a que los labios vibren, material que se ha tomado como referencia en esta investigación; pero en nuestra propuesta se ha planteado las notas pedales, fundamentalmente con el objetivo de ayudar a la vibración de los labios, enfoque que va más allá de eso, lo más importante es que los labios se adapten y reaccionen respondiendo a las diversas necesidades musicales, adoptando diferentes posiciones de acuerdo a las necesidades que el registro del instrumento exija, por tal motivo, se invalida la teoría de que los labios deben permanecer en una posición estática tanto para el registro grave y agudo.

Nuestra investigación ha llegado a la conclusión de que los trompetistas inconscientemente en el interior de la boquilla, genera este movimiento, es decir qué; los labios de manera natural buscan acomodarse para dicho fin, este concepto es mucho más fácil observar utilizando un accesorio especial llamado *aro zumbador y visualizador*, o a su vez una boquilla transparente, en la que se aprecia de manera muy clara la reacción de los labios en la extensión del registro del instrumento.



Gráfico 22: Posición de la boquilla, 1/3 en el labio superior y 2/3 en el labio inferior

Fuente: Fotografías autor



Gráfico 23: Posición de la boquilla, 2/3 en el labio superior y 1/3 en el labio inferior

Fuente: Fotografías autor

Por otra parte haciendo referencia al sistema Pivote del doctor Reinhardt, es de mucha utilidad porque permite conocer la dirección del aire al que el autor lo denomina soplido bajo y alto, de ahí que se puede simplificar esto en un solo tipo de soplido el que tenga una dirección recta u horizontal, de modo que si algún estudiante presenta uno de estos dos tipos de soplido se sugiere plantear acciones correctivas inmediatamente.

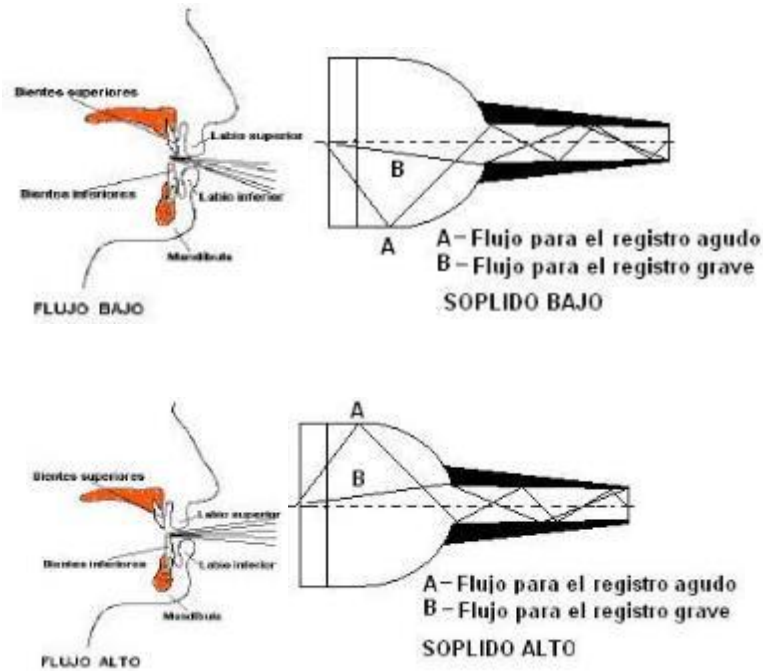


Gráfico 24: Tipos de soplido

Fuente: Reinhardt, Donald. "Manual del Sistema de Pivote".

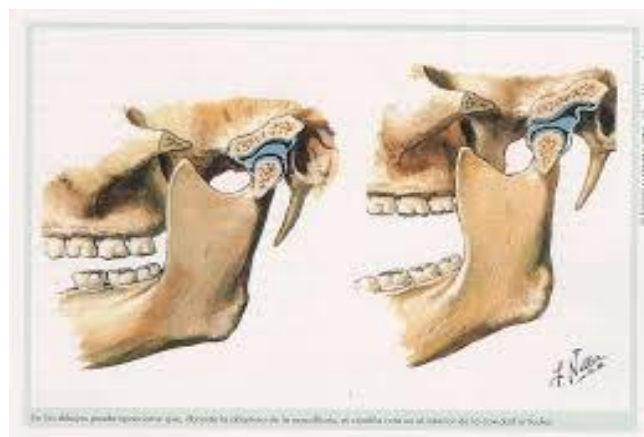


Gráfico 25: Posición de la mandíbula que determina la dirección del aire.

Fuente: "ERGONOMIA Y PREVENCIÓN DE LESIONES MÚSCULO – ESQUELÉTICAS EN MÚSICOS" –IGNACIO CLIMENT MATEU



Ahora la pregunta es ¿qué ocasiona que la dirección del aire tenga dos direcciones como afirma Reinhardt?, pues la primera, la de soplo alto con una dirección hacia arriba, es generada por la ubicación de la boquilla en una posición muy baja en el labio superior 1/3, haciendo prevalecer mayor cantidad de tejido del labio inferior en la actividad vibratoria lo que hace que el aire tome la dirección indicada. Mientras tanto el soplo bajo, es inverso al anterior, generalmente el estudiante al tener mayor cantidad de boquilla en el labio superior, tiende a cobijar el labio inferior con su labio superior, dando como resultado el soplo bajo.

Una vez conocida las causas que generan estas características, la implementación de acciones correctivas permiten al estudiante re direccionar el flujo del aire a una posición horizontal, de modo que, si un estudiante presenta una de estas características se puede corregir con un ligero movimiento de los labios hacia delante o atrás dependiendo de la tendencia del flujo del aire, buscando siempre que estos se encuentren alineados entre sí.



Gráfico 26: Ubicación de la embocadura con un flujo de aire en dirección horizontal.

Fuente: Fotografías autor



Superado lo antes expuesto ya se podrá aplicar fácilmente el modelo que plantea Jeff Smiley en su libro “The Balanced Embouchure”, mismo que permite fortalecer la posición de los labios y la boquilla a través de los ejercicios de Roll-Out, que permite relajación, movimiento y vibración de los labios y Roll-In, en cambio trabajara en la condensación de los labios, material que se ha tomado como referencia para elaborar nuestra propuesta para el proceso de fortalecimiento y desarrollo de la embocadura, el cual presenta un concepto mucho más didáctico y sobre todo fundado en base al contexto social al que se pertenece.

De acuerdo a estudios realizados con diferentes estudiantes, se ha analizado y llegado a la conclusión de que no existe una posición natural para la ejecución de la trompeta, sobre todo para los estudiantes con labios gruesos, quienes presentan mayor complicación al momento de acomodar la embocadura, por ende representa un esfuerzo multiplicado en relación a los estudiantes con labios finos.

