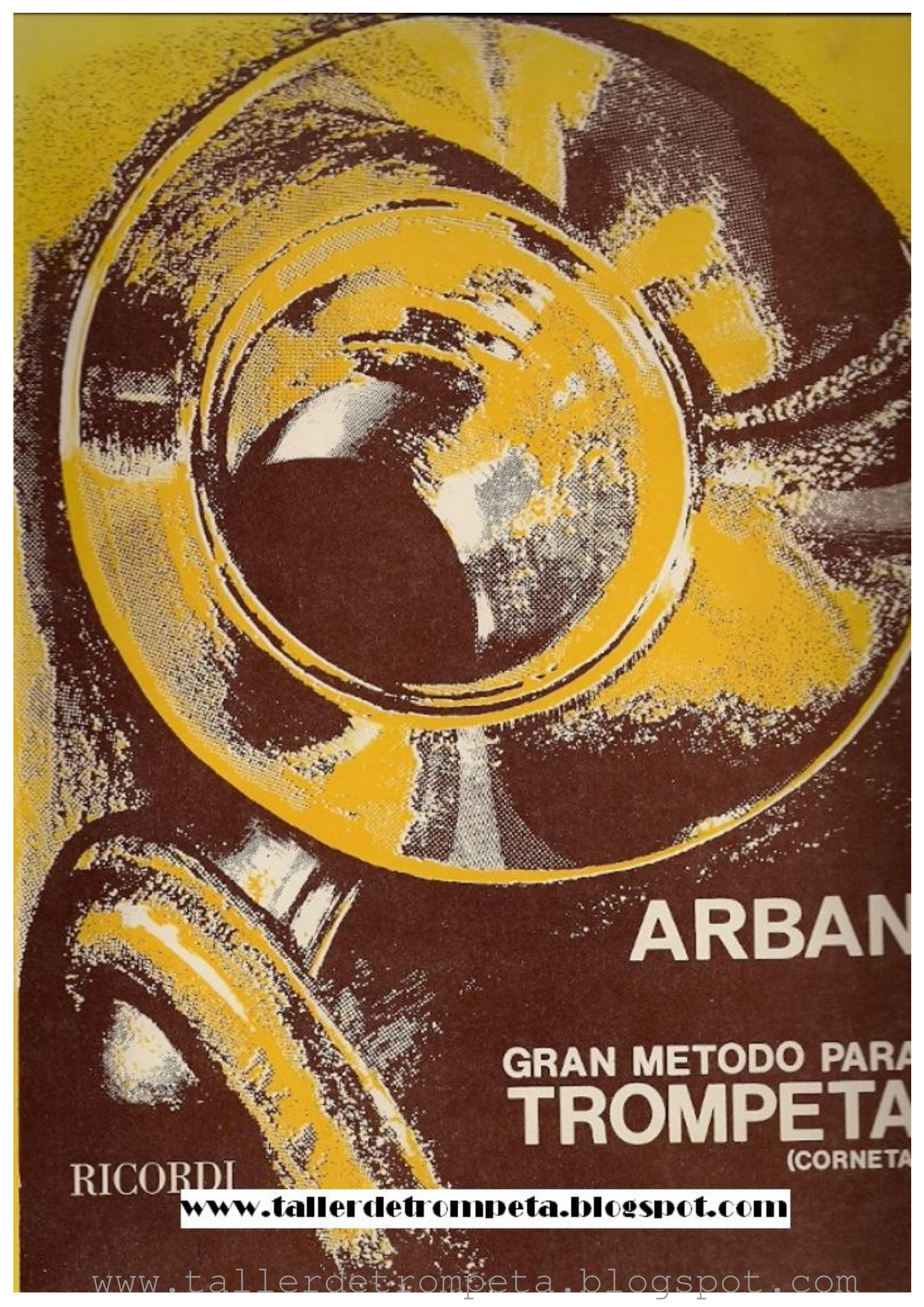




ARBAN

**GRAN METODO PARA
TROMPETA**
(CORNETA)

RICORDI

www.tallerdetrompeta.blogspot.com

www.tallerdetrompeta.blogspot.com

JORGE E. CAYUMÁN
Taller de Trompeta
Iniciación Musical

JORGE E. CAYUMÁN
Taller de Trompeta
Iniciación Musical

J. B. ARBAN

GRAN METODO PARA TROMPETA

(CORNETA)

NUEVA EDICION

Traducida, revisada y ampliada por
JOSE GOLDENCHTEIN

Profesor del Conservatorio Nacional de Música
"Carlos López Buchardo"

11ª edición

www.tallerdetrompeta.blogspot.com

RICORDI

ISBN 980-07-078-1 Rueda Americana S.A.R.L.

© Copyright 1984 by RIGOLDI AMERICANA S.A.R.L. - Buenos Aires

Printed and designed by RIGOLDI AMERICANA S.A.R.L. - Buenos Aires

First edition 1984. All rights reserved.

www.tailordetrompeta.blogspot.com

INDICE

	Pág.
<i>Prefacio</i>	5
Tabla de armónicos	6
Extensión del cornetín a pistones y de la trompeta	7
Trompeta a pistones en Do	7
Segunda tabla	7
Empleo de la bomba general	8
Posición de la boquilla sobre los labios	8
Modo de emitir el sonido	9
Manera de respirar	10
Del estilo. Defectos que hay que evitar	10
Estudios preliminares. Explicación sobre los primeros estudios	13
Primeros estudios	14
Estudios sobre las síncopas	26
Estudios compuestos de corcheas con puntillo seguidas por semicorcheas	29
Estudios compuestos de corcheas seguidas por semicorcheas	32
Estudio del compás de seis por ocho	36
Estudio del ligado	41
Ejercicios del ligado	41
Ejercicios para la flexibilidad de los labios	51
Estudio de las escalas. Escalas mayores	61
Escalas mayores en todas las tonalidades	77
Escalas menores	78
Escalas y tresillos cromáticos	79
Estudio de las notas de adorno	90
Ejercicios preparatorios sobre el grupeto	90
El grupeto	99
Del grupeto de tres notas	103
De las dobles apoyaturas	105
De la apoyatura simple	108
De la apoyatura breve	110
El portamento	112
El trino. Ejercicios preparatorios sobre el trino ..	114
El trino	117
Del mordente	123

ESTUDIOS DE INTERVALOS Y ACORDES. CADENCIAS

De los saltos de intervalos. Estudios sobre los intervalos	128
--	-----

	Pág.
De las octavas y de las décimas. Ejercicios	134
De los tresillos. Ejercicios sobre tresillos	135
Estudios de semicorcheas. Ejercicios sobre semicorcheas	140
Del acorde perfecto mayor y menor. Ejercicios ..	145
Arpeggios	150
Del acorde de séptima dominante	151
Del acorde de séptima disminuida. Ejercicios ..	152
Del calderón. Cadencias	156
Triple staccato. Del golpe de lengua en staccato ternario	157
Doble staccato. Del golpe de lengua en staccato binario	177
Del ligado en staccato binario. El ligado y doble staccato	185
Del golpe de lengua de clarín	190

ULTIMA PARTE

ESTUDIOS CARACTERISTICOS. FANTASIAS Y VARIACIONES

Catorce estudios característicos	195
<i>Doce grandes piezas:</i>	
1. Fantasía y variaciones. Sobre la Cavatina "Beatrice di Tenda", de V. Bellini	210
2. Fantasía y variaciones. Sobre "Acteón", de Auber	214
3. Fantasía brillante	218
4. Variaciones. Sobre un tema de "Norma", de V. Bellini	221
5. Variaciones. Sobre una canción tiroleza ..	225
6. Variaciones. Sobre "El pequeño suizo" ..	229
7. Capricho y variaciones	233
8. Fantasía y variaciones. Sobre un tema alemán	237
9. Variaciones. Sobre la canción: ¿Ves tú, la nieve que brilla?	241
10. Cavatina y variaciones	244
11. Variaciones. Sobre un tema favorito de C. M. v. Weber	247
12. Variaciones. Sobre "El carnaval de Venecia"	251

JOSE GOLDENCHTEIN, muy conocido en nuestro ambiente artístico, cursó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Petrogrado (Rusia), siendo director del mismo el famoso compositor ruso, Alexander C. Glazunov. Realizó sus estudios de trompeta con el profesor A. Gordon, en el mismo Conservatorio. Llegó a nuestro país en 1923 y se dedicó a la enseñanza imponiendo a sus discípulos un método por entonces desconocido en Buenos Aires: el **“Gran Método Arban”**.

En calidad de primer trompeta solista actuó en el Teatro Colón de la ciudad de Buenos Aires, hasta su jubilación. Es director del conjunto argentino de cámara denominado “Agrupación Musical de Cámara”, por él formado. Actualmente ocupa el puesto de primer trompeta solista en la Orquesta Sinfónica Nacional, dependiente del Ministerio de Educación de la Nación.

Abril de 1956

PREFACIO

José Juan Bautista Lorenzo ARBAN nació en Lyon (Francia), el 28 de Febrero de 1825 y murió en París el 9 de Abril de 1889. Ingresó en el Conservatorio Nacional de Música a temprana edad, realizando estudios de Corneta (Trompeta), con el Profesor Dauverné. En el año 1845 ganó el Primer Premio. Arban fue el cornetista más grande de su época; así lo reconocieron los diferentes pueblos del continente europeo en sus giras artísticas. La evidencia de sus éxitos como cornetista es probada por los numerosos honores que le dispensaron los Reyes de aquel entonces al conferirle el título de Caballero de la Orden de Leopoldo de Bélgica, del Cristo de Portugal, de Isabel la Católica, de la Cruz de Rusia, así como el de oficial de la Academia.

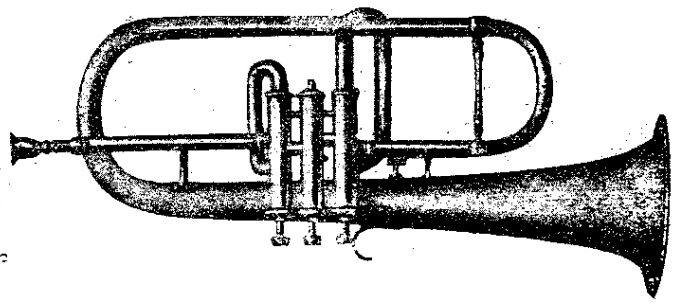
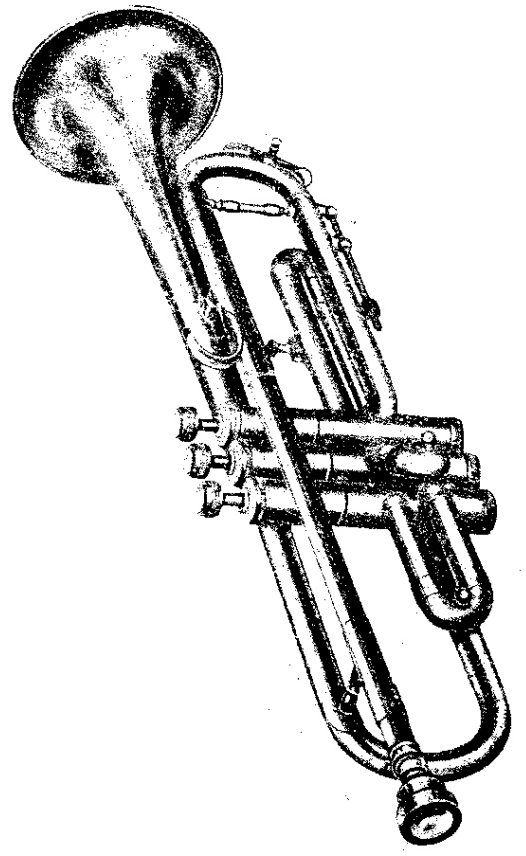
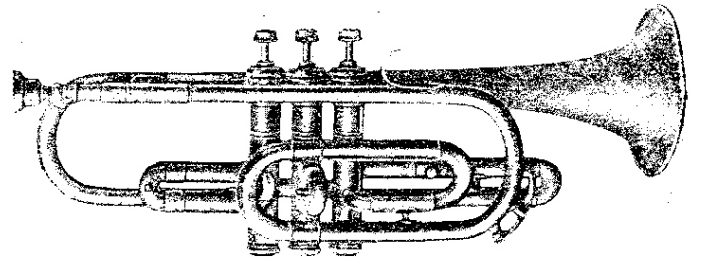
Los ideales artísticos, los estudios sobre el sonido y los principios instructivos de Arban fueron perpetuados en su espléndido "METODO PARA TROMPETA" que se ha mantenido en la más alta posición entre los trabajos similares, nunca superado en su plano artístico. Su Método ha sido adoptado en los mejores Conservatorios y gracias a él se han formado artistas de trompeta de fama mundial. En mi larga experiencia profesional y docente he llegado a comprobar que la mejor guía para un trompetista es, sin duda, el GRAN METODO ARBAN, porque cualquier variedad sobre articulación, manejo del staccato simple, doble y triple, notas de adorno, etc., está tratada por Arban con toda perfección. La revisión por parte mía no modifica la estructura fundamental de la obra de Arban; sino que, dada la evolución propia de la música y las exigencias actuales para la trompeta, he pensado en ampliarla y darle un carácter moderno.

