



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Ensino de Música

Relatório de Estágio

**Informe de la práctica pedagógica supervisada realizada en el
Conservatorio Regional de Bajo Alentejo: La técnica del
tracto vocal aplicada al aprendizaje del clarinete**

Nerea Samino Rodríguez

Orientador(es) | Eduardo Lopes

Évora 2019



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Ensino de Música

Relatório de Estágio

**Informe de la práctica pedagógica supervisada realizada en el
Conservatorio Regional de Bajo Alentejo: La técnica del
tracto vocal aplicada al aprendizaje del clarinete**

Nerea Samino Rodríguez

Orientador(es) | Eduardo Lopes

Évora 2019





O relatório de estágio foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

- Presidente | Mário Dinis Coelho da Silva Marques (Universidade de Évora)
- Vogal | Liliana Bizineche (Universidade de Évora)
- Vogal-orientador | Eduardo Lopes (Universidade de Évora)

Resumen

El presente trabajo realiza un abordaje a la técnica del tracto vocal aplicada al aprendizaje del clarinete.

Para los clarinetistas profesionales, tener dominio máximo y control en la ejecución de su instrumento es uno de los pilares básicos para la enseñanza correcta del mismo al aprendiz. La mayor parte del aprendizaje se basa en los aspectos técnicos del instrumento y de cómo utilizarlo, es decir, montaje de éste, colocación de la boca, postura corporal, acción de los dedos, respiración, etc. Pero sin lugar a dudas uno de los temas a destacar en la pedagogía de cualquier instrumento de viento es la dificultad de mostrar de forma física el funcionamiento de la cavidad bucal cuando tocamos. Es decir, la actividad que realiza el tracto vocal a la hora de soplar. Es por eso, que este trabajo intentará mostrar de una manera explícita y a la vez sencilla el funcionamiento de éste durante la ejecución del clarinete.

Como metodología fue realizada una búsqueda variada de bibliografía científica, una recogida de datos a profesionales de clarinete y estudiantes de alto grado en una encuesta, el trato directo con un especialista de la medicina y la ejecución de experimentos con máquinas especializadas.

Este trabajo está organizado en dos partes, siendo la primera la parte el Informe de la práctica pedagógica supervisada realizada en el Conservatorio Regional de Bajo Alentejo y la segunda el tema ya expuesto con anterioridad.

Palabras claves: clarinete, tracto vocal, aprendizaje, técnica, práctica pedagógica.

Resumo

Relatório de prática de ensino supervisionada realizada no Conservatório Regional de Baixo Alentejo: A técnica do trato vocal aplicada à aprendizagem do clarinete.

O presente trabalho realiza uma abordagem à técnica do trato vocal aplicada à aprendizagem do clarinete.

Para os clarinetistas profissionais, o domínio e controlo do seu instrumento na hora da execução constitui um dos pilares fundamentais para o correto ensino do mesmo ao aprendiz. Grande parte da aprendizagem baseia-se nos aspectos técnicos do instrumento, bem como em todos os procedimentos necessários para utilizá-lo, isto é, a montagem do mesmo, disposição da boca, posição do corpo, ação dos dedos, respiração, etc. No entanto, a dificuldade em expor de uma maneira física o funcionamento da cavidade bucal na prática instrumental é, sem dúvida, um dos temas a salientar na pedagogia de qualquer instrumento de sopro. Isto é, a atividade que o trato vocal efetua no momento de soprar. Neste sentido, o presente trabalho tentará mostrar, de forma explícita e ao mesmo tempo simples, o funcionamento do clarinete durante a execução do mesmo.

Como metodologia, foi realizada uma ampla pesquisa de bibliografia científica, uma recolha de dados através da aplicação de um inquérito a clarinetistas profissionais e a estudantes do ensino superior, o contacto directo com um especialista em medicina e a execução de experiências com máquinas especializadas.

Este trabalho está dividido em duas partes, sendo a primeira o relatório da Prática de Ensino Supervisionada e realizada no Conservatório Regional de Baixo Alentejo e, a segunda, já exposta anteriormente.

Palavras chaves: clarinete, trato vocal, aprendizagem, técnica, prática pedagógica.

Abstract

Teaching Internship Report at the *Conservatorio Regional de Bajo Alentejo*: Vocal Tract Technique applied to learning the clarinet.

This thesis approaches the vocal tract functioning technique closer to clarinet learning. For professional clarinetists, one of the basic bases for a proper teaching is the absolute control and mastering of the instrument. Most of this learning is based on the technical aspects of the instrument and how to use it, that is, how to set it up, the positioning of the mouth, posture, motion of the fingers, breathing, etc. Without any doubt, one major problem of wind instruments pedagogy is the difficulty to show physically the functioning of the oral cavity while playing. So to say, the activity the vocal tract makes when blowing the air. This thesis will try to explain simple and explicitly this process through the clarinet. The methodology used was a wide research of scientific bibliography, a survey form for professionals and high qualified students of the clarinet, direct contact with a medical specialist and a series of tests with a very specific equipment. This thesis is organized in two parts, being the first block the one corresponding to the pedagogical internship report supervised by Conservatorio Regional de Bajo Alentejo and the second block the one previously mentioned.

Key words: Clarinet, vocal tract, learning, technique, pedagogical internship

Abreviaturas

PES: Práctica de enseñanza supervisada. (Significado original: Práctica de ensino supervisionada.

CRBA: Conservatorio regional de Bajo Alentejo.

UÉ: Universidad de Évora

Índice de tablas

Sección I. Reflexión sobre el trabajo realizado durante la práctica pedagógica supervisada desarrollada en el Conservatorio Regional de Bajo Alentejo.

Tabla 1. Procedencia de los profesores de nacionalidad portuguesa	8
Tabla 2. Procedencia de los profesores con doble nacionalidad	8
Tabla 3. Edades de los docentes	9
Tabla 4. Distribución de los profesores	9
Tabla 5. Nº de profesores especializados en cada asignatura	10
Tabla 6. Alumnos de iniciación. Enseñanza articulada	11
Tabla 7. Alumnos de nivel básico. Enseñanza articulada	11
Tabla 8. Alumnos de nivel secundario. Enseñanza articulada	11
Tabla 9. Alumnos de nivel básico. Enseñanza complementaria	11
Tabla 10. Alumnos de nivel secundario. Enseñanza complementaria	11
Tabla 11. Alumnos de Maria Isabel en Beja (2018/2019)	13
Tabla 12. Alumnos de MARIA Isabel en Moura (2018/2019)	14
Tabla 13. Número de aulas impartidas en el curso	15
Tabla 14. Programa didáctico Alumno A	17
Tabla 15. Programa didáctico Alumno B	20
Tabla 16. Programa didáctico Alumno C	22
Tabla 17. Programa didáctico Alumno D	25
Tabla 18. Programa didáctico Alumno E	27
Tabla 19. Actividades realizadas durante el año lectivo (2018/2019)	30

Sección II- Investigación: La técnica del tracto vocal aplicada al aprendizaje del clarinete.

Tabla 1. Edad de los encuestados	55
Tabla 2. Años dando clase	58

Índice de imágenes

Sección II- Investigación: La técnica del tracto vocal aplicada al aprendizaje del clarinete.

Imagen 1. Esquema del Tracto Vocal	42
Imagen 2. Ejemplos de algunas configuraciones en el Tracto Vocal	42
Imagen 3. Imagen extraída del video del clarinetista Robert Spring	44
Imagen 4. Imagen extraída del video del clarinetista Robert Spring	44
Imagen 5. Sistema fonador y funcionamiento de los órganos vocales	48

Índice de gráficos

Sección I. Reflexión sobre el trabajo realizado durante la práctica pedagógica supervisada desarrollada en el Conservatorio Regional de Bajo Alentejo.

Gráfico 1. Alumnos del CRBA	13
-----------------------------	----

Sección II- Investigación: La técnica del tracto vocal aplicada al aprendizaje del clarinete.

Gráfico 1. Sexo de los encuestados	56
Gráfico 2. Años de experiencia	56
Gráfico 3. Nivel de estudios	57
Gráfico 4. Experiencia dando clase	57
Gráfico 5. Forma fija de la embocadura	58
Gráfico 6. Aspectos en la embocadura	59
Gráfico 7. Factores que influyen	60
Gráfico 8. Posiciones estándar	61
Gráfico 9. Libros o métodos	63
Gráfico 10. Configuraciones personales	64
Gráfico 11. Técnica definida	69
Gráfico 12. Intervalo específico	74
Gráfico 13. Consciencia sobre el tema	78

Índice

Resumen	III
Abstract	IV
Resumo	V
Abreviaturas	VI
Índice de Tablas	VII
Índice de Imágenes	VIII
Índice de Gráficos	IX
Introducción	1
Sección I. Reflexión sobre el trabajo realizado durante la práctica pedagógica supervisada desarrollada en el Conservatorio Regional de Bajo Alentejo.	
1. La institución	4
1.1 Historia	4
1.2 En la actualidad	5
1.3 Localización	6
1.3.1 Beja	6
1.3.2 Castro Verde	7
1.3.3 Moura	7
1.4 Equipo docente	7
1.5 Alumnos del CRBA	10
1.5.1 Enseñanza articulada	11
1.5.2 Enseñanza complementaria	11
1.5.3 Curso libre	11
1.6 Objetivos de la enseñanza del CRBA	12
2. Clase de Clarinete	13
2.1 Planificación de la PES	14
3. Caracterización de los alumnos escogidos	16
3.1 Alumno A	16
3.1.1. Análisis crítico de la actividad como docente. Alumno A	17
3.2 Alumno B	19
3.2.1. Análisis crítico de la actividad como docente. Alumno B	20
3.3 Alumno C	22
3.3.1. Análisis crítico de la actividad como docente. Alumno C	23

3.4 Alumno D	24
3.4.1. Análisis crítico de la actividad como docente. Alumno D	25
3.5 Alumno E	26
3.5.1. Análisis crítico de la actividad como docente. Alumno E	28
4. Prácticas educativas	29
Conclusión	32
Sección II- Investigación: La técnica del tracto vocal aplicada al aprendizaje del clarinete.	
1. Estado de arte. Contextualización del estudio realizado	33
2. Motivación del tema	36
3. Objetivo del estudio	36
4. Metodología	37
5. Rasgos generales de la embocadura del clarinetista	39
6. El tracto vocal. Partes y funcionamiento en clarinetistas	41
6.1 Funcionamiento en clarinetistas	43
6.2 Partes del tracto vocal más involucradas	45
7. Beneficios a la hora de tocar el clarinete teniendo conocimientos sobre el tracto vocal	49
8. Propuesta de ejercicios para trabajar de manera consciente el tracto vocal	51
9. Análisis de la encuesta	54
9.1 Resultados de la encuesta	55
9.2 Resolución de la encuesta	79
10. Reflexión final	84
Anexos	85
Bibliografía	89

Introducción

Este trabajo constituye el resumen final de las prácticas de enseñanza supervisadas (PES¹) que forman parte de los estudios de Máster en enseñanza realizados en la Universidad de Artes de Évora durante los cursos 2017/2018 y 2018/2019.

La presente tesis fue realizada según las normas sugeridas por la Universidad de Évora para la realización de los resúmenes de la PES.

La PES fue realizada en el Conservatorio Regional de Bajo Alentejo (CRBA²) con los alumnos de clarinete correspondientes a la Profesora orientadora-cooperante María Isabel Belchior Cavaco en el año lectivo 2018/2019, siendo realizadas durante el segundo año de Máster.

Por motivos de la distribución de plazas para los alumnos de dicho máster en cada uno de los centros, la PES fue comenzando según éstos iban siendo aceptados en cada uno de los centros. En este caso en concreto comenzaron el día 18 de octubre de 2018, habiendo comenzado el curso el 17 de septiembre de 2018.

En estas prácticas fueron completadas 238 horas de asistencia repartidas en dos semestres de acuerdo con el número de horas correspondientes en cada uno de los periodos, entre ellas hubo horas de clases asistidas, impartidas, audiciones, aulas de apoyo y participaciones en actividades del conservatorio en diferentes etapas del año.

Según el reglamento interno de esta asignatura para realizar la PES correctamente el estudiante de máster debe realizar prácticas con dos alumnos de cada nivel, es decir, dos alumnos de iniciación, dos alumnos de enseñanza básica y dos de enseñanza secundaria.

En este caso, por causa de inexistencia de más alumnos de enseñanza secundaria, las prácticas han sido realizadas con dos alumnos de iniciación, dos de básico y uno de secundario. En este caso, se pudo completar las horas de enseñanza secundaria ya que este alumno tenía hora y media de clase cada semana.

Este trabajo se divide en dos secciones:

¹ Práctica de ensino supervisionada. Traducción al español: Práctica de enseñanza supervisada.

² Conservatório Regional de Baixo Alentejo. Traducción al español: Conservatorio Regional de Bajo Alentejo.

En la primera sección, con base en documentos oficiales, está redactada de forma resumida la realidad escolar actual del CRBA. En ella presentamos la caracterización histórica del centro, donde están situados, qué comprenden y los datos de mayor interés para explicar el funcionamiento del centro. Podremos leer los niveles de organización que presenta el conservatorio y el perfil del cuerpo docente actual. También serán expuestos los principales objetivos de esta institución.

Se presenta un análisis más específico sobre el área de clarinete, siendo analizada la clase de la profesora Maria Isabel Belchior Cavaco, y en concreto los 5 alumnos elegidos para realizar la práctica. Será realizado un análisis de éstos y de la materia abordada durante el curso. Finalizando con un análisis crítico sobre la actividad realizada en la PES por la profesora de prácticas.

La segunda parte de esta tesis está compuesta por la parte de investigación basada en el tema escogido para, de alguna manera, enriquecer y complementar los conocimientos sobre el estudio del clarinete.

En este trabajo el título escogido fue: La técnica del tracto vocal aplicada al aprendizaje del clarinete.

Surgió de la necesidad de conocer y ampliar conocimientos acerca del mundo vocal interno, que tan desconocido es para la mayor parte de instrumentistas de viento, y tratar sobre como es el funcionamiento del tracto vocal durante la ejecución del clarinete.

Para su posible realización fue necesario hacer búsquedas científicas relacionadas con el tema, tanto en el campo musical como en el campo de la medicina, hacer un análisis profundo del aparato fonador y ver qué repercusión tiene en la ejecución del clarinete.

Se realizó una encuesta para conocer y resolver si realmente los clarinetistas somos conscientes de lo que ocurre dentro de nuestro tracto vocal y conseguir dominio sobre él al igual que hacen los cantantes con su instrumento, la voz, o si es un tema totalmente desconocido. Obteniendo una suma de resultados elevados se pudo llegar a ciertas conclusiones que reafirmaron que dicho campo temático es un gran desconocido para los clarinetistas.

También se pudo contar con realización de experimentos a nivel medicinal para demostrar los resultados de manera física y para una mayor facilidad a la hora de exponer las explicaciones.

Para ello fue necesario ponerse en contacto con profesionales del tema, en este caso, hubo que ponerse en contacto con la Universidad del estado de Arizona.

Profesionales como R. Spring y J. Gardner no dudaron en colaborar en la investigación. Aportando información y dando acceso a la Web de la Universidad para la recopilación de toda la información que posee ésta sobre el tema.

La obtención de dicha información facilitó la parte médica, y se consiguió un video en el que se demuestra de forma física como es el funcionamiento del tracto vocal.

Se pudieron sacar conclusiones y aclarar un poco más este tema. Hay que seguir investigando en este campo, ya que hemos demostrado que tan importante es para los músicos de viento-madera, en este caso los clarinetistas.

Parte I. Reflexión sobre el trabajo realizado durante la práctica pedagógica supervisada desarrollada en el Conservatorio Regional de Bajo Alentejo.

1. La institución:

1.1. Historia:

Haciendo una reflexión sobre todo el proceso que formó parte de la creación del Conservatorio Regional de Bajo Alentejo, podemos destacar algunos puntos importantes.

Desde el año 1939, en esta ciudad, vivió una profesora llamada Ernestina Santana de Brito Pinheiro con formación superior en el área de la música, la cual preparaba a personas con interés para entrar a estudiar en el Conservatorio Nacional de Lisboa.

Fue más adelante cuando a partir de este interés, en 1955, el Profesor Ivo Cruz fundó una fundación de arte, siendo su finalidad traer a la provincia conciertos que normalmente sólo eran ofrecidos al público en Lisboa y Porto.

Existió durante 18 años, y durante este tiempo esta fundación consiguió organizar y promover 180 conciertos ofrecidos tanto por músicos nacionales como por músicos extranjeros.

En 1980 esta fundación acabó su labor, y fue cuando la profesora Ernestina Pinheiro, junto a su marido, inauguró el Centro Cultural de Beja.

Aquí se estableció la primera escuela de música de toda la región. Y fue bautizada como la Academia de Música del Centro Cultural de Beja.

No fue hasta 1988 cuando esta Academia obtuvo el permiso provisional para funcionar, consiguiendo en 1993 la autorización para poder funcionar con total rendimiento en los grados de enseñanza básica y secundaria.

A raíz de esta creación surge la asociación CRBA en 1995, y con ello su primera publicación en los periódicos, en este caso, en el Diario de la República.

La creación de esta asociación surgió con el objetivo de ampliar la enseñanza existente y así poder enseñar otras disciplinas tales como la danza, artes plásticas y teatro.

Podemos afirmar que hasta 1999 se fueron asociando a este proyecto más instituciones tales como el Ayuntamiento de Almodôvar, Moura, Odemira y Sines.

La función lectiva comienza en el año 1996/1997 con la autorización del Ministerio de Educación.

Debido a la gran demanda e interés que se originó en la población, y ligado a la escasez en las condiciones e instalaciones del edificio, fue reestructurado un edificio del casco antiguo de la ciudad de Beja. Este edificio estaría preparado para afrontar un número de alumnos mayor (aprox. 400).

Fue entonces en 2003 cuando se estableció la sede del CRBA definitivamente en la Praça da República nº 45-465.

El conservatorio de Baixo Alentejo tiene como objetivo principal la expansión de la enseñanza artística, en este caso la música, y que ésta llegue a un número elevado de personas en la región. Es por ello, que el CRBA creó dos sedes más en Moura y en Castro Verde.

Además de la asociación entre diferentes instituciones como son los ayuntamientos de la región, existen también protocolos establecidos desde el año lectivo 2008/2009 con la Escuela Básica Integrada de Santa María en Beja, la Escuela Básica de Moura en los cursos de 2º y 3º ciclo y con la Escuela Básica de Castro Verde en los cursos de 2º y 3º, haciendo factible la enseñanza articulada en la rama de Música para los alumnos de estos colegios. (Proyecto Educativo, 2018/2021)³

1.2. En la actualidad:

El CRBA es una escuela de enseñanzas artísticas, en la que se engloba la música y la danza. Es de nivel No Superior, y su enseñanza está destinada a niños o adultos que deseen aprender música o danza. En cualquier caso, la enseñanza de esta institución va dirigida a la primera etapa de formación, para después poder optar a estudios profesionales en otro centro de nivel Superior o la Universidad.

La enseñanza articulada de este centro tanto en música como danza es ofertada gratuitamente a aquellos alumnos de nivel básico o secundario en las escuelas ya nombradas con anterioridad⁴.

³ Información extraída de documentos oficiales facilitados por el centro, pueden complementar leyendo en anexos.

⁴ Escuela Básica Integrada de Santa María en Beja, la Escuela Básica de Moura en los cursos de 2º y 3º ciclo y con la Escuela Básica de Castro Verde en los cursos de 2º y 3º

Las asignaturas que oferta el conservatorio son evaluadas de la misma forma que en el colegio.

También oferta la enseñanza complementaria, llamada en Portugal *Ensino supletivo*, que ofrece las asignaturas que forman parte del plano de estudio correspondiente a cada curso, pero su enseñanza no está ligada a la escuela y tampoco tiene por qué llevar el mismo orden de cursos que en ella. Este tipo de enseñanza no es gratuita. (Sólo para cursos de música, de nivel básico o secundario).

Y por último este conservatorio también ofrece la enseñanza libre. Esto quiere decir que, pueden optar a frecuentar cualquier actividad sin ningún tipo de programa ni plano de estudio oficial. Este tipo de enseñanza tampoco es gratuita y se ofrece tanto en música como en danza.⁵

1.3. Localización

La parte geográfica de Bajo Alentejo es formada por varias partes de la región. Está acotada al norte por la comarca de Évora, al este por España y al sur por la comarca de Faro. Esta región envuelve trece poblaciones: Aljustrel, Almodôvar, Alvito, Barrancos, Beja, Castro Verde, Cuba, Ferreira do Alentejo, Mértola, Moura, Ourique, Serpa e Vidigueira. Siendo ocho, de estas trece poblaciones, las que forman parte en la Asociación del CRBA. Beja, siendo la sede principal, Moura y Castro Verde, con otra sede, Ferreira de Alentejo, Aljustrel, Serpa, Almodôvar y Alvito.

1.3.1 Beja

Las instalaciones del CRBA están situadas en un antiguo palacete dentro de la ciudad, concretamente en el centro histórico. La escuela está formada por 4 salas para asignaturas de conjunto, 8 salas para aulas de instrumento, un auditorio adaptado para unas 70 personas, biblioteca, sala de alumnos, otra sala para profesores, 6 salas para el personal administrativo, áreas comunes, almacenes y cuartos de baño.

⁵ Información extraída de documentos oficiales facilitados por el centro, pueden complementar leyendo en anexos.

Todas las salas del centro poseen tratamiento acústico y están acondicionadas para la temperatura en invierno verano. La iluminación natural es un rasgo a destacar, y posee numeroso material didáctico adecuado. Equipadas con tecnología del momento, tiene buena red WI-FI y equipos sonoros.

1.3.2 Castro Verde

En Castro Verde se encuentra otro edificio integrado dentro del CRBA. Podemos situarlo en la Fábrica de las Artes, este edificio fue adaptado en 2012 y cedido por el Ayuntamiento y posee una infraestructura apta para desenvolver actividades de Música y Danza.

Las instalaciones están formadas por 3 salas para las asignaturas de conjunto, 7 salas para actividad individual con instrumentos, una biblioteca, una sala destinada a ser auditorio con capacidad aproximada para 80 personas, espacio para los alumnos y una sala de profesores. Diversas salas comunes, almacenes, cuartos de baño y un bar. Para el personal administrativo posee 5 salas.

Al igual que las instalaciones de Beja, éste posee las condiciones climáticas y sistemas operativos tecnológicos adecuados para el buen funcionamiento del centro.

1.3.3 Moura

El edificio que tiene sede en Moura está situado en un antiguo Café llamado “*Café Cantinho*” y fue transferido por el Ayuntamiento de Moura en 2008.

Está, al igual que la sede de Beja y de Castro Verde, perfectamente equipado para la enseñanza de Música con equipos sonoros y el edificio está totalmente climatizado.

El inmueble posee 2 salas para las asignaturas de conjunto, 5 salas para enseñanza individual, una biblioteca, espacio para recreo de los alumnos, 2 salas para el personal administrativo, diversas áreas de almacenamiento y cuartos de baño. El auditorio está acondicionado para una capacidad aproximada de 60 personas.

1.4. Equipo Docente

El equipo docente está formado por 31 profesores, de los cuales 29 son de nacionalidad portuguesa, 5 tienen doble nacionalidad y 1 es extranjero.

Aquellos profesores de nacionalidad portuguesa son procedentes de diferentes puntos de la geografía portuguesa.

Tabla 1. Procedencia de los profesores de nacionalidad portuguesa. (Elaboración propia)

CIUDAD	PROVINCIA	TOTAL
Aljustrel	Beja	1
Beja	Beja	2
Castro Verde	Beja	1
Ferreira do Alentejo	Beja	2
Moura	Beja	2
Serpa	Beja	1
Braga	Braga	1
Mirandela	Bragança	1
Coimbra	Coimbra	1
Estremoz	Évora	1
Évora	Évora	2
Faro	Faro	1
Lagos	Faro	1
Covilhã	Guarda	1
Alcobaça	Leiria	1
Cascais	Lisboa	1
Lisboa	Lisboa	1
Elvas	Portalegre	1
Marco de Canaveses	Porto	1
Benavente	Santarém	1
Setúbal	Setúbal	1
Total		25

Los profesores con doble nacionalidad son procedentes de diversos países.

Tabla 2. Procedencia de los profesores con doble nacionalidad y/o extranjero. (Elaboración propia)

PAISES	Nº profesores
Argentina	1
Peru	1
Brasil	1
Polónia	1

África do Sul	1
Tailândia	1
Total	6

Las edades de los profesores de este centro están comprendidas entre los 20 y los 70 años.

Tabla 3. Edades de los docentes. (Elaboración propia)

Edades	20-30	31-40	41-50	51-60	61-70
Nº	6	12	11	1	1

Como se dijo con anterioridad el CRBA está formado por 3 edificios en diferentes distritos, Beja, Moura y Castro Verde. Los profesores están distribuidos de entre las distintas disciplinas de los cursos de iniciación, básico y secundario.

Entre la distribución de éstos, hay profesores comunes en cada una de las escuelas, ya que en algunas disciplinas no hay un número suficiente para tener un profesor en cada sección y en cada centro.

Tabla 4. Distribución de los profesores. (Elaboración propia)

DISTRITO	N.º de docentes
Beja	24
Castro Verde	17
Moura	15

Otro de los puntos a destacar en este resumen sobre el cuerpo docente es la especialidad o los estudios profesionales de cada uno de ellos, ya que algunos profesores están habilitados para dar aulas de varias asignaturas. Generalizando y sin hacer hincapié en el grado de estudio de cada profesor, aquí en esta tabla exponemos la cantidad de profesores especializados en cada asignatura.⁶

⁶ Información extraída de documentos oficiales facilitados por el centro, pueden complementar leyendo en anexos.

Tabla 5. N° de profesores especializados en cada asignatura. (Elaboración propia)

ESPECIALIDAD	N° de PROFESORES ESPECIALIZADOS
CLARINETE	2
CONTRABAJO	1
FAGOT	1
FLAUTA TRAVESERA	1
GUITARRA	3
VIOLÍN	2
VIOLONCHELO	1
CANTO	3
FORMACIÓN MUSICAL	3
ANÁLISIS Y COMPOSICIÓN	1
HISTORIA	1
CONJUNTO	8
PERCUSIÓN	1
PIANO	1
SAXOFÓN	1
TROMBÓN	1
TROMPA	1
TROMPETA	2

1.5. Alumnos del CRBA

En la actualidad el CRBA está formado, en su totalidad por 498 alumnos, de los cuales 401 son de enseñanza articulada, 29 son de enseñanza complementaria y 68 alumnos son de enseñanza libre.

En las tablas siguientes mostraremos con detalle el número de alumnos que componen cada nivel y cada curso.