Jeff Smiley en su libro “The Balanced Embouchure”, manifiesta que los labios deben adoptar una posición completamente cerrada, al que denomina Lip Clamp (Pinza de labio), que no es otra cosa que el recogimiento o enrollamiento de los labios.

Partiendo de este principio, nuestra propuesta encierra un conjunto de ejercicios que paso a paso induce a la posición cerrada y enrollada de los labios, una manera particular de condensación, misma que por naturaleza al juntar el labio superior e inferior entre sí, comprimen el flujo del aire, haciendo que estos produzcan vibraciones muy altas cuyo resultado será un tono agudo, propiedades que durante el proceso de aprendizaje permiten la ejecución del instrumento en toda su extensión, sobre todo para alcanzar con facilidad los armónicos considerados privilegio de pocos, además, de adquirir una embocadura firme, fuerte, flexible y eficiente, que brinde al trompetista mayor confianza y solvencia frente a cualquier escenario musical.



VII. Condensación de los labios

Para ello se recomienda iniciar con la pronunciación de los fonemas “emm”, procedimiento que garantiza a los estudiantes que poseen labios gruesos una efectiva condensación de los labios, ya que son ellos quienes presentan mayores complicaciones en su embocadura. La reacción en labios finos no tiene mayor impacto como en los anteriores, pues, en este la posición de enrollamiento es casi natural, de hecho este tipo de labios de por sí presentan un alto nivel de compresión de aire, debido a la facilidad de condensación, por ende, esta actividad es en menor proporción.

Por otro lado la pronunciación de la "P", seguido de los fonemas antes mencionados, obliga a que los labios adquieran la capacidad vibratoria, dado que el flujo de aire por sí solo, no basta para generar las vibraciones que dan origen a la producción del sonido, y finalmente se conjuga estos ejercicios con la emisión del ataque de lengua “tuff”, para el que ya se dotó algunos recursos preliminares.

Entonces haciendo un recuento, el proceso de formación de la embocadura queda compuesto de cuatro posiciones o fases;

Za= Desarrolla el sentido de la sensación para que la lengua ocupe el lugar adecuado.

Emm= Genera la condensación de los labios.

P= Induce a la vibración de los labios.

Tuff– Tu= Es el ataque, que funciona como válvula selladora que abre y cierra el paso al flujo del aire en su afán por articular el sonido.



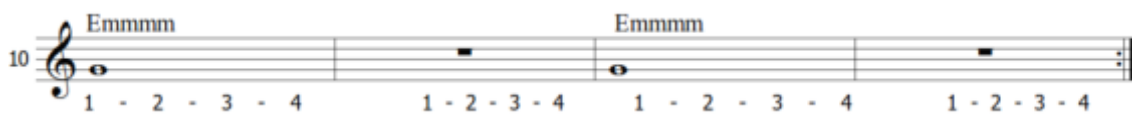
Gráfico 27: Condensación de los labios en posición “Emm”.

Fuente: Fotografías autor

3) Ejercicios para desarrollar la condensación de los labios

Este ejercicio debe realizarse pronunciando los fonemas en posición condensada de los labios, y manteniendo la posición durante el período de descanso que es el silencio.

En este punto hay que tener cuidado con la alineación de los labios; se hace énfasis en que el labio superior no cubra al labio inferior. Si se observa esta reacción, se sugiere realizar un ligero movimiento de la mandíbula inferior hacia adelante lo que proporciona igualdad de equilibrio en los labios.



Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

VIII. La vibración de los labios

Pronunciar “emm” y luego con la misma posición pronunciar “P” para la vibración de los labios. Aquí ya toma valor la altura de las notas, por lo que en lo posible tratar de emitir el zumbido de la vibración en la nota propuesta, o al menos ese debe ser el objetivo a corto o mediano plazo.



Todos estos ejercicios están direccionados al trabajo de los labios, sin boquilla, y sin instrumento musical.

4) Ejercicios de condensación y vibración de los labios

Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

5) Ejercicios de condensación y ataque

Estos ejercicios involucran los tres elementos; condensación, vibración y ataque. En el material preliminar para el desarrollo de la articulación y ataque, se recomienda la utilización de “tuff” para dar mayor sensación de ubicación de la lengua y labios, lo que se elimina en estos nuevos ejercicios.

Mantener la posición firme de los labios durante todo el ejercicio garantiza un trabajo efectivo.

Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.



6) Ejercicios para desarrollar la vibración y el cambio de registro.

Se utiliza las notas pedales, que no son más que frecuencias sonoras del registro grave del instrumento, mismas que estimulan la actividad vibratoria de los labios.

Así también se toma como referencia el do central como sonido grave para inducir al movimiento dinámico de los labios, esto solo cuando se trabaja con los labios y boquilla, ya que en la práctica con el instrumento, queda omitido el registro grave por fines didácticos.

Para las notas pedales se libera por completo la tensión en los labios, adoptando una posición fruncida, y emitiendo un sonido muy similar al soplido de un equino. Ver imagen #28, mientras tanto que para el do, asumimos la posición “emm”, de ahí que en los demás ejercicios va incrementando la frecuencia de movimiento de los labios.



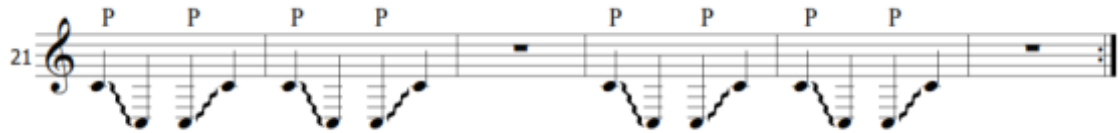
Gráfico 28: Roll out, Jeff Smiley

Fuente: Fotografías autor

Los ejercicios que a continuación se plantean están dirigidos específicamente al trabajo de los labios, para lograr encontrar la vibración óptima. Es decir, aún



A partir de este ejercicio la respiración se debe realizar de manera progresiva, ya sea a mitad de compás o un compás completo hasta lograr con una sola respiración los dos compases, de esta manera también se va desarrollando la capacidad de almacenamiento del aire.



Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

Realizar con un solo flujo de aire los dos compases.



Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

Una vez que hemos llegado a este nivel, volveremos nuevamente al ejercicio número 11, pero esta vez se lo hará utilizando la boquilla del instrumento.



