



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**PRIMEROS PASOS EN LA EDUCACIÓN MUSICAL
DEL TROMBONISTA.**

David Taboada Rama

Orientação: Professor Doutor Eduardo Lopes

Mestrado em Música

Área de especialização: Interpretação

Trabalho de Projeto

Évora, 2013



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**PRIMEROS PASOS EN LA EDUCACIÓN MUSICAL
DEL TROMBONISTA.**

David Taboada Rama

Orientação: Professor Doutor Eduardo Lopes

Mestrado em Música

Área de especialização: Interpretação

Trabalho de Projeto

Évora, 2013

RESUMEN

El propósito de este trabajo, no es otro más que el de intentar acercar los conocimientos que pueden permitir un buen aprendizaje al trombonista que se inicie en este mundo. Se han visto aspectos como la inteligencia humana, y se han tratado temas como el aprendizaje, factores psicológicos y de motivación, así como consejos y tácticas que pueden servir tanto alumnos y profesores. Para tal fin hemos establecido una comparativa de dos maneras diferentes de enseñanza, como son la escuela americana y la europea. Finalmente se han analizado los libros que se pueden utilizar para este propósito de enseñanza.

First steps in trombone player musical education

ABSTRACT

The purpose of this work is none other than that of trying to bring the knowledge that can enable good learning trombonist to start in this world. They have seen things like human intelligence, and have addressed issues such as learning, psychological and motivational factors as well as tips and tactics that can serve both students and teachers. we have established a comparison of two different ways of teaching, such as American and European school. Finally we have analyzed the books that can be used for the purpose of teaching.

Os primeiros passos na educação musical do trombonista

RESUMO

O objetivo principal deste trabalho é o de sistematizar o conhecimento para a aprendizagem inicial do trombone. Abordam-se conceitos de inteligência humana, de psicologia e factores motivacionais para o ensino. Dá-se especial ênfase a recursos e tácticas não só para alunos mas também para professores. Também estabelecemos uma comparação entre duas formas diferentes de ensino, como a escola americana e europeia. Por último reflectiu-se sobre métodos e publicações para o ensino do trombone.

DAVID TABOADA RAMA

INDICE

INTRODUCCIÓN	página 6
CAPÍTULO 1	
FUNDAMENTOS DIDACTICO-PEDAGÓGICOS	página 7
1.1 Atención a la diversidad	página 7
1.1.1 La diversidad	página 8
1.1.2 Aprender a aprender	página 10
1.1.3 Descripción de algunas medidas de atención a la diversidad	página 10
1.2 Motivación y consejos	página 11
1.2.1 Estimulación	página 12
CAPÍTULO 2	
FINALIDAD DE LA EDUCACIÓN MUSICAL	página 14
2.1 Sistemas metodológicos	página 15
2.1.1 Método Kodaly	página 16
2.1.2 Método Orff	página 17
2.1.3 Método Suzuki	Página 18
2.1.4 Método Dalcroze	página 19
2.2 Principios didácticos	página 20
2.3 Toma de contacto	página 21
2.4 Relación alumno profesor	página 22
CAPÍTULO 3	
FACTORES QUE INTERVIENEN EN LA INTERPRETACIÓN	página 24
3.1 Factores que intervienen en la calidad del sonido	página 25
3.1.1 Importancia de una buena forma física	página 26
3.1.2 Beneficios del ejercicio físico	página 29
3.1.3 Técnica respiratoria	página 31
3.1.4 Importancia de la máscara fisiológica	página 34
3.2 Importancia de los materiales	página 38
3.2.1 Boquillas y su morfología	página 39

3.3 Cuidado y mantenimiento del instrumento.....	página 40
CAPÍTULO 4	
DESCRIPCIÓN Y ESTUDIO COMPARADO	
DE LOS SISTEMAS METODOLOGICOS MÁS IMPORTANTES DE	
INICIACIÓN AL INSTRUMENTO.....	página 41
4.1 Análisis y comparación de diferentes métodos de trombón	página 44
4.1.1 Método completo de trombón de varas de André Lafosse	página 44
4.1.2 Método para trombón tenor de Branimir Slokar y Marc Reift.....	página 46
4.1.3 El a.b.c. del joven trombonista de Jean Douay	página 47
4.1.4 Método creativo para trombón i de Mercedes Femenia	página 47
4.1.5 Aprende tocando el trombón y bombardino por Peter Wastall.....	página 49
4.2 Comparación de los diferentes métodos	página 49
CONCLUSIONES	página 52
BIBLIOGRAFÍA	página 55

INTRODUCCIÓN

En su *Cancionero popular infantil Español* Juan Montoya (2005) dice:

“Música y niños. Dos rutas que nunca coinciden. El niño pronto se mueve, habla y dibuja. Su primera vida es acción, palabra y forma. Si a todo ello pudiéramos infundir belleza formal y trascendencia, estaríamos en el umbral de la música. Pero ya se sabe que el sentimiento estético y sus formas son el escalón tardío de la emotividad del niño. La música , plena y pura, es inaccesible para el niño. Cuando la empieza a vislumbrar empieza a dejar de ser niño. Cuando la domina es adulto.”.

Estas palabras permiten darnos cuenta del importante cometido del docente para encaminar al alumno hacia la difícil meta de ser un buen intérprete. Por la responsabilidad de hacer un inicio correcto en el aprendizaje del trombón, es necesario hacer un análisis de todos los factores, tanto psicológicos como sociales que puedan influir en dicho propósito. Para perseguir esta finalidad en los siguientes capítulos se tratan temas tan importantes como: la inteligencia humana y los métodos de enseñanza.

Cuando un alumno elige como instrumento el trombón, lo más probable es que no conozca casi nada del instrumento. Su educación musical en la mayoría de los casos es todavía baja. Por otro lado, cada alumno procede de una familia distinta en la que se incentiva más o menos el estudio. Por todo esto el profesor se enfrenta a una tarea educativa nada fácil, ya que su trabajo no se limita a un mero transmisor de los conocimientos de su especialidad. El profesor es una persona cercana al alumno debido a que las clases son individuales. Este trato individualizado es una de las principales diferencias con respecto a otras asignaturas. Son pocas las materias en las que el profesor se enfrenta al alumno tan de cerca. Es por esto por lo que se debe exigir al profesor que haga un buen uso de sus posibilidades como educador.

CAPÍTULO 1

FUNDAMENTOS DIDACTICO-PEDAGÓGICOS

1.1 MEDIDAS DE ATENCIÓN A LA DIVERSIDAD.

La **Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre** (B.O.E. del 4) de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) introduce en el ordenamiento jurídico el concepto de necesidades educativas especiales y establece que el Sistema Educativo dispondrá de los recursos necesarios para que estos alumnos puedan alcanzar los objetivos establecidos con carácter general para todos los alumnos. Plantea cambios de atención a la diversidad que podemos clasificar en tres ámbitos:

a. Ámbito estructural.

Establece la enseñanza básica obligatoria hasta los 16 años (con derecho hasta los 18).

Los Centros deberán contar con la debida organización escolar y realizar las adaptaciones y diversificaciones curriculares necesarias.

La atención al alumnado con necesidades educativas especiales se regirá por los principios de normalización e integración escolar, es decir, con el resto de los alumnos, en el mismo centro.

b. Ámbito de intervención educativa.

Todo alumno o alumna que se encuentra en el tramo educativo obligatorio tiene derecho a recibir una enseñanza adaptada que le permita progresar en función de sus capacidades y con arreglo a sus necesidades, sean o no especiales.

La intervención educativa se basará en principios como:

- Atención pedagógica individualizada
- Partir del nivel de desarrollo del alumno/a
- Asegurar la construcción de aprendizajes significativos.
- Capacidad de creación y modificación de estructuras mentales
- Capacidad de aprender a aprender. Educación permanente
- Actividad creativa e intelectual.

c. Ámbito curricular.

Asume la diversidad desde el propio desarrollo curricular que se adapta al contexto, a los grupos de alumnos y a cada alumno individualmente.

El Currículo será abierto y flexible, adecuando el currículo oficial a las peculiaridades del Centro educativo, lo que implica:

- Programación de aula dirigida al grupo de alumnos.
- Adaptaciones curriculares individuales.
- Tutoría.
- Metodología.
- Evaluación continua. Indicadores de calidad.
- Apoyos, refuerzos, agrupamientos flexibles.
- Optatividad (en secundaria).
- Programas de diversificación y Garantía social.

1.1.1 LA DIVERSIDAD

En comunicación personal con la Doctora Gómez-Pardo, durante los cursos académicos 2003-2004 y 2004-2005 impartidos en el Conservatorio Superior de Música de Castellón, pude obtener una serie de apuntes, tanto de didáctica y psicopedagogía ,como de pedagogía aplicada a la música, de los cuales se desprenden las siguientes palabras y directrices.

Por experiencia, los que hemos pasado muchas horas en las aulas, sabemos que hay situaciones que se repiten año tras año en nuestras clases, que hay características de los alumnos y alumnas que encontramos de forma habitual, y sabemos también que no hay un único tipo de alumno definido por la edad y el nivel escolar en que nos situemos, sino que en el aula, como en la familia, como en la calle, como en la vida misma, la diversidad es un hecho.

Hay unos rasgos comunes que se repiten año tras año en la mayor parte del alumnado y que dependen mayoritariamente de su edad cronológica (la curiosidad en Infantil, el juego en Primaria, inconformismo en Secundaria).

Pero existen sobre todo rasgos diferenciales que tienen que ver con su personalidad, su etapa evolutiva, su nivel de competencia curricular, su ambiente familiar, sus carencias o sus expectativas de futuro.

Todas estas condiciones marcan la diversidad de nuestros alumnos en el aula y las podríamos concretar en:

a. Alumnos/as con distinto nivel de competencia curricular:

Mientras unos han desarrollado las capacidades de etapas o ciclos anteriores otros sólo han desarrollado algunas y otros tienen un nivel superior al que les correspondería.

b. Alumnos/as que se encuentran en distintos momentos de desarrollo somático y psicológico:

Tienen diferentes ritmos de aprendizaje, condiciones físicas y psicológicas variadas que condicionan su desarrollo, ambientes socio familiares ricos o pobres en estímulos, experiencias o expectativas.

c. Alumnos/as con distintas motivaciones e intereses:

Cercanos al ambiente escolar y de estudio en unos casos, y muy alejados en otros. Con un auto concepto positivo o con falta de seguridad y confianza en si mismos

d. Alumnos/as con distintos estilos de aprendizaje:

Que se acercan, posiblemente, a uno o varios de los siguientes:

Activo, Reflexivo, Teórico, Pragmático.

Unos con estrategias cognitivas y otros que cuando trabajan lo hacen mecánicamente.

e. Alumnos/as procedentes de distintos ambientes y contextos socioculturales:

Ambientes familiares o sociales desfavorecidos o enriquecedores, minorías étnicas, culturales y emigrantes.

1.1.2 APRENDER A APRENDER

Cualquier situación de enseñanza-aprendizaje, con cualquier alumno, con todos los medios, en cualquier tipo de agrupamiento, puede ser resuelta favorablemente procurando la construcción de aprendizajes significativos, concibiendo el conocimiento como un todo conexo; esto exige un conocimiento en profundidad del alumno (maduración, experiencia, contexto social, equilibrio, estilo de aprendizaje) para prestarle una atención individualizada en tres vertientes:

- Adaptación de los contenidos y actividades a las capacidades reales, no exigiendo aquello que no pueda realizar: '**poder aprender**'.
- Motivación adecuada, partiendo de sus intereses, que posibilite un aprendizaje activo: '**querer aprender**'.
- Dotación de unas técnicas que fomenten los hábitos de trabajo: '**saber aprender**'.

El aprendizaje significativo ha de ser el resultado de un proceso de investigación y construcción personal que le permita una formación continua, es decir, el discente debe ser capaz de '**aprender a aprender**'. El docente sirve de guía.