A fin de facilitar el aprendizaje he creído conveniente iniciar cada capítulo con las indicaciones necesarias para una fácil comprensión por parte del discípulo. Además he pensado intercalar ejercicios preliminares en el primer capítulo de Arban, ampliar el estudio de las escalas aumentando su valor didáctico para el mejor dominio de la técnica, destinar un capítulo al ligamento de las notas entre sí y a la mejor flexibilidad de los labios, y otro a los arpeggios. Espero que los jóvenes estudiantes de trompeta adquieran, con estos valiosos ejercicios, el dominio del instrumento y de su carácter fundamental: ataque limpio, franco, preciso, claro, brillante y heroico.

JOSE GOLDENCHTEIN.

Tabla de armónicos producidos sin pistones (válvulas) y con las seis combinaciones de pistones en instrumentos con tres pistones.

Al aire	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
El 2º pistón baja de un semitono.	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
El 1º pistón baja de un tono.	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
Los pistones 1º y 2º bajan de un tono y medio, (o el 3º solo)	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
Los pistones 2º y 3º bajan de dos tonos.	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
Los pistones 1º y 3º bajan de dos tonos y medio.	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
Los pistones 1º, 2º y 3º bajan de tres tonos.	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
Escala cromática.	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100



TROMPETA

CORNETO

EXTENSION DEL CORNETIN A PISTONES Y DE LA TROMPETA

Según lo indicado en la tabla, los instrumentos de tres pistones descendientes tienen una extensión cromática de dos octavas y medio que en el cornetín, así como en la trompeta, va del Fa sostenido debajo de las líneas hasta el Do encima de las mismas. Pero no es dado a todos el recorrer fácilmente esta extensión.

Cuando se escribe para estos instrumentos es menester pues, aunque se tratara de un solo, no llegar a los últimos límites de la escala indicada en la tabla. Los directores hacen subir generalmente el sonido a regiones demasiado agudas. De ahí resulta que el artista pierde la bella calidad de sonido del instrumento y acaba por fracasar en las cosas más sencillas, aun cuando toque en el registro medio. Para eliminar ese inconveniente es necesario trabajar con constancia el instrumento en toda su extensión y detenerse particularmente en el capítulo consagrado al estudio de los diversos intervallos.

La extensión más fácil de recorrer comienza en el Do grave para continuar hasta el Sol encima de las líneas. Se puede subir bastante fácilmente hasta el Si bemol, pero el Si natural y el Do solamente han de emplearse rara vez.

En cuanto a las notas que se encuentran debajo del Do grave, esto es,



estas no ofrecen grandes dificultades, aunque ciertos artistas experimentan a veces mucho trabajo para emitir las con plenitud; con todo estas notas son muy bellas cuando se las posee bien.

TROMPETA A PISTONES * EN DO

Es indispensable tocar la trompeta en Do y en Si natural, tan bien como la trompeta en Si bemol, porque pueden ser muy útiles en las orquestas, principalmente cuando hay que tocar partes muy agudas. La trompeta en Do, como instrumento de solo, es de los más brillantes, y aun posee un timbre más distinguido que aquella en Si bemol. No se puede prescindir de emplearla en los teatros consagrados a las representaciones líricas, a causa de las transposiciones que vienen a ser con ella mucho más fáciles que con la trompeta en Si bemol, y principalmente a causa de la seguridad con que se pueden alcanzar los sonidos más agudos.

Si la orquesta toca en Si natural o en Mi mayor, conviene tocar con la trompeta en Si natural. Si la orquesta toca en Do o en Fa, entonces se toma la trompeta en Do. Con respecto a la trompeta en La, no corresponde bien a las tonalidades que acabo de indicar para orquesta, y su empleo no haría sino crear dificultades.

SEGUNDA TABLA

Hay un medio de obtener el Fa natural debajo de las líneas y al mismo tiempo de facilitar la ejecución de ciertos pasajes impracticables con las posiciones de dedos indicadas en la primera tabla. Para esto es menester sacar de un semitono la bomba del tercer pistón de suerte que se realice una prolongación de dos tonos, en vez de tono y medio que posee habitualmente. Se utilizarán entonces las siguientes posiciones de dedos, que por otra parte se usan mucho en Alemania.



Para que el Fa natural sea enteramente afinado, es necesario sacar algo al mismo tiempo, la bomba general según lo indicare en el próximo capítulo.

Ejemplo de trinos impracticables con las posiciones de dedos ordinarios y que se pueden obtener fácilmente empleando las de la segunda tabla.



* Cada vez que se mencione: "trompeta" se sobreentiende que es refiere a la "trompeta a pistones".

Ejemplos de algunos pasajes en los cuales se pueden evitar las horquillas empleando esa misma combinación de dedos.



Pero no debe recurrirse a estos procedimientos sino en casos excepcionales; los expongo aquí sólo para hacer conocer bien todos los recursos del instrumento.

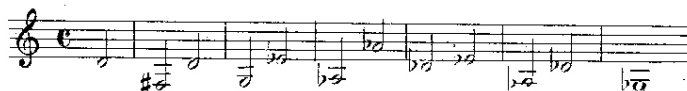
EMPLEO DE LA BOMBA GENERAL

Una trompeta bien fabricada debe estar montada de manera que el dedo pulgar de la mano izquierda pueda entrar en el anillo de la bomba general, a fin de poderlo sacar y poner a voluntad sin el auxilio de la mano derecha. De este modo se puede afinar mientras se toca; nadie ignora que cuando se comienza a tocar el instrumento por estar frío, se encuentra éste muy bajo. Solamente después de la ejecución de algunos compases sube, al calentarse.

La bomba general debe servir también para compensar las notas que son demasiado altas por su naturaleza. Estando afinado cada pistón para ser empleado separadamente, cuando se añaden varios, las bombas vienen a ser forzosamente muy cortas, y la afinación se encuentra alterada. He aquí un ejemplo de ello: supongamos que a la trompeta en Si bemol se le pone un tono de cambio, y que ese tono sea el de Sol; entonces el instrumento se encuentra un tono y medio más bajo. Para tocar afinadamente en este nuevo tono, es de absoluta necesidad sacar mucho la bomba de cada pistón.

Un efecto análogo se produce siempre que en un instrumento cualquiera se emplee el tercer pistón. Por consiguiente, cuando en una trompeta en Si bemol se baja el tercer pistón, la misma descende de un tono y medio; es exactamente como si se hubiera puesto el instrumento en Sol, puesto que las bombas de cada pistón producen el efecto de tonos añadidos al instrumento.

En este caso sería pues necesario, sacar las bombas del primero y del segundo pistón para servirse de ellos juntamente con el tercero; pero como esta operación es impracticable, es preciso suplirla por el artificio indicado más abajo, esto es, compensar la falta de longitud de los tubos, sacando la bomba general con el pulgar de la mano izquierda; sin esta precaución todas las notas abajo indicadas serían demasiado altas.



No es difícil bajar estas notas por medio de los labios, pero es a expensas de la calidad del sonido. En los movimientos lentos, para conservar el sonido todo su brillo, es necesario servirse de la bomba general como compensador.

POSICION DE LA BOQUILLA SOBRE LOS LABIOS

La boquilla debe colocarse en medio de la boca, dos terceras partes sobre el labio inferior y un tercio sobre el labio superior; a lo menos ésta es la posición que he adoptado para mí y que considero la mejor.

Los trompistas o cornistas colocan generalmente dos terceras parte de la boquilla sobre el labio superior y un tercio sobre el labio inferior; lo que es cabalmente lo contrario de lo que acabo de indicar para la trompeta; pero es preciso no olvidar que hay grandes diferencias en la conformación del instrumento como en la manera de sostenerlo, y que lo que puede convenir a la trompa produce mal efecto con la trompeta. ¿Qué se debe pues desear respecto a la posición de la trompeta?, que esté muy horizontal; pues, si se colocase la boquilla como se acostumbra hacerlo con la trompa, el instrumento adoptaría la misma posición del clarinete, es decir, en diagonal descendente.

Hay profesores que tienen por costumbre cambiar la posición de boquilla de todos los discípulos que se dirigen a ellos. Rara vez he visto que salga bien ese sistema; que yo sepa, muchos artistas que poseen ya un talento notable, han ensayado lo que llamamos en el Conservatorio, el sistema ortopédico, el cual consiste en enderezar las embocaduras mal colocadas. Debo decir que esos mismos artistas, después de haber perdido muchos años trabajando inútilmente según ese sistema, se han visto obligados a volver a colocar de nuevo su boquilla en la posición primitiva, porque ninguno había obtenido buenos resultados, y aun algunos ya ni podían tocar más.

En conclusión, cuando un artista ha comenzado mal, solamente ha de tratar de perfeccionarse, pero no de cambiar su boquilla de sitio, principalmente si ya está adelantado, ateniéndose a que no faltan talentos que tocan muy bien y aun tienen un bellissimo sonido poniendo la boquilla de costado o en las extremidades de la boca. En fin y para resumir: no hay ninguna regla absoluta para la posición de la boquilla, pues todo depende de la conformación de la boca y de los dientes.

Una vez colocada la boquilla, no conviene moverla ni para subir, ni para bajar; se obtienen esos resultados con la flexibilidad de los labios. Sería imposible ejecutar ciertos pasajes, si uno se viera obligado a cambiar la boquilla de sitio para tomar con rapidez una nota grave después de una aguda.

Para hacer salir las notas agudas, es necesario operar cierta presión sobre los labios, de modo que se acentúe una tensión proporcionada al grado de la nota que se quiere obtener; al estar así los labios tensos, las vibraciones vienen a ser más cortas, y por consiguiente los sonidos más agudos.

Por el contrario, para bajar es necesario apoyar la boquilla más ligeramente, con el fin de dar salida al aire; siendo entonces las vibraciones más lentas por la relajación de los músculos. Se obtienen sonidos graves conforme al grado de abertura que se dé a los labios.

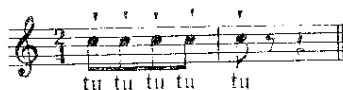
Es menester no llevar los labios hacia adelante, por el contrario, conviene estirar los extremos de la boca; por ese medio se consigue un sonido mucho más amplio. Cuando los labios comienzan a cansarse, no hay que forzar nunca los sonidos; se toca más piano, pues tocando fuerte se hinchan los labios, y es imposible hacer salir una nota. Se debe dejar de tocar cuando los músculos no resisten más, porque lo contrario daría por resultado molestias musculares.

MODO DE EMITIR EL SONIDO

Es necesario no perder de vista que la expresión "golpe de lengua", es convencional; en efecto la lengua no da el golpe, sino que opera por el contrario un movimiento hacia atrás; solamente desempeña el oficio de una válvula.

Es preciso darse cuenta bien de ese efecto antes de poner la boquilla sobre los labios. La lengua debe colocarse junto a los dientes de la mandíbula superior, de suerte que la boca esté herméticamente cerrada. En el momento en que la lengua se retira, la columna de aire, que hace presión sobre ella, se precipita violentamente en la boquilla y produce el sonido.

La pronunciación de la sílaba "tu" (pronunciación francesa) sirve para determinar la emisión del sonido. Esta sílaba puede ser pronunciada con más o menos dulzura, según el grado de fuerza que se quiere dar al sonido. Cuando sobre una nota hay un punto alargado,



es para indicar que el sonido debe ser muy corto; entonces se debe pronunciar la sílaba "tu" con mucha sequedad. Por el contrario, cuando no hay más que un punto,



se debe pronunciar esa sílaba con más suavidad, de modo que los sonidos, aunque aislados, se ligen bien entre sí. Cuando sobre una sucesión de notas se ponen puntos sobre los cuales hay un ligado,



se debe emitir invariablemente la nota con un "tu" muy suave, sustituido después por la sílaba "du", ya que esta sílaba, al mismo tiempo que articula cada nota, las une perfectamente entre sí. (Tal es lo que se llama el golpe de lengua en el sonido).

Sólo hay tres modos de emitir, esto es, de separar los sonidos; más tarde, daré a conocer las otras articulaciones. Por el momento sólo se debe conocer y estudiar el golpe de lengua simple, pues de este punto de partida depende enteramente el éxito de una buena ejecución.

Como lo he dicho más arriba, este modo de emitir el sonido deja ver inmediatamente si se tiene un estilo bueno o malo. La primera parte de este método está consagrada enteramente a esta clase de estudios; no se pasará a los ligados sino cuando el discípulo sepa emitir y fijar perfectamente el sonido.

MANERA DE RESPIRAR

Una vez colocada la boquilla sobre los labios, la boca debe abrirse por los lados y la lengua retirarse para dejar penetrar el aire a los pulmones. El vientre no debe hincharse, sino por el contrario contraerse a medida que el pecho se dilata como consecuencia de la aspiración.

Entonces la lengua debe adelantarse junto a los dientes de la mandíbula superior, para cerrar herméticamente la boca, como lo haría una válvula encargada de sostener la columna de aire de los pulmones.

En el momento en que la lengua se retira, el aire que hacía presión sobre ella se precipita en el instrumento y determina las vibraciones que producen el sonido. Entonces el vientre recuperará suavemente su posición primitiva, siguiendo la disminución de volumen que se opera en el pecho al salir el aire de los pulmones.

La respiración debe estar subordinada a la extensión de las frases de las piezas musicales que se quieren ejecutar; cuanto más largo es un pasaje, tanto más conviene aspirar abundantemente. En las frases cortas una respiración demasiado fuerte y repetida muy a menudo produce una sofocación motivada por el peso de la columna de aire que pesa demasiado sobre los pulmones. Es preciso aprender pronto a conservar la respiración, con el objeto de llegar al cabo de una frase larga, dando al sonido todo su poder y firmeza.