7) Ejercicios para los cuatro niveles de vibración de los labios

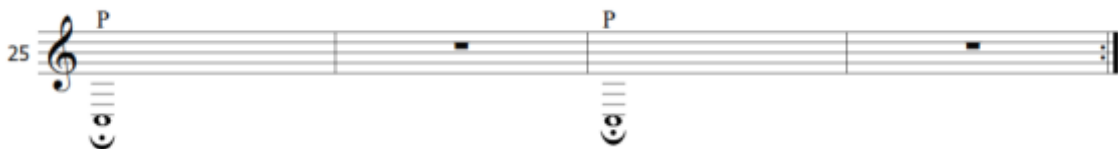
Se toma tres niveles de movimiento al que los labios deben adaptarse, el registro pedal, grave, medio y agudo, rango de movimiento que debe ir desarrollando progresivamente con el objetivo de crear flexibilidad y movilidad en los labios, de tal forma que estos puedan reaccionar de manera eficiente frente a cualquier variación sonora o cambio de registro en el instrumento musical.

Para una mejor orientación tímbrica, el profesor debe reproducir el sonido con el instrumento, seguidamente con los labios, tratando de que la vibración sonora sea similar a la tesitura de las notas de cada ejercicio.



Gráfico 29: Posición de los labios para el registro Pedal

Fuente: Fotografías autor



Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

Para el ejercicio 26 y 27 y de manera específica para las notas Do y Sol, antes de producir el sonido hay que adoptar la posición 2 “emm”, e inmediatamente

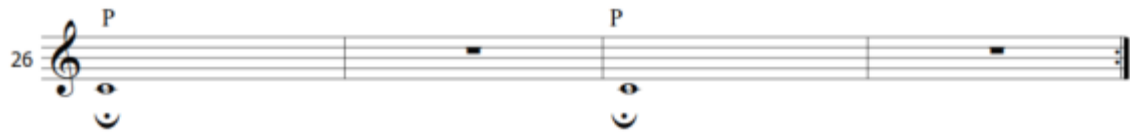


producimos la emisión del sonido vibratorio “P”, actividad que se refuerza con los ejercicios 29, 30 y 31.



Gráfico 30: Posición de los labios para el registro grave

Fuente: Fotografías autor

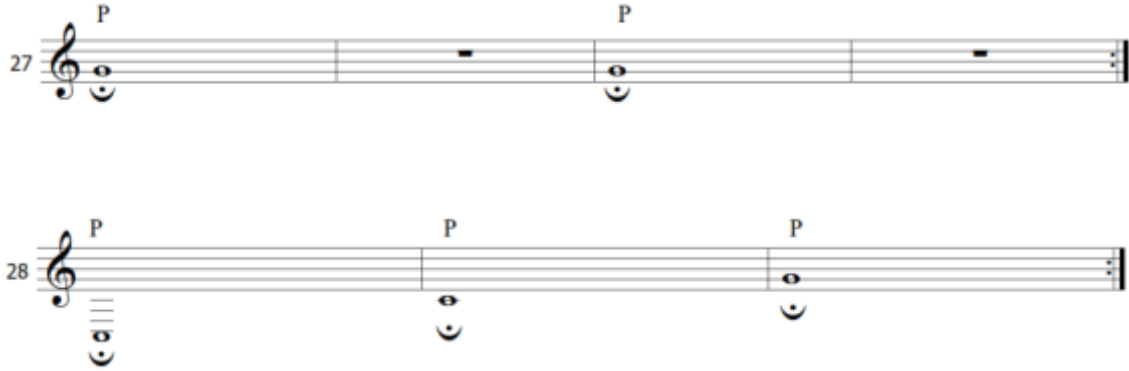


Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.



Gráfico 31: Posición de los labios para el registro medio

Fuente: Fotografías autor



Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

Luego del trabajo vibratorio tanto con la boquilla y sin ella; se considera importante retomar estos ejercicios que permitirán consolidar la actividad de condensación de los labios.

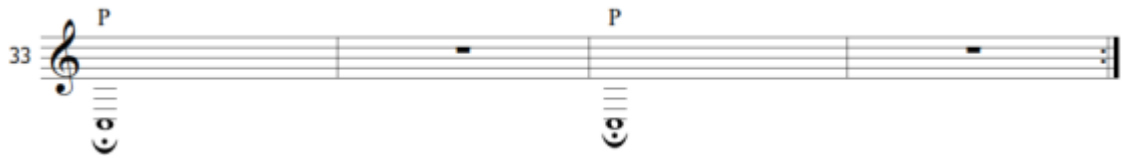
Contar 3 tiempos con la posición 2 “emm”, y el siguiente compás se lo emitirá 4 tiempos de sonido vibratorio.



Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

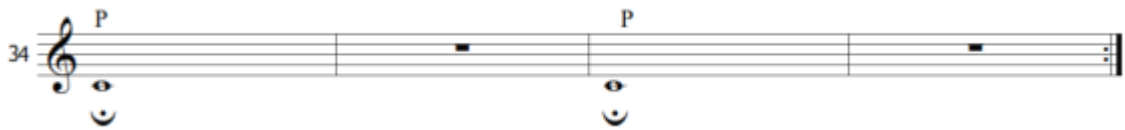


8) Ejercicio para el registro pedal



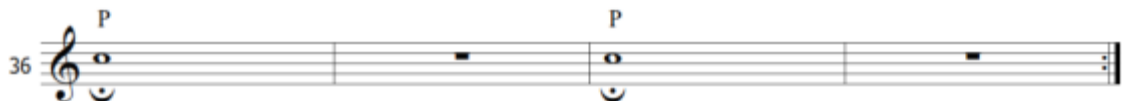
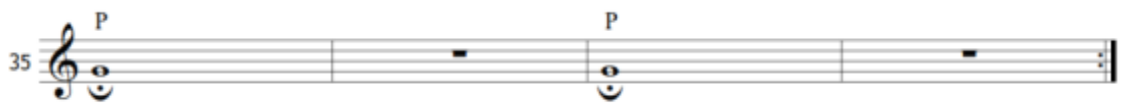
Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

9) Ejercicio para el registro grave



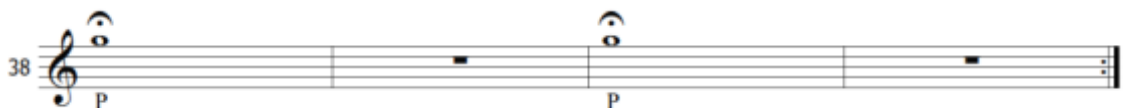
Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

10) Ejercicios para el registro medio



Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

11) Ejercicios para el registro agudo





Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.