1.1.3 DESCRIPCIÓN DE ALGUNAS MEDIDAS DE ATENCIÓN A LA DIVERSIDAD.

Entre las medidas de atención a la diversidad podemos distinguir:

- **A nivel de Centro.** Suponen toma de decisiones en cuanto a la organización del centro.
- **A nivel de Aula.** Las llevará a cabo el profesorado.
- **Medidas ordinarias.** Responden a situaciones normalizadas sin variación significativa del currículo.
- **Medidas extraordinarias.** Son aquellas que suponen una modificación significativa del currículo. (Gómez-Pardo. M.E, Doctora en Pedagogía, por la Universidad Politécnica de Valencia, comunicación personal, Marzo, 2003)

1.2 MOTIVACIÓN Y CONSEJOS

Para la correcta evolución del estudiante en la que le espera un largo recorrido si desea realizar al completo los estudios como instrumentista, el factor motivación es esencial. Esta la motivación es un proceso psicológico, una fuerza interior que empuja a la acción y por tanto a la consecución con éxito de las actividades propuestas. Es conveniente no fijar metas demasiado alejadas que no le conducen a ningún puerto. Sin duda en este sentido el maestro orientará al alumno para que consiga pequeños logros que si estimularan y ayudarán a su evolución. Al iniciante no le puede animar mucho pensar que puede ser un Mozart o Beethoven. Tenemos que conseguir que su objetivo sea superar los objetivos que le proponemos. Otro de los factores que no podemos descuidar es el reconocer en el instante sus logros, pero al mismo tiempo penalizar sus errores. Por ello hay que recordar que tanto el premio como el castigo han de darse inmediatamente. El niño a menudo se ve motivado por la actitud entusiasta de los padres. Es sabido por todos que el estudio del trombón se trata de un estudio no integrado en la enseñanza obligatoria y por lo tanto exige el esfuerzo del estudiante y sus padres.

El resultado de esto supone un beneficio en su aprendizaje.

Por otra parte, si nos encontramos con unos padres que tienen una actitud ansiosa o impaciente y además tienen un desconocimiento de las posibilidades, esto puede desembocar en un grave perjuicio para el progreso de su aprendizaje.

El músico Bonilla. M. (2002) en su libro *El Trombón*, nos habla de dos tipos de motivación, la interna y la externa. Según él, un exceso de celo en la perfección puede ser negativo para la motivación del niño. Por lo que hay ciertas cosas que si no son demasiado graves, es mejor pasar por alto. Si nos encontramos con niños menores a los 12 años las explicaciones se harán con ejemplos de la vida cotidiana, y se evitarán conceptos abstractos.

Un buen consejo para la iniciación es utilizar una grabadora de Mini Disc, para que el alumno pueda escucharse, y así, poder ver mucho mejor sus propios fallos. Este tipo de grabadoras recogen el sonido real sin transformaciones. Cuando el alumno se escucha, siempre reconoce mucho mejor lo que le explica el profesor. Es bueno que el profesor se preocupe por la vida personal del alumno. Que esté informado de sus resultados

académicos y de si practica algún deporte. De esta manera puede apoyar sus actitudes positivas y reprochar las prácticas negativas

1.2.1 ESTIMULACIÓN

Si buscamos qué es inteligencia (Bergamino, 2001). Encontramos que este concepto ha cambiado a lo largo de la historia. En el Siglo antes de Cristo, Sócrates la define como la facultad que permite al hombre no solo reflexionar sobre el mundo, sino también meditar sobre uno mismo. Aristóteles es el primero en relacionar el material suministrado por los sentidos con el trabajo de reflexión elaborado sobre la base de este material.

Llegado a este punto hay que hacer una distinción entre el pensamiento occidental y el oriental. Para los occidentales se consigue una conciencia superior a través de una aplicación al estudio cada vez mayor. Para los orientales se llega a esto mediante la concentración interior. Para San Pablo y toda la teología cristiana se define la inteligencia como la función que permite al hombre conocer a Dios. En el Renacimiento, Leonardo da Vinci dice *“las cosas del espíritu que no pasan a través de los sentidos son vanas”* (Bergamino, 2001).

Para descartes el hombre es una inteligencia unida al cuerpo. La inteligencia es espiritual y el cuerpo material. Fue el primero en ver claramente el mecanismo de la percepción, es decir de la elaboración intelectual de la sensación. *“es el medio para conseguir una ciencia perfecta sobre una infinidad de cosas”* (Bergamino, 2001).

Fue revolucionaria la teoría de Spinoza en el siglo XVII en la que niega la existencia de las “facultades” las califica de “entes metafísicos”. Condillac considera las sensaciones como los únicos y exclusivos fundamentos de la inteligencia. “todo lo que conocemos procede de los sentidos”. Con el camino hacia lo inconsciente abierto, Leibniz “la inteligencia es un esfuerzo evolutivo de la conciencia”. Para Kant, las sensaciones y percepciones adquieren sentido y valor En cuanto están organizadas por la conciencia humana, esto es por la sensibilidad y la inteligencia. Hace una distinción entre afectividad e inteligencia, la primera nos pone en contacto con el objeto y la segunda reflexiona sobre él. A principios del XIX, Hegel hace del intelecto el centro de su sistema y distingue entre el espíritu subjetivo (vida interior), espíritu objetivo (la historia, costumbres) y espíritu absoluto que se manifiesta en el arte, religión, en la filosofía. Schopenhauer, otro filósofo afirma que *“en la conciencia de cada uno, la voluntad se presenta como el elemento primario y fundamental; su predominio sobre el intelecto es incontestable; este último es absolutamente secundario,*

subordinado, condicionado". A principios del XX Bergson, consideraba que la inteligencia se caracteriza por "*una incomprensión natural de la vida*". Y así sucesivamente ha ido cambiando la visión y el concepto de inteligencia, a lo largo de la historia (Bergamino, 2001).

En nuestros días se considera a la Inteligencia como una facultad complicada de definir debido a la diversidad de Las personas. La inteligencia se le suele considerar como la característica que diferencia la adaptabilidad del hombre y su capacidad para aprender y razonar. La psicología moderna se ha interesado más por el análisis del comportamiento y en la elaboración de los procesos mentales, dado que la inteligencia es una característica de las diferentes formas de actividad humana. Estas capacidades no se convierten en inteligencia efectiva si no es con la estimulación que procede del ambiente exterior. Un ambiente carente de estímulos puede inhibir su desarrollo.

Como todas las demás características genéticas, la inteligencia es fruto de la interacción entre el organismo y su ambiente. Es a este punto en el que he pretendido llegar. Bajo el acercamiento a entender cómo se comporta la inteligencia en cada individuo, es más fácil darse cuenta de cómo se comporta cada niño cuando se enfrenta al aprendizaje de un instrumento. Son precisamente estas cuestiones, tanto genéticas, como sobre todo los estímulos recibidos los que van a permitir un perfecto desarrollo de las facultades del niño. Es aquí donde actúa el pedagogo. Pero no sólo él tiene esta labor. La colaboración de los padres en este sentido es necesaria también (Bergamino, 2001).

CAPITULO 2

FINALIDAD DE LA EDUCACIÓN MUSICAL

Visto el punto anterior podemos decir que la estimulación es uno de los factores determinantes en el desarrollo del niño. Así pues, antes de empezar a estudiar el trombón, el contacto con la música debe de haberse realizado previamente tanto en la escuela como en el hogar. El propósito de dicha educación en la escuela, no es la de promover músicos, sino la de potenciar el desarrollo de las capacidades que se hallan en el arte. Lo ideal sería que ésta pudiera llegar a todo ser humano, ya que es parte de la vida. La comunicación y la representación es el tercero de los ámbitos de conocimiento en la educación infantil que facilita la relación entre los niños y su medio. Aquí podemos enmarcar la educación musical.

Para el desarrollo integral de los niños será de vital importancia llegar a dominar las formas de comunicación y los recursos expresivos propios de la sociedad en la que viven. Desde bien temprano el niño ya tiene contacto con los sonidos, incluso en el interior de la madre: percibe la voz de la madre, su respiración y flujo sanguíneo. Una vez nacido el entorno en el que se encuentra también está compuesto de sonidos, que tendrá que ir asimilando para entrar en contacto con él. Poco a poco empezará a imitar, clasificar y ordenar los sonidos. Más tarde localizará las fuentes de los mismos, especialmente aquellos que le resulten familiares. Todas las experiencias sensorio-motrices son las que van a desarrollar el bagaje musical del niño, por lo que no está de más loar todas sus invenciones sonoras. La educación sensorial se convertirá en el canal para que el niño aprenda a procesar la información que llega del exterior y esta sea la base de posteriores aprendizajes significativos. Un periodo de rápido aprendizaje donde se generan grandes cambios son los primeros años de vida. Es aquí donde se ve la evolución de las actividades básicas motoras donde empieza a controlar los movimientos y su relación con el espacio. El control de los músculos de la cabeza, el tronco y extremidades, pertenecen a la motricidad gruesa, así pues el sentido rítmico se irá enriqueciendo con la actividad motriz y el intercambio de sonidos, tanto la memoria sensorial-afectiva como la memoria motriz comúnmente preceden a la memoria de naturaleza cognitiva. En otras palabras, la memoria rítmica y la del sonido se desarrollan antes que la memoria semántica de las palabras. Las

canciones infantiles siempre favorecen la adquisición del ritmo y les ayuda a encadenar sonidos. No es menos importante, ya desde bien pequeños enseñarles a respirar correctamente, ya que el resultado sobre las voces será beneficioso. Así pues, es con la adquisición de la motricidad fina cuando el niño podrá realizar actividades que le permitan sostener y manipular objetos con destreza (Gallego G. C .I ,2000). *El despertar del niño en la música*. Revista de música culta Filomusica.Nº10 Noviembre accedido en Diciembre de 2012.disponible en <http://www.filomusica.com/filo49/actividades.html>.

La educación musical infantil en edades de cero a seis años trabaja básicamente la sensibilización audio-perceptiva y la coordinación progresiva de los movimientos que proporciona a los niños las primeras vivencias referentes a la música. Dicha educación musical les hace partícipes en pequeñas creaciones musicales y sonoras, así pues las danzas, juegos y canciones que se les enseñan van contribuyendo en su desarrollo. La capacidad de entonación así como la creatividad para improvisar canciones irá aumentando a medida que el niño vaya creciendo. En el momento del aprendizaje del trombón ya son más los factores que entran en juego: grado de madurez, asimilación del esquema corporal, despertar de la apreciación musical del niño, motivación y apoyo de la familia. Al referirnos al esquema corporal hablamos de la organización sicomotriz general donde entran en juego los mecanismos y procesos de los niveles motores, tónicos, perceptivos, sensoriales y expresivos.

2.1 SISTEMAS METODOLÓGICOS

Es interesante conocer los diferentes sistemas de enseñanza ya que esto posibilita una herramienta eficaz para el cometido del profesor, que es que el alumno aprenda de una forma sólida y cómoda. He seleccionado los métodos que me parecen más interesantes para el aprendizaje del trombón. Para poder adentrarnos en los métodos de enseñanza hay que entender los términos de método y metodología. Definimos metodología como la encargada de darnos los patrones de como enseñar y conseguir nuestro propósito. Hay que desechar la idea de identificar metodología con los libros de estudios, escalas, que se les conoce comúnmente como métodos. Esta palabra trae la confusión por su doble significado.

En el diccionario se define método como:

1. Modo sistemático y ordenado de obtener un resultado.

2. Conjunto de reglas y ejercicios prácticos.

El segundo significado obedece a los libros de técnica, ejercicios, estudios y escalas. Si buscamos en el diccionario el significado de metodología, nos dice que es el conjunto de métodos utilizados en una investigación. Ahora es mucho más evidente entender que la metodología como concepto amplio engloba la forma de proceder del profesor para la obtención de su propósito como educador. Los diferentes sistemas metodológicos surgen de las investigaciones en psicología y de las Ciencias del aprendizaje. Estos sistemas metodológicos están enfocados a los alumnos que se inician en el aprendizaje de la música. A continuación podemos ver cuatro de los métodos más influyentes y utilizados en la iniciación de la enseñanza musical. (Gómez-Pardo. M.E, Doctora en Pedagogía, por la Universidad Politécnica de Valencia, comunicación personal, 2003-2004.)

2.1.1 METODO KODALY

El afamado pedagogo, compositor e investigador nacido en Hungría Zoltan Kodaly (1882-1962) tenía la convicción de si la música no formaba parte de la cultura universal, el desarrollo intelectual general sería deficiente. Es por esto por lo que el compositor y pedagogo pensaba que la música debía de ser accesible para todos desde los estudios primarios siendo ésta incluida e integrada en el currículum escolar.

Kodaly consideraba la voz humana como base de cualquier músico esto no debe ser olvidado por ningún trombonista ya que desde los inicios el trombón siempre ha estado ligado a la voz, tanto femenina como masculina. Un ejemplo de esto lo tenemos en el Réquiem de Mozart en el que aparece el Trombón bajo, tenor y alto; el trombón alto tiene exactamente la misma música que las voces de contralto y esto no supone ninguna distorsión para la voz. Teniendo en cuenta lo ligado que esta la voz al instrumento podemos apreciar la importancia de ésta.

Siguiendo con las ideas Kodaly en la que nos cuenta de la importancia de las canciones populares que suponen un recuso estupendo para el aprendizaje del alumno. Por lo tanto partiendo de esto en mi opinión considero que se deben utilizar y no perder estas canciones populares para el aprendizaje del trombón.

Realmente son una buena forma de que el alumno haga música con una más fácil comprensión que con una partitura que no está a su alcance. Y quedando claro que el trombón esta tan ligado a la voz esto no debe suponer ninguna dificultad, ni tampoco es necesario de un virtuosismo para poder ejecutar esta música.