DEL ESTILO

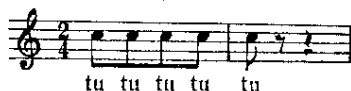
DEFECTOS QUE HAY QUE EVITAR

Lo primero de que hay que ocuparse es de fijar bien el sonido. Este es el punto de partida de toda buena ejecución, pues un músico que tenga una emisión viciosa nunca será buen artista.

La emisión del sonido debe ser franca, limpia, instantánea, tanto en el piano como en el fuerte. Al emitirlo es necesario articular siempre la sílaba "tu" y no la sílaba "dua", como tienen costumbre de hacer un gran número de artistas. Esta última articulación hace tomar el sonido por debajo y le da una emisión turbia y desagradable.

Después de la colocación del sonido, el ejecutante deberá dedicarse particularmente a poseer un buen estilo. No quiero hablar aquí de esta cualidad suprema que es el punto culminante del arte y que poseen tan pocos talentos, aun entre los más afamados y hábiles, sino simplemente de una cualidad más modesta cuya ausencia detendría todo progreso y aniquilaría todo resultado. Lo natural, la corrección, la ejecución de la música tal como está escrita, el fraseado en el género y el sentimiento de la pieza, son los méritos que deben ser objeto de una aspiración constante por parte del discípulo; pero éste no debe esperar conseguirlos sino después de haberse impuesto rigurosamente la ley de observar los valores. El defecto contrario es tan común, principalmente entre los músicos de regimiento, que considero un deber pasar revista de los abusos a los cuales puede dar lugar, indicando los medios para preservarse de ellos.

Así, por ejemplo, en un compás de dos por cuatro, compuesto de cuatro corcheas, que se debe ejecutar con la mayor igualdad pronunciando:



se encuentra generalmente el medio de alargar y destruir la cuarta corchea pronunciando:



Si en este mismo ritmo una pieza comienza por una corchea al alzar, se da entonces demasiada importancia a esa primera nota que, por el hecho, no tiene más valor que las otras. Es necesario ejecutar así separando cada nota:



en vez de alargar la primera como sigue:



En el compás de seis por ocho existen los mismos errores. Se alarga la sexta corchea de cada compás, y es ya mucho si no se ejecutan las seis corcheas saltando. Se debe ejecutar así:





otros artistas proceden como si hubiera corcheas con puntillo seguidas de semicorcheas:



El lector puede ver, por lo que procede, cuánto puede influir una mala articulación sobre la ejecución: es preciso no olvidar que, siendo la lengua poco más o menos para los instrumentos de metal lo que el arco para el violín, si se articula de una manera desigual, se transmiten a las notas emitidas en el instrumento las sílabas pronunciadas de un modo desigual y malo, como también las faltas de ritmo que contienen.

A veces también en los acompañamientos hay una manera detestable de hacer los contratiempos. Así, en el compás de tres por cuatro se debe ejecutar cada nota con la mayor igualdad, sin alargar ni acortar una de las dos notas que componen este género de acompañamiento. Ejemplo:



en vez de hacer como se acostumbra:



en el compás de seis por ocho igualmente hay un modo erróneo de ejecutar los contratiempos, el cual consiste en hacer oír la primera nota del contratiempo como si fuera una semicorchea, en vez de dar el mismo valor a las notas que lo componen. Se debe ejecutar así:



y no como lo indica el siguiente ejemplo:



En la ejecución de las sincopas hay también generalmente un error que se todo en las bandas de los regimientos, que consiste en hacer sentir la segunda parte de la nota sincopa.

Una sincopa debe ser claramente expresada, pero es preciso no hacer oír su terminación más que si fuese una nota ejecutada en el tiempo fuerte, en vez de una sincopa.

Es menester ejecutarla pronunciándola así:

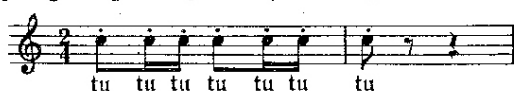


y no pronunciando:



No hay motivo para que la segunda nota ligada de una sincopa sea oída con más fuerza que el principio de esa misma nota. Lo esencial consiste en hacer oír su punto de partida y sostener esa misma nota durante todo su valor, sin aumentarla hacia la parte ligada.

Es necesario ejecutar el ejemplo que sigue con una igualdad mecánica, pronunciando sin cargar:



Además se ha de observar que la primera corchea debe estar separada de las dos semicorcheas, como si hubiera entre ellas un cuarto de tiempo de silencio. Ejemplo:



y no como se acostumbra, cargando sobre la primera nota y produciendo un mal golpe de lengua:



Más adelante, se aprenderá la manera de ejecutar los mismos trozos por medio del golpe de lengua, pero es necesario ejercitar previamente la lengua para pronunciar con mucha ligereza toda clase de ritmos sin acudir a ese tipo de articulación.

Además de los defectos de ritmo que acaban de indicarse hay muchos otros; casi todos pueden referirse a una ambición mal dirigida, a gusto dudoso, a una mala tendencia por las exageraciones. Muchos artistas se imaginan que dan prueba de sentimiento cuando han atacado sonidos bruscamente y han abusado de un temblor producido por medio del cuello dejando oír cierto "u, u, u", que resulta desagradable.

La oscilación del sonido se obtiene en la trompeta y en el violín por un ligero movimiento de la mano derecha: este tipo de efecto produce una gran sensibilidad, pero es menester tener cuidado de no abusar de él, pues su empleo demasiado frecuente vendría a ser grave defecto.

Igual observación hay que hacer con respecto al portamento; hay artistas que no pueden hacer cuatro notas sin introducir en ellas uno o dos portamentos; esa es una costumbre deplorable que conviene señalar, así como el abuso del grupeto.

Concluido así el capítulo, en que he pasado revista de los defectos principales y más frecuentes que engendra un mal estilo (indicando el modo de remediarlos), no por ello dejaré de tratar nuevamente este asunto siempre que se presente la ocasión. Los malos hábitos están generalmente muy arraigados en los músicos que tocan instrumentos de metal para ceder a una sola advertencia, y no se puede menos que advertirlos sin cesar.



ESTUDIOS PRELIMINARES

EXPLICACION SOBRE LOS PRIMEROS ESTUDIOS

Se debe medir el sonido pronunciando la sílaba "tu", y sostenerlo bien dándole todo el brillo y toda la fuerza posible.

Lento

Lento

En ninguna circunstancia se han de abultar los carrillos; los labios no deben hacer ningún ruido en boquilla, contrariamente a lo que muchas personas piensan. El sonido se forma por sí solo; solamente se debe medir bien, tendiendo los labios para que esté a su altura y no debajo del diapasón, pues entonces resultaría de ello un sonido desagradable y desafinado.

PRIMEROS ESTUDIOS

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

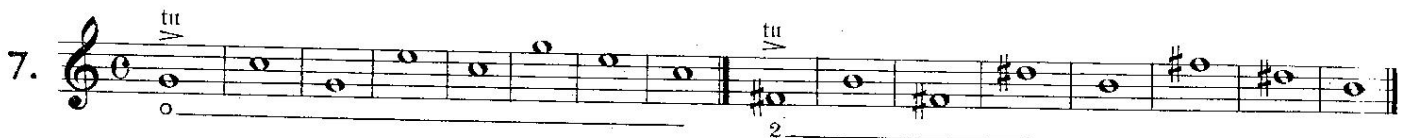
8. 

9. 

10. 

Los números 7 y 8 indican todas las notas que se provocan empleando los mismos pistones. Los números 9 y 10, pasando por todos los tonos, están destinados a completar el conjunto de las posiciones de dedos, de modo que no haya necesidad de señalar los números de los pistones bajo cada nota. Es menester pues tocar las dos primeras lecciones durante bastante tiempo para estar bien al tanto del juego de los dedos sobre el instrumento.

De aquí en adelante solamente indicaré los juegos de dedos que proporcionen facilidades. En todas las lecciones (hasta el Nº 50 inclusive), es necesario medir constantemente cada sonido y dar a cada nota su verdadero valor. Con este objeto están compuestos los primeros estudios.

7. 

This page contains ten staves of musical notation for guitar exercises. The notation is as follows:

- Staff 1:** Treble clef, key of D major (one sharp), 4/4 time. It begins with a measure of whole notes (D4, E4, F#4, G4) and continues with eighth notes. A measure rest is followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5).
- Staff 2:** Treble clef, key of D major, 4/4 time. It begins with a measure of whole notes (D4, E4, F#4, G4) and continues with eighth notes. A measure rest is followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5).
- Staff 3:** Treble clef, key of D major, 4/4 time. It begins with a measure of whole notes (D4, E4, F#4, G4) and continues with eighth notes. A measure rest is followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5).
- Staff 4:** Treble clef, key of D major, 4/4 time. It begins with a measure of whole notes (D4, E4, F#4, G4) and continues with eighth notes. A measure rest is followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5).
- Staff 5:** Treble clef, key of D major, 4/4 time. It begins with a measure of whole notes (D4, E4, F#4, G4) and continues with eighth notes. A measure rest is followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5).
- Staff 6:** Treble clef, key of D major, 4/4 time. It begins with a measure of whole notes (D4, E4, F#4, G4) and continues with eighth notes. A measure rest is followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5).
- Staff 7:** Treble clef, key of D major, 4/4 time. It begins with a measure of whole notes (D4, E4, F#4, G4) and continues with eighth notes. A measure rest is followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5).
- Staff 8:** Treble clef, key of D major, 4/4 time. It begins with a measure of whole notes (D4, E4, F#4, G4) and continues with eighth notes. A measure rest is followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5).
- Staff 9:** Treble clef, key of D major, 4/4 time. It begins with a measure of whole notes (D4, E4, F#4, G4) and continues with eighth notes. A measure rest is followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5).
- Staff 10:** Treble clef, key of D major, 4/4 time. It begins with a measure of whole notes (D4, E4, F#4, G4) and continues with eighth notes. A measure rest is followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5).

BA 11284

10.  Musical score for exercise 10, consisting of six staves. The first staff is in C major (one sharp). The second staff is in D major (two sharps). The third staff is in E major (three sharps). The fourth staff is in F major (one flat). The fifth staff is in G major (two sharps). The sixth staff is in A major (three sharps). The music includes various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4.

11.  Musical score for exercise 11, consisting of two staves. The first staff is in C major (one sharp). The second staff is in D major (two sharps). The music includes various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4.

12.  Musical score for exercise 12, consisting of two staves. The first staff is in C major (one sharp). The second staff is in D major (two sharps). The music includes various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4.

13.  Musical score for exercise 13, consisting of two staves. The first staff is in C major (one sharp). The second staff is in D major (two sharps). The music includes various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4.

14.  Musical score for exercise 14, consisting of two staves. The first staff is in C major (one sharp). The second staff is in D major (two sharps). The music includes various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4.

15.  *simile*

16.  *simile*

17.  *simile*

18.  *simile*

19. 





BA 11284

28. 



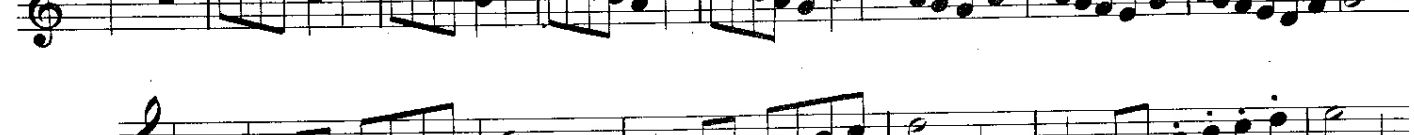
29. 

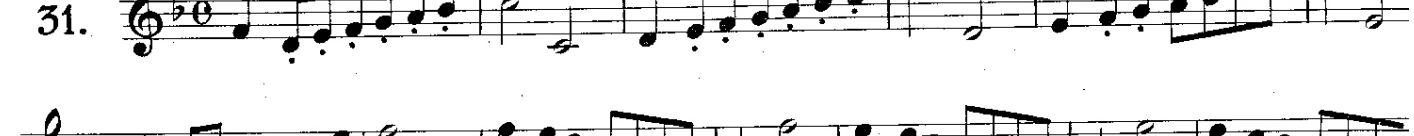




30. 



31. 





32. 







33. 

34. 

35. 

36. 

37. 



41. 

42. 

43. 

44. 

45. 

46. 
sempre stacc.













Musical score for guitar, measures 41-50. The score is written on ten staves. Measures 41-46 are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measures 47-50 are in treble clef with a common time signature (C). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing slurs and fingerings (1, 2).

48. 

49. 

50. 

D.C.

ESTUDIOS SOBRE LAS SINCOPAS

La síncopa es una nota que en vez de estar colocada sobre el tiempo fuerte se coloca sobre el tiempo débil. Se la debe sostener mientras lo exija su valor, haciendo sentir bien su punto de partida; pero en ningún caso conviene hacer oír bruscamente la segunda parte de su valor.

Se debe ejecutar así:



y no de este modo:



1.

tu tu tu tu tu tu

2.

tu tu tu tu tu tu

3.

tu tu tu tu tu tu

4.

tu tu tu tu tu tu

5.

tu tu tu tu tu tu

6. 

7. 

8. 

9. 

Allegro
 10. 