Gráfico 32: Posición de los labios para el registro agudo

Fuente: Fotografías autor

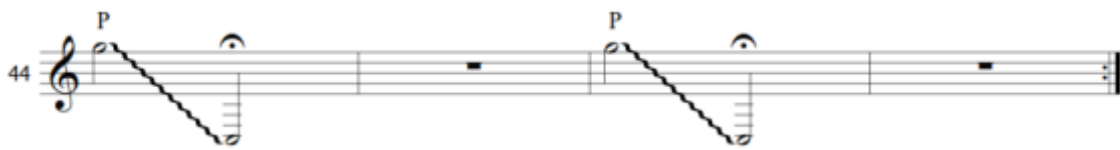


12)Ejercicios para el glissando ascendente



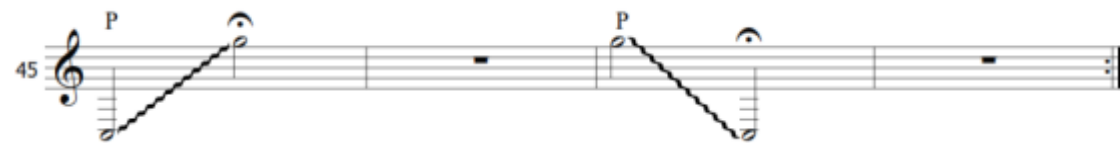
Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

13)Ejercicios para el glissando descendente



Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

14)Ejercicios para el glissando ascendente-descendente



Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

15)Ejercicios para el glissando descendente- ascendente



Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.



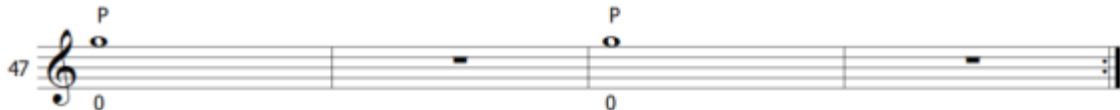
IX. Test de registro sonoro con el instrumento

A partir de estos ejercicios, y todos los que le preceden, se los realizarán utilizando el instrumento musical.

16)Ejercicios para el registro Agudo

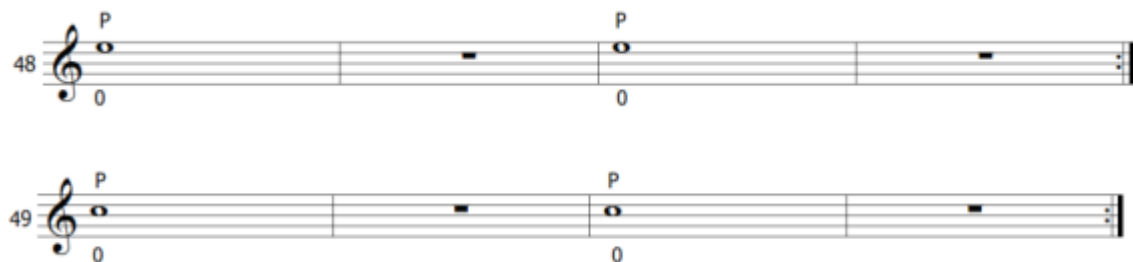
El estudiante con el primer contacto formal con el instrumento, va a generar cualquier sonido ya sea grave o agudo, generalmente si se lo ha trabajado adecuadamente los ejercicios anteriores, el siempre será agudo.

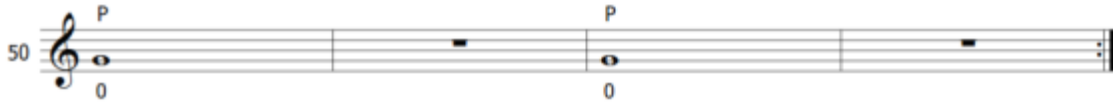
Es aquí, en la que el rol del maestro juega un papel muy importante, pues es él, quien debe tomar el control para educar e inducir al estudiante a que emita los sonidos expuestos en el ejercicio 47 y 48. No hay que preocuparse si el sonido emitido supera el registro, pues hay que trabajar con ese sonido, ya que resulta más fácil descender en la tesitura que ascender. Es por ello que, si presenciamos que el registro está por debajo de las notas que hemos propuesto, significa que aún no estamos preparados para continuar con este trabajo, por lo que se recomienda volver a los ejercicios anteriores, y realizar un trabajo de refuerzo, en la que se vaya corrigiendo falencias que el estudiante presente durante el desarrollo de cada uno de los ejercicios.



Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

17)Ejercicios para el registro medio



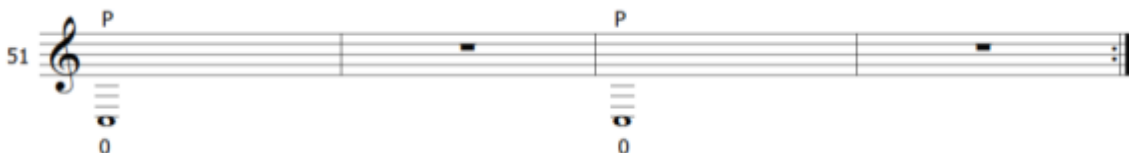


Fuente: Ángelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

Basados en argumentos didácticos y en base a la experiencia que los años en el campo de la educación nos acreditan, podemos manifestar que; el registro grave no se debe trabajar con un enfoque directo, sino mas bien tomando como notas de paso. Pues este registro se debe considerar cuando exista cierta confianza y equilibrio en el registro agudo, medio y pedal, ya que con frecuencia el hecho de abordar el registro grave del instrumento crea cierta confusión y resistencia en el estudiante, afectando severamente a la emisión de las notas agudas.

Esta reacción fundamentalmente se debe a que el sentido auditivo y sensitivo del estudiante se encuentra en proceso de desarrollo, dado que no tienen un control adecuado en el rango de movimiento y condensación de los labios.

18)Ejercicios para el doble pedal



Fuente: Ángelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

19)Ejercicios combinados





53

54

55

Fuente: Ángel Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

20)Ejercicios de condensación y descondensación de los labios

56

57

58

59

60



61

62

63

64

65

66

67

68

Fuente: Ángel Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.



X. Desarrollo del ataque y articulación

En la función del ataque, la lengua juega un papel predominante, ya que es la encargada de controlar la salida del aire, por ello que debemos tener muy claro que la lengua en ningún momento realiza golpe alguno en su afán de articular o realizar la acción de ataque, pues la única función que desempeña es la de una válvula que controla el paso a la corriente de aire. La posición de cierre es cuando se encuentra junto a los labios en posición de ataque, mientras que al retirar genera cierto impulso producto de la presión del aire, provocando así la producción del sonido articulado en el instrumento musical.

21) Ejercicios para el ataque y función de la lengua

0 Ejercicios para desarrollar el ataque

69

70

71

Fuente: Ángelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

Continúa ascendiendo de manera cromática hasta el Do del tercer espacio y siempre finaliza con la dinámica del ejercicio 87 para condensar y descondensar los labios.