El canto polifónico también es de vital importancia para el compositor, ya que pensaba que la monodia no ayuda a cantar con el tono correcto. También Kodaly pretende que el niño improvise, y cree ya que esto le permite desarrollar la imaginación.

Accedido a la información, en Febrero 2013, Disponible en: <http://sites.google.com/site/pedagogiamusi/m/metodo-kodaly>

2.1.2 METODO ORFF

Alemán de nacimiento el compositor Carl Orff (1895-1982) creó un innovador sistema educativo musical basado en el ritmo. Actualmente es uno de los pocos métodos activos existentes creados para la educación musical de los niños, suponiendo así una alternativa al solfeo tradicional.

Esta metodología está basada en la relación del ritmo y del lenguaje, interiorizando y haciendo sentir la música antes de aprenderla. En esta metodología el punto de partida es la palabra para llegar a una frase y a su vez trasmitirla al cuerpo transformando éste en un instrumento de percusión, creando pues la percusión corporal que servirá de nexo o de pequeño puente a la pequeña percusión instrumental y pasando más tarde a los instrumentos de sonidos determinados.

Podemos por lo tanto, resumir sus ideas pedagógicas básicas en tres:

- Dar importancia a la forma de ser y comportamiento del niño.
- Desprecio por la teorización excesiva.
- Insistencia en tres conceptos: palabra, música y movimiento.

<http://sites.google.com/site/pedagogiamusi/m/metodo-orf>.

2.1.3 METODO SUZUKI

Partiendo de la hipótesis de que la habilidad musical no es innata, el violinista, educador y filósofo Shinichi Suzuki(1898-1998) pensaba que dicha habilidad podía ser entrenada.

“Cualquier niño a quien se entrene correctamente puede desarrollar una habilidad musical, y este potencial es ilimitado”

El objetivo del método Suzuki no era entrenar músicos profesionales, sino ayudar a los niños a desarrollar sus capacidades como seres humanos.

"La enseñanza de música no es mi propósito principal. Deseo formar a buenos ciudadanos, seres humanos nobles. Si un niño oye buena música desde el día de su nacimiento, y aprende a tocarla él mismo, desarrolla su sensibilidad, y disciplina y paciencia. Adquiere un corazón hermoso".

Características del método de Suzuki.

Observando éste la capacidad de aprendizaje de la lengua materna de niños de todo el mundo, aplicó los principios básicos de dicho aprendizaje al de la música.

- **Importancia del papel de los padres.** Al igual que en el lenguaje los padres actúan como profesores en el hogar, cuando el alumno se inicia en el instrumento, el padre o la madre aprenden a tocar antes el instrumento, pudiendo así asistir a las clases de instrumentos y practicar antes en casa.

- **Comienzo temprano.** Suzuki considera los primeros años cruciales para el desarrollo de los procesos mentales y de coordinación muscular en el niño pequeño. Abogando por la edad de tres o cuatro años para el comienzo de la práctica musical habiendo escuchado música desde antes de su nacimiento.

- **La escucha.** Es la labor de los padres hacer que la música forme parte del ambiente del niño.

- **Repetición.** A través de la repetición se adquiere destreza para ir sumando poco a poco nuevas capacidades aprendidas.

- **Alentar.** Elogiar y premiar los esfuerzos del niño crean un grato ambiente para éste, animando al niño a que lo haga con sus compañeros también.

- **Aprender con otros niños.** Ayuda a promover la sociabilidad y cooperación así como el afán de superación.

- **Repertorio gradual.** Los niños asimilan conceptos y destrezas musicales dentro del contexto de la música misma.

- **Posponer la lectura.** Comparándolo con la palabra y la lectura hasta que el niño no controla una buena postura, un buen sonido y una buena afinación no se le enseña a leer.

Accedido a la información, en Febrero 2013, Disponible en: <http://sites.google.com/site/pedagogiamusi/m/metodo-suzuki>

2.1.4 METODO DALCROZE

Creando una serie de actividades para la educación auditiva y el desarrollo de la percepción rítmica a través del movimiento, el pedagogo y compositor suizo Émile-Jacques Dalcroze (1865-1950) dejó patente su oposición al aprendizaje de forma mecánica. Haciendo marcar el compás a sus alumnos con los brazos y dando pasos según el valor de las notas, mientras él iba improvisando con el piano, llegó a la conclusión de que el cuerpo humano traduce el ritmo en movimiento, pudiendo éste identificar los sonidos musicales y experimentarlos intrínsecamente. Los principios básicos del método son: todo ritmo es movimiento; todo movimiento es material; todo movimiento tiene necesidad de espacio y tiempo; los movimientos de los niños son físicos e inconscientes; la experiencia física es la que forma la conciencia; la regulación de los movimientos desarrolla la mentalidad rítmica. Teniendo en cuenta estos principios, las características básicas de este método son:

- Improvisación.
- Desarrollo de ejercicios para la orientación espacial.
- Desarrollo de ejercicios para sentir los matices.
- Expresividad.
- El silencio.

Accedido a la información, en Febrero 2013, Disponible en <http://sites.google.com/site/pedagogiamusi/metodo-dalcroze>.

2.2 PRINCIPIOS DIDÁCTICOS

En la actualidad se ponen de manifiesto una serie de nuevas tendencias didácticas, como por ejemplo el de Suzuki. Siempre tratando de acercar y adecuar estas metodologías a la edad síquica y fisiológica de los niños para el aprendizaje del instrumento. Sea cual fuere la naturaleza primigenia del método, todos ellos convergen y se basan en los principios didácticos fundamentales:

1. **Principio de la proximidad:** acercar la enseñanza al punto más próximo del que parte el niño. Utilizando canciones populares e infantiles u obras de grandes compositores escritas para niños yendo siempre de lo conocido a lo desconocido. (Palacios S.M.A. 1998)*La Didáctica aplicada a la enseñanza del instrumento*. Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación. nº 2. Accedido a la información en Marzo de 2013. Disponible en: <http://música.rediris.es/leeme/revista/palacios98>. En trombón no tenemos la tradición de enseñanza como en otros instrumentos como el piano, el violín. A pesar de la antigüedad del trombón su técnica y virtuosismo es relativamente reciente. Por desgracia no podemos contar con métodos que tras pasar más de dos siglos se sigan utilizando.

2. **Principio de ordenamiento:** siempre pasando de lo fácil a lo difícil y secuenciando el todo para hacer así más fácil su aprendizaje, sirviendo así todo lo aprendido en una obra para ser ampliado en la siguiente.

3. **Principio de la adecuación:** todo ha de ser adaptable a las necesidades, posibilidades y entorno del niño.

4. **Principio de la participación y de la vivencia:** se refiere a la educación activa, que parte de la experiencia del alumno. El aprendizaje del trombón es de por sí activa, ya que implica necesariamente la participación del alumno. Pero podríamos considerar este principio de la participación ampliado si tomamos en cuenta que muchos de los métodos citados obligan implícita o explícitamente a que el niño cante lo que toca.

5. **Principio de la espontaneidad:** trata de fomentar la improvisación desarrollando la creatividad del niño. El libro de B. Slokar para Trombón sí trata

continuamente de fomentar desde el principio la creación cuando cada vez que enseña una tonalidad pide que el alumno componga una pieza en dicha tonalidad. El método de Mercedes Femenía también se ocupa de este apartado, y propone varios ejercicios para incentivar el espíritu creativo.

6. **Principio de la auto-corrección:** un alumno ha de ser autosuficiente y ser capaz de detectar y corregir pequeños problemas técnicos e interpretativos y aprender por si solo a resolverlos.

7. **Principio de la eficiencia:** se trata de conseguir un óptimo resultado forzando lo mínimo posible. O se intenta que el alumno consiga tocar relajado y sin tensión, estudiando de forma inteligente para rentabilizar el tiempo de estudio (Palacios S.M.A. 1998). *La Didáctica aplicada a la enseñanza del instrumento*. Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación. nº 2. Accedido a la información en Marzo de 2013. Disponible en: <http://musica.rediris.es/leeme/revista/palacios98>.

2.3 TOMA DE CONTACTO

Las palabras de Juan Hidalgo Montoya mencionadas en la introducción del Trabajo, ponen de manifiesto que el niño no está preparado para diferenciar una buena interpretación de una mala. Ni tampoco sus conocimientos y experiencia le permiten disfrutar de una obra de calidad notable. El niño entenderá y apreciará la música fácil y la música que conoce. El docente sabe que en su primer encuentro tiene que conseguir dejar huella en el alumno y la mejor forma es impresionar al alumno con la música que él podrá hacer. En definitiva: que le guste y no decepcione el instrumento que ha elegido. Entonces queda claro que si tocamos o ponemos música en un reproductor de CD o DVD, una gran obra es probable que el alumno no le guste. Debemos elegir en este momento una pieza de actualidad, del cine o pop. De esta forma sí llegará lo que se pretende, que es que el alumno se sienta atraído hacia el estudio del instrumento. El pedagogo en las primeras clases debe conseguir transmitir de forma sencilla y resumida en que consiste todo lo que acontece al estudio del trombón. Así el estudiante tendrá una idea sin engaños de que a elegido estudiar un instrumento sinfónico y que para su dominio es necesario un estudio progresivo durante años. Aunque también hacerle entender que puede disfrutar de su práctica desde el primer momento de su estudio ya que existe música para todos los niveles. Una de las tareas del

pedagogo es contribuir a que el alumno no pierda el interés por el instrumento y potenciar psicológicamente al educando para que se sienta seguro y capaz de llevar a cabo su ilusión. Otro de los principios que quiero dejar claro, es que en las primeras clases el alumno no es necesario que traiga el instrumento a clase. Las primeras clases deben ser esencialmente teóricas. Al igual que nadie dejaría pilotar un avión a alguien que no sabe absolutamente nada de como se debe pilotar, tampoco tiene mucho sentido que el alumno toque sin unas mínimas nociones de cómo hacerlo. Eso sí, una vez se le a explicado y entendido como se puede tocar y lo que no podemos hacer, es bueno que el alumno experimente todo lo que quiera. El profesor cuando inicia al alumno debe incentivar para que escuche música, ya sea en audiciones, conciertos, grabaciones. Sería interesante que esta práctica se convierta en un hábito (Hidalgo M, J, 2005).

2.4 RELACIÓN ALUMNO PROFESOR.

El alumno y el profesor saben que van a tener una relación cercana como alumno-profesor. Dado que esta relación cercana puede durar bastante tiempo, hay que procurar que se lleve de la mejor forma posible. Así que los aspectos como la educación y el respeto deben primar. Para conseguir esto es esencial que el alumno siempre sepa cual es su posición y que el que lleva las riendas, por supuesto es el profesor. Pero esto no significa que el profesor sea un tirano que atemoriza a sus alumnos. Sin duda, una de las virtudes que debe tener un buen maestro es mantener su posición y al mismo tiempo conseguir que el alumno se sienta cómodo e ilusionado. Las estrategias del profesor para conseguir la motivación, la ilusión para que el alumno se sienta seguro, sin temores y capaz de tocar bien y mejorar son uno de los retos más importantes. El educador se debe fijar en la individualidad de cada niño y atender a la diversidad. Ya que es sabido por todos, que no todos los niños son igual de educados, respetuosos, generosos. Los hay muy tímidos, o excesivamente orgullosos y despreocupados. Por todo esto es esencial que el maestro no trate de la misma forma a todos sus alumnos. Por otro lado, también nos podemos encontrar con casos en los que el alumno tiene alguna discapacidad física como una escasa visión, audición o la longitud del brazo. Entonces tendremos que adaptarnos a sus necesidades.

El maestro ayuda a mantener las ganas de seguir estudiando y refuerza al alumno para que se sienta realizado. Sin duda, el factor psicológico es sumamente necesario tener

en cuenta ya que los niños se pueden venir abajo por diversos factores como una excesiva crítica del maestro o autocrítica. Aunque sabemos que la autocrítica es uno de los puntos necesarios para el progreso, la crítica o autocrítica excesiva puede tener resultados negativos. Los alumnos suelen medirse continuamente con respecto a sus compañeros, pero todos sabemos que es imposible que dos personas toquen exactamente igual y tengan una misma evolución. Pero en numerosas ocasiones nos encontramos con situaciones como en la que alumno ve que le cuesta tocar más que a un compañero. En este caso hay que hacerles entender que eso es normal y que en cualquier momento las cosas pueden cambiar. También podemos comentarles que a todos nos cuestan más hacer unas cosas y sin embargo no nos cuestan otras. Por ejemplo, si un alumno le suena peor que a otro pero en cambio mide muy bien, hay que ensalzar lo que hace correcto e indicar lo que no le sale bien para que mejore. En definitiva el maestro debe ser un poco psicólogo para conseguir el máximo resultado de sus alumnos.