1.5.1. Enseñanza articulada:

- Iniciación.

Tabla 6. Alumnos de iniciación. Enseñanza articulada. (Elaboración propia)

AÑO	1º Año	2º Año	3º Año	4º Año
Nº ALUMNOS	16	26	14	17

- Básico.

Tabla 7. Alumnos de nivel básico. Enseñanza articulada. (Elaboración propia)

AÑO	5º Año	6º Año	7º Año	8º Año	9º Año
NºALUMNOS	90	92	45	48	44

- Secundario.

Tabla 8. Alumnos de nivel secundario. Enseñanza articulada. (Elaboración propia)

AÑO	10º Año	11º Año
NºALUMNOS	5	4

1.5.2. Enseñanza complementaria:

- Básico.

Tabla 9. Alumnos de nivel básico. Enseñanza complementaria. (Elaboración propia)

GRADO	1º Grado	2º Grado	3º Grado	4º Grado	5º Grado
NºALUMNOS	2	1	7	3	3

- Secundario.

Tabla 10. Alumnos de nivel secundario. Enseñanza complementaria. (Elaboración propia)

GRADO	6º Grado	7º Grado	8º Grado
NºALUMNOS	4	4	5

1.5.3. Curso libre: 68 Alumnos⁷

⁷ Información extraída de documentos oficiales facilitados por el centro, pueden complementar leyendo en anexos.

1.6. Objetivos de la enseñanza en el CRBA:

Las funciones y compromisos que competen al CRBA están expuestas y bien definidas en los estatutos del Conservatorio, dentro del proyecto educativo 2018/2021. La finalidad es la de corresponder a las exigencias del medio que rodea al CRBA y corresponder con las necesidades.⁸

Entre ellas podemos destacar ciertos puntos que definen el objetivo y la meta del centro:

- La prioridad es conseguir excelencia en la enseñanza a través de la evaluación continua cada día más rigurosa.
- Fomentar la enseñanza de calidad en todas sus especialidades, artísticas, humanas, culturales, científicas y tecnológicas.
- Instruir en la ciudadanía movilizándolo a los más jóvenes educándolos con actitud activa y de intervención, para crear ciudadanos con responsabilidades.
- Facilitar a los alumnos una formación adaptada a la realidad y la actualidad, consiguiendo así la creación de nuevas generaciones preparadas y listas para asumir los nuevos desafíos del futuro.
- Alimentar los conocimientos de los alumnos en las diferentes áreas artísticas y complementar sus conocimientos.⁹

⁸ Proyecto educativo:

http://crba.edu.pt/portal/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=37&Itemid=85

⁹ Información extraída de documentos oficiales facilitados por el centro, pueden complementar leyendo en los Estatutos en los anexos.

2. Clase de clarinete:

En el presente año lectivo, el CRBA tiene como profesores a los clarinetistas Hernâni Ribeiro Pereira de Moura y Maria Isabel Belchior Cavaco, siendo ésta última la orientadora cooperante de las prácticas de enseñanzas supervisadas de este trabajo.

El CRBA tiene un total de 42 alumnos de clarinete repartidos entre las distintas sedes. Lo que representa un 8,43% del total de alumnos.

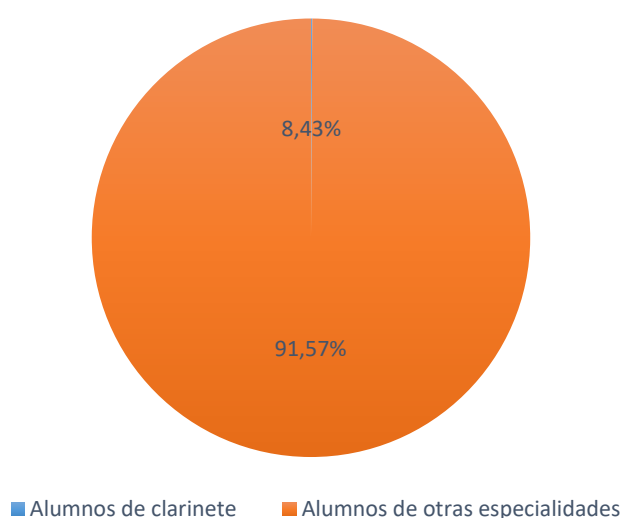


Gráfico 1- Alumnos del CRBA (2018/2019). (Elaboración propia)

Prestando atención a los alumnos de la profesora Maria Isabel Belchior Cavaco, que es la clase donde se realizaron las prácticas, podemos hacer un cuadro resumen de los alumnos de clarinete que constan en sus cursos:

Tabla 11. Alumnos de María Isabel en Beja (2018/2019). (Elaboración propia)

AÑO	Nº de ALUMNOS
Iniciación	2
1º Grado	2
2º Grado	2
3º Grado	3

4° Grado	1
5° Grado	3
7° Grado	1

Tabla 12. Alumnos de Maria Isabel en Moura (2018/2019). (Elaboración propia)

AÑO	Nº de ALUMNOS
1° Grado	5
2° Grado	1
3° Grado	2
5° Grado	2
Curso libre	1

2.1. Planificación de la PES:

De acuerdo con el reglamento de esta asignatura (PES) en dicho Máster, era necesario que los estudiantes realizaran un total de 85 horas en el primer semestre, de las cuales 70 horas han sido aulas asistidas, 6 horas de aulas impartidas y 9 horas de participación en actividades del conservatorio.

Por otro lado en el segundo semestre el número de horas a cumplir eran 212, de las cuales 184 han sido horas de aulas asistidas, 18 horas aulas impartidas y por últimos 10 horas de participación en el conservatorio correspondiente.

De estos alumnos expuestos con anterioridad en el punto 2, fueron escogidos 5 para realizar un análisis de las aulas asistidas e impartidas, aun habiendo asistido a clases de otros alumnos no escogidos para poder rebasar el número de horas exigidas por el reglamento.

La elección de dichos alumnos está sujeta a las normas de la PES, como se dijo con anterioridad, era necesario escoger a dos alumnos de cada nivel.

La selección de alumnos para el análisis ya nombrado fue la siguiente: 2 Alumnos de iniciación, 2 Alumnos de enseñanza básica y 1 Alumno de enseñanza

secundaria. (Esto se debe a la inexistencia de más alumnos de enseñanza secundaria).

Los alumnos escogidos para cierto análisis fueron seleccionados durante el primer día en el que comenzaron las prácticas y por tanto no se había tenido contacto previo con ellos. La elección fue tomada con la profesora principal, Maria Isabel Belchior Cavaco, siendo ella la que orientó y explicó por encima como era cada alumno y qué podíamos aprender trabajando con ellos.

Como el año lectivo de las Universidades, en este caso en concreto el año lectivo de la Universidad de Évora, no es organizado de la misma forma que en el Conservatorio, la alumna de máster decidió realizar una tabla en la que se especificara de manera organizada el planteamiento de las clases a impartir por ella durante el curso. Está organizada en 3 periodos.

Tabla 13. Número de aulas impartidas en el curso. (Elaboración propia)

Estudiante	1º Periodo	2º Periodo	3º Periodo
A	2	2	2
B	2	1	2
C	2	1	2
D	2	2	2
E	2	2	2
Total periodos	10	8	10
TOTAL	28 aulas impartidas		

En este caso han sido impartidas más horas de las que aquí se exponen y se exigen en el reglamento, debido a la predisposición, amabilidad e interés de la profesora María Isabel Belchior Cavaco.

Estas horas de clase que han sido expuestas aquí son las impartidas a los alumnos que fueron escogidos para el presente estudio.

3. Caracterización de los alumnos escogidos:

3.1. Alumno A:

El alumno A tiene 16 años y es estudiante de enseñanza secundaria, en este caso de 7º Grado.

Es el único estudiante de enseñanza secundaria que hay en el aula de clarinete en el CRBA.

Éste ha demostrado durante todo el curso una actitud positiva y receptiva al aprendizaje, ya que está interesado en continuar los estudios de música y por lo tanto mostró interés durante todo el año.

Podemos considerar que la habilidad musical está por encima de la media, ya que le dedica bastante tiempo a su estudio durante la semana.

En todas las clases ha habido alto rendimiento y buen aprendizaje.

La evolución durante todo el curso ha sido considerablemente positiva, tanto en aspectos técnicos del instrumento como en aspectos de carácter y madurez interpretativa.

Lo que más difícil resultó a lo largo de las clases fue conseguir soltura a la hora de interpretar el texto musical, ya que es un alumno bastante tímido y sobre todo está aún cohibido. Técnicamente tiene un buen dominio de dedos y la ejecución de éstos es buena, pero necesita más organización y precisión en el ritmo.

La respiración está dominada, aunque necesita seguir trabajando de forma más efectiva los cambios de registro y sobre todo el control del aire en las notas más agudas.

En las clases se mostró siempre motivado y una virtud es que entiende rápidamente lo que se le está explicando en ese momento.

Durante el curso ha estado trabajando ejercicios de calentamiento ya aprendidos en años anteriores, con el fin de mejorar la ejecución de éstos y conseguir trabajar con ellos la memoria, ya que cada clase son ejecutados sin partituras, y la rapidez tanto de la columna de aire como en los dedos.

La realización de estudios con diferentes características y objetivos le ha ayudado con las obras a interpretar este curso, que han sido de bastante nivel y madurez musical.

Para explicar de forma sencilla y clara su proceso de aprendizaje dejamos una tabla con su programa didáctico en este curso.

Tabla 14. Programa didáctico Alumno A. (Elaboración propia)

Periodo	Programa didáctico
1° Periodo	<ul style="list-style-type: none"> • Ejercicios de calentamiento de memoria • Estudios 14 y15: Vingt Caprices- Gambaro • Obra: Sonata n.1 para clarinete y piano- Brahms
2° Periodo	<ul style="list-style-type: none"> • Ejercicios de calentamiento de memoria • Estudios 15: Vingt Caprices- Gambaro • Obras: Concertino- Weber Three pieces- Stravinsky
3° Periodo	<ul style="list-style-type: none"> • Ejercicios de calentamiento de memoria • Obras: Concertino- Weber Three pieces- Stravinsky Sonata n.1 para clarinete y piano- Brahms

3.1.1. Análisis crítico de la actividad docente. Alumno A.

En el caso del alumno A la docente de prácticas tuvo la oportunidad de ejercer como docente principal durante la PES 6 veces.

Las clases fueron repartidas de la siguiente manera: 2 clases en el primer periodo, 2 en el segundo y otras 2 en el tercero.

Como se dijo en la descripción anterior de éste, el alumno A presentó siempre interés en la materia, por lo tanto no fue difícil su adaptación en el aula con otra profesora.

Fue interesante para él ya que su pretensión a corto plazo es la de conocer a distintos profesores con los que poder trabajar y obtener de ellos distintas opiniones y un aprendizaje más completo, para en un futuro escoger destino para continuar su formación como músico.

Gracias a su edad más avanzada, el lenguaje utilizado pudo ser más profundo y las expresiones y explicaciones utilizadas pudieron ser más concretas y sin tantas ejemplificaciones.

Su gran capacidad permitió que las ideas fueran recogidas y puestas en práctica rápidamente.

Las dos primeras clases fueron el primer contacto con él y fue trabajada mayoritariamente la técnica del calentamiento y la pieza.

Uno de los principales problemas que se presentaron fue la descoordinación ente los dedos y la columna de aire cuando tocaba rápido. La profesora principal reafirmó dicha observación y apliqué varios métodos de trabajo con él que dieron resultado. Como trabajo a casa se propuso que siempre estudiara con metrónomo y que prestara atención a la pulsación siempre. Una vez interiorizado el tempo¹⁰ podría comenzar a practicar sin él ese mismo ejercicio.

En las 4 clases restantes, y sumadas a las 2 primeras, se trabajó básicamente de la misma forma reincidiendo en el uso del metrónomo. Incluyendo estudios para la mejora del ritmo y de los aspectos técnicos más complicados como pueden ser el fraseo y el staccato. Fueron aprendidos algunos consejos para su mejora, siendo aprobados por la profesora orientadora cooperante.

Durante todo el curso en las clases asistidas la profesora en prácticas realizó observaciones que ayudaron a la hora de dar las clases. Uno de los principales problemas que se pudo reconocer fue la manera de interpretar las obras. Al ser un alumno aventajado la profesora principal propuso para este curso obras de gran calibre y para éste el mayor reto ha sido su interpretación. Técnicamente fueron trabajadas paso a paso pero una vez montadas tuvo que darles sentido, de manera que comenzó a trabajar la interpretación. Como a la mayor parte de alumnos este punto es uno de los mayores desafíos y aun habiendo trabajado varias técnicas para mejorar este aspecto, queda mucho trabajo por delante.

Aspectos positivos:

- Facilidad de expresión a pesar del idioma a la hora de comunicarse con el alumno debido a la previa preparación de las clases.
- Agilidad en la creación de patrones rítmicos y/o fórmulas de trabajo para la mejora del tempo.

¹⁰ *Del it. tempo; propiamente 'tiempo'. m. Grado de celeridad en la ejecución de una composición musical y, por ext., de una composición poética.* Diccionario de la Real Academia Española 2019.

- Imaginación para explicar de forma sencilla y entendible en que se basa la interpretación musical de las piezas.
- La conexión positiva entre alumno y docente de prácticas ayudó en las explicaciones.

Aspectos a mejorar:

- Debido a la dificultad técnica de las obras, la interpretación quedaba en un segundo plano y hubo que pasar por alto algunas mejoras.
- La timidez del alumno no ayudó en algunos aspectos y fue difícil abordar algunos aspectos de interpretación, hubo escasez de recursos por parte de la profesora de prácticas a priori.

3.2. Alumno B:

El alumno B está en enseñanza básica, concretamente en 5º Grado y tiene 14 años.

Durante todo el curso ha mostrado responsabilidad y predisposición en el aula. Es responsable y dedica tiempo durante la semana a estudiar clarinete. Tiene dificultades en algunos aspectos técnicos relevantes como por ejemplo la postura. Tiene un problema de espalda, ajeno al estudio del clarinete, que le influye en su manera de tocar. Debido a eso la posición del cuerpo impide muchos movimientos libres en su ejecución, e incluso de embocadura pero lo intenta trabajar.

Influye sobre todo en la columna de aire y en consecuencia con esto, el sonido se ve afectado notablemente en algunos registros y en ciertas ocasiones en algunos pasajes.

Durante el año ha mejorado en este aspecto y ha llegado a tocar sin tanta tensión acumulada en el cuerpo, aunque todavía tiene que seguir trabajando esta dificultad.

Otro aspecto a mejorar durante el curso ha sido el staccato. A la hora de tocar lento un pasaje musical es consciente y lo realiza con la lengua, pero a la hora de tocar algo rápido y con mayor dificultad se le olvida y automáticamente cambia

su técnica y comienza a realizar el staccato con la garganta, según le parezca más fácil en ese momento. Durante este curso el programa didáctico empleado con el alumno B ha sido el siguiente:

Tabla 15. Programa didáctico Alumno B. (Elaboración propia)

Periodo	Programa didáctico
1º Periodo	<ul style="list-style-type: none"> • Ejercicios de calentamiento de memoria • Estudios nº 7 y 9- 24 Technical exercises- Blatt • Estudio nº2- 17 Staccatos studies- Kell • Obra: Concierton.3 para clarinete y piano- Stamitz (1º movimiento)
2º Periodo	<ul style="list-style-type: none"> • Ejercicios de calentamiento de memoria • Estudios nº 8,10,11 y 12- 24 Technical exercises- Blatt • Estudio nº 3 y 4- 17 Staccatos studies- Kell • Obra: Concierton.3 para clarinete y piano- Stamitz (2º y 3º movimiento)
3º Periodo	<ul style="list-style-type: none"> • Ejercicios de calentamiento de memoria • Obra: Concierton.3 para clarinete y piano- Stamitz (1º, 2º y 3º movimiento)

3.2.1. Análisis crítico de la actividad docente. Alumno B.

Este alumno recibió 5 clases durante el año lectivo. Las cuales fueron repartidas en 2 en el primer periodo, 1 en el segundo y las 2 restantes en el tercero.

En la primera clase que fue impartida por la profesora de prácticas este alumno se mostró nervioso y algo cohibido. La sensibilidad de este alumno es notable y debe ser bien escogido el lenguaje utilizado, ya que cuando cree que le están diciendo algo menos positivo tiene tendencia a llorar.

La predisposición de éste siempre fue buena y muestra interés. Tiene claro que no continuará su formación como clarinetista pero que todo lo que aprenda hasta que lo deje será bien recibido.

Dedica tiempo a estudiar en casa ya que es bastante responsable.

Uno de los principales problemas abordados durante este curso ha sido su postura, junto con la columna de aire y su staccato.

Debido a una escoliosis notable y tratada por su médico la posición de su columna vertebral no ha ayudado a adoptar una buena y correcta postura durante la ejecución con el clarinete. De hecho ha afectado en su posición en la embocadura. Tiende a torcer la cabeza provocando así una mala praxis en la posición de la boca. Durante el curso ha sido un reto para la profesora en prácticas, ya que ha intentado corregir de manera progresiva su colocación. El alumno es consciente al 100% de su mala posición pero cuando toca se le olvida y no intenta corregirla. La profesora principal constantemente intenta recordárselo pero sigue siendo un problema sin resolver.

Otro de los aspectos técnicos más relevantes tratados ha sido el aire. Siendo consciente de que todo influye en la ejecución, uno de los problemas que afloran debido a la mala postura es la columna de aire. Se trabajó el control en la columna de aire con estudios específicos y con la obra escogida.

Con estos estudios y esta obra escogida por su profesora principal pudimos trabajar también otro error que es importante, la técnica del staccato.

Este alumno tiene dificultad a la hora de tocar rápido haciendo staccato ya que no es capaz de combinar la rapidez de los dedos con la rapidez de la lengua. Cuando toca lento o pasajes sin dificultad es consciente y lo hace de manera correcta, pero cuando un pasaje posee mayor dificultad o es rápido éste se olvida de cómo debe hacerlo haciendo el staccato con la garganta. Esto es un grave error y por ello fue de vital importancia trabajar eso con él.

Siempre se mostró receptivo y comprendía de manera fácil todas las explicaciones. No resultó difícil la comunicación y la conexión con el alumno.

Aspectos positivos:

- Total acuerdo entre los problemas detectados en el alumno entre la profesora principal y profesora en prácticas.
- Lenguaje adaptado al alumno.
- Capacidad de reacción cuando el alumno presentaba su lado más sensible.

Aspectos a mejorar:

- Mejorar la distribución del tiempo de aula, ya que la obra era extensa y los problemas trabajados lentos de trabajar.
- Falta de trabajo en la postura.

3.3. Alumno C:

El Alumno C también tiene 14 años y es alumno de enseñanzas básicas, y realizó este año el 5º Grado. En este caso, el alumno C, al igual que el alumno A, tiene interés en continuar la formación en música y por lo tanto dedica bastante tiempo durante la semana a estudiar. Tiene facilidad para tocar y rapidez a la hora de captar las indicaciones explicadas por el docente. Está en crecimiento positivo en todos los aspectos técnicos. En general cada clase se supera de forma positiva añadiendo los nuevos conocimientos explicados en el aula anterior.

Su mayor dificultad se presenta a la hora de interpretar las obras. Es de carácter tímido e introvertido y por tanto se ve reflejado a la hora de interpretar. Ha trabajado ese aspecto durante este curso pero aun así debe tomar consciencia y trabajarlo con constancia.

Para combatir este aspecto el docente consideró trabajar ciertos estudios técnicos, pero sobre todo lo que hay que destacar es la elección de la obra. Posee características específicas para trabajar la interpretación. Siendo el Concertino de Weber una obra con diferentes secciones desarrollando distintos caracteres a lo largo de la pieza.

El programa didáctico escogido para el Alumno C este curso fue el siguiente:

Tabla 16. Programa didáctico Alumno C. (Elaboración propia)

Periodo	Programa didáctico
1º Periodo	<ul style="list-style-type: none">• Ejercicios de calentamiento de memoria• Estudios nº 7 y 9- 24 Technical exercises- Blatt• Estudio nº2- 17 Staccatos studies- Kell• Obra: Concertino- Weber
2º Periodo	<ul style="list-style-type: none">• Ejercicios de calentamiento de memoria• Estudios nº 8,10,11 y 12- 24 Technical exercises- Blatt• Estudio nº 3 y 4- 17 Staccatos studies- Kell• Obra: Concertino- Weber
3º Periodo	<ul style="list-style-type: none">• Ejercicios de calentamiento de memoria• Obra: Concertino- Weber

3.3.1. Análisis crítico de la actividad docente. Alumno C.

La alumna C recibió 5 clases a lo largo del año lectivo. La distribución de las clases fue organizada de la siguiente manera: 2 clases en el primer periodo, 1 clase en el segundo periodo y 2 clases en el tercer periodo.

Como dijimos con anterioridad, tiene interés en continuar su formación musical y por lo tanto dedicó bastante tiempo a estudiar durante el año.

Tiene facilidad para tocar y rapidez a la hora de captar las indicaciones explicadas por el docente. Está en crecimiento positivo en todos los aspectos técnicos. En general cada clase se supera de forma positiva añadiendo los nuevos conocimientos explicados en el aula anterior.

En las clases con el docente en prácticas continuamos el sistema de organización de las clases que usa su profesora principal. En todas las clases que la docente tuvo oportunidad de ofrecer a este alumno el alumno se mostró receptivo.

En todas las clases que fueron impartidas prácticamente se llevó el mismo sistema de organización:

En primer lugar se hicieron los ejercicios de calentamiento rutinarios ya enseñados con anterioridad por la profesora principal. Siempre son de memoria y en cada clase se cambian las combinaciones en la articulación. El objetivo de cada clase con respecto a este ejercicio siempre ha sido subir la velocidad en la ejecución y conseguir una mayor destreza en los dedos para así aplicarlo a las obras y estudios sin que surja algún tipo de dificultad.

Lo siguiente era tocar los estudios técnicos. Según los estudios mandados a estudiar a casa el alumno trabajaba un aspecto técnico u otro. La mayor dificultad que surgió en los estudios fue el staccato. Como es normal en la mayor parte de alumnos este aspecto técnico necesita un estudio diario a fondo para su dominio. Aunque también hay que decir que en cada clase se notaba mejoría en su ejecución.

Por último podemos hablar de la obra escogida por la profesora principal, Durante el año solamente se ha tocado una obra debido a su grado de dificultad. En este caso se escogió el concertino de Weber. Teniendo ésta todos los aspectos técnicos trabajados en los estudios técnicos.

Uno de los desafíos para este alumno ha sido la interpretación tanto en las obras como en todo lo que ha tocado, ya que es un alumno introvertido y le cuesta la expresión.

Se ha intentado trabajar en las clases con el docente en prácticas, siendo algo difícil. Al igual que existió una gran predisposición a la hora de aprender en las clases, cuando se trató de expresar y realizar ejercicios en clase que trabajaran este aspecto se mostró incómodo y poco receptivo.

Aspectos positivos:

- Trabajar con este alumno fue fácil y no hubo problemas en el lenguaje usado.
- Rápida capacidad para cambiar de táctica en algunos aspectos cuando éste se mostraba poco receptivo debido a su timidez.
- Tiempo de sobra debido a la buena organización en el tiempo de clase.

Aspectos a mejorar:

- Poco trabajo con respecto a otros alumnos en lo que concierne al tema de la interpretación.
- Falta de recursos para trabajar este tema.

3.4. Alumno D:

El siguiente alumno tiene 8 años y es de segundo curso de iniciación. Éste realiza el curso de clarinete actualmente con un clarinete adaptado a niños pequeños, siendo éste de plástico y de menor tamaño.

No sabe leer música con agilidad todavía y por lo tanto en la clase de instrumento tiene mayor dificultad. No es capaz de leer las notas a la vez que toca y esto supone un problema a la hora de avanzar en su aprendizaje. Por otro lado, cuando se sabe las notas y conoce ya la pieza consigue tocar seguido, normalmente de memoria, pero podría ser una virtud también y un aspecto a trabajar.

Comparte la clase con otro alumno y esto hace que se distraiga con facilidad. Las clases son normalmente siempre de repaso del último día ya que no le dedica tiempo durante la semana. Es un alumno de edad temprana, pero debería tener

mejor actitud en la clase y mostrar interés. Debido a esto ha avanzado despacio durante el año.

Al no haber existencia de un entrenamiento diario cuando sopla se cansa mucho y a veces no suena bien el instrumento. A pesar de esto, muestra respuesta rápida cuando atiende y comprende lo que le está explicando el docente.

De momento, con su fisonomía deberá permanecer con ese instrumento adaptado hasta que crezca un poco más físicamente.

Durante el curso ha sido realizado el siguiente programa didáctico.

Tabla 17. Programa didáctico Alumno D. (Elaboración propia)

Periodo	Programa didáctico
1º Periodo	<ul style="list-style-type: none"> • Escala de Sol Mayor y arpegio • Ejercicio nº 2,3,4,5,6- First Tunes and studies- Tschaikov • Obra: Silent Night-
2º Periodo	<ul style="list-style-type: none"> • Escala de Fa Mayor • Ejercicio nº 5,6,7- First Tunes and studies- Tschaikov • Obra: The Blue Danube Waltz- Strauss
3º Periodo	<ul style="list-style-type: none"> • Escala de Sib Mayor • Ejercicio nº 10,11- First Tunes and studies- Tschaikov • Obra: Frere Jacques

3.4.1. Análisis crítico de la actividad docente. Alumno D.

Tal y como se ha planteado en una de las tablas anteriores este alumno recibió durante el curso 6 clases. Siendo impartidas 2 en el primer periodo, 2 en el segundo y otras 2 en el tercero.

Debido a la corta edad de dicho alumno y su poco interés, las clases no han sido muy fructíferas.

Con los dos alumnos de iniciación en la misma clase ha sido muy difícil la enseñanza de forma productiva.

Podemos decir que con este alumno se ha tratado de trabajar el aprendizaje de notas y sus respectivas escalas incluyendo dichas notas aprendidas.

Las clases con este alumno eran cortas y debido a su poco interés y tardanza a la hora de ponerse a tocar todavía se hacían más cortas.

Durante este tiempo el alumno ha trabajado en el aula con la profesora en prácticas lo mismo que con su profesora principal:

Escala de Sol Mayor y su respectivo arpegio, la escala de Fa Mayor y la escala de Sib Mayor sin arpegios.

En cuanto a los estudios para su nivel se han trabajado ciertos ejercicios para practicar la lectura de notas a la vez que se toca, ya que debido a su falta de trabajo en casa no domina la lectura automática de notas.

Y como obras principales se escogieron *Silent Night* y *The Blue Danube Waltz*. Ha sido un trabajo duro durante el año pero ha servido para aprender que no todos los alumnos son iguales y fáciles de enseñar.