72

73



74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86



Fuente: Ángel Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

22) Ejercicios de ataque con permutación rítmica



Fuente: Ángel Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

23) Ejercicios de permutación rítmica y staccato





98

99

100

101

Fuente: Ángel Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

XI. La Flexibilidad

24) Ejercicios preliminares para la flexibilidad

102

103

104

105

106



Fuente: Ángel Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.



Fuente: Ángelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

24) Ejercicios de flexibilidad para el registro medio

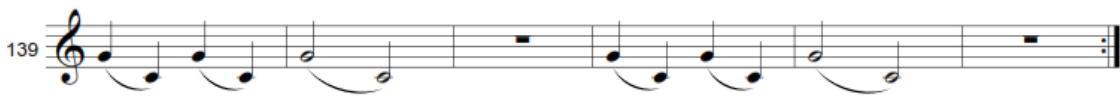


Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

Continúa con la misma secuencia melódica, esta vez utilizando las notas Sol en segunda línea y Do grave bajo el pentagrama, para ir descendiendo de



manera cromática hasta llegar al intervalo de Do# grave con las llaves 1-2-3 y Fa# bajo el pentagrama con la misma posición.





148 

149 

150 

151 

152 

153 
bajar en medios tonos _____

Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

Descender en medios tonos E, Eb, D, Db, hasta completar el registro de igual forma en los intervalos ascendentes, A, Ab, G, Gb.

154 

26) Ejercicios de flexibilidad para el registro grave y registro pedal

155 

156 





165

166

167

168

169

170

171

172

Fuente: Ángel Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

27) Ejercicios de flexibilidad para el registro agudo

173

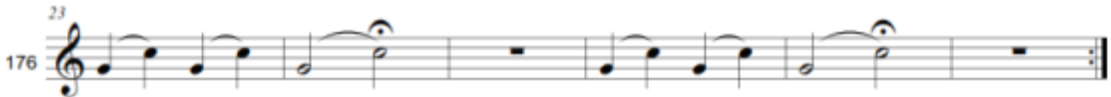
Continuar descendiendo de manera cromática hasta hasta el fa#



Continuar descendiendo de manera cromática hasta hasta el fa#



Continuar descendiendo de manera cromática hasta hasta el Do#



Continuar descendiendo de manera cromática hasta hasta el Do#

Fuente: Angelo Silva, ejercicios elaborados en el software de edición musical Finale 2012.

XII. La digitación

La digitación en el estudio de la trompeta es un capítulo diferente, el cual se aborda por separado, es así que en esta guía se presenta solamente algunos ejercicios preparatorios para emprender el trabajo sobre la digitación.

28)Ejercicios para desarrollar la digitación

Para realizar correctamente estos ejercicios hay que jugar con la dinámica de los labios, cuando asciende el registro se irán recogiendo o ejerciendo compresión, de igual forma al descender se debe aflojar o descondensar los mismos.



Continuar ascendiendo hasta el fa# quinta línea, luego descender hacia la octava de origen.





Continuar ascendiendo hasta el Do tercer espacio, luego descender hacia la octava de origen



Fuente: Clarkes Technical studios (Carl Fischer Inc., 1912)

XIII. El doble staccato

El doble estacato es muy utilizado en varios géneros musicales, por eso la importancia de dominar esta técnica.

Para estudiar correctamente cada nota se debe atacar solamente utilizando la garganta con la pronunciación “k”, sin utilizar la lengua para articular el sonido. Se recomienda repetir este ejercicio hasta dominarlo, solamente ahí se pasa al siguiente ejercicio, y en este sentido continuar el estudio de esta técnica.

29) Ejercicios de preparación para el doble staccato





180

T k T k T k T T k T k T k T

T k T k T k T T k T k T k T

T k T k T k T T k T k T k T

T k T k T k T T k T k T k T

181

k k k k k k k k k k k k k k k k k k

182

T k T k T k T k T k T k T k T k T k T

Fuente: The Balanced Embouchure (Smiley, 2002).



CONCLUSIONES

- Abordando el tema pedagógico, es evidente que el proceso didáctico no ha sido actualizado o evolucionado a la par con otras ciencias del conocimiento; es así que hay vestigios de la vieja escuela con muestras claras del manejo efímero de los recursos didácticos, en este caso métodos y procedimientos vetustos, ajenos al contexto y a la realidad del estudiante, hacen que la actividad pedagógica en el campo musical sea rígida, formalista y pasiva.
- La utilización de los métodos graduales para la enseñanza de la trompeta que datan de más de un siglo, en el caso de Arban, libro que cubre cada aspecto de tocar la trompeta, como para aprender el triple y doble staccato, al igual que todas las escalas y también desarrollar la habilidad para leer la música. A este método se lo considera como la biblia de la trompeta, pero en el plano didáctico, específicamente en el proceso inicial de aprendizaje; no es conveniente su aplicación, debido al grado de dificultad que representan los ejercicios preliminares.

Por otra parte, no profundiza en el eje esencial que permita trabajar con facilidad y eficiencia el mismo contenido; pues no plantea ejercicios dinámicos que fortalezcan y desarrollen la embocadura, amas de las notas largar y los ligados, de ahí que el procedimiento para el desarrollo de la parte mecánica del instrumento siempre será la misma.

- Las encuestas aplicadas tanto a estudiantes como a profesores, evidencian una debilidad en el proceso enseñanza-aprendizaje de la trompeta, puesto que los docentes no tienen bases sustentables en cuanto a los principios y elementos que intervienen en este proceso, pues el desconocimiento, el bajo nivel de autoeducación, el difícil acceso a los recursos didácticos de última generación, y sobre todo que los métodos de enseñanza son ajenos al contexto en el que se



desarrolla la actividad educativa, generan un proceso de enseñanza-aprendizaje de bajo nivel en los estudiantes de trompeta.

- Bajo estos antecedentes localizados en el transcurso de la investigación, nace la necesidad de dotar de esta guía didáctica que encierra, más allá de una serie de ejercicios dinámicos, un concepto sustentado científicamente sobre los principales elementos que intervienen en el proceso enseñanza-aprendizaje de la trompeta, desde un punto de vista pedagógico afín al contexto social en donde la actividad educativa se va a desarrollar
- Este material presenta un lenguaje claro y comprensivo, explicando paso a paso la manera en que el estudiante debe estudiar los contenidos aquí expuestos, y sobre todo que, es un material completamente novedoso diferente a los tradicionalmente conocidos en escuelas y conservatorios de música; de ahí que dicho material permite adquirir un aprendizaje óptimo, basados en el eje principal del aprendizaje de la trompeta que es la embocadura, elemento que una vez aplicado estos principios genera una embocadura flexible, eficiente y sostenible.
- El contenido de esta guía didáctica, está diseñada para cualquier tipo de estudiantes, sin restricción de edad, tampoco características físicas y fisiológicas; por tal razón pueden hacer uso de ella, estudiantes que incursionan en el aprendizaje de la trompeta, estudiantes de nivel intermedio o avanzados, incluso profesionales con necesidad de restaurar su embocadura y romper los paradigmas que la enseñanza-aprendizaje de la trompeta ha establecido.