De manera que estos reconozcan sus defectos y virtudes. Animando siempre para que el alumno se sienta con ganas e ilusión para mejorar y disfrutar de sus resultados. Por lo que es necesario que el progreso en el aprendizaje sea continuado, sin saltarse etapas y tampoco se le puede pedir un esfuerzo superior al de sus posibilidades. Lo interesante en este terreno sería, más que el profesor vaya detrás del alumno para que aprenda, sea el alumno el que quiera exprimir al profesor para que le trasmita sus conocimientos (Hidalgo M, J, 2005).

CAPITULO 3

FACTORES QUE INTERVIENEN EN LA INTERPRETACIÓN

La ejecución instrumental requiere de una serie de pautas para poder realizar una interpretación. Cuando el ejecutante toca el instrumento en primer lugar hace una lectura de la partitura, esta primera fase se le llama *Estímulo visual*. En el momento en que transformamos lo que hemos leído en sonido estamos en la segunda fase.

En esta segunda fase tenemos que colocar la embocadura, la vara en la posición correcta, la vibración de los labios correspondiente. La tercera fase corresponde a la percepción que tenemos de lo que oímos de nuestra ejecución. El último punto corresponde a la valoración que hacemos de lo que hemos tocado. En resumen, la ejecución instrumental requiere de cuatro fases:

1. Lectura
2. Ejecución
3. Percepción de la ejecución
4. Valoración de la ejecución

Para poder realizar correctamente el primer punto es necesaria la comprensión de lo que se lee. El solfeo corresponde a esta fase. El alumno tiene que dominar la partitura absolutamente si pretende realizar una correcta ejecución. Por esta razón el principiante que se inicia en la disciplina del trombón siempre debe tocar ejercicios que comprenda desde el principio cual es el resultado que debe conseguir. De esta manera será útil utilizar métodos que sean progresivos en los que el solfeo utilizado se adecue a sus posibilidades. Será conveniente que si aparece una figura nueva, antes la practique.

Hoy las enseñanzas musicales empiezan tanto el instrumento como el lenguaje musical simultáneamente y de manera progresiva. Todos conocemos de músicos de antes que no han conocido el solfeo y que se dice comúnmente que tocan de oído. Estos músicos su primera fase en la ejecución del instrumento es la previa audición de lo que se tiene que tocar. Es conocido por todos la necesidad del dominio de la lectura para poder ser un buen intérprete, pero no hay que despreciar tampoco la diferente forma en la que los músicos de

oído trabajan ya que este es un terreno que queda desatendido hoy. Se supone que ahora estamos más preparados por que cualquier estudiante que quiere aprender a tocar el trombón también conoce el solfeo. No se debe desatender este punto ya que es una herramienta imprescindible para ser un buen intérprete. (Ferrando & Yera 2005)

3.1 FACTORES QUE INTERVIENEN EN LA CALIDAD DEL SONIDO

Por otro lado, es de vital importancia dejar bien claro que una buena base facilitara el camino al alumno para su futuro musical.

El trombonista siempre deberá tener en cuenta desde sus inicios la calidad del sonido.

Hoy en día uno de los mayores quebraderos de cabeza que puede encontrarse un instrumentista de viento es conseguir un sonido apropiado para un determinado estilo, ya que la evolución musical sufrida en el último siglo, ha derivado en una gran gama de estilos y ramas distintas muy diferentes de la música clásica, como pueden ser el rock, jazz, música ligera, o música sinfónica contemporánea, y en especial el trombón de varas, que dada sus cualidades es requerido en todo tipo de estilos musicales.

Una solución rápida y bastante eficaz, es emplear un instrumento de distinto diámetro y material para cada uno de los distintos estilos. Aunque claro está, esta idea es algo descabellada ya que el precio de los instrumentos es algo que no está al alcance de todos, y menos, si este se ha de multiplicar por cada uno de los diferentes estilos.

Y en el supuesto de que alguien pueda costearse este “lujo” se encontrará otro considerable impedimento cuando el intérprete, orquesta o agrupación, decida en un concierto interpretara compositores de distintas épocas y estilos. no podemos tener toda la gama de instrumentos en el escenario debido a su tamaño, y su transporte sería muy dificultoso, con lo que queda no totalmente pero si prácticamente rechazada esta alocada solución.

Aun así, dentro de un mismo estilo cada instrumentista tiene un sonido Característico, reconocible e inimitable. ¿A qué se debe esto? Si dos personas utilizan la misma marca, modelo, tamaño y material de instrumento. ¿Por qué nos encontramos con sonidos de distinto timbre? Tras una larga observación e intercambio de opiniones con numerosos trombonistas.

He llegado a la conclusión de cuáles son los factores que influyen en el sonido:

- Una buena forma física.
- La técnica utilizada a la hora de respirar.
- Control de la columna del aire.
- Importancia de la máscara fisiológica.
- Materiales utilizados.
- Tipo de boquillas.

Todas estas variables son las que influyen en el sonido del instrumento, pero este estudio está basado en la combinación de unos y otros. Aunque cierto es que existe un sonido estándar para el trombón tenor, por otra parte difícilmente explicable por la mediación de la palabra, he de decir que la calidad y el resultado final del sonido es algo subjetivo por lo que es difícil generalizar. Intentaremos pues facilitar todos los datos posibles para la consecución de este sonido calificado como: redondo, noble, puro, en ocasiones calificado como varonil, ya que comprende las tres tesituras masculinas, bajo, barítono y tenor, y ha sido utilizado en innumerables ocasiones como refuerzo en agrupaciones corales doblando las voces humanas, como es el conocido caso del Réquiem de Mozart.

3.1.1 IMPORTANCIA DE UNA BUENA FORMA FÍSICA

Para Betlem Gomila i Serra, licenciada en Ciencias de la actividad física y el deporte por el INEF, Barcelona. Y profesora de piano.

“La condición física es la capacidad y vitalidad que permite a las personas hacer sus tareas habituales diarias, disfrutar del tiempo libre activo y afrontar las emergencias imprevistas sin fatiga excesiva, a la vez que ayuda a evitar enfermedades y lesiones causadas por la falta de actividad” (Sarda R, E 2003: 71).

Algunos de los factores que según los especialistas tienen una clara repercusión en la condición física son:

- Herencia genética.

- Edad y Sexo.
- Coordinación del sistema nervioso.
- Capacidades psíquicas.
- Experiencia.
- Hábitos y estilos de vida saludables.
- Entrenamiento adecuado.
- Preparación psicológica.

La fuerza y la resistencia son dos cualidades físicas básicas para una buena condición física. Los músicos realizamos diferentes trabajos de fuerza pudiendo ser isométricos, concéntricos o excéntricos, dependiendo de la longitud modificada del músculo. Pudiendo tener expresión de fuerza rápida, explosiva, máxima y fuerza-resistencia.

Hablando de resistencia podemos distinguir entre resistencia local y general. Como ejemplo de resistencia local pondremos a un intérprete intentando tocar pasajes de manera seguida a una velocidad superior a la que su forma física le permite, éste sentirá un dolor que irá aumentando según continúe tocando, hasta que el propio dolor no le permita continuar con la interpretación. Entrenando la resistencia local la aparición del dolor irá retrasándose cada vez más hasta poder tocar al máximo de sus posibilidades sin molestia alguna.

Si bien es importante el entrenamiento de la resistencia local no lo es menos el poseer una gran resistencia general, ya que los músicos debemos estar expuestos al peso del instrumento y al mantener la postura durante largos periodos de tiempo.

A parte de la condición física, es de vital importancia para el músico la condición motriz. Esta aptitud será la que permitirá al músico realizar trabajos con vigor e intensidad. La condición motriz está integrada por diferentes componentes, que según Sardà (2003) son:

- *Coordinación. Permite realizar cualquier movimiento de forma controlada y sincronizada de forma eficaz. Un caso claro, lo proporciona un batería que debe coordinar no solamente las extremidades superiores entre si, sino también las extremidades inferiores.*

- *Equilibrio. Posibilita controlar el cuerpo en el espacio, tanto si está parado como en desplazamiento, aspecto de gran importancia en directores, músicos que requieren tocar de pie y cantantes*
- *Agilidad. Facultad para realizar un movimiento con la mayor rapidez y soltura.*
- *Flexibilidad. Permite realizar acciones con agilidad y destreza. Esta cualidad será la que permitirá al músico realizar movimientos amplios con gran recorrido articular y en posiciones diversas. Cuando se está entrenando la flexibilidad de forma constante y progresiva se está incidiendo en la movilidad articular, la extensibilidad del músculo y la elasticidad.*
- *Potencia. Posibilita un esfuerzo con la máxima fuerza muscular en periodo de tiempo muy corto.*
- *Velocidad. Capacita al sujeto para realizar acciones motrices en un mínimo de tiempo y con el máximo de eficacia. La velocidad está condicionada por las demás cualidades. Un instrumentista que quiera ganar velocidad para la ejecución, deberá trabajar la fuerza, la resistencia, y la técnica de ejecución del movimiento; solo así podrá obtener mejoras considerables.*

Según lo expuesto, cualquier músico que quiera mejorar su forma física global y optimizar su interpretación aumentando la fluidez de sus movimientos, la agilidad de sus dedos, la velocidad de ejecución, la resistencia en pasajes largos, la fuerza o la resistencia en pasajes largos, deberá potenciar la condición física y la condición motriz. (Sardà R, E 2003)

Una buena forma física es primordial para la interpretación del trombón de varas, ya que este es un instrumento que por su morfología requiere un desgaste físico importante. Por norma general, los trombonistas estudian de pie, posición que ayuda a tener una buena respiración. El instrumento es sujetado a pulso con el brazo izquierdo y apoyado también sobre el hombro izquierdo, por lo que cuando se está un tiempo considerable tocando se producen sobrecargas musculares afectando a los músculos de los brazos y espalda, tales como: Bíceps, trapecio, es el que realiza la conexión del brazo con la espina dorsal, o cómo el deltoides, el brazo derecho requiere gran agilidad y al mismo tiempo elasticidad y fuerza para tener una mayor precisión a la hora de afinar en los pasajes rápidos. Las piernas deben estar ligeramente flexionadas por lo que deben estar fuertes. Por ello es aconsejable

practicar deportes como la natación o el footing que permiten mantener un excelente tono muscular y esto a su vez hace que no nos suponga un esfuerzo físico el tener que tocar durante largo tiempo, malgastando así una menor cantidad de oxígeno que es aprovechada por los pulmones para producir una mayor y potente columna de aire, que ayuda a conseguir más potencia y claridad en el sonido.

Muchos de los mas grandes instrumentistas de viento metal, de talla y nivel internacional y de reconocido prestigio, son a su vez grandísimos deportistas.

Tanto es así, que trombonistas como Charlie Vernon, trombón bajo de la Orquesta Sinfónica de Chicago, Michel Becquet, solista y concertista internacional y profesor en el conservatorio superior de música de Lyon. Christian Lindberg, solista internacional, considerado como uno de los músicos más completos del panorama actual, entre otros, aconsejan constantemente en todas y cada una de sus masterclass la práctica de deportes como el yoga, natación o footing. Deportes practicados regularmente por ellos mismos. Asegurando que los beneficios para la interpretación del instrumentos son de un gran calado.

3.1.2 BENEFICIOS DEL EJERCICIO FÍSICO.

Son muchos los beneficios que se pueden obtener con la práctica de la actividad física y que incidirán en los diferentes sistemas del cuerpo. Seguidamente se expone una selección de ellos divididos en dos apartados: beneficios generales, extrapolables a cualquier persona independientemente de la profesión a la que se dedique, y beneficios específicos del músico (Sardà R, E 2003).

Beneficios generales.

- *Mejora de la salud y de la calidad de vida en general(mas optimismo en el trabajo, en las relaciones sociales, en el tiempo libre)*
- *Influye positivamente en el metabolismo y en el sistema cardiovascular, respiratorio, nervioso y locomotor.*
- *Refuerza el sistema inmunológico disminuyendo el riesgo de padecer enfermedades.*
- *Disminuye el estado nervioso y las tensiones.*
- *Refuerza la capacidad de concentración y agudiza la capacidad intelectual, nos sentimos más vivos y despiertos.*
- *Mejora la condición física y motriz, pues hay un incremento de las cualidades físicas básicas, lo cual supone un aumento de los recursos físicos*

y psíquicos para afrontar con éxito la vida y el trabajo cotidiano. (Sardà, 2003: 77).

Beneficios específicos en el músico.

