



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

APORTE METODOLÓGICO AL ESTUDIO DEL CLARINETE DESDE LA PERSPECTIVA DEL MAESTRO ROBERT DE GENARO

Presentado por el estudiante:

FRANCISCO JAVIER CAÑON VARGAS

Cédula

79.488.474

Código

2014175512

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- Manifiesta una reflexión significativa sobre el quehacer pedagógico que determinó su propio aprendizaje.
- Ubica al objeto de estudio frente a un contexto al cual responde de manera coherente, estableciendo una semejanza de su labor de manera fidedigna.
- Constituye una buena manifestación de la culminación del ciclo de formación del estudiante.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	HÉCTOR RAMÓN ROJAS		4.5
Jurado 2 - lector	ALBERTO LEONGÓMEZ		4.5
Asesor	HENRY ROA		4.5

Nota final: (4.5) Cuatro punto cinco

Dado en Bogotá D.C. a los 25 días del mes de noviembre de 2016

**Aporte Metodológico al Estudio del Clarinete Desde la Perspectiva del Maestro
Robert De Gennaro**

Francisco Javier Cañón Vargas

**Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Educación Musical
Bogotá D.C
2016**


**Aporte Metodológico al Estudio del Clarinete Desde la Perspectiva del Maestro
Robert De Gennaro**

**Francisco Javier Cañón Vargas
Cód. 2014175512**

**Trabajo de Grado
Para Optar al Título de
Licenciado en Música**

**Asesor específico
Maestro. Alberto Leongómez H.**

**Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Educación Musical
Bogotá D.C
2016**

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Facultad de Bellas Artes
Título del documento	Aporte Metodológico al Estudio del Clarinete Desde la Perspectiva del Maestro Robert De Gennaro
Autor(es)	Cañon Vargas Francisco Javier
Director	Leongómez H., Alberto
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2016. 111
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Enseñanza del clarinete, Metodología, Didáctica, Clarinete, Estrategia Pedagógica,

2. Descripción	
<p>Trabajo de grado que se propone determinar los aspectos metodológicos y estrategias didácticas utilizadas por el maestro Robert De Gennaro, relacionados con el aprendizaje y la enseñanza de las distintas destrezas y habilidades necesarias para tocar clarinete de manera profesional. Todo lo anterior dentro del contexto del conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia.</p>	

3. Fuentes	
<p>Amaya, C. A. (05 de 04 de 2016). gm.edu.co/pedagogialibertaria/pei-fortalece-las-dinamicas-de-las-instituciones-educativas. Obtenido de http://gm.edu.co/pedagogialibertaria/8-prensa/11-pei-fortalece-las-dinamicas-de-las-instituciones-educativas</p>	
<p>Ausubel, D. P. (1 de junio de 2016). Constructivismo. http://constructivismo.webnode.es/autores-importantes/david-paul-ausubel/. Obtenido de http://constructivismo.webnode.es/autores-importantes/david-paul-ausubel/</p>	
<p>Bernández, E. (1999). Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo? Revista Credencial Historia. (Bogotá - Colombia). Diciembre 1999. No. 120.</p>	
<p>Bourdieu, P. (1988). Espacio Social y Poder Simbólico.</p>	
<p>Caldeiro, (2016). Aprendizaje por Descubrimiento. Obtenido de http://norma-quiligama.blogspot.com.co/2009/07/aprendizaje-por-descubrimiento.html.</p>	
<p>Cáscarqui, F. (2013). LA TEORÍA DE PIAGET Y LA EDUCACIÓN. EDUCACIÓN REVOLUCIONARIA, 15-17.</p>	
<p>Díaz, M. y. (2007). Aportaciones Teóricas y Metodológicas a la Educación Musical. Ed. Graó.Barcelona.</p>	
<p>VUYK, R. (1 de 6 de (1984)). http://www.ecured.cu/Constructivismo_(Pedagog%C3%ADa). En R. VUYK, Conceptos cruciales de la Epistemología de Piaget (págs. 70-100; Cap. 5; Tomo I. Alianza, Madrid, pp. 70-100.). Obtenido de VUYK, R. (1984), "Cap. 5: Conceptos cruciales de la Epistemología de Piaget". en: Panorámica y crítica de la Epistemología Genética de Piaget. 1965- 1980, Tomo I, Alianza, Madrid, pp. 70-100.: http://www.ecured.cu/Constructivismo_(Pedagog%C3%ADa)</p>	
<p>Giraldez, A. (2006). Revisión de la literatura y técnicas de recogida de datos. En Revisión de la literatura y técnicas de recogida de datos.</p>	



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

Goetz, J. y. (1988). Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa. En J. y. Goetz.

4. Contenidos

Los pasos que se llevaron a cabo para diseñar el presente documento fueron: Observación de la clase de clarinete de algunos estudiantes, entrevista al maestro Robert De Gennaro, entrevista a estudiantes de la cátedra de clarinete (distintos semestres), entrevista a exalumnos que actualmente ejercen la docencia tanto a nivel nacional como extranjero. Por ultimo elaboración del documento.

Objetivo General

Analizar las estrategias pedagógicas y las didácticas utilizadas por el maestro Robert De Gennaro en la formación de clarinetistas profesionales de la Universidad Nacional de Colombia.

Objetivos Específicos

- Establecer las características de los contenidos del material curricular que se ha implementado en la Universidad Nacional de Colombia en la cátedra de clarinete del Maestro Robert De Gennaro.
- Estudiar el proceso de aprendizaje y enseñanza del clarinete en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia en los últimos años dentro el marco curricular de enseñanza del maestro.
- Analizar las didácticas utilizadas en la clase del maestro y sus aplicaciones prácticas.

5. Metodología

El tipo de metodología que se utilizó para realizar el presente documento fue de carácter Cualitativo Analítico Descriptivo, con un enfoque Social Humanista. Los Instrumentos de recolección de información fueron: Entrevistas Estructurada, Testimonios Focalizados, Observación no participativa.

6. Conclusiones

El maestro De Gennaro considera que, por medio de la interpretación y el fraseo musical, los estudiantes obtienen una mayor sensibilidad con relación al mundo que los rodea. De la misma manera De Gennaro considera que los estudiantes, bien sea que terminen o no su carrera musical instrumental, en su concepto son más humanos, al desarrollar su sensibilidad artística.

Tanto en el campo axiológico como en el afectivo, la contribución del aprendizaje y la práctica del clarinete fomenta múltiples beneficios, entre los cuales se mencionan los siguientes:

- Con estudio permanente, el estudiante toma conciencia acerca de la importancia del trabajo perseverante en la obtención de objetivos propuestos. Así pues, El estudiante comprende que en la vida el sacrificio se ve premiado.
- El trabajo en grupo, llámese éste banda, orquesta, grupos de cámara etc. contribuye de manera especial a que el estudiante aprecie la importancia del trabajo en equipo de igual modo principios como el respeto y la colaboración con los demás se exteriorizan en estos trabajos. Igualmente, en este tipo de tareas musicales, el estudiante se hace más tolerante y acepta de manera fácil las diferencias que todos poseemos.
- Con la práctica musical, el estudiante aprende no sólo a valorar la música universal, sino también su cultura y patrimonio, al mismo tiempo entiende que la música manifiesta la identidad de su colectividad y que, por lo mismo, es importante mostrarla ante las nuevas corrientes musicales para que su herencia músico - cultural no desaparezca.

Finalmente, la observación metódica usada además de la experiencia en la escritura y elaboración de este documento me abre perspectivas hacia el futuro, ya no sólo en mi práctica profesional como clarinetista sino además en el área de la enseñanza, pues me revela un nuevo horizonte en cuanto a la forma de abordar una metodología para desarrollarla adecuadamente con mis futuros estudiantes, con esta investigación ha quedado claro que una de mis metas como profesional es lograr que el estudiante aprenda a aprender, la manera de ayudarlo será a través del conocimiento y perfeccionamiento de los estilos de aprendizaje de cada estudiante. Estos aspectos le ayudaran a vigilar su propio aprendizaje, determinar sus debilidades y fortalezas como estudiante, que establezca cual es su manera de aprender mejor, como relacionar la experiencia diaria, sobreponerse a las dificultades que se le presente en sus estudios, entender que no siempre se tienen todas las respuestas y estar preparado para investigar, experimentar y establecer nuevas maneras de aprender.

Elaborado por: Francisco Javier Cañon Vargas

Revisado por: Maestro Alberto Leongómez H.

Fecha de elaboración del Resumen:

Tabla De Contenido

Pagina

Capitulo 1

Introducción.....	8
1.1 Planteamiento Del Problema.....	9
1.2 Pregunta Generadora.....	11
1.3 Justificación.....	12
1.4 Objetivos.....	13

Capitulo 2 Marco De Referencial

2.1 Contexto Historico Del Clarinete.....	15
2.2 El Clarinete y su Desarrollo en Colombia.....	17
2.3 Robert De Gennaro, Nuevo Horizonte de Formación de Clarinetistas en Bogotá.....	19
2.4 Enfoques Pedagógicos en Relación a la Enseñanza Aprendizaje del Clarinete	20
2.5 Estilos De Enseñanza.....	28
2.6 Estilos de Aprendizaje.....	30
2.7 Descripción de los Principios Metodologicos Particulares para la Catedra de Clarinete.....	32
2.8 Contextos de las Circunstancias del Enseñanza - Aprendizaje del Clarinete en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia.....	37

Capitulo 3 Marco Metodológico

3.1 Metodologia De La Investigación.....	41
3.2 Enfoque y Tipo de Investigación.....	41
3.3 Estrategias y Tecnicas de Recolección de Información.....	42
3.4 Análisis de las Entrevistas a Proposito de las Prácticas Pedagógicas del Maestro De Gennaro.....	43
3.5 Modelo de Entrevista.....	44
3.6 Categorización.....	46
3.7Análisis de Materiales Didácticos.....	56
3.8 Obras de Concierto.....	68

Conclusiones.....	73
-------------------	----

Bibliografia.....	77
-------------------	----

Anexos	81
--------------	----

Resumen

Trabajo de grado que se propone determinar los aspectos metodológicos y estrategias didácticas utilizadas por el maestro Robert De Gennaro, relacionados con el aprendizaje y la enseñanza de las distintas destrezas y habilidades necesarias para tocar clarinete de manera profesional. Esta investigación será complementada por una investigación documental teórica basada en un análisis del material didáctico utilizado por el maestro Robert De Gennaro. Todo lo anterior dentro del contexto del conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia.

PALABRAS CLAVES: Aprendizaje del clarinete, educación musical, clarinete contemporáneo, material didáctico.

Abstract

Degree work that aims to determine the methodological aspects and didactic strategies used by the teacher Robert De Gennaro, related to the learning and teaching of the different skills and abilities necessary to play clarinet in a professional manner. This research will be complemented by a theoretical documentary research based on an analysis of the didactic material used by the teacher Robert De Gennaro. All of the above within the context of the Conservatory of Music of the National University of Colombia.

KEY WORDS: Clarinet learning, musical education, contemporary clarinet, didactic material.

DEDICATORIA

A Dios quien es el mayor docente y me ha enseñado a caminar a su lado dándome la sabiduría y el entendimiento en cada uno de mis pasos.

A mi madre por sus valores, su dignidad y su esfuerzo.

A Sandra y Michelle por ser, por estar, por su luz.

A Robert De Gennaro por enseñarme a amar la música y su profesión.

A mis maestros y profesores que me acercaron y me enseñaron lo que es la música.

A todos sin lo que esto sería imposible.

Gracias

Introducción

Esta monografía es el resultado de la investigación que se ha llevado a cabo durante el último año con el propósito de determinar los aspectos relacionados con el aprendizaje y la enseñanza de las distintas destrezas y habilidades necesarias para tocar el clarinete y permite recoger, compartir y debatir sobre las reflexiones, la práctica y el conocimiento del maestro De Gennaro. Así mismo, es necesario profundizar en las concepciones que el maestro ha adoptado, sus enfoques y estrategias educativas como experiencia modelo a reconocer de uno de los más destacados clarinetistas y maestros de Colombia.

En Colombia, la enseñanza del clarinete ha evolucionado de una manera considerable en los últimos 30 años. Este avance ha sido posible gracias a la labor del maestro Robert De Gennaro y la gran mayoría de sus alumnos que, con su quehacer y esfuerzo, ayudaron a que los clarinetistas del Conservatorio de la Universidad Nacional ocupen un lugar de importancia a nivel mundial con respecto al resto de los conservatorios y escuelas de música a nivel mundial, pasando de estar relegados a exponer el talento de los jóvenes músicos colombianos y tener una voz propia.

De acuerdo con lo anterior y gracias en gran parte a los concursos de bandas a lo largo del país podemos encontrar una diversidad de músicos clarinetistas, enamorados de este instrumento y con el deseo de desarrollar todo su potencial musical, se sumergen en el estudio técnico de este, descubriendo todas las riquezas y lo maravilloso que encierra el mismo.

El enfoque metodológico utilizado ha sido cualitativo, una razón esencial para la elección de este método de investigación viene determinada por las características del sujeto de estudio y por el propósito de esta investigación.

La investigación sobre la enseñanza y aporte metodológico al estudio del clarinete desde la perspectiva del maestro Robert De Gennaro, puede ser de interés para los diferentes profesores, directores, intérpretes y alumnos de este instrumento, así como para otros docentes y músicos en general.

Planteamiento del Problema

La música es un campo de la actividad humana que influye de manera importante en la vida de los jóvenes y de la población en general. Es así como a tenido un papel de suma importancia en la cultura y el aprendizaje, logrando contribuir a costumbres y emociones. De acuerdo con David Guamán la música se ha utilizado en innumerables sucesos de la vida del ser humano, desde ritos, danzas, celebraciones religiosas, culturales o por el simple hecho de diversión, a través del baile o escuchando un concierto, como elemento para relacionarnos con otras personas tocando o enamorándonos con ella... de esta manera no pararíamos de enumerar su influencia en la sociedad. (Guaman, 2014)

“Todos tenemos el conocimiento de la enorme influencia que ejerce un sonido, una melodía o un ritmo determinado sobre las personas. Ya desde la antigüedad usaban la lira, el arpa, la flauta y toda clase de instrumentos para alegrar la vida del hombre o para festejar ciertos acontecimientos. Incluso en la aberración del hombre llegaron a crearse marchas militares y de guerra”(Tapia, 2001).

“La música tiene un aspecto sociológico. Ella es parte de la superestructura cultural, producto de clases sociales, pero también de los medios de producción. La sociedad genera la música como su producto cultural. A su vez, ese producto modifica a la sociedad misma, porque la agrupa de diferentes maneras, genera grupos de pertenencia, produce alienación, implanta valores, ideales, los difunde, genera modelos e ídolos, inserta nuevos actores sociales, se generan nuevas creencias, todo con el consecuente re significación de la música, formándose un ciclo de constante re significación”(Bourdieu, 1988).

En nuestro país hay una gran cantidad de músicas que incorporan el clarinete, tanto académicas o clásicas como populares y no es fácil dar una lista de los "más conocidos clarinetistas" o del "mejor", pero cada una de ellas hace del clarinete su forma de expresión. Desde una perspectiva técnico-instrumental existen opiniones diversas y poco esclarecedoras sobre la escuela técnica a adoptar o sobre la que mejores resultados produce; quienes han tenido una educación formal, dan distintas explicaciones en cuanto a técnica e interpretación,

mientras otros dicen haber aprendido de lo que ven en un festival, en un concurso, un instrumentista y en otros casos, de tallerista que han sido invitados a diferentes sitios de la geografía colombiana para “enseñar clarinete”.

Estos talleristas son estudiantes ocasionales, que han tenido la oportunidad de estudiar de manera esporádica con algún maestro, en alguna academia, o en el mejor de los casos estudiantes de cátedra de clarinete de las diferentes universidades.

En regiones como la de Caldas y Antioquia donde se tiene un gran antecedente bandístico, las alcaldías han tomado la buena decisión de contratar estudiante graduados de las distintas universidades quienes imparten sus conocimientos con base en lo que han aprendido al interior de la universidad de la cual egresaron plasmando en sus estudiantes conceptos de técnica instrumental diversos.

La tecnología nos permite hoy acceder a contenidos, lecciones y videos de interpretaciones de calidad de múltiples clarinetistas, lo cual es muy bueno y ayuda a ampliar la percepción de cómo se toca una u otra obra, o cómo se aborda uno u otro estilo histórico; pero estas interpretaciones no dicen nada de la técnica que los maestros están utilizando al momento de interpretar una obra.

“La propia naturaleza de la música hace que, como indica Raúl Angulo en su artículo, “La música, arte interpretativo” sea un arte diferente a las demás ya que, por ejemplo, cuando el pintor o el escultor terminan su cuadro u objeto es percibido por el público como tal. Sin embargo, la obra del músico plasmada en la partitura, no es ningún objeto sonoro. Para convertirse sonido y necesita de un segundo momento o fase, y esto es obra del intérprete”(Carmona, 2008).

La técnica para clarinete es subjetiva y está basada en el estilo que se pretende tocar y por lo mismo lo que a una persona le puede funcionar muy bien técnica y musicalmente, a otra no le va a funcionar de ninguna manera. Así pues, la forma de aprender a tocar el clarinete en Colombia se ha venido realizando de forma empírica e intuitiva, esto especialmente en el contexto rural, ya que en la mayoría de casos no se tiene acceso a una educación musical estructurada. Esto nos lleva a cuestionar la relación que existe entre la enseñanza que se realiza de manera individualizada que tiene como objetivo brindar oportunidades de un desarrollo individual a un completo perfeccionamiento de sus posibilidades personales y la

que obtienen los músicos de provincia donde sus oportunidades de alcanzar una técnica-interpretativa de clarinete son muy escasas.

Es preciso identificar con qué técnica se tocaba antes de la llegada del Maestro Robert De Gennaro y cuál ha sido la metodología y técnica implementada por él desde su llegada al Conservatorio de la Universidad Nacional.

Pregunta Generadora

¿Cómo es el proceso metodológico y pedagógico, empleado por el maestro Robert De Gennaro en la formación de clarinetistas profesionales de la Universidad Nacional de Colombia?

Justificación

La vida del maestro De Gennaro ha significado para muchos músicos un ejemplo a seguir y un modelo a imitar, tanto desde el punto de vista de su labor como músico como desde aquella de pedagogo. Algunos de sus estudiantes se han destacado por el desarrollo de técnicas interpretativas sobresalientes en torno al campo del clarinete.

Se sabe, por ejemplo, que muchas de las intervenciones musicales del maestro De Gennaro como solista, en orquesta o en grupos de cámara, son singularmente especiales por una técnica depurada, una calidez y dulzura vibrante en su manera de tocar; Desde este punto de vista es importante acercarse a comprender cómo son sus visiones sobre la música, su enseñanza, sus didácticas y sus formas personales de abordar el estudio de una obra, además de su visión frente al clarinete en el panorama general de los instrumentos de viento. Acercarse a la vida del maestro De Gennaro significa ampliar el conocimiento pedagógico y didáctico de la enseñanza y aprendizaje del clarinete

Así mismo, es importante acercarse a aquellos clarinetistas que de una manera u otra han tenido un vínculo directo o indirecto con el maestro De Gennaro, de manera que se pueda dilucidar desde sus perspectivas particulares cómo son las visiones, las prácticas pedagógicas y didácticas, para así mismo entender la importancia de este personaje dentro de la cultura musical colombiana.

Para el estudiante investigador, esta investigación cobra vital importancia ya que, desde el punto de vista del clarinetista, significa crecer en conocimientos y desde el punto de vista de la academia y la investigación, es importante no solamente hacer el reconocimiento, sino recoger sus enfoques sobre la música para que reviertan en el acontecer académico y estén disponibles como canal de reflexión en la vida interior de las instituciones educativas a nivel musical.

De esta manera la información que se obtenga servirá para documentar las estrategias pedagógicas y las didácticas utilizadas por el maestro Robert De Gennaro en la formación de clarinetistas profesionales de la Universidad Nacional de Colombia, al mismo tiempo que se pone a disposición de los futuros estudiantes todo ese acervo de conocimientos.

Objetivo General

Analizar las estrategias pedagógicas y las didácticas utilizadas por el maestro Robert De Gennaro en la formación de clarinetistas profesionales de la Universidad Nacional de Colombia.

Objetivos Específicos

- Establecer las características de los contenidos del material curricular que se ha implementado en la Universidad Nacional de Colombia en la cátedra de clarinete del Maestro Robert De Gennaro.
- Estudiar el proceso de aprendizaje y enseñanza del clarinete en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia en los últimos años dentro el marco curricular de enseñanza del maestro.
- Analizar las didácticas utilizadas en la clase del maestro y sus aplicaciones prácticas.

CAPÍTULO 2
REFERENTES CONCEPTUALES

En el marco teórico se tuvo en cuenta con relación al clarinete su historia, su desarrollo en Colombia y el enfoque metodológico del maestro De Gennaro, además de aspectos metodológicos y pedagógicos en la enseñanza del clarinete.

2.1 Contexto Histórico del Clarinete

El clarinete procede de un antiguo instrumento popular francés, el chalumeau, que tenía 7 agujeros. En el siglo XVII un clarinetista alemán llamado Johann Christoph Denner inventó una técnica que permitía producir un nuevo sonido más agudo, una duodécima nota por encima de la nota original. Esto marca el comienzo de la evolución del instrumento hasta su estado actual, en el que hoy se fundamentan dos tipos de clarinetes según el mecanismo: el sistema Boehm, usado en casi toda Europa, Asia y América, y el sistema Öhler utilizado en Alemania, Austria y algunos países del entorno germánico. Alrededor de la vuelta del siglo XVIII, el chalumeau fue modificado mediante la conversión de una de sus llaves a un registro de clave para producir el primer clarinete. Este desarrollo se suele atribuir al fabricante de instrumentos, el alemán Johann Christoph Denner. Este instrumento ha funcionado bien en el registro medio con un sonido fuerte y estridente, por lo que se le dio el nombre clarinetto que significa "pequeña trompeta" (de clarino + etto). (Lancelot J. H., 1975)

Los primeros clarinetes no sonaban bien en el registro inferior, así que los músicos seguían desempeñándose con el chalumeaux para las notas bajas. Como los clarinetes mejoraron, el chalumeau cayó en desuso, y a estas notas del registro grave se les conoció posteriormente como el registro chalumeau.

“Los clarinetes originales Denner tenían dos llaves más, y fabricantes como Enrique BEER, Juan Javier LEFEVRE, Jaime Francisco SIMIOT, Mr. FLOTH, GRIESSLING y BUFFET, entre otros, añadieron más llaves para conseguir afinación mejorada, fácil digitación y una gama ligeramente más extensa”. (Muñoz, 2009)

El clarinete clásico de Mozart era típicamente de ocho agujeros para los dedos y cinco llaves, y a partir de sus obras los clarinetes fueron aceptados pronto e integrados a la orquesta. Mozart (muerto en 1791) gustaba del sonido del clarinete (que él consideraba el tono más cercano en calidad a la voz humana) y escribió numerosas piezas para el instrumento, un total de 39 y para el momento de Beethoven (1800-1820), el clarinete era un accesorio estándar

en la orquesta. Modelos posteriores tenían un tono más suave que los originales, y se siguió experimentando sobre su perfeccionamiento.

“Igualmente, el clarinete ha participado en la revolución musical que supuso y supone, el jazz. Desde su integración incontestable en las primeras agrupaciones jazzísticas y en las big bands hasta la existencia de grandes instrumentistas de jazz que tomaron el clarinete como vehículo de expresión” (Jazz Musica, 2015).

“La música de los Estados Unidos de América es un reflejo de la población multi-étnica del país, que se expresa a través de una amplia gama de estilos. Los pioneros fundadores de Estados Unidos trajeron consigo su música europea: canciones y bailes, cánticos, himnos, y cierta música formal. En los Estados Unidos de América, al igual que en Colombia, no se desarrolló una técnica propia, ya que, desde mediados del siglo XIX, los Estados Unidos eran conocidos como importadores de músicos ejecutantes. Muchos músicos deciden emigrar a Estados Unidos, especialmente franceses, ingleses, irlandeses, alemanes e italianos. En aquel tiempo, la música hecha en Norte América era en gran medida académica, modelada conforme a los estilos europeos establecidos”(Copland, 2014)

La técnica de ejecución e interpretación para el clarinete en Estados Unidos se ve fuertemente influenciada por la técnica italiana, algo muy similar a lo que sucedió en nuestro país.

“Como un testimonio adicional de la creciente importancia de la escena americana, desde el punto de vista de la creación musical, no hay que olvidar el hecho de que durante el período de 1930 a 1940 los más destacados compositores contemporáneos de Europa han establecido su hogar en los Estados Unidos: Strawinsky, Schoenberg, Bartók, Hindemith, Milhaud, Martinu, Krenek, Toch, Tansman, Weill»” (Copland, 2014).