ESTUDIOS COMPUESTOS DE CORCHEAS CON PUNTILLO SEGUIDAS POR SEMICORCHEAS

E. S. YUMÁN
Taller de Trompeta
Asociación Musical

La corchea con puntillo debe ser sostenida en estos estudios durante todo su valor; es necesario no reemplazar el puntillo por un silencio.

Se debe ejecutar así:



Y no como si hubiera una semicorchea de silencio:



Tempo di Marcia

13.



Allegro moderato

14.



15. Allegro



Tempo di Mazurca

17. 

Allegro moderato

18. 



24. 
tu tu tu tu tu tu tu tu tu

25. 
tu tu tu tu tu tu



ESTUDIO DEL COMPAS DE $\frac{6}{8}$

En el compás de $\frac{6}{8}$ se deben ejecutar las corcheas separándolas bien y dándoles un valor igual. Por consiguiente no conviene recargar jamás sobre la tercera corchea de cada tiempo. Las corcheas con puntillo y las corcheas seguidas por semicorcheas se ejecutan en este ritmo, observando las mismas reglas que en el dos por cuatro.

Allegretto

28. 

Allegro

29. 

Allegretto

30. 

Allegretto

31. 

Allegretto

32. 

Allegretto

33. 

34. 

**Allegretto**

37. 

38. 

ESTUDIO DEL LIGADO

Esta parte del método es, sin duda, una de las más importantes; por eso me he dedicado especialmente a estos ejercicios que se ejecutan con el movimiento de los labios, es decir, sin acudir a la adición o a la sustitución de un pistón. Se deberán seguir las combinaciones de dedos indicadas aunque no estén en uso. (Llámanse posiciones falsas). En efecto, he acudido de intento a esas combinaciones, no para aconsejar su uso en la ejecución habitual, sino con el fin de dar a ese tipo de ejercicio una dificultad que ha de dominarse absolutamente, que consiste en obligar los labios a moverse sin tener que acudir al empleo de los pistones.

Por lo demás, ese trabajo es análogo a aquél al cual se dedican los cantores cuando estudian el movimiento de la glotis para llegar a hacer el trino.

El intervalo más fácil de ligar es el de segunda menor; el de segunda mayor es algo más difícil porque para es menester hacer cierto movimiento de labios para obtenerlo.

El intervalo de tercera es el más difícil, porque se encuentra a menudo sobre grados en que viene a ser imposible acudir a los pistones para ayudar a pasar el sonido de la nota baja a la nota alta.

Aconsejo pues se trabaje constantemente este tipo de ejercicio, pues es el manantial de una ejecución fácil y brillante; por él se consigue una gran flexibilidad de labios, principalmente cuando se puede llegar hasta la ejecución del trino.

El trino ejecutado por medio de los labios no es bueno sino para los intervalos en que los armónicos están a distancia de segunda, como en el ejercicio Nº 23, y principalmente siguiendo la digitación indicada; de otro modo se harían trinos de terceras que serían tan desagradables como malos.

No doy pues estos ejercicios sino como estudios, y no invito de ningún modo a los discípulos a que se sirvan de ellos en la práctica como lo hacen ciertos trompistas o cornetas que quieren aplicar a la trompeta un sistema que no tiene ninguna razón de ser, puesto que es uno de los instrumentos más perfectos y más completos, que repudia en lugar de exigir procedimientos ficticios, cuyo efecto parecerá siempre detestable a las personas de gusto.

Los quince primeros números de esta parte tienen únicamente por objeto enseñar a conducir el sonido. Para llegar a ese resultado es preciso reforzar algo la nota grave y en el momento en que llegue al apogeo de su fuerza pasar a la nota alta por medio de una ligera presión de la boquilla sobre los labios.

Después llega el trabajo del intervalo de tercera que se obtiene por la tensión de los músculos y también por la presión de la boquilla sobre los labios. Emitir cada nota con igualdad ligándolas bien entre sí y siguiendo los ritmos y los juegos de dedos indicados.

Todos los estudios desde el Nº 16 hasta el Nº 69 inclusive, están únicamente compuestos para que se aprenda a ligar con facilidad los intervalos de terceras, a fin de llegar a pasar con elegancia los portamentos, como también las dobles apoyaturas, de las cuales ya he añadido algunos ejemplos a esta serie de estudios, pero que más tarde serán tratadas a fondo en el artículo de las notas de adorno.

Como estos adornos no se obtienen sino por el movimiento de los labios he considerado un deber dar aquí algunas explicaciones.

EJERCICIOS DEL LIGADO

1.

2.

3.

2. 





3. 



4. 



5. 



6. 



7. 



This page contains 12 staves of musical notation, likely for a brass ensemble. The notation is written in a standard musical style, featuring various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and notes with stems and beams. The music is arranged in a multi-measure rest format, with some staves showing specific melodic lines and others showing rests. The notation is written in a standard musical style with a focus on the brass instruments.

**Allegretto****Andante**

This musical score is written on a single treble clef staff. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is composed of several measures, each containing a single melodic line. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 below the notes. There are several measures with rests, indicated by a '0' below the staff. The key signature is not explicitly stated, but the notes are mostly natural, with some sharps and flats appearing. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section contains measures 1 through 10, and the second section contains measures 11 through 19. The final measure of the score is marked with a double bar line and a repeat sign.

19.

BA 11284

46

20.

21.

The image displays a page of musical notation, likely for a trombone solo, consisting of 12 staves. The notation is written in a standard musical format, featuring treble clefs, time signatures, and various musical symbols. The music is organized into measures, with some measures containing triplets and others containing sixteenth notes. The notation is written in a standard musical format, with notes and rests clearly visible on the staves.

Allegro

24.

Exercise 24 is an 8-measure piece in 6/8 time, marked Allegro. It features a continuous eighth-note pattern across five staves. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat) at the fourth measure. The melody is primarily composed of eighth notes, with some measures containing triplets of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 below the notes.

Allegro

25.

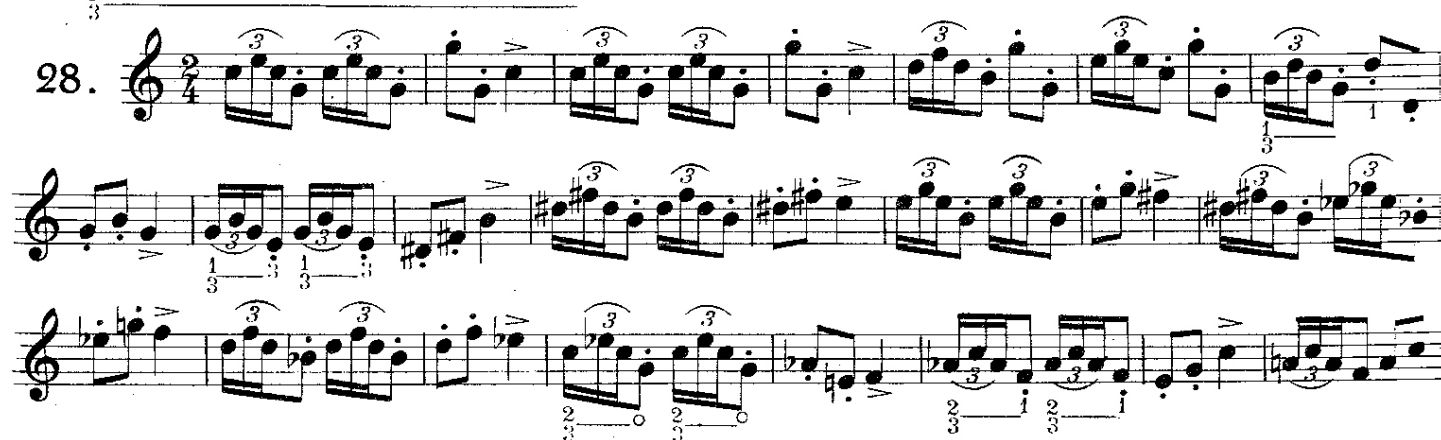
Exercise 25 is an 8-measure piece in 6/8 time, marked Allegro. It features a continuous eighth-note pattern across five staves. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat) at the fourth measure. The melody is primarily composed of eighth notes, with some measures containing triplets of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 below the notes.

Allegro

26.

Exercise 26 is an 8-measure piece in 6/8 time, marked Allegro. It features a continuous eighth-note pattern across three staves. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat) at the fourth measure. The melody is primarily composed of eighth notes, with some measures containing triplets of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 below the notes.

27. 

28. 

BA 11284

29.

30.

EJERCICIOS PARA LA FLEXIBILIDAD DE LOS LABIOS

Movido

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

j)

k)

l)





43. 

44. 

45. 

46. 

47. 

48. 

Nº 43

Nº 44

Nº 45

Nº 46

Nº 47

Nº 48





55. 





56. 





57. 





58. 





S^{va} ad libitum

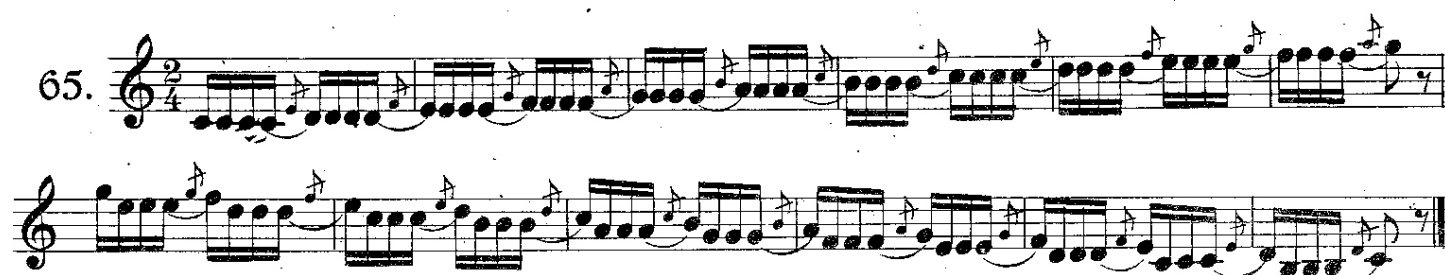


Allegro

63. 

Allegretto

64. 

65. 

66. 

*Allegretto grazioso*

69.

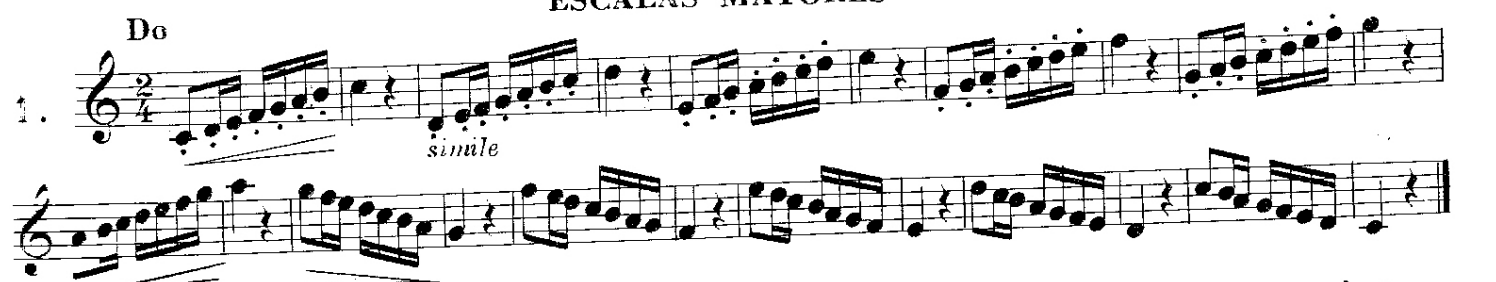
The musical score for exercise 69 consists of 12 staves of music in 2/4 time. The key signature changes from C major to B-flat major, then to B major, and finally to C major. The music consists of continuous eighth-note patterns.

ESTUDIO DE LAS ESCALAS

El estudio de las escalas ha sido siempre muy descuidado en las obras de este género, las cuales se limitan generalmente a dar algunos ejemplos, dejando al discípulo el cuidado de encontrar por sus propios medios lo que falta al método. ¿Qué resulta de esto?, que muy pocos artistas saben ejecutar una escala correctamente. Sin embargo es necesario trabajar las escalas con aplicación; por eso, comprendiendo toda la importancia de este género de estudio, he tratado esta parte muy extensamente y en todas las tonalidades. Por medio de este trabajo se obtiene una perfecta igualdad de sonido, así como una ejecución ligada y correcta.