En relación con el aparato locomotor:

- *Disminuye el riesgo de de lesiones y patologías específicas del sistema musculoesquelético de los músicos. Puesto que provoca un reforzamiento de las diferentes estructuras: huesos, articulaciones, ligamentos tendones y músculos.*

- *Disminuye los efectos de: la sedestación excesiva, la carga (sea o no inadecuada) del instrumento, la anatomía del instrumento y la posición ergonómica que exige, pues el cuerpo está mas preparado para soportar cargas externas.*

- *Se rentabilizan y optimizan los movimientos. Se puede estar tocando, cantando o dirigiendo durante mucho más tiempo y con mejor calidad de movimientos, economizando energía. La ejecución será más fácil y fluida, puesto que se habrá aumentado en resistencia, fuerza, flexibilidad y velocidad (Sardà 2003: 77).*

En relación con el sistema nervioso:

- *Disminución del trac (trac: aumento de la tensión muscular, alteraciones en la coordinación, disminución de la concentración, temblores, boca seca, sudoración, pulso acelerado y nauseas). El ejercicio actúa sobre el sistema nervioso disminuyendo la tensión nerviosa y los síntomas de ansiedad excesivos que preceden a la aparición en el escenario.*

- *Aumento de la calidad y el tiempo de concentración. Eso se debe a la distribución más ágil de oxígeno dentro del organismo y al hecho de que los pulmones tengan más capacidad y de ventilación.*

- *La técnica se ve beneficiada. El ejercicio físico al incidir sobre el sistema nervioso mejora la coordinación, la agilidad y la velocidad de reacción, con lo cual la técnica, aun siendo muy correcta se refuerza y consolida (Sardà 2003: 78).*

En relación con el aparato cardiovascular:

- *Recuperación más rápida de la fatiga. Las adaptaciones logradas con el ejercicio físico provocan una disminución de la frecuencia cardiaca. Esto se debe al aumento de las paredes y cavidades del corazón, que tiene*

más capacidad y fuerza para impulsar la sangre al organismo. En consecuencia hay una mejora en la distribución del oxígeno y de sustancias nutritivas. Estas adaptaciones permitirán al músico aumentar su capacidad de resistencia y de recuperación (Sardà 2003: 78).

En relación con el sistema respiratorio:

- *Mejora de la capacidad vital de los pulmones. Esto es bueno para todos los músicos, especialmente para los cantantes y los instrumentistas de viento, que comprobarán que se produce una disminución en la frecuencia respiratoria y aumentarán la profundidad de la respiración (Sardà 2003: 79).*

Otros:

- *Aumento de la seguridad, la confianza y el autocontrol. Al percibir todos estos beneficios se crea en el sujeto una retroalimentación positiva y aumenta la seguridad y la confianza en uno mismo y con ello también el autocontrol (Sardà 2003: 79).*

La mente y el cuerpo, al estar en mejores condiciones, son más receptivos y se encuentran preparados para recibir una educación corporal. Se mantiene y adquieren mayor solidez los hábitos higiénicos y mejora la conciencia corporal (Sardà R, E 2003).

3.1.3 TÉCNICA RESPIRATORIA

Otro factor importante es la técnica utilizada a la hora de respirar. Una buena respiración es primordial para obtener un buen sonido ya que en los instrumentos de viento el aire es el motor que da la vida a este fenómeno físico.

El mecanismo de la respiración se manifiesta por:

- a. Los movimientos mecánicos de los pulmones.
- b. Las cualidades de las paredes y fondo de la cavidad torácica, es la que se encuentra contenidos los pulmones.

El tórax es la porción del tronco compartida entre el cuello y el abdomen, cuya cavidad llamada cavidad torácica, está ocupada por el corazón y los pulmones. Está limitada por la columna vertebral, las costillas, el esternón y por debajo del diafragma. Las costillas son veinticuatro, doce a cada lado de la columna vertebral, las siete superiores son conocidas como costillas verdaderas, porque están ligadas al esternón, mientras que los

cinco pares inferiores se llaman flotantes, porque no están ligados. Los pares superiores están adheridos al cartílago, mientras que las restantes costillas verdaderas carecen de ellas. En el acto de inhalación los músculos delatan los pulmones, creando un vacío en el que se precipita el aire. (Ferrando & Yera 2005)

Todo proceso de respiración depende en su mayor parte del músculo llamado Diafragma, este es un músculo grande, fuerte y delgado que se extiende a través del tronco separando la cavidad torácica, como la del corazón, aunque el diafragma puede ser transformado en un músculo semivoluntario, a base de una gran voluntad.

Cuando el diafragma se dilata aumenta la capacidad del pecho y pulmones, precipitándose el aire en el vacío allí formado. Cuando cesa la dilatación, el pecho y los pulmones se contraen y el aire es casi expulsado.

Esta pequeña explicación “científica” del mecanismo de la respiración no es más que una visión general de lo que sucede cuando un instrumentista de viento, en este caso un trombonista inspira y expulsa el aire y que sirve para tener constancia de la importancia del diafragma.

Desgraciadamente no todos los instrumentistas de viento conocen el mecanismo de la respiración: un gran número de trombonistas afirman creer que la respiración diafragmática es llenar el diafragma de aire.

Cierto es que de este porcentaje todos son estudiantes de los primeros cursos de grado medio y o amateurs. Esta confusión también se debe a la mala transmisión por parte de los docentes que ante la falta de recursos dialectos y en ocasiones falta de conocimiento en el caso de algunos profesores utilizan el término “llenar la barriga de aire” o “llenar diafragma” ya que son incapaces de explicar a un niño de corta edad todo el ciclo respiratorio.

Por suerte el sistema educativo ha cambiado y el profesorado está más al día en todo lo que acontece a cambios y nuevas técnicas a la hora de respirar e interpretar. y con el avance de los cursos, profesores más cualificados van explicando mejor este ciclo respiratorio. Es muy corriente y de forma instintiva que el educando utilice la respiración alta. Esta respiración es también conocida como respiración clavicular

El alumno que respira de esta forma eleva las costillas, la clavícula y los hombros, contrayendo al mismo tiempo el abdomen, el cual empuja su contenido contra el diafragma

y este a su vez se levanta, en este modo se explica la parte superior del pecho y los pulmones, que es la más pequeña, por lo que la cantidad de aire que se almacena es mínima. (Ferrando & Yera 2005)

Este tipo de respiración se traduce en un sonido, tímido y sin presencia en el registro medio, pobre en el registro grave tanto es así que muchas notas de este registro no puedan llegar a ser sonadas y donde más dificultades encuentra este tipo de respiración es el registro agudo donde por falta de presión de aire la fuerza muscular es mayor y obtenemos un sonido ahogado como, con impurezas y tendencias a desaparecer al no poder mantenerse.

Esto ocurre porque cuando cogemos aire, la laringe tiene un desplazamiento hacia abajo que puede oscilar entre tres y cinco centímetros. Si se coge poco aire la obertura es menor, con lo que a la hora de salir, el aire encuentra menos espacio de salida, rozando en demasía con la laringe y las membranas de las cuerdas vocales, de ahí ese sonido ahogado e impuro. Lo ideal es la utilización completa.

Cuando nos referimos a la respiración correcta, nos referimos a la respiración completa. Esta es la respiración que deben controlar todos los instrumentistas de viento, ya que con ella obtendremos una mayor cantidad de aire.

En la respiración completa entra en acción tres tipos de respiración, alta, media y baja. Con ella entra en juego todo el aparato respiratorio, obteniendo con el menor gasto de energía un mayor rendimiento a la hora de tocar el instrumento. Una de las características más importantes de este método para respirar es que todos los músculos respiratorios entran en juego.

Con este método el diafragma está bajo perfecto control y es capaz de ejecutar debidamente sus funciones y prestar el máximo de servicio.

En esta respiración el diafragma empuja las costillas inferiores hacia abajo, mientras que otros músculos las mantienen en posición y las intercostales las fuerza hacia fuera, resultando de esta acción combinada, el máximo aumento de la calidad del pecho.

Debemos tener muy claro que esta respiración no tiene nada de forzado o anormal, sino todo lo contrario, debe de ser lo más natural posible ya que cuanto más natural cojamos y tiremos el aire, mayor rendimiento se sacará al estudio del instrumento (Ferrando & Yera 2005).

Influencia de la columna de aire.

Esta es la que nos permite hacer sonar prolongadamente el instrumento. La columna de aire debe ser en todo momento guiada por la presión constante, para que cuando se ejecute una nota larga, no se suba ni se baje en la afinación.

Cuando al estudiar notas largas se producen oscilaciones en el sonido es porque hay un mal control de dicha columna.

3.1.4 IMPORTANCIA DE LA MÁSCARA FISIOLÓGICA

La máscara fisiológica es toda la parte que envuelve la boca, es un ovoide que parte de la base de la nariz, pasa por el exterior de la comisura de los labios, se une al trazo que separa el labio inferior de la barbilla y sube de la misma forma por el otro lado de la cara.

La cámara fisiológica es primordial en el estudio de la embocadura, pues aunque se posea una técnica respiratoria perfecta, su eficacia estará en función a la calidad de nuestra máscara.

No hay ninguna ley establecida sobre la colocación de la boquilla, ya que esta dependerá de la morfología facial de cada músico. Respecto a esto he de decir que antiguamente los docentes obligaban a todo el mundo a colocarse la boquilla de la misma manera, sin tener en cuenta el resultado final. De ahí el abandono de muchos músicos al verse incapacitados para producir un buen sonido.

Por suerte, se ha avanzado sorprendentemente en el campo de la investigación. También aplicado a este problema. Ciertamente es que cada músico debe adoptar la posición más cómoda respecto a su morfología, si esto no ha de causar ningún problema a la hora de tocar, y conseguimos un aceptable-buen sonido.

Veamos pues, que es lo que opinan al respecto dos de los más grandes trombonistas de este país y mejores pedagogos, al tiempo que investigadores.

“La boquilla debe situarse hacia el centro de la boca, procurando que ella misma encuentre su acomodo según la configuración de los labios y dentadura. No debe presionarse sobre los labios para que estos puedan estar

flexibles. Son los músculos labiales (o faciales) quienes se encargan de que el aire no se escape por los laterales de la boquilla a la vez que junto con los músculos del diafragma regulan la presión del aire que penetra en el instrumento” (Badía, 1975: 3).

Con las palabras del maestro Badía tenemos otro ejemplo de la importancia de la máscara fisiológica en el sonido, ya que si a todos nos obligaran a tocar con la misma posición de embocadura, a muchos no les llegaría ni a sonar el instrumento.

Posición de los labios.

“Aseguran los científicos musicólogos (según cita Lloyd Leno) que “la acción de los labios es tan compleja que no admite comparación con las lengüetas dobles de otros instrumentos (oboes o fagotes por ejemplo) los labios en vibración son un generador de sonido único. Existe –sigue diciendo– una relación definitiva entre la frecuencia de vibración de los labios y la altura del sonido. La vibración de los labios a una frecuencia dada, produce un sonido de la misma frecuencia (Richtmeyer 1966).

El doctor Damste, de la Universidad de Utrecht (1966), comparó los labios de un trombonista con las cuerdas vocales mediante la fotografía a alta velocidad, de un intérprete con boquilla transparente y tratada con un spray especial que evitaba la humedad del cono.

Las fotografías hechas a velocidades de 600 a 900 imágenes por segundo y proyectadas luego a 16, permitían ver los labios moverse a 1/40 de la velocidad normal, presentándose un movimiento vibracional único en la producción del sonido, que no podía ser descrito. Los labios –dice– comienzan el ciclo vibratorio desde una posición cerrada producida por la contracción muscular.

Esta contracción se intensifica en las notas agudas. Los labios son sopladados hacia fuera por la fuerza del aire y cuando han alcanzado en punto máximo de tensión vuelven atrás, completándose así el ciclo” (Chenoll, 1990: 29).

He subrayado las palabras “contracción muscular y sopladados hacia fuera”, empleadas por el autor citado porque viene a demostrar, una vez más, lo perjudicial del sistema de estiramiento de los labios.

Los labios al hacer de lengüeta vibratoria si son estirados pierden la flexibilidad necesaria y el poder de contracción para cerrar o abrir, a su vez, la columna del aire, perjudicándose incluso la calidad del sonido.

Una buena demostración sobre la colocación de los labios y de la boquilla es la que podemos recibir del propio profesor mediante ejemplos prácticos. Veamos pues, cual es la importancia de los músculos faciales.

Los labios cuando los apretamos el uno contra el otro, e intentamos expulsar un fino chorro de aire por el medio de estos, se someten a una gran presión. Esta presión solo puede ser sostenida por los músculos faciales, de ahí la gran importancia de estos.

Habrà pues que entrenar los músculos de los labios con el fin de que puedan aguantar dicha presión, ya que sin esta obtendremos un sonido muy pobre y sin presencia. Cuando soplamos en nuestro instrumento no es el aire expulsado el que produce el sonido, sino la vibración que producen los labios al estar apretados el uno contra el otro.