Es evidente que, con la llegada de todos estos nuevos músicos, el futuro de la música de los continentes americanos estará estrechamente influenciada por la música europea y no sólo la

música, sino su manera de interpretarla y de componerla. La mayoría de los compositores y ejecutantes de música seria se ciñeron al dominio de las tradiciones musicales europeas.

2.2 El Clarinete y Su Desarrollo en Colombia

El clarinete llega al país y se integra a su música a través de la herencia cultural europea. Ello tiene como consecuencia una idea aproximada del inicio del estudio de este instrumento de viento en el país, a partir de un enfoque eurocentrista.

Para el presente documento, se comenzará por hacer referencia al maestro Ernesto Díaz Alméciga, fundador de la Orquesta Sinfónica Juvenil, y presenta el momento en el que el clarinete tiene su escena como instrumento de estudio en Bogotá. A partir de allí se encadenará con las distintas posturas y narrativas sobre la incursión del clarinete en la música colombiana, en especial la del caribe a principios del siglo XX, y la llegada del Maestro Robert de Gennaro al Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia.

Lo que se conoce sobre este aspecto se ha escuchado de maestros como Ernesto Díaz Alméciga (1932-2001), quien en sus ensayos se tomaba el tiempo de contar historias acerca de su gran amigo el Maestro Roberto Mantilla, a quien consideraba como el primer gran clarinetista colombiano, profesor del Conservatorio Nacional y Clarinetista de la Orquesta Sinfónica de Colombia quien en su actividad docente contribuyó a la formación de una nueva generación de instrumentistas.

“Contaba Díaz que en 1.962 viajaron a Alemania el maestro Roberto Mantilla, la Maestra Helvia Mendoza (pianista) y el Maestro Ernesto Díaz (Violista) para participar en el Undécimo Concurso de Instrumentistas en Múnich (Alemania). Según Gómez (2014) en este certamen el Maestro Mantilla ocupa el segundo puesto a nivel internacional”(Gómez, 2014).

Con la llegada y el aporte de los europeos, especialmente los músicos de Italia miembros de las compañías de ópera que visitaban esporádicamente el país, se logró que...

“instrumentistas colombianos que tocaron con músicos europeos, imitaran y adquirieran una técnica moderna. Entre los intérpretes nacionales que se formaron, se destacan Solón Garcés y Roberto Mantilla. Simultáneamente, el clarinete se integra en la música tradicional del caribe colombiano, en cuyo ámbito fueron los maestros Lucho Bermúdez y Pedro Nel Arango quienes continuaron el legado de Garcés, ahora apostando por la música tradicional: porros, cumbias entre otras” (Vargas, 1982).

Para la música popular colombiana, Luis Eduardo Bermúdez Acosta “Lucho Bermúdez”, representa a uno de los compositores de mayor relevancia en la primera mitad del siglo XX, quien, dada su condición de clarinetista, apuesta por integrar su instrumento a la música de salón de baile en porros, fandangos y cumbias.

Se puede afirmar que la mayor parte de su producción compositiva, si no toda, presenta el clarinete como instrumento protagonista, de la mano de la voz cantante.

Así las cosas y transcurrido un tiempo considerable, variadas agrupaciones musicales heredan la apuesta de Bermúdez al incorporar el clarinete.

Como antes se mencionó, Mantilla trabajaba en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia formando clarinetistas desde la tradición europea. Su apuesta para la formación técnico interpretativa del clarinete, se basaba en la escuela italiana que entre otras posiciones técnicas apelaba a la suavidad de la digitación y la embocadura de doble labio.

Al llegar Robert de Gennaro como profesor nuevo del conservatorio, el cambio de la técnica de estudio del clarinete tiene como consecuencia la influencia de la técnica francesa, en contraste con la italiana, que hasta el momento constituía el objeto de aprendizaje de los estudiantes de clarinete del conservatorio.

2.3 Robert De Gennaro, Nuevo Horizonte de Formación de Clarinetistas en Bogotá

De Gennaro Nació en Nueva York. Realizó sus estudios en Manhattan School of Music y en Juilliard School of Music, en donde fue estudiante del maestro León Russianoff, francés de nacimiento y refugiado en Estados Unidos tras la segunda guerra mundial, comenzó su carrera de concertista de clarinete a los diez y siete años y desarrolló una intensa actividad en recitales para la radio y como solista de la Orquesta Municipal de Nueva York.

El maestro De Gennaro ha tocado bajo la dirección de Alexander Schneider con la Orquesta del Centenario de Pau Casals en Washington D.C, así mismo, ha tenido clases con Peter Siminauer de la filarmónica de Nueva York, Jack Kriselman de la Universidad de Nueva York y Anthony Gigliotti de Orquesta filadelfia.

En el campo de la docencia trabajó como profesor de Clarinete en la Escuela Metropolitana de Música de Nueva York, Universidad de los Andes, Orquesta Juvenil de Colombia y actual maestro en el Conservatorio de Música de la Universidad nacional.

El maestro León Russianoff decidió implantar una extensión de la escuela francesa, siendo el maestro Robert de Gennaro uno de sus discípulos. A su vez, De Gennaro llega a Colombia a los 29 años de edad, el 30 de julio de 1979, gracias a haber sido el ganador de la convocatoria de clarinete que organizara COLCULTURA para ocupar la plaza de primer clarinete de la Sinfónica Nacional de Colombia.

El 30 de marzo de 1985 ingresa al Conservatorio de la Universidad Nacional para reemplazar al Maestro Roberto Mantilla, lo que se convierte para él en todo un desafío porque se encuentra con una técnica de influencia italiana.

En ese entonces no había en el Conservatorio música escrita para clarinete, no existía un pensum, las clases se limitaban en su didáctica a tocar fragmentos de obras para banda sinfónica y algunas partes de orquesta. No se hacía énfasis en una técnica en particular, aparte de tocar las escalas y los arpeggios de rigor, de manera que, con su llegada el Maestro De Gennaro incorpora la técnica de la escuela francesa que tuvo como característica principal el

tratamiento del repertorio para clarinete como instrumento solista o con acompañamiento de piano. Así las cosas, cambia la tradición del conservatorio en cuanto a material didáctico, pues trae consigo una serie de libros, métodos y obras para clarinete solista con acompañamiento de piano u orquesta.

El proceso de evolución y mejora técnica del clarinete ha estado íntimamente unido a la evolución de las escuelas del instrumento. Fundamentalmente, a comienzos del siglo XVIII, la enorme transformación que sufrió de la mano del artesano Johan Christian Denner supuso un impulso para la aparición de las primeras escuelas clarinetísticas. Los primeros eran oboístas o flautistas que compaginaban la interpretación de su tradicional instrumento con el recientemente creado clarinete.

“Mientras que la técnica italiana para clarinete estaba influenciada por la ópera y el bel canto, con obras que tienen la única intención de exhibir habilidades técnicas, ofrecen un sonido inestable con cualidades casi vocales, y una sonoridad fácil y acogedora, la técnica francesa implanta el sistema Boehm (sistema complejo de llaves), aportando un mayor control del instrumento lo que conlleva un equilibrio y flexibilidad dando mayor virtuosismo, también se implanta el uso de la lengua para articular, permitiendo que el sonido sea redondo, vibrante, lleno, que ayuda a una mayor expresividad” (Las Escuelas de clarinete, 2016).

2.4 Enfoques Pedagógicos en Relación a la Enseñanza – Aprendizaje del Clarinete

Así pues, la música debe ser apreciada como modelo pedagógico para alcanzar, a través de sensaciones gratificantes, un desarrollo integral de la personalidad. Con este objetivo, en el siglo pasado hicieron su aparición una serie de corrientes pedagógicas que se plantean, mediante la enseñanza de la música, la obtención de ese desarrollo integral, como son, por ejemplo, las teorías de Piaget, Willems, Decroly, Orff y Suzuki.

“La enseñanza y aprendizaje de la música se ha transformado considerablemente con relación a la forma en que se venía realizando de manera tradicional, lo que se observa en todos los niveles, relacionados ahora con la formación integral. Esto puede observarse por el hecho de que, además de enseñar los aspectos formales como lo son el aprendizaje de un instrumento, el canto, la interpretación musical y el

lenguaje musical propiamente dicho, existe una preocupación por emplear la educación musical como proceso capaz de desarrollar la expresión, la comunicación, el entendimiento, la creatividad, la imaginación, etc.”. (Morales, 2016)

En la actualidad, de manera paralela existen nuevas propuestas pedagógicas a nivel musical que pretenden cambiar el panorama educativo, tanto en lo que se refiere a objetivos como a metodologías. La educación musical tradicional se ha fundamentado en la obtención de virtuosos con gran dominio técnico del instrumento, sea instrumental o vocal, aunque esto implique dejar descuidadas el resto de competencias expresivas y diversas dimensiones de la personalidad. Las nuevas corrientes pedagógicas musicales no pretenden restringir al individuo a su desarrollo dentro un campo académico formal, sino que más bien se preocupan por el desarrollo de su imaginación, tanto a la hora de realizar actividades, como a la hora de sugerir nuevas maneras de aprender de manera individual o grupal, y de desarrollar la capacidad de interrelacionar conceptos para hallar nuevas soluciones a problemas dados.

En el sistema de enseñanza actual son muchos los factores de los que depende el proceso enseñanza-aprendizaje de los estudiantes. Pensar que lo más importante es que los estudiantes “toquen”, olvidando su desarrollo humano, reduce y limita notablemente la formación de éstos.

“La docencia de un instrumento no debe entender la música como un producto en el que lo único esencial es el programa, y sí entenderla como un proceso en el que se necesita una programación. “Tocar el repertorio del curso” o lo que es lo mismo, “interpretar un número de obras de diferente estilo de las que figuran en el curso” para conseguir un determinado nivel, no ha de ser el eje de la programación”.
(Musicali, 2016, 20:15.)

El arte de enseñar y la manera o método para hacerlo es lo que más preocupa a un profesor de clarinete. En determinadas ocasiones, el maestro se puede preguntar si lo que enseña es acorde con las posibilidades del estudiante y de fácil asimilación para sus discípulos.

“En el estudio de la música en un conservatorio, la principal confusión es identificar la metodología con los libros, con ejercicios técnicos o escalas, que usualmente son

llamados métodos. La metodología es un término un poco más complejo, el cual comprende la manera de hacer de un maestro, y también el de la universidad, para lograr los fines educativos que se hayan propuesto. Por lo tanto, la metodología será aplicada según el entorno educativo y las diferentes necesidades de cada estudiante”.
(AMAYA, 2016)

En el aprendizaje del clarinete en el conservatorio, es muy importante que el maestro, al emprender la enseñanza de los conceptos básicos con un estudiante que se inicia en este instrumento, posea un concepto claro de lo didáctico, al mismo tiempo que utiliza una metodología apropiada, ya que este inicio será la base sobre la que se establezca su posterior aprendizaje.

Los aspectos primordiales en la enseñanza del clarinete que se tienen en cuenta son: embocadura, respiración, emisión del sonido, ergonomía y posición del clarinetista, el mecanismo del instrumento.

El aprendizaje del clarinete requiere que el estudiante desarrolle aptitudes y capacidades cada vez más complejas y para alcanzarlas hay una actitud correcta que lo ayuda y facilita, mientras que otras por el contrario lo pueden entorpecer.

La actitud correcta se agrupa en un comienzo en la concentración y autorreflexión. El aprendizaje se realiza de manera individual, incluso con la participación del maestro. Se genera en la vigilancia atenta de nosotros mismos. Por lo tanto, es imprescindible contar con el tiempo para hacer la reflexión mental necesaria para ello y guiar nuestra fuerza en el propósito de estudio.

De otra parte, el trazarse objetivos y trabajar en hacerlos realidad, separando la desmedida atención por un resultado inmediato, ayuda al incremento de los aprendizajes. Las formas del lenguaje musical, del repertorio específico que se está estudiando para el clarinete y de sus maneras de tocarse cuando se estudian, se parecen a cualquier tipo de juego. No en vano se dice “jugar música” en la mayoría de idiomas. Este tipo de experiencias permite verificar todas las interrelaciones entre los diferentes elementos necesarios para adquirir las destrezas específicas. Si bien el estudio generalmente tiene un objetivo totalmente formal que acaba con nuestra energía, éste puede disfrutarse cuando se organizan los

ejercicios como juegos que avanzan progresivamente en dificultad y exigencia para quien los desarrolla.

Para esto es importante entender que el estudio en sí mismo, el instante en el que se está desarrollando, es el fin y el resultado de un esfuerzo. Por lo tanto, es obligatorio mantener una mirada objetiva respecto de las competencias u objetivos que deseamos lograr, pues las mismas se van dominando con el trabajo, y empeñarse en ellas puede posponerlas y generarnos frustración. Por último, la autoevaluación permite encontrar la manera de descubrir nuevos caminos hacia las metas propuestas, así como prever y seleccionar de esta manera los periodos de nuestro aprendizaje.

Estas son algunas observaciones sobre los principios requeridos para llevar a cabo un aprendizaje correcto, ágil y exitoso.

La enseñanza, en la academia del siglo XXI, ya no se centra en la educación, ahora pasa a estar centrada en el aprendizaje, lo cual tiene su antecedente en los objetivos del siglo XX, especialmente con el enfoque constructivista. El desafío actual es lograr la afinidad entre la propuesta teórica y la práctica, en el sentido de que no se quede sólo en la fundamentación, sino que llegue a la ejecución en el salón de clase.

La humanidad vive un cambio importante en prácticamente toda la cotidianidad de la vida. Y desde el punto de vista educativo, profesores y maestros tienen que comprometerse con los desafíos del cambio y saber que los estudiantes comprenden de otra manera, vinculada con la evolución definitiva de los medios de comunicación tradicional (impresos, radio y televisión) y la incursión de las nuevas tecnologías. A nuevos desconocimientos y retos hay que argumentar y responder con nuevas maneras de enseñar. Y esto significa preguntarse por el aprendizaje y la existencia en un mundo cada vez más globalizado. La tarea es aprender a seguir aprendiendo y saber trabajar con los nuevos recursos y aprendizajes en esta sociedad del conocimiento.

El proceso de enseñanza-aprendizaje requiere ser reconsiderado como aprendizaje-enseñanza, ya que en este momento no es cuestión de una metodología para enseñar, sino que se necesita del maestro para materializar su intervención en la práctica. Esto incluye

también formas de hacer, estrategias didácticas, formas de enseñar a pensar, con el fin de poder realizar su papel como mediador del aprendizaje de manera idónea.

Al momento de enseñar, se deben tener varios ítems a considerar: cómo hacerlo, qué pasos debo seguir, qué herramientas puedo utilizar, cómo planear la clase, etc. Estas dudas constituyen lo que podríamos llamar el método. Dicho de otra manera, sería la forma en que vamos a dirigir el desarrollo de enseñanza-aprendizaje.

Existen gran cantidad de definiciones que se han dado sobre el método, tales como:

“El método es el conjunto de pasos y procedimientos que encamina a un grupo al logro de sus objetivos” (Metodo Elemental Mira, 2016).

Sin embargo, según Jorquera.

“el término método, tiene en el ámbito de la historia de la enseñanza musical connotaciones precisas, que nos llevan a entender el método como el libro, es decir, el texto que contiene ejercicios, con o sin observaciones que los acompañen”.(Jorquera, 2015)

Al contrario de la enseñanza general, o incluso de la enseñanza musical general, en la enseñanza de un instrumento en particular como el clarinete, el método utilizado ha sido el tradicional.

“El modelo tradicional sigue siendo ampliamente aplicado, por ejemplo, en las clases magistrales, aunque introduciendo algunos matices de innovación respecto a los tiempos de sus orígenes” (Jorquera, 2004, p.12).

En este método el trabajo didáctico se centra en el maestro y en los contenidos o temas que éste transmite, siendo el estudiante o discípulo en algunos casos solamente una figura pasiva.

El trabajo que se viene realizando ya hace un tiempo en Colombia en la enseñanza de un instrumento, sea cual sea, se basa en el modelo activo, ya que se le concede gran importancia a la intervención del estudiante. Dicho estudiante desarrollará tareas con el fin de que no sólo pueda analizar, sino además comprender los contenidos de la clase, dando gran importancia al descubrimiento y por su puesto a la experimentación, es decir hacerlo parte importante y

activa de su aprendizaje individual. Este modelo tiene sus orígenes en grandes pedagogos como Decroly, Rousseau, Fröbel y Pestalozzi.

“un rasgo común a los modelos activos es su planteamiento democrático, ya que fomentan una cierta conciencia social y el trabajo en colaboración; asimismo, estos modelos promueven y desarrollan las capacidades de autoformación y, por tanto, la posibilidad de gestionar autónomamente los intereses y motivaciones” (Jorquera, 2015)

De esta manera, el método activo lo que procura es -más que un “aprendizaje”- el desarrollo de una *capacidad de aprender* del propio trabajo, y sus ideas esenciales van a estar definidas por los estudiantes, con sus peculiaridades y realidades propias, que son particulares por el contexto geográfico, social, cultural y económico del que provienen, por las alternativas pedagógicas, por el momento del desarrollo en que se encuentran, y por el objetivo propio del instrumento que tocan, poniendo de manifiesto la vida actual del estudiante, su responsabilidad, los valores, así como su autoevaluación.

Es importante señalar cuáles son los referentes o sobre qué conceptos se establece este método didáctico, por lo que cualquier actividad o proceder del Maestro se establece bajo ciertos modelos, estructuras o teorías.

Lo interesante de esta propuesta didáctica es que está inmersa y apoyada en las ventajas que proponen los diferentes modelos o métodos de enseñanza, disfrutando así de su variedad y a su vez en estrecha relación con los parámetros que establece el marco legal en materia educativa en Colombia.

“Desde la perspectiva de Gairín, y según su clasificación, este método didáctico se encuentra enmarcado en un enfoque práctico o interpretativo-simbólico. Naturalmente la flexibilidad y la necesidad que debe tener cualquier método de no quedar aprisionado dentro de un paradigma único y exclusivo, sino que él coexista con aspectos derivados de diversos enfoques u otros paradigmas.” (Gairin, 2016)

Con relación a las teorías educativas, este modelo didáctico converge bajo las teorías cognitivas del constructivismo, buscando un aprendizaje significativo. De igual manera este método didáctico posee parte de la utilidad del aprendizaje observacional, pero también algunos aspectos de los principios o fundamentos de la enseñanza conductista o programada que manifiesta Skinner (Skinner, 2016). Estos fundamentos didácticos son:

- *Aprendizaje individualizado, en que el proceso de aprendizaje corresponde a las condiciones de aprendizaje del individuo, es decir, el individuo tiene el tiempo necesario para que aprenda y (dado el caso) también hay estándares de rendimiento definidos para cada individuo.*
- *Aprendizaje programado, aprender en pequeñas etapas (pasos) de aprendizaje, las cuales complementan un estado de entrada (conocimiento previo) definido (diagnosticado) para lograr bien los objetivos del aprendizaje.*
- *Aprendizaje dirigido a objetivos (mastery learning), muy específicos (pequeños) al final de cada uno de los cuales se puede evaluar el dominio logrado por el estudiante (observación del comportamiento) ya que lo debe dominar antes de pasar a realizar las siguientes etapas del aprendizaje. (Skinner, 2016)*

Este método didáctico también disfruta parte de las ventajas del aprendizaje observacional, así como también de algunos de los principios de la enseñanza programada que apuntaba Skinner y que se explican en el libro “psicología de la educación”, de Gonzalo de Sampascual Maicas (Rodríguez, 2016), Estos principios son:

- *Especificación de los objetivos que debe alcanzar al final del programa puesto que hay una previsión de los objetivos a alcanzar.*
- *División del material en pequeños pasos y gradación de los contenidos, realizada a lo largo de las unidades didácticas.*
- *Participación activa del estudiante, a través de multitud de actividades.*
- *Ritmo establecido por el estudiante. (Rodríguez M. L., Enseñanza Programada, 2016)*

Respecto al estilo formativo aplicable en este método didáctico, es normalmente llamado democrático o participativo guiado. Se puede observar de manera clara la utilización del

currículo oculto, mediante formas tales como colaboración entre estudiantes (haciendo grupos de cámara como dúos, tríos, cuartetos, etc.), el respeto por la manera individual de tocar de cada persona, etc.

Los Principios Didácticos o Leyes del Aprendizaje deben respetarse si queremos una enseñanza de calidad. Según Palacios de Sans (Rodríguez M. L., 2016), los básicos serían:

- *Principio de proximidad. La enseñanza debe partir del punto más cercano posible a la vida del estudiante, partiendo de elementos familiares. Por ejemplo, el aprendizaje se verá favorecido y se hará significativo si el repertorio está constituido en su mayoría por canciones conocidas previamente por el estudiante o por obras que forman parte de su contexto socio-cultural.*
- *Principios de ordenamiento, causalidad y contigüidad espacial y temporal, pues va de lo simple a lo complejo. El conocimiento adquirido por asociación de ideas se basa en que las tareas y partes de un todo deben tener una secuencia lógica que las relacione para facilitar su asimilación y aprendizaje.*
- *Principio de adecuación. Dado que se adapta a las necesidades, intereses, conocimientos previos, disposición y posibilidades del estudiante.*
- *Principio de la participación y de la vivencia. Se trata una educación activa.*
- *Principio de la espontaneidad. Promueve la creatividad dando al estudiante espacio para crear sus propias obras y recreando las existentes mediante la interpretación musical.*
- *Principios de la autocorrección. El estudiante debe aprender a descubrir por sí mismo los problemas que se le presenten y adquirir la capacidad de resolverlos.*
- *Principio de la eficiencia. La naturaleza práctica o de la ley del mínimo esfuerzo: mínimo esfuerzo, pero con el máximo rendimiento. Para ello es conveniente un tamaño óptimo de las elaboraciones, de tal forma que permita la síntesis y memorización convenientes.*
- *Efecto: La pedagogía del éxito provoca una aceleración en el aprendizaje, por lo que se deben tener siempre metas de fácil cumplimiento. (Rodríguez M. L., Enseñanza Programada, 2016)*

Para el uso de este método, se tienen en cuenta los principios pedagógicos usualmente reconocidos:

- Adaptar el programa y sus contenidos en una progresión que va de lo simple a lo complejo, teniendo en cuenta el desarrollo que tiene cada estudiante.
- Estimularlo mediante su labor en dicho proceso.
- Considerar las características y posibilidades individuales de cada estudiante.
- Emplear diversos recursos que alienten una actitud crítica y creativa.

2.5 Estilos de Enseñanza

Cada docente tiene una manera particular, unos rasgos propios y únicos de cómo constituir y concebir la enseñanza. Algunos estudiosos como Díaz (2007), utilizan el término Estilo de enseñanza y lo define como conceptos y metodologías utilizadas en el estudio del conocimiento profesional del profesorado. Otros autores, lo define como:

“Conjunto de actitudes y acciones sustentadas y manifestadas por quién ejerce la docencia, expresadas en un ambiente educativo definido y relativas a aspectos tales como relación docente alumno, planificación, conducción y control del proceso de enseñanza aprendizaje”. (Díaz, 2007)

Conforme sea el modo de organización que siga el docente, éste se vinculará con los diferentes elementos del hecho didáctico de una manera particular, lo que será una particularidad que determinará las propias relaciones con los mismos. A continuación, se delimita a cada uno con relación a los estilos aprendizaje.

- *El estilo autocrático: aquellos docentes que deciden por sí solos todas las actividades o tareas a realizar, es decir, ellos son quienes toman todas las decisiones, organizando y distribuyendo, incluso, las actividades, permaneciendo distantes al grupo en su realización y evaluando de forma individualizada.*
- *El estilo democrático: el docente planifica de acuerdo a los miembros del grupo, animando al grupo de estudiantes a discutir, decidir, programar y distribuir las*

actividades: sugieren diversos procedimientos; participan como un miembro más y evalúan los resultados en función del grupo.