Aspectos positivos:

- Aprendizaje para el docente en prácticas a tener paciencia.
- Lenguaje adaptado a niños y fácil comprensión.

Aspectos a mejorar:

- Pérdida de tiempo durante las clases.

3.5. Alumno E:

El estudiante E es el más pequeño, con 7 años está en el segundo curso de iniciación. Este alumno tuvo su primer contacto con el clarinete en el CRBA con la profesora María Isabel Belchior, y al igual que el alumno D, está aprendiendo a tocar el instrumento con un clarinete adaptado a su edad. Es de plástico y tiene menor cantidad de llaves que a priori para comenzar a tocar no son necesarias.

Es un alumno muy inquieto y no trata bien el material, tanto el clarinete como sus libros. Hay que estar constantemente pendiente de él y normalmente no obedece al profesor. Comparte clase con el Alumno D y habitualmente las clases no son aprovechadas al máximo debido a su comportamiento y sus distracciones.

Hay días que no quiere tocar el clarinete y ese día no consigue ningún objetivo.

Cuando está receptivo y consigue concentrarse, en ciertos momentos, capta las explicaciones a la primera. Es un alumno inteligente y con capacidades a pesar de su actitud.

Cuando presta atención consigue pasar los ejercicios de arriba abajo en la clase. No le dedica tiempo de estudio en casa, no es constante, pero tiene capacidades para aprender su instrumento cuando empieza a tomar consciencia.

Una de las dificultades notables, al igual que el caso del alumno D es, que al no tener muchos conocimientos musicales no consigue leer el texto musical a la vez que está tocando y siente la necesidad de apuntarse el nombre de las notas debajo de la figura.

Aunque todavía no está en un curso muy avanzado y no tiene experiencia con el lenguaje musical tiene que dedicar tiempo a aprender las notas, para que así en la clase de clarinete esté menos perdido. Suele tocar leyendo el nombre de las notas y cuando es ejecutado muchas veces el mismo ejercicio comienza a tocar de memoria. Es un buen entrenamiento para la mente, pero debe acostumbrarse a leer y tocar al mismo tiempo.

A pesar de su actitud ha conseguido hacer varios estudios a lo largo del curso. El programa didáctico propuesto por la profesora fue el siguiente:

Tabla 18. Programa didáctico Alumno E. (Elaboración propia)

Periodo	Programa didáctico
1º Periodo	<ul style="list-style-type: none"> • Escala de Sol Mayor y arpeggio • Escala de Fa Mayor • Ejercicio nº 2,3,4,5,6- First Tunes and studies- Tschaikov • Obra: Jingle Bells.
2º Periodo	<ul style="list-style-type: none"> • Escala de Fa Mayor • Ejercicio nº 5,6,7- First Tunes(...) Tschaikov • Obra: When the saints go marching in- Ned Bennett
3º Periodo	<ul style="list-style-type: none"> • Escala de Sib Mayor • Ejercicio nº 10,11- First Tunes and studies- Tschaikov • Obra: When the saints go marching in- Ned Bennett.

3.5.1. Análisis crítico de la actividad docente. Alumno E.

El alumno E ha recibido durante el curso 6 clases, y al igual que el alumno D, la docente en prácticas decidió organizarlas de modo que hubiera 2 clases en cada periodo.

En el transcurso de las clases, el docente en prácticas ha sufrido dificultad a la hora de tratar con este alumno. Tan sólo tiene 7 años y debido a eso y a su actitud fue difícil adaptarse a él.

La profesora principal sufrió durante todo el curso su actitud y éste se mostró reacio a la colaboración de dos profesoras de prácticas más a parte de su ella.

No todas las clases trascurrieron de la misma manera pero sí la gran mayoría.

Éste no respondía con buen comportamiento y nunca mostró disciplina en clase. A parte de esto, nunca trató bien su material.

El tiempo de clase que tenía a la semana en el aula de clarinete era de 30 minutos, siendo menos de la mitad el tiempo real de la clase lo que conseguíamos que tocara, ya que sólo tocaba cuando él quería.

Uno de las virtudes de éste alumno, a pesar de su desinterés por la asignatura, fue su talento. Gracias a su talento y la paciencia mostrada por la profesora principal y la de prácticas, éste consiguió superar en la mayor parte de clases los ejercicios mandados para trabajar en casa.

Durante el curso realizó el mismo número de ejercicios que el alumno D y las mismas escalas incluso con mayor facilidad y consiguió tocar 2 piezas musicales, entre ellas, *Jingle Bells* y *When the saints go marching in*. Al igual que en el Alumno D, una de sus mayores dificultades ha sido leer las notas a la vez que tocaba, debido a su inexistente entrenamiento en casa. Es por ello que tenía la necesidad de escribirse el nombre de las notas debajo de cada una de ellas para poder tocar sin errores. La ventaja y el provecho que podemos sacar de esta situación, y al igual que en el Alumno E, es que entrenan la capacidad de tocar de memoria y saben la posición de cada nota en el clarinete aunque no tengan la capacidad todavía de combinar las dos cosas.

Por lo tanto, y a pesar de que ha sido un gran desafío el trato con este alumno y fue dura muy su enseñanza, podemos decir que cumplió en los requisitos del curso.

Aspectos positivos:

- El aprendizaje por parte de la docente en prácticas a tratar a alumnos con estas características.
- Práctica de la paciencia.
- En la mayor parte de las aulas impartidas llegar a conseguir la atención e interés del alumno.

Aspectos a mejorar:

- Buscar estrategias y ponerlas en prácticas para dominar la clase durante toda su hora sin que el alumno sobrepase al profesor.
- Conseguir mayor poder de autoridad.

4. Prácticas educativas

Aunque ya existiera experiencia como docente en este caso en una escuela de música durante 3 años, esta práctica ha sido enriquecedora. Las clases nunca son iguales, y por eso siempre se aprende algo.

Esta asignatura ha ido durante todo el curso sumando experiencias positivas, nuevas y desconocidas para preparar al docente para el futuro.

La profesora orientadora cooperante en este caso, María Isabel Belchior ha estado siempre con una gran predisposición de ayudar y gracias a ello, se ha podido conseguir el objetivo principal, que es, realizar todas las horas de la PES y aprender de ello.

El ambiente creado en el CRBA en la clase de clarinete fue de trabajo y positivismo. Cada alumno influyó para conseguir este resultado y con cada uno se consiguió un objetivo diferente según su predisposición.

Pudiendo destacar sobre todo la relación con los más mayores, quizás por la edad, y la forma de comunicación más directa y concisa.

Se han ofrecido aulas de apoyo a todos los alumnos con carencias y más necesidades y todos aquellos que han estado preparados para tocar en concierto han tenido la posibilidad siempre que han querido o ha considerado la profesora principal.

A parte de todas las horas de clase tanto impartidas como de oyente se desarrollaron actividades donde se ha participado de manera activa durante el curso siguiendo el plano educativo del CRBA.

Aquí podemos exponer las actividades realizadas durante el año lectivo:

Tabla 19. Actividades realizadas durante el año lectivo 2018/2019. (Elaboración propia)

Día	Actividad
22/11/2018	Iniciativa “Do lixo se faz Música”
26/11/2018	Audición de vientos en Moura
29/11/2018	Audición de vientos en Beja
10/12/2018	Audición de Navidad en Moura
13/12/2018	Animación navidad en la calle en Beja
13/12/2018	Gala de Navidad (Música y Danza)
24/01/2019	Audición clarinete y flauta en Beja
28/03/2019	Audición de vientos en Beja
08/04/2019 al 12/04/2019	17º curso para instrumentistas de Beja
16/05/2019	Audición de clarinete en Beja
20/05/2019	Audición de clarinete en Moura
3/06/2019	Recital final de un alumno de 7º Grado

Durante las prácticas educativas en este año lectivo, se tuvo la oportunidad de formar parte de las enseñanzas en el aula de clarinete de la profesora Maria Isabel Belchior Cavado. Teniendo así la oportunidad de ejercer como profesora y

practicar para un futuro como profesional en la materia y contribuyendo así a la resolución de los problemas ya nombrados en el punto anterior de cada alumno. Todas las estrategias escogidas para poner en práctica en las aulas con los alumnos fueron supervisadas por el orientador cooperante, en este caso la profesora Maria Isabel.

Todas las actividades reflejadas en la tabla anterior han tenido como objetivo el aprendizaje del alumno. Ha habido audiciones rutinarias de clase para poner en práctica en un escenario todo lo aprendido durante los trimestres y audiciones en colaboración con otros instrumentos para así conseguir una mayor experiencia a la hora de tocar en público.

También se realizaron festivales de fin de periodos en los que ha participado todo el grupo docente de la escuela y los respectivos alumnos haciendo un espectáculo en conjunto.

Se ha innovado con alguna iniciativa como por ejemplo la creación de instrumentos musicales con materiales reciclados para practicar la creatividad en los alumnos y hacerles tomar consciencia de la importancia de reciclar y por último, y como todos los años, se asistió a un curso de instrumentistas durante la semana santa organizado por el conservatorio en el que se trabajó con gran parte de instrumentos con el fin de crear un ambiente de trabajo y disciplina entre los alumnos, que hubiera convivencia e intercambio de conocimientos, y mostrar todo el esfuerzo realizado en un concierto al final del curso.

Conclusión

Sin lugar a dudas la PES ha constituido una parte muy importante del Master de Enseñanzas de la UÉ. Haciendo un balance al final del año lectivo podemos afirmar que ha sido una etapa más que positiva. Estas dos asignaturas que envuelven la PES no podían haber sido más enriquecedoras, aportando a los alumnos la oportunidad de trabajar con alumnos de toda clase y abordando todas sus dificultades, y la experiencia de aprender de otros docentes experimentados.

En este caso y como se especificó en el comienzo del trabajo, dar clases no era algo nuevo para esta docente en prácticas, ya que había tenido la oportunidad de trabajar durante 3 años en una escuela de música con alumnos de alto nivel.

Trabajar con la profesora María Isabel Belchior ha sido una experiencia muy agradable y de mucho aprendizaje gracias a su manera de ser y sus años de experiencia. Y haber realizado la PES en el CRBA ha sido una experiencia maravillosa. Siempre atentos y dispuestos a ayudar en todo momento.

Observar nuevas técnicas y estrategias no conocidas con anterioridad ha proporcionado al docente en prácticas nuevos métodos de abordaje para su futuro trabajo como profesor.

Lo único que podemos objetar es no haber podido trabajar con 2 alumnos de enseñanzas secundarias debido a que sólo había uno. Siempre es un privilegio tratar y enseñar a alumnos de altos cursos con interés en continuar sus estudios en música y trabajar con sus conocimientos, aunque del mismo modo, trabajar con alumnos con menos interés o con desinterés total proporciona al docente nuevas experiencias y nuevos desafíos para aprender a enseñar y afrontar las clases con otros intereses y perspectivas.

Por otra parte haber tenido alumnos de iniciación de estas características ha proporcionado la experiencia de conocer qué métodos o estrategias usar en estos casos y aprender a tratar a alumnos de todas clases para intentar conseguir que dichos alumnos al final tengan una motivación y quieran continuar por muchos años más en sus clases de música.

Esta ha sido sin duda, una etapa que ha requerido un gran esfuerzo por parte del docente en prácticas debido a las altas cargas de trabajos en la Universidad y la cantidad de horas dedicadas a la PES, pero merece la pena cuando puedes ver y analizar los resultados, y son siempre positivos y ricos en aprendizaje y experiencias.

Sección II.- Investigación: La técnica del tracto vocal aplicada al aprendizaje del clarinete

1. Estado de arte. Contextualización del estudio realizado

Existen numerosos estudios que hablan sobre la embocadura del instrumentista de viento, en este caso del clarinetista, pero pocos los que muestran de forma gráfica su función. Existe uno en concreto que nos reafirma la influencia que tiene la técnica del tracto vocal en la interpretación del clarinete, ya que los escritos científicos nos demuestran que el tracto vocal puede controlar la afinación y el timbre, favoreciendo también a la facilidad de ciertos ejercicios técnicos. (Quezada & Payri, 2016)

Una de las razones por la que este tema es relevante y podría ser considerado de suma importancia, es porque aunque la mayor parte de los clarinetistas sabemos que existen diferencias de adecuación al instrumento, este tema continúa enseñándose de forma semejante para todos, ya que al ser un tema abstracto y resulta imposible ver la colocación de cada una de las partes internas de la boca del alumno, solemos recurrir a la enseñanza basada en nuestra experiencia personal y enseñar lo que funciona en nosotros mismos. (Eras Córdova, 2018)

Existe una tesis que aportará información a este estudio cuyo tema principal es mostrar la función de la laringe a la hora de tocar un instrumento de viento. Ortega (2014), destaca que es muy poco el valor que damos a este órgano, los instrumentistas de viento, al no ser cantantes. Pero debido a un estudio detallado que realizó obtuvo como resultado que a los músicos de viento se nos podría considerar dentro del grupo de “profesionales de la voz”. (Claudia Eckley (2006) nombrada por Ortega (2014), pg. 14)

Otra de las razones por la que este estudio será enriquecedor para los instrumentistas de viento, en este caso para los clarinetistas es, porque ratificando la investigación de Barrigas Almeida (2012) verificaremos cómo la técnica del tracto vocal utilizada por cantantes y la técnica de aprendizaje para éstos está correspondida con la ejecución técnica de la embocadura de los instrumentistas de viento, siendo siempre generalizada, pero enfocada en la enseñanza del clarinete y podremos proceder a hacer uso de ella.

Para completar este apartado podemos resaltar el criterio del clarinetista profesional Jose Luis Estellés (1995), que en un artículo nos afirma que el entendimiento de la función del tracto vocal, de otro modo la embocadura es, sin lugar a dudas, un aspecto técnico de gran importancia a tener en cuenta para cualquier instrumentista de viento, sobre todo en el aprendizaje del instrumento en sí.

Es por ello que para enseñar el funcionamiento del tracto vocal será vital conocer el proceso que realiza cada parte de éste y como actúa según las notas o el registro que estemos utilizando.

Para conocer a fondo cómo funciona el tracto vocal y poder ver su funcionamiento de forma física, fue preciso ponerse en contacto con Robert Spring, profesor de clarinete en la Universidad de Arizona. No es común el estudio del tracto vocal en clarinetistas, y los pocos que existen no son solamente sobre ello, sino que van enfocados en otros temas que de alguna forma envuelven este apartado.

Este profesional del clarinete facilitó para este trabajo información que él antes había experimentado, así como videos en los que podíamos comprobar y en los que se demuestran qué información era más precisa y cuál era más clara para explicar su funcionamiento. No podemos determinar en qué año se realizaron estos videos debido a que no tienen fecha definida, pero si podemos asegurar que fueron realizados por dicho profesional asesorado por Joshua Gardner, profesor clínico asociado de música y director del departamento de laboratorio de investigación de fisiología en la Universidad de Arizona.

Otra de las tesis que han proporcionado información importante a este trabajo ha sido el estudio de Ryan C. Lemoine, bajo la supervisión del experto J. Gardner, ya nombrado con anterioridad, realizado en la Universidad de Arizona también. Que nos muestra de manera simplificada y concisa el funcionamiento y las partes del tracto vocal y como se ejecuta mientras un músico de caña toca. (Lemoine, 2016)

Podemos finalizar esta sección diciendo que a través de este estudio de técnica vocal lo que se pretende es buscar la más clara explicación de cómo funciona nuestro aparato fonador y cómo utilizarlo en la enseñanza del clarinete a cualquier escala. (Eras Córdova, 2018)

Como última aclaración, queda puntualizar que no fue posible relacionar la primera sección con la segunda por motivos de temática compleja y madurez en los alumnos de la PES. Ya que, de acuerdo con el profesional Jose Luis Estellés (1995) en uno de sus artículos citados, desde un punto de vista pedagógico, cualquier aclaración o explicación más detallada sobre la embocadura y el tracto vocal deberá integrarse en el aprendizaje poco a poco y sobre todo con los alumnos más pequeños e incluso con los adultos principiantes. Hacerles estar muy pendiente de lo que está experimentando puede suponer una dificultad en su evolución. E incluso el exceso de explicaciones sobre dicho tema podría llegar a provocar en ellos una excesiva preocupación por el control del tracto vocal y olvidar otras prácticas importantes durante la ejecución.

En este caso los alumnos de la PES presentaban muchas carencias en su aprendizaje más básico y aún les quedaba por trabajar aquellos aspectos menos técnicos de explicar, como era la postura, la técnica de digitación, la respiración, la emisión del aire, entre otros.

2. Motivación del tema

A la hora de escoger el tema a investigar en este proyecto, los factores que predominaron para su elección fueron los siguientes: que fuera un tema atractivo al lector, es decir, que no estuviera muy estudiado y que fuera poco común, y que la información encontrada llevara a plantearnos a los docentes una nueva perspectiva de enseñanza sobre el tema.

Para ello no hubo que pensar mucho, ya que para los clarinetistas o instrumentistas de viento en general el tracto vocal es el gran desconocido.

Durante la etapa como docente de clarinete en una escuela de música pude experimentar cómo a los alumnos les cuesta entender ciertos aspectos técnicos, como podría ser la forma correcta de la respiración, cómo efectuar el staccato con la lengua, la sincronización de los dedos, entre otras cosas, y algunas de ellas incluso poco comunes, pero sin duda el mayor desafío que se presentó durante estos años fue explicar cómo funciona la parte interna de la boca, cuál es su colocación correcta y el funcionamiento del tracto vocal, tanto en adultos como en niños.

Debido a que es un tema en el que normalmente las explicaciones de su función y funcionamiento son algo abstractas y poco concisas surgió la idea de captar información para descubrir y conocer de forma algo más clara el tracto vocal, y poder transmitir dichos conocimientos a alumnos de todas las edades y niveles.

Es un desafío que sin duda ha provocado que la investigación y la elaboración de la tesis fuera un reto en el que la motivación ha estado siempre presente.

3. Objetivo del estudio

Uno de los objetivos claves de este trabajo será, a través de la investigación, comprender de manera clara y concisa el funcionamiento de la parte interna de la boca, es decir, del tracto vocal para poder aplicar estos conocimientos en la enseñanza del clarinete a los futuros alumnos. Para que este aspecto abstracto no sea un obstáculo cuando se presente un nuevo desafío.

Este estudio pretende mostrar el vínculo tan estrecho que existe entre algunos aspectos técnicos como pueden ser la resonancia, la articulación, la ejecución del sonido y su

abanico de colores en diferentes registros, o la afinación entre otros, a través de la muestra del funcionamiento del tracto vocal.

La búsqueda de un nuevo método de enseñanza para conseguir un mayor control de la embocadura sobre lo que pretendemos hacer será el objetivo principal.

4. Metodología

En este punto del trabajo describiremos las fases para la elaboración de la tesis, y cuales han sido las metodologías escogidas para su producción.

- Búsqueda bibliográfica y estudio sobre la embocadura del clarinetista.
- Investigación sobre el funcionamiento del tracto vocal en general y aplicado a los instrumentistas de viento.
- Exploración hacia la técnica del canto y aplicación de ésta en clarinetistas.
- Realización y distribución de un cuestionario a clarinetistas profesionales y docentes donde serán respondidas algunas cuestiones sobre el tema a tratar.
- Comparación de datos y conclusiones.
- Búsqueda de un método claro y sencillo para explicar el funcionamiento del tracto vocal y de este modo resolver la dificultad para enseñar este concepto abstracto.
- Redacción de la tesis.

En cuanto a los métodos de investigación utilizados, podemos hacer un pequeño resumen mostrando de qué forma se realizó la recogida de los datos expuestos en dicho trabajo.

En primer lugar, se utilizaron las herramientas de la metodología **cuantitativo-descriptiva**, es decir, se realizó una investigación bibliográfica.

Este punto es caracterizado por la recogida de datos y análisis bibliográfico, siendo una parte fundamental para la construcción del trabajo debido a que esta fase fue necesaria para la comprensión y presentación de los resultados que hemos obtenido sobre el tema principal de la tesis.

Procederemos a la investigación teórica de los aspectos técnicos más relevantes para el tema a través de la búsqueda de artículos científicos en libros, revistas, trabajos de masters

o páginas científicas oficiales de internet. Realizando un análisis **comparativo** con las distintas opiniones de los autores correspondientes.

Por otra parte el trabajo ha utilizado elementos de la metodología **cuantitativa** en su investigación, ya que fue elaborado un cuestionario.

Éste se realizó con la intención de ser objetivos y comprender de forma directa cuales eran los conocimientos a grandes rasgos, en clarinetistas, sobre el tracto vocal, la importancia que le dan a esta cuestión en sus clases habituales o master clases, y su funcionamiento. Fue destinada a profesionales, concertistas o docentes, y a aquellos que tienen estudios avanzados de clarinete aunque no se dediquen a ello profesionalmente.

Y por último, este cuestionario fue utilizado para presentar los resultados a través de los datos obtenidos en dicho trabajo y poder sacar conclusiones de ellos.

5. Rasgos generales de la embocadura del clarinetista

La comprensión de cómo funciona la embocadura es, sin duda, uno de los puntos de mayor importancia para los instrumentistas de viento, en este caso para los clarinetistas.

Con este trabajo se pretende hacer un análisis generalizado de la relación que existe entre la embocadura de un clarinetista con respecto a otros aspectos relevantes como pueden ser, el sonido, el control de la respiración, la producción de sonido, la articulación, entre otros. No serán tratados cada uno de los aspectos nombrados, ya que sino necesitaríamos una gran cantidad de artículos para analizar y además de eso, son temas en los que con cada uno de ellos podría hacerse una tesis completa. La esencia de dicho análisis será demostrar la importancia que tiene el conocimiento de este aspecto a la hora de realizar su ejecución.

Podemos decir que una de las causas que ponen barreras a la hora de desarrollar la sonoridad es la interpretación equivocada de la sensación interior del sonido que ejecutamos. Para una mejor comprensión, podemos explicar esto poniendo de ejemplo una grabación de nuestra propia voz. Todos nos extrañamos al escuchar nuestra voz grabada en algún dispositivo electrónico. En el caso del clarinete, según Estellés (1995), la búsqueda de un tipo de sonido diferente al tradicional ha creado, en España, una sucesión de tópicos y modas en aspectos técnicos como en la embocadura, respiración o incluso en la elección de materiales, que han creado cierta indeterminación o confusión en el aprendizaje de la técnica.

Uno de los objetivos a conseguir en la ejecución será, equilibrar las sensaciones y experiencias del sonido de manera interna y externa mediante la comprensión de manera técnica y científica de la embocadura y de su relación con los órganos restantes implicados en la producción de sonido. (Estellés, 1995)

Según *The Grove Dictionary of Music (1904)*, cuando hablamos de embocadura nos referimos a:

La parte de un instrumento musical aplicado a la boca; y por tanto usada para denotar la disposición de los labios, lengua y otros órganos necesarios para producir un sonido.

La correcta calidad del sonido y las ligeras variaciones en el tono se deben a la embocadura, lo cual posibilita al músico mantener la entonación exacta. En muchos instrumentos, como el corno francés y el fagot, casi todo depende de la embocadura.

Escrito original:

“The part of a musical instrument applied to the mouth; and hence used to denote the disposition of the lips, tongue, and other organs necessary for producing a musical tone.

To the embouchure are due, not only the correct quality of the sound produced, but also certain slight variations in pitch, which enable the player to preserve accurate intonation. In many instruments, such especially as the French horn and the Bassoon, almost everything depends upon the embouchure.” (The Grove Dictionary of Music, 1904, pg.779)

Después de conocer la definición de embocadura, podemos decir desde un punto de vista práctico, que la embocadura puede ser considerada como un enlace de un sistema dual entre **clarinete** y **clarinetista**. Como se dijo con anterioridad, la clave será encontrar el equilibrio entre lo externo e interno.

Podríamos hacer una descripción más detallada sobre la embocadura y su ejecución en clarinetistas pero este tema podría ser una tesis completa, ya que existe mucha información acerca de esto y muchas opiniones respecto a su correcta ejecución.

Para finalizar este apartado diremos que la ejecución de sonido en instrumentos de viento, en este caso en clarinetistas, produce efectos diferentes en el tracto Aero-digestivo según el tubo sonoro, el tipo de embocadura y la técnica empleada.

Los requisitos esenciales para la **producción de sonido** serán la generación y propagación de la columna de aire desde los alveolos a través del sistema traqueo-bronquial, la laringe y por último la embocadura.

La resistencia creada para el riego del sonido variará dependiendo del tipo de embocadura, en este caso lengüeta simple, produciendo un efecto variable de impedancia manifestada sobre el tracto vocal y la laringe. (Ortega, 2014)

6. El tracto vocal. Partes y funcionamiento en clarinetistas

Según el fonoaudiólogo¹¹ Marco Guzmán (2010), las cuerdas vocales son las encargadas de producir el sonido complejo¹² formado por la frecuencia fundamental¹³ y los armónicos enteros de la misma frecuencia fundamental durante el proceso de producción de la voz.

Durante este proceso el sonido complejo no será el resultado final que entendemos como la voz de una persona debido a que antes debe filtrarse por el **tracto vocal**.

El tracto vocal está compuesto por la cavidad oral, nasal, la faringe y la laringe. Dentro de dichas cavidades se encuentran los órganos de la articulación, que pueden ser divididos en dos grupos: pasivos y activos.

Órganos articulatorios activos:

- La lengua
- La mandíbula
- El velo del paladar
- Los labios

Órganos articulatorios pasivos:

- Los dientes
- El paladar duro
- El maxilar superior

Para comprender su funcionamiento tenemos que tener en cuenta que a través de la modificación y de las posiciones que adopten los órganos articulatorios nombrados con anterioridad, el tracto vocal adquirirá diferentes configuraciones o formas que intervendrán como distintos filtros acústicos para el sonido producido en la laringe.

Esto quiere decir que, cada configuración del tracto vocal constituye un filtro distinto y por tanto el sonido vocal escuchado será diferente.

Podemos simplificar la explicación con un ejemplo muy sencillo: Las vocales.

El sonido de cada vocal es adquirido con una posición diferente en el tracto vocal y por lo tanto este hecho nos permite diferenciar una vocal de otra cuando la escuchamos.

¹¹ “m. y f. Med. Especialista en **fonoaudiología** (Disciplina que se ocupa especialmente de los trastornos en el habla y la audición que afectan a la comunicación humana). Diccionario RAE, 2018.

¹² Sonidos complejos: “están compuestos por varias ondas simultáneas, aunque nosotros las percibimos como una sola”. Diccionario RAE, 2018.

¹³ Frecuencia fundamental: “En la distribución armónica de un sonido, es la frecuencia más baja de todas, la primaria, la que indica la nota que hemos escuchado.” Diccionario RAE, 2018.