El fino chorro de aire “columna de aire”, es el que prolonga el sonido, no el que lo produce. Cuanto más apretamos los labios más fino es el hilo de aire, más rápidas son las vibraciones y más presión de aire debemos hacer por lo que la nota resulta, será más aguda. Al igual que con una manguera si presionamos la boca de la misma con los dedos, cuanto más lejos queremos llegar más debemos apretar estos.

Podemos preparar nuestra mascara fisiológica de la siguiente forma “siempre buscando la naturalidad” entre abrimos ligeramente las mandíbulas y cuando la lengua tiene sitio para pasar entre los dientes apretamos fuertemente los labios el uno contra el otro, con el fin de que un pequeño chorro de aire pueda escaparse mientras soplamos.

Nunca se debe de arrugar la barbilla, esta debe de estar estirada. Tampoco se tiene que estirar los labios, ya que si se hace, la masa de carne es menor y por lo tanto la resistencia a la presión también lo es.

A todas estas conclusiones he llegado a través de la propia experiencia y a la hora de enseñar a nuevos educandos. Teniendo estos que probar distintas posiciones de la embocadura hasta ir obteniendo poco a poco más claro. Cuando se ha encontrado la posición de los labios basta con colocar la boquilla.

La colocaremos naturalmente nosotros mismos en el sitio que más nos convenga. El lugar más cómodo es el centro de los labios, aparte de ser el más estético. Cuando se

produce el sonido, el aire expulsado abre el pequeño orificio de los labios, los cuales empiezan a vibrar.

Es entonces cuando entran en juego los diversos músculos faciales. La boquilla hay que posarla sobre los labios, en ningún caso hay que presionarla contra ellos, esto es comprensible porque una exagerada de la boquilla sobre estos tendería a reducir la circulación sanguínea. La sangre aporta oxígeno a los músculos.

El músculo orbicular no sería oxigenado, lo que provocaría una fatiga considerable en el peor de los casos. La falta de circulación sanguínea provoca grandes hinchazones en el labio superior obstruyendo este el orificio natural de salida del aire, lo que lleva a producir un sonido lleno de impurezas con poca presencia y con tendencia a desaparecer.

“Según los científicos hay dos maneras de introducir el aire en el instrumento a través de la boquilla, y le llaman: corriente superior y corriente inferior, según se lance por encima o debajo de la garganta o granillo de la boquilla. Es los trombonistas pero hay casos en los que la constitución de la dentadura o de las mandíbulas del instrumentista no lo permiten y entonces emiten con la corriente superior” (Chenoll, 1990).

Llegamos pues a la conclusión de que con un buen mantenimiento de la máscara fisiológica, una buena posición de labios y una buena embocadura mejoraremos nuestra calidad en el sonido y si viene combinada con las variables anteriores, la posibilidad de obtener un excelente sonido, aumenta considerablemente.

Ya hemos visto los factores humanos, pero es de vital importancia en la obtención de distintos sonidos la clase de instrumentos utilizados y más directamente la boquilla utilizada. Silvano por comparación un cantante; un cantante nace con el don de una voz privilegiada que solo necesita de su educación, en el caso de los instrumentistas de viento esta voz que educar serían las variables ya analizadas, formas físicas, respiración, columna del aire y máscara fisiológica.

Este para hacerse oír necesita de un micrófono y unos buenos altavoces, así pues si el cantante posee un gran chorro de voz pero el micrófono es de baja calidad el resultado final será pésimo. Lo mismo ocurre con los trombonistas, para lograr un sonido óptimo es aconsejable la elección correcta de un buen instrumento adaptado a las cualidades físicas de cada sujeto.

Los trombones tenores se construyen, por lo general, en tres modelos, que varían en su amplitud. Se suelen nombrar por: modelo conservatorio, propio para alumnos jóvenes; modelo sinfónico o jazzístico, que es el más usado por los profesionales, y el modelo fanfarria.

Un instrumentista debe escoger el modelo de instrumento que mejor vaya a su forma de ser, a su gusto y lo que es más importante, a su manera de emitir, pues es un error que por tener un instrumento muy grande y de tubería muy ancha le va a sonar más.

Cada instrumentista tiene su propia personalidad, sus defectos y sus virtudes, con lo que el instrumento ayuda pero no hace. También dependerá del papel que desempeñe en el trabajo al que se dedique.

No es lo mismo desempeñar un papel de solista en una orquesta ligera o de jazz, que en una banda, o en una orquesta sinfónica, o teatro. No es lo mismo tampoco desempeñar un primer papel, por ejemplo en el género sinfónico que un segundo o tercero.

El primer papel debe tender a obras que fueron escritas para trombón alto (periodo clásico, romántico) a la vez que alternarlas con obras ,más modernas en las que el instrumento necesita una mayor sonoridad pareja con el estilo.

Por el contrario un tercer papel debe responder a notas del registro grave que necesita de una gran amplitud y para ello se deberán buscar instrumentos de tubería más ancha.

3.2 IMPORTANCIA DE LOS MATERIALES

Por norma general existen tres clases de materiales con los que se fabrican un trombón: el material base es el latón y el cobre utilizado para cualquier instrumento de cualquier marca, lo que cambia es el material utilizado en la construcción del pabellón o campana.

Los tres materiales más comunes son el latón, bronce y plata, este ultimo más difícil de ver. Por el mismo método seguido hasta ahora, la observación y la audición podemos llegar a una clara conclusión, los trombones con campana de latón tienen un sonido más brillante y estridente al ser de menos calidad del material empleado, por lo que nos encontramos con una gran ventaja a la hora de interpretar pasajes fuertes, ya que nos

encontramos un sonido que destaca del resto de la agrupación dándole un valor sonoro e indiscutible a este instrumento.

Al igual que nos encontramos una menor dulzura a la hora de interpretar pasajes melódicos.

Los trombones con la campana de bronce producen un sonido oscuro y redondo dada la nobleza del metal pero nos encontramos con el impedimento de sacarle brillo a las notas agudas ya que estas quedan empastadas con el resto de la agrupación y no destacan. Los instrumentos con la campana de plata tienen la gran ventaja gracias a la nobleza del metal de ser más fáciles de sonar el sonido obtenido es de una calidad y nobleza exquisitos y en este caso no nos encontramos con el impedimento de las notas agudas ya que este material hace que brille de una forma espectacular, el problema de la plata lo encontramos a la hora de pasajes fuertes en un registro medio donde el sonido resulta algo chillón (Honorato, 2012).

3.2.1 BOQUILLAS Y SU MORFOLOGÍA

¿Cómo podemos solucionar estos tipos de problemas en los tres materiales? Utilizando distintos tipos de boquilla ya que el trombón es el amplificador del sonido pero la boquilla es la que traduce el sonido de los labios. Un trombonista que tiene una emisión o ataque muy duro y toque con un instrumento de latón o cobre necesitará una boquilla que apague ese ataque.

Por el contrario un trombonista que tenga una emisión blanda y toque con un trombón de bronce necesitará una boquilla que potencie el ataque, y un trombonista que utilice un trombón con la campana de plata; si tiene el ataque duro necesitará una boquilla que le apague el ataque y si por el contrario lo tiene blando en este caso no es aconsejable una boquilla que potencie este, ya que la plata es un material de los más nobles y como hemos dicho es más fácil de sonar, con lo que hay que ser muy delicado a la hora de tocar un instrumento de estas características ya que cualquier movimiento incorrecto de la lengua a la hora de emitir queda al descubierto y potenciado por la campana.

Otra característica y le confiere el material al sonido es a la hora de tocar pianos, cuanto más noble es el material más facilidad para ser sonado con lo que siempre podremos realizar los pianos más pianos y con mayor cualidad en el sonido ya que contra menos es la

nobleza del metal más dificultad a la hora de sonar y por lo tanto mayor dificultad a la hora de ejecutar un piano.

¿Cómo saber que boquilla es la adecuada?

Tienes que saber que el timbre depende fundamentalmente de la boquilla. Así pues una boquilla semiesférica produce un sonido claro y rico en cromáticos, o parecido al de la trompeta. Si esta es menos profunda, el sonido será más blando, y si es tipo como el sonido producido es más suave y oscuro.

Esta es la ley física básica pero hemos de saber que dentro de estas tres formas principales también influyen las medidas del tubo y los materiales. Cuanto mayor masa (más material) tenga la boquilla el sonido ha empobrecido en armónicos y viceversa, cuanto más lejos esté el granillo del arco a los labios.

La emisión se hace más confusa, esto es bueno para los instrumentistas de latón y plata y viceversa, al igual que la flexibilidad, cuanto menos cono interior tenga la copa obtendremos mayor facilidad a la hora de realizar ejercicios de pasajes que requieren de gran flexibilidad.

Las boquillas pues, son el principal causante de un buen o mal sonido. Estas hipótesis se intentan demostrar con una exhaustiva medición con aparatos de alta precisión tales como: calibres digitales, manómetros (Romera, 2012).

3.3 CUIDADO Y MANTENIMIENTO DEL INSTRUMENTO

Si los aspectos psicológicos y técnicos son necesarios para el aprendizaje de un instrumento, también lo es el buen uso que hagamos de él. Así pues es necesario de unas primeras nociones para que utilicemos el instrumento de la mejor forma posible. De manera que el profesor debe explicar todos estos aspectos que son:

- Limpieza interior y exterior del trombón y la boquilla.
- Lubricación de la vara.
- Engrase de las bombas de afinación.
- Lubricación del transpositor.

Los cuidados del instrumento son importantísimos pero en las primeras clases no es necesario profundizar en este tema. Ya que darles demasiada información significa saturar

al alumno y no dejar que asimilen nada. Es mejor que comprendan los aspectos que van a hacer un uso inmediato. Por ello lo más interesante es que comprendan la necesidad de la lubricación de la vara y transpositor y la limpieza de la boquilla. Esta última es parte esencial de la higiene, un hábito que se debe adquirir desde el principio.

CAPITULO 4

DESCRIPCIÓN Y ESTUDIO COMPARADO DE LOS SISTEMAS METODOLOGICOS MÁS IMPORTANTES DE INICIACIÓN AL TROMBÓN.

Sistema es por definición un conjunto de principios o reglas que enlazados entre si, forman un cuerpo de doctrina, y contribuyen ordenadamente a un objeto.

Metodología es el conjunto de reglas que deben seguirse en el estudio de un arte o ciencia.

Teniendo en cuenta las anteriores definiciones, podemos decir que un sistema de enseñanza musical, es todo aquel conjunto de teorías y sus correspondientes actividades que permiten satisfactoria y ordenadamente llevar dichas teorías a la práctica para conseguir como objetivo llegar al dominio instrumental. Dicho esto podemos entender como metodología el conjunto de estrategias destinadas a propiciar y provocar aprendizajes, para organizar y secuenciar las actividades que pongan en práctica las teorías aprendidas.

Visto así, las diferentes perspectivas de la enseñanza trombonística vienen dadas por una unidad de criterios dependientes de la zona geográfica que se den.

El cómo pronunciamos, la personalidad y el carácter de las gentes de un determinado lugar son factores que dotan de una personalidad única y distinta a sus habitantes. Viéndose así esto reflejado tanto en la forma de enseñanza como en la forma de interpretar. (Ferrando & Yera ,2005).

En Francia basan la enseñanza en la calidad y en la pureza del sonido, dotando de un estilo único a cada pieza. El control y el cuidado de las emisiones y articulaciones nos llevan a su máxima expresión buscando siempre un toque personal como puede ser el caso de Michel Becquet y Gilles Millere.

Gracias a grandísimos trombonistas y pedagogos como: Gérard Picherau, André Lafosse, Gabriel Masson y Henri Couillaud, Francia ha estado a la cabeza y ha influenciado al resto de países en la enseñanza-aprendizaje del trombón.

Bajo una estricta disciplina los estudiantes de la escuela alemana basan su trabajo en la sección orquestal, siendo su estilo en ocasiones poco refinado y resultando un poco pesado.

En referente para la escuela trombonística americana ha sido la forma de tocar de los trompetistas teniendo como máximo representantes a Joseph Alessi (New York), Ronald Baron (Boston) y Sauer (Los Ángeles).

También podemos hablar de escuelas como la inglesa y escandinava, teniendo como representantes a la imagen de Denis Wick y Ian Bousfield en Londres, y como no, Christian Lindberg en Suecia.

Por tradición, en Europa, como se indica anteriormente, se siguió la metodología utilizada en Francia. Portugal y España están claramente influenciados por este estilo. Últimamente, gracias a las nuevas tecnologías como Internet y el acceso a cursos y viajes al exterior. Todos los músicos tienen mucho más cerca el nuevo material desde cualquier parte del mundo.

Por todo esto existe en la enseñanza trombonística una gran globalización aunque siguen existiendo claras diferencias en función del área geográfica.