- *El estilo llamado laissez-faire: estos profesores se caracterizan por la falta de participación general, manteniéndose al margen lo más posible, dejando la iniciativa a los alumnos, y sólo cuando se requiere su opinión, interviene para dar su consejo. (Martinez, 2007)*

De acuerdo con Gordon (1959), parte de la hipótesis de que un estilo de enseñanza está condicionado por el tipo de grupo escolar y el método de enseñanza de los docentes. Él diferencia tres tipos de estilos de enseñanza:

- *El tipo instrumental: propio de los profesores que orientan su actividad docente a los objetivos de aprendizaje y centrados en la dirección y autoridad.*
- *El tipo expresivo: orientado a satisfacer las necesidades afectivas de los alumnos; el profesor se preocupa, sobre todo, por satisfacer al estudiante en lo referente a su rendimiento y a sus relaciones sociales.*
- *El tipo instrumental expresivo: que es una mezcla de ambos y es propio de los profesores que pretenden combinar el interés por la enseñanza con su inquietud por las necesidades de los alumnos. (Gordon, 1959).*

Así las cosas, el éxito en la cátedra de clarinete del maestro De Gennaro reside en que su clase aparte de enseñar, despierta el interés por saber y saber hacer de cada uno de sus estudiantes. Es indudable que, según las creencias en torno a la educación, cada docente desarrolla un rol concreto y específico, si es consecuente con sus propias creencias. A esas creencias, habitual motor de nuestros comportamientos, cabe añadir variables de personalidad que condicionan formas concretas de actuación. De las variables que usa el maestro De Gennaro en su cátedra se puede afirmar que sería del tipo Instrumental Expresivo, que es la mezcla de las dos primeras variables, pues por un lado su labor está orientada a objetivos específicos de aprendizaje, pero basada en su autoridad y a su vez, del tipo expresivo ya que una de sus principales preocupaciones es que sus estudiantes estén emocionalmente bien lo cual conlleva un mejor rendimiento. Por último, usa el estilo de liderazgo democrático, puesto que fomenta la singularidad y la participación crítica, despierta

la motivación por el trabajo y la cooperación. Los estudiantes realizaran un trabajo de mayor calidad.

2.6 Estilos de Aprendizaje

Se ha confirmado que la manera de aprender está relacionada con aspectos de la personalidad, y que cada individuo tiene un estilo preponderante en la forma de obtener conocimientos, utilizando estrategias particulares para mejorar su aprendizaje.

El Estilo de Aprendizaje hace referencia a la manera de aprender de acuerdo a un método personal, un conjunto de estrategias cognitivas, unas herramientas concretas, que se transforman dependiendo de lo que deseamos aprender. Es decir, los procesos mentales utilizados para procesar la información y de qué manera influyen en el aprendizaje las percepciones individuales de cada uno.

El estilo de aprendizaje no es fijo y puede perfeccionarse. A medida que el estudiante avanza en su proceso de aprendizaje va descubriendo mejores formas de aprender, consiguiendo variar su estilo o combinarlo con otro.

De acuerdo con Honey y Mumford, distinguen cuatro estilos de aprendizaje dependiendo de la fase en la que se trabaja y de las características predominantes en la psicología personal. (Honey, 1986) los relacionan con el proceso de enseñanza- aprendizaje, definiéndolos de la siguiente manera:

- **Estilo Activo:** Alumnos y profesores que se implican en experiencias novedosas que conlleven retos, siempre ocupados con actividades y proyectos, perdiendo interés una actividad al ser finalizada o dominada. Prefieren tareas que no requieran largos plazos de ejecución. Disfrutan con el trabajo en equipo siendo ellos el centro. Sus características principales son: líderes, animadores, improvisadores, descubridores, arriesgados, espontáneos.
- **Estilo Reflexivo:** Los profesores y estudiantes de este estilo consideran y analizan las experiencias desde diferentes perspectivas. Recogen todos los datos posibles, y, tras un minucioso análisis, toman una decisión. Observadores, no participan ni

intervienen mientras no controlan la situación. Prefieren estudiar las facetas de una cuestión y considerar las posibles implicaciones derivadas antes de gestionarla. No intervienen activamente en las reuniones, manteniéndose a la expectativa observando y analizando conductas y expresiones de los demás. Características principales: discretos, ponderados, concienzudos, receptivos, analíticos y exhaustivos.

- **Estilo Teórico:** Aquellos en los que domina este estilo abordan los problemas de manera vertical y por fases lógicas, sin quedar satisfechos hasta que estiman que han llegado a la perfección. Identifican lo lógico con lo bueno y rehúyen la desorganización, la subjetividad y lo ambiguo. Ofrecen resistencia a trabajar en grupo a no ser que consideren que los componentes son de su mismo nivel intelectual. Les interesan los modelos teóricos, principios generales y mapas conceptuales. Sus características principales son perfeccionistas, metódicos, lógicos, objetivos, críticos y estructurados.
- **Estilo Pragmático** Les gusta actuar y manipular rápidamente con proyectos o actividades que les atraen. Se inquietan ante discursos teóricos y exposiciones magistrales que no van acompañados de demostraciones o aplicaciones. Buscan nuevas ideas para aplicar y seleccionan aspectos que pueden ser llevados a la práctica. Sus características son: experimentadores, prácticos, directos, eficaces y realistas. (Honey, 1986)

De acuerdo con lo anterior, el estilo de aprendizaje de los estudiantes de clarinete del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, sería la mezcla de las anteriores variables, sin que una riña con la otra. Todo esto potencia con mayor frecuencia los diálogos de tipo lúdico. Quizás, es conveniente recordar que en la realidad educativa no aparecen, normalmente, estos estilos en sentido puro, aunque la mayoría de los estudiantes y profesores pueden exteriorizar una mayor o menor preferencia por un determinado estilo.

2.7 Descripción de los Principios Metodológicos Particulares para la Catedra de Clarinete

Se propone principios metodológicos desde los siguientes referentes: David Ausubel, Jean Piaget y Lev Vygotsky.

“Clases individuales. Sistema individualizado, de tipo caja negra. Son trabajos que el maestro define el tema y alcance; los estudiantes lo hacen por su cuenta y una vez terminado se le presenta al maestro. En cuanto a la cantidad de clases, se realiza por lo general una sesión semanal de una hora”. (Innovación Educativa, 2007)

Constructivismo como sistema metodológico (VUYK, (1984)). Las ideas fundamentales de la concepción constructivista se organizan alrededor de tres ideas principales:

- *El estudiante es el responsable último de su propio proceso de aprendizaje. Es él quien construye el conocimiento y nadie puede sustituirle en esa tarea. La importancia prestada a la actividad del estudiante no debe interpretarse en el sentido de un acto de descubrimiento o de invención sino en el sentido de que es él quien aprende y, si él no lo hace, nadie, ni siquiera el facilitador, puede hacerlo en su lugar. La enseñanza está totalmente mediatizada por la actividad mental constructiva del estudiante. El estudiante no es sólo activo cuando manipula, explora, descubre o inventa, sino también cuando lee o escucha las explicaciones del facilitador.*
- *La actividad mental constructiva del estudiante se aplica a contenidos que ya poseen un grado considerable de elaboración, es decir, que es el resultado de un cierto proceso de construcción a nivel social.*
- *El hecho de que la actividad constructiva del estudiante se aplique a unos contenidos de aprendizaje preexistente condiciona el papel que está llamado a desempeñar el facilitador. Su función no puede limitarse únicamente a crear las condiciones óptimas para que el estudiante despliegue una actividad mental constructiva rica y diversa; el facilitador ha de intentar, además, orientar esta actividad con el fin de que la construcción del estudiante se acerque de forma progresiva a lo que significan y representan los contenidos como saberes culturales.*

De las diferentes modelos en pensar la construcción de los conocimientos, en el caso que se investiga, propongo a Piaget, también conocido como conocimiento dinámico, las personas construyen el conocimiento mediante una continua interacción con los objetos y las personas, lo que implica modificar continuamente nuestra estructura cognitiva.

De acuerdo con Cusicanqui, F. Eddy (2013), la psicología genética ha constituido, durante los últimos cuarenta años, una innegable fuente de inspiración para teorías y propuestas educativas. Si bien Piaget en la Escuela de Ginebra no desarrollaron una teoría de enseñanza, *“los conceptos y modelos psicológicos elaborados por ellos fueron ampliamente utilizados para fundamentar y derivar teorías didácticas y propuestas pedagógicas”*.

De la misma manera Cusicanqui, F. Eddy (2013) afirma,

“Actualmente, la utilización en educación de los conceptos de la teoría de Piaget ya no persigue la finalidad de construir una suerte de didáctica o pedagogía "piagetianas", sino que se inscribe dentro de un marco teórico más amplio, el "constructivismo", en el que confluyen, además de la psicología genética, los aportes de la teoría de Vygotsky y los enfoques socioculturales, así como de teorías de la psicología cognitiva. Como es sabido, en la reciente década de los noventa se ha producido un profundo y extenso debate sobre el constructivismo y sus usos en la educación que ha tenido presencia internacional”.(Cusicanqui, 2013)

El modelo Ausubel, *“señala que de todas las causas que intervienen en el aprendizaje, quizás la más importante es conocer lo que el estudiante sabe y proceder en consecuencia. Esta teoría se basa en el aprendizaje significativo, dicho de otra manera, es construir los nuevos pensamientos y conceptos, conectándolos con los ya existentes en la organización cognitiva del estudiante.”* (Ausubel, 2016)

Lo esencial es descubrir la correlación existente entre las nuevas informaciones derivadas de las experiencias, con los conocimientos que el estudiante ya posee. Ausubel diferencia dos grandes dimensiones en la significatividad del material de aprendizaje:

- *Significatividad lógica del material: Que permita al estudiante analizar el material para poder adquirir un conocimiento (que el material sea llamativo), utilizar gran diversidad de colores y material creativo al momento de explicar un tema para que también sea de suma importancia para el estudiante.(Caldeiro, 2016)*
- *Significatividad psicológica: la disposición positiva del estudiante al aprendizaje, y está sujeta a que los contenidos sean comprensibles a partir de la estructura cognitiva del estudiante que aprende.(CALDEIRO, 2016)*

El maestro debe, por una parte, ser capaz de activar los conocimientos previos del estudiante, haciendo que piense en sus ideas y sea conscientes de ellas. Y por otra, seleccionar y adecuar la nueva información para que el estudiante pueda establecer una relación con sus propios conceptos, incluyendo -si es necesario- información que pueda servir de puente entre lo que ya saben los estudiantes y lo que deben aprender; de esta manera en la teoría de Ausubel, el aprendizaje y el desarrollo van necesariamente unidos.

A lo largo de este tiempo de formación musical, específicamente en el caso del clarinete, no se tuvo un parámetro teórico adecuado y generalizado acerca del proceso de enseñanza – aprendizaje del clarinete. El empleo de métodos que de manera progresiva ha prevalecido a lo largo de la formación musical de los clarinetistas colombianos y se pueden contar muchos textos insinuados por los maestros y las instituciones universitarias, por lo cual no ha existido un criterio conjunto con respecto a objetivos en la educación clarinetística en los niños y persona jóvenes.

El uso de los métodos ha sido la forma de enseñar a la población estudiantil, desde un orden técnico como si se tratara de una fórmula matemática para obtener un resultado. La metodología en este caso lo que hace es seguir reglas y modelos seguros con los cuales el maestro advierte o espera que dirección va a tomar el aprendizaje del estudiante. Este tipo de metodología si bien ordena la obtención de determinados objetivos, se separa en ocasiones

de la realidad del estudiante. Se hace una ruptura en la enseñanza, dado que el recurso en sí mismo desecha las necesidades y el entorno en el cual se encuentra el estudiante.

Aunque al interior de la universidad puede o no generar discusiones, esta metodología tiene un enfoque netamente conductista. El conductismo defiende a una educación que considera formar hábitos, refuerzo de habilidades y desaparición de actitudes no deseadas en el estudiante. Desde este punto de vista metodológico, los procesos de enseñanza – aprendizaje no son otra cosa y la exigencia está dirigida a un rendimiento académico-musical, esto especialmente se observa en las bandas juveniles del país las cuales dejan de lado las necesidades del estudiante.

“Un sujeto cuyo desempeño y aprendizaje escolar pueden ser arreglados o re arreglados desde el exterior (la situación instruccional, los métodos, los contenidos, etc.), siempre y cuando se realicen los ajustes ambientales y curriculares necesarios. Basta entonces con programar adecuadamente los insumos educativos, para que se logre el aprendizaje de conductas académicas deseables”. (Hernández Rojas, 2010).

Es evidente ante esta exposición que la formación de los clarinetistas en Colombia se puede encasillar como procedimental. Me refiero a la forma en que se examina, ya que por lo general las pruebas de instrumento se presentan frente a un jurado individualmente. El estudiante le es exigido la interpretación o ejecución de ejercicios técnicos, partes de obras del repertorio clarinetístico y al final el jurado emite una calificación, seguida de sus respectivas observaciones, un examen o recital en el cual lo que los maestros valoran son los resultados al momento de tocar y dejan de lado todo un proceso cognitivo previo, por lo que esta posición nos permite reflexionar acerca del papel que tiene el maestro en el proceso y su grado de compromiso con su labor.

Formar nuevos jóvenes, sobre todo en la asignatura instrumental, se transforma en un proceso complicado, ya que conlleva tener un conjunto de conocimientos y experiencias pedagógicas adecuadas además de una vocación por parte del maestro. En algunas ocasiones estas perspectivas no se cumplen ya que por lo general se contrata a un excelente clarinetista, pero que no posee las herramientas pedagógicas que se requieren para la enseñanza del clarinete.

Según Yamileth Pérez Mora, clarinetista y pedagoga en su libro “Naturaleza y ejecución del clarinete”.

“argumenta que la obligación del maestro es la de contribuir en la formación integral del estudiante y no limitarse a dar información auténtica y minuciosa, lo cual perjudica al estudiante situándole como objeto híbrido entre máquina-humano, en vez de personas con el compromiso de replantear su presente y edificar su futuro. (Mora Pérez, 1.997)

De acuerdo con lo anterior puede estimarse que el profesor musical se ha puesto en una relación profesor – estudiante donde el aprendizaje no se concibe ni se fabrica, sino que se repite.

Otro de los problemas que existe es que no hay una metodología objetiva con relación a la formación de jóvenes clarinetistas en su etapa inicial esto se debe a la falta de objetivos claros en las distintas bandas, academias o instituciones donde se enseña los diferentes instrumentos musicales. Lo que se espera siempre como consecuencia de la formación musical es que el estudiante se gradúe como concertista, lejos de posibilitar las habilidades básicas de un estudiante integral, respetuoso de su cultura y la sociedad además de un compromiso con su trabajo.

En cuanto al aspecto técnico es complejo encontrar evidencias claras acerca de que se quiere enseñar en los institutos o bandas a los estudiantes. Se ha tratado de incluir cuantas habilidades sean probables sin tener idea y además de no tener en cuenta que no se han establecido bases técnicas necesarias tales como embocadura, respiración, postura corporal, una correcta digitación. El inconveniente reside en que se intenta que el estudiante toque obras que exceden sus capacidades básicas y es habitual ver como los propósitos de las obras no están relacionados a las posibilidades técnicas del estudiante. El resultado lógico de esta práctica muy común en la gran mayoría de nuestras bandas estudiantiles es que aprendan malas costumbres lo que coloquialmente llamaríamos mañas, con el fin de que el estudiante “rinda” con las partituras que les exigen en las bandas.

En líneas generales la pedagogía instrumental en Colombia ha sido difícil definir la auténtica intención en la formación musical. Nos hemos circunscrito en la obtención de instrumentistas profesionales y no en la creación de personas que aprovechen los procesos de enseñanza – aprendizaje de la música para mejorar sus cualidades intelectuales. Por lo anterior es imprescindible determinar cómo el profesor o maestro puede aportar a esto desde el salón de clase y cómo por medio de la participación de las distintas técnicas de interpretación clarinetística se potencia a un mejor desarrollo intelectual de los futuros estudiantes.

2.8 Contextos de las Circunstancias de Enseñanza- Aprendizaje del Clarinete en el Conservatorio

Como se indicó anteriormente, en la enseñanza instrumental del clarinete en nuestro país ha dominado un modelo tipo conservatorio, adquirido de los estilos que algunos maestros nacionales y extranjeros trajeron, quienes desde inicios del siglo pasado tuvieron la oportunidad de viajar al extranjero para realizar su formación musical profesional. De la misma manera, se puede mencionar que se contó con la llegada de Maestros de Estados Unidos de Norte América, de Italia entre otras quienes de forma momentánea en la gran mayoría de los casos se instauraron en Colombia y han ofrecido tanto sus servicios musicales como de enseñanza.

La metodología de la educación musical que se instituyó en Colombia ha sido principalmente de carácter y con predominio centro europeo, que ha comprendido fundamentalmente tres aspectos principales: el estudio técnico, el entrenamiento auditivo y rítmico y por supuesto en estudio de teoría e historia musical procedentes de Europa. Al referirnos a un modelo tipo conservatorio presente en la enseñanza del clarinete en Colombia, deben mencionarse una serie de características que esta ha tenido:

- Verticalidad en la relación entre estudiante y maestro: el maestro se ubica en la cúspide de esta relación, ya que es el componente destacado en la misma. Desde el enfoque conductista, el maestro es quien ofrece la información y delimita las pautas y los contenidos del aprendizaje. El estudiante se ubica sumiso al maestro. Actúa de

forma pasiva y se concentra en aprender lo antes posible las indicaciones que el maestro le ofrece.

- Predominio de los métodos como guía del proceso: Tanto en los conservatorios como academias de música se ha utilizado una gran cantidad de métodos, con los cuales se ha tratado de reunir el currículo estudiantil. De esta manera, la ruta de los procesos de enseñanza – aprendizaje lo lidera el material didáctico. Los propósitos del desarrollo pedagógico del clarinete son definidos por una serie de aptitudes que se espera que el estudiante logre al terminar cada método.
- Evaluación encaminada exclusivamente a resultados finales visibles: el estudiante se ve evaluado de acuerdo a si ha logrado sus objetivos mostrados en un solo momento, como por ejemplo un examen con jurado, el cual está compuesto por algunos de los maestros de viento del conservatorio. Por lo general la consecuencia de este examen final determina o no la continuidad del estudiante en el proceso de enseñanza – aprendizaje.

Otro escenario de enseñanza – aprendizaje del clarinete en Colombia ha sido que las metas y aptitudes deseadas han sido determinadas de acuerdo a las necesidades y modelos de las actividades de una institución en particular y se han dejado de lado los intereses de la persona en sí. En cuanto a la cuestión de los ensambles instrumentales es marcado el nivel de exigencia que se tiene hacia el estudiante de clarinete, por lo que es un instrumento principal en las bandas u orquestas sinfónicas. Como es sabido en las bandas el clarinete debe tocar las partes que originalmente harían los violines o las violas, en las orquestas existe mayor responsabilidad tanto en solos como en pasajes de la sección de vientos de madera.

De acuerdo con lo anterior debemos comprender que los requerimientos de los ensambles instrumentales han auspiciado en precipitar etapas y procesos para los cuales en algunas ocasiones el clarinetista aún no está en condiciones técnicas o sencillamente no ha alcanzado un nivel de madurez musical necesario para determinado tipo de obras. Esto supone que en la gran mayoría de bandas municipales o escuelas de música se exige al estudiante un repertorio que aún no puede tocar, si bien a nivel nacional se ha estandarizado un repertorio

de banda para diferentes niveles de las mismas, la necesidad de logros por parte del director o maestro, muchas veces obvian este repertorio.

Claramente esto puede llegar a producir problemas técnicos tales como:

- Embocadura,
- Articulación
- Interpretación
- respiración
- Postura
- Digitaciones rígidas y/o equivocadas del instrumento

Que con el tiempo causan entre otras enfermedades, la epicondilitis o mal llamado síndrome del codo de tenista. Generalmente esto lo agravan la presencia de pasajes veloces que por esta misma razón se vuelven incomodos y con los cuales los estudiantes tienden a tocar con tensiones innecesarias el instrumento y se ve involuntariamente obligado a descuidar elementos técnicos tan importantes como: el sonido, afinación, interpretación y por supuesto la técnica corporal (dedos, embocadura, respiración etc.), con tal de acercarse a la interpretación musical exigida por el director o por estar a la altura de los más avanzados.

- Problemas de teoría musical: En gran cantidad de ocasiones la lectura musical se torna viciosa y muchos ritmos y pasajes musicales son aprendidos por imitación o como suele llamar “de oído”, por lo cual no son correctamente interiorizados por el estudiante. Es posible que puede tocarlos casi de manera correcta en una obra determinada, pero las dificultades se manifiestan de nuevo cuando se enfrenta a nuevas piezas musicales.
- Desmotivación y baja auto estima. Si comparamos algunos instrumentos con el clarinete es evidente que cuentan con mayor facilidad en determinados pasajes musicales que el clarinete, el saxofón es uno de ellos. Cuando el estudiante que aprende no está preparado para enfrentar determinados retos, al ver que en la banda muchos de sus compañeros si lo logran, este tiende a sentirse mal porque su rendimiento no se acerca al de sus compañeros. Esto suscita desmotivación y por lo general suele ser la causa de que algún estudiante tome la decisión de dejar el aprendizaje del instrumento.

CAPÍTULO 3
MARCO METODOLOGICO

3.1 Metodología de la Investigación

La siguiente investigación es de tipo Cualitativo Analítico Descriptivo, ya que busca revelar rasgos y particularidades del sujeto de estudio, basada en principios teóricos tales como la hermenéutica y el análisis de la interacción social. En el presente trabajo, he utilizado una metodología cualitativa con el fin de poder comprender e interpretar la realidad acerca del objeto de estudio de mi interés, en este caso la metodología y didácticas utilizadas por el maestro Robert De Gennaro en la cátedra de clarinete durante el último año.

3.2 Enfoque y Tipo de Investigación

Existen fundamentalmente dos tipos de enfoques metodológicos para realizar una investigación. Por un lado, se halla la metodología cuantitativa, procedente de una práctica positivista. Ésta se basa en aspectos observables susceptibles de cuantificación y utiliza la estadística para el análisis de los datos. Según Taylor (1987), “los positivistas buscan los hechos o causas de los fenómenos sociales con independencia de los estados subjetivos de los individuos” (Taylor, 1987).

Por otro lado, la metodología cualitativa, cimentada en elementos teóricos tales como la fenomenología, la hermenéutica y la interacción social, usa métodos de recolección de datos que son no cuantitativos, cuyo fin es examinar las relaciones sociales y describir la realidad tal como la perciben los propios sujetos, es decir, lo que importa allí es lo que las personas perciben como importante para ellas mismas, incluyendo los sentimientos, ideas y motivos internos. (Taylor, 1987). En ésta última metodología, el investigador describe los fenómenos que son estudiados mediante diferentes técnicas como pueden ser la observación no participativa y las entrevistas no estructuradas, con la intención de alcanzar una comprensión holística del fenómeno estudiado, no traducible a términos matemáticos o estadísticos.

El enfoque de la presente investigación es social – humanista ya que

“se trata de delimitar el objeto a sistematizar: escoger la o las experiencias concretas que se van a sistematizar, indicando el lugar donde se han llevado a cabo, así como el período de tiempo que se va a escoger para esta sistematización. No se trata de cubrir toda la experiencia desde sus orígenes hasta el momento actual, sino aquella parte que sea más relevante en este caso.” (Holliday, 2015).

3.3 Estrategias y Tecnicas de Recolección de Informacion

Las estrategias de recolección de datos manejada para la investigación son la observación, las entrevistas, fuentes documentales, cuestionarios y otras eventuales, como el análisis comparativo. De acuerdo con Goetz (Goetz, 1988), quien distingue dos tipos de acopio de datos, “métodos interactivos y no interactivos”, incluyendo en los no interactivos la observación no participante, y en los interactivos las entrevistas a personas específicas. En este caso, se ha utilizado como método no interactivo el análisis de los materiales didácticos utilizados en la enseñanza del clarinete en la Universidad Nacional. Como método interactivo se ha realizado la recolección de datos a través de la realización de entrevistas a una población específica, puesto que el estudiante investigador considera que se ajusta más a sus necesidades. Las entrevistas al maestro, a los estudiantes y egresados, son una fuente esencial para la investigación, ya que permite recoger información fundamental sobre el tema desde el punto de vista tanto del maestro en su propio contexto de trabajo, como el de los estudiantes y exestudiantes desde sus miradas particulares. De las dos clases de entrevista, esto es *estructurada y no estructurada*, se ha tomado la segunda, la cual persigue un tipo de conversación entre similares y no un intercambio de preguntas y respuestas. Por otra parte, la entrevista estructurada está sujeta a una serie de preguntas concretas independientemente de la respuesta del estudiado. El estudiante entrevistador partirá de unas preguntas guías para efectuar la entrevista, pero, sin embargo, no me limitaré exclusivamente a las preguntas enunciadas, podre alterar las preguntas y formular nuevas en función de cómo se va produciendo la entrevista, con este instrumento trataré de aproximarme a la postura, pensamiento, teoría y práctica referente al trabajo pedagógico de la enseñanza del clarinete del maestro De Gennaro.

La población serán los estudiantes del maestro Robert De Gennaro, entre los que se cuentan: Alejandro Bernal, David Duran, German Castiblanco, Sebastián Soto, David Zorro y Diego Tarazona, además de algunos de sus exestudiantes, y el periodo observado se limita al último año. Se inicia con la asistencia a 7 clases de clarinete en el salón 307 del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional. Se da comienzo con una observación no estructurada y no participativa, observando el desarrollo de la clase sin intervenir en ella. Inmediatamente se realizará una descripción de lo observado durante cada clase, lo que permite recoger por escrito una idea clara del contexto de la experiencia, y se efectuará en el mismo una reflexión

respondiendo al interrogante ¿por qué el maestro actuó de una u otra manera con su estudiante? de manera que posibilite una aproximación a las metodologías, conceptos y actitudes que se presentan durante la clase.