Imagen 1. Esquema del Tracto Vocal.

https://www.researchgate.net/profile/Santiago_Planet/publication/Figura-28-Modelo-esquematico-del-tracto-vocal.png

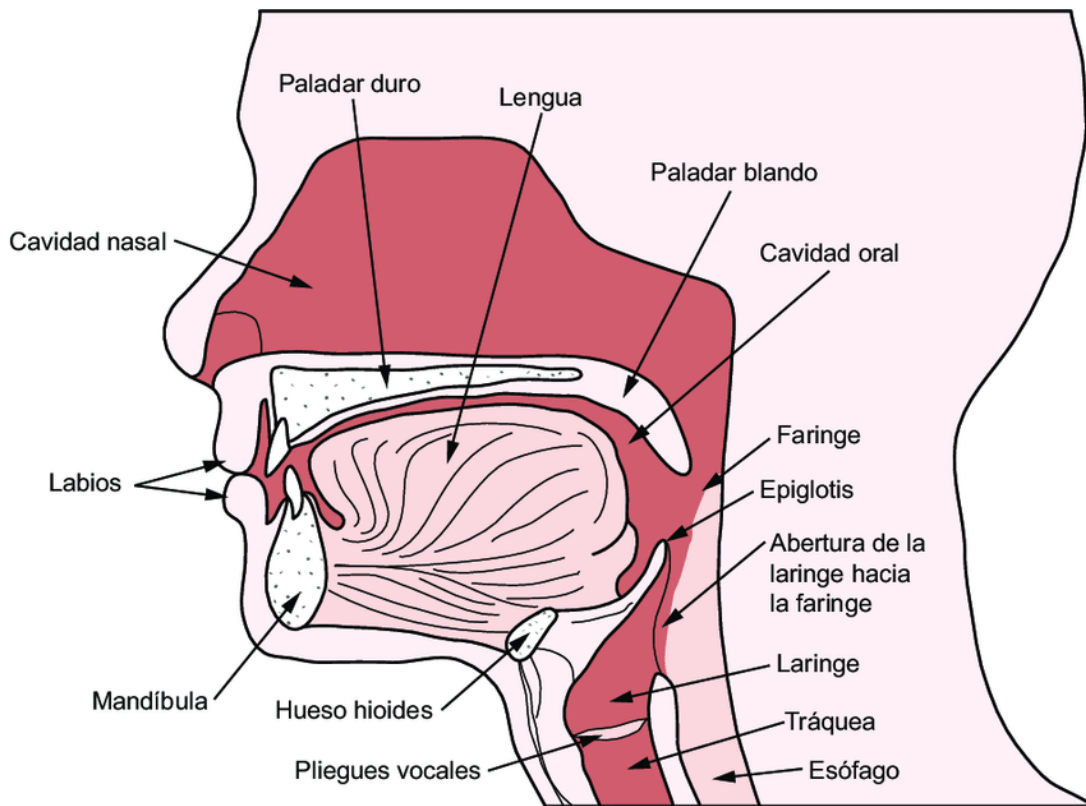
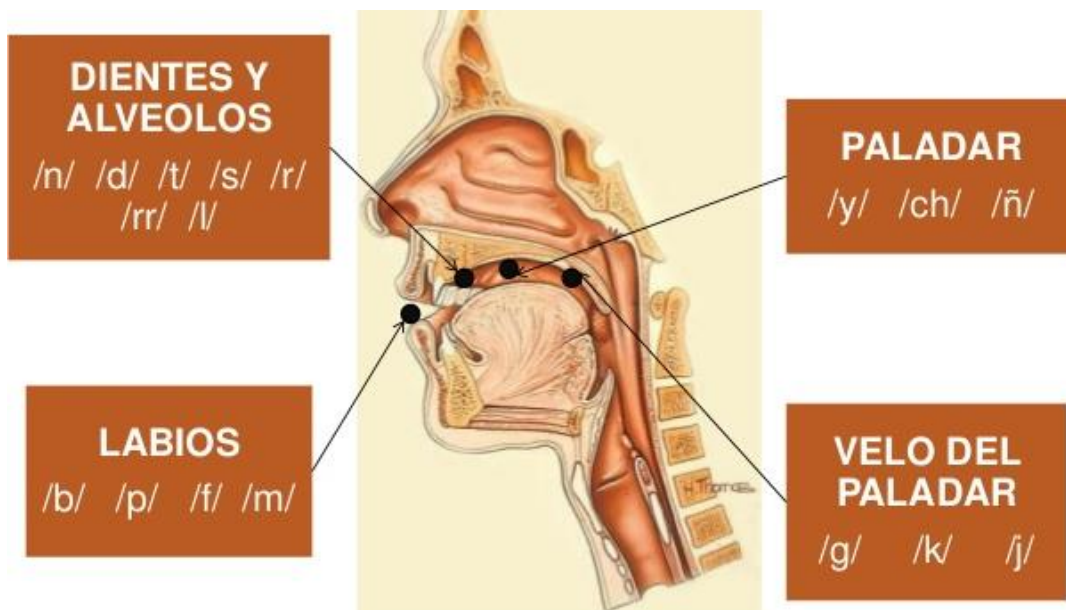


Imagen 2. Ejemplos de algunas configuraciones en el Tracto Vocal

https://www.fonemalogopedia.com/blog/wp-content/uploads/2016/12/IMG_2579.jpg



6.1. Funcionamiento en clarinetistas.

Existen varios estudios que tratan sobre la relación que existe entre el tracto vocal y el timbre de los instrumentos de viento en general, pero pocos acerca de esto mismo especificando su funcionamiento en clarinetistas.

En uno de estos estudios, sus autores¹⁴ hacen un estudio acerca de los ajustes del tracto vocal en **clarinetistas** para obtener resultados sobre los diferentes efectos de estos en sus instrumentos.

Una de las respuestas obtenidas en sus conclusiones fue que efectivamente el tracto vocal ejerce una gran influencia en el timbre del instrumento a la hora de su ejecución.

Por tanto este aspecto técnico no debe ser pasado por alto en la enseñanza pedagógica del clarinete.

Dicho aspecto técnico en la pedagogía del clarinete muestra algunos impedimentos para los docentes y estudiantes a la hora de enseñar, ya que como ya se dijo, no podemos analizar visiblemente el funcionamiento interno de la mecánica del tracto vocal. Por tanto la opción más factible normalmente para el docente es explicar esta parte haciendo “sentir” sensaciones al alumno. Esto la mayor parte de las veces lleva a un aprendizaje erróneo.

Es por ello que realizando investigaciones de manera exhaustiva, surgió la idea de ponerse en contacto con el clarinetista R. Spring que abrió el campo de investigación para este trabajo proporcionando información del laboratorio de la Universidad de Arizona y facilitó a su autora el contacto del experto en laboratorio J. Gardner.

Para ampliar la comprensión y para contribuir a la suma de material pedagógico para la explicación física de esto, podemos adjuntar una grabación conseguida a través de la página oficial del laboratorio de la Universidad de Arizona ofrecida por dichos expertos, donde podremos visualizar el movimiento de cada parte influyente del tracto vocal a la hora de ejecutar el sonido en el clarinete.

También con dicho video podemos comprobar cómo se realizará el mismo movimiento a la hora de cantar y así afirmar que el funcionamiento del tracto vocal es el mismo a la hora de tocar el clarinete y a la hora de cantar.

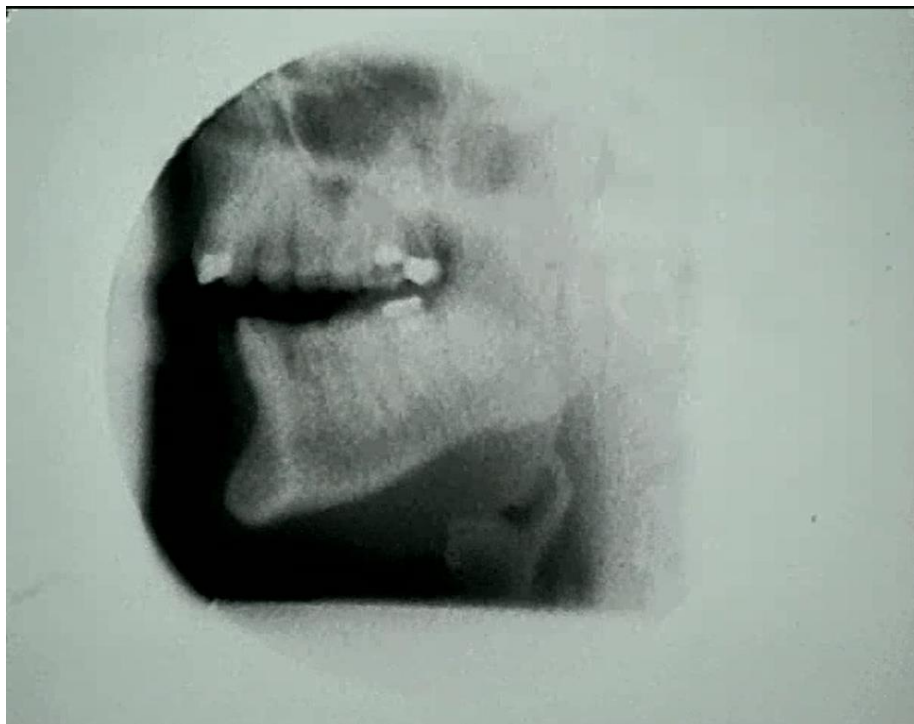
¹⁴ Fritz & Wolfe (2005).

A continuación se presentan dos imágenes extraídas del video en las que podemos observar cómo el tracto vocal realiza el mismo movimiento al tocar o cantar una misma nota.

Imagen 3. Imagen extraída del video del clarinetista Robert Spring tocando el clarinete.
(Elaboración propia)



Imagen 4. Imagen extraída del video del clarinetista Robert Spring cantando.
(Elaboración propia).



La mayoría de los componentes de la cavidad bucal participan en la ejecución del sonido a la hora de tocar el clarinete. Podemos decir de manera más específica que son la lengua, el paladar, el paladar blando y el velo junto con los dientes, labios y mejillas.

Como hemos sacado en claro anteriormente, la técnica de la voz afecta de manera importante en la interpretación del clarinete. Según Sinta¹⁵ (1992) nombrado por Lemoine (2016), tocar el clarinete requiere un cambio en la configuración de la boca, lengua y garganta que afecta de manera directa al control sobre la entonación, la dinámica y la gama de colores en el sonido. (Lemoine, 2016)

Aquí podemos ver el video completo para comprobar lo explicado.



Ray_101
(Converted).mov 16

6.2. Partes del tracto vocal más involucradas.

Lengua

La lengua es uno de las partes más involucradas durante la ejecución y físicamente es el órgano móvil más grande durante la interpretación con el instrumento y el habla.

Es un conjunto organizado de músculos intrínsecos¹⁷ que controlan la articulación de la microestructura y que son operados y posicionados por los músculos extrínsecos¹⁸. (Seikel, King & Drumright, 2005).

La lengua es un hidrostato muscular, es decir, cambia de posición y forma a medida que los músculos interactúan entre sí sin soporte esquelético.

La división de la lengua en dos secciones, izquierda y derecha, está hecha por el tabique fibroso mediano. El tabique fibroso mediano también sirve como punto de origen para el sistema de funcionamiento de los músculos de la lengua. (Lemoine, 2016)

¹⁵ Sinta, D. (1992). Voicing: An Approach to the Saxophone's Third Register. Laurel, MD: Sintafest

¹⁶ Quien no consiga abrir el archivo y quiere verlo puede contactar para solicitarlo: Nerea_de_meida@hotmail.com

¹⁷ "Los músculos **intrínsecos** de la lengua se originan e insertan dentro de la lengua. Dichos músculos modifican la forma de la lengua. los músculos intrínsecos de la lengua contribuyen a la precisión que los movimientos de la lengua requieren para hablar, comer y tragar" Obtenido de Blog de Medicina de 2009. <https://www.blogger.com/profile/06075782721438526600>

¹⁸ "Los músculos **extrínsecos** de la lengua se originan en estructuras externas a la lengua y se insertan en la lengua. Hay cuatro músculos extrínsecos principales en cada lado. Estos músculos propulsan, retraen, deprimen, y elevan la lengua." Obtenido de Blog de Medicina de 2009. <https://www.blogger.com/profile/06075782721438526600>

A la hora de tocar el clarinete, la función de la lengua es la de articular el sonido, tocando de manera sutil la caña interrumpiendo el sonido, o como ya hemos dicho con anterioridad la de modificar el sonido según su posición.

Algunas técnicas modernas incluyen la función de la lengua de diferentes maneras para realizar diferentes efectos, por ejemplo pronunciar una “r” mientras ejecutamos el sonido. Esto produce un efecto llamado “*frullato o flatterzunge*”. Otra técnica puede ser la de golpear la caña con la lengua creando un vacío entre ambas produciendo un sonido que imita a la percusión llamado “*Slap*”.

Según Frederick Westphal en su libro *Guide To Teaching Woodwinds*, en los viento madera, la posición de la lengua es crítica en la producción de notas en el registro más agudo. El arqueamiento de la lengua varía la dirección de la corriente de aire para producir los tonos... necesitaremos la experimentación como herramienta para determinar las posiciones exactas de la lengua¹⁹.

Paladar duro

Es una estructura ósea que delimita la barrera superior del tracto vocal y hace de barrera entre las cavidades nasales y orales. La estructura inclinada que conduce al paladar duro desde los dientes frontales se llama cresta alveolar.

El paladar duro forma parte de uno de los tres articuladores inmóviles en el tracto vocal, junto con los dientes y la cresta alveolar. Estos tres articuladores son los constituyentes principales para la articulación de los fonemas a la hora de hablar. (Seikel, King & Drumright, 2005 en Lemoine, 2016)

Para finalizar la breve explicación acerca del paladar duro podemos añadir que el punto donde éste pasa a la zona siguiente, llamada velo, se denomina unión velar.

Velo

Es conocido en términos coloquiales como paladar blando y es otro articulador móvil.

¹⁹ “The position of the tongue is critical in the production of altissimo notes. Varying amounts of arching of the tongue varies the direction of the air stream to produce the tones....although some experimentation will be necessary to determine exact tongue positions. “(Westphal, 1990. P. 152)

El velo es un sistema complejo de tejido blando y su función es controlar el acceso a la cavidad nasal desde la cavidad oral.

Su proceso es sencillo, mientras que hablamos de manera No-Nasal, es decir, sin pronunciar las consonantes nasales: n, m o ñ, el velo normalmente permanece cerrado.

Pues de igual modo el velo permanece cerrado durante la ejecución en el clarinete. Esto ocurre para permitir que el aire presurizado fluya desde la cavidad faríngea²⁰ y oral hasta llegar al instrumento, en este caso el clarinete.

Su funcionamiento es siempre el mismo a excepción de la inhalación mientras realizamos el proceso de respiración circular²¹. (Lemoine, 2016)

En resumen, el aire dentro del tracto vocal vibrará diferente según la posición en la que se encuentren los órganos vocales. Ladefoged (1996) sintetiza esto diciendo que la forma en la que vibra un cuerpo de aire depende de su tamaño y forma.

Podemos concluir este apartado diciendo que, los mecanismos internos de rendimiento para producir el sonido incluyen el tracto vocal junto con los pulmones, diafragma y otros músculos. Ya que la inhalación y exhalación de aire involucra los pulmones y el diafragma.

Para una mayor comprensión de cómo funciona el proceso de respiración para poder comprenderlo y aplicarlo a este tema puede consultar cualquier artículo de investigación que trate sobre ello.

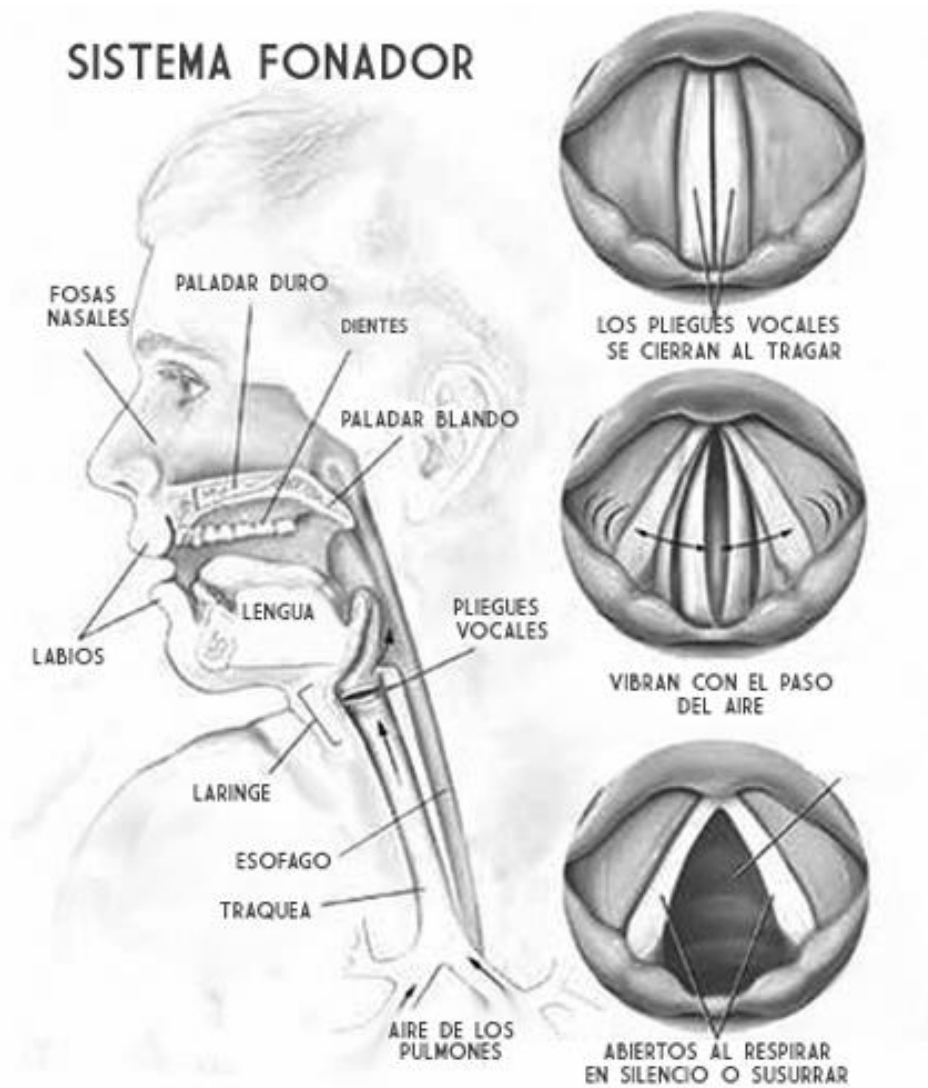
Representación gráfica:

²⁰ Definición: “Espacio hueco perteneciente a la faringe”. RAE, 2019

²¹ Definición: “La respiración circular es el proceso de inhalación por la nariz mientras se toca un instrumento de viento de madera para permitir un sonido continuo sin una pausa para respirar.”
Obtenido en: <https://bluefunkymamma.wordpress.com/2018/01/15/el-instrumento-y-sus-tecnicasla-respiracion-circular/> Revisado el 1/8/2019

Imagen 5. Sistema Fonador y funcionamiento de los órganos vocales.

<https://vocalstudio.es/wp-content/uploads/2017/03/Sistema-fonador.jpg>



7. Beneficios a la hora de tocar el clarinete teniendo conocimientos sobre el tracto vocal.

Como en todos los campos, cuantos más conocimientos sobre un tema tengamos, mayor será el dominio sobre él y por tanto cuanto más sepamos sobre el funcionamiento del tracto vocal durante la ejecución del clarinete, mayor control tendremos a la hora de conseguir nuestros objetivos.

Ya que hemos sacado en claro que parámetros como el color del sonido, el timbre, la afinación y la resonancia entre otros factores (velocidad y presión del aire, labio...) pueden ser controlados por el instrumentista a través de las modificaciones en la cavidad del tracto vocal podemos afirmar que el conocimiento del funcionamiento de dicha cavidad proporciona beneficios a la hora de su ejecución. (Quezada & Payri, 2016)

No colocar la lengua o la garganta con su configuración correcta puede llegar a dificultar e incluso hasta impedir la emisión de ciertas notas, que es lo que suele pasar sobre todo con los que comienzan de cero.

Esto demuestra que la propiocepción²² del músico es muy importante y requiere especial atención.

Como ya hemos dicho con anterioridad, siendo conscientes de su funcionamiento, el clarinetista puede cambiar el timbre y color del sonido emitido a través de las distintas configuraciones y esto beneficiará la interpretación de la obra que se esté ejecutando, ya que cada estilo y periodo musical requiere ciertas normas a la hora de su interpretación. Cuando hablamos de estos parámetros que el clarinetista puede controlar de manera consciente cuando conocemos las configuraciones del tracto vocal, podemos decir que obtendremos beneficios en:

- Timbre y color del sonido. Capacidad para escoger entre el timbre y color que queremos producir según el repertorio que estemos ejecutando o simplemente conseguir hacer sonar el instrumento como uno mismo desee.
- Afinación. Destreza a la hora de afinar durante la ejecución. Según las configuraciones que estemos utilizando conseguiremos la capacidad de subir o

²² Propiocepción: “la capacidad que tiene nuestro cuerpo para sentir la posición relativa de las partes corporales contiguas... En términos más sencillos, podríamos decir que es la capacidad del cuerpo para detectar el movimiento y la posición de nuestras articulaciones (tanto en reposo como cuando nos desplazamos). Este sentido nos ayuda a percibir nuestra postura y nuestro equilibrio y está relacionado también con la coordinación y la capacidad de respuesta del sistema nervioso.” Obtenido en: <https://escueladerunning.com/propiocepcion/> Revisado el: 7/8/2019

bajar la afinación y con ello obtener una afinación propia en cada momento durante la ejecución.

- Calidad de sonido y resonancia. Capacidad para obtener un sonido lleno y con resonancia con la calidad suficiente para evitar el sonido.
- Conexión libre y amplia de intervalos. Nos proporcionará una conexión amplia y flexible para cambiar de una nota a otra sin importar el intervalo. (Evitaremos los pitidos que interrumpen los enlaces entre notas.) Incluyendo la facilidad en cambio de registros.
- Facilidad en creación de efectos sonoros de las técnicas contemporáneas (*frullato* o *flutterzunge*, *slap*, *glissando*, *portamento*, cantar y tocar simultáneamente...)
- Realización de multifónicos²³ de manera flexible.
- Tocar una nota diferente con una misma digitación en el registro agudísimo. (Fritz & Wolfe, 2005).

Y todo esto nos beneficiará también en la salud, ya que teniendo control y consciencia de cómo funciona el tracto vocal podremos calentar la zona al igual que hacen los cantantes antes de tocar y evitaremos así los malos hábitos, las malas posiciones y forzar la zona. Evitaremos lesiones y cansancios innecesarios.

Esto nos proporcionará resistencia a la hora de tocar y nos capacitará para tener dominio de nuestro cuerpo.

²³ "Sonidos generados por un instrumento normalmente monofónico en los que puede oírse dos o más alturas simultáneamente. El término es utilizado generalmente para describir los sonidos acordales tocados en un instrumento de viento-madera o viento-metal" (Campbell, 2001, p. 383 en Abella Martín, 2015)

8. Propuesta de ejercicios para trabajar de manera consciente con el tracto vocal

Como ya dijimos en puntos anteriores, el objetivo de tener conocimiento sobre dicha parte del cuerpo estará en conseguir la estabilidad e independencia de la embocadura.

En este apartado se proponen una serie de ejercicios de calentamiento para antes de tocar el clarinete que nos permitirán conseguir flexibilidad y control sobre el tracto vocal para obtener mejores resultados durante la ejecución.

Esta práctica producirá un descenso de la laringe que provocará total relajación en el tracto vocal y facilitará el sonido laríngeo.

Dichos ejercicios se realizarán después de la práctica con el clarinete y su resultado debe provocar en el tracto vocal una mejora en el habla después de realizarlos, ya que éstos preparan la laringe para la función fonatoria, es decir, la emisión de los sonidos.

Cada conjunto de ejercicios debe ser adaptado a cada músico y cada situación después del uso del instrumento. (Ortega, 2014)

Propuesta de ejercicios:

En primer lugar realizaremos unos ejercicios de calentamiento y enfriamiento laríngeo.

1. Relajación de cintura escapular²⁴ y cuello.

Realizaremos ejercicios comunes para darle movilidad a los hombros y al cuello. Por ejemplo mover simultáneamente los hombros de manera circular hacia detrás o hacia delante, y mover el cuello hacia los lados, delante y atrás o de manera circular. (Ortega, 2014)

2. Eutonización²⁵ de la musculatura suspensora de la laringe.

A. Movilizaremos la lengua realizando movimientos circulares alrededor de los labios en la parte interna, con la boca cerrada, hacia ambos lados.

²⁴ Cintura escapular: Conjunto de clavícula y escápula. (Ortega, 2014)

²⁵ “El término eutonía se compone de dos términos griegos: “eu” que significa bueno o armonioso y “tonus” que expresa tensión y se refiere al tono muscular, el grado de tensión o elasticidad de nuestras fibras musculares (...) La eutonía fue creada por Gerda Alexander y busca conocer qué mecanismos causan el tono muscular, y cómo influir sobre ellos a través de estímulos que lo hagan adecuado a la vida cotidiana y la expresión artística.” Obtenido en: <https://www.dw.com/es/la-euton%C3%ADa-el-tono-muscular-armonioso/a-1342886> Revisado el: 21/08/2019

- B. Realizaremos el mismo movimiento a través del arco superior de los dientes, llevando la lengua de un extremo a otro, es decir, desde la última muela superior derecha hasta la última muela superior izquierda avanzando por encima de los dientes.
- C. Llevaremos la lengua de igual modo hacia detrás, realizando el recorrido hasta llegar al paladar blando con ella. (Realizando dicho ejercicio intente vaciar el aire de los pulmones sin que sea forzado.)
- D. Realizaremos todos estos ejercicios llevando la cabeza en diferentes direcciones. (Cabeza recta, barbilla hacia la derecha y hacia la izquierda, oreja hacia el hombro derecho, oreja hacia el hombro izquierdo.)
- E. Empujaremos la punta de la lengua contra las mejillas estirándolas hacia fuera.
- F. Con las yemas de los dedos índice y corazón junto con el pulgar realizaremos movimientos laterales masajeando la laringe. Mientras que realizamos dichos movimientos intentaremos expulsar el aire sin ruido.
- G. Después de dicho masaje, con la yema de los dedos índice y corazón realizaremos un masaje en cada uno de los laterales de la laringe y a su vez expulsa aire caliente, para descubrir si existe algún tipo de tensión o dolor muscular.
- H. Por último, realizaremos un ejercicio para movilizar la base de la lengua. Consistirá en dejar pegada la punta de la lengua en los incisivos inferiores y con esta posición pronunciaremos la sílaba “KA” repetidas veces expulsando aire caliente. Dicho ejercicio lo realizaremos colocando la cabeza en varias posiciones, una de ellas será con la cabeza recta, otra subiendo el mentón hacia arriba de manera intermitente, y hacia cada uno de los laterales. (Ortega, 2014)

3. Recuperación de la onda mucosa²⁶ cordal.

Dicha onda resultó irritada debido al paso de la corriente de aire del instrumento, y debe ser recuperada con ejercicios de vibración de labios tanto sin voz como con ella.