Para poder comparar la forma de enseñar según las diferentes escuelas vamos a establecer dos grandes grupos, separados en: escuela americana (EEUU) y escuela europea.

En la escuela americana claramente podemos afirmar que las técnicas metodológicas usadas son muy activas, partiendo de unos conocimientos elementales teóricos construyen su aprendizaje sobre la práctica intensiva y extensiva de lo anteriormente estudiado. Siendo, el auto-aprendizaje uno de los principales factores en el proceso de enseñanza y aprendizaje del trombón.

Como ejemplo a lo dicho anteriormente tomaremos el método de trompeta de Joseph Arban, adaptado por Charles L. Randall y Simone Matia, donde se puede apreciar que tras unas mínimas explicaciones se trabaja la enseñanza instrumental de forma amplia y completa. En un primer instante puede parecernos una falta de progresión, pero no es más que una forma más activa y dinámica de ver la enseñanza. Tratando otros aspectos como el ligado, picado, adornos, escalas, arpegios, cromatismos y estudios finales con una relativa progresividad.

Como bien hemos dicho, en Europa siempre estuvo Francia a la cabeza de la enseñanza del trombón, que gracias a sus muchas publicaciones marcó las líneas y pautas pedagógicas a seguir en la enseñanza trombonística basada en una megalomanía metodológica.

Resumiendo, la escuela francesa ha ido evolucionando de la formación integral hacia publicaciones más específicas, donde la parte teórica sigue teniendo importancia pero compartiendo protagonismo con la parte práctica.

Desde el ya mencionado con anterioridad cambio educativo en España han ido apareciendo nuevas publicaciones y revisiones de otras antiguas influenciadas por el espíritu de la nueva ordenación educativa.

Este es el caso de *el trombón* método para el primer curso de LOGSE, creado por Nicolás Esteve Colomina. Este método tiene como principal característica su excelente planificación, progresividad y sentido pedagógico permitiendo planificar estrategias y técnicas que posibilitan vencer los problemas, al contrario que se venía haciendo hasta entonces, prestando especial atención a la práctica colectiva en pequeños grupos.

En el norte de Portugal, la influencia es claramente americana, debido a su proximidad a Galicia, donde las secciones de metales de las orquestas son todas estadounidenses y durante años han influido en la zona.

Hoy en día, en el centro y el sur del país, esta influencia americana también se ha extendido gracias a la globalización y al profesor Hugo Assunção.

Resumiendo y comparando los sistemas metodológicos obtenemos las siguientes conclusiones:

- Evolución metodológica y pedagógica basada en una enseñanza más técnica del instrumento. Tomaremos como primordial el control técnico como primer paso de la enseñanza instrumental, que basado en la escuela americana es aceptada en el resto del mundo.
- Abandono de las grandes publicaciones: se pasa de una formación integral a métodos específicos concretos para la formación de los aspectos a tratar y del momento preciso en que hacerlo.
- Progresividad. No se aborda un nuevo conocimiento hasta que el anterior quede dominado por completo, existiendo siempre una conexión entre ambos.
- Globalización de las técnicas de enseñanza. Hemos de agradecer a los avances tecnológicos la rápida difusión e intercambio de ideas asimiladas en las metodologías, que día a día van unificando sus criterios.

- Adaptación. Este aspecto atañe a los tres niveles de concreción curricular intentando conseguir una adecuación metodológica según las diferentes situaciones que puedan darse en la práctica docente.

4.1 ANÁLISIS Y COMPARACIÓN DE LOS DIFERENTES MÉTODOS DE TROMBÓN

Hoy podemos encontrar una oferta en libros de trombón que antes era inexistente. Por un lado la escuela moderna de trombón de varas es bastante reciente y por otro en España apenas se escribía nada. Desde que se empezaron a importar libros de otros países es cuando se ha podido hacer un trabajo serio en este terreno. Después músicos como Miguel Badía han escrito libros con una gran aceptación y que se han utilizado en España con un notable éxito. En mi opinión creo que es necesario conocer y utilizar los diferentes métodos que están circulando con mayor aceptación. La utilización de diferentes libros supone abordar el estudio de todos los flancos posibles y así conseguir un mejor aprendizaje. También considero que no todos los métodos son aplicables a todas las personas. Debemos saber escoger los libros que mejor van a funcionar con el alumno.

A continuación, vamos a abordar los diferentes libros existentes, pero desde el punto de vista de la iniciación al aprendizaje del trombón.

4.1.1 MÉTODO COMPLETO DE TROMBÓN DE VARAS DE ANDRÉ LAFOSSE. (1946)

Este libro es uno de los pioneros en este terreno, y sirvió de inspiración para futuros libros, como los de M. Badía. En primer lugar Lafosse, nos habla de la familia de los trombones. Después nos muestra el trombón tenor gráficamente separado en dos partes; tubos exteriores y pabellón.

En este punto nombra las diferentes piezas del trombón (campana, bomba de afinación, vara y desagüe) y comenta unos pequeños consejos de mantenimiento y cuidado. Seguidamente habla de la boquilla y su colocación en los labios.

A continuación explica cómo debe ser la respiración y la emisión de sonido. En este punto el nos dice que emitir el sonido hay que colocar la lengua entre los labios. Esto hoy

todos los pedagogos de trombón coinciden en que no es así. La lengua no debe de tocar los labios nunca.

El siguiente punto del libro son las posiciones del trombón y los sonidos que se pueden producir en cada una de las posiciones. Después el libro es progresivo y muy válido para el estudio. Antes de que el alumno empiece a tocar el nos da unas observaciones generales muy acertadas: *Las notas agudas aparecen progresivamente. No hay que emplear la fuerza para que salgan; hay pues que estudiarlas sin obstinación, abandonándolas cuando se sienta el menor cansancio, para emprender con ellas de nuevo cuando la fatiga ha desaparecido. Estudiar casi siempre de pié, con el pecho hacia delante y poniendo el cuerpo derecho* (Lafosse. A, 1946: 2).

Lafosse concibe este método para alumnos que ya conocen el solfeo y dominan la clave de Fa en cuarta y la de DO en cuarta. Si bien es cierto que el libro es bueno para el aprendizaje, hoy hay que saber dar al alumno este libro en el momento adecuado.

También es necesario tener en cuenta que hoy nadie ataca los sonidos sacando la lengua entre los labios. Por lo general, es un buen método pero carece del estudio de la técnica progresiva, tal como se concibe en nuestros días.

Corresponde al tipo de método que pretende una formación integral del alumno de trombón. Aporta un cuerpo teórico bastante importante y bien trata de que no es correspondido algunas veces por ejemplos prácticos. Aunque sujeto a una progresividad, esta a veces es un poco rápida, superando la evolución o acomodación de conocimientos del alumno, lo que hace que este encuentre dificultad en muchas de sus lecciones y estudios. Como notas positivas cabe mencionar el tratamiento extenso y completo que hace de la enseñanza escolástica del trombón. Es de resaltar, por otra parte, la inclusión de dúos para la práctica a los trombones, cosa que actualmente es muy usada en la moderna enseñanza en imitación de una enseñanza solística, en cierto o deformante, ya que el trombón a parte de solista es eminentemente instrumento de grupo, hecho muy olvidado al enseñarlo, cuestión ya subsanada, ya que la mayoría de las publicaciones de iniciación al instrumento contemplan la practica en pequeños grupos; pero como hemos dicho el señor Lafosse ya puso la primera piedra en este sentido.

Por otra parte incluye en su método un apéndice sobre el trombón bajo; y en su versión o edición más antigua, apartado con estudios sobre obras famosas así como el repertorio orquestal.

En definitiva decir que se trata de una obra emblemática, fiel exponente del pensar de la escuela francesa, que debe considerarse como obra de texto fundamental en la formación de todo trombonista, siempre que se complemente con otros textos que remedien todas sus carencias.

4.1.2 MÉTODO PARA TROMBÓN TENOR DE BRANIMIR SLOKAR Y MARC REIFT. (1994)

Este método es bastante actual y corresponde a otra etapa diferente en la que se supone que los avances en pedagogía ven ahora el aprendizaje de un instrumento de una manera muy progresiva y a temprana edad. El libro cumple a la perfección los requisitos que se exigen para el estudio del trombón.

La práctica instrumental y el lenguaje musical van unidos y son aprendidos simultáneamente. En el libro se trabajan los aspectos técnicos desde el principio. Y estos aspectos van siendo completados y afianzados según el alumno va avanzando.

Cuando el alumno se enfrenta al libro ve el aprendizaje como algo fácil que puede hacer. Es un libro cercano al estudiante que no da la sensación de ser dificultoso.

En el libro antes de que el alumno empiece a tocar, hace una breve explicación de los aspectos más importantes que hay que tener en cuenta para poder tocar correctamente. Estas explicaciones van acompañadas de una ilustración, de manera que al niño le resulta sencillo.

Básicamente las ideas que se transmiten son:

- a. La respiración se debe hacer llenando los pulmones de abajo a arriba como un vaso de agua.
- b. La proyección del aire. Tenemos que imaginar que vamos a apagar una vela que está situada enfrente de nosotros a unos 40cm. Los labios colocados uno encima del otro y el aire lo dirigimos por el centro. Al pasar el aire estos deben vibrar.
- c. La boquilla. Tenemos que controlar la posición de la boquilla enfrente de un espejo. Para producir un sonido con ataque de lengua tenemos que pronunciar la sílaba

“TA”. Entonces la lengua libera el aire que se proyecta por medio de la boquilla hasta el instrumento. Nos habla de dos posibles formas de atacar correctas: La primera colocando la lengua detrás de los dientes superiores y la segunda colocando la lengua entre los dientes. El alumno debe comenzar produciendo los sonidos con la boquilla solo y después con el instrumento.

Este es sin duda un buen método para el aprendizaje del trombón, en él no se descuidan aspectos importantes como el trabajo técnico, la flexibilidad, notas largas, trabajo de las tonalidades, escalas, estudios melódicos y rítmicos, y el incentivo a la creación propia.

4.1.3 EL A.B.C. DEL JOVEN TROMBONISTA DE JEAN DOUAY. (1977)

El método está escrito por Jean Douay primer trombón solista de la Orquesta Nacional de Francia. El libro carece de explicaciones y deja éstas para el profesor. Sin embargo es un método útil si complementamos con otros. Al principio del libro aparecen unas recomendaciones interesantes:

- Se recomienda no pasar a la siguiente lección hasta que no esté asimilada la anterior.
- Se recomienda trabajar lentamente y sin prisa.
- La máxima prioridad debe ser la afinación y la precisión rítmica.

Los ejercicios que aparecen en el libro, son muy útiles para el aprendizaje del alumno, pero es necesario que el profesor explique al alumno como se debe tocar. De manera que con las pertinentes explicaciones teóricas es un buen método complementario.

4.1.4 MÉTODO CREATIVO PARA TROMBÓN I DE MERCEDES FEMENÍA. (2000)

Es un método muy interesante en la iniciación del aprendizaje del trombón para alumnos que no tienen ninguna noción de como tocar y además se inicien también en la lectura musical.

De manera que niños de una edad comprendida entre los ocho y doce años pueden perfectamente iniciarse con este libro sin dificultades. El libro es muy provechoso ya que se

explica de una manera sencilla y amena como tocar el trombón a la vez nos va enseñando conocimientos teóricos que son necesarios para el correcto aprendizaje.

También nos da información de los cuidados y mantenimiento así como información de la historia del trombón. Si debemos elogiar algo de este libro esto debe ser lo didáctico que es lo bien enfocado que está las primeras clases. Estas primeras clases suponen la parte más importante de la educación del músico.

El libro consta de diez unidades didácticas. Las tres primeras, tratan de la iniciación del trombonista. La primera unidad está dedicada a la lectura musical, y nos enseña lo que es el pentagrama, las líneas divisorias, las claves y compases, En esta unidad didáctica aparecen todas las cuestiones relacionadas con la lectura que van a aparecer a lo largo del libro.

Además cuenta con un test para que el profesor compruebe como se encuentra el alumno en estos aspectos. Por lo que esta U.D servirá más bien como reforzamiento, de lo aprendido ya en Lenguaje Musical. La unidad didáctica dos está dedicada a la boquilla. Aunque bien se podía haber llamado de otra forma ya que en esta unidad, se explica como se debe de emitir un sonido. En esta unidad es cuando por fin se le explica al alumno como tocar. La U.D consta de nueve apartados, que son:

- Partes de la boquilla
- La embocadura.

Este apartado referido a la embocadura, es el de más difícil asimilación para el alumno. Aparece un muy buen consejo que es; la utilización del espejo para comprobar que está bien colocada la embocadura.

- Emisión del sonido.