ESCALAS MAYORES

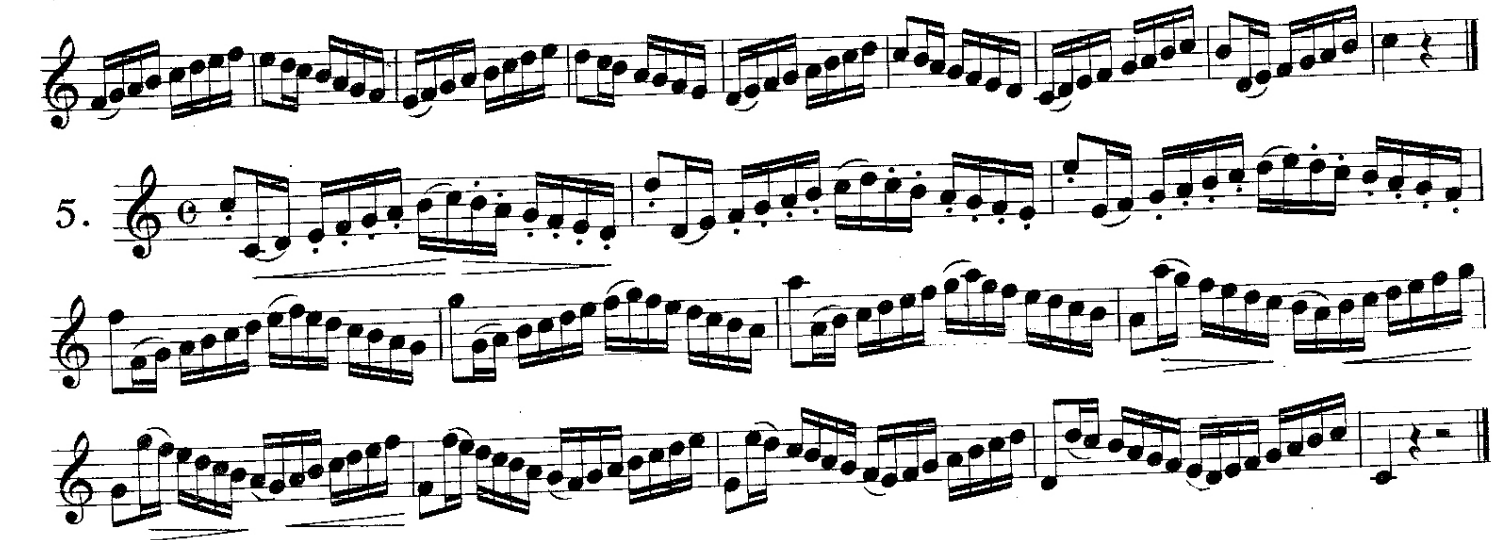
Do

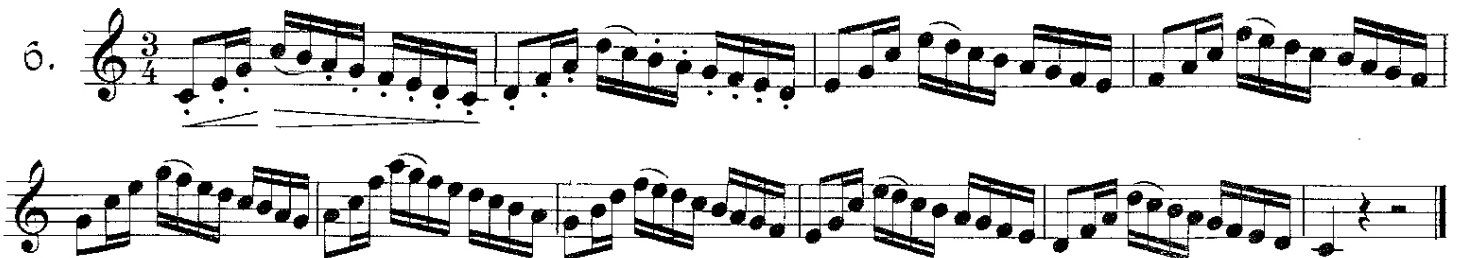
1. 

2. 

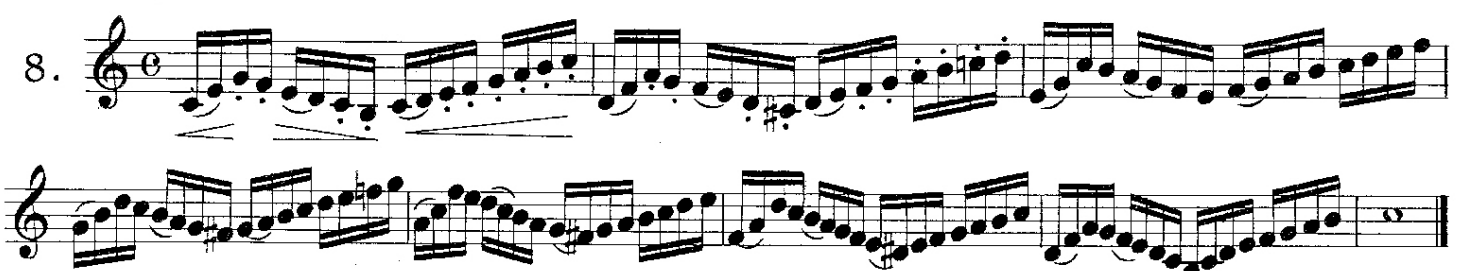
3. 

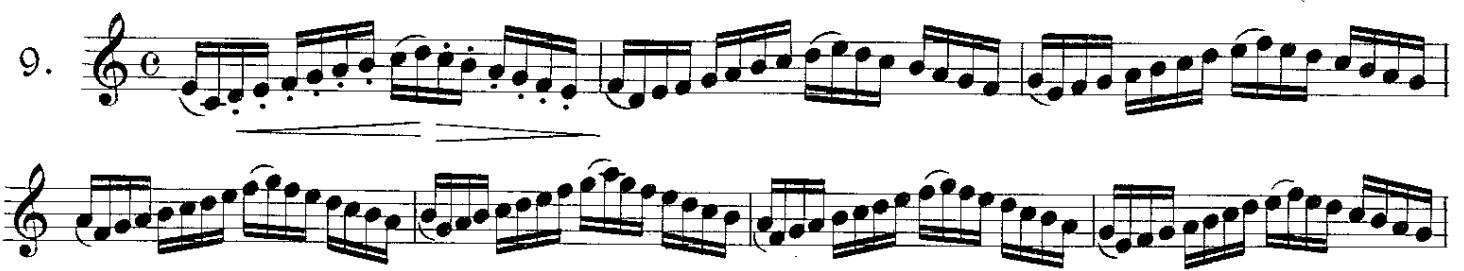
4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

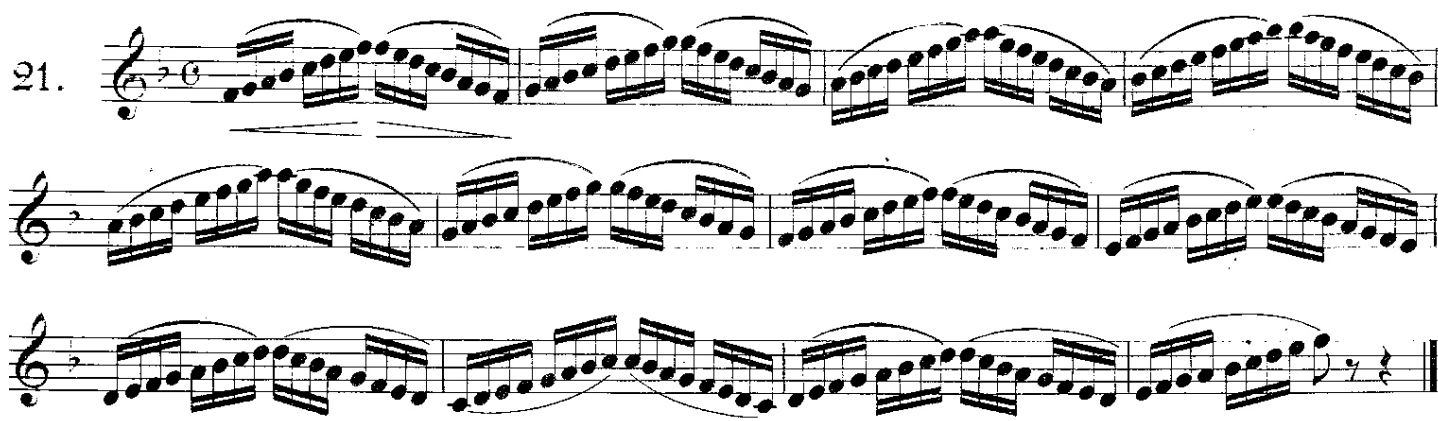
14. 

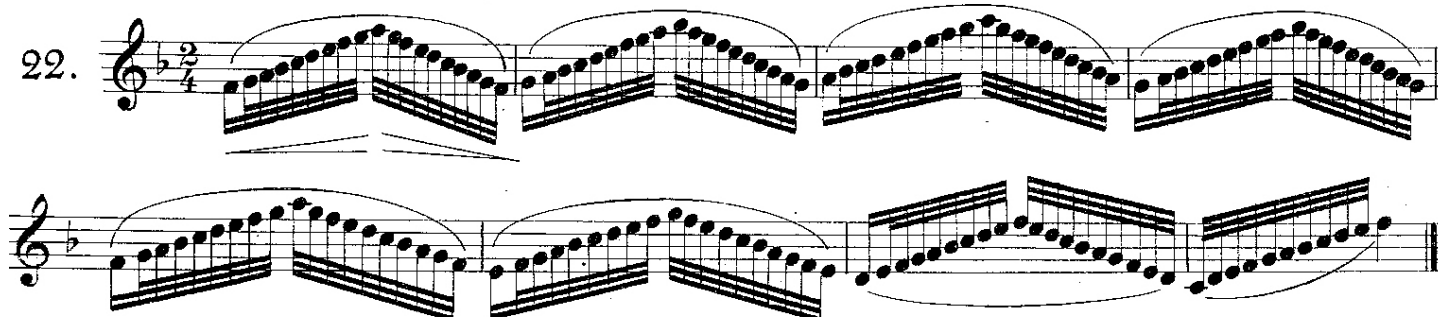
15. 

16. 

Fa



21. 

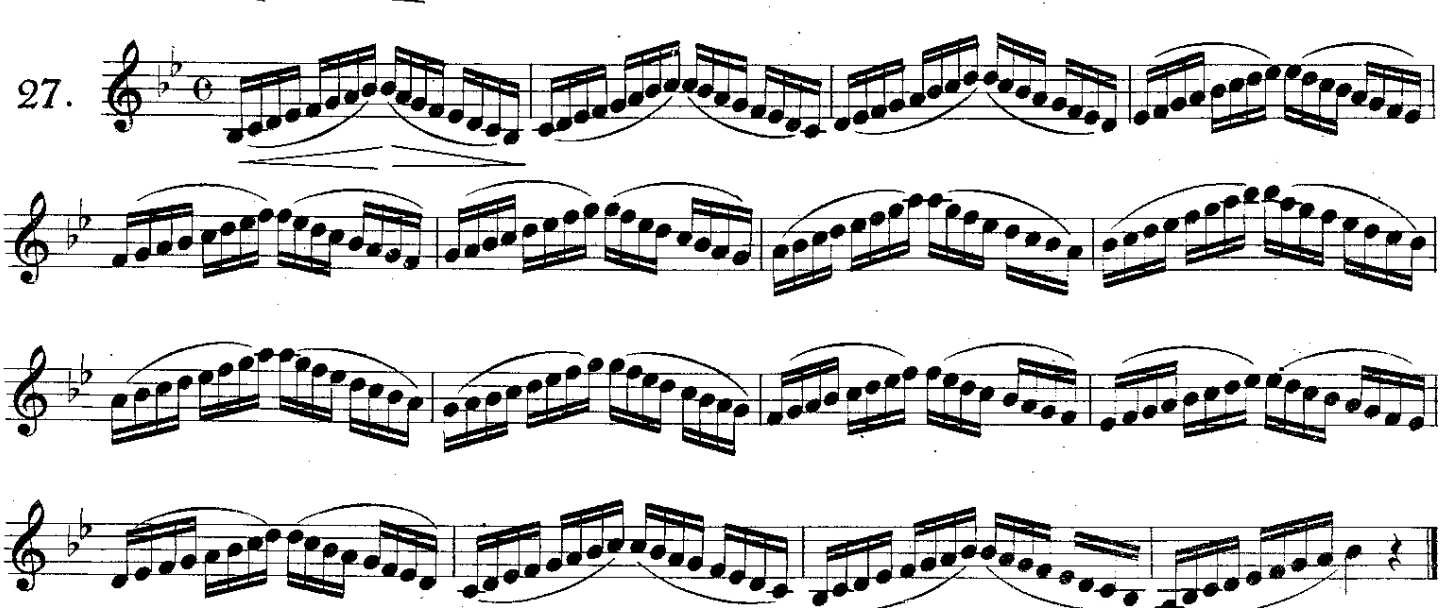
22. 