El ejercicio debe ser realizado con voz normal, es decir, con la emisión de voz hablada sin cantar, sin forzar la salida del sonido y haciendo que éste salga de manera natural.

Esto provocará la ejercitación y recuperará la calidad vocal. (Ortega, 2014)

²⁶ “La onda mucosa es un movimiento ondulatorio de la mucosa de la cuerda vocal, que comienza en el borde libre y se extiende lateralmente hacia la superficie superior.” (Valiente, González & Gil, 2019)

4. Restablecimiento del cierre de las cuerdas vocales.

Para restablecer el cierre cordal debe combinar ejercicios de la sección 2 con diferentes ruidos y sonidos, por ejemplo los ejercicios D y G agregando una “ch” cuando llevemos la lengua o la cabeza a su posición habitual (centrada).

Realice los ejercicios D, G y H añadiendo otro sonido, como es el de la bocina de un barco (una “V” corta con mucho sonido y soplada) y con el tono natural que se produce al hacer el ejercicio. (Ortega, 2014)

5. Estabilización de Laringe.

- I. Procederemos a hinchar las mejillas hasta que no podamos más y dejaremos salir un pequeño hilo de aire por los labios fruncidos, a la vez movemos la cabeza de izquierda a derecha mientras realizamos el ejercicio. (Soltaremos y volveremos a hinchar y así sucesivamente unas pocas de veces.)
- J. Realizaremos el ejercicio I pero con sonido de cuerdas vocales grave. (Produciremos el sonido y soltaremos sucesivamente.) (Ortega, 2014)

9. Análisis de la encuesta

Después de la investigación bibliográfica realizada para encuadrar todo en un mismo marco teórico de la temática elegida, “La técnica del tracto vocal aplicada al aprendizaje del clarinete”, se decidió realizar una encuesta a entendidos del clarinete. En este caso fue enviada a profesores experimentados, solistas de prestigio, alumnos avanzados y ex-alumnos con estudios avanzados.

Para la realización de dicha encuesta fue utilizada la plataforma digital *Survio*, sistema de encuestas en línea para la preparación de cuestionarios, recopilación y análisis de datos y para compartir los resultados.

El formulario reunió 20 preguntas, en las cuales había preguntas de respuesta corta y otras donde se podía exponer la respuesta.

Antes de crear dicho formulario fue preciso una previa planificación, teniendo siempre en cuenta los objetivos de este trabajo de investigación. Una de las cosas que se tuvo en consideración fue el lenguaje utilizado a la hora de redactar las cuestiones y es por ello que antes de enviarla a los encuestados se envió a la profesora doctorada en la especialidad de clarinete de la Universidad de Évora, Ana María Santos, para confirmar que en todas las cuestiones las palabras utilizadas eran las correctas y el contexto en las respuestas era el deseado para esta investigación.

La encuesta está escrita en español y fue destinada a personas **mayores de edad**, españolas y portuguesas (que comprendieran las preguntas o que voluntariamente quisieran traducirlas), de las características descritas con anterioridad.

En total 83 personas respondieron dicho formulario. No se han separado las respuestas españolas de las respuestas portuguesas ya que el fin de esta encuesta era entrevistar a clarinetistas de cualquier lugar (en este caso sólo respondieron de España y Portugal), y hacer un análisis de las respuestas en general.

Las cuestiones fueron elaboradas con el objetivo de analizar y averiguar si los clarinetistas realmente conocen el funcionamiento del tracto vocal o si alguna vez han dedicado horas de estudio a este tema.

Las respuestas fueron diversas, pero en general se consiguió el objetivo de dicha encuesta: demostrar que existe bastante desconocimiento en este campo de estudio escogido y que la investigación de dicho tema es necesaria para la evolución en el estudio del clarinete.

9.1.Resultados de la encuesta

En este apartado se presentan las respuestas a cada una de las preguntas propuestas en el formulario, tanto las de respuesta corta como las de respuesta larga.

En este caso las de respuesta larga están escritas tal y como las respondieron los encuestados. Las respuestas negativas en dichas preguntas (“no”, “no lo sé”, etc.) fueron omitidas ya que no podían ser utilizadas para el análisis de respuestas en aquellas que precisaban de explicación.

1. Edad

Tabla 20. Edad de los encuestados. (Elaboración propia)

Edad	Número
18 a 23 años	22
24 a 29 años	27
30 a 34 años	17
35 a 39 años	5
40 a 44 años	5
45 a 49 años	5
50 a 54 años	2
TOTAL	83 encuestados

2. Sexo

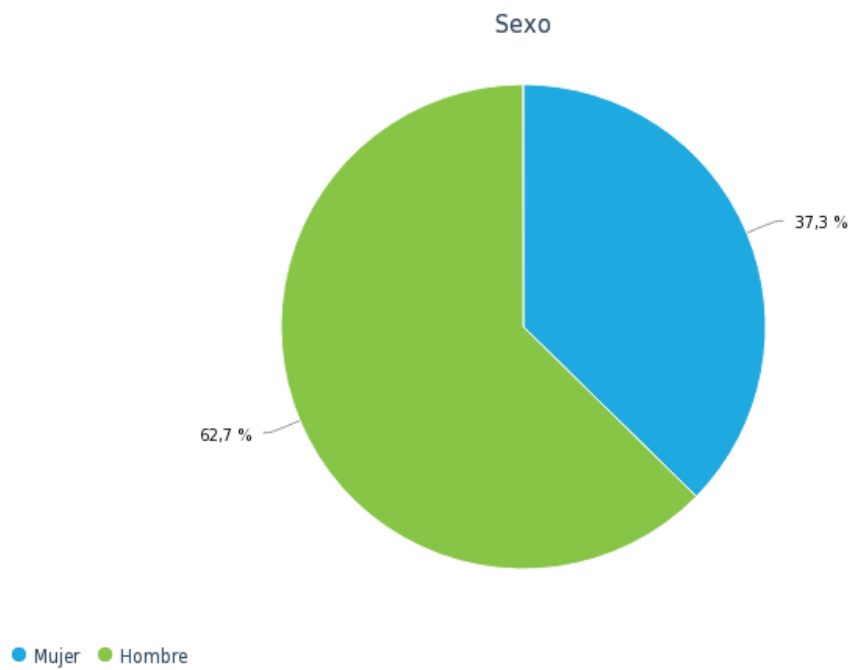


Gráfico 1. Sexo de los encuestados. (Elaboración propia)

3. ¿Cuánto tiempo hace que toca el clarinete?

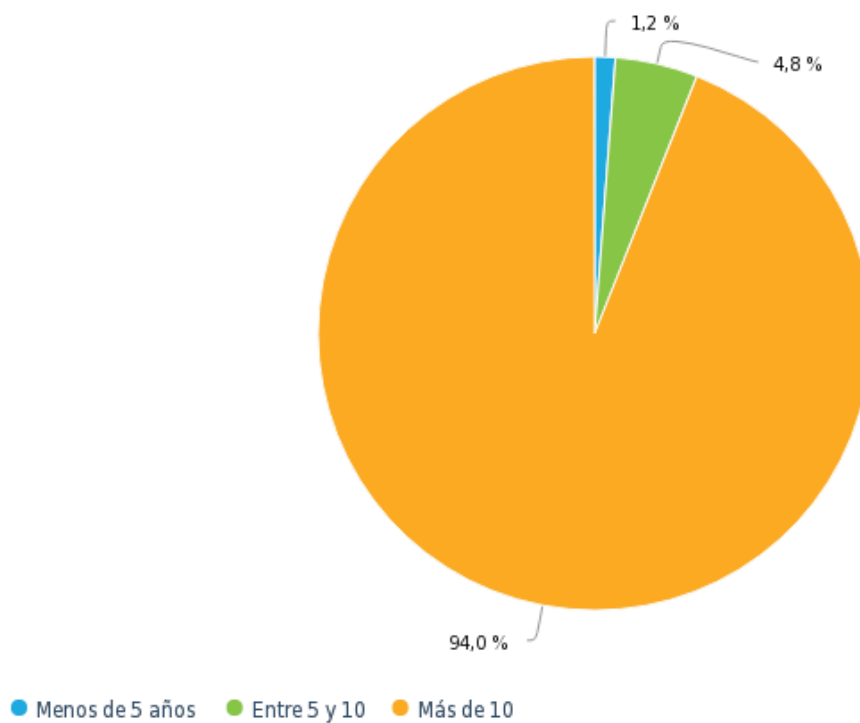


Gráfico 2. Años de experiencia. (Elaboración propia).

4. ¿Cuál es su nivel de estudios de clarinete?

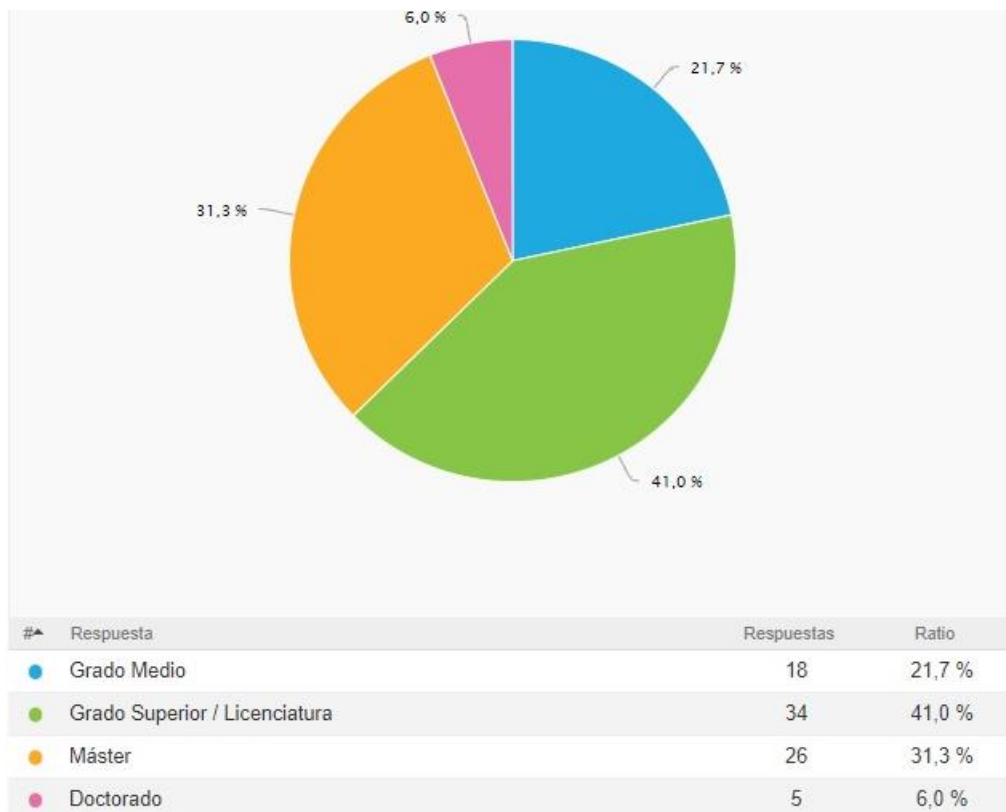


Gráfico 3. Nivel de estudios. (Elaboración propia).

5. ¿Da o ha dado clases?

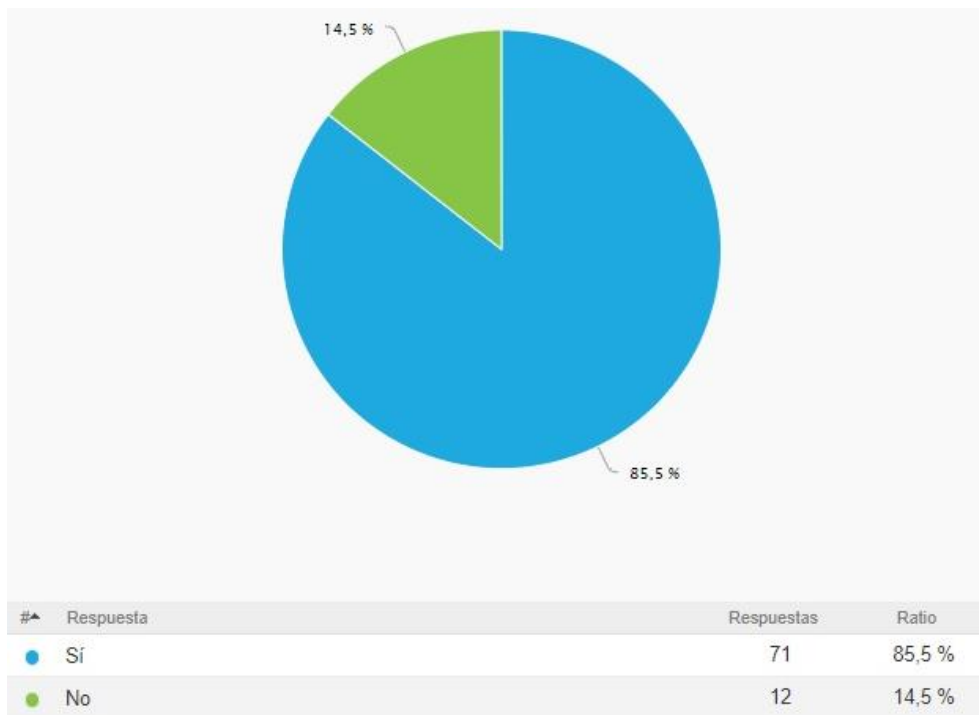


Gráfico 4. Experiencia dando clase. (Elaboración propia).

6. ¿Cuántos años de experiencia?

Tabla 2. Años dando clase. (Elaboración propia).

Experiencia	Personas
0 a 5 años	44
6 a 10 años	22
11 a 15 años	6
16 a 20 años	2
21 a 25 años	6
Más de 25 años	3

7. ¿A la hora de tocar el clarinete, piensa que hay una forma fija de embocadura o que se adapta durante la ejecución?

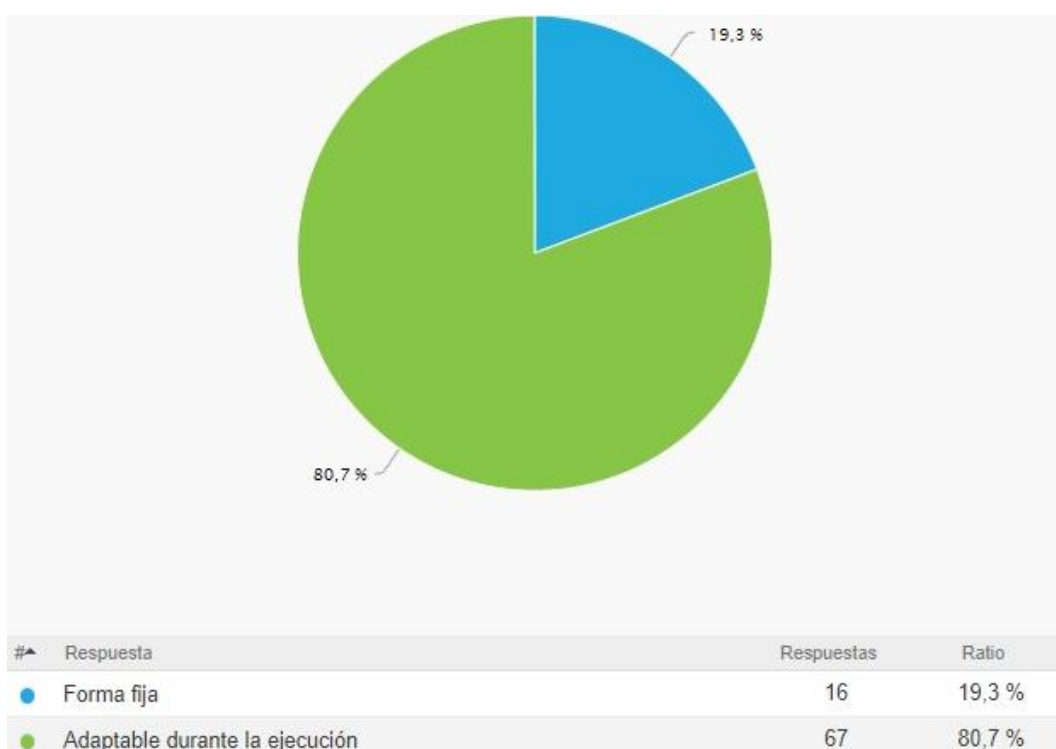


Gráfico 5. Forma fija de embocadura. (Elaboración propia).

8. En caso de que crea que se adapta, ¿En qué aspectos diría que se ajusta la embocadura?

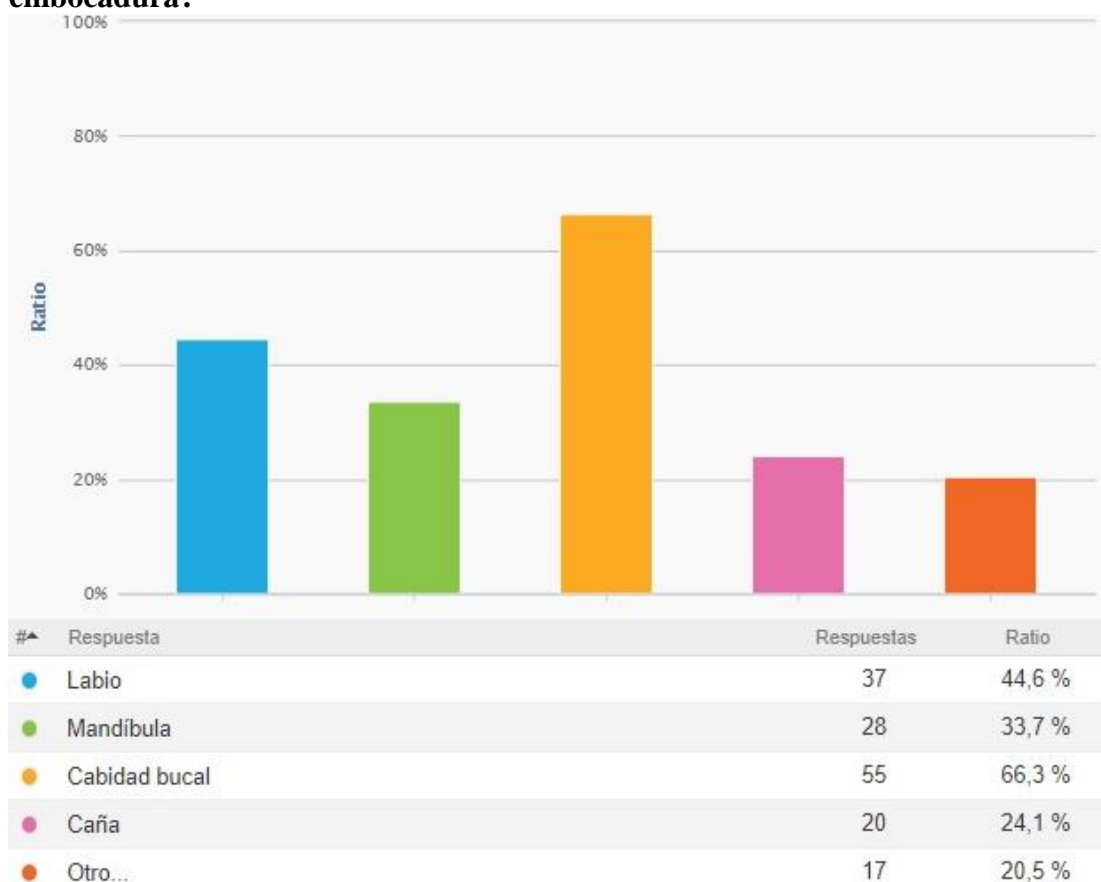


Gráfico 6. Aspectos en la embocadura. (Elaboración propia).

- **Otro...**
- La embocadura regula la velocidad del aire: Las partes laterales del labio y la parte superior son las más importantes, mientras la cavidad bucal le da la forma.
- He respondido "forma fija", referido a la manera de "embocar" de cada uno, pero desde luego que durante la ejecución adaptamos según necesidades.
- Posición de la lengua, carrillos, cavidad bucal entre labio superior y nariz, apertura de garganta...
- Creo que todos los aspectos anteriores hay que tenerlos en cuenta y sumaría la afinación.
- La boca en general, para los sobreagudos, aumentando la presión.
- En las notas sobreagudas aprieto un poco más para la resonancia.
- Presión/relajación músculos faciales
- Flujo, velocidad y cantidad de aire. (Fluxo, velocidade e quantidade de ar)

- Tiene que ver con el material
- Posición respecto a boquilla
- Tracto vocal en general
- Posición de la boquilla
- Carrillos y garganta
- Un cómputo de todo
- Todas las opciones. (Todas as opções)
- lengua

9. En caso de que crea que se adapta, ¿En qué aspectos diría que se ajusta la embocadura? ¿Sobre qué factores cree usted que el tracto vocal de un clarinetista tiene influencia?

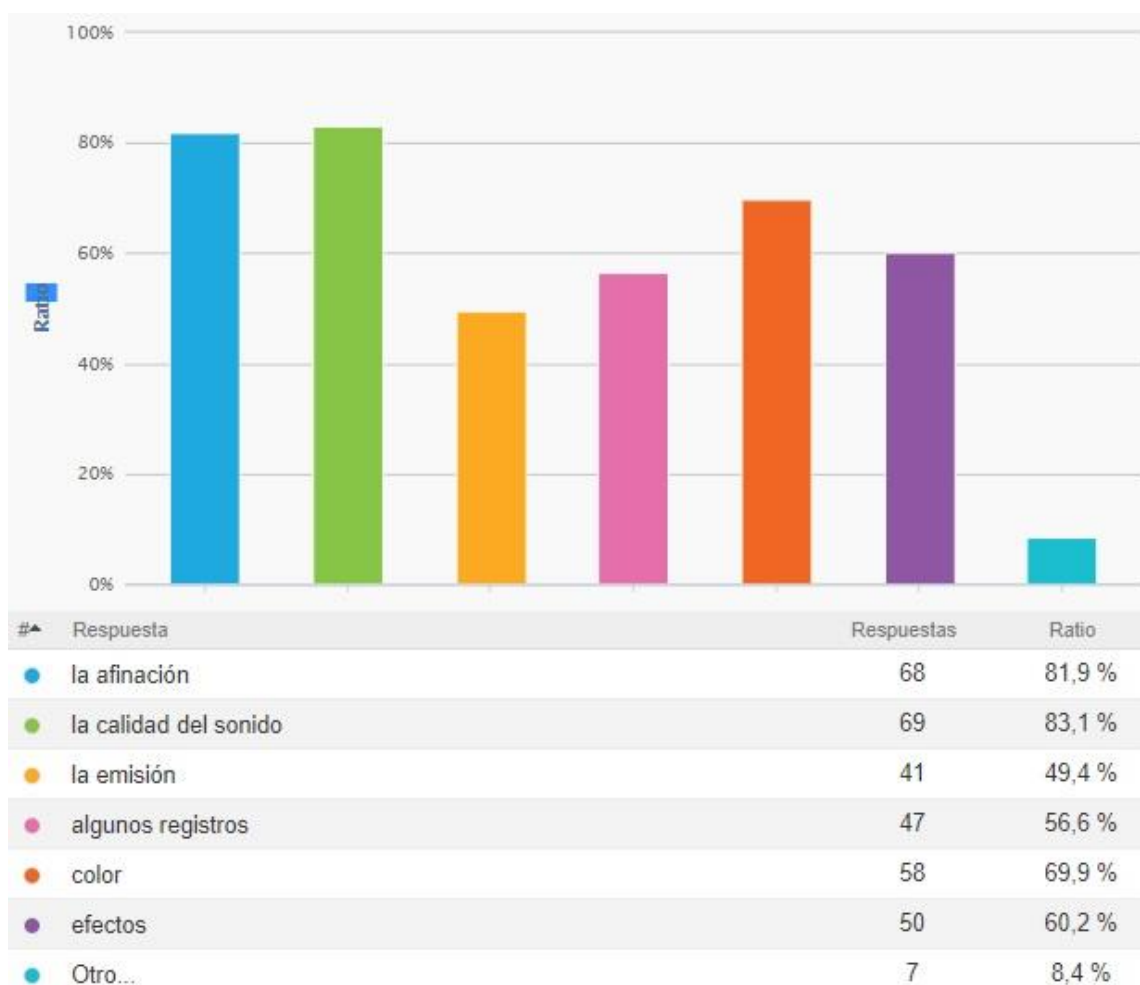


Gráfico 7. Factores que influyen. (Elaboración propia).

- **Otro...**

- En todos los elementos anteriores, son muy importantes tener una embocadura correcta que puedas modificar para poder interpretar la obra correctamente.
- Sobre todo, es difícil de resumir en tan poco espacio, pero digamos que para cada frase, a veces cada nota (Tipo Lento) la embocadura suele cambiar.
- Creo que vuelve a ser todo, para conseguir lo que un clarinetista quiera, debe modificar al tiempo de tocar, para poder buscar lo que desea.
- Intensidad sonora, carácter del picado y articulación.
- Articulación, acentos...
- Flexibilidad
- Todo

10. ¿Conoce si existen posiciones estándares en el tracto vocal para estos parámetros?