3.4 Analisis de las Entrevistas a Proposito de las Practica Pedagógicas del Maestro De Gennaro

Con el propósito de conocer la visión del maestro De Gennaro sobre sus prácticas pedagógicas en el Conservatorio de la Universidad Nacional, se han realizado entrevistas a varios de sus estudiantes que hacen parte de la catedra de clarinete del Conservatorio.

El tipo utilizado de entrevista es semiestructurada, es decir, se han diseñado una serie de preguntas abiertas dejando libertad al entrevistado en sus respuestas, con el objetivo de permitir que el entrevistado cree un discurso continuo entre el entrevistador y entrevistado (GIRALDEZ, 2006) . En total han sido seis estudiantes que actualmente cursan la catedra de clarinete en el Conservatorio de la Universidad Nacional, tres entrevistas a exestudiantes y además de una entrevista al maestro De Gennaro. Es una muestra bastante representativa para sacar conclusiones acerca de la practica pedagógica del maestro.

El método utilizado para seleccionar a los entrevistados ha anticipado el hecho de que a través de ellos pueda conocer desde diferentes puntos de vista cómo se crea el proceso de enseñanza-aprendizaje del clarinete en el Conservatorio de la Universidad Nacional. Para tal fin, he tenido en cuenta la diversidad en cuanto al semestre que cursa cada entrevistado con el fin de enriquecer el análisis de las entrevistas y las conclusiones procedentes de ello.

Las entrevistas se han realizado en el transcurso de los dos últimos semestres 2015-2016. Se han realizado en diferentes lugares, siempre de acuerdo con los entrevistados y de igual manera buscando espacios en los que los entrevistados se sientan cómodos. De forma que se han realizado en un ambiente distendido, con un cierto grado de confianza, algo que puede favorecer la sinceridad en las respuestas.

3.5 Modelo De Entrevista

Para desarrollar las entrevistas, se elaboró un cuestionario con unas doce preguntas, sin embargo, no siempre se han logrado realizar de manera literal, puesto que es esencial que el entrevistador sepa adaptarse a las respuestas del entrevistado. Sin perder de vista a los objetivos de investigación, el cuestionario se estructuró en cinco componentes:

1. Semestre cursado por el entrevistado.
2. La metodología de enseñanza del clarinete.
3. Relación entre el material didáctico y el estudiante
4. La relación maestro - estudiante
5. La relación entre el material didáctico y la técnica

Así pues, se ha conseguido sacar la información necesaria para tratar de responder a la pregunta que se ha planteado al comienzo de la investigación: ¿Cómo es el proceso metodológico y pedagógico, empleado por el maestro Robert De Gennaro en la formación de clarinetistas profesionales de la Universidad Nacional de Colombia?

Una parte de la entrevista está enfocada hacia el análisis de los objetivos de la clase, así como el tipo de material didáctico que el maestro utiliza en el aula con los estudiantes y la relación que puede haber a la hora de elegir un material didáctico u obras para el estudiante. Luego, se ha comprobado cómo se utiliza el repertorio, es decir, ¿qué quiere el maestro conseguir con un determinado estudio o repertorio? Todo ello para poder determinar de qué manera se alcanzan los objetivos de la cátedra. Además de conocer los distintos recursos que el maestro utiliza en su clase. Lo anterior para establecer de qué forma se alcanzan los objetivos de la cátedra.

A continuación, se muestra el modelo de entrevista diseñado para la investigación:

Entrevista con el fin de analizar las estrategias pedagógicas y didácticas utilizadas por el maestro Robert De Gennaro para la enseñanza y aprendizaje del clarinete.

Nombre:

Semestre cursado:

1. ¿Cómo cree que planifica las clases el maestro?
2. ¿Cómo es la metodología de enseñanza del maestro Robert?
3. ¿Qué tipo de objetivos y quién define los objetivos que debe alcanzar al final del semestre y si son de fácil cumplimiento?
4. ¿Cómo distribuye el maestro el material didáctico en su clase a lo largo del semestre?
5. ¿El ritmo de aprendizaje lo establecía el estudiante o el maestro?
6. ¿de qué manera El material didáctico y las obras se ajustaban a sus necesidades e intereses?
7. ¿de qué manera se descubren los problemas técnicos e interpretativos que pueda tener usted?
8. ¿Cuál cree que es el estilo de enseñanza del maestro (creativo, abierto a posibilidades, autoritario)? Seleccione una o varias y de su punto de vista.
 - a. Autocrático: toma solo todas las decisiones.
 - b. Directo: Expone sus propias ideas.
 - c. Indirecto: Valora las ideas de sus estudiantes.
 - d. Democrático: trabaja junto con usted.
 - e. Laissez – faire: se mantiene al margen.
 - f. El tipo expresivo: el profesor se preocupa, sobre todo, por satisfacer al estudiante en lo referente a su rendimiento
9. ¿Le permitía el maestro hacer sus propias interpretaciones de estas obras?
10. ¿El maestro tuvo en cuenta sus características particulares al momento de enseñarle o cree que enseña igual a cada estudiante?
11. ¿Cómo establecía el balance entre el desarrollo técnico y la formación estética?
12. ¿Cree usted que el maestro estimuló en usted una actitud crítica y creativa?
13. ¿Cómo es (era) su actitud frente a la clase del Maestro Robert?

3.6 Categorización

Después de hechas las entrevistas y su posterior transcripción, la intención de la recolección de la información al maestro De Gennaro y a los estudiantes: David Zorro, German Castiblanco, Juan David Duran, Diego Bernal, Sebastián Soto, además de incluir a la maestra Diana Díaz docente de clarinete en Houston Community Collage EEUU, Jorge Ramírez docente de la Universidad del Cauca, es que en voz de ellos se reconozca la descripción de la metodología el material didáctico utilizado por el maestro De Gennaro, de esta manera al analizar las entrevistas en general entender como utiliza diverso material didáctico a la hora de enseñar clarinete, tratando de seguir un pensum pero más allá de este, busca adaptarse a cada estudiante dependiendo de las necesidades que tenga cada estudiante.

De acuerdo con el modelo Ausubel, “*señala que de todas las causas que intervienen en el aprendizaje, quizás la más importante es conocer lo que el estudiante sabe y proceder en consecuencia.*” (Ausubel, 2016), el maestro De Gennaro opina:

(...) Yo trato de adaptar, volviendo a la pregunta anterior, a cada individuo, cada ser humano es diferente, entonces una persona tiene problemas de emisión de sonido, otro no es expresivo, entonces la misión es hacerle entender la musicalidad y volverlo más musical. Anexo 1. Robert De Gennaro.

Además, sus estudiantes opinan:

(...) Considero que cada estudiante tiene un ritmo diferente de aprendizaje, por lo tanto, el maestro es flexible y trabaja al ritmo que valla cada uno. Anexo 7 Germán Andrés Castiblanco Moreno

(...) Claramente no todos somos iguales y tenemos necesidades diferentes para llegar a un objetivo en común, ser un Clarinetista con excelencia a nivel nacional e internacional. Anexo 2 Juan David Durán Galindo

Con relación a los modelos activos dentro de la clase de clarinete impartida por De Gennaro y de acuerdo con Jorquera 2015, quien afirma:

“un rasgo común a los modelos activos es su planteamiento democrático, ya que fomentan una cierta conciencia social y el trabajo en colaboración; asimismo, estos modelos

promueven y desarrollan las capacidades de autoformación y, por tanto, la posibilidad de gestionar autónomamente los intereses y motivaciones” (Jorquera, 2015)

De acuerdo con lo anterior la opinión del maestro De Gennaro es la siguiente.

(...) Ahh, esto es fantástico, porque uno puede enseñar en clase muchas cosas, pero hay cosas que uno como maestro no puede enseñar, ellos mismos cuando yo los pongo a tocar en público, con sus compañeros, en clases magistrales tienen que darse cuenta en que están fallando. Anexo 1 Robert De Gennaro.

(...) Escucha la propuesta del estudiante y sugiere su versión. Si hay cosas del estudiante que le agradan las adopta para la versión propia del estudiante, dentro de los parámetros estilísticos de la obra que interprete en el momento. Anexo 2 Juan David Durán Galindo.

(...) Un poco de ambas, aunque a mi parecer eso va más por parte del estudiante, el maestro funciona como una guía, pero el ritmo e insisto a mi parecer lo pone el estudiante. Anexo 5 David Zorro.

De hecho, el maestro De Gennaro reconoce que al enseñar la técnica de clarinete con sus variantes (embocadura, sonido, afinación, etc.) el trabajo es minucioso a la hora de encontrar el material específico para cada estudiante por lo que combina diferentes métodos (libros) y obras:

(...) He notado que a través de los años que si yo necesito que ellos sean mejores cuando se van a graduar, yo tengo que dar lo mejor de mí, yo no puedo estar mirando el reloj, una hora y ya... hasta luego. Tengo a veces que dedicar un tiempo al estudiante que tiene problemas y esta como atascado, yo le digo, ¡bueno usted!, veo que tiene problemas con tal estudio, o tal parte de la técnica, que le ha costado mucho, venga en la tarde le voy a dar una clase extra para usted, vamos a estudiar juntos, y se siente animado... Anexo 1 Robert De Gennaro.

(...) planifica cada clase pensando en aspectos específicos, sea del repertorio o de los estudios técnicos, para que la clase sea muy efectiva y enfocada... Anexo 6 German Castiblanco.

Por otro lado, se confirma en las entrevistas que a partir del primer semestre empieza a trabajar de manera diligente la “técnica”, trabajando con libros específicos para cada aspecto técnico de la interpretación del clarinete. Entre los más utilizados están, Jaques Lancelot 20 estudios volumen #1, Reginald Kell 17 estudios de staccato, Alfred Uhl Estudios volumen #1, Kalmen Opperman Estudios volumen # 2:

(...)Yo uso entre otros Kell que son estudios de staccato, Uhl Estudios volumen #1 y ejercicios del método Kalmen Opperman Estudios volumen # 2 para clarinete, este método tiene distintos niveles de técnica, los cuales fueron hechos en la década de los 60', estos estudios tienen muchos ejercicios de digitación junto a muchas notas accidentales que para la parte técnica del clarinete como para la lectura son más difíciles además de importantes, dobles bemoles, dobles sostenidos, así como distintas tonalidades no tan comunes, hay que buscar que el estudiante salga de los tonos de Do, Sol, Fa, Re, lo más pronto posible... Anexo 1 Robert De Gennaro

(...) Cada clase el estudiante debe llegar con: 1 tonalidad en madella (si está en básico Universitario), 1 estudio de fraseo, 1 estudio técnico y 1 o 2 obras; esto depende del semestre que esté cursando, así mismo varía la metodología, el nivel del repertorio y la bibliografía que comprende el semestre en curso. Anexo 2 Juan David Galindo.

De las respuestas, tanto de los estudiantes como del maestro se desprende que en los primeros semestres se cimienta la técnica, pero sin dejar de lado el estudio de la interpretación de obras de los diferentes periodos de la historia musical.

(...) yo intencionalmente trato de buscar obras que a la persona le va a gustar y por lo tanto se va animar a estudiar. Pero en algunos casos tengo que poner obras que pueden ser aburridas de estudiar pero que son necesarias, y lo que yo hago es combinar esta, con estudios agradables y bonitos de tocar y que le van a ayudar para la obra que está estudiando... Anexo 1 Robert De Gennaro

(...) Claramente no todos somos iguales y tenemos necesidades diferentes para llegar a un objetivo en común, ser un Clarinetista con excelencia a nivel nacional e internacional. Anexo 2 Juan Duran.

En lo concerniente a la importancia que tiene hoy en día la música clásica en el repertorio utilizado en el aula, el maestro cree necesario que los estudiantes conozcan y trabajen este tipo de música. Incluso señala que la música clásica es la “base” para poder tocar cualquier otro tipo de música.

(...) Toda, primero porque aquí en el conservatorio el pilar fundamental de estudio es la música clásica, y pues, yo considero que es la base para poder tocar después cualquier otro tipo de música... Anexo 1 Robert De Gennaro

El estudiante Sebastián Rozo menciona que *(...) Desde el principio, siempre aprendí sobre estilos de repertorio dándome nuevas herramientas para afrontarlo solo, no era únicamente ver la música muy superficialmente, sino, toda una contextualización del estilo para correlacionarlo con otras vertientes musicales. Anexo 3 Sebastián Rozo*

Hasta el momento, se han citado los materiales editados para clarinete que habitualmente se utilizan para llevar a cabo el proceso de enseñanza-aprendizaje del instrumento. Además, se ha preguntado al maestro acerca de si abordan otro tipo de música además de la clásica.

De Gennaro afirma, (...) La finalidad mía es que la persona tenga la aptitud de hacer la interpretación de varios estilos, o sea, estilo clásico, impresionista, moderno, un poco de jazz, un poco de todo, hoy en día hacen de todo. Entonces el estudiante ya sale flexible y puede interpretar más o menos de todo. Anexo 1

Otro de los factores que resalta en las entrevistas es el estilo de enseñanza del maestro De Gennaro. En este sentido, se observa cómo todos consideran importante el hecho de que el maestro se ponga a la altura de los estudiantes y actuar de manera cercana en la relación con ellos, con el fin no sólo de que aprendan a tocar el instrumento, sino que, además, su actitud frente a los retos que les impone en clase sea la mejor, al respecto la docente Diana Díaz menciona, *(...) En cuanto a estilos de enseñanza él mezcla varios tipos. Por ejemplo, directo pues le presenta a su estudiante sus conceptos de técnica, además es un maestro facilitador ya que guía al estudiante, haciéndole preguntas para que él tome decisiones lo cual crea en el estudiante iniciativa e independencia. Anexo 7 Diana Díaz*

(...) El maestro sabe que cada persona es completamente diferente, y así mismo él sabe que sus estudiantes tienen necesidades diferentes por lo cual hace un proceso muy personal y único con cada uno de ellos. Anexo 6 German Castiblanco.

(...) Considero que el maestro es una persona que expone las ideas de manera clara y contundente, pero además en general siento que no es solamente su punto de vista, él tiene mucho en cuenta lo que yo pienso. Es muy preocupado porque uno esté bien, tanto musicalmente como persona. Anexo 5 David Zorro.

(...) Pienso que el maestro sabe cuáles son mis dificultades y me hace enfrentarlas lo antes posible, para así mejorar. Anexo 4 Diego Bernal

En cuanto a los objetivos que tienen tanto el Conservatorio como el maestro y los estudiantes los cuales deben cumplirse. Es decir, que el estudiante tiene que cumplir con un determinado nivel tanto técnico como interpretativo para poder acceder al siguiente semestre:

(...) Entre ellos los objetivos definidos por el Maestro a grosso modo son: claridad sonora, sonido de solista de orquesta, ensamble de cámara, articulación específica, respiraciones preparadas, virtuosismo, y versatilidad técnica. Anexo 3 David Rozo.

(...) Los objetivos a alcanzar para final de semestre son estipulados por el maestro, y son tan fáciles o tan difíciles de alcanzar dependiendo de que tanto trabaje por alcanzarlos cada estudiante. Anexo 2 Juan David Duran.

Por otro lado, se ha preguntado al maestro De Gennaro y a sus estudiantes con respecto a la importancia del trabajo técnico para enfrentar el proceso de enseñanza-aprendizaje del clarinete. A través de algunas de las respuestas se propone al trabajo técnico como la base fundamental para aprender a tocar el clarinete:

(...) hay que buscar que el estudiante salga de los tonos de Do, Sol, Fa, Re, lo más pronto posible. Yo uso Opperman, porque tiene tonalidades curiosas, además de saltos o intervalos más complicados, primero lento y progresivamente acelerar el tempo y al tiempo se sigue trabajando la embocadura, porque esto intervalos en algunos casos no son fáciles y la persona empieza a aprender diferentes posiciones para la misma nota en el instrumento, a

través de usar un método que es exigente ya el estudiante empieza a pasar a digitaciones más complejas y por lo tanto la persona comienza a tocar obras un poco más complejas, porque se han preparado con antelación con los estudios, entonces yo trabajo tanto escalas en terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas octavas y así hasta llegar a intervalos muy grandes de doceavas y treceavas, que son más complejos para la embocadura, para digitación y por supuesto para la lectura musical; poco a poco la persona va aumentando la técnica. Anexo 1 Robert De Gennaro.

(...) Como mencione anteriormente cada uno es un mundo diferente, y el maestro nos trabaja con gran énfasis la técnica, con escalas, intervalos y todos los métodos tienen su exigencia técnica, por lo que cuando uno estudia una obra específica es mucho más fácil interpretarla. Anexo 6 German Castiblanco.

(...) A mi parecer se ajustan más que a una necesidad, a un nivel de exigencia y de esa exigencia nace la necesidad de aprender nuevas cosas para poder avanzar en el proceso. Anexo 5 David Zorro.

(...) Estas dos partes van de la mano, porque la música es netamente estética y debe tener un respaldo técnico para poderla ejecutar profesionalmente desde todas sus perspectivas. Anexo 2 Juan Duran.

Por otra parte, llama la atención el comentario de dos profesores entrevistados acerca de las metodologías empleadas por el maestro De Gennaro. Los entrevistados señalan que las prácticas pedagógicas del maestro se enmarcan dentro de las metodologías activas.

(...) La metodología que el usa es la de clases individuales, deja determinado trabajo que ya ha sido planificado por él; el estudiante lo realiza por su cuenta y se lo presenta en la próxima clase. Anexo 8 Docente Jorge Ramírez

(...) El maestro utiliza clases prácticas, que en lugar de transmitir conceptos abstractos se resuelven problemas, ya sean de tipo técnico o interpretativo. Otra de las metodologías que usa es la tutoría, que considero muy útil, el maestro solía hacerlas no sé si todavía las hace, pero creo que sí. Anexo 7 Docente Diana Díaz.

Ausubel diferencia dos grandes dimensiones en la significatividad del material de aprendizaje, una es la Significatividad lógica del material la cual permita al estudiante analizar un material para poder adquirir un conocimiento (que el material sea llamativo) y la segunda es la Significatividad psicológica, la disposición positiva del estudiante al aprendizaje, y está sujeta a que los contenidos sean comprensibles a partir de la estructura cognitiva del estudiante que aprende (Caldeiro, 2016), de acuerdo con lo anterior el maestro De Gennaro afirma (...) *“Me encanta motivar a mis estudiantes, lo primero es no torturarlos (con exigencias innecesarias) yo intencionalmente trato de buscar obras que a la persona le va a gustar y por lo tanto se va animar a estudiar. Pero en algunos casos tengo que poner obras que pueden ser aburridas de estudiar pero que son necesarias, y lo que yo hago es combinar esta con estudios agradables y bonitos de tocar y que le van a ayudar para la obra que está estudiando”*. Anexo 1 Robert De Gennaro.

Uno de los Principios Didácticos o Leyes del Aprendizaje que constantemente utiliza el Maestro De Gennaro en sus clases es el Principio de Ordenamiento, Causalidad, y contigüidad espacial y temporal, pues va de lo simple a lo complejo.

De acuerdo a lo anterior uno de sus estudiantes afirma: (...) *El material de la clase va siendo más avanzado cada vez, muy progresivamente siendo coherente con el nivel técnico del estudiante*. Anexo 2 Juan David Duran.

El estudiante Sebastián Rozo al respecto expresa: (...) *Esto va de la mano con mi capacidad técnica, si yo quiero tocar determinada obra debo tener muy clara la técnica para poder hacerme cargo de esa obra, de lo contrario se me va a dificultar*. Anexo 3 Sebastián Rozo.

(...) *A mi parecer se ajustan más que a una necesidad, a un nivel de exigencia y de esa exigencia nace la necesidad de aprender nuevas cosas para poder avanzar en el proceso*. Anexo 5 Sebastián Rozo.

Otro de los principios que usa el maestro De Gennaro en clase es el Principio de adecuación. Dado que se adapta a las necesidades, intereses, conocimientos previos, disposición y posibilidades del estudiante.

(...) Pienso que el maestro sabe cuáles son mis dificultades y me hace enfrentarlas lo antes posible, para así mejorar. Anexo 4 Diego Bernal.

(...) Esto va de la mano con mi capacidad técnica, si yo quiero tocar determinada obra debo tener muy clara la técnica para poder hacerme cargo de esa obra, de lo contrario se me va a dificultar. Anexo 3 Sebastián Rozo.

(...) El material de la clase va siendo más avanzado cada vez, muy progresivamente siendo coherente con el nivel técnico del estudiante. Anexo 2 Juan Duran

Un principio de gran importancia usado por De Gennaro en la enseñanza- aprendizaje del clarinete es el Principio de la autocorrección, en ella el estudiante debe aprender a descubrir por sí mismo los problemas que se le presenten y adquirir la capacidad de resolverlos.(Rodriguez M. L., 2016). Así las cosas, De Gennaro opina lo siguiente.

(...) Ahh, esto es fantástico, porque uno puede enseñar en clase muchas cosas, pero hay cosas que uno como maestro no puede enseñar, ellos mismos cuando yo los pongo a tocar en público, con sus compañeros, en clases magistrales tienen que darse cuenta en que están fallando. Anexo 1 Robert De Gennaro.

(...) Entonces yo uso estudios que proponen diferente dificultad técnica, algunos tienen problemas de lectura otros de dedos llenos de accidentes (alteraciones accidentales), armonías más complejas, para que cuando lleguen a las obras, las pueda interpretar con mucha facilidad, entonces yo preparo la técnica de los diferentes estilos para que puedan interpretar todo tipo de estilos más adelante, así cuando llegan no tienen ningún tipo de

limitación, puede hacer de todo. NO LIMITAR AL ESTUDIANTE. Ampliar las posibilidades del estudiante. Anexo 1 Robert De Gennaro.

(...) Siempre, pero no es criticar a los demás es mirar con objetividad mi avance y tomar lo que veo que alguien hace mejor que yo. Anexo 1 Sebastián Rozo.

(...) A medida que se trabaja el material asignado se van evidenciando las fortalezas y las debilidades de cada estudiante, ya que habrá cosas que se facilitaran y otras no durante el proceso; creo yo que esa es la finalidad de trabajar dicho material, hacer evidentes las fallas para poder enfocarse en ellas. Anexo 6 German Castiblanco.

En cuanto a los modelos activos y según Jorquera, 2015 “*un rasgo común a los modelos activos es su planteamiento democrático, ya que fomentan una cierta conciencia social y el trabajo en colaboración; asimismo, estos modelos promueven y desarrollan las capacidades de autoformación y, por tanto, la posibilidad de gestionar autónomamente los intereses y motivaciones*” (Jorquera, 2015)

(...) Tocar en música de cámara, que es muy diferente a todo lo anterior, en este tipo de música ya no se es solista todo el tiempo, hay que escuchar a los otros, uno tiene que aprender a mezclar su sonido con el de los otros instrumentos, con el violín, con el cello, con los que sea. Entonces yo busco que ellos prueben lo que es tocar como solista en orquesta o en grupo de cámara, en diferentes escenarios y con diferentes públicos. Anexo 1 Robert De Gennaro.

(...) Y esto me hace feliz porque primero se dan cuenta que todo lo que hacemos en clase no se queda en el salón, es para toda la vida y que hay que aplicarlo en todo momento y en todas partes. Anexo 1 Robert De Gennaro.

Uno de los elementos didácticos fundamentales para el aprendizaje que manifiesta Skinner y que se usa en la clase del maestro De Gennaro en el conservatorio es el Aprendizaje individualizado, *“en que el proceso de aprendizaje corresponde a las condiciones de aprendizaje del individuo, es decir, el individuo tiene el tiempo necesario para que aprenda y (dado el caso) también hay estándares de rendimiento definidos para cada individuo”*. (Skinner, 2016).

(...) En un 80% de las clases son individuales, el otro tiempo es para montaje con pianista, grupo de cámara, orquesta o banda que también es muy importante porque le aporta al estudiante muchos beneficios. Anexo 1 Robert De Gennaro.

Otro fundamento didáctico usado por De Gennaro es el Aprendizaje dirigido a objetivos (mastery learning), *“muy específicos (pequeños) al final de cada uno de los cuales se puede evaluar el dominio logrado por el estudiante (observación del comportamiento) ya que lo debe dominar antes de pasar a realizar las siguientes etapas del aprendizaje”*. (Skinner, 2016).