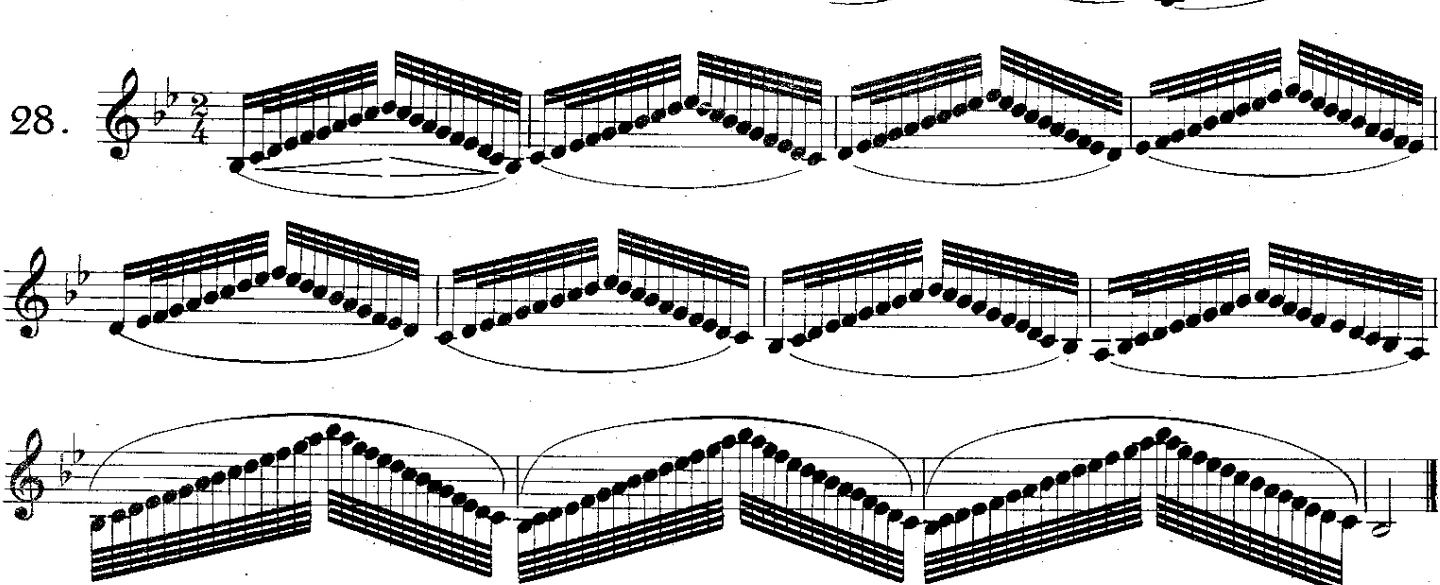
23. 

24. 

25. 

26. 

27. 

28. 

29. 

30. 

31. 

32. 

33. 

34. 

35. 

36. 

37. 

38. 

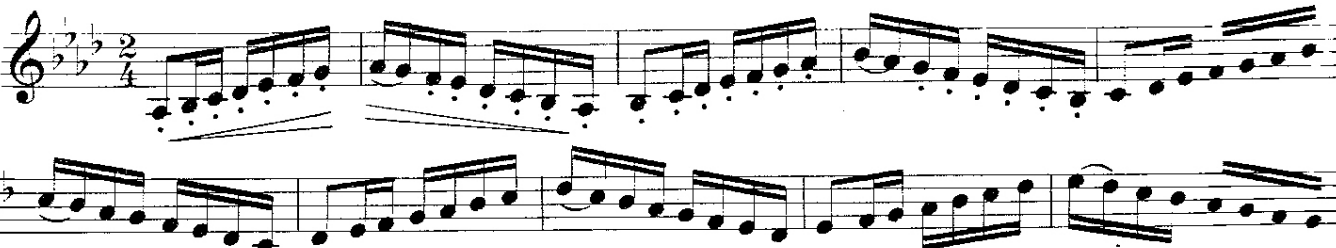
39. 

40. 

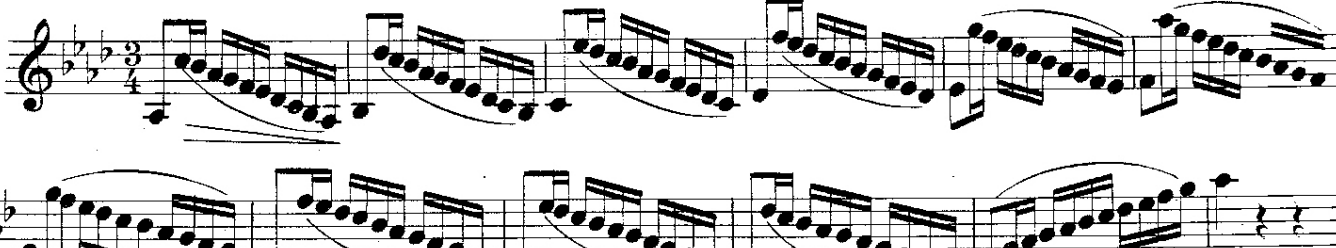
41. 

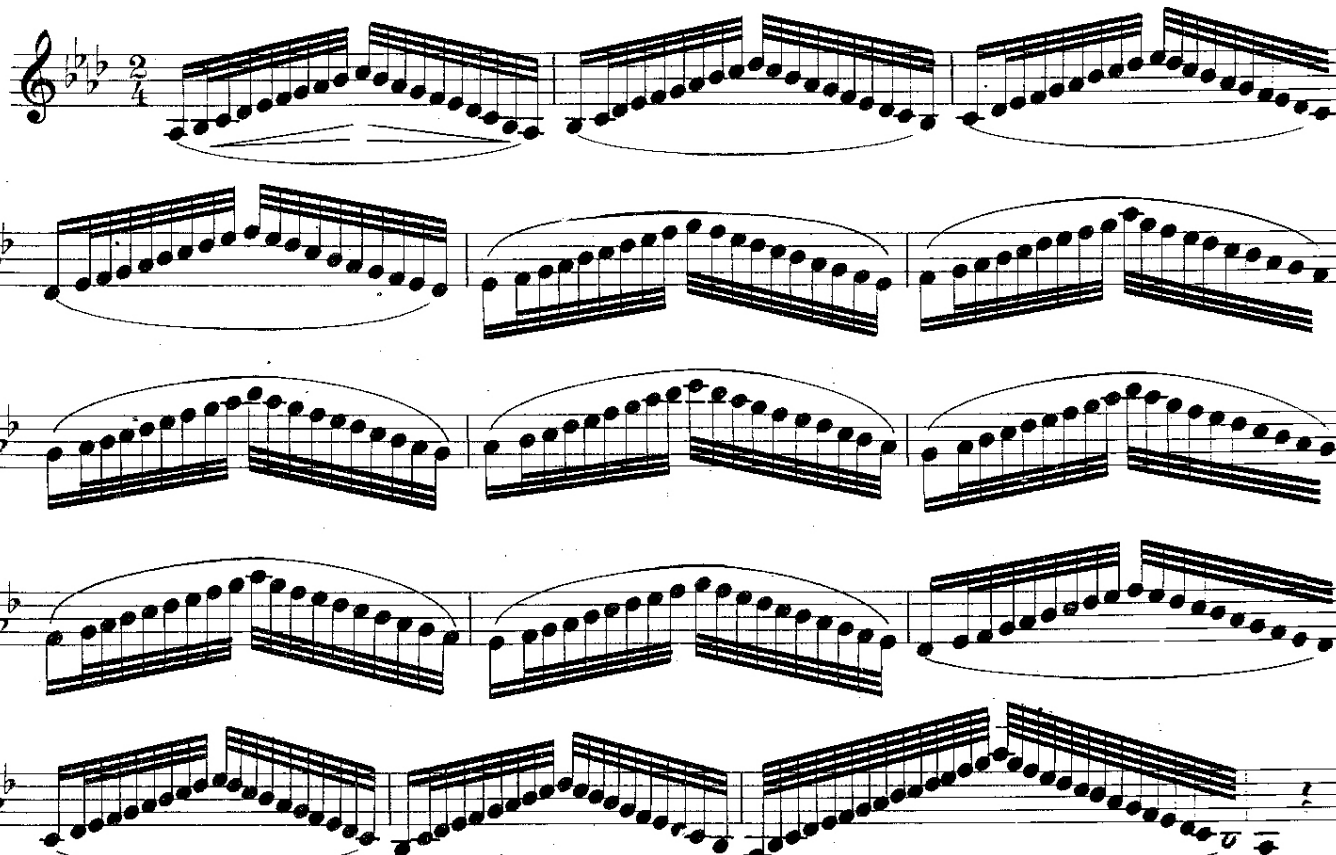
42. 



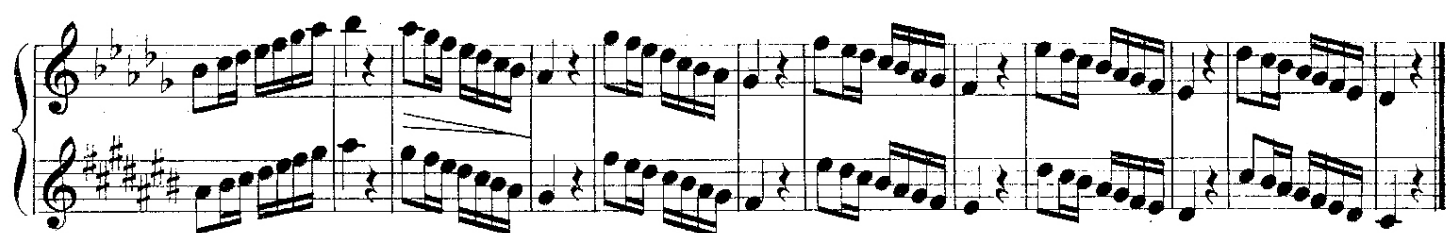
38. 

39. 

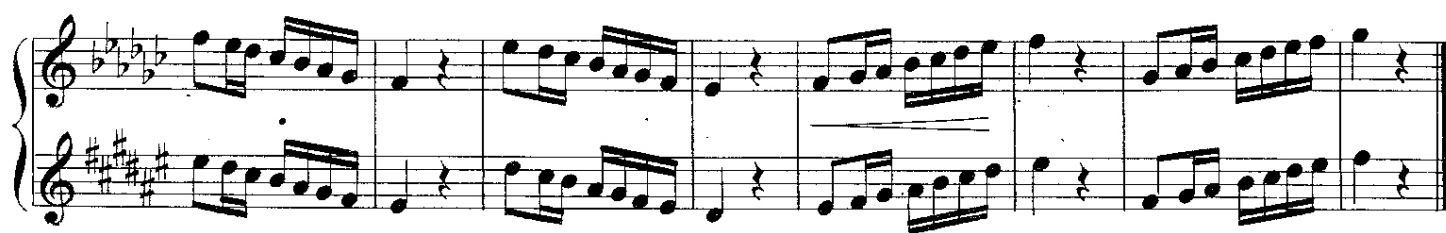
40. 

41. 

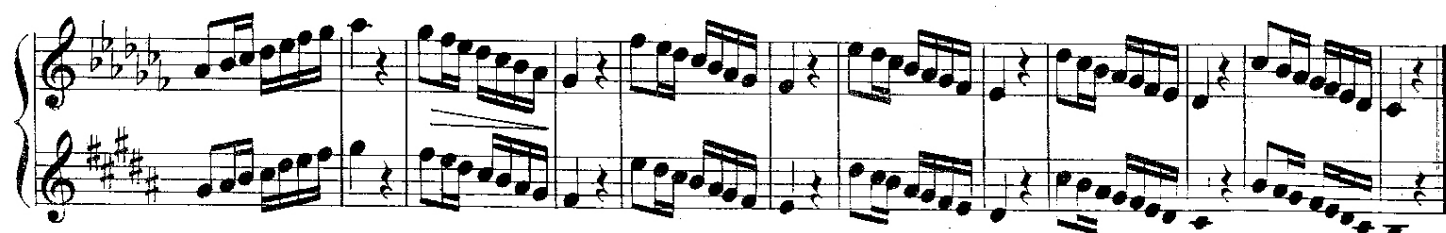
42. **Reb**
Do #



43. **Solb**
Fa #



44. **Do b**
Si



Mi

45. 

46. 

47. 

48. 

49. 

50. 

51. 

52. 

53. 

54. 

55. 

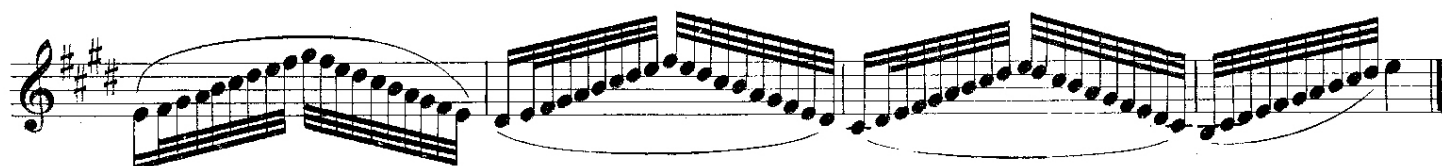
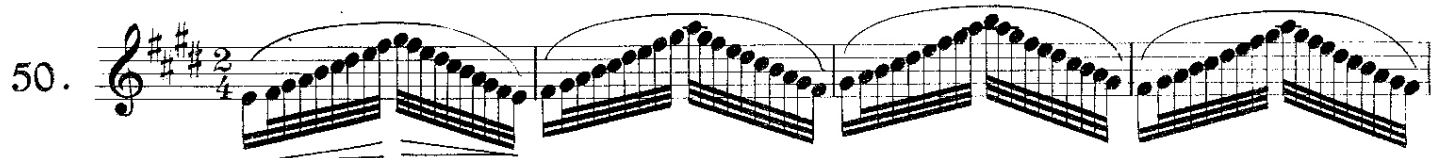
56. 