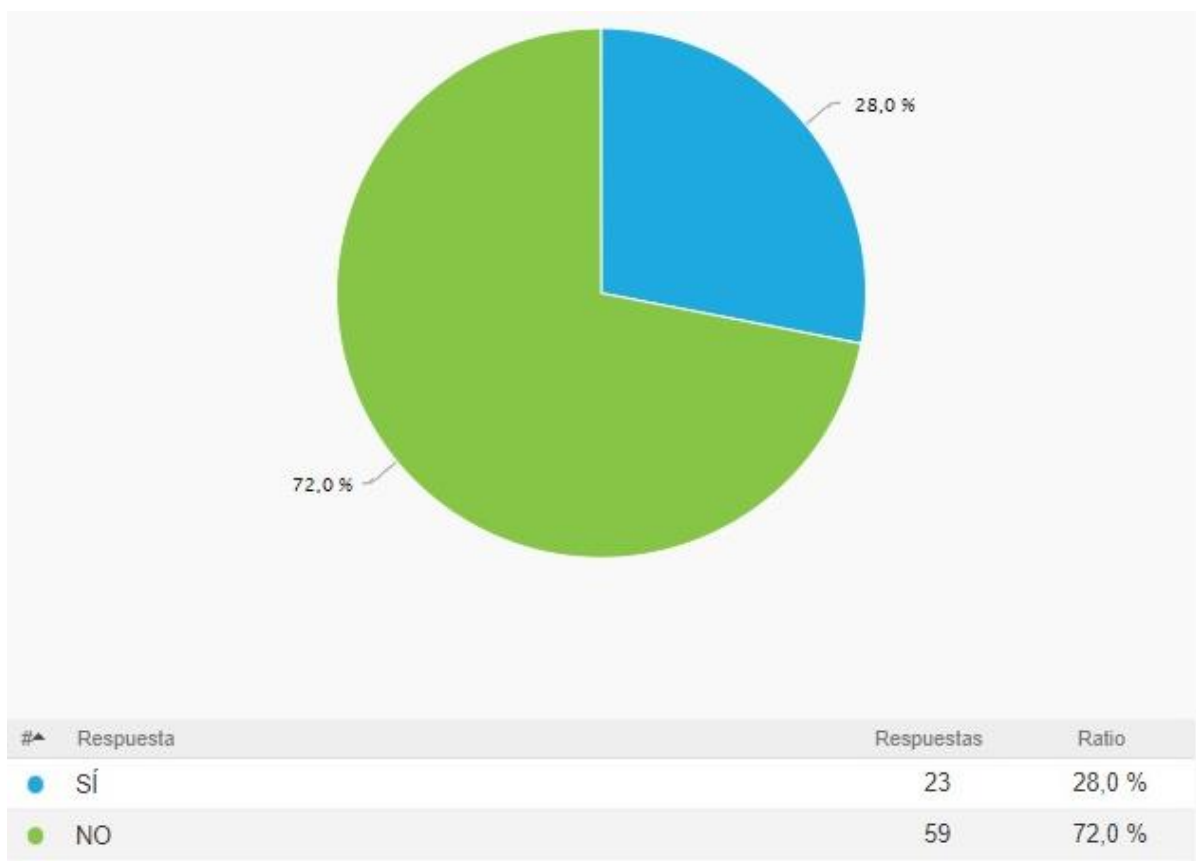


Gráfico 8. Posiciones estándar. (Elaboración propia).

11. ¿Cuáles son?

- Vocalizaciones
- Colocación de la lengua arriba y abajo. Empleo de la cavidad bucal. Aire caliente -aire frío
- Abrir o cerrar la garganta, subir o bajar la lengua desde atrás, cerrar o abrir más la abertura de la boca (mandíbula), tensar o destensar más los labios.
- Elevar la lengua para subir la afinación, relajar el labio para bajar afinación, abrir garganta para dar amplitud al sonido...
- Vocales.
- La misma que los cantantes. resonancia en la cabeza.
- Por poner un ejemplo: una garganta cerrada más una embocadura "apretada" nunca facilitarán un sonido amplio ni bajar la afinación. Los ataques siempre serán "glissando" si partimos de una garganta subida que se baja al emitir; por eso los ataques suelen estar altos.
- Utilizo vocales. (*Utilizo de vogais*)
- Una posición relajada
- Hay una posición básica, la que permite la producción del sonido con el mínimo esfuerzo y que da un resultado bastante homogéneo en todos los registros: 1- boquilla sujeta por los labios (aunque tengamos los dientes superiores en la boquilla, la sujeción y presión debe ser únicamente muscular y no ósea) 2- barbilla ligeramente hacia abajo 3 cavidad bucal en forma de "u" francesa (con la forma de los labios que usamos en España para la "u" pero con la lengua como diciendo la "i")
- Posición del fonema /i/
- No conozco los nombres
- El uso de determinadas vocales a la hora de colocar la posición de la garganta, así como el uso de resonadores desde la cara hasta los que se encuentran en el pecho
- Decir vocales
- Posición de la lengua entre muchas otras
- Afinación, apretar o morder; mejorar sonido, subir lengua.
- Una posición lo más natural y cómoda posible
- En realidad, depende de la persona, pero para cada uno de nosotros, opino que sí existe una posición estándar y a la que estamos habituados pero puede ser que en

algunos parámetros, esta posición podría no resultar del agrado de algún alumno o compañero aunque para nosotros sea la más adecuada.

- Para hacer determinados efectos como el *glissando* aflojar el labio, para hacer un determinado color abrir la garganta...hay que conocer los recursos que nos ofrece la embocadura para poder tener un mayor registro interpretativo
- Por ejemplo para permitir que la caña vibre adecuadamente en registro sobreagudo, debe haber una ampliación del espacio entre la boca y garganta
- No morder la lengüeta y la respiración diafragma.

Las demás respuestas fueron negativas.

12. ¿Sabe de a existencia de algún libro que hable de esto o método que trabaje este tema?

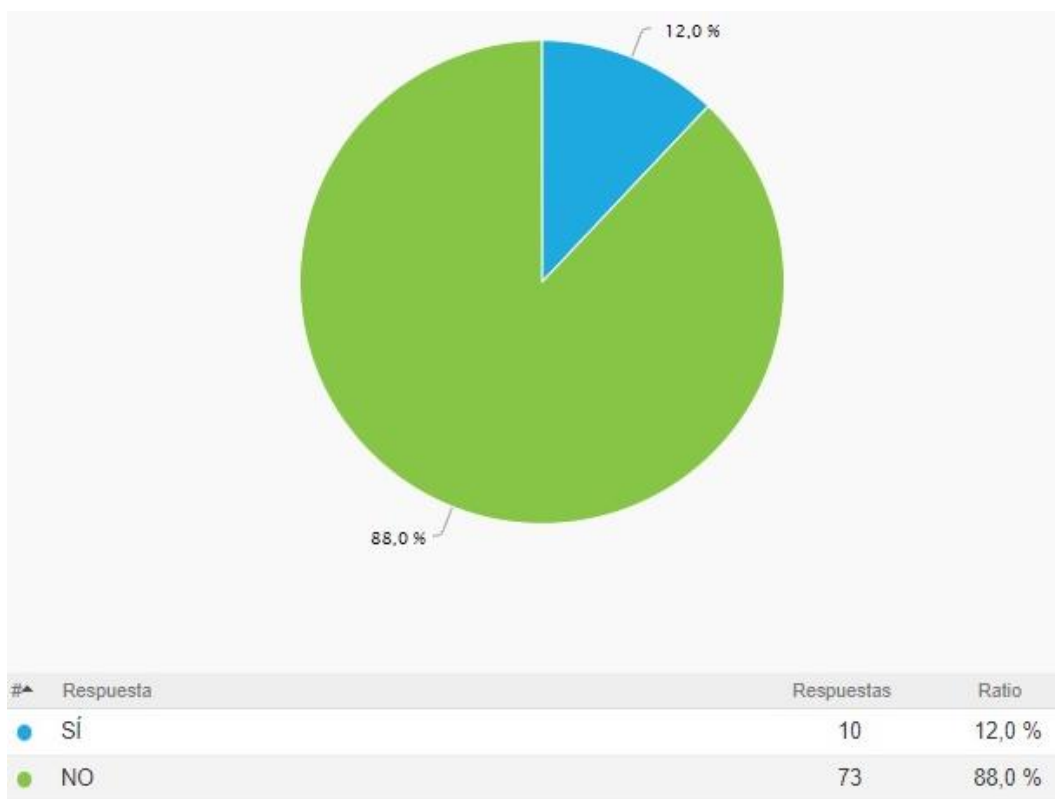


Gráfico 9. Libros o métodos. (Elaboración propia).

13. ¿Cuál?

- Algunos trabajos de investigación. No recuerdo los nombres.
- Guy Dangain.

- Klose entre otros.
- Klose.
- Desde muchos libros de iniciación que indican cómo poner la embocadura, hasta libros más especializados.
- Vicente Pastor, El clarinete: historia, acústica y práctica entre otros.
- Diversos métodos del s. XIX tratan el registro «de garganta» y cómo repercute en la sonoridad.
- Lefèvre.
- El magnani.

Las demás respuestas fueron negativas.

14. ¿Cuáles son sus configuraciones personales para hacer modificaciones en el tracto vocal?

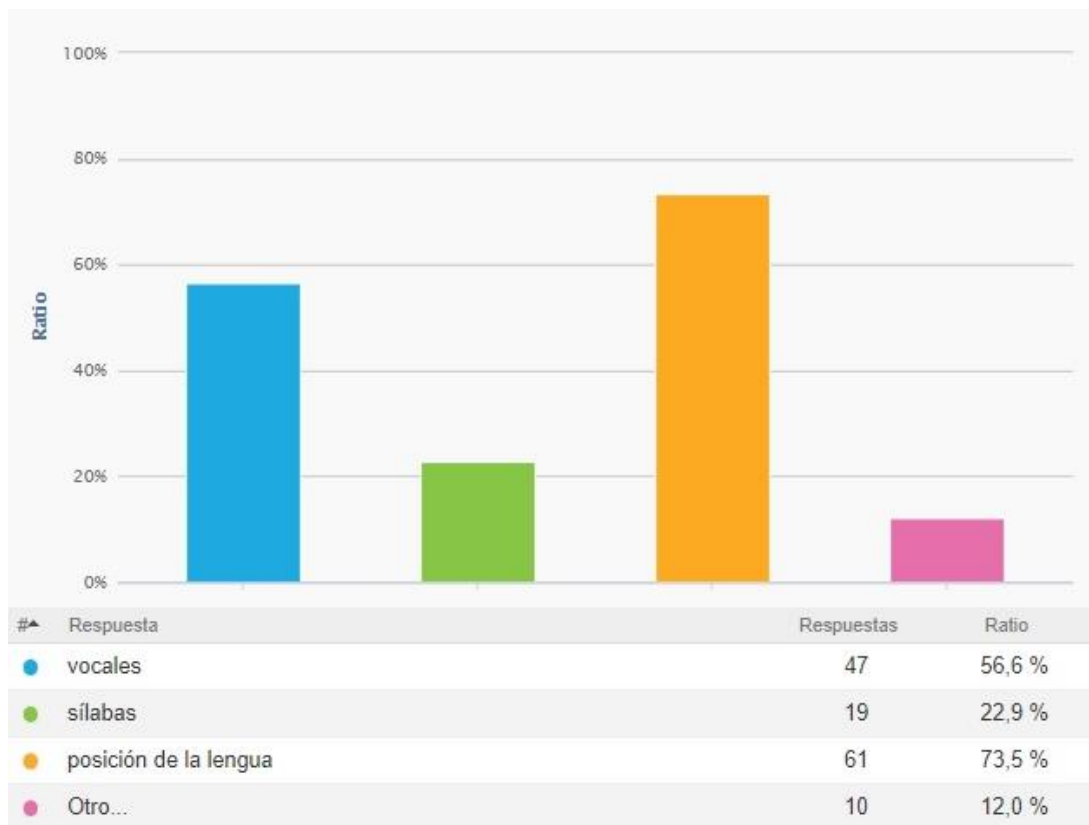


Gráfico 10. Configuraciones personales. (Elaboración propia).

- Otro...
- Se lo que quiero escuchar y dejo al cuerpo que haga lo que tenga que hacer. a veces levantar las cejas me ayuda pero no se la razón.

- Creo que hay que ser versátil en ese aspecto y tener un gran abanico de posibilidades para poder llevar a cabo la ejecución.
- Bostezo, y comprobación de dirección y velocidad del aire sobre la plana de la mano.
- Añadiría la presión del labio y la apertura de la garganta.
- Resonancia del cuerpo...“donde centras la resonancia“.
- Sobre todo psicológicos. Cerrar o abrir garganta.
- Pensar diferentes direcciones con las vocales.
- Colocación baja de garganta-lengua en general.
- Afinador.
- Cantar.

Las demás respuestas fueron negativas.

15. En caso de haber sido profesor. ¿Cómo explica este tema a sus alumnos?

¿Usa alguna metodología en concreto?

- Intento explicar la técnica del cantante.
- Con la experimentación personal de las modificaciones en la posición de la lengua principalmente.
- Técnica de Josep Fuster.
- Con sílabas.
- En general intento explicarlo diciendo al alumno que piense en sílabas. *(Por norma tento explicar solicitando aos alunos para pensarem em sílabas.)*
- Silbar, cantar, vocalizaciones, distintas consonantes para distintos sonidos.
- Explicando cómo funciona el movimiento de la lengua con diferentes consonantes, haciendo que pronuncien distintas sílabas que pueden ayudar.
- No uso una metodología en concreto.
- No trato este tema.
- No tengo una metodología definida. Aunque hablo con ellos y demuestro lo que pretendo que ellos hagan y ellos intentan buscar por sí mismos la forma. *(Não tenho uma metodologia definida, apenas falo com eles e demonstro o que pretendo que eles façam e eles tentam procurar por si próprios).*
- Les pido que busquen las vocales más atrás de las amígdalas o que jueguen con la lengua subiéndola o bajándola.

- Pensar en una o /a (una vocal abierta), cantar antes de tocar, el movimiento de la lengua en cuanto a la afinación... Aire caliente o aire frío.
- No. Son cosas que he aprendido a través de muchos y diferentes profesores y algunas otras autodidácticamente.
- No uso una metodología en concreto porque cada uno es un caso. Y es un tema difícil de explicar ya que todo es interno. A veces a través de la realización de armónicos para que intenten sentir esas diferentes colocaciones. *(Não uso metodologia em concreto pois cada caso é um caso . E é um tema difícil de explicar visto que é tudo interno . Por vezes através da realização de harmónicos para eles tentarem sentir essas diferentes colocações.)*
- Utilizar vocales francesas como la "U" la "O", otras como la "I" ayudan a colocar la lengua.
- A nivel más elemental colocamos la garganta y la boca como si cantásemos, ya a nivel más avanzado se puede trabajar con sílabas, vocales... Ayudados del oído interno.
- No creo en esta técnica.
- Lo intento acercar a la similitud del canto donde va vocalizando cada sonido.
- Vocalizar. También cantar interiormente los sonidos
- Solo he dado clases en bandas de música, por lo que no he profundizado en este tema.
- Ejemplos e historias. *(Parábola)*.
- No uso una metodología específica, me adapto a la comprensión y capacidades de cada alumno, pero aun así, me viene muy bien la visualización, explicar mediante ejemplos que puedan imaginar.
- Miles de ejemplos teóricos y prácticos adaptados a cada alumno. Garganta abierta con boca cerrada=bostezo, lengua que no interfiera en salida del aire...
- No, simplemente les digo que piensen en cómo se dice esa vocal.
- Uso de vocales, velocidad del aire.
- Utilizo ejemplos e historias. Se procura ser creativo y ejemplificar. *(Utilizo parábolas e exemplos. Procuram-se ser criativo e exemplificando.)*
- El uso de las vocales a, e, i, o, u, muestro la posición de la lengua en cada una y la diferencia del resultado de cada una. *(O uso das vogais a, e, i, o, u, mostro o posicionamento da lingua em cada uma e a diferença do resultado de cada uma).*

- Con el fonema ü
- A través de las vocales
- La explicación de la cavidad bucal con el uso de la "u" francesa. Sujeción de la boquilla con doble labio para experimentar la redondez de sonido que ello aporta-comprobación en la palma de la mano de la dirección del aire dependiendo de la colocación de la lengua y labios.
- Con un lenguaje comprensible para edades comprendidas entre 7-15 años. sin ninguna metodología concreta.
- Intento que busquen la posición natural de su configuración bucal, sin grandes tensiones. Desde la relajación sentir los requerimientos de cada sonido y potenciarlos desde el aire y no estructuras bucales concretas.
- Mediante el canto.
- Mediante creación de imágenes mientras tocamos.
- Utilizo vocales.
- Por imitación.
- Explico la fisonomía, la importancia de la posición de la lengua y la necesidad de abrir la garganta para dejar las cuerdas vocales libres. (*Explico a fisionomia, a importância da posição da língua e a necessidade de abrir a garganta para deixar as cordas vocais livres.*)
- No conozco ninguna metodología, intento buscar metáforas para llegar a diferentes sensaciones, escuchar y probar ya que creo que cada persona es diferente.
- Según mi propia experiencia y según su facilidad adaptando una embocadura estándar a sus características físicas consiguiendo la mejor calidad del sonido.
- Los alumnos a los que di clase eran de iniciación. No requerían de una técnica bucal tan avanzada pero sí que es cierto que la posición de la embocadura, la lengua, y la garganta lo trabajábamos desde el principio.
- Primero explicó el uso de estas vocales ayudándome de vocablos franceses y explicando cuál es su ejecución, realizar notas largas y comprobar la calidad de la ejecución, el color del sonido, su forma, trabajar con embocadura y comprobar que se produce el sonido que se debe producir etc...
- No, ninguna en concreto, solo intento enseñar a mis alumnos los trucos que yo utilizaba como estudiante y a día de hoy.

- No les digo nada de las vocales.
- La lengua arriba siempre, determinadas vocales según registro.
- Explicación/Repetición.
- Hago ejercicios sin el instrumento, posicionando la lengua más arriba o abajo, según. También hacemos ejercicios sólo con la boquilla, etc... Realmente no entiendo bien el planteamiento de la pregunta porque el usar unas u otras vocales implica el cambiar la posición de la lengua. Opino que esto está muy relacionado, pero entiendo que muchos profesores hablan de vocales cuando en realidad lo único que varía es la posición de la lengua para enfocar en un sitio u otro el sonido. Yo hablo de enfoque.
- Les hago hacer ejercicios de vocalización.
- Diferentes posiciones de lengua y diferentes sílabas.
- Buena pregunta. Referencia a posición de la lengua, la garganta, pero siempre desde un punto de vista "abstracto" y que siempre considero que es personal a cada uno.
- Depende del alumno
- La vocalización
- Glissandos, cambiar la posición de la lengua y pensar en las sílabas que tocan. *(Glissandos, mudar a posição da língua e pensar nas sílabas enquanto toca.)*
- Lo comparo con un cantante y luego mi estudiante prueba a cantar algo con la A o la I, entonces le pregunto que piensa sobre imaginar la misma posición en la boca cuando está tocando. Esto ayuda a ser conscientes de todas las partes de la boca que se están moviendo mientras estamos tocando. *(I compare it with singing and after my student tried to sing something on A or I then I ask him to think about imagining the same posture in the mouth when he plays. This helps in awareness of all the parts inside our mouth that are moving while playing.)*
- Cambio en la cavidad bucal.
- Que piense en vocales cerradas para subir afinación y viceversa.
- La verdad es que no uso una metodología específica, simplemente, lo que he ido aprendiendo durante mis años de carrera, tanto a través de mi experiencia personal como observando a maestros de clarinete impartir clases a sus alumnos. Básicamente, le digo a mis alumnos que la lengua tiene que situarse abajo del todo para no obstruir el paso del aire y preferiblemente lo más cerca posible de la caña

para poder anticipar las notas picadas y obtener más precisión. En cuanto a vocales, empleo la A y O.

- Usamos la propia experiencia y lo que nos han ido enseñando los profesores que nos han enseñado. Pero sobre todo por la experimentación propia ante nuestro instrumento.
- Dependiendo, por experimentación.
- Utilizo ejemplos de cosas que sé que cualquier persona ha hecho, como empañar un cristal, dar una bocanada de aire como si te dieran un susto...
- Intento que cambien la apertura de la cavidad bucal pensando en vocales y que intenten apreciar si afecta al sonido y cómo.
- Vocales para colores o afinaciones
- Ejemplos.
- Con las vocales

Las demás respuestas fueron negativas.

16. ¿Cree que podría decirse que, el control del tracto vocal es una técnica definida en la pedagogía del instrumento?

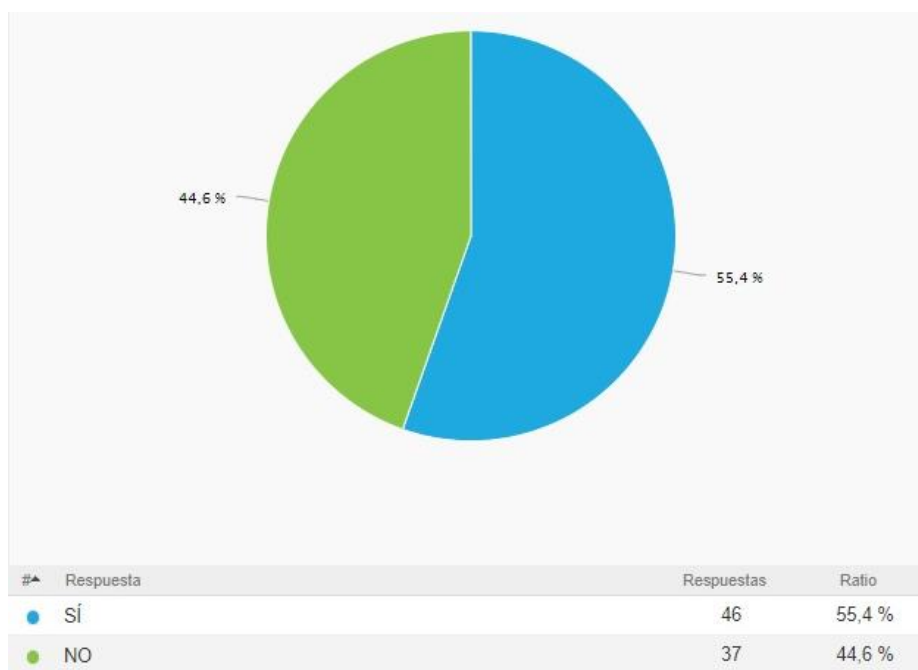


Gráfico 11. Técnica definida. (Elaboración propia).

17. ¿Por qué?

- Es una técnica desconocida.

- Es importante para aprender correctamente el instrumento.
- Porque no existe ningún método concreto y cada clarinetista profesional utiliza una embocadura, que se adapte más a sus propias necesidades, pero eso no quiere decir que haya una errada o correcta.
- Se adapta mejor al alumno.
- Porque suele dedicarse muy poco tiempo a esta materia.
- Porque es fundamental para la práctica instrumental del clarinete. (*Porque é fundamental para a prática instrumental do clarinete.*)
- Por su importancia.
- Ayuda a mejorar registros, a aprender a controlar el sonido...
- Es necesaria para una eficaz ejecución.
- Es importante conocer las posibilidades que ofrece nuestro cuerpo a la hora de tocar.
- No es una técnica tratada como tal habitualmente, al menos con esta terminología.
- Porque es muy importante que el clarinetista tenga un buen control del tracto vocal ya que permite hacer muchas cosas. (*Porque é muito importante o clarinetista ter um bom controlo do trato vocal porque permite fazer imensas outras coisas.*)
- Porque a través del conocimiento interno de nuestra boca podemos enseñar a los alumnos a conocerse mejor para poder tener más versatilidad en el instrumento.
- No recuerdo haberlo visto demasiado tratado en libros de técnica.
- Porque en cada instrumento es diferente y en cada alumno/a y hay que trabajarlo con cada uno.
- En parte, porque es lo último en lo que muchos profesores “exigen”; se priorizan otras cosas normalmente. También, porque hay una ignorancia general de qué cambio, del tracto vocal, da X resultado. [Pero por suerte hay algunos profesores cómo Vicente Alberola, qué trabajan mucho con ello... (otro tema a tratar sería la influencia del resto del cuerpo en el sonido, la espalda, por ejemplo, la estiro para proyectar el sonido de diferente manera si la frase lo requiere)].
- Es muy importante este abordaje ya que el control de la colocación de la lengua y la apertura de a garganta, influencia para la afinación, sonoridad, etc. (*É muito importante esta abordagem pois um controle da colocação da língua e abertura de garganta, influência afinação , sonoridade, etc.*)

- Aparte de conocer otros temas como la técnica, soporte, etc. considero que es muy importante conocer e investigar cómo podemos aplicar nuestra flexibilidad utilizando la zona de la boca.
- Porque parece que se guarda con celosía este tema dependiendo del intérprete o pedagogo. Influyen mucho las antiguas escuelas, gracias que cada vez este pensamiento añejo va desapareciendo.
- Crea más confusión que solución.
- Porque su funcionamiento está muy unido a la calidad sonora.
- Creo que no hay unanimidad. Además se trata poco en los distintos métodos que se publican.
- A mí nadie me ha enseñado, es algo que me sale solo. Creo que por la técnica de ensayo-error, y con muchas horas de práctica
- Somos cantantes
- Porque especifican la manera correcta en que tiene que estar la embocadura para cada registro, y existen libros donde te explican cómo realizar un *glissando*, por ejemplo.
- Sin dominar este aspecto y el uso del aire nunca podremos hacer lo que queremos musicalmente (colores, por ejemplo). Debemos dominar la técnica para que nuestra música pueda ser libre. Hay que reconocer sensaciones y resultados (tanto buenos como malos), asociarlos a nuestra forma de tocar (saber por qué ha ocurrido algo) y ser capaz de modificarlo si es necesario.
- Porque mejoraría el aprendizaje del sonido y afinación del instrumento.
- No existe mucha búsqueda sobre esto. (*No hay mucha pesquisa sobre este tema*).
- Toda la fisonomía del cuerpo es única, y lo que buscamos es producir sonidos. (*Toda a fisiologia do corpo é única, e o que buscamos é produzir sons.*)
- Porque no se considera importante o porque se ha enseñado de manera deficiente.
- Porque influye directamente en la calidad del sonido.
- Porque eso puede mejorar bastante nuestra perfección al tocar el clarinete. Por lo tanto si estamos bajos vamos a tener que ajustar con la boca para no estar parando para tener que meter el barrilete en medio de la pieza. (*Porque isso pode melhorar bastante a nossa perfeição ao tocar clarinete. Logo por exemplo se estamos baixos vamos ter de ajustar com a boca e não estar a parar é a me ter no barrilete a meio da peça.*)

- Si no lo es...al menos debería serlo... Es un aspecto técnico fundamental que debe seguir trabajándose indefinidamente.
- Para el dominio del instrumento, en cuanto a registro, afinación, tímbrica...
- Sobre todo en el inicio como estructura estándar, pero después darle menos importancia y dejarlo a la fluidez de las necesidades que demanda el clarinete en cada momento.
- Poco tiempo, mucho programa que cumplir.
- Sí, porque noticia e influye en varios factores a la hora de tocar.
- Porque afecta a la calidad de sonido, afinación, etc.
- Dependiendo del nivel.
- Porque es importante en la calidad del sonido, en la flexibilidad, en el legato, en la colocación de las notas del registro agudo, etc. (*Porque é importante na qualidade do som, na flexibilidade, legado, colocação das notas do registro agudo...*)
- En la docencia tradicional es un trabajo definido, en mi experiencia personal como instrumentista creo que no. Cada persona tiene una anatomía diferente por lo cual necesita utilizar sus propios recursos. Es cierto que el que exista una opción definida es útil como punto de partida.
- Porque la mayoría de los factores relacionados con el sonido, afinación, color...dependen en gran parte del tracto vocal.
- Como recurso a la hora de tocar, creo que se puede homogeneizar su uso. Posiciones similares en el tracto vocal en diferentes intérpretes generan el mismo efecto, luego se puede explicar y enseñar a utilizarlo.
- Es una variable imprescindible para alcanzar un cierto nivel a la hora de tocar.
- Respecto a lo anterior quizás no entendí la expresión, lo que sí creo es que es algo que incluso profesores de conservatorio superior no conocen ni explican, específicamente a mí me ha sido explicado gracias a un solista de una orquesta filarmónica española. Creo que se debe trabajar mucho mejor, la formación no es demasiado correcta.
- Ningún profesor en técnica la ha trabajado en mi caso.
- El controlar la cavidad bucal, la embocadura, la forma de controlar el aire es una parte fundamental, que si funciona, facilita mucho la ejecución al clarinetista.
- Porque no es necesario controlar nada más que no cerrar el tracto.