(...) Bueno, yo para planificar la clase, básicamente trato de ser flexible y ajustar las clases de acuerdo, no solo con el pensum de la universidad, sino también a las necesidades de cada uno de mis estudiantes, tratando de seguir un pensum, para tener un orden, sin un orden nunca hay progreso. Anexo 1 Robert De Gennaro.

(...) Cada persona tiene la boca diferente, unas personas tienen unas aptitudes diferentes; más técnica unos el otro es más musical, el otro tiene de todo, de pronto ¿No?, el súper talentoso. Uno nunca debe dejar de ser flexible como profesor. No importa que tenga un pensum, hay que estar siempre atento. Anexo 1 Robert De Gennaro.

3.7 Análisis de Materiales Didácticos

Es indudable que, tratándose de un trabajo sobre metodologías y didácticas donde el repertorio cobra gran importancia, es sustancial hacer un estudio de los materiales didácticos que más se utilizan actualmente para el aprendizaje del clarinete, con el fin de comprobar el tipo de repertorio y el contenido de los mismos. Lo que le permite al alumno aprender más y mejor, no sólo a una organización de niveles de dificultad, sino también a elementos como la motivación, la relación, la significatividad, la funcionalidad y la contextualización. En función de esto, la figura del maestro y del repertorio, constituyen el elemento principal que garantiza la formación de clarinetistas con un perfil acorde a las demandas del repertorio actual.

Para el estudiante investigador es evidente que al estudiar esta categoría van a surgir una serie de nombres en relación a los libros y materiales didácticos utilizados eventualmente desconocidos para el lector. Pese a que en el siguiente apartado se hace un análisis del contenido de los mismos, se intentara explicar a lo largo de este trabajo el tipo de material y de que se trata, para hacer más clara la información aportada por el entrevistado.

Las habilidades interpretativas musicales no surgen por si solas, sino que se desarrollan de forma predecible con materiales didácticos específicos. De acuerdo con el maestro de Gennaro, el estudio del clarinete es una actividad en donde se exploran y aprenden tanto aspectos de la técnica como de la expresión. Sin una de ellas, se considera que el clarinetista tiene deficiencias en un aspecto importante de su labor. Los aspectos técnicos y mecánicos de la interpretación, son aquellos que pueden ser aprendidos, mientras que los aspectos expresivos son considerados inherentes al individuo.

En nuestra cultura, se piensa que los aspectos técnicos y mecánicos de la interpretación tales como el fraseo, el legato, staccato, rubatos, sostenutos, crescendos, diminuendos, acelerando, entran en el terreno de aquello que puede ser aprendido, en tanto que los aspectos expresivos son considerados como inconscientes o naturales. Este enfoque parece incoherente, pero de acuerdo con Ortiz, la investigación más reciente ha demostrado que, aunque el uso de la expresividad puede variar mucho entre distintos músicos, haciendo posible una expresión musical

personal, la expresión musical es racional y obedece a determinadas reglas. (Ortiz, 1999)

La expresión musical no puede enseñarse del todo, pues el estudiante debe tener una experiencia de primera mano de lo que hay que expresar. Sin embargo, la mecánica del fraseo puede ser aprendida. De acuerdo con De Gennaro, Cuando se aplica apropiadamente, logra la coexistencia de expresión entre la música y el músico. Un ejemplo que pone el maestro De Gennaro es el siguiente: “un médico puede tener toda la teoría en su cabeza, pero solo hasta el momento en que realiza su primera operación, todos esos conocimientos se vuelven realmente significativos”. No puede haber un suplente para el acto de hacer, para este ejemplo sería el de operar. De acuerdo con De Gennaro un músico profesional es aquel que sencillamente es capaz de ir más allá de las limitaciones de la escritura musical y llegar hasta las intenciones del compositor, de manera que la música obtiene cualidades de vida sin quebrantar las normas de ritmo, tiempo, timbre o altura. La cuidadosa y apropiada aplicación de estos elementos diferencia al músico profesional.

Según el maestro De Gennaro, es responsabilidad del maestro enfrentar al estudiante a distintos problemas musicales, generalmente en lo que más se demoran los estudiantes es en desarrollar las habilidades técnicas. Crear una técnica (respiración, manos, dedos, digitaciones, conducción del cuerpo, embocadura) y aprender a leer música requiere de largos estudios del material didáctico para clarinete, que luego son contextualizados en las diferentes obras. Para obtener una técnica depurada se requiere estudio y preparación permanente porque la técnica se perjudica con la falta de práctica.

De acuerdo con de Gennaro, la técnica debe estar por encima de los pasajes difíciles que se encuentran en las obras para dar la impresión de dominio y fluidez. La buena técnica en el clarinete nos sirve para representar la partitura con todos los detalles de ritmo, matices, pausas y todo lo que el compositor indico en la partitura. Cada estudiante o músico le da a cada obra un toque personal, pero para ello requiere sensibilidad, imaginación, pero sobre todo inteligencia. Es bueno apuntar que la personalidad y el temperamento de cada estudiante afecta directamente la manera de interpretar la música. Para afrontar este aspecto de la técnica el maestro De Gennaro utiliza entre otros los siguientes métodos: 173 Technical Studies

Contemporary Clarinet, 24 Virtuosity Studies Op.51 Book 1 y 2, Modern Etudes, Opperman Kalmén The Clarinet Chromatic Machine, Baerman Estudios 12 Scherzi.

Pero antes de considerar este material, es importante saber qué criterios usa el maestro De Gennaro en cuanto a legato, staccato al momento de trabajar el material didáctico en la enseñanza del clarinete.

En los métodos o material didáctico que a continuación veremos se trabajan tanto el aspecto técnico como el interpretativo. Interpretando al maestro De Gennaro, no importa que sea un estudio, se debe tocar y sacar la música de cualquier ejercicio. Entre los aspectos técnicos que trabaja este material didáctico está el Legato o ligado.

De acuerdo con De Gennaro, el Legato o ligado es uno de los desafíos que enfrenta cada estudiante de clarinete que anhela tocar y expresarse fantásticamente en su instrumento. Uno de los problemas más frecuentes está en la manera cómo reacciona la caña en función de la boquilla. Por ejemplo, cuando un trompetista toca forte suena a trompeta. Cuando el clarinetista quiere tocar forte, es necesario tener la habilidad y flexibilidad en la embocadura para mantener la calidad del sonido como si estuviera tocando piano. Según De Gennaro, lo curioso es, que la misma caña y la misma boquilla funciona perfecto a la hora de tocar pasajes rápidos. Para dominar este aspecto de la técnica el maestro utiliza por ejemplo métodos como: Jacques Lancelot – La Clarinette Classique # 1, 20 Etudes Fáciles - Jacques Lancelot, Classical Studies for Clarinet – Voxman Himie, Jacques Lancelot volumen # 2, The Accomplished Clarinetist Book 1,2 y 3 – Rudolf Jettel.

Otro de los aspectos importantes en cuanto a técnica es el staccato o el picado, que no es otra cosa que separa las notas unas de otras. De acuerdo con De Gennaro esta técnica es de alguna manera subjetiva y la trabaja de la siguiente manera: se apoya la parte anterior de la lengua sobre la caña, se retira rápidamente por medio de la pronunciación de la sílaba “DU” o “DA”. Afirma el maestro De Gennaro que el staccato se debe trabajar cuando el sonido del clarinete sea lo más agradable posible, se debe trabajar de manera lenta, buscando un staccato parejo y cuidando siempre la sonoridad del instrumento, para lo cual es importante mantener una columna de aire firme y constante.

Un aspecto importante del staccato, es la coordinación de los dedos con la lengua, para lograr esto se debe trabajar las escalas en diferentes intervalos desde terceras hasta trecenas. El material didáctico con el cual trabaja el staccato el maestro De Gennaro es: Reginal Kell 17, Alfred Uhl Volumen #1 y #2, Víctor Polatschek Estudios Avanzados, 16 Etudes Modernes – Paul Jeanjean, Ulysess Delecluse 14 Estudios Grandes – Hyacinthe Klose.

A continuación, encontraremos los métodos y obras con una descripción del objetivo del mismo, los cuales utiliza el maestro De Gennaro en la catedra de clarinete. Pero antes es importante aclarar que se entiende por método, método tiene sus raíces en dos palabras griegas: META (objetivo, fin) y ODHOS (camino). Por tanto, podríamos definir método como el camino hacia un objetivo.


	<p>Título: La Clarinette Classique #1</p> <p>Autor: Jacques LANCELOT et Henri</p> <p>Editorial: M. COMBRE</p>
--	--

Es un método formado por cuatro volúmenes progresivos (de sencillo a complejo). Cada uno de ellos contiene 25 melodías tradicionales europeas de diferentes compositores de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Entre ellos se encuentra Chédeville, Dvorák, Albeniz, Rossini, Czerny, Gluck, Purcell, Schumann, Telemann, Berr, Mozart, Tchaikowsky, etc.

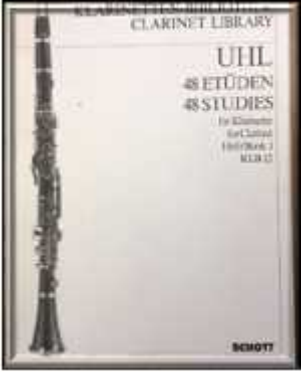
Comprende los diferentes contenidos del proceso enseñanza-aprendizaje, incluye todo el registro del clarinete, así como también diferentes articulaciones, adornos, velocidades, dinámicas, etc. en los diferentes fragmentos. Se enseñan diferentes formas musicales como Sarabande, Menuet, Berceuse, Divertissement, Chanson Francaise, Romance.(Lancelot, 1975)

	<p>Título: 20 Études Fáciles</p> <p>Autor: Jacques LANCELOT</p> <p>Editorial: Gérard Billaudot</p>
---	---

Método de estudios francés constituido por 20 estudios técnicos y de estilo de grado intermedio para clarinete, fueron compuestos por el propio autor del libro. Cada página contiene dos estudios, por consiguiente, no son muy extensos. Se presenta de melodías progresivamente más complejas. Trabajar las cadencias de cada estudio para desarrollar rubato. Cada pieza musical tiene indicación tal como: allegro, moderato, andante, allegretto, andante, cantabile, al igual que diferentes articulaciones, dinámicas y medidas rítmicas. Corchea y síncopas), igualmente, recorre todo el registro del clarinete.(Lancelot J. , 1974)

	<p>Tituli: Reginald Kell 17</p> <p>Autor: Kell Reginald</p> <p>Editorial: International Music Company</p>
---	--

Método de Norte Americano, especialmente dedicado al staccato, con el cual se puede aprender distintos tipos de batido de lengua, practicar Staccato abierto, cerrado, y sami abierto. Así mismo aprender limpieza a la hora de realizar distintos tipos de articulaciones.(Kell, 1958)

	<p>Título: Alfred Uhl Estudios volumen #1</p> <p>Autor: Alfred Uhl</p> <p>Editorial: Schott</p>
---	--

Método para trabajar la técnica y rapidez de dedos, contiene ejercicios de cromatismo, lo cual permite ayudar a preparar obras del periodo moderno, permite trabajar el manejo de los dedos al cruzar y deslizar.(Uhl A. , 1940)

	<p>Tituli: Opperman, Kalmen. The Clarinet Chromatic Machine</p> <p>Autor: Opperman, Kalmen</p> <p>Editorial: Carl Fischer</p>
--	--


Método cuyo principal desafío son las cromáticas, su armonía es de carácter moderna, utiliza saltos de intervalos grandes por lo que contribuye a agilizar tanto lectura como la técnica. e igual manera prepara al estudiante para enfrentar obras del periodo moderno. (Opperman, 2000)

	<p>Título: K Baermann estudios-12 scherzi.</p> <p>Autor: Baermann, Heinrich Joseph</p> <p>Editorial: Ricordi</p>
---	---

Método especialmente dedicado para trabajar el estilo del periodo romántico además de tener pasajes virtuosos. Se utiliza para mejorar la claridad en las articulaciones musicales, además de ayudar a mejorar el legato. (Baermann, 2005)

	<p>Título: Jaques Lancelot volumen#2.</p> <p>Autor: Jaques Lancelot</p> <p>Editorial: Cambre</p>
---	---

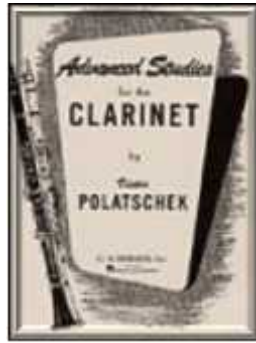
Especialmente ayuda en la interpretación de cadencias. Perfecciona el sonido ya que posee grandes frases.(Jaques, 1980)

	<p>Títuli: Classical Studies for Clarinet</p> <p>Autor: Voxman, Himie</p> <p>Editorial: Rumbank</p>
---	--

Este maravilloso conjunto de estudios presenta los solistas sonatas, partitas y suites de J. S. Bach y G. F. Handel para violín solo y cello, arreglado por el maestro principal H. Voxman. Proporcionan el estudiante serio una gran cantidad de buena música muy apropiada para el estudio del fraseo y articulación, y posibilidades ilimitadas en el desarrollo de la musicalidad.(Voxman, 1969)

	<p>Título Alfred Uhl 48 Estudios volumen 1-2</p> <p>Autor: Alfred Uhl</p> <p>Editorial: Schott</p>
---	---

Método destinado a ayudar a los estudiantes a familiarizarse con las dificultades propias de la música instrumental moderno. Uhl fue asistido por Leopold Wlach de la Filarmónica de Viena, que hicieron sugerencias y revisiones de estos estudios. Se compone de dos volúmenes.(Uhl A. , 48 Studies for Clarinet Book 2, 1940)



Título: Víctor Polatschek Estudios Avanzados

Autor: Víctor Polatschek

Editorial: Marks Music Co

Estos estudios están diseñados para desarrollar una técnica uniforme y precisa dedo. Dos ejercicios de staccato ayudan a lograr la sincronización de los dedos y la lengua. Ayuda para trabajar los solos del repertorio orquestal.(Polatschek, 1947)



Título: Modern Etudes


Autor: Auguste Périer

Editorial: Alphonse Leduc


Una colección de estudios moderadamente difíciles en distintos tipos de armaduras. Se trabaja belleza de sonido y fraseo, desarrolla el virtuosismo a través de la velocidad.(Périer, 1936)

	<p>Título: 16 Etudes (Études Modernes)</p> <p>Autor: Paul Jeanjean</p> <p>Editorial: Jean & David Hite. Southern Music Co</p>
---	--

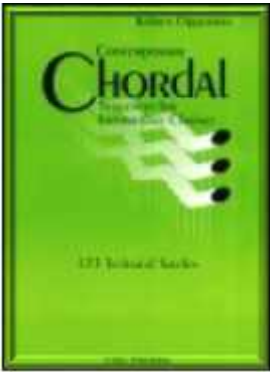
Estos son Estudios avanzados con métrica mixta y en una variedad de armaduras. Además de los estudios, este libro contiene un glosario de escalas, acordes, glosario de digitaciones y notas sobre los estudios. Cada glosario tiene aplicación directa a los estudios. Haga clic en la imagen de portada para ver una página de muestra. (Jeanjean, 2003)

	<p>Título: Ulysses Delecluse- 14 Estudios Grandes</p> <p>Autor: Hyacinthe Klose</p> <p>Editorial: Ulysse Delécluse</p>
---	---

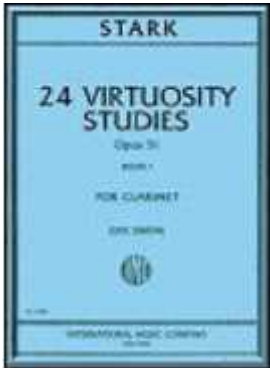
Método de ejercicios avanzados que implican una variedad de figuras (arpeggios en diferentes inversiones) o técnicas (trinos, staccato, embocadura, expresión, giros, etc.). (Klose, 1985)

	<p>Tituli: The Accomplished Clarinetist Book 1,2 y 3</p> <p>Autor: Rudolf Jettel.</p> <p>Editorial: Ulysse De Lécluse</p>
---	--


Incluye acompañamiento de piano. Este libro es una especie de salida de los dos primeros, ya que contiene cuatro cajas de pinturas de conciertos y una Sonata en cuatro movimientos (todos con acompañamiento de piano).(Jettel, 1968)

	<p>Tituli: 173 Technical Studies Contemporary Clarinet</p> <p>Autor: Kalmen Opperman</p> <p>Editorial: Carl Fischer</p>
---	--

Estudios en una amplia gama de estilos y armaduras en su mayoría en bemoles. El segundo libro en su mayoría armadura con sostenidos.(Opperman, 2000)

	<p>Tituli: 24 Virtuosity Studies Op. 51 Book 1 - 2</p> <p>Autor: Robert Stark</p> <p>Editorial: International Music Company</p>
---	--

Los 12 primeros estudios en una amplia gama de estilos y armaduras en su mayoría con bemoles. los últimos 12 estudios en su mayoría con armadura de sostenidos.(Stark, 1988)

	<p>Tituli: 18 Advanced Etudes for the Clarinet</p> <p>Autor: Paul Jeanjean</p> <p>Editorial: Music Publishing</p>
---	--

Jeanjean, proporcionó direcciones maravillosamente detallados de sus estudios. Notas de esta edición al final del libro se explican las diversas escalas y acordes modernos (acordes aumentados, 9º acordes, escalas de tonos enteros, por ejemplo) se utiliza en cada una de sus estudios. También incluye una página de digitaciones útiles y una página de términos musicales franceses. se mezclan de manera clara el estilo moderno, pero romántico de los estudios.(Jeanjean, 2003)

3.8 Obras de Concierto para Clarinete

En la siguiente sección se realizará un recuento de las obras por semestre del repertorio para clarinete solista que se emplea en el Conservatorio de la Universidad Nacional, resaltando algunos aspectos técnicos que se trabajan, esto relacionado a la metodología actual dentro de la enseñanza de clarinete que utiliza el maestro De Gennaro.

El maestro De Gennaro plantea como objetivos fundamentales para trabajar este repertorio los siguientes:

- Profundizar en las particularidades técnico-interpretativas del instrumento, aspectos dinámicos, tímbricos, tonales, articulatorios, de fraseo, etc., dentro de los niveles exigidos en cada semestre.
- Desarrollar la capacidad de auto-aprendizaje, autonomía y revisión de su propia formación interpretativa y estética.
- Desarrollar una técnica depurada, que le permita al estudiante interpretar cualquier obra del repertorio clarinetístico, lo que le permitirá capacitarse para una actividad artística profesional de alta calidad.
- Desarrollar un juicio crítico mediante conocimientos estéticos que le permitan establecer y aplicar de forma coherente sus propios criterios interpretativos.
- Crear sus propios métodos y estrategias de estudio en función de las características interpretativas y técnicas específicas de cada obra.
- Conocer e interpretar el repertorio para clarinete solista, de cámara y de orquesta.
- Desarrollar un juicio estético que permita la creación e interpretación pública de un repertorio propio, basado en criterios estéticos personales.

OBRA DE CONCIERTO CLARINETE I	OBSERVACIONES
George Marty - Fantasía / escrito para concurso del conservatorio de París.	El Manejo del rubato Afinación, ritmo. Obra de concurso por su virtuosismo.
K. Krommer / Concierto en E bemol mayor.	Concierto de estilo clásico. Saltos, staccato, y limpieza de articulación.
Burgmuller Dúo para clarinete y piano.	Concierto de estilo clásico Saltos, staccato, y limpieza de articulación Limpieza de sonido
Boslav Martinu sonatina.	Obra neo clásica. Obra cuya característica principal es de dificultades rítmicas.

OBRA DE CONCIERTO CLARINETE II	OBSERVACIONES
Robert Schumann 3 piezas de fantasías.	Trabajar estilo romántico. El manejo del rubato. Trabajo para utilizar el clarinete en La.
Antoni Szalowski- Sonatina	Cadencias, saltos, y ligaduras. Interpretación
Malcolm Arnold -Sonatina	Trabajo de ritmo. Mejorar articulación. Ampliar el sonido.
OBRA DE CONCIERTO CLARINETE III	OBSERVACIONES
Francois Poulenc - Sonata	Sonata de estilo moderno 1962.
C.M.von Weber-Concierto #1 en fa menor opus.73	Trabajar estilo romántico. Lograr agrandar el sonido para el concierto romántico. Se trabaja la velocidad, tanto legato como staccato.

Camille Saint Saens- Sonata Articulación.	Estilo francés romántico El gran desafío es la Afinación Estilo delicado
Joseph Horovitz-Sonata	Ritmos de jazz. Modulaciones complejas. Combinación de articulaciones.

OBRA DE CONCIERTO CLARINETE IV	OBSERVACIONES
Johannes Brahms- Sonatas #1 o #2	Interpretación de estilo romántico. Trabajar respiración larga. Resistencia de embocadura. Belleza de sonido.
OlavBerg -Fantasia breve	Interpretación de estilo moderno. Trabajar rubato. Agilidad y virtuoso. Ritmos, efectos de sonido.
Witold Lutoslawski- Peludios y Danzas	Obra de concurso virtuoso. Ritmos difíciles con piano. Interpretación y fraseo.
Robert Schumann- 3 Romanzas	Estilo romántico. Control de la respiración posee frases largas. Especial cuidado con la afinación.

OBRA DE CONCIERTO CLARINETE V	OBSERVACIONES
W.A. Mozart Concierto K.622 en la mayor.	Concierto clásico de alta dificultad. Articulaciones y limpieza de sonido.
Paul Hindemith-Sonata 1939	Cuatro movimientos contrastantes. Obra moderna. Presenta dificultades de duración, lo que exige al estudiante tener buena resistencia.
H Sutermeister -Capriccio 1946.	Obra moderna y virtuoso. Saltos y ligaduras difíciles. Rubatos y estilo de fantasía.

OBRA DE CONCIERTO CLARINETE VI	OBSERVACIONES
Harold Genzemer-Sonatina.	Ritmos difíciles. Intervalos grandes. Interpretación moderno y complejo
ArnoldBax-Sonata	Ritmos difíciles. Intervalos grandes. Interpretación moderno y complejo.
C.M. Von Weber- Dúo Concertante.	Obra romántica. Frasas largas para la respiración. Intervalos y saltos difíciles. Requiere un trabajo de ensamble muy delicado con piano.

OBRA DE CONCIERTO CLARINETE VII	OBSERVACIONES
Aaron Copland- Concierto.	Concierto lírico hecho para Benny Goodman. Cadencia larga. Glizados, y algo de vibrato. Concierto basado en estilos de jazz.
Igor Stravinsky- 3 piezas para clarinete solo.	Obra para clarinete solo. Utilizado a nivel mundial para concursos. Intervalos y saltos difíciles. Pasajes y técnicas complejas
Jean Francaix-Tema y Variaciones	Obra hecha para concurso del conservatorio de Paris. Cadencia difícil. Ritmos y pasajes muy difíciles.

OBRA DE CONCIERTO CLARINETE VIII	OBSERVACIONES
Carl Nielson-Concierto.	Estudios de modulaciones complejos y difíciles. Ayuda técnica.
Eugene Bozza -Buquolique.	Obra de fantasía. Ritmos difíciles para ensamblar con el piano
Arthur Benjamin-Le Tombeau de Ravel- Valse Caprices.	Tema y variaciones. Dificultades técnicas/ pasajes cromáticos. Ensamble con piano difícil.

CONCLUSIONES

Al abordar el trabajo se han expuesto una serie de objetivos que se pretendían alcanzar en esta investigación. Así pues, a continuación, se presentan las conclusiones extraídas en relación con los mismos tras el análisis de las estrategias pedagógicas y las didácticas utilizadas por el maestro Robert De Gennaro en la formación de clarinetistas profesionales de la Universidad Nacional de Colombia.

Rosabal-Coto (2008) señala que “En la medida en que permitamos que nuestros estudiantes alcancen estos valores, la educación musical contribuirá también a desarrollar la autoestima y la identidad de los estudiantes “ (Rosabal-Coto, 2008).

Para Lacarcel Moreno Josefa “*en el proceso de recepción y emisión rítmico-musical el niño tiende a activar su sensorialidad, su afectividad y capacidades motrices y cognitivas. Por medio de la sensorialidad, discrimina las cualidades sonoras; a través de la afectividad puede apreciar el ritmo y la música, gozar de él y escoger el más adecuado; por la motricidad es capaz de moverse expresando e interiorizando la música, y, por último, con sus capacidades cognitivas, puede comprender y relacionar su estructura cognitiva*”. (Lacarcel M, 2016). Los estudios de estos dos autores confirman que realizar una práctica musical aporta beneficios para el desarrollo integral de una persona, en áreas tales como la mental, social, afectiva y educativa.