RECOMENDACIONES

- Concienciar sobre la problemática pedagógica en cuanto a la educación musical, en donde se pueda abordar una educación práctica, vital, participativa, democrática, colaborativa, activa, motivadora, haciendo uso de las nuevas herramientas metodológicas que la tecnología y la investigación ponen al alcance.
- Sobre la utilización de los métodos considerados fundamentales para el estudio de la trompeta, se recomienda aplicarlos, posterior al proceso de formación de la embocadura, puesto que este trabajo prepara al estudiante para enfrentarse a los complejos ejercicios que desarrollan la parte mecánica y técnica del instrumento.
- Los contenidos de cualquier método de estudio utilizado deben necesariamente ser transmitidos con claridad al estudiante, así como sus conceptos sustentar de manera científica, a fin de que el trompetista tenga conocimientos fundamentados de lo que hace o intenta hacer.
- La utilización de la presente guía didáctica está direccionada al proceso inicial del aprendizaje, a la formación de la embocadura, proceso que la mayor parte de métodos de estudio, tratan de manera superficial, por eso se recomienda su utilización previo a cualquier método de enseñanza-aprendizaje de la trompeta, ya que en esta etapa de estudio se prioriza el fortalecimiento de la máscara fisiológica, vibración y postura de los labios, que a futuro genera confianza y seguridad al trompetista, quien será capaz de enfrentarse a cualquier escenario musical con mucha solvencia y eficiencia.



BIBLIOGRAFÍA

1. ADAM, B. (2000). *The Bill Adam Daily Routine*. David Mark Minasian.
2. ARANGO, J. C., & SIERRA, S. (2001). *GUÍA DE INICIACIÓN A LA TROMPETA* (Segunda ed.). (M. d. Cultura, Ed.) Bogotá, Colombia: Programa Nacional de Bandas.
3. ARIAS, F. (2004). *El proyecto de Investigación. Guía para su elaboración*. Venezuela.
4. ARREDONDO, M. (1989). *Notas para un modelo de docencia : Formación pedagógica de profesores universitarios. Teoría y experiencias en México*. México: ANUIES-UNAM. CESU. .
5. AUSUBEL, D., NOVAK, J., & HANESIAN, H. (1990). *Psicología Educativa : Un punto de vista cognoscitivo*. (Segunda ed.). México: Editorial Trillas.
6. BARAJAS, D. M. (2012). *La pedagogía musical elemental en México: un tema para la pedagogía musical intercultural, Nexos pedagógico*. Obtenido de Conservatorianos: <http://www.conservatorianos.com.mx/1mbarajas.htm>
7. BERPS - BUZZING. (2005 - 2013). *P.E.T.E. - Personal Embouchure Training Exerciser, Para fortalecer los músculos de la embocadura*. Obtenido de http://www.gallerytrumpets.com/articulo_pete-oro-1234.aspx
8. BRUNER, J. (1997). *La Educación, puerta de la cultura*. Madrid, España: Visor Dis, C.A.
9. Clasesdetrompetas.blogspot.com. (18 de Diciembre de 2005). *El aprendizaje de la trompeta* . Obtenido de <http://clasesdetrompetas.blogspot.com/2005/12/el-aprendizaje-de-la-trompeta.html>
10. CLIMENT, M. I. (2005). Ergonomía y prevención de lesiones músculo – esqueléticas en músicos – trompeta.
11. COLIN, C., HARBINSON, P., & MACBETH, C. (2003). CONOCIMIENTOS VITALES PARA TROMPETISTAS.



RECOPIACIÓN DE TEMAS TÉCNICOS SOBRE LA TROMPETA, CONFERENCIAS COMPLETAS. New York.

12. CRIADO, M. (1994). *Nueva técnica de la trompeta "La coordinación"*. Madrid: Real Musical Madrid.
13. CURSO COMPLETO DE TROMPETA . (2009). *EJERCICIOS PARA MEJORAR TU SONIDO*. Obtenido de <http://trompetaalmaximo.blogspot.com/2009/05/ejercicios-para-mejorer-tu-sonido.html>
14. DE BATTISTI, P. (2011). *Clasificaciones de la Pedagogía General y Pedagogías Específicas : un análisis de las demarcaciones efectuadas por especialistas del campo pedagógico.* (F.U. Departamento de Ciencias de la Educación, Ed.) 1 - 16.
15. EDEL, N. R. (2004). El concepto de enseñanza aprendizaje. *RED científica, Ciencia, tecnología y pensamiento*. Obtenido de <http://www.redcientifica.com/doc/doc200402170600.html>
16. ESCUELA MUSICAL DE CC; TT CASTILLEJA DE GUZMÁN. (2012). *DIAFRAGMA, CONTROL DEL AIRE*. Obtenido de <http://cornetatamborcdg.blogspot.com/2012/08/control-de-aire-diafragma.html>
17. FELDMAN, D. (2010). *APORTES PARA EL DESARROLLO CURRICULAR, Didáctica general*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
18. FERNÁNDEZ, P. A. (febrero de 2009). "Didáctica de la música, la expresión musical en la educación infantil, la música en el aula". *Revista Digital Innovación y Experiencias Educativas*(15), 1 - 9.
19. FONNEGRA, J. L., MACHADO, C. M., MANTILLA, P. A., & MARULANDA, L. J. (2005). *Manual para la Gestión de bandas-escuela de música* (Primera ed.). (P. N.-M. Cultura, Ed.) Bogotá, Colombia.
20. FREIRE, P. (1998). *Pedagogía del oprimido*. Montevideo, Uruguay: Siglo XXI Editores.