- Por desconocimiento, falta de práctica.
- Porque es usado incluso a veces de modo intuitivo.
- Creo que es algo muy ambiguo que cada profesor lo explica como puede, pero no hay unicidad. Y si acaso la hay yo no la conozco.
- Nuestro cuerpo es parte del clarinete, el sonido sale de dentro de nosotros.
- Porque todos la usan. (*Porque todos usam.*)
- Si controlas el tracto, sabrás modificar lo que sale del instrumento.
- Apenas se habla sobre ello. Se habla sobre el sonido, posición de los labios, dientes, pero nunca de laringe nariz... pienso que luego cada uno intuitivamente va buscando el sonido que más le gusta y para ello adapta y amolda "su cuerpo" para buscar ese sonido o esas particularidades.
- No se le dedica el tiempo ni la atención suficiente.
- Porque es fundamental enseñar al alumno cómo controlar la manera de emitir el aire para una buena emisión del mismo, sacando el máximo partido en cuanto a la calidad del sonido, claridad y afinación.
- No está lo suficientemente tratada en los métodos de enseñanza.
- Controlando ese factor es posible conseguir mejor afinación, calidad sonora, articulación y musicalidad. (*Controlando esse factor, é possível conseguir melhor afinação, qualidade sonora, articulação e musicalidade.*)
- Porque tocar el clarinete es muy similar a cantar y nuestra audición interna tiene que hacer algunos cambios, como cuando cantamos para obtener el tono correcto de la nota. (*Because playing clarinet is pretty similar to singing and our inner hearing has to make some changes like when we sing in order to get the right pitch of the note.*)
- No se enseña.
- forma parte de la técnica.
- No creo que sea algo definido porque depende de la anatomía de cada individuo y lo que mejor se adapta a sus necesidades.
- Al ser un instrumento de viento nuestra presentación ante el público es nuestro sonido lo primero, por lo que tener un control de la embocadura y todo lo que afecta a la misma es muy importante.
- Desconocimiento

- Porque la calidad del sonido depende en gran medida del modo de uso que hagamos de este.
- Ayuda en la emisión sonora. (*Ajuda na emissão sonora*).
- No diría que es tanto. Creo que es una herramienta que se puede aprovechar y tener en cuenta.
- Siempre suelen enseñar las mismas técnicas vocales.
- Depende de cada uno.
- Es el encargado de producir sonido.
- No todo el mundo lo usa, y no es concreto.

Las demás respuestas fueron negativas.

18. En su opinión, ¿Hay alguna nota o intervalo específico para los que se necesite siempre una determinada configuración del tracto vocal?

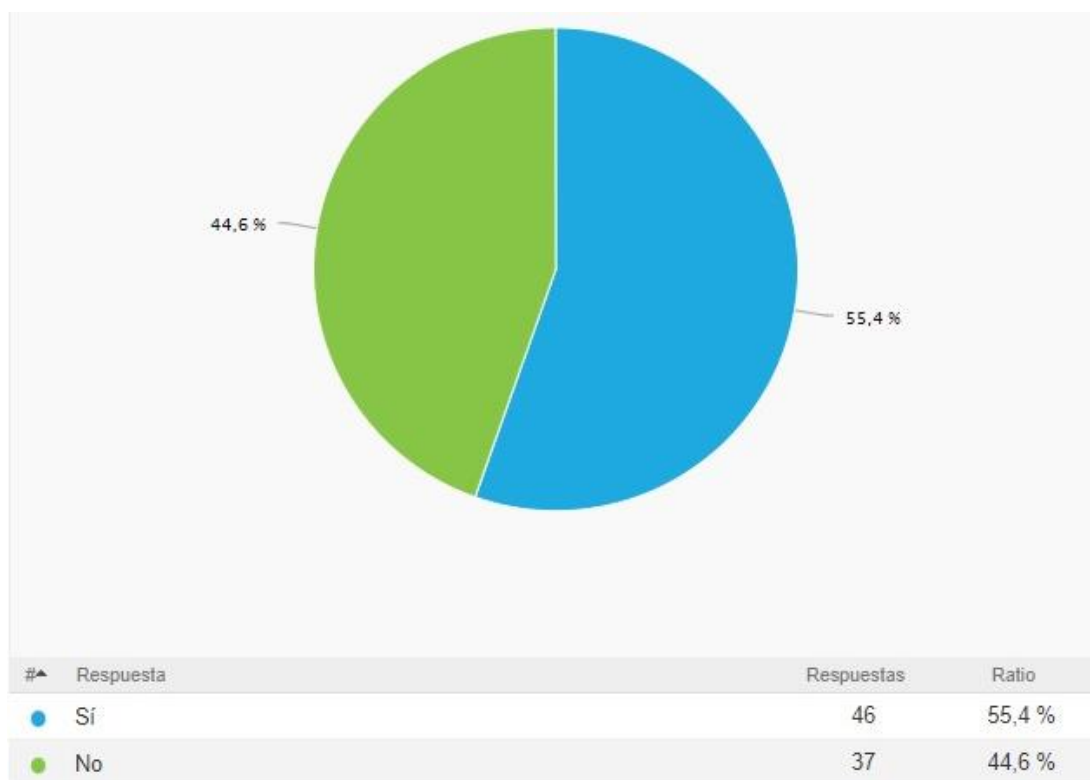


Gráfico 12. Intervalo específico. (Elaboración propia).

19. ¿Cuáles cree que son?

- En los cambios de registro.
- Notas agudas.
- Los cambios de registro principalmente.
- Varias.
- Intervalos de octavas.
- Dad-da.
- Ninguna en concreto. Depende de cada uno.
- Registro sobreagudo.
- Intervalos demasiado lejanos.
- Registro grave sobre todo.
- El registro de garganta y el registro sobreagudo. (*O registro de garganta e o registro sobre-agudo.*)
- La nota la de afinación y la nota do y sol de la mano izquierda.
- En los cambios de registro, siempre se tiende a apretar la boca, y lo que debemos mejorar es la emisión del aire y no apretar.
- Para la afinación en general cada nota tiene una configuración. Más en concreto, cuando conoces bien tu instrumento sabes que configuración necesitas para cada nota ya que hay notas que suenan menos, con más “aire”, con una afinación a veces muy diferente a las otras... etc. Pero si se mejora con muchos años de práctica, se puede afinar y sonar bien casi con cualquier instrumento.
- Notas graves - aire frío (vocal I) Notas agudas y sobreagudas aire caliente – (vocal O.)
- Más que intervalos, son sílabas muy relacionadas con las vocales y colocación de la lengua.
- Dependerá del instrumento y de la fisonomía del intérprete.
- En mi caso, para las sobre agudas.
- Sobreagudas sobre todo.
- Sobre todo en sol³, sol#³, la³ y sib³, que son unas notas difíciles y hay que encontrar la forma de buscar la mejor resonancia con la boca a parte de buscar la mejor posición con los dedos.

- No podemos colocar la garganta de la misma manera en los graves que en el sobreagudo, por ej.
- Agudos, sobreagudos y multifónicos.
- Dependerá de cada persona y contexto en la música.
- Ninguna
- De Mi² a Fa# uso la sílaba “O” o “U”, del sol⁴ para arriba uso “I”, así moviendo la lengua cambiando el paso de aire y la velocidad de aire. (*Mi² a Fa# uso sílaba "o" ou "u", do sol⁴ acima uso "i", assim movimentando a língua mudando a passagem de ar e velocidade de ar.*)
- En el registro sobreagudo.
- Por ejemplo de Sib a Si natural. Un intervalo que va del tubo abierto para el tubo cerrado. (*Por exemplo sib para si natural. Um intervalo que vai do tubo todo aberto para o tubo todo fechado.*)
- Dependiendo del registro la cavidad bucal varía. En el registro chalumeau ayuda una forma más redondeada dentro de la boca, en las notas más graves incluso haciendo abriendo más en la zona del paladar delantero y la cavidad entre encías delanteras superiores y músculo. - el registro medio requiere una apertura más regular desde la garganta hasta el lado frontal- y el resguardo sobre agudo mucha más apertura del paladar blando (sensación de bostezo) para redondear el sonido.
- A mayor portamento, más baja toda la musculatura en general, no imprimir demasiada tensión muscular.
- Sobreagudos.
- Saltos.
- Los saltos de registro y notas sobreagudas.
- Registro agudo.
- El registro agudo necesita una posición diferente que en el registro grave. Los multifónicos también necesitan posiciones y aperturas del paladar diferentes. (*O registo agudo necessita de uma posição diferente do registo grave. Os multifónicos também necessitam de posições e abertura do palato distintas.*)
- Para las notas agudas en mi caso pienso en el paladar blando como “ie”, en algunos graves me gusta a veces combinación “eu”, en las notas de garganta es difícil de explicar pero una “ae”, para intervalos a veces oí. Aunque es cierto que depende el contexto y el color cambio.

- En cualquier registro se puede adaptar la embocadura en busca de una mejor calidad.
- Dependiendo del registro habría una configuración u otra, aunque dentro de cada uno se ha de adaptar a intervalos más pequeños.
- En todos los registros existen, desde la O: para el grave hasta el sol. Pasando por “e” grave y aguda “e/i” para más y menos definida para los diferentes registros sobre agudos.
- Agudos según articulaciones, pero más para efectos: *glissandos*, sonido jazz oscuro, frullatos,
- Notas del registro sobreagudo con una “e”/“i”, registro medio “u”.
- Cada fraseo puede tener diferentes configuraciones.
- Según el color que se quiera buscar hay un enfoque del sonido en uno u otro sitio. El cambio de registro trae consigo cambio en el tracto, en el enfoque. No se pone la boca igual en el do₃ que en el sol₄, pero debe ser algo que se interiorice. Y si seguimos subiendo al registro agudo esto es aún más evidente. Los registros son cambios en el orden de armónicos y traen inevitablemente cambios en enfoque. El ejemplo extremo es sacar el do₆ con la misma boca que el do₃. Es imposible.
- Todas.
- Agudas pensar en bajar, graves pensar en subir.
- Pienso que cada nota está en una obra, en un contexto, y que dependiendo de ese contexto, época, tiene una sonoridad determinada o se busca una determinada sonoridad, y es a través de la modificación del tracto vocal como se puede lograr.
- Depende del instrumento y el instrumentista.
- Los sobre sobreagudos.
- En las notas sobreagudas, la apertura de la cavidad bucal debe ser máxima, y la garganta no debe retener el aire.
- La mayoría de las notas del clarinete, sobretodo notas de garganta y registro agudo. (*A maioria das notas do clarinete, sobretudo notas de garganta e registro agudo.*)
- Escalas.
- Saltos grandes.
- Las de garganta.

- En cuanto a notas, personalmente, pienso que el Mi por encima del pentagrama, Fa# sobreagudo, el sol sobreagudo, el Si sobreagudo, el Do sobreagudo, do# sobreagudo y re sobreagudo. En cuanto a los intervalos depende de cada individuo y del estado de su instrumento.
- Cada clarinete es un mundo y cada clarinetista debe conocer su propio instrumento para hacer que todas las notas sea en el registro que sea suenen correctamente. Está claro que según vamos subiendo de registro la colocación de La varía. Pero no en todos los clarinetes las notas son iguales.
- Terceras, quintas, octavas...
- Mi6 y fa6, la4 y sib4 y mi3.
- Depende de otras cosas también. El material por ejemplo, la tensión de cada uno en ese momento...
- Las quintas.

Las demás respuestas son negativas.

20. En una escala del 1 al 10, siendo 1 totalmente inconsciente y 10 muy consciente, ¿A qué nivel cree usted que los jóvenes clarinetistas son conscientes de esta técnica?



Gráfico 13. Consciencia sobre el tema. (Elaboración propia).

9.2.Resolución de la encuesta.²⁷

Después de la presentación de los resultados obtenidos en cada una de las preguntas realizadas en el formulario, fueron analizadas cada una de las respuestas en base a toda la investigación previamente realizada.

A través de esta encuesta fue posible comprender el desconocimiento que existe sobre este tema y lo necesario que es adquirir información para poder aplicarla y conseguir mayor dominio a la hora de tocar el clarinete con el conocimiento de dicha técnica.

Como se dijo con anterioridad la encuesta fue respondida por 83 personas, entre ellos se encuentran solistas y profesores de prestigio, estudiantes con mucha experiencia, estudiantes de cursos avanzados y algunos exalumnos que dejaron de estudiar con conocimientos altos sobre el instrumento.

En definitiva, se trató de enviar el formulario a músicos conocidos que pudieran responder gracias a sus altos conocimientos en el instrumento.

Las edades de los encuestados comprendían desde los 18 años hasta los 54 ambos inclusive. El 62,7% de los encuestados que respondieron eran hombres y un 37,3% mujeres.

De ellos un 94% tenían más de 10 años de experiencia tocando el clarinete, por tanto los conocimientos suficientes como para responder con conocimiento el formulario. Los demás menos de 10.

El 78,3% tiene estudios superiores (41% licenciatura, 31,3% Máster, 6% doctorado). El resto tiene estudios de grado medio.

De los encuestados, un 85,5% tiene experiencia dando clases de clarinete.

Para clasificar los años de experiencia se realizó una tabla de elaboración propia ya presentada en el punto anterior en la que podemos observar cuantos profesionales tienen experiencia y de cuantos años es.

²⁷ Pueden leer todas las respuestas tal y como las escribieron los encuestado en el punto anterior.

Experiencia	Personas
0 a 5 años	44
6 a 10 años	22
11 a 15 años	6
16 a 20 años	2
21 a 25 años	6
Más de 25 años	3

Basándonos en estos datos en los que se describían las características de los encuestados, a partir de la pregunta número 7 podemos recopilar la información necesaria para sacar conclusiones sobre el tema expuesto en dicho trabajo de investigación.

Debido a la extensión de las preguntas y respuestas del formulario haremos un resumen y destacaremos las conclusiones principales que competen al tema de dicho trabajo de investigación.

La mayor parte de los encuestados estuvieron de acuerdo en que existe una adaptación de la embocadura durante la ejecución. Tan sólo un 19,3% contestaron que tiene una forma fija.

Pudiendo marcar varias respuestas, se hizo una lista de elementos que podían modificar la embocadura y de entre ellos la mayoría respondió (66,3%) que la cavidad bucal era la mayor responsable en la modificación de ésta. Le siguió el labio inferior con un 44,6%, mandíbula y caña. Otra opción fue responder otra cosa diferente a las respuestas que se presentaba en el formulario y de forma sintética la mayoría de los encuestados que respondieron a “otro elemento” respondieron que en general era un cómputo de todos los elementos presentados. Las demás respuestas fueron variadas de las que no se pudo sacar nada en claro.

Continuando con la adaptación de la embocadura se preguntó que en qué aspectos influía dicha adaptación. Las respuestas fueron variadas e incluso se marcaron varias a la vez, pero podemos destacar “la afinación”, “la calidad del sonido” y “el color del sonido”

como respuestas más solicitadas. Otras respuestas fueron variadas sin poder destacar nada. Cada miembro encuestado que marcó “otro...” opina una cosa diferente.

Una de las preguntas claves en esta investigación fue la N° 10. **“¿Conoce si existen posiciones estándares en el tracto vocal para estos parámetro?”**

A lo que los encuestados respondieron con una mayoría del 72% que no. Por tanto podemos demostrar que es un tema y una técnica completamente abstracta. Aquella minoría que respondió que sí explicó en el siguiente apartado cuáles eran aquellas posiciones estándar de las que hablaban.

Después de recopilar todas las respuestas sacamos en claro que cada una de las respuestas eran poco concisas, tan sólo podemos destacar que hay varios que coinciden en que usan “vocalizaciones o la posición de las vocales” para ciertas notas pero sin especificar cuando las usaban ni con que notas, o la colocación de la lengua, pero también sin especificar la altura ni la posición para cada nota. Por tanto volvemos a confirmar que sigue siendo un tema desconocido.²⁸

En cuanto a la existencia de libros informativos o métodos que existen que tratan sobre esto, el 88% de los encuestados respondió que no conocían ningún método y tan sólo un 12% respondió que sí. Pero a la hora de analizar qué libros eran los que conocían se pudo comprobar que tan sólo hablaban por encima de la embocadura del clarinetista en general y sobre todo era información para los que comienzan a tocar el clarinete, y no trataban sobre el tracto vocal ni cómo funciona.

Continuamos recopilando información acerca de las configuraciones personales de los encuestados en la pregunta 14, y teniendo en cuenta que era una pregunta con respuestas múltiples resumimos la respuesta en que la mayoría usa la lengua (73,5%) para hacer modificaciones y la posición de las vocales (56,6%). Los demás consideraban también cualquier sílaba y alguna respuesta fuera de los elementos proporcionados, pero sin conclusiones diferentes.

Una de las preguntas más complejas de analizar ha sido la número 15. Esta pregunta no era de respuesta corta por tanto se ha tenido que analizar respuesta a respuesta lo que han respondido los encuestados.

²⁸ Pueden leer todas las respuestas tal y como las escribieron los encuestado en el punto anterior.

Iba dirigida a los profesores o exprofesores, y a través de ella se pretendía averiguar cómo explican o han explicado esta parte técnica a sus alumnos. La pregunta era la siguiente:

“En caso de ser o haber sido profesor, ¿Cómo explica este tema a sus alumnos? ¿Usa alguna metodología en concreto?”

La respuesta más común ha sido que es explicado mediante **la experimentación**. Intentan explicar al alumno las mismas vivencias o experiencias que han tenido ellos a la hora de estudiar e intentan que el alumno experimente lo mismo o que aprenda por sí mismo a controlar el tracto vocal a través de imitación.

Otros dicen que a sus alumnos les enseñan a colocar el tracto vocal poniendo la posición de las vocales y la modificación de la lengua.

Y por último hay algunas respuestas que dicen que intentan enseñar la técnica del cantante a sus alumnos.

Las demás respuestas son variadas y no podemos hacer recopilación de datos ya que cada respuesta es diferente.²⁹

Podemos considerar la respuesta más concisa aquellos que respondieron “la técnica del cantante”, ya que es una técnica consolidada y podemos tener referencias y por tanto trabajar con ella. Las demás respuestas siguen siendo abstractas y una vez más demostramos que no es un tema del que podamos hablar con afirmaciones y claridad.

Sin embargo, a pesar de las respuestas poco concisas en las preguntas anteriores por parte de los encuestados, la siguiente pregunta ha traído confusión a los resultados ya que después del desconocimiento que ha mostrado la mayoría, un 55,4% ha respondido que el control del tracto vocal es una técnica definida en la pedagogía del instrumento.

Sin embargo, nadie ha sabido dar una explicación de por qué es una técnica definida.³⁰

La siguiente pregunta, número 18, consistía en responder si sabían de la existencia de alguna configuración para alguna nota específica o intervalo, a lo que la mayoría respondió con un 55,4% que sí. Los que respondieron que sí tuvieron que explicar cuáles eran aquellas notas o intervalos, y en este caso hubo muchas respuesta comunes. A pesar de la gran variedad de respuestas³¹ podemos distinguir dos contestaciones: **en las notas agudas y en los cambios de registro**.

La última pregunta del cuestionario ha sido clave para ratificar lo que se pretendía con este formulario, afirmar que los clarinetistas, por norma, no son conscientes de lo que

²⁹ Pueden leer todas las respuestas tal y como las escribieron los encuestado en el punto anterior.

³⁰ Pueden leer todas las respuestas tal y como las escribieron los encuestado en el punto anterior.

³¹ Pueden leer todas las respuestas tal y como las escribieron los encuestado en el punto anterior.

ocurre en el interior de la cavidad bucal, de la colocación de la lengua, del paladar, laringe... en resumen, no somos conscientes de lo que sucede en nuestro tracto vocal a la hora de tocar el instrumento.

La pregunta decía: **“En una escala del 1 al 10, siendo 1 totalmente inconsciente y 10 muy consciente, ¿A qué nivel cree usted que los jóvenes clarinetistas son conscientes de esta técnica?”** A lo que las respuestas no sobrepasaron la mitad del gráfico presentado en el punto anterior.



Finalizando este apartado y sacando conclusiones podemos confirmar que este tema es un gran desconocido en el mundo del clarinetista y que demostrando la importancia que tiene en los puntos anteriores, debería considerarse de vital importancia investigar más sobre él para poder obtener más explicaciones. De esta manera conseguiremos que la técnica sea explicada de forma clara y ayude al dominio total del instrumento, a no lesionarnos o forzar la garganta y a ser conscientes de lo que hacemos para conseguir algo.

10. Reflexión final

Este trabajo de investigación nos permitió constatar que existe escaso material acerca de este tema, y que la mayor parte de la temática está escrita en inglés.

Después de analizar la literatura encontrada se confirmó que es un tema necesario de investigar para los clarinetistas y que a día de hoy aún está en descubrimiento y desarrollo.

Es por ello que la dificultad a la hora de encontrar información fue considerable, ya que la mayor parte de la información encontrada hablaba muy por encima del tracto vocal y se centraba casi siempre en la colocación de la boca y la parte externa de ésta.

De acuerdo con la información encontrada podemos decir que la técnica del tracto vocal a día de hoy es pasada por alto a la hora de enseñar y que uno de los objetivos para futuros profesores será integrar esta temática a la pedagogía del instrumento. Por tanto será necesario que los profesores actuales y futuros se preparen e investiguen acerca de esto para tener conocimientos suficientes a la hora de enseñar la técnica de una forma más completa.

Esta investigación abre puertas a una nueva etapa de nuevos conocimientos y descubrimientos.

Mediante el estudio de la técnica vocal se pretende poner en funcionamiento nuevas herramientas que contribuyan al desarrollo y la evolución del control del clarinete. Con ejercicios que fortalezcan y desarrollen el tracto vocal y todos los órganos que de alguna manera afectan a la emisión del sonido.

Se trata de contribuir de forma técnica al estudio del instrumento y de esta manera obtendremos beneficios para el cuerpo y conseguiremos controlar de forma consciente aquello que queramos realizar a la hora de su ejecución.

Bibliografía

- Almeida, A. J. (2012). *A influência da técnica vocal nos instrumentos de sopro nos alunos do ensino vocacional de música: um estudo efectuado nos distritos de Vila Real e de Bragança*. Vigo.
- Eras Córdova, L. D. (2018). La técnica vocal como herramienta en el desarrollo de los instrumentistas de viento-madera. *Revista de investigación y pedagogía del arte*.(4).
- Estellés, J. L. (1995). La embocadura del clarinetista. Saber para olvidar. *Quodlibet. Revista de especialización musical*.(1), 37-50.
- Fritz, C., & Wolfe, J. (2005). How do clarinet players adjust the resonances of their vocal tracts for different playing effects? *The journal acoustical Society of America*, 118(5). Obtenido de <https://doi.org/10.1121/1.2041287>
- Fritz, C., Caussé, R., Kergomard, J., & Wolfe, J. (2005). Experimental study of the influence of the clarinettist's vocal tract. *Forum Acusticum*.
- Grove, G. (1904). *The Grove Dictionary of Music* (Vol. 2). (J. A. Fuller, Ed.)
- Guzmán, M. (2010). Terapia y entrenamiento de la voz con tracto vocal semiocluído. *ORTOFON. Artículo de divulgación científica en el área vocal*.
- Ladefoged, P. (1996). *Elements of Acoustic Phonetics* (Vol. second). Chicago: University of Chicago Press.
- Lemoine, R. C. (2016). *An Ultrasonographic Observation of Saxophonists' Tongue Positions*. Arizona.
- Martín, H. A. (2015). *Multifónicos en el clarinete Boehm. Análisis interválico-performativo, clasificación y secuenciación didáctica*. Valladolid: Tesis Doctoral.
- Ortega, A. G. (2014). La laringe y la ejecución de instrumentos de viento. Rutinas de calentamiento y enfriamiento laríngeo. *Huellas. Búsquedas en artes y diseño*.(8), 51-60.
- Quezada, D. G., & Payri, B. (2016). La embocadura interior: configuraciones del tracto vocal en la pedagogía del clarinete. *Revista electrónica de LEEME*(37), 20-34.

Seikel, J., King, D., & Drumright, D. (2005). *Anatomy & Physiology for Speech, language and hearing*. Australia: Inlibrary.

Westphal, F. (1990). *Guide To Teaching Woodwinds* (Vol. 5th (fifth)). Edition Paperback.

Anexos

I. Ejemplo de una planificación de clase en la PES.



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Mestrado em Ensino da Música (2018-2019)

IV Semestre

Prática em Ensino Supervisionado

Plano de Aula

Aluno: Caio Alves	Grau:7º(Articulado)
Hora da aula: 16:00	Quinta-Feira, dia 9 de Maio de 2019
Duração: 45 minutos	

Conteúdos Específicos	Objetivo/ Trabalho a realizar
Exercícios de aquecimento baseados nas escalas (Duração: 10min.)	Objetivo: Aquecer não só o instrumento mas também a embocadura antes de iniciar um estudo mais intensivo no instrumento. A utilização de várias articulações ao longo do exercício trabalha também as várias articulações que vamos encontrar nas peças que serão trabalhadas posteriormente e desenvolvemos o <i>staccato</i> .
Exercício de harmónicos (Duração: 5 min.)	Objetivo: Este exercício é aplicado a este aluno especificamente com o intuito de melhorar e desenvolver o seu controlo da garganta, o que vai ajudar, posteriormente, na peça de Stravinsky onde encontramos saltos muito grandes de registo.
“Concertino para clarinete e piano” – Weber (Duração: 15min.)	O aluno tem vindo a trabalhar esta peça ao longo do 2º período letivo, e já tocou a mesma em audições anteriores. Trabalho a realizar: Passagens que não estão completamente dominadas serão trabalhadas com mais pormenor. Serão utilizados exercícios que o aluno pode utilizar no seu estudo individual e independente, e que pode aplicar noutros momentos da sua prática instrumental.
“Three Pieces” para clarinete solo – Stravinsky (Duração: 15min.)	Tal como a peça anterior também esta o aluno tem vindo a trabalhar ao longo do 2º Período, no entanto, por ser uma obra que exige uma maior destreza técnica e sendo a primeira peça contemporânea que o aluno toca, ainda não está totalmente dominada. Trabalho a realizar: Irei insistir e trabalhar mais o 3º andamento pois é onde o aluno apresenta mais dificuldades e o menos trabalhado.