La experiencia de poder estudiar y tocar clarinete lleva consigo una sucesión de beneficios para el estudiante, desde el desarrollo psicomotor, el bienestar físico aún socio-afectivo. Para comprender este aspecto se le realizó una entrevista semi estructurada al maestro Robert De Gennaro, así como a algunos de sus estudiantes, de esta manera, la información derivada de dichas entrevistas y la observación sistemática del desarrollo de las clases, permiten establecer los datos y discernir los beneficios físicos y socio afectivos, de la siguiente forma:

Contribuciones de la Práctica del Clarinete a la Parte Corporal

Son diversos los aspectos físicos que se desarrollan al momento de realizar la práctica y aprendizaje del clarinete. En primera instancia, está la respiración, ya que el tener dominio sobre la misma establece en el estudiante costumbres correctas de respirar y le exhorta a asumir cuidados con su sistema respiratorio.

Por la manera que exige de tener dispuesto el cuerpo y sus diversas partes, el clarinete contribuye dando elementos vitales significativos de ergonomía para cualquier persona, ya que su práctica comprende pensar en la manera correcta de colocar nuestra espalda, manos, brazos, cuello, cabeza, en fin, cada parte de nuestro cuerpo al momento de tocar un estudio o de dar un concierto. Así pues, si la práctica se hace con conciencia en la relajación, y sobre todo con deseo de disfrutar el proceso, esto contribuye de manera importante a disminuir los niveles de tensión y estrés.

Otro de los aportes físicos y quizás de los más importantes que da la práctica del clarinete, es la motricidad fina necesaria y la delicadeza que se debe tener al momento de coordinar y mover los dedos al tocar el instrumento. Otro tipo de motricidad fina es el instante en que entran en juego los labios y la lengua, al coordinarlos especialmente con los dedos, ya que son impresiones que se perciben como un tanto abstractas, igualmente entre los sujetos entrevistados, todos coinciden en que, entre los muchos beneficios de tocar clarinete, la coordinación es quizás uno de los más importantes.

Contribuciones a la Parte Mental y Socio Afectiva

Los maestros y músicos entrevistados consideran que la práctica del clarinete aumenta la concentración y el control de las emociones, aspectos que consideran como una contribución al desarrollo socio-afectivo. El maestro De Gennaro considera que, por medio de la interpretación y el fraseo musical, los estudiantes obtienen una mayor sensibilidad con relación al mundo que los rodea. De la misma manera De Gennaro considera que los estudiantes, bien sea que terminen o no su carrera musical instrumental, en su concepto son más humanos, al desarrollar su sensibilidad artística.

El aprendizaje del clarinete otorga al estudiante disciplina, paralelamente a través de ella y añadiendo constancia y compromiso, los estudiantes están fortaleciendo desde temprana edad competencias que son comunes en la vida adulta.

Tanto en el campo axiológico como en el afectivo, la contribución del aprendizaje y la práctica del clarinete fomenta múltiples beneficios, entre los cuales se mencionan los siguientes:

- Con estudio permanente, el estudiante toma conciencia acerca de la importancia del trabajo perseverante en la obtención de objetivos propuestos. Así pues, El estudiante comprende que en la vida el sacrificio se ve premiado.
- El trabajo en grupo, llámese éste banda, orquesta, grupos de cámara etc. contribuye de manera especial a que el estudiante aprecie la importancia del trabajo en equipo de igual modo principios como el respeto y la colaboración con los demás se exteriorizan en estos trabajos. Igualmente, en este tipo de tareas musicales, el estudiante se hace más tolerante y acepta de manera fácil las diferencias que todos poseemos.
- Con la práctica musical, el estudiante aprende no sólo a valorar la música universal, sino también su cultura y patrimonio, al mismo tiempo entiende que la música manifiesta la identidad de su colectividad y que, por lo mismo, es importante mostrarla ante las nuevas corrientes musicales para que su herencia músico - cultural no desaparezca.

La educación musical de los jóvenes clarinetistas demanda abarcar múltiples necesidades intrínsecas, que van más allá de las perspectivas del maestro encargado de su enseñanza, al mismo tiempo nuestro compromiso como docentes es revelar, dentro de nuestro quehacer cotidiano, cuáles son las necesidades cognoscitivas y afectivas que tienen los estudiantes en relación con su desarrollo integral.

También se puede concluir que el uso de estrategias en la enseñanza y en el aprendizaje es necesario para obtener una educación de mejor calidad. Analizar el nivel intelectual de aprendizaje que tiene cada estudiante es una necesidad para lograr una educación de calidad, ya que ello le proporciona una mejor comprensión y una correcta forma de integrar nuevos conocimientos. Por consiguiente, para que el maestro pueda realizar mejor su trabajo, debe

detenerse a recapacitar no sólo en su desempeño como docente, sino en cómo aprende el estudiante, cuáles son los procesos internos que lo llevan a aprender en forma significativa y qué puede hacer para propiciar este aprendizaje. El docente musical, al mismo tiempo que brinda la adquisición de destrezas cognitivas específicas y físicas, debe ofrecer los componentes para que el estudiante aprenda a asociar y armonizar lo aprendido en conformidad con su contexto, de manera que le ayuden a la consecución de habilidades de observación, de análisis y de un pensamiento crítico tanto teórico como práctico con los demás individuos de su contexto.

Finalmente, la observación metódica usada además de la experiencia en la escritura y elaboración de este documento me abre perspectivas hacia el futuro, ya no solo en mi práctica profesional como clarinetista sino además en el área de la enseñanza, pues me revela un nuevo horizonte en cuanto a la forma de abordar una metodología para desarrollarla adecuadamente con mis futuros estudiantes, con esta investigación ha quedado claro que una de mis metas como profesional es lograr que el estudiante aprenda a aprender, la manera de ayudarlo será a través del conocimiento y perfeccionamiento de los estilos de aprendizaje de cada estudiante. Estos aspectos le ayudaran a vigilar su propio aprendizaje, determinar sus debilidades y fortalezas como estudiante, que establezca cuál es su manera de aprender mejor, como relacionar la experiencia diaria, sobreponerse a las dificultades que se le presente en sus estudios, entender que no siempre se tienen todas las respuestas y estar preparado para investigar, experimentar y establecer nuevas maneras de aprender.

BIBLIOGRAFIA

- Amaya, C. A. (05 de 04 de 2016). *gim.edu.co/pedagogialibertaria/pei-fortalecera-las-dinamicas-de-las-instituciones-educativas*. Obtenido de <http://gim.edu.co/pedagogialibertaria/8-prensa/11-pei-fortalecera-las-dinamicas-de-las-instituciones-educativas>
- Ausubel, D. P. (1 de Junio de 2016). Constructivismo. <http://constructivismo.webnode.es/autores-importantes/david-paul-ausubel/>. Obtenido de <http://constructivismo.webnode.es/autores-importantes/david-paul-ausubel/>
- Baermann, H. (2005). *estudios-12 scherzi*. . Ricordi.
- Bermudez, E. (1999). Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo? . *Revista Credencial Historia*. (Bogotá - Colombia). Diciembre 1999. No. 120.
- Bourdieu, P. (1988). Espacio Social y Poder Simbólico.
- Caldeiro. (2016). *Aprendizaje por Descubrimiento*. Obtenido de <http://norma-quilligana.blogspot.com.co/2009/07/aprendizaje-por-descubrimiento.html>.
- Caldeiro, G. P. (1 de Junio de 2016). Significatividad y secuenciación de contenidos. <http://ausubel.idoneos.com/367627/>. Obtenido de <http://www.educacioninicial.com/EI/contenidos/00/1450/1451.ASP> .: <http://www.educacioninicial.com/EI/contenidos/00/1450/1451.ASP> .
- Carmona, J. (15 de Junio de 2008). música, El uso de la tecnología en la. Obtenido de <http://recursostic.educacion.es/artes/rem/web/index.php/ca/musica-educacion-y-tic/item/237-el-uso-de-la-tecnolog%C3%ADa-en-la-m%C3%BAsica>: <http://recursostic.educacion.es/artes/rem/web/index.php/ca/musica-educacion-y-tic/item/237-el-uso-de-la-tecnolog%C3%ADa-en-la-m%C3%BAsica>
- Copland, A. (10, 19:35 de Abril de 2014). Música en Estados Unidos desde 1930. Obtenido de www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/.../11480
- Cusicanqui, F. (2013). LA TEORÍA DE PIAGET Y LA EDUCACIÓN. *EDUCACIÓN REVOLUCIONARIA* , 15-17.
- Díaz, M. y. (2007). *Aportaciones Teóricas y Metodológicas a la Educación Musical*. Ed. Graó.Barcelona.
- Gairín, J. S. (19 de 04 de 2016). https://www.researchgate.net/publication/31694160_La_organizacion_escolar_con_texto_y_texto_de_la_actuacion_J_Gairin_Sallan. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/31694160_La_organizacion_escolar_contexto_y_texto_de_la_actuacion_J_Gairin_Sallan

- Gairin, S. (19, 19:46 de Abril de 2016). La Organización Escolar Contexto y Texto de la actuación. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/31594160_la_organización_escolar_contexto_y_texto_de_la_actuacion_J_Gairin_Sallan.
- Giraldez, A. (2006). Revisión de la literatura y técnicas de recogida de datos. En *Revisión de la literatura y técnicas de recogida de datos*.
- Goetz, J. y. (1988). Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa. En J. y. Goetz.
- Gómez, N. (2014). El Maestro Mantilla Álvarez. Un clarinetista en silencio. 33-34. Obtenido de <http://issuu.com/revistapfmlplataforma/docs/edicion-no-17/web/pag33-34>
- Gordon, C. (1959). *Sistema Social de Espacios Escolares - The Social System of high-school*.
- Guaman, G. D. (2014). La Música ante el ser Humano.
- Hernández Rojas, G. (2010). Paradigmas en psicología de la educación. En G. Hernández Rojas, (2010). *Paradigmas en psicología de la educación. Primera* (págs. 79-98). Mexico. D.F.
- Holliday, J. (2015). Educación del siglo XXI. 8.
- Honey, P. y. (1986). El uso de Nuestros Estilos de Aprendizaje. En P. y. Honey. Berkshire, U.K.
- <http://html.rincondelvago.com/practica-docente-de-la-educacion.html>. (s.f.).
- Innovación Educativa. (6, 10:20 de Enero de 2007). *Metodologías Educativas*. Obtenido de <https://innovacioneducativa.wordpress.com/2007/10/08/metodologias-educativas/>
- Jaques, L. (1980). *40 Etudes after Mazas Vol. 2 for clarine*. Combre.
- Jazz Musica. (15 de Marzo de 2015). Recuperado el 15, 17:50. de Marzo de 2015, de <http://jazzmusica.hypotheses.org/262>
- Jeanjean, P. (2003). *16 Etudes (Études Modernes)*. Jean & David Hite. Southern Music Co.
- Jettel, R. (1968). *The Accomplished Clarinetist Book 1,2 y 3*. Ulysse Delécluse.
- Jorquera, M. C. (10, 15:46 de Marzo de 2015). METODO DE ENSEÑANZA DE LA MUSICA. 12-15. Obtenido de <https://es.scribd.com/document/60196417/>
- K, O. (2000). *The Clarinet Chromatic Machine*. Carl Fischer.
- Kell, R. (1958). *Staccato Studies for Clarinet*. International Music.
- Klose, H. (1985). *Ulysess Delecluse- 14 Estudios Grandes* . Ulysse Delécluse.

- Lacarcel M, J. (2016). *La Psicología de la Música en la Educación Infantil: El Desarrollo Musical*.
- Lancelot, J. (1974). *20 Études Faciles*. Gerard Billaudot.
- Lancelot, J. H. (1975). *La Clarinette Classique*. M. Combre.
- Las Escuelas de clarinete. (2016). Recuperado el 4 de Junio de 2016, de <https://prezi.com/xk1agsqsiqkj/las-escuelas-del-clarinete/>
- Luis Ponce de Leon, P. L. (2009). *Necesidades y Orientación en los Conservatorios Profesionales de Música*.
- Martinez, G. P. (2007). *Aprender y Enseñar: Los estilos de Enseñanza y de Aprendizaje*. Bilbao, España.
- Metodo Elemental Mira. (9 de Septiembre de 2016). *Música y Clarinete*. Obtenido de <https://musicayclarinete.files.wordpress.com/2013/10/metodoelemntanlmira.pdf>
- Metodos de Enseñanza*. (10 de Junio de 2014). Obtenido de <http://www.monografias.com>
- Mora Pérez, Y. (1.997). “Naturaleza y ejecución del clarinete. (E. d. Rica., Ed.) ISBN 9977-67-427-2.
- Morales, S. M. (13 de Septiembre de 2016). *Corrientes pedagógico – musicales del siglo XX. Análisis y proyección de las mismas en la educación musical escolar*. 7. Obtenido de <http://documents.mx/documents/wwwaulaabiertaorg.html>
- Muñoz, A. (2009). *Historia del Clarinete*.
- Musicali, R. (13 de Septiembre de 2016, 20:15.). *La Importancia del Repertorio como Recurso Didactico*. *Revista Musicalia*. numero-3/194-1, 3/194. Obtenido de <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-3/194-1>
- Opperman, K. (2000). *The Clarinet Chromatic Machine*. Carl Fischer.
- Ortiz, X. (1999). *Técnica Alexander*. <http://tecnicalexander.com/tecnica-alexander-interpretacion.html#.WCuxCfnhDIV>.
- Périer, A. (1936). *Le Débutant Clarinettiste, Vint Études Mélodiques* . Alphonse Leduc.
- Polatschek, V. (1947). *Victor Polatschek Estudios Avanzados*. Marks Music Co.
- Rodriguez, M. L. (2016). *Diseño de una unidad de acuerdo a ls principios de la enseñanza programada*.
- Rodriguez, M. L. (23, 16:45 de Mayo de 2016). *Enseñanza Programada*. Obtenido de <http://es.scribd.com/doc/53148746/enseñanza-programada>
- Rodriguez, M. L. (23, 16:45 de Mayo de 2016). *Enseñanza Programada*. Obtenido de <http://es.scribd.com/doc/53148746/enseñanza-programada>

- Rodriguez, M. L. (23 de mayo de 2016). <http://es.scribd.com/doc/53148746/enseñanza-programada>. Recuperado el 2016
- Rosabal-Coto, G. (2008). El Pragmatismo en la Educación Musical. *Revista de Sonograma Revista de Pensament Musical*. N° 002.
- Skinner, B. F. (19 de 04 de 2016). http://www.ecured.cu/Ense%C3%B1anza_Programada. Obtenido de http://www.ecured.cu/Ense%C3%B1anza_Programada
- Stark, R. (1988). *24 Studies in All Tonalities for Clarinet*. International Music Company.
- Tapia, C. y. (2001). *L a Música y su Influencia en las Personas*.
- Taylor, S. y. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos en investigación*. Madrid: Paidós Ibérica, S.
- Uhl, A. (1940). *48 Studies for Clarinet Book 2*. Schott.
- Uhl, A. (1940). *Alfred Uhl Estudios volumen #1* . Schott.
- Uhl, A. (1940). *Alfred Uhl Estudios volumen #1* . Schott.
- Vargas, M. (1982). El Elefante y la Cultura. *Revista Vuelta*, 13-16.
- Voxman, H. (1969). *Classical Studies for Clarinet* . Rumbank.
- VUYK, R. (1 de 6 de (1984)). [http://www.ecured.cu/Constructivismo_\(Pedagog%C3%ADa\)](http://www.ecured.cu/Constructivismo_(Pedagog%C3%ADa)). En R. VUYK, *Conceptos cruciales de la Epistemología de Piaget* (págs. 70-100: Cap. 5: Tomo I, Alianza, Madrid, pp. 70-100.). Obtenido de VUYK, R. (1984), "Cap. 5: Conceptos cruciales de la Epistemología de Piaget", en: *Panorámica y crítica de la Epistemología Genética de Piaget, 1965- 1980, Tomo I, Alianza, Madrid, pp. 70-100.*: [http://www.ecured.cu/Constructivismo_\(Pedagog%C3%ADa\)](http://www.ecured.cu/Constructivismo_(Pedagog%C3%ADa))

ANEXOS

ANEXO 1

ENTREVISTA AL MAESTRO ROBERT DE GENNARO

1. ¿Cómo planifica las clases?

Bueno, yo para planificar la clase, básicamente trato de ser flexible y ajustar las clases de acuerdo, no solo con el pensum de la universidad, sino también a las necesidades de cada uno de mis estudiantes, tratando de seguir un pensum, para tener un orden, sin un orden nunca hay progreso. Este pensum me ayuda a mí, esto esta pre planeado. Ese pensum a través de los años ha sido modificado básicamente 3 veces, cada vez se aumentó el nivel de exigencia. Por ejemplo, las obras que antes eran a final de carrera, ahora aparecen en 4 o 5 semestre; lo que exige para entrar ahora es lo que la gente tocaba en mitad de carrera, ya esto es lo que se exige para iniciar carrera, las exigencias para entrar se fueron subiendo todo, lo que era en quinto semestre, después se volvió cuarto o tercero, ¿sí?, Y después el vacío que quedo arriba se llenó con obras más difíciles; ya el nivel es internacional, ya la gente que sale de aquí están en los ángeles, Alemania, USA diferentes partes del mundo haciendo doctorados y todos tienen nivel... esa era la meta mía, nivelar la gente al mismo nivel internacional, para que cuando salgan de aquí puedan seguir su posgrado en el exterior, antes esto era imposible, porque no estaba el nivel. Logre mi misión, todos van al exterior, todos ya tengo no sé cuántos.

2. ¿Cómo es la metodología desde el comienzo?

En un 80% de las clases son individuales, el otro tiempo es para montaje con pianista, grupo de cámara, orquesta o banda que también es muy importante porque le aporta al estudiante muchos beneficios. Mi trabajo ahora es dictar a los de nivel universitario, pero de básico recibo como en mitad de carrera ahora, ya no recibo una persona que prácticamente no toca nada, ya no hago esto. Lo hice durante muchos años, es un trabajo difícil, no es fácil hacer ese trabajo, ahora enseño más que todo a gente más avanzada. Yo trato de adaptar, volviendo a la pregunta anterior, a cada individuo, cada ser humano es diferente, entonces una persona tiene problemas de emisión de sonido, otro no es expresivo, entonces la misión es hacerle

entender la musicalidad y volverlo más musical. Entonces yo trato de adaptarme a cada individuo, ejemplo, si 3 personas están en 5 semestre, uno de pronto es muy musical, pero le falta más dedos – técnica, el otro tiene mucha técnica, pero no es musical, entonces yo trato de adaptarme a cada persona, porque uno no puede ser tan encerrado (cuadrulado), porque usted no es el otro. Cada persona tiene la boca diferente, unas personas tienen unas aptitudes diferentes; más técnica unos el otro es más musical, el otro tiene de todo, de pronto ¿No?, el súper talentoso. Uno nunca debe dejar de ser flexible como profesor. No importa que tenga un pensum, hay que estar siempre atento. Yo debo servir a la persona, a las necesidades musicales que tiene cada persona y no son iguales para todo el mundo.

3. Con respecto a la musicalidad ¿cuál es el objetivo que busca el maestro?

La finalidad mía es que la persona tenga la aptitud de hacer la interpretación de varios estilos, o sea, estilo clásico, impresionista, moderno, un poco de jazz, un poco de todo, hoy en día hacen de todo. Entonces el estudiante ya sale flexible y puede interpretar más o menos de todo, pero básicamente aquí el enfoque es de música clásica, pero he tenido varios que trabajan muy bien con jazz también, entonces ya la persona tiene que tener los estudios, debe preparar la técnica, y aprenden de estudios que son clásicos más antiguos, y muchos estudios que son mucho más recientes o modernos porque usan armonías distintas, antes que ahora. Entonces en la lectura es diferente de entre estos estudios, como lo que estábamos viendo con GuginBozza, es diferente a leer un estudio de Rosse, son dos cosas diferentes. Entonces yo uso estudios que proponen diferente dificultad técnica, algunos tienen problemas de lectura otros de dedos llenos de accidentes (alteraciones accidentales), armonías más complejas, para que cuando lleguen a las obras, las pueda interpretar con mucha facilidad, entonces yo preparo la técnica de los diferentes estilos para que puedan interpretar todo tipo de estilos más adelante, así cuando llegan no tienen ningún tipo de limitación, puede hacer de todo. NO LIMITAR AL ESTUDIANTE. Ampliar las posibilidades del estudiante.

4. ¿Cómo es el proceso de embocadura?

La embocadura, es curioso porque la embocadura cambia a través de los años con la historia de la pedagogía de clarinete, la embocadura ha ido transformando, como la técnica de los brazos, las manos, la forma de tocar el piano para encontrar una sonoridad, en el clarinete se han cambiado las técnicas de embocadura bastante. Anteriormente se hacía énfasis en el apoyo del labio superior e inferior, la embocadura europea antigua era de doble labio, cubriendo los dientes superiores e inferiores; hoy en día se apoyan los dientes en la boquilla y se apoya con el musculo del labio superior sin cubrir los dientes. Al día de hoy se usan más y más ejercicios para desarrollar los músculos de las comisuras de la boca esto conlleva tener una embocadura apoyada por todos los músculos que rodean los labios, apoyo abajo, lateral (comisuras), y arriba. Entonces los músculos faciales hay que ejercitarlos para desarrollarlos básicamente el triángulo es: uno arriba, dos y tres laterales (comisuras), porque de abajo es automático, cubres con el labio inferior. Entonces el musculo los músculos de las comisuras normalmente no están desarrollados y son los más complicados de desarrollar, los músculos que rodean las comisuras.

5. ¿Qué ejercicios hay para desarrollar estos músculos?

Básicamente uno hace algo que se llama armónicos, que uno en el clarinete toca una nota sin el tudel y busca los armónicos superiores a través del movimiento de los músculos de las comisuras. Esto también tiene que ver con la posición de la lengua dentro de la boca, la lengua de la boca debe estar ejemplo. Se debe trabajar con las vocales (i, a, o) para dar una sonoridad diferente, además de trabajar los músculos de las comisuras trabajo el movimiento de la lengua dentro de la boca. La posición de la lengua afecta la afinación y uno va ajustando dependiendo del registro donde se encuentre. Por ejemplo, el registro grave se utilizaría o “pronunciaría” la vocal “o”. antiguamente se utilizaba el “tu” y el “i”, pero ya hoy en día no se utiliza, ahora es más “a”, que la posición de la lengua no es tan arriba. Por ejemplo, con una nota aguda la vocal que uno usa al igual que los cantantes es para dar determinado color de la nota, para el caso de la vocal “a” oscurece el sonido. Uno debe aprender las posiciones de le lengua, antiguamente la gente enseñaba la embocadura, pero no tocaban el tema de qué hacer con la lengua, pero el aire pasa primero por la lengua, antes de llegar a los músculos de la boca, entonces la lengua resulta importantísima, porque primero pasa ahí, entonces el

trabajo para concientizar estos movimientos es con tonos (notas) largas y los armónicos (4 notas armónicas), lo que mueve es la lengua; lo otro es la posición de la mandíbula con respecto a la embocadura, anteriormente la gente para subir apretaba la embocadura con el labio inferior, pero a través de investigaciones el cambio es mover la quijada adelante y atrás y no arriba abajo que es como morder. Cuando apretamos arriba abajo lo que sucede es que se cierra la caña contra la boquilla y el aire no pasa y lo que sucede es que el clarinete pita (no resulta un armónico superior), porque está muy apretado. Este trabajo es tedioso hay que trabajar varios semestres con estos ejercicios, esto sirve igual en el clarinete como en el saxo.

Yo lo aprendí de un maestro de la Juilliard, compre el video y realice los estudios y después los aplique aquí en la U, porque yo no llegue sabiendo todo, uno sigue aprendiendo, yo siempre estoy investigando. Otro aspecto es que antiguamente la gente tocaba en la punta de la boquilla, ahora se toma un poco más, este aspecto afecta directamente el staccato, porque si se toma muy poca boquilla no hay espacio donde poner la lengua para hacer el staccato. Para el staccato es importante haber aprendido a emboquillar correctamente y cuidar la posición del clarinete, ni muy arriba ni demasiado abajo, si uno levanta demasiado el clarinete automáticamente se cierra la caña contra la boquilla. De la misma manera la posición de la lengua demasiado arriba dentro de la boca produce un staccato antiestético, y que buscar que la lengua quede al centro de la boca, esto al igual que el sonido se desarrolla con ejercicios y métodos, nota a nota y hay que tener cuidado porque la tendencia natural de una persona cuando va subiendo en el clarinete a apretar demasiado la embocadura, ahora si la lengua se coloca demasiado abajo lo que sucede es que baja la afinación.

Normalmente la gente toca las notas agudas muy altas en relación a la afinación porque el ángulo de la lengua es inapropiado, entonces todo empieza y termina, (afinación, articulación, sonido, staccato) con la embocadura y la posición de la lengua. Todo esto ha cambiado con el correr de los años, cuanto boquilla tomas, usar los todos músculos alrededor de la boca, la ayuda del movimiento de la quijada.