21. GARCÍA, E. J. (2011). *Trompeta*. Recuperado el 2012, de <http://www.joangarcia.com/trompeta.php>
22. GORDON, C. (1981). *Tngue Level Exercises for Trumpet*. New York, N.Y: Carl Fischer.
23. HERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ, & BAPTISTA. (2004). *Metodología de la Investigación*. México: McGraw Hill .
24. HERNÁNDEZ, J., HERNÁNDEZ, J., & MILÁN, M. Á. (2010). "Actividades creativas en Educación Musical: la composición musical al grupal". *ENSAYOS, Revista de la Facultad de Educación de Albacete*(25). Obtenido de <http://www.uclm.es/ab/educacion/ensayos>
25. HERNÁNDEZ, S. R. (2003). *Metodología de la investigación científica*. México: Editorial McGraw Hill.
26. HIDALGO, M. (2010). *EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LA MÚSICA Y LA EDUCACIÓN MUSICAL, Módulo Formativo*. (U. N. Carrera de Música, Ed.) Loja, Ecuador .
27. JACOBS, A. (s.f.). *Las dinámicas de la respiración*.
28. LA CLAVE. ESCUELA DE MÚSICA. (2012). *CRITERIOS DE EVALUACIÓN ENSEÑANZAS ELEMENTALES*. Obtenido de <http://www.espaciodemusicalaclave.com/la-escuela/criterios-de-evaluacion/criterios-evaluacion-trompeta/>
29. LÁZARO, N. (Mayo de 2005). La embocadura. *Temas de debate*.
30. LEÓN, A. (Diciembre de 2007). QUÉ ES LA EDUCACIÓN. (U. d. Andes., Ed.) *EDUCERE*(39), 95 - 604.
31. MAGGIO, L. (2000). *El sistema original de Louis Maggio para los metales*. CarltonMacBeth S.A.
32. MANUAL DE CORNETA. (28 de Abril de 2008). *La Boquilla*. Obtenido de <http://manualdecorneta.blogspot.com/2008/04/la-boquilla.html>
33. MEDINA, R. A., & SALVADOR, M. F. (2009). *Didáctica General* (Segunda ed.). Madrid: Editorial Prentice Hall.
34. MEJÍA, P. P. (2002). *DIDACTICA DE LA MUSICA (2ª ED.)*. Madrid : Pearson Educación : Prentice Hall.



35. MILLÁN, E. Á. (1993). *“La trompeta historia y técnica”*. Zaragoza: Mira Editores, S.A. .
36. NIETZSCHE, F. (1968). *The Will to Power*. . New York, USA: Vintage Books, Random House.
37. PEREZ, G. A. (1992). *La función y formación del profesor en la enseñanza para la comprensión : Comprender y transformar la enseñanza*. Madrid : Ediciones Morata.
38. Polylla.galeon. (2012). *Aprender a respirar*. Obtenido de <http://polylla.galeon.com/respirar.htm>
39. RODRÍGUEZ, A. J. (2005 - 2013). La respiración en los instrumentos de viento. (C. S. Córdoba, Ed.) *Revista-musicalia*(1). Obtenido de <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-1/187-la-respiracion-en-los-instrumentos-de-viento>
40. RODRÍGUEZ, A. J. (2005 - 2013). *La técnica de la trompeta: Evolución de las diferentes escuelas y sistemas pedagógicos a lo largo de la historia. Estudio comparativo de las diferentes escuelas*. (C. S. Córdoba, Editor) Obtenido de Revista Musicalia Número 4: <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-4/235-la-tecnica-de-la-trompeta-evolucion-de-las-diferentes-escuelas-y-sistemas-pedagogicos-a-lo-largo-de-la-historia-estudio-comparativo-de-las-diferentes-escuelas>
41. ROSSI, D. (2010). *EL APRENDIZAJE DE LA TROMPETA*. Obtenido de Mundo de la trompeta: <http://trompetista.freeservers.com/#INTRODUCCION>
42. SMILEY, J. (2001). *The Balanced Embouchure*. EEEUU: Garland TX.
43. SOLOTROMPETA. (2012). *[Tutorial] Cómo tocar la trompeta (100% Efectivo)*. Obtenido de <http://www.taringa.net/comunidades/solotrompeta/3781057/Tutorial-Como-tocar-la-trompeta-100-Efectivo.html>



44. TRALLERO, F. C. (2008). *Orientaciones didácticas para la enseñanza de la lectura y la escritura de la música en la etapa de educación primaria*. Barcelona.
45. Trompemundo.wordpress. (2012). *Anatomía de una boquilla*. Obtenido de <http://trompemundo.wordpress.com/anatomia-de-una-boquilla/>
46. Universidad Autónoma Chapingo; Dirección General Académica. (2009). *GUÍA DIDÁCTICA PARA LA VIRTUALIZACIÓN EDUCATIVA EN LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA CHAPINGO*. (S. d. Estudio, Ed.) Obtenido de eduvirtual.chapingo.mx/archivos/guia_didactica.doc
47. Universidad de Valladolid. (2005). *Clasificación de los Instrumentos Musicales*. (E. I. Telecomunicaciones, Editor) Obtenido de Acústica Musical:
http://www.lpi.tel.uva.es/~nacho/docencia/ing_ond_1/trabajos_05_06/io2/public_html/clasificacion.html
48. VERDESCA, D., & LIAUDET, V. (2009). *Trucos y astucias*. Barcelona: DINSIC Publicaciones Musicales S.L.
49. VERNIA, C. A. (Abril de 2011). El buzz como recurso pedagógico para mejorar en el registro y la resistencia en la práctica de la trompeta. *Revista on-line de música y arte sonoro, SULPONTICELLO*(21), 3. Obtenido de www.sulponticello.com/wp.../20110410-PDF_el-buzz_anna-vernica.pdf
50. WIKIPEDIA. (Diciembre de 2012). *Boquilla (viento-metal)*. Obtenido de http://es.wikipedia.org/wiki/Boquilla_%28viento-metal%29
51. Wikipedia. (junio de 2013). *Trompeta*. Obtenido de <http://es.wikipedia.org/wiki/Trompeta>
52. EDITOR DE PARTITURAS

Make Music, I. (s.f.). Finale. Software.



ANEXOS

ANEXO 1: ENCUESTA A ESTUDIANTES

UNIVERSIDAD DE CUENCA – FACULTAD DE ARTES ENCUESTA A ESTUDIANTES

OBJETIVO: Determinar el nivel de conocimiento respecto a la metodología de aprendizaje y fundamentos técnicos de la trompeta en estudiantes del Conservatorio de Música “La Merced Ambato”.

INSTRUCCIONES:

- Lea cuidadosamente cada pregunta y responda de acuerdo a su opinión.
- Se agradece que no deje preguntas sin responder.

PREGUNTAS:

1. ¿Cuánto tiempo lleva estudiando la trompeta?
 - a) Más de un año ()
 - b) Menos de un año ()
2. ¿Considera difícil el aprendizaje de este instrumento?
Si ()
No ()
3. Sabe usted a que se refiere la embocadura en la trompeta?
Si ()
No ()
4. ¿Ha estudiado usted un método específico para el desarrollo de la embocadura?
Si ()
No ()
5. ¿Conoce usted qué es la condensación de los labios?
Si ()
No ()
6. ¿Cuál de las siguientes considera usted la posición correcta de los labios para ejecutar la trompeta?
 - c) Colocar los labios de manera natural ()
 - d) Recoger y enrollar los labios para que genere un alto nivel de condensación.
()



7. ¿Cuál de las siguientes maneras de ubicar la boquilla en los labios utiliza usted?
- a) 2/3 en el labio superior y uno en el inferior (mayor cantidad de boquilla en el labio superior) ()
 - b) 1/3 en el labio inferior y dos en el labio superior(menor cantidad de boquilla en el labio superior) ()
 - c) 50% en el labio superior y 50 % en el inferior ()
8. ¿Cómo realiza usted el ataque o articulación de las notas?
- a) Colocando la lengua en la parte alta, de tras de los dientes superiores.
()
 - b) Ubicando la punta de la lengua en la parte alta del labio superior.
()
9. ¿Alguna vez ha cambiado su embocadura?
- Si ()
- No ()
10. ¿A más del método Arban, que otro método de trompeta conoce en el idioma español? ,
indíquelo.