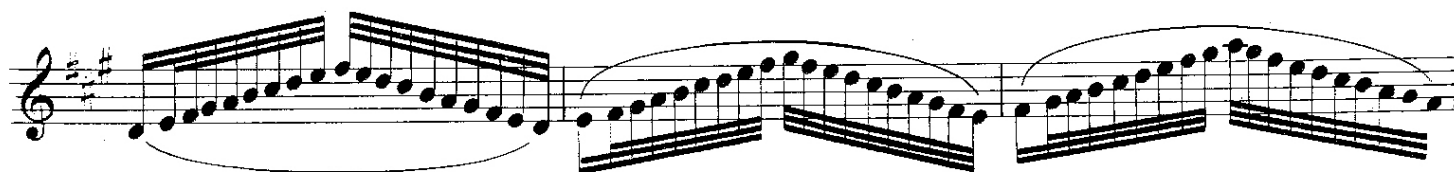
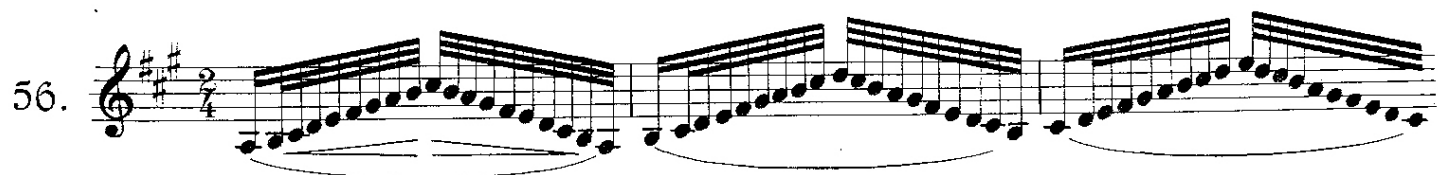
57. 

58. 

59. 

60. 





59. 

60. 

61. 

62. 

63. 

64. 

65. 

66. 

67. 

68. 

69. 

70. 

Sol

63.



64.



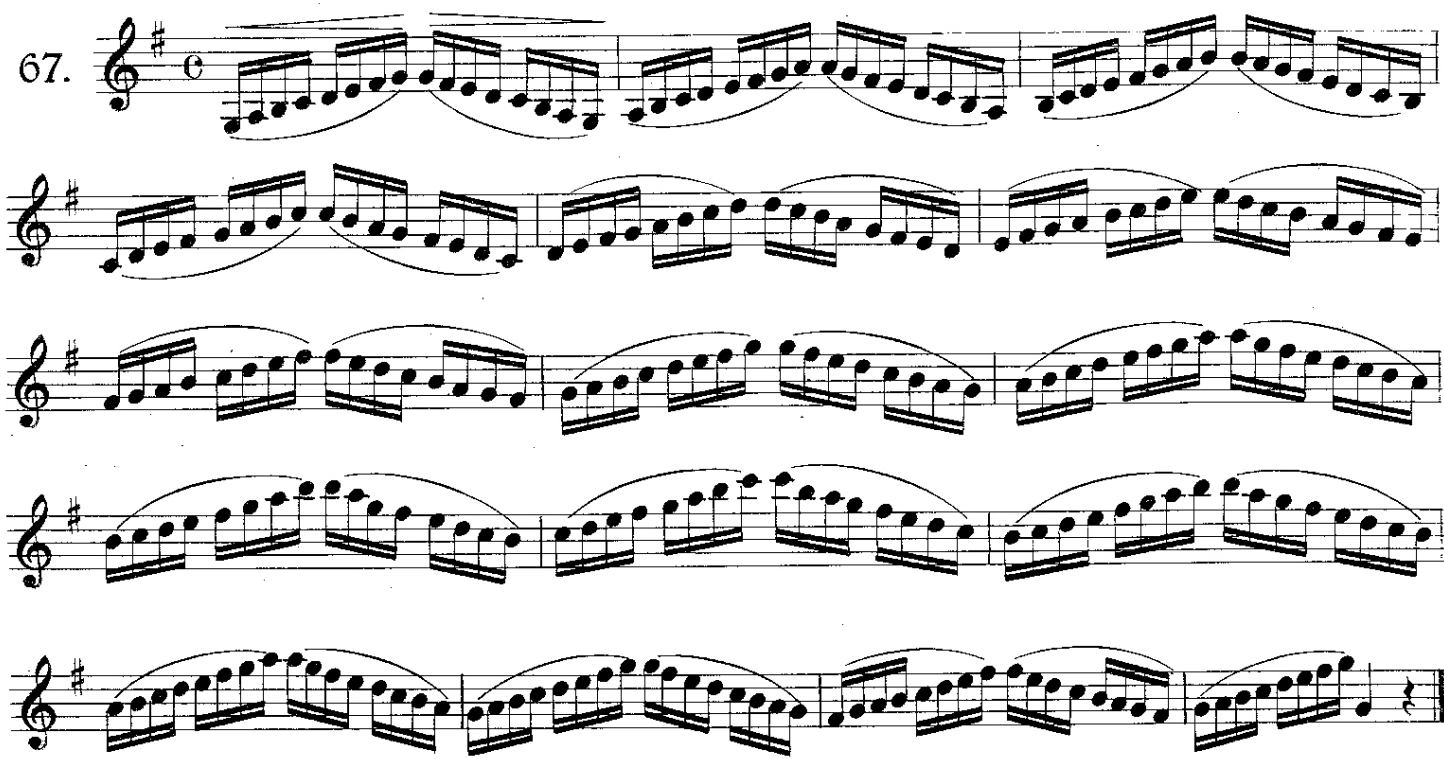
65.

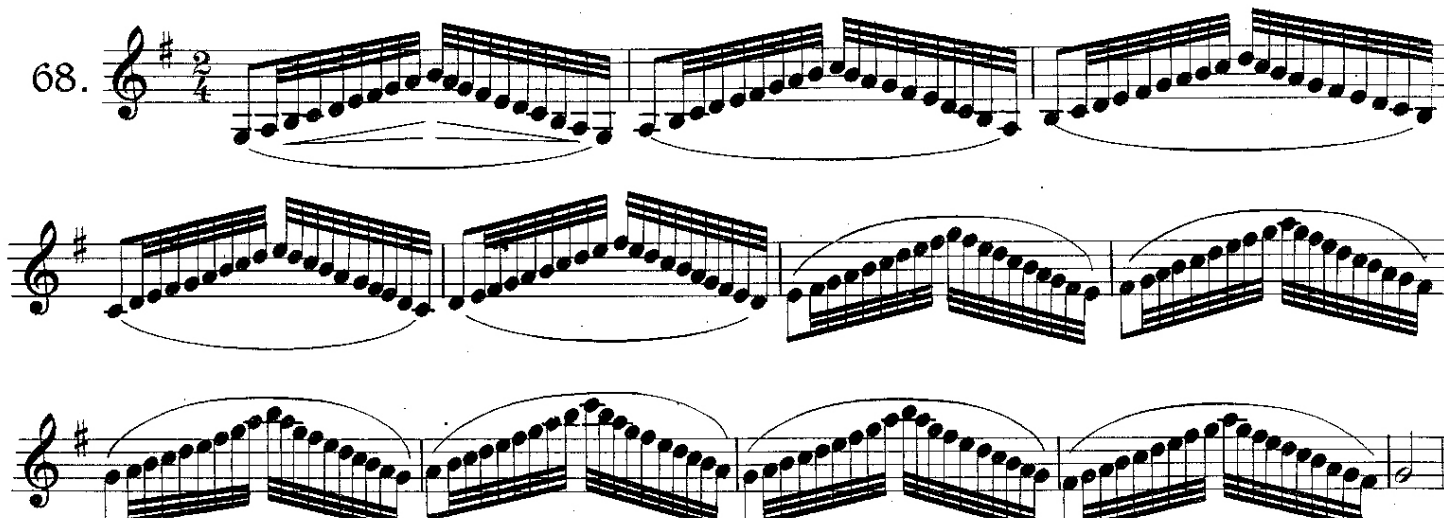


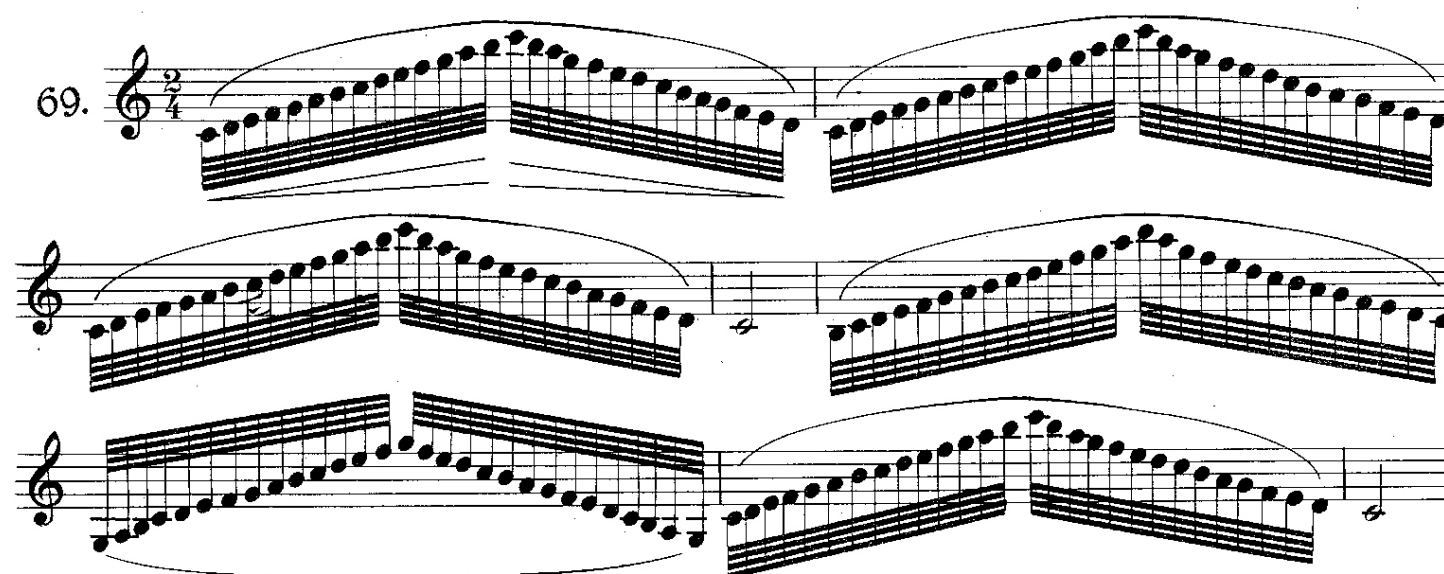
66.



Ba -

67. 

68. 

69. 

ESCALAS MAYORES EN TODAS LAS TONALIDADES

This block contains the main body of the sheet music, consisting of twelve staves. Each staff represents a major scale in a different key, starting from C major at the top and proceeding through the circle of fifths (G major, D major, A major, E major, B major, F# major) and then the circle of fourths (Bb major, Eb major, Ab major, Db major, Gb major, Cb major) down to C major again at the bottom. Each scale is written in a single line of music, showing the ascending and descending patterns with appropriate sharps and flats.

This block contains three short musical exercises, each labeled with a letter and followed by "etc.". Exercise a) is in C major, exercise b) is in G major, and exercise c) is in D major. Each exercise consists of a short sequence of notes in a specific rhythmic pattern, likely for technical practice.

ESCALAS MENORES

La escala menor es por naturaleza menos rica que la escala mayor. Solamente he dado ejemplos de ella sobre la tónica y sobre la dominante, con el fin de hacer conocer sus recursos.



ESCALAS Y TRESILLOS CROMATICOS

Las escalas cromáticas son esenciales. Se obtiene por este género de estudio una gran agilidad de dedos; es preciso tener cuidado de apretar bien los pistones, para que todas las notas salgan con plenitud.

Es menester trabajar primero con lentitud, haciendo oír bien los ritmos indicados. En esta escala como en las escalas diatónicas, es necesario aumentar el sonido al subir y disminuirlo al bajar; se debe tocar manteniendo bien el compás, sin acelerar hacia el fin de cada período. Aconsejo pues el empleo del metrónomo para llegar a esa exactitud que determina la belleza de la ejecución.