6. ¿Cómo es el proceso técnico del mecanismo y la digitación en el clarinete?

Yo uso entre otros Kell que son estudios de staccato, Uhl Estudios volumen #1 y ejercicios del método Kalmen Opperman Estudios volumen # 2 para clarinete, este método tiene distintos niveles de técnica, los cuales fueron hechos en la década de los 60', estos estudios

tienen muchos ejercicios de digitación junta a muchas notas accidentales que para la parte técnica del clarinete como para la lectura son más difíciles además de importantes, dobles bemoles, dobles sostenidos, así como distintas tonalidades no tan comunes, hay que buscar que el estudiante salga de los tonos de Do, Sol, Fa, Re, lo más pronto posible. Yo uso Opperman, porque tiene tonalidades curiosas, además de saltos o intervalos más complicados, primero lento y progresivamente acelerar el tempo y al tiempo se sigue trabajando la embocadura, porque esto intervalos en algunos casos no son fáciles y la persona empieza a aprender diferentes posiciones para la misma nota en el instrumento, a través de usar un método que es exigente ya el estudiante empieza a pasar a digitaciones más complejas y por lo tanto la persona comienza a tocar obras un poco más complejas, porque se han preparado con antelación con los estudios, entonces yo trabajo tanto escalas en terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas octavas y así hasta llegar a intervalos muy grandes de doceavas y treceavas, que son más complejos para la embocadura, para digitación y por supuesto para la lectura musical; poco a poco la persona va aumentando la técnica.

En cuanto a la posición de los brazos y hombros, las personas tienen tendencia a estar tensos, entonces la persona empieza a levantar los hombros mucho, al levantar los brazos la persona no respira correctamente. Cuando uno va a apoyar la nota y toma el aire, si uno levanta se pierde el apoyo del diafragma.

7. ¿Cómo motiva a sus estudiantes?

Me encanta motivar a mis estudiantes, lo primero es no torturarlos (con exigencias innecesarias) yo intencionalmente trato de buscar obras que a la persona le va a gustar y por lo tanto se va animar a estudiar. Pero en algunos casos tengo que poner obras que pueden ser aburridas de estudiar pero que son necesarias, y lo que yo hago es combinar esta con estudios agradables y bonitos de tocar y que le van a ayudar para la obra que está estudiando. Además, busco que estudien con piano, que es muy importante. De la misma manera yo hago cada semestre varios recitales, hago grupos de unos dos estudiantes de niveles avanzados y 2 de intermedios y básicos para que hagan un recital en el auditorio, todos deben tocar en el auditorio desde básicos hasta los que están por graduarse.

8. ¿Cómo ayuda esto al estudiante?

Los ayuda a acostumbrarse a tocar con y para público, ellos saben que la meta al final de semestre no es solo tocar una obra y estudio para que alguien le ponga una nota sino el placer de tocar a un público. Esto ayuda a aprender a controlar los nervios y el miedo escénico, de tocar un estudio en el salón de clase donde se siente cómodo y toca muy bien a tocar en un escenario donde cualquier cosa puede pasar, desde los solos nervios hasta equivocaciones. Cuando ocurre esto el siguiente semestre veo que toque otra cosa que esté de acuerdo a su nivel técnico e interpretativo. Pero creo que el compromiso mío es exigir al estudiante que toque frente a un público que es finalmente la meta.

Además de lo anterior hago varias clases magistrales en el semestre con todos los estudiantes donde cada estudiante debe tocar y los demás hacen comentarios respecto de lo que están escuchando y viendo, lo que constituye una retroalimentación para todos incluso para mí. Para que toquen y toquen con distintos tipos de público, sí llegan al examen y el miedo escénico ya no los perturba mucho por lo tanto y ya es algo natural y está acostumbrado, por los exámenes son generalmente muy buenos. Lo que no hago jamás es que, si el estudiante no es tan aventajado técnica o interpretativamente, no dejarlo, así nunca va a prender, algunas veces me dicen “maestro me voy a equivocar” y lo que yo les respondo es, “no importa usted va a tocar”. Rápidamente hacen el esfuerzo esto les obliga a estudiar y comprometerse con ellos y con el instrumento, así cuando va a buscar un trabajo donde le van a pagar, por ejemplo, para tocar en una banda u orquesta, en la audición tocan y ya no tienen miedo a un público o jurado y le va mejor. Todo esto me gasta más de mi tiempo en las tardes o noches haciendo todo esto, pero el resultado al final se nota.

9. ¿Qué importancia tiene la música clásica en la formación de sus estudiantes?

Toda, primero porque aquí en el conservatorio el pilar fundamental de estudio, es la música clásica y pues, yo considero que es la base para poder tocar después cualquier otro tipo de música.

10. ¿Cómo utiliza el resultado de las evaluaciones (recitales, audiciones finales, clases magistrales etc.) para usted?

He notado que a través de los años que si yo necesito que ellos sean mejores cuando se van a graduar, yo tengo que dar lo mejor de mí, yo no puedo estar mirando el reloj, una hora y ya... hasta luego. Tengo a veces que dedicar un tiempo al estudiante que tiene problemas y esta como atascado, yo le digo “bueno usted”, veo que tiene problemas con tal estudio, o tal parte de la técnica, que le ha costado mucho, venga en la tarde le voy a dar una clase extra para usted, vamos a estudiar juntos, y se siente animado, ¡el profe me va ayudar!, esto no se puede hacer todos los días ni todo el tiempo es de vez en cuando, porque son muchos mis estudiantes. Pero uno puede gastar este tiempo para ayudar a organizar como estudia, como aborda las obras, como está trabajando la técnica. Yo noto que si doy mas ellos funcionan mejor, si uno quiere enseñar bien no puede estar viendo el reloj (00:31:42), uno tiene que gastar tiempo, uno debe querer la gente, pienso yo, mi trabajo es ayudar a la gente en todo lo que pueda para que esta persona le vaya bien y entonces me siento muy contento al final. Pero así mismo yo exijo mucho, anteriormente yo solo exigía una obra, pero la gente es perezosa y a veces iba regular, entonces yo cambiar con ellos (estudiante) y ahora le digo...” el otro semestre toca dos obras y las dos las vas a tocar en público, vaya a estudiar” y resulta que lo hacen y ahora casi todos hacen dos y hasta tres obras por semestre... ahora todo el mundo toca, unos aquí, otros en recitales en otras universidades, otra toca de solista en orquesta o en banda, otro va a tocar de solista en Medellín, otro gano para ser solista en Cali. Entonces yo me siento muy contento de mis estudiantes. Una persona si quiere enseñar se debe dedicar a cada persona y estar listo a adaptarse a cada persona. Cada persona necesita algo diferente, no hay dos personas iguales, entonces uno tiene que adaptar a cada estudiante, uno tiene que estar listo a abrirse.

11. ¿Qué diferencia hay en la educación en Colombia en el clarinete, con otros países?

Claro el cambio ha sido enorme, es total. Antiguamente uno se graduaba con 6 semestres ahora son 8. Es un año más, para poder hacer una profundización mejor. Con esto puedo enseñar más obras y estar seguro de que tienen nivel para buscar posibilidades de posgrados, doctorados, cosas de estas, en otro país porque tienen nivel.

12. ¿Es muy difícil entrar a estudiar clarinete a la Universidad Nacional a aquí?

Lo primero es que como es más económico que en las otras universidades, cuando hay un cupo, aparece mucha gente.

Lo segundo yo puedo pedir un nivel alto para ingresar. Por ejemplo, si hay un cupo y aparecen 25 personas, pues yo escojo el mejor. Entonces esa persona ya no va a pagar 11 millones o algo así que pagaría en la Javeriana, aquí la gente paga por semestre alrededor de 800.000 semestre. Entonces para ingresar a la Universidad se pide bastante nivel.

13. ¿Qué piensa del nivel clarinetístico en el país?

El nivel en general ha mejorado mucho aquí en Bogotá es de los mejores, aunque Medellín ha mejorado y Cali, pero, para mí, el nivel más alto es el del Conservatorio de la Universidad Nacional. Por ejemplo, en Bucaramanga en nivel es muy regular, yo los veo muy flojitos, ven menos estudios y obras comparado con la UN, solamente ven la mitad o menos de lo que se ve aquí. Yo he preguntado ustedes ven tales y tales libros de estudio o tales obras y ellos en muchos casos ni siquiera los conocen de nombre ni saben que es. Yo quedo muy sorprendido porque en el país se debe ampliar igual que se ha hecho aquí, más estudios, obras, conciertos, recitales. Me he dado cuenta que en muchas partes del país solo tocan en público para en los últimos semestres y al graduarse, pero mi pregunta es ¿Qué paso en los primeros semestres? Entonces cuando ya terminan no tienen mucha experiencia tocando, entonces yo digo, los maestros deben tomar más tiempo para enseñar a la gente a tocar en público, para cuando gradúan tienen mucha experiencia tocando ante público. Pero yo veo que en la mayoría de las universidades casi no dan conciertos desde los primeros semestres.

14. ¿Qué es lo primero que se debe enseñar en el clarinete?

El profesor debe enseñar embocadura, respiración, afinación y lo otro es la parte técnica (dedos, lectura musical). Sobre la lectura musical se debe enseñar al estudiante a leer con 4 o más bemoles con 5 sostenidos y en tonos menores.

16. ¿Qué escuela técnica se enseña en Colombia?

Aquí se enseña escuela francesa más que otra cosa. En USA también tiene mucha influencia de la técnica francesa sobretodo, pero además italiana y alemana. Esto se debe a que después de la segunda guerra mundial mucha gente llegó a Estados Unidos, a vivir y trabajar. En los años 40 muchos músicos llegaron a tocar con las orquestas, bandas y grupos musicales, además de llegar a enseñar en universidades y preparatorias, pero ellos se prepararon de jóvenes en Europa, por lo tanto, USA tuvo mucha influencia de Europa, en todos los aspectos desde las más simples costumbres pasando por la comida, política y por supuesto la música.

17. ¿Cómo ayuda la cátedra de clarinete en la parte mental y física de una persona?

Ahh, esto es fantástico, porque uno puede enseñar en clase muchas cosas, pero hay cosas que uno como maestro no puede enseñar, ellos mismos cuando yo los pongo a tocar en público, con sus compañeros, en clases magistrales tienen que darse cuenta en que están fallando y si me permites la comparación es como un cirujano, él lo puede haber leído y haber visto pero hasta que lo hace es otra cosa, es mi deber que ellos salgan del salón lo más pronto posible para ver cómo funcionan afuera, tocar con piano, en orquesta, en banda, de solista, con cuarteto de cuerdas.

Tocar en música de cámara, que muy diferente a todo lo anterior, en este tipo de música ya no se es solista todo el tiempo, hay que escuchar a los otros, uno tiene que aprender a mezclar su sonido con el de los otros instrumentos, con el violín, con el cello, con los que sea. Entonces yo busco que ellos prueben lo que es tocar como solista en orquesta o en grupo de cámara, en diferentes escenarios y con diferentes públicos. Entonces si uno nunca los deja tocar en público la persona no va a progresar de la manera en que lo vienen haciendo aquí en la universidad, uno no puede hacerlo por el estudiante, le corresponde al estudiante hacerlo, sentirlo físicamente, esto les va dando mucha confianza a la vez que se dan cuenta en que

están fallando técnicamente y que yo ya les había dicho en el salón, y es cuando ellos vienen a mí y me dicen “maestro, lo que usted me dijo del staccato, o lo de la manera de interpretar tal o cual obra, era cierto”. Y esto me hace feliz porque primero se dan cuenta que todo lo que hacemos en clase no se queda en el salón, es para toda la vida y que hay que aplicarlo en todo momento y en todas partes, y segundo me doy cuenta de que estoy haciendo de que trabajo estoy haciendo con ellos si es bueno o malo. En ocasiones, las primeras veces que tocan en público me dicen: “no maestro, me fue muy mal”, yo le respondo “no importa, la próxima vez usted va a tocar mejor, en tres meses usted va a tocar en otro recital y otra vez y otra vez”, después se va acostumbrado. Como los médicos, lo que uno no haga físicamente, ningún libro te lo va a enseñar. De la misma manera que yo he aprendido a enseñar mejor ahora, que hace veinte años, la experiencia ayuda a la persona a aplicar todo lo que aprende mucho más fácil. Yo ahora escucho a un estudiante y ya sé que le hace falta, igual ellos, si mis estudiantes no aplican lo que aprenden conmigo en el salón en otros escenarios, con piano, con cuarteto de cuerdas o quinteto, u orquesta, entonces ese aprendizaje no será suficiente.

18. ¿Entonces, usted estimula el libre pensamiento en sus estudiantes?

Sí, bastante. Pero yo obligo ciertas cosas. Sobre todo, la parte técnica, por ejemplo: cierto tipo de articulación, el ángulo del clarinete con respecto al cuerpo, la embocadura, casi toda la parte técnica.

19. ¿Maestro, es muy exigente con la parte técnica que usted enseña?

Sí, mucho. Porque si el estudiante se va a un cambio muy brusco, diferente y opuesto de lo que yo enseñé, entonces yo prefiero que me deje como maestro y que reciba clases con otra persona.

ANEXO 2

ENTREVISTA ESTUDIANTES

Entrevista con el fin de analizar las estrategias pedagógicas y didácticas utilizadas por el maestro Robert De Gennaro para la enseñanza y aprendizaje del clarinete.

Nombre: **Juan David Durán Galindo**

Semestre: Decimo semestre.

- ¿Cómo cree que planifica las clases el maestro?

Dentro de la metodología del maestro, semana a semana desarrolla muy metódica y profesionalmente el pensum propuesto por él, a la cátedra de clarinete de la Universidad Nacional de Colombia.

- ¿Cómo es la metodología de enseñanza del maestro Robert?

Cada clase el estudiante debe llegar con: 1 tonalidad en madella (si está en básico Universitario), 1 estudio de fraseo, 1 estudio técnico y 1 o 2 obras; esto depende del semestre que esté cursando, así mismo varía la metodología, el nivel del repertorio y la bibliografía que comprende el semestre en curso. (Remitirse al pensum).

- ¿Qué tipo de objetivos y quién define los objetivos que debe alcanzar al final del semestre y si son de fácil cumplimiento?

Definitivamente cada objetivo de la clase tiene una alta exigencia para dar los mejores resultados de la cátedra del maestro. Entre ellos los objetivos definidos por el Maestro a grosso modo son: claridad sonora, sonido de solista de orquesta, ensamble de cámara, articulación específica, respiraciones preparadas, virtuosismo, y versatilidad técnica.

- ¿Cómo distribuye el maestro el material didáctico en su clase a lo largo del semestre?

El material del semestre se deja planeado desde el día del examen de instrumento del semestre inmediatamente anterior. Se define la bibliografía a trabajar que es coherente con el nivel del estudiante y con la obra propuesta.

- ¿El ritmo de aprendizaje lo establecía el estudiante o el maestro?

Depende del nivel que pueda dar el estudiante. El Maestro guía sus habilidades apalancadas en su pensum propuesto, si al estudiante le rinde ver mucho repertorio, ve más material, si no, pues cumple al pie de la letra el pensum semestral.

- ¿De qué manera el material didáctico y las obras se ajustaban a sus necesidades e intereses?

El material de la clase va siendo más avanzado cada vez, muy progresivamente siendo coherente con el nivel técnico del estudiante.

- ¿De qué manera se descubren los problemas técnicos e interpretativos que pueda tener usted?

Con los estudios. El uso de este material determina todo lo que puede corregirse de un Clarinetista, los estudios son el pilar del éxito de la formación como Clarinetista para el estudiante.

- ¿Cuál cree que es el estilo de enseñanza del maestro (creativo, abierto a posibilidades, autoritario)

Considero que el maestro es una persona que expone las ideas de manera clara y contundente, pero además en general siento que no es solamente su punto de vista, él tiene mucho en cuenta lo que yo pienso. Es muy preocupado porque uno esté bien, tanto musicalmente como persona.

- ¿Le permitía el maestro hacer sus propias interpretaciones de estas obras?

Escucha la propuesta del estudiante y sugiere su versión. Si hay cosas del estudiante que le agradan las adopta para la versión propia del estudiante, dentro de los parámetros estilísticos de la obra que interprete en el momento.

- ¿El maestro tuvo en cuenta sus características particulares al momento de enseñarle o cree que enseña igual a cada estudiante?

Claramente no todos somos iguales y tenemos necesidades diferentes para llegar a un objetivo en común, ser un Clarinetista con excelencia a nivel nacional e internacional.

- ¿Cómo establecía el balance entre el desarrollo técnico y la formación estética?

Estas dos partes van de la mano, porque la música es netamente estética y debe tener un respaldo técnico para poderla ejecutar profesionalmente desde todas sus perspectivas.

- ¿Cree usted que el maestro estimuló en usted una actitud crítica y creativa?
Desde el principio, siempre aprendí sobre estilos de repertorio dándome nuevas herramientas para afrontarlo solo, no era únicamente ver la música muy superficialmente, sino, toda una contextualización del estilo para correlacionarlo con otras vertientes musicales.
- ¿Cómo es (era) su actitud frente a la clase del Maestro Robert?
La mejor disposición siempre, la clase es enfocada, divertida (un aspecto que el Maestro enfoca mucho es en la alegría de la clase), profesional, humana, toda su sabiduría siempre me deja una gran lección clase tras clase.

ANEXO 3

Entrevista con el fin de analizar las estrategias pedagógicas y didácticas utilizadas por el maestro Robert De Gennaro para la enseñanza y aprendizaje del clarinete.

Nombre: **Sebastián Rozo**

Semestre cursando: Quinto semestre

- ¿Cómo cree que planifica las clases el maestro?
Lo primero él se reúne con cada estudiante al comienzo o al final del semestre y de acuerdo con el pensum y al nivel que tenga cada estudiante, le dice que obras, métodos y libros debe trabajar.
- ¿Cómo es la metodología de enseñanza del maestro Robert?
Es muy activa, ya que no es como algún maestro que tuve que me daba una hora exacta no parecía preocupado por si aprendía o no, el maestro se toma el tiempo para revisar cada aspecto del trabajo que dejo en la semana, me hace sentir que mi trabajo es importante para él.
- ¿Qué tipo de objetivos y quién define los objetivos que debe alcanzar al final del semestre y si son de fácil cumplimiento?
Los objetivos, aunque ya están en el pensum el maestro casi siempre los modifica en función de lo que más me conviene como clarinetista, pero al final de cada semestre uno se da cuenta que cumplió con el pensum.
- ¿Cómo distribuye el maestro el material didáctico en su clase a lo largo del semestre?
Él es muy pedagógico, sabe exactamente qué es lo que me hace falta y me hace trabajar en ese aspecto
- ¿El ritmo de aprendizaje lo establecía el estudiante o el maestro?
Cuando inicié con el maestro yo creía que el ritmo lo establecía solo el maestro, pero a través de los semestres me he dado cuenta que si yo le exijo al maestro él me ayuda dándome más trabajo.
- ¿de qué manera El material didáctico y las obras se ajustaban a sus necesidades e intereses?
Esto va de la mano con mi capacidad técnica, si yo quiero tocar determinada obra debo tener muy clara la técnica para poder hacerme cargo de esa obra, de lo contrario se me va a dificultar.
- ¿de qué manera se descubren los problemas técnicos e interpretativos que pueda tener usted?

El maestro nos dice continuamente que debemos escucharnos, que debemos ensayar con conciencia, no estudiar por llegar a clase con el estudio si no estar pendiente de que debo hacer y cómo se debe hacer.

- ¿Cuál cree que es el estilo de enseñanza del maestro (creativo, abierto a posibilidades, autoritario)? Seleccione una o varias y de su punto de vista.

En cuanto a técnica es muy directo y se debe hacer lo que él dice, en otros aspectos parece un compañero más que un maestro, él se involucra mucho en nuestro proceso de aprendizaje.

- ¿Le permitía el maestro hacer sus propias interpretaciones de estas obras?
Si, él suele escuchar alguna idea que tenga y entre los dos la maduramos.
- ¿El maestro tuvo en cuenta sus características particulares al momento de enseñarle o cree que enseña igual a cada estudiante?
Si, él no nos enseña de la misma manera a todos
- ¿Cómo establecía el balance entre el desarrollo técnico y la formación estética?
Él me dice constantemente que no se puede descuidar la parte estética de la interpretación por la técnica o, al contrario, debe haber un equilibrio.
- ¿Cree usted que el maestro estimuló en usted una actitud crítica y creativa?
Siempre, pero no es criticar a los demás es mirar con objetividad mi avance y tomar lo que veo que alguien hace mejor que yo.
- ¿Cómo es (era) su actitud frente a la clase del Maestro Robert?
Yo llego a clase con un deseo de aprender, una actitud abierta a los comentarios del maestro.

ANEXO 4

Entrevista con el fin de analizar las estrategias pedagógicas y didácticas utilizadas por el maestro Robert De Gennaro para la enseñanza y aprendizaje del clarinete.

Nombre: **Diego Bernal**

Semestre cursando: Cuarto semestre

- ¿Cómo cree que planifica las clases el maestro?
El maestro las planifica junto a cada estudiante en base a cada semestre que el estudiante cursa
- ¿Cómo es la metodología de enseñanza del maestro Robert?
Es una clase muy dinámica, uno no tiene tiempo para aburrirse en la clase del maestro De Gennaro
- ¿Qué tipo de objetivos y quién define los objetivos que debe alcanzar al final del semestre y si son de fácil cumplimiento?
los objetivos son mejorar sonido, embocadura, dedos, interpretación. Generalmente los define el maestro, pero uno también se pone algunos.
- ¿Cómo distribuye el maestro el material didáctico en su clase a lo largo del semestre?
En la clase uno llega con un método de técnica, escalas, arpeggios, estudios de interpretación etc. Y claro la obra que se esté montando.
- ¿El ritmo de aprendizaje lo establecía el estudiante o el maestro?
Creo que yo, pero me ha pasado que en algunas ocasiones el maestro me dice que voy un poco despacio.
- ¿de qué manera El material didáctico y las obras se ajustaban a sus necesidades e intereses?
Pienso que el maestro sabe cuáles son mis dificultades y me hace enfrentarlas lo antes posible, para así mejorar.
- ¿de qué manera se descubren los problemas técnicos e interpretativos que pueda tener usted?
El maestro nos da muchas opciones de autoevaluarnos, por ejemplo, nos dice que nos grabemos, que estudiemos frente al espejo, que estemos presentes en cada nota que tocamos. Creo que así se descubren problemas y cuando uno no se da cuenta él se lo dice a uno.
- ¿Cuál cree que es el estilo de enseñanza del maestro (creativo, abierto a posibilidades, autoritario)? Seleccione una o varias y de su punto de vista.

Es una persona muy transparente, amable, creativo además que me ayuda a encontrar la manera de salir de algún problema técnico que tenga.

- ¿Le permitía el maestro hacer sus propias interpretaciones de estas obras?
Si, aunque algunas veces mi idea no siempre es la mejor, la toca como yo quiero y me demuestra que no siempre es buena.
- ¿El maestro tuvo en cuenta sus características particulares al momento de enseñarle
Claramente no todo lo que me sirve a mi le puede servir a otra persona
- ¿Cómo establecía el balance entre el desarrollo técnico y la formación estética?
Es un conjunto, no se puede tener una técnica muy buena y no respetar la parte estética y, al contrario.
- ¿Cree usted que el maestro estimuló en usted una actitud crítica y creativa?
Si claro uno debe estar abierto a nuevas ideas.
- ¿Cómo es (era) su actitud frente a la clase del Maestro Robert?
Estoy convencido que debe ser la mejor, el maestro siempre llega a clase con una energía muy buena.

ANEXO 5

Entrevista con el fin de analizar las estrategias pedagógicas y didácticas utilizadas por el maestro Robert De Gennaro para la enseñanza y aprendizaje del clarinete.

Nombre: **David Zorro**

Semestre cursando: Tercer semestre

- ¿Cómo cree que planifica las clases el maestro?
De acuerdo a las necesidades de cada estudiante, llámese técnica interpretación del estilo, afinación etc.
- ¿Cómo es la metodología de enseñanza del maestro Robert?
Muy didáctica y activa, lleva un proceso con cada estudiante.
- ¿Qué tipo de objetivos y quién define los objetivos que debe alcanzar al final del semestre y si son de fácil cumplimiento?
Influyen varios aspectos, hay objetivos que el maestro propone, pero también, objetivos ya establecidos en un plan de estudios, en cuanto a la dificultad, es simple cuestión de estudio.
- ¿Cómo distribuye el maestro el material didáctico en su clase a lo largo del semestre?
Desde el principio del semestre, incluso desde antes de ser iniciado, ya se cuenta con el material a trabajar
- ¿El ritmo de aprendizaje lo establecía el estudiante o el maestro?
Un poco de ambas, aunque a mi parecer eso va más por parte del estudiante, el maestro funciona como una guía, pero el ritmo e insisto a mi parecer lo pone el estudiante
- ¿de qué manera El material didáctico y las obras se ajustaban a sus necesidades e intereses?
A mi parecer se ajustan más que a una necesidad, a un nivel de exigencia y de esa exigencia nace la necesidad de aprender nuevas cosas para poder avanzar en el proceso.
- ¿de qué manera se descubren los problemas técnicos e interpretativos que pueda tener usted?
Escuchando.