11. ¿Tiene usted acceso a los nuevos materiales y métodos de trompeta en idioma español?
- 12. Si ()
 - 13. No ()

¡GRACIAS POR SU COLABORACIÓN!



ANEXO 2: ENTREVISTA A PROFESORES

UNIVERSIDAD DE CUENCA – FACULTAD DE ARTES

ENTREVISTA A PROFESORES DE TROMPETA

OBJETIVO: Determinar el nivel de conocimiento respecto a la metodología de aprendizaje y fundamentos técnicos de la trompeta en profesores del Conservatorio de Música “La Merced Ambato”.

INSTRUCCIONES:

- Lea cuidadosamente cada pregunta y responda de acuerdo a su opinión.
- Se agradece que no deje preguntas sin responder.

Nombre del Encuestado: _____

Profesión: _____

Años de Experiencia: _____

PREGUNTAS:

1. ¿Qué elementos considera importantes en el aprendizaje de la trompeta?

2. ¿Bajo su criterio como define usted a la embocadura?

3. ¿Qué método utiliza usted para el estudio de la embocadura de la trompeta?

4. ¿Según su experiencia, cuál cree usted que debería ser la posición idónea de los labios para una óptima embocadura?

5. ¿Sabe usted en qué consiste la condensación de los labios?

6. ¿Cada qué tiempo asiste usted a capacitaciones o cursos sobre la enseñanza de la trompeta?

7. ¿Conoce usted algún tratado o investigación recientes sobre las nuevas metodologías de enseñanza de la trompeta?

8. ¿Tiene usted acceso a los nuevos materiales y métodos de trompeta?



-
-
9. ¿En nuestro medio, existe suficiente el material didáctico para el estudio de la trompeta en idioma español?
-
-
-

¡GRACIAS POR SU COLABORACIÓN!



ANEXO 3: Ficha de Observación

UNIVERSIDAD DE CUENCA – FACULTAD DE ARTES FICHA DE OBSERVACIÓN					
#	CONTENIDOS	REGULAR	BUENO	MUY BUENO	Observaciones
1	Postura de la boquilla	x			La ubicación de la boquilla es demasiado baja en el labio superior
2	Condensación de la embocadura	x			Existe demasiado tejido labial hacia la parte exterior de los labios
3	Flujo de aire y dirección	x			La dirección de aire varía dependiendo de la ubicación de la boquilla, hacia arriba o hacia abajo.
4	Vibración de los labios		x		La vibración es demasiado gutural y no diafragmática.
5	Ataque y articulación	x			El ataque es demasiado pesado debido a que la lengua golpea en los dientes superiores.
6	Estabilidad en la embocadura	x			Debido a la inadecuada ubicación de la boquilla la embocadura es resbaladiza.
7	Flexibilidad	x			Presenta inestabilidad en el cambio de registro
8	Amplitud en el registro	x			Carece de amplitud debido a que no existe una adecuada condensación de los labios.
9	Presión de la boquilla		x		El exagerado nivel de presión de la boquilla hacia los labios causa fatiga.
10	Calidad en el sonido		x		El sonido es débil ya que no tiene una sólida formación de la embocadura.

Elaborado por: Angelo Silva



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Tiempo de estudio de la trompeta	90
Tabla 2: Dificultad en el aprendizaje de la trompeta.....	91
Tabla 3: La embocadura de la trompeta.....	92
Tabla 4: Método específico para el desarrollo de la embocadura	93
Tabla 5: Condensación de los labios.....	94
Tabla 6: Posición correcta de los labios para ejecutar la trompeta	95
Tabla 7: Maneras de ubicar la boquilla en los labios.....	96
Tabla 8: Ataque o articulación de las notas.....	97
Tabla 9: Cambio en la embocadura	98
Tabla 10: Acceso a los nuevos materiales en idioma español	99

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Tiempo de Estudio de la Trompeta	91
Gráfico 2: Dificultad en el aprendizaje de la trompeta	92
Gráfico 3: La embocadura de la trompeta	93
Gráfico 4: Método específico para el desarrollo de la embocadura.....	94
Gráfico 5: Condensación de los labios	95
Gráfico 6: Posición correcta de los labios para ejecutar la trompeta.....	96
Gráfico 7: Maneras de ubicar la boquilla en los labios	97
Gráfico 8: Ataque o articulación de las notas	98
Gráfico 9: Cambio en la embocadura.....	99
Gráfico 10: Acceso a los nuevos materiales en idioma español.....	100
Gráfico 11: Embocadura deficiente	109
Gráfico 12: Embocadura eficiente	110
Gráfico 13: Diferentes posiciones incorrectas de la embocadura.....	111
Gráfico 14: Diferentes posiciones incorrectas de la embocadura.....	111
Gráfico 15: Errores en la formación de la embocadura	113
Gráfico 16: Trompetista Dizzy Gillespie	114
Gráfico 17: La boquilla de la trompeta.....	116
Gráfico 18: Inhalación y exhalación.....	118



Gráfico 19: Posicion erronea de la lengua	125
Gráfico 20: Posicion correcta de la lengua para el ataque	126
Gráfico 21: Embocadura de la trompeta.....	127
Gráfico 22: Posición de la boquilla, 1/3 en el labio superior y 2/3 en el labio inferior	129
Gráfico 23: Posición de la boquilla, 2/3 en el labio superior y 1/3 en el labio inferior	129
Gráfico 24: Tipos de soplido.....	130
Gráfico 25: Posición de la mandíbula que determina la dirección del aire.	130
Gráfico 26: Ubicación de la embocadura con un flujo de aire en dirección horizontal.....	131
Gráfico 27: Condensación de los labios en posición “Emm”.	134
Gráfico 28: Roll out, Jeff Smiley	136
Gráfico 29: Posición de los labios para el registro pedal.....	139
Gráfico 30: Posicion de los labio para el registro grave	140
Gráfico 31: Posición de los labios para el registro medio.....	140
Gráfico 32: Posición de los labios para el registro agudo.....	143