A partir de aquí, refuerza lo explicado con ejercicios acompañados de ejemplos y consejos que permiten la perfecta asimilación de los conceptos principales. La unidad didáctica tres se titula “Toma de contacto con el instrumento”

Consta de seis apartados:

1. Pequeña historia del trombón.
2. Partes del trombón
3. Como montar el trombón.
4. Como coger el trombón.

5. Como conservar el trombón.
6. Como engrasar las varas del trombón.

A partir de la unidad didáctica cuatro el alumno ya empieza a tocar el instrumento.

4.1.5 APRENDE TOCANDO EL TROMBÓN Y BOMBARDINO POR PETER WASTALL (1990)

Es un libro enfocado a la iniciación en el aprendizaje del trombón, y sirve tanto para la enseñanza individual como colectiva.

El libro está dividido en 24 unidades en las que se da máximo énfasis al desarrollo temprano de la musicalidad. Desde el principio presenta al estudiante un amplio abanico de música, que incluye obras de importantes compositores contemporáneos.

Cada unidad está desarrollada con un material presentado en pasos progresivos, además de una serie de ejercicios cortos y concisos que permite el desarrollo rápido de las nuevas habilidades.

4.2 COMPARACIÓN DE LOS DIFERENTES MÉTODOS.

Ha quedado claro que la didáctica es el arte de enseñar, o como llevar al educando a alcanzar los objetivos. Los libros o métodos, son un recurso para facilitar el conseguir una finalidad. Si analizamos los diferentes métodos observamos, que unos son más progresivos que otros. Unos tienen muchas explicaciones, y otros no tienen apenas.

Pero sí es cierto que todos los libros tratados son muy interesantes y pueden ser complementados unos con otros, además no tenemos por qué elegir uno solo, podemos utilizar varios.

En todos y cada uno de ellos podemos ver reflejados, los diferentes sistemas metodológicos citados en el capítulo dos del presente trabajo. La aplicación de dichos sistemas metodológicos, va quedando latente y dejando mayor impronta según nos acercamos cronológicamente en el tiempo a la actualidad.

No deja de ser curioso, que cuanto más cercanos, cronológicamente hablando, están los métodos de trombón de la invención de los diferentes sistemas pedagógicos, Mas lejanos son en ideas y aplicación de los mismos.

Así pues, podemos ver como el famoso método de André Lafosse, es el menos progresivo de todos los citados. Partiendo de la base de que el lenguaje empleado es arcaico y poco entendible por un niño, dando por sabidos muchos de los conceptos y conocimientos que en él aparecen en las primeras páginas. Llegamos a la conclusión de que para empezar a tomar contacto con este libro, el alumno ya tiene que tener una cierta edad y unos conocimientos previos de lenguaje musical. Hecho que hoy en día queda totalmente descartado. Ya que en el plan de estudios vigente se contempla el inicio del estudio del instrumento y el lenguaje musical paralelamente.

No obstante, no deja de ser el espejo en el que cientos de autores de libros de enseñanza de trombón se han mirado, ya que fue el primero en secuenciar la enseñanza por posiciones, siendo toda una innovación de la época.

Otra innovación, fue la inclusión de dúos en un libro de iniciación, haciendo referencia a la necesidad del canto a dos voces planteado por Kodaly.

Haciendo referencia a Zoltan Kodaly, podemos apreciar la importancia del canto y de la interpretación a dos voces, importantísima para la afinación en un instrumento de afinación natural, como es el trombón de varas. Esto queda reflejado de una manera magistral en el libro *el trombón* de José Nicolás Esteve, así como en el de Mercedes Femenía y en el de Peter Wastall. Partiendo siempre en estos tres libros de canciones infantiles y populares, de fácil reconocimiento, fáciles de interpretar y motivadoras para el alumno.

En cuanto a ritmo se refiere todos ellos, están enfocados para trabajar progresivamente la figuración, partiendo de las figuras de mayor duración hasta las de menor valor en el tiempo y sus diferentes combinaciones. Es aquí, donde entra en juego el papel del profesor, con la asociación de palabras a las diferentes células rítmicas, haciendo un guiño a Dalcroze. Pasando por la lectura de los ejercicios interpretados con percusión corporal, creando independencia y coordinación a 1 tiempo que interiorizan el ritmo, poniendo de Manifiesto, la importancia del método Orff.

Por supuesto un papel importantísimo juega la improvisación, tratada de un modo exquisito en el libro de Branimir Slokar y sobre todo en el de Mercedes Femenía, en el que sobre una pequeña base armónica el alumno ha de crear pequeñas melodías dentro de un orden y un ritmo establecido.

Tanto, el libro de Jean Duay, el de Mercedes Femenía, así como el de Peter Wastall y el de Nicolás Esteve, están diseñados para un aprendizaje muy progresivo, partiendo desde cero. Las explicaciones están diseñadas con dibujos y palabras infantiles, que son de una mayor comprensión para un alumno de temprana edad. Esto ayuda también a que los padres entiendan y asimilen los conocimientos musicales y la progresión de los ejercicios, pudiendo ayudar a sus hijos en casa a estudiar y trabajar lo aprendido en clase de trombón. Por supuesto y siguiendo las pautas de Shinichi Suzuki, es recomendable que los padres asistan a la primeras clases de trombón para continuar con la motivación y el trabajo fuera del aula, ya que esto le resultara familiar y se creará un vínculo y rutina de estudio con el instrumento, de manera natural y no como una imposición.

CONCLUSIONES

A día de Hoy, y hasta que se demuestre lo contrario, es un hecho, que no existen dos personas con la misma voz, con la misma dentadura, ni tan siquiera con el mismo carácter, incluso entre hermanos gemelos existen pequeñas diferencias, tanto físicas como psíquicas. Por lo tanto, y llegados hasta aquí, podemos asegurar que existen tantos tipos de alumnos diferentes, como alumnos en sí, propiamente dichos, ya que cada persona es, única e irreplicable. Aún recuerdo, cuando la enseñanza y el aprendizaje se basaban en el cumplimiento de unos objetivos, objetivos estos, marcados por un cierto número de estudios dentro de una fecha estipulada. No se tenía en cuenta los diferentes ritmos de aprendizaje de los distintitos alumnos, ni tan siquiera la evolución de los mismos. Esto suponía un veto a todo aquel que no tuviera unas condiciones especiales para el estudio de la música, o aun teniéndolas, no seguía el ritmo estipulado por el profesor.

Por suerte, desde el cambio de la ley de educación, este hecho se ha subsanado, incluyendo la atención a la diversidad como un pilar fundamental dentro de la educación actual. Allanando el camino y permitiendo a un mayor número de estudiantes continuar con el estudio del instrumento sin perder la ilusión y no sintiéndose desplazados. Obviamente aquí entra en juego la destreza del profesor, ya que será este, el que día a día tendrá la difícil, a la vez que gratificante, tarea de que todos sus alumnos, lleguen a la consecución de unos mínimos objetivos marcados, utilizando diferentes estrategias y adaptaciones para cada uno.

Hemos visto también que son muchos los factores que intervienen no solo en el aprendizaje, sino también en la calidad del sonido y de la interpretación. Hay quien de forma natural posee grandes cualidades y desde temprana edad despunta y tiene una gran calidad en el sonido, pero no es lo habitual. Así pues, como hemos tratado en este trabajo, hemos visto como una buena forma física, así como una correcta elección de los materiales y por supuesto su cuidado y mantenimiento, son imprescindibles para la obtención de un buen sonido. Una vez más será el docente el encargado de guiar y aconsejar sobre esto al alumno, indicándole que materiales, tipo, tamaño de instrumento es más apropiado a sus condiciones físicas y sonoras, así como aconsejar y fomentar una vida sana que compagine la formación musical.

Adentrándonos en la forma de interpretar y de enseñar de otros países y partes del mundo diferentes, hemos podido ver como cada vez, tanto la enseñanza como la interpretación están mucho más globalizadas, gracias a las nuevas tecnologías, apertura de fronteras, cursos, conferencias y un libre mercado de materiales didácticos. Por lo tanto también entra dentro de la labor del pedagogo actualizarse y estar al corriente de todas las últimas tendencias y materiales que van surgiendo para transmitirlos y compartir con sus alumnos.

Este trabajo está orientado a pedagogos y a los futuros intérpretes que deseen iniciarse correctamente en el aprendizaje del trombón, por lo que, desde un principio, el propósito de el mismo, ha sido intentar ayudar a encauzar correctamente la iniciación del trombonista, para que esta, pueda llevarse a cabo de una manera sólida, sencilla y segura.

Todos los conceptos, que puedan servir de alguna forma para ayudar a la iniciación de futuros músicos. Por esta razón, la meta es que sirva de guía tanto a alumnos como a profesores para las primeras nociones de la enseñanza del trombón ya que es este momento, el inicio, el más importante de su aprendizaje. El conocer los diferentes métodos que existen es positivo, de esta manera podemos elegir mejor cual podemos utilizar mejor en cada momento. He querido hacer hincapié en los libros que están enfocados a los inicios del aprendizaje del trombón, ya que este es el tema que me ocupa.

Para finalizar este apartado, quiero dejar escrita una frase que pude escuchar en persona de Maurice André en Marzo de 2004, durante una Masterclass en el Conservatorio Superior de música de Valencia:

*“El instrumento debe ser en las manos de los principiantes una prolongación
Natural, no una incomodidad añadida”*

El profesor en esta etapa no debe descuidar ningún punto que después desemboque en lagunas y dudas futuras del alumno. Por esto se he tratado temas como la inteligencia humana, los sistemas metodológicos y los diferentes estímulos que recibe el niño antes de iniciarse en el estudio del Trombón. Debemos tener en cuenta que en cualquier disciplina instrumental es necesario un trabajo constante y responsable.

Todos los manuales, libros, instrumentos y diferentes sistemas metodológicos, no servirían de mucho sin la ayuda y los correctos consejos de una persona, capaz de ver las

carencias y virtudes del alumno, despertando en este la curiosidad y el amor por la música y el instrumento. Esta persona queda reflejada en la figura del profesor.

BIBLIOGRAFÍA

ARBAN, JEAN, BAPTISTE, (1936). Famous Methode for trombone. Editorial, Carl Fischer, New York.

BADÍA, MIGUEL, (1975). Escuela moderna para trombón de varas. Editorial, Boileau, Barcelona.

BERGAMINO DONATELLA, (2001). Test de inteligencia, Editorial, El ateneo.

BONILLA CASCADO, MANUEL (2002). La técnica en los instrumentos de viento metal, El Trombón, Editorial, Ediciones Maestro, Málaga.

CHENOLL JOSÉ (1990). El trombón, su historia su técnica, Editorial, Real Musical, Madrid.

GÓMEZ-PARDO.M.E, Doctora en Pedagogía, por la Universidad Politécnica de Valencia, comunicación personal, Cursos académicos, (2003-2004), (2004-2005).

DUAY JEAN (1977) L´A. B .C. du jeune tromboniste. Editorial, Gerard Billaudot éditeur, París.

ESTEVE COLOMINA, JOSÉ NICOLAS. (2004) El trombón.1º de L.O.G.S.E. Editorial Piles. Valencia.

FEMENIA, MERCEDES, (2000) Método creativo para trombón. Editorial, Rivera Editores, Valencia.

FERRANDO SASTRE ENRIQUE & YERA JIMENEZ FCO JAVIER (2005) El trombón, todo lo relacionado con su historia y su técnica. Editorial mundimúsica, Madrid.

FUENTES PILAR & CERVERA JUAN, (1989) pedagogía y didáctica para músicos. Editorial, Piles, Valencia.

GALLEGO GARCIA CRISTINA ISABEL (2000). El despertar del niño en la música. Revista de música culta Filomusica. Nº10 Noviembre.

HIDALGO MONTOYA, JUAN, (2005). *Cancionero popular infantil* Editorial. Ticó Música, Barcelona.

HONORATO.VICENTE. Director de la fábrica de instrumentos Stomvi. Comunicación directa (Diciembre 2012).

LAFOSSE ANDRÉ, (1946). *Méthode Complete de trombone a coulisse*. Editorial Alphonse Leduc, París.

PALACIOS SANZ ,MARIA ANTONIA (1998). La Didáctica aplicada a la enseñanza del instrumento. Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación. nº 2 Octubre.

ROMERA.TONI. (Luthier de boquillas) Comunicación directa, (Diciembre 2012).

SARDÀ RICO ESTHER (2003). *En forma: Ejercicios para músicos*. Editorial Paidós Barcelona, Buenos Aires, México.

SLOKAR BRANIMIR & REIFT MARC, (1994). *Method for tenor trombone*, Editorial. Marc Reift, Crans-Montana (Switzerland).

WASTALL, PETER (1990). *Aprende tocando el trombón y el bombardino*. Editorial mundimúsica. Madrid.

WWW.FILOMUSICA.COM/FILO10/DESPIERTA.HTM.