- ¿Cuál cree que es el estilo de enseñanza del maestro (creativo, abierto a posibilidades, autoritario)? Seleccione una o varias y de su punto de vista.
 - ✓ Autocrático: toma solo todas las decisiones.
 - ✓ Directo: Expone sus propias ideas.
 - ✓ Indirecto: Valora las ideas de sus estudiantes.
 - ✓ Democrático: trabaja junto con usted.
 - ✓ Laissez – faire: se mantiene al margen.
 - ✓ El tipo expresivo: el profesor se preocupa, sobre todo, por satisfacer al estudiante en lo referente a su rendimiento

Es difícil simplemente elegir una sola opción ya que hay momentos para todo, de hecho, seguramente el usa todas las maneras arriba mencionadas en determinados momentos.

- ¿Le permitía el maestro hacer sus propias interpretaciones de estas obras?
Si, en muchos casos él está abierto a ideas interpretativas que uno tenga
- ¿El maestro tuvo en cuenta sus características particulares al momento de enseñarle o cree que enseña igual a cada estudiante?
Claramente tiene en cuenta las particularidades de cada estudiante, me parece que es muy consciente de que todos somos distintos.
- ¿Cómo establecía el balance entre el desarrollo técnico y la formación estética?
La formación estética me parece que está por encima del desarrollo técnico.
- ¿Cree usted que el maestro estimuló en usted una actitud crítica y creativa?
Realmente lo hizo y lo hace siempre, no como una actitud frente a los otros, más bien hacia uno mismo
- ¿Cómo es (era) su actitud frente a la clase del Maestro Robert?
Siempre muy activa, seguramente él hace posible que esa actitud se presente, por su forma de ser y de enseñar.

ANEXO 6

Entrevista con el fin de analizar las estrategias pedagógicas y didácticas utilizadas por el maestro Robert De Gennaro para la enseñanza y aprendizaje del clarinete.

Nombre: **Germán Andrés Castiblanco Moreno**

Semestre: Sexto Semestre

- ¿Cómo cree que planifica las clases el maestro?

Creo que el maestro Robert planifica cada clase pensando en aspectos específicos, sea del repertorio o de los estudios técnicos, para que la clase sea muy efectiva y enfocada.

- ¿Cómo es la metodología de enseñanza del maestro Robert?

La metodología del maestro Robert consiste en el trabajo de una serie de libros de estudios técnicos y de repertorio para clarinete, estipulados en un pensum, los cuales asigna el maestro teniendo en cuenta el proceso de cada estudiante.

- ¿Qué tipo de objetivos y quién define los objetivos que debe alcanzar al final del semestre y si son de fácil cumplimiento?

Los objetivos a alcanzar para final de semestre son estipulados por el maestro, y son tan fáciles o tan difíciles de alcanzar dependiendo de que tanto trabaje por alcanzarlos cada estudiante.

- ¿Cómo distribuye el maestro el material didáctico en su clase a lo largo del semestre?

A medida que cada estudiante requiera nuevo material que no sea de fácil acceso, el maestro lo pone a su para que saque una fotocopia.

- ¿El ritmo de aprendizaje lo establecía el estudiante o el maestro?

Considero que cada estudiante tiene un ritmo diferente de aprendizaje, por lo tanto, el maestro es flexible y trabaja al ritmo que valla cada uno.

- ¿de qué manera El material didáctico y las obras se ajustaban a sus necesidades e intereses?

Como mencione anteriormente cada uno es un mundo diferente, y el maestro nos trabaja con gran énfasis la técnica, con escalas, intervalos y todos los métodos tienen su exigencia técnica, por lo que cuando uno estudia una obra específica es mucho más fácil interpretarla.

- ¿de qué manera se descubren los problemas técnicos e interpretativos que pueda tener usted?

Dentro del pensum que se maneja, hay estudios y obras que se ajustan a todas las necesidades y gustos de los estudiantes.

- ¿Cuál cree que es el estilo de enseñanza del maestro (creativo, abierto a posibilidades, autoritario)?

A medida que se trabaja el material asignado se van evidenciando las fortalezas y las debilidades de cada estudiante, ya que habrá cosas que se facilitaran y otras no durante el proceso; creo yo que esa es la finalidad de trabajar dicho material, hacer evidentes las fallas para poder enfocarse en ellas.

- ¿Le permitía el maestro hacer sus propias interpretaciones de estas obras?

Creo que es abierto a las ideas de los estudiantes hasta cierto punto; es decir, si dentro de su experiencia considera que alguna propuesta de un estudiante no es muy acertada, él se negará, ya que debe velar por que cada decisión que se tome sea la más apropiada para el proceso del estudiante.

El maestro enseña su propia manera de interpretar las obras, siendo en algunos casos flexible y abierto a las ideas interpretativas del estudiante siempre y cuando estas sean acordes al estilo y contexto de la pieza.

- ¿El maestro tuvo en cuenta sus características particulares al momento de enseñarle o cree que enseña igual a cada estudiante?

El maestro sabe que cada persona es completamente diferente, y así mismo él sabe que sus estudiantes tienen necesidades diferentes por lo cual hace un proceso muy personal y único con cada uno de ellos.

- ¿Cómo establecía el balance entre el desarrollo técnico y la formación estética?

El maestro trabaja a la par la calidad técnica e interpretativa de los estudiantes haciendo uso de los métodos y del repertorio.

- ¿Cree usted que el maestro estimuló en usted una actitud crítica y creativa?
Considero que sí, gracias al maestro mi concepto musical ha cambiado haciéndome más consciente de muchos aspectos a los que no le daba importancia, y dejando un poco de lado algunos otros no tan relevantes, que regían mi manera de escuchar y de interpretar.
- ¿Cómo es (era) su actitud frente a la clase del Maestro Robert?
Mi actitud en las clases es muy abierta, siempre voy dispuesto a escuchar atentamente porque cada clase encontramos junto con el maestro muchos aspectos para trabajar y mejorar.

ANEXO 7

Entrevista con el fin de analizar las estrategias pedagógicas y didácticas utilizadas por el maestro Robert De Gennaro para la enseñanza y aprendizaje del clarinete.

Nombre: Diana Díaz

1. PROFESIÓN Y EXPERIENCIA DOCENTE

Graduado de la Universidad Nacional de Colombia, Magíster en Clarinete Rice University. Profesora de Clarinete Houston Community Collage.

2. ¿CUANTO TIEMPO LLEVA SIENDO DOCENTE?

Como docente llevo alrededor de 16 años

3. A LA LUZ DE SU EXPERIENCIA COMO DOCENTE. ¿CÓMO DESCRIBE LAS METODOLOGÍAS UTILIZADAS POR EL MAESTRO DE GENNARO?

El maestro utiliza clases prácticas, que en lugar de transmitir conceptos abstractos se resuelven problemas, ya sean de tipo técnico o interpretativo. Otra de las metodologías que usa es la tutoría, que considero muy útil, el maestro solía hacerlas no sé si todavía las hace, pero creo que sí.

4. ¿CUÁL CREE QUE ES EL ESTILO DE ENSEÑANZA DEL MAESTRO DE GENNARO?

En cuanto a estilos de enseñanza él mezcla varios tipos. Por ejemplo, directo pues le presenta a su estudiante sus conceptos de técnica, además es un maestro facilitador ya que guía al estudiante, haciéndole preguntas para que él tome decisiones lo cual crea en el estudiante iniciativa e independencia.

5. ¿COMO INFLUYERON EN USTED ESTAS METODOLOGIAS?

Bueno, pues de hecho yo aplico casi todo lo que aprendí con él en mis clases individuales, porque ya las de grupo se utilizan otras metodologías y estrategias.

6. ¿CUAL ES SU OPINION RESPECTO AL NIVEL TECNICO E INTERPRETATIVO DEL CLARINETE EN COLOMBIA?

Yo diría que gracias al trabajo del maestro y por supuesto al esfuerzo de todos sus estudiantes, hoy Colombia goza de una buena reputación en cuanto a calidad en músicos clarinetistas que egresan del Conservatorio.

7. ¿CUÁLES, EN SU CRITERIO SON LOS APORTES TANTO FISICOS COMO PSICOLOGICO QUE OFRECE A UN PERSONA EL ESTUDIAR CLARINETE?

Son muchos, pues no solo con el clarinete, con cualquier instrumento se desarrolla la parte intelectual, la parte motriz (motricidad fina), los chicos se vuelven generalmente más expresivos, y en los social terminan siendo más tolerantes y sociables.

8. A TRAVÉS DEL TIEMPO, ¿CÓMO HA VISTO LA EVOLUCIÓN DE LOS CLARINETISTAS EN COLOMBIA?

Lo primero es entender que el maestro está al tanto de la técnica moderna del clarinete, por lo tanto, esos conocimientos los lleva a Colombia y los contextualiza con sus estudiantes esto ha sido desde que lo conozco.

9. ¿CUALES CREES QUE SON LAS MAYORES CUALIDADES COMO DOCENTE DEL MAESTRO DE GENNARO?

Son varias, él está preocupado porque uno como estudiante aprenda, el aprovecha cada elemento de la música para enseñarte algo, constantemente está a la vanguardia de lo que sucede en el mundo del clarinete.

ANEXO 8

Entrevista con el fin de analizar las estrategias pedagógicas y didácticas utilizadas por el maestro Robert De Gennaro para la enseñanza y aprendizaje del clarinete.

Nombre: Jorge Ramírez

1. PROFESIÓN Y ESPERIENCIA DOCENTE

Grado Meritorio de La Universidad Nacional de Colombia Magíster en Clarinete y pedagogía de clarinete conservatorio Suiza -Italia. Profesor de clarinete Universidad del Cauca. Premiado por el mejor recital de Grado del departamento en Música UNAL.

2. ¿CUANTO TIEMPO LLEVA SIENDO DOCENTE?

Como docente llevo alrededor de 19 años

3. A LA LUZ DE SU EXPERIENCIA COMO DOCENTE. ¿CÓMO DESCRIBE LAS METODOLOGÍAS UTILIZADAS POR EL MAESTRO DE GENNARO?

La metodología que el usa es la de clases individuales, deja determinado trabajo que ya ha sido planificado por él; el estudiante lo realiza por su cuenta y se lo presenta en la próxima clase.

4. ¿CUÁL CREE QUE ES EL ESTILO DE ENSEÑANZA DEL MAESTRO DE GENNARO?

Uno de los estilos que el maestro usa es el de la enseñanza basada en tareas o trabajo, el cual deja para la semana, lo que conlleva involucrar al estudiante en la toma de decisiones.

5. ¿COMO INFLUYERON EN USTED ESTAS METODOLOGIAS?

Yo creo que en parte por eso es que me dedique a la docencia, primero por mi amor a la música y al clarinete y segundo la influencia positiva sobre sus maneras de enseñar fueron las que me motivaron a seguir esta hermosa carrera.

6. ¿CUAL ES SU OPINION RESPECTO AL NIVEL TECNICO E INTERPRETATIVO DEL CLARINETE EN COLOMBIA?

Yo salí con un gran nivel académico, pero hoy los chicos salen mucho mejor preparados de lo que en ese entonces salíamos, hoy el pensum de la universidad está al nivel de las universidades de Europa y USA.

7. ¿CUÁLES, EN SU CRITERIO SON LOS APORTES TANTO FISICOS COMO PSICOLOGICO QUE OFRECE A UN PERSONA EL ESTUDIAR CLARINETE?

Primero ayuda a ser a los chicos mejores personas, que ya con esto para nuestro país es un gran logro, en cuanto a lo físico, tu sabes, la motricidad fina que es tan importante, y la música en general ayuda al desarrollo intelectual del individuo.

8. A TRAVÉS DEL TIEMPO, ¿CÓMO HA VISTO LA EVOLUCIÓN DE LOS CLARINETISTAS EN COLOMBIA?

Como lo decía anteriormente, cada día los chicos son mejores clarinetistas, porque tienen maestros que se han preparado no solo aquí en Colombia sino en el exterior y esto en gran parte se debe al maestro De Gennaro.

9. ¿CUALES CREES QUE SON LAS MAYORES CUALIDADES COMO DOCENTE DEL MAESTRO DE GENNARO?

De las mayores cualidades que tiene el maestro es su preocupación constante de que cada estudiante pueda lograr ser mejor cada día.

ANEXO 9

PENSUM DE CLARINETE EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL

CLARINETE I
1. Jaques Lancelot 20 estudios volumen #1
2. Reginald Kell 17 estudios de staccato
3. Alfred Uhl Estudios volumen #1
4. Kalmen Opperman Estudios volumen # 2
OBRAS
1. George Marty -Fantasía / escrito para concurso del conservatorio de París.
2. K. Krommer / Concierto en E bemol mayor.
3. Burgmuller Dúo para clarinete y piano.
4. Burgmuller Dúo para clarinete y piano.
5. Boslav Matinu sonatina.
OBJETIVO
Trabajar la técnica para avanzar la agilidad de los dedos, buscar temperamento afinación en cada estudiante, rubato y estilo e interpretación adecuado de cada obra.

CLARINETE II
1. C Baerman estudios-12 scherzi.
2. Classical Studies- basados en transcripciones de Bach y Handel.
3. Jaques Lancelot volumen#2.
OBRAS
1. Robert Schumann 3 piezas de fantasías.
2. Antoni Szalowski- Sonatina
3. Malcolm Arnold -Sonatina
OBJETIVO

El contenido de la bibliografía y sus contenidos son para avanzar el nivel de los conocimientos del repertorio básico con énfasis en interpretación. Bach, por sus adornos de estilo, articulación y belleza de sonido. Baerman por su estilo romántico, y Lancelot por ser contemporáneo. Las obras para avanzar en la interpretación de los mismos estilos.

CLARINETE III

1. Alfred Uhl 48 Estudios Volumen #2

2. Víctor Polatschek- estudios Avanzados-tomado de temas famosos del repertorio orquestal. Prokofieff, Wagner, Mozart, Barber, R Strauss, Mahler, Schoenberg, Milhaud.

3. Perrier 30 estudios de interpretación.

OBRAS

1. Francois Poulenc -Sonata

2. C.M. von Weber-Concierto #1 en fa menor opus.73

3. Camille Saint Saens- Sonata

4. Joseph Horovitz-Sonata

OBJETIVO

Este semestre está diseñado para avanzar al clarinetista a un estado de más virtuosismo por la naturaleza del instrumento, el repertorio es muy ágil y rápido. Las obras son de sonido grande y largos para desarrollar resistencia de la embocadura. Trabajar con pianista la interpretación y mezclar las sonoridades.

CLARINETE IV
1. A. Perier-20 Estudios Virtuosos
2. Robert McGinnis Solos de Orquesta
3. Victor Polatschek-Estudios avanzados (2a parte)
OBRAS
1. Johannes Brahms- Sonatas #1 o #2
2. Olav Berg -Fantasia Breve
3. Witold Lutoslawski- Peludios y Danzas
4. Robert Schumann- 3 Romanzas
OBJETIVO
El programa aumenta en sus dificultades, tanto en interpretación como en ritmos. El estudiante debe tener un pianista de alto nivel como acompañante. Los estudios preparan el estudiante para las obras.

CLARINETE V
1. Jean Jean -18 Estudios
2. Robert McGinnes -Solos de Orquesta
OBRAS
1. W.A. Mozart Concierto K.622 en la mayor.
2. H Sutermeister -Capriccio 1946.
OBJETIVO
Obras de alta dificultad tanto de interpretación como técnica. El concierto de Mozart se utiliza para audiciones de orquestas y entrada a post grado en la mayoría de los países. Los solos de orquesta también son de concurso. Los estudios ayudan a subir el nivel y son preparación de los semestres que vienen.

CLARINETE VI

1. Jean Jean -16 Estudios Modernos.

2. Ulysess Delecluse- 14 Estudios Grandes

OBRAS

1. Claude Debussy- Rapsodie.

2. Harold Genzemer-Sonatina.

OBJETIVO

Obras con modulaciones difíciles y tonalidades complejos. También muy virtuosos y ágiles. Interpretación del estilo impresionista, y moderna. Estudios de la misma dificultad de las obras.

CLARINETE VII

1. A. Perier- 22 estudios modernos

2. Ulyesses Delecluse - 14 estudios grandes (continuación)

3. Marcel Bitsch- 12 estudios de ritmo.

OBRAS

1. Igor Stravinsky- 3 piezas para clarinete solo.

2. Jean Francaix-Tema y Variaciones

OBJETIVO

Recomiendo utilizar Kalmen Opperman libro de posiciones para buscar las notas agudas en Jean Francaix.

CLARINETE VIII
1. Rudolf Jettel- the accomplished clarinetist.
2. Jean - Jean 22 estudios modernos- continuación.
OBRAS
1. Carl Nielsen-Concierto.
2. Eugene Bozza -Buquolique.
3. Arthur Benjamin-Le Tombeau de Ravel-valse carcaprices.
OBJETIVO
Las obras son difíciles y las grabaciones de ellas son una gran ayuda, las partes de piano son muy difíciles y se debe tener un pianista de muy alto nivel, de último año de piano.

ANEXO 10

LISTA DE ESTUDIANTES PREMIADOS Y BECARIOS DEL MAESTRO

ROBERT DE GENNARO:

- Luis Jairo Torres ganador “Jóvenes Talentos del Festival en Cartagena 2015”
- Juan Diego Ardila Becado Concurso Sinfónico Longy School of Music Solista 2015/
Ganador: Pregrado Boston.
- Luis Jairo Torres ganador “Jóvenes Intérpretes Luis Ángel Arango 2014”
- Santiago Oviedo ganador “Jóvenes Intérpretes Sinfónica del Valle (Cali) 2014”
- Iván Valbuena ganador concurso Sinfónico Longy School of Music Solista 2014/
- Tania Betancourt ganadora “Solista Orquesta Conservatorio UNAL 2014”
- Edgar López ganador “Jóvenes Intérpretes Filarmónica de Bogotá 2013”
- Julio panadero ganador Jóvenes Talentos del Festival en Cartagena 2013
- Felipe Jiménez Solista Ganador Orquesta Conservatorio UNAL 2013
- Luis Jairo Torres. Ganador Jóvenes Talentos Alianza Francesa 2013 /
- Kevin David Motta ganador concurso Nacional de Clarinete - Clari Bogotá 2012/
Primer Premio Nivel Juvenil.
- Edgar David López ganador Concurso Internacional Latino Americano de Clarinete
- Clari Perú 2011
- Julio Cesar Panadero ganador Concurso Internacional Latino Americano de Clarinete
- Clari Perú 2011 Segundo Premio.
- Edgar David López ganador Concurso Nacional de Clarinete - Clari Bogotá 2011:
Primer Premio Nivel Avanzado.
- Iván Valbuena Ganador Concurso Nacional de Clarinete - Clari Bogotá 2011
Segundo Premio Nivel Avanzado.
- Santiago Oviedo Ganador: Concurso Nacional de Clarinete - Clari Bogotá 2012
Primer Premio Nivel Juvenil.
- Iván Valbuena Ganador Jóvenes Intérpretes Filarmónica de Bogotá 2011.
- Jainer Andrés Ganador Hoyos Concurso Nacional de Clarinete - Clari Bogotá 2010
Primer Premio Nivel Avanzado.

- Edgar David López Ganador Concurso Nacional de Clarinete - Clari Bogotá 2010 Segundo Premio Nivel Avanzado.
- Jainer Andrés Hoyos. Ganador Medalla de Merito Líderes de Cundinamarca Congreso de la República 2010.
- Iván Valbuena Ganador Concurso Distrital de Clarinete 2010 Primer Premio.
- Edgar David López Ganador Concurso Distrital de Clarinete 2010/ Segundo Premio.
- Jainer Andrés Hoyos Ganador Jóvenes Intérpretes Luis Ángel Arango 2010.
- Julio Panadero Ganador Concurso Nacional EAFIT Medellín 2009 premio mejor clarinetista.
- Guillermo Marín Ganador Jóvenes Intérpretes Sinfónica del Valle (Cali) 2009.
- Iván Valbuena Ganador Jóvenes Intérpretes Luis Ángel Arango 2009.
- Jainer Andrés Hoyos. Ganador Solista Orquesta Conservatorio UNAL 2008.
- Julio Panadero. Ganador Jóvenes Intérpretes Luis Ángel Arango 2008.
- 1 Puesto: Mauricio Murcia, 2 Puesto: Guillermo Marín, 3 Puesto: Jainer Andrés Hoyos. Ganadores: 1er Concurso Nacional de Clarinete Henri Selmer Paris -Philippe Berrod 2006.
- Andrés Ramírez. Ganador Jóvenes Intérpretes Luis Ángel Arango 2003.
- Noé Iván Mancera Ganador Jóvenes Intérpretes Luis Ángel Arango 2002.
- Jorge Andrés Vélez. Ganador Solista Jóvenes Intérpretes de la Sinfónica Nacional de Colombia 2002.
- Edwin Rodríguez Ganador en dos ocasiones Jóvenes Intérpretes Sinfónica Nacional de Colombia 2001.

ANEXO 11

BECADOS INTERNACIONALES Y VIDA PROFESIONAL ACTUAL DE EGRESADOS DEL MAESTRO ROBERT DE GENNARO.

Héctor Pinzón: Graduado Laureado de la Universidad Nacional de Colombia, Profesor de Clarinete Universidad Nacional de Colombia.

Edwin Rodríguez: Graduado Laureado Universidad Nacional de Colombia, y Magíster en Clarinete Alemania. Clarinetista Filarmónica de Bogotá y actual profesor de clarinete Universidad de Los Andes.

Diana Díaz: Graduado de la Universidad Nacional de Colombia, Magíster en Clarinete Rice University. Profesora de Clarinete Houston Community Collage.

Jorge Ramírez: Graduado Meritorio de La Universidad Nacional de Colombia, Magister en Clarinete y pedagogía de clarinete conservatorio Suiza -Italia. Profesor de clarinete Universidad del Cauca. Premiado por el mejor recital de Grado del departamento en Música UNAL.

Jorge Andrés Vélez: Graduado de la Universidad Nacional de Colombia y Magíster en Dirección UNAL. Actual Miembro de la Sinfónica Nacional de Colombia. Premiado por el Mejor Grado en música.

Leonel Marulanda: Graduado de la Universidad Nacional de Colombia Becado y Magister en Clarinete de la Universidad de Pittsburg. Anterior profesor de clarinete Universidad Pedagógica.

Juan Alejandro Candamil: Graduado de la Universidad Nacional de Colombia, Magíster en clarinete Universidad Simón Bolívar Caracas - Venezuela. Actual profesor de clarinete Universidad Pedagógica.

Mauricio Murcia: Graduado de la Universidad Nacional de Colombia y fue Becado de Lynn University Boca Ratón Florida con Maestría en clarinete, Solista invitado Filarmónica de Bogotá, Profesor Actual de Clarinete Universidad de Cundinamarca y Universidad Distrital.

Guillermo Marín: Graduado Laureado de la Universidad Nacional de Colombia y Maestría en Clarinete Universidad Simón Bolívar Caracas - Venezuela. Solista invitado de La Filarmónica de Bogotá. Profesor actual de Clarinete Universidad de Caldas. Anteriormente profesor de clarinete Universidad Javeriana.

Iván Valbuena: Graduado de la Universidad Nacional de Colombia y Becado de Longy School of Music con Magister en clarinete.

Julio Panadero: Profesor programa 40x40 Orquesta Filarmónica de Bogotá.

Diego Armando Castro: Graduado Universidad Nacional de Colombia, Director de Escuela de Formación Musical San Antonio del Tequendama.

Edgar David López: Graduado de la Universidad Nacional de Colombia Maestría y becado de la Universidad de Southern California Los Ángeles.

Jainer Andrés Hoyos: Graduado Universidad Nacional de Colombia Magister y Becado de la Universidad de T.C.U Fort Worth Texas.

Jorge Naranjo: Graduado Universidad Nacional de Colombia, Becado Maestría en Longy School of Music Boston.

Carlos Julián Ortega: Graduado Universidad Nacional de Colombia, Magíster en clarinete Lynn University Boca Ratón Florida.

Ignacio Alzate: Graduado Universidad Nacional de Colombia, Actual profesor Orquesta filarmónica de Bogotá.