CONSERVATÓRIO REGIONAL DO BAIXO ALENTEJO

ESTATUTOS

24 de Fevereiro de 2016

CAPÍTULO I

(Composição, Localização e Objetivos)

Art.º 1.º - O Conservatório Regional do Baixo Alentejo, adiante designado abreviadamente por Conservatório, é uma associação sem fins lucrativos, constituída por um número ilimitado de pessoas jurídicas coletivas, públicas e privadas, com sedes ou delegações nesta região, movidas pelo interesse comum na atividade do Ensino Escolar Artístico, na multiplicidade dos seus aspetos.

§ Único - As pessoas coletivas, públicas ou privadas, sem sede ou delegação na região, e as pessoas singulares poderão excecionalmente ser admitidas como associadas, mas a título extraordinário ou honorário.

Art.º 2.º - O Conservatório terá a sua Sede na Praça da República, n.ºs 45 e 46, em Beja. Porém:

- 1 - As atividades do Conservatório poderão funcionar em espaços no edifício sede ou em quaisquer outros, tanto na cidade de Beja como fora dela.
- 2 - Para prossecução dos seus objetivos, poderão ser criadas secções escolares em quaisquer localidades da região.

Art.º 3.º - É objetivo fundamental do Conservatório promover e manter nas melhores condições a realização de atividades escolares, nomeadamente pela lecionação de cursos de ensino escolar artístico, nas áreas da música, da dança, do teatro, das artes plásticas ou outras, segundo as vias e regimes previstos na Lei e os planos e programas de estudo oficiais ou próprios, mediante a autorização legal competente.

§ 1.º - Além destes cursos, o Conservatório pode ainda apoiar ou promover a realização de cursos preparatórios ou livres, bem como ações complementares de formação, e naquelas mesmas áreas de estudos artísticos.

§ 2.º - O Conservatório poderá ainda promover ou apoiar a organização e realização de atividades culturais, internas ou públicas, com e sem a participação de alunos e professores.

§ 3.º - Poderá o Conservatório editar e publicar obras de interesse cultural ou educativo, nomeadamente para divulgação das suas atividades.

§ 4.º - Poderá também o Conservatório organizar uma biblioteca, discoteca e videoteca. § 5.º - Poderá criar um Centro de Investigação Etnomusicológica.

§ 6.º - Poderá também desenvolver outro tipo de atividades, de forma a garantir fundos para funcionamento ou investimento.

CAPÍTULO II

(Categorias de Associados)

Art.º 4.º - O Conservatório tem quatro categorias de associados: efetivos, fundadores, extraordinários e honorários.

Art.º 5.º - São associados a título efetivo as pessoas jurídicas coletivas, públicas ou privadas com Sede ou Delegação na Região do Baixo Alentejo, mediante a prestação de um contributo inicial ou joia e de outros contributos ou quotas regulares.

§ Único - Serão considerados fundadores os associados inscritos a título efetivo que assinaram a escritura pública de constituição da Associação.

Art.º 6.º - As entidades referidas no corpo do art.º 1.º que, por impedimento legal ou dos seus estatutos, não possam comprovadamente inscrever-se como associados efetivos, bem assim as referidas no § único do mesmo artigo, poderão ser associadas a um dos seguintes títulos:

- a) Associados extraordinários: desde que se proponham apoiar efetiva e, ou, regularmente, por quaisquer meios, o desenvolvimento das atividades do Conservatório;
- b) Associados honorários: desde que tenham prestado, no domínio da cultura ou do ensino artístico, serviços relevantes à região ou ao Conservatório, e como tal sejam reconhecidos pela Assembleia-geral.

CAPÍTULO III

(Admissão de Associados)

Art.º 7.º - A admissão de associados far-se-á mediante proposta assinada e autenticada, apresentada pela própria entidade candidata, por um associado, ou pelo Diretor Executivo, dirigida ao Presidente do Conselho de Administração.

§ Único - No caso da proposta ser reprovada, o proponente poderá recorrer para a Assembleia-geral, no prazo de trinta dias, desde que o respetivo requerimento seja assinado por um conjunto de associados não inferior à quinta parte da totalidade. A decisão sobre o recurso é definitiva.

Art.º 8.º - A admissão de associados a título honorário, será submetida a ratificação da Assembleia-geral.

CAPÍTULO IV

(Deveres dos Associados)

Art.º 9.º - Os associados têm os seguintes deveres:

- a) - Cumprir o fixado nos presentes Estatutos;
- b) - Aceitar os cargos para que sejam eleitos, salvo impossibilidade justificada;
- c) - Contribuir para os objetivos gerais do Conservatório e, em especial, dos expressos no art.º 3.º;
- d) - Pagar as contribuições, joias ou quotas, nos termos estabelecidos nestes Estatutos.

§ 1.º - O valor da quota anual será fixado em Assembleia-geral, devendo este valor ser pago em doze prestações mensais. Após a aprovação do orçamento e do plano de atividades, cada associado será informado, por escrito, do valor a pagar mensalmente.

§ 2.º - A falta de pagamento das quotas nos termos fixados, ou o incumprimento de um acordo de pagamentos subscrito e aceite pelo associado devedor e pelo Conselho de Administração do Conservatório, ultrapassado o prazo de três meses, implica a suspensão de direitos ao associado em causa. No caso dos acordos de pagamentos, o não pagamento de três prestações mensais implica automaticamente o vencimento das restantes ainda não vencidas e a exigência do pagamento das mesmas.

§ 3.º - Se nos trinta dias subsequentes à data de suspensão de direitos não for regularizada a situação de dívida, o Conselho de Administração determinará o afastamento do associado, propondo a ratificação desta decisão na Assembleia-geral seguinte.

§ 4.º - No caso de não cumprimento, por parte dos associados, do disposto na alínea c) deste artigo, ou em caso de infração grave, poderão os associados ser suspensos pelo Conselho de Administração, que levará o caso a discussão e ratificação na Assembleia-geral.

§ 5.º - O fixado nas alíneas b) e d) deste artigo não é aplicável aos associados referidos no art.º 6.º.

§ 6.º - Os associados referidos no art.º 6.º poderão propor-se ao pagamento de quotas extraordinárias, ou substituí-las por contributos ou subsídios financeiros regulares, a acordar com o Conselho de Administração, conforme as condicionantes legais ou estatutárias a que sejam sujeitos.

CAPÍTULO V

(Direitos dos Associados)

Art.º 10.º - Os associados gozam dos seguintes direitos:

1. Votar e ser votado;
2. Exercer, nos Corpos Sociais, os cargos para que tenham sido eleitos e as competências distribuídas;
3. Utilizar as regalias consignadas nos Estatutos;
4. Apresentar sugestões e propostas;
5. Fazer-se representar, nos Corpos Sociais e nos atos em que deva participar, por quem tenha mandato bastante.

§ Único – Os números 1 e 2 deste artigo só são aplicáveis aos Associados referidos no art.º 5.º, isto é, aos associados efetivos.

CAPÍTULO VI

(Património e Receitas)

Art.º 11.º - Constituem património do Conservatório:

1. Os depósitos bancários realizados a seu favor, os valores em caixa e o resultado das receitas a que tenha direito;
2. Todos os bens, móveis ou imóveis, com que fique dotado à data da sua constituição, ou que venha a adquirir a qualquer título, nomeadamente por compra, herança, doação, legado ou outro.

Art.º 12.º - O Conservatório poderá aceitar e, ou, fruir de bens que lhe sejam confiados em depósito, cedência ou uso, ainda que temporários, zelando pela sua conservação e regular utilização, procedendo à sua devolução quando apropriado, desde que não consumidos.

Art.º 13.º - São receitas do Conservatório os valores que receba a título de:

1. Contribuições, joias ou quotas de associados;
2. Subsídios, donativos, heranças ou legados;
3. Resultado de festivais ou outras iniciativas de carácter cultural, nomeadamente da venda de livros ou outros materiais que publique;
4. Propinas de alunos ou formandos;
5. Contrapartidas ou dotações que lhe caibam, como consequência de quaisquer contratos de patrocínio, associação, colaboração ou outros, de que seja parte;
6. Receitas ou quaisquer vantagens financeiras a que tenha direito ou lhe sejam atribuídas ao abrigo da Lei, nomeadamente de Mecenato Cultural ou outras.
7. Receitas de outras atividades que venha a desenvolver, no respeito da Lei, atividades previamente aprovadas pelo Conselho de Administração.

Art.º 14.º - O valor das contribuições, joias ou quotas dos associados, e respetivas formas de prestação, serão fixadas pelo Conselho de Administração, mediante proposta do Diretor Executivo, e posteriormente ratificadas pela Assembleia-geral.

CAPÍTULO VII

(Corpos Sociais e sua Eleição)

Art.º 15.º - O Conservatório tem os seguintes Corpos Sociais:

1. Assembleia-geral;
2. Conselho de Administração;
3. Conselho Fiscal.

§ Único - Para maior eficácia no cumprimento dos objetivos, e uma melhor e mais próxima gestão escolar, os Corpos Sociais do Conservatório contarão ainda com a colaboração dos seguintes órgãos escolares especializados, nomeados nos termos do artigo 32.º e seguintes, destes Estatutos:

- a) Diretor Executivo;
- b) Direção Pedagógica;
- c) Conselho Pedagógico.

Art.º 16.º - A Mesa da Assembleia-geral, o Conselho de Administração e o Conselho Fiscal serão eleitos por voto secreto e listas fechadas, sendo uma obrigatoriamente apresentada pelo Conselho de Administração cessante.

§ 1.º - As listas referidas neste artigo devem ser apresentadas ao Presidente da Mesa da Assembleia-geral, com a antecedência mínima de oito dias da data da reunião para a eleição, acompanhadas de um programa de atividades ou ações a cumprir durante o mandato.

§ 2.º - O mandato dos Corpos Sociais é de quatro anos, com início no primeiro dia do mês de Janeiro.

§ 3.º - Em caso algum se admitirá delegação para efeito de voto, com respeito do disposto no n.º 5 do art.º 10.º destes Estatutos, porém, poderão ser admitidos votos por correspondência.

§ 4.º - A distribuição dos cargos, nos Corpos Sociais, fará obrigatoriamente parte da lista ou listas de candidatura, podendo no entanto haver alterações no exercício dos cargos inicialmente distribuídos se para tanto, houver consenso no respetivo órgão social.

§ 5.º - Sempre que os associados pretendam exercer os cargos para que se candidatam, por meio de representação, deverão especificar nas listas, por ordem os nomes das personalidades que para tal mandatarão, num máximo de três por cargo, ficando o primeiro como efetivo e os restantes como suplentes.

CAPÍTULO VIII

(Assembleia Geral)

Art.º 17.º - A Assembleia-geral é constituída por todos os associados referidos no art.º 5.º, isto é:

Pelos associados efetivos e fundadores, na plenitude dos seus direitos estatutários, representados por quem tenha, para tanto, competência legal ou mandato bastante. Cada um destes associados constitui um único membro da Assembleia-geral, dispondo de um único voto, independentemente do número de mandatários por que se faça representar. Estes associados serão adiante e abreviadamente designados por Membros da Assembleia-geral;

§ Único – Os associados a título honorário ou extraordinário, referidos no art.º 6.º destes Estatutos, embora não sejam Membros da Assembleia-geral, poderão participar nas suas reuniões, porém com o estatuto de observadores e, conseqüentemente, sem direito a voto.

Art.º 18.º - A Assembleia-geral é dirigida por uma Mesa, composta por um Presidente e dois Secretários. Estes serão assumidos pelas instituições ou entidades eleitas, por meio dos seus representantes.

Art.º 19.º - A Assembleia Geral reunirá ordinariamente, por convocatória do Conselho de Administração, duas vezes por ano, no primeiro e quarto trimestre, destinando-se a primeira à aprovação do balanço e contas do ano anterior, e a segunda à discussão e aprovação do orçamento e do plano de atividades para o ano seguinte, e eventual eleição dos Corpos Sociais.

Art.º 20.º - A Assembleia-geral funcionará em primeira convocatória, com a presença de pelo menos metade do número total dos seus Membros;

§ Único – Na falta de quórum em primeira convocação, a Assembleia poderá ainda funcionar meia hora depois, com a presença de qualquer número de Membros.

Art.º 21.º - Nas reuniões ordinárias da Assembleia-geral poderá ser concedido, antes do período da ordem de trabalhos, um outro período de cerca de meia hora, para discussão de outros assuntos não previstos e que a Assembleia reconheça de interesse coletivo.

Art.º 22.º - A Assembleia-geral reúne extraordinariamente, por convocatória do Conselho de Administração, nos seguintes casos:

- a) Se o próprio Conselho de Administração entender que existem razões que o justifiquem;
- b) A requerimento de um quinto do número total dos associados referidos no art.º 5.º destes estatutos (efetivos e fundadores), desde que estes se encontrem na plenitude dos seus direitos estatutários e o fim seja legítimo;

§ 1.º - Se o Conselho de Administração não convocar a reunião extraordinária da Assembleia Geral, nos casos em que deva fazê-lo, será lícito, a qualquer dos associados referidos no art.º 5.º destes Estatutos que se encontre na plenitude dos seus direitos estatutários, efetuar a convocação;

§ 2.º - As reuniões extraordinárias da Assembleia Geral não podem funcionar, em primeira convocatória, sem a presença de, pelo menos metade do número dos seus Membros, podendo funcionar, porém, e em segunda convocatória, uma hora depois, com a presença de qualquer número dos seus Membros.

Art.º 23.º - A Assembleia Geral será convocada por meio de aviso postal expedido a cada um dos associados efetivos e, se conveniente, por anúncio na imprensa regional, com a antecedência mínima de oito dias, indicando a convocatória o dia, hora e local da reunião, bem como a respetiva Ordem de Trabalhos. Sempre que se pretenda tratar de qualquer proposta de alteração destes Estatutos, a convocatória terá também que ser feita expressamente para esse fim.

Art.º 24.º - As deliberações da Assembleia-geral são tomadas por maioria absoluta de votos dos seus Membros. Porém:

§ 1.º - As deliberações sobre alterações dos Estatutos exigem o voto favorável de três quartos do número dos Membros da Assembleia-geral presentes.

§ 2.º - A dissolução do Conservatório só poderá ser aprovada em reunião da Assembleia-geral expressamente convocada para esse fim, e com o voto favorável de, pelo menos, quatro quintos dos associados referidos no art.º 5.º destes Estatutos.

Art.º 25.º - Na eleição dos Corpos Sociais, o voto é secreto, podendo este ser admitido por correspondência. Não é porém admitida a delegação para tais efeitos.

CAPÍTULO IX

(Conselho de Administração)

Art.º 26.º - O Conselho de Administração é constituído por um Presidente, um Secretário e um Vogal. Estes cargos serão assumidos pelas Instituições ou entidades eleitas, por meio dos seus representantes.

Art.º 27.º - O Conselho de Administração tem por funções realizar os objetivos do Conservatório, exercer a sua administração e gestão, promover a efetivação das deliberações da Assembleia Geral, representar o Conservatório em juízo e fora dele, bastando a assinatura de dois dos seus membros em efetividade de funções para o obrigar.

§ Único - Para o cabal exercício destas funções, nomeadamente para a sua direta e efetiva implementação ou gestão próxima, o Conselho de Administração disporá da colaboração dos órgãos especializados referidos no § único do art.º 15.º, nos quais poderá delegar competências.

Art.º 28.º - O Conselho de Administração reunirá ordinariamente, três vezes por semestre, como mínimo, devendo o respetivo calendário de reuniões ser acordado, para cada semestre, na reunião anterior; poderá ainda reunir extraordinariamente sempre que o Presidente o convoque.

§ 1.º - Este Conselho funciona com a maioria dos seus componentes em exercício e delibera pela maioria de votos dos seus membros presentes, tendo o Presidente voto de qualidade.

§ 2.º - A falta de qualquer componente em efetividade de exercício de funções no Conselho, a três reuniões ordinárias consecutivas, sem motivo justificado, corresponderá a renúncia de funções, pelo que o lugar deverá ser preenchido pelo substituto seguinte, com conhecimento à instituição representada.

§ 3.º - Para as reuniões deste Conselho poderão ser convocados membros dos órgãos referidos no § único do art.º 15.º, em ordem ao esclarecimento de quaisquer assuntos.

Art.º 29.º - O Conselho de Administração apresentará anualmente à Assembleia-geral, os relatórios e contas de gerência, bem como os orçamentos e planos de atividades.

CAPÍTULO X

(Conselho Fiscal)

Art.º 30.º - O Conselho Fiscal compõe-se de um Presidente, um Secretário e um Relator. Estes cargos serão assumidos pelas Instituições eleitas, por meio dos seus representantes.

§ Único - O Conselho Fiscal reunirá uma vez por trimestre, e sempre que o julgar conveniente, deliberando nos termos da Lei e por maioria.

Art.º 31.º - Ao Conselho Fiscal compete exercer a fiscalização interna da Associação designadamente:

1. Zelar pelo cumprimento da Lei e destes Estatutos;
2. Dar parecer sobre o orçamento, o relatório e as contas de gerência, bem como outros assuntos submetidos à sua apreciação, como celebração de contratos ou acordos de cooperação, associação ou patrocínio, bem como capitalização de fundos e pedidos de empréstimo;
3. Verificar os fundos em caixa e depósitos, bem como demais valores patrimoniais;
4. Verificar a regularidade dos livros, registos e documentos de suporte contabilístico;
5. Elaborar relatórios da sua ação de fiscalização;
6. Solicitar aos outros corpos sociais e de gestão, elementos que considere necessários ao exercício da sua competência.

§ Único - Os membros do Conselho Fiscal podem assistir às reuniões do Conselho de Administração, com direito a voto consultivo.

CAPÍTULO XI

(Órgãos Escolares Especializados)

Do Diretor Executivo

Art.º 32.º - O Diretor Executivo é nomeado pelo Conselho de Administração que o superintenderá no exercício das suas funções.

§ 1.º - São condições para o Diretor Executivo, nomeadamente:

- a) Tenha adquirido experiência profissional e de direção, também em âmbitos multidisciplinares e internacionais, nos sectores da formação, produção musical ou investigação;
- b) Comprovada atividade artística, a nível nacional ou internacional, na área da música, dança, teatro ou artes plásticas.

§ 2.º - Para maior eficácia no cumprimento dos objetivos, e um melhor e mais profícuo alcance dos projetos desenvolvidos, o mandato do Diretor Executivo será de quatro anos, renováveis mediante acordo entre o Diretor Executivo e o Conselho de Administração.

§ 3.º - A retribuição não poderá ser inferior à do Docente com mais antiguidade de serviço no Conservatório e nunca superior à tabela máxima prevista pelo Contrato Coletivo de Trabalho em vigor, considerando-a equiparada a um horário de trinta e três horas semanais. Cabe ao Conselho de Administração definir, conforme os objetivos alcançados ou a alcançar, o vencimento.

§ 4.º - O Diretor Executivo nomeará um Subdiretor e um Adjunto, ambas as figuras com poderes executivos em caso de ausência do Diretor Executivo e obrigatoriamente funcionários do Conservatório. Em específico, o Subdiretor assumirá ao mesmo tempo o cargo de Presidente da Direção Pedagógica, criando assim um laço fundamental para uma gestão otimizada, entre o Executivo e a Área Pedagógica do Conservatório.

§ 5.º - Como contrapartida do cargo de Subdiretor e de Adjunto, cabe ao Conselho de Administração, sob proposta do Diretor Executivo, definir o suplemento do vencimento, nunca podendo ultrapassar o vencimento do Diretor Executivo.

§ 6.º - São Funções do Diretor Executivo:

- a) Representar o Conservatório Regional do Baixo Alentejo em atos de gestão corrente;
- b) Administrar o património da Associação;
- c) Elaborar relatórios de atividades anuais e submetê-los ao Conselho de Administração;

- d) Propor ao Conselho de Administração a contratação de funcionários, consultores ou assessores técnicos eventualmente necessários;
- e) Executar as atividades delegadas pelo Conselho de Administração, bem como todas as outras inerentes ao seu cargo;
- f) Cumprir e fazer cumprir os presentes Estatutos;
- g) Prestar contas e informar o Conselho de Administração da sua atuação.

Da Direção Pedagógica

Art.º 33.º - A Direção Pedagógica é aprovada pelo Conselho de Administração, será constituída por um Presidente, mais dois a quatro Diretores Pedagógicos, incluindo obrigatoriamente competências curriculares de Música e Dança, com os requisitos previstos na Lei.

§ Único - As competências da Direção Pedagógica encontram-se previstas no Regulamento Interno do Conservatório e circunscrevem-se à Gestão das Atividades Escolares e Culturais.

Do Conselho Pedagógico

Art.º 34.º - O Conselho Pedagógico é o órgão consultivo de coordenação e supervisão pedagógica e orientação educativa do Conservatório, nomeadamente nos domínios pedagógico-didáticos, da orientação e acompanhamento dos alunos e da formação inicial e contínua do pessoal docente e não docente.

§ Único - As competências, a constituição e as normas de funcionamento do Conselho Pedagógico são especificadas no Regulamento Interno do Conservatório.

CAPÍTULO XII

(Disposições Gerais)

Art.º 35.º - As atividades educativas e escolares do Conservatório reger-se-ão por um Regulamento Interno, aprovado pelo Conselho de Administração, mediante proposta do Diretor Executivo, com o parecer do Conselho Pedagógico.

Art.º 36.º - O Conservatório inicia as suas atividades na data da sua constituição legal, por tempo indeterminado. Porém, as suas atividades letivas dependentes de autorização legal só terão início na data determinada pela tutela.

Art.º 37.º - Em conformidade com o disposto no artigo 1.º, o Conservatório Regional do Baixo Alentejo, é uma Associação sem fins lucrativos, e por ser assim, sempre que em 31 de Dezembro de cada ano as receitas sejam superiores às despesas, esses valores não deverão ser considerados saldo, mas antes um fundo de maneiio para fazer face a despesas de Janeiro a Abril do ano seguinte, dado que os subsídios geralmente só a partir desse mês são concedidos.

Art.º 38.º - Os presentes Estatutos entram em vigor após a sua publicação nos termos legalmente previstos.

III. Encuesta realizada

La técnica del tracto vocal aplicada al aprendizaje del clarinete

La técnica del tracto vocal aplicada al aprendizaje del clarinete

Este cuestionario formará parte de una investigación en el ámbito de un Máster pedagógico de música en la especialidad de clarinete, realizado en la Universidad de Évora. Los resultados obtenidos serán utilizados solamente con fines académicos, haciendo saber que las respuestas de los colaboradores son una opinión individual y totalmente anónimas.

No hay respuestas ciertas o erróneas, por este motivo solicito que la respuesta sea sincera y espontánea. Muchas gracias por su colaboración.

1. Edad:

Instrucciones de pregunta: *escribir un número*

2. Sexo

Instrucciones de pregunta: *Seleccione una respuesta*

- Mujer
 Hombre

3. ¿Cuánto tiempo hace que toca el clarinete?

Instrucciones de pregunta: *Seleccione una respuesta*

- Menos de 5 años
 Entre 5 y 10
 Más de 10

4. ¿Cuál es su nivel de estudios en clarinete?

Instrucciones de pregunta: *Seleccione una respuesta*

- Grado Medio
 Grado Superior / Licenciatura
 Máster
 Doctorado

5. ¿Da o ha dado clases de clarinete?

Instrucciones de pregunta: *Seleccione una respuesta*

- Sí
- No

6. ¿Cuántos años de experiencia?

7. ¿A la hora de tocar el clarinete, piensa que hay una forma fija de embocadura o que se adapta durante la ejecución?

Instrucciones de pregunta: *Seleccione una respuesta*

- Forma fija
- Adaptable durante la ejecución

8. En caso de que crea que se adapta, ¿En qué aspectos diría que se ajusta la embocadura?

Instrucciones de pregunta: *Seleccione una o más respuestas*

- Labio
- Mandíbula
- Cavidad bucal
- Caña
- Otro...

9. En caso de que crea que se adapta, ¿En qué aspectos diría que se ajusta la embocadura? ¿Sobre qué factores cree usted que el tracto vocal de un clarinetista tiene influencia?

Instrucciones de pregunta: Seleccione una o más respuestas

- la afinación
- la calidad del sonido
- la emisión
- algunos registros
- color
- efectos
- Otro...

10. ¿Conoce si existen posiciones estándares en el tracto vocal para estos parámetros?

Instrucciones de pregunta: Seleccione una respuesta

- sí
- NO

11. ¿Cuáles son?

Instrucciones de pregunta: en caso de responder NO arriba, escriba NO también aquí

12. ¿Sabe de la existencia de algún libro que hable de esto o método que trabaje este tema?

Instrucciones de pregunta: Seleccione una respuesta

- sí
- NO

13. ¿Cuál?

Instrucciones de pregunta: Si no sabe responde NO

14. ¿Cuáles son sus configuraciones personales para hacer modificaciones en el tracto vocal?

Instrucciones de pregunta: *Seleccione una o más respuestas*

- vocales
- sílabas
- posición de la lengua
- Otro...

15. En caso de ser o haber sido profesor ¿Cómo explica este tema a sus alumnos? ¿Usa alguna metodología en concreto?

Instrucciones de pregunta: *describa el tipo de metodología o la técnica de enseñanza*

16. ¿Cree que podría decirse que, el control del tracto vocal es una técnica definida en la pedagogía del instrumento?

Instrucciones de pregunta: *Seleccione una respuesta*

- sí
- no

17. ¿Por qué?

18. En su opinión, ¿hay alguna nota o intervalo específico para los que se necesite siempre una determinada configuración del tracto vocal?

Instrucciones de pregunta: *Seleccione una respuesta*

- sí
- No

19. ¿Cuáles cree que son?

Instrucciones de pregunta: Responder de forma resumida

20. En una escala del 1 al 10, siendo 1 totalmente inconsciente y 10 muy consciente, ¿a qué nivel cree usted que los jóvenes clarinetistas son conscientes de esta técnica?

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆ / 10