ESCALAS CROMATICAS

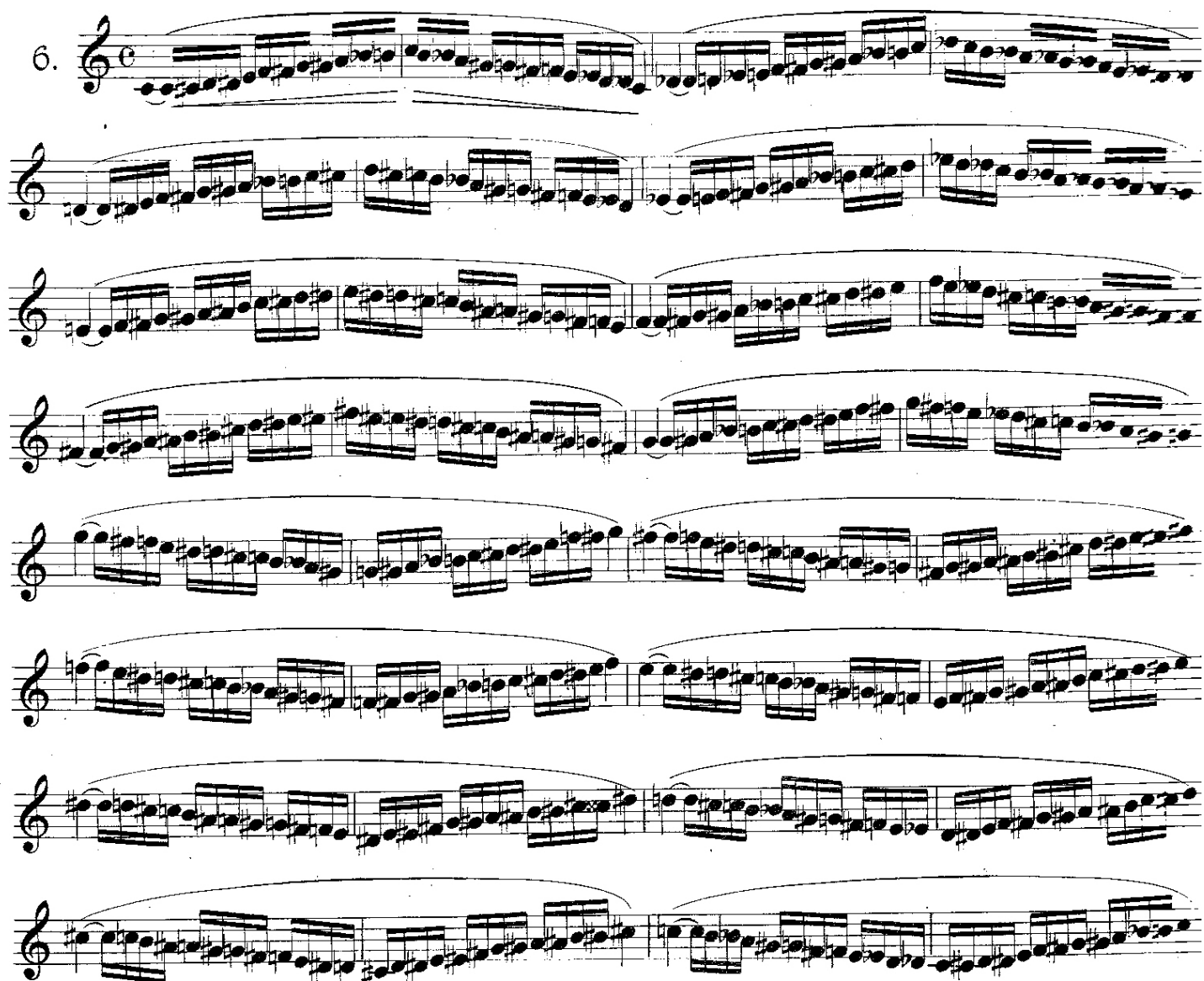
1.

2.

3.

4. 

5. 

6.  Exercise 6 is a musical piece in common time (C) for a single melodic line. It consists of eight staves of music. The notation features a series of eighth-note runs, often beamed in groups of four or six, creating a fast, flowing texture. The key signature is one flat (B-flat), and the melody moves primarily in an ascending and then descending fashion across the staves.

7.  Exercise 7 is a musical piece in 6/8 time for a single melodic line. It consists of five staves of music. The notation features a series of eighth-note runs, often beamed in groups of four or six, creating a fast, flowing texture. The key signature is one flat (B-flat), and the melody moves primarily in an ascending and then descending fashion across the staves.

8. 











9. 











TRESILLOS CROMATICOS

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

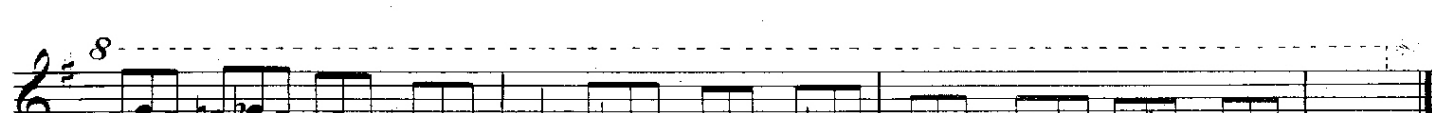




15. 





16. 





17. 





18. 

19. 

20. 

21. 

22. 

5



23. 



24. 



25. 



26. 

27. 

28.  Musical score for exercise 28, measures 1-5. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. It consists of five staves of music, each containing a single melodic line. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of 6/8. The music is a continuous melodic line across the five staves.

29.  Musical score for exercise 29, measures 1-5. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 6/8. It consists of five staves of music, each containing a single melodic line. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 6/8. The music is a continuous melodic line across the five staves.

30. 

31. 

ESTUDIO DE LAS NOTAS DE ADORNO

Del grupeto

Los 23 primeros estudios de la parte que sigue están compuestos únicamente con el objeto de preparar al discípulo para la ejecución del **grupeto**, el cual consiste, como se sabe, en rodear de **apoyaturas** una nota cualquiera de una armonía. Estos estudios deben ejecutarse lentamente, para acostumbrar los labios y los dedos a marchar con perfección. Para esto es necesario dar tanto valor a las apoyaturas inferior y superior como a la nota que les sirve de eje.

Hay dos tipos de grupetos de cuatro notas; el primero se indica del modo que sigue:



Tal signo expresa que hay que empezar por la nota superior.
La apoyatura inferior debe estar siempre a la distancia de un semitono de la nota que acompaña; se indica por una alteración puesta debajo del signo.
En cuanto a la apoyatura superior puede ser mayor o menor, según la tonalidad de la pieza que se ejecuta.

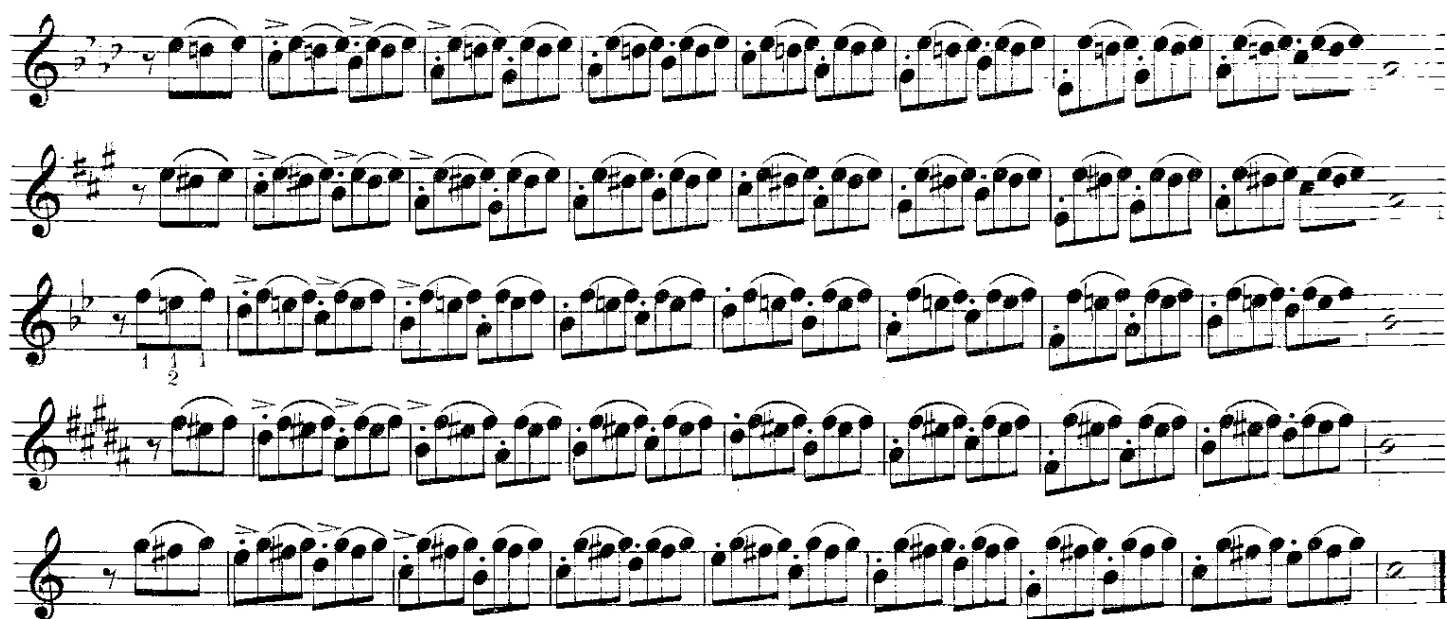
El segundo tipo de grupeto se indica como sigue:



El signo anterior expresa que se debe empezar por la nota inferior.
Tal es, a lo menos, la manera como se debería escribir; pero desgraciadamente hoy los compositores descuidan estos detalles, y casi siempre se remiten al gusto del ejecutante.
Para este tipo de adorno, véase desde el Nº 24 hasta el Nº 31.

EJERCICIOS PREPARATORIOS SOBRE EL GRUPETO

1.



3.

www.tallerdetrompeta.blogspot.com

The image displays a musical score for trumpet, consisting of five exercises (1-5) and a final section. The exercises are written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The exercises are numbered 1 through 5, with the final section being an unnumbered continuation of the material.

Exercise 1: A series of eighth-note patterns, primarily ascending and descending, with some slurs and ties. It includes fingerings 1 and 2.

Exercise 2: A series of eighth-note patterns, primarily ascending and descending, with some slurs and ties. It includes fingerings 1 and 2.

Exercise 3: A series of eighth-note patterns, primarily ascending and descending, with some slurs and ties. It includes fingerings 1 and 2.

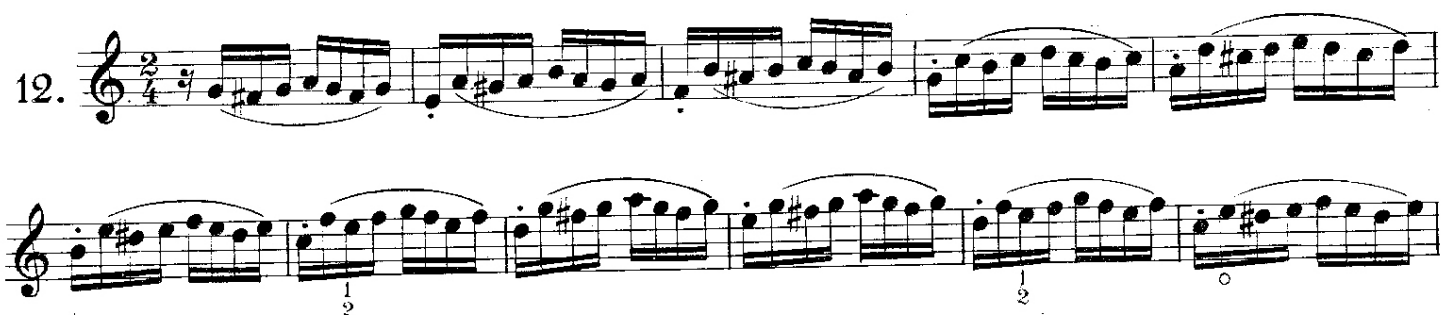
Exercise 4: A series of eighth-note patterns, primarily ascending and descending, with some slurs and ties. It includes fingerings 1 and 2.

Exercise 5: A series of eighth-note patterns, primarily ascending and descending, with some slurs and ties. It includes fingerings 1 and 2.

The final section: A series of eighth-note patterns, primarily ascending and descending, with some slurs and ties. It includes fingerings 1 and 2.



The image displays three musical exercises, numbered 9, 10, and 11, arranged vertically. Each exercise is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The exercises consist of continuous eighth-note patterns, often grouped in pairs or triplets and connected by slurs. Exercise 9 begins with a quarter rest followed by eighth notes. Exercise 10 starts with a quarter rest and includes a triplet of eighth notes. Exercise 11 also begins with a quarter rest and features a triplet of eighth notes. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs to indicate phrasing and articulation.

12. 

13. 

14. 

15. 





EL GRUPETO

Allegretto

24.

Measures 24-28 of the piece 'El Grupeto' in Allegretto tempo. The music is in 2/4 time and G major. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed in pairs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including triplets. The key signature has one sharp (F#).

Allegro

25.

Measures 29-33 of the piece 'El Grupeto' in Allegro tempo. The music is in 2/4 time and G major. The right hand continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand features a more active accompaniment with eighth and sixteenth notes, including triplets. The key signature has one sharp (F#).

Andante

26.

Andante

Measures 26-31: The music is in 6/8 time. The right hand features a melody with eighth and quarter notes, often beamed in pairs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, frequently beamed in groups of four. The key signature has one flat (B-flat).

Allegro moderato

27.

Allegro moderato

Measures 27-32: The tempo changes to Allegro moderato. The right hand continues with a melody, now including more eighth notes and some triplet markings. The left hand features more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature remains one flat. The piece concludes with the word "FINE" at the end of measure 31 and "D.C." (Da Capo) at the end of measure 32.

FINE

D.C.

Andante

28.

Allegretto

29.

*) se ejecuta se Ej. se Ej.

Andantino

30.

FINE

D.C.

Allegretto

31.

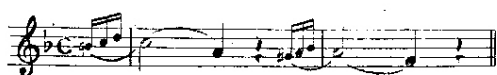
DEL GRUPETO DE TRES NOTAS

Hay dos clases de grupetos de tres notas; el primero se ejecuta subiendo y el segundo bajando. En los dos casos pueden estar constituidos por una tercera menor o disminuida, pero nunca por una tercera mayor.

Se escriben así:



pero se deben ejecutar como sigue:



Se ve que este adorno no debe tomar su valor de la nota que acompaña, sino del tiempo que la precede. Es necesario ejecutarlo con mucha ligereza, al mismo tiempo que se ha de medir bien la apoyatura. (Véase desde el N° 32 hasta el N° 35).

Andantino



D.C.

Allegretto



FINE

BA 11284



D.C.

Andante



Allegro moderato



DE LAS DOBLES APOYATURAS

Hay dos clases de dobles apoyaturas: la primera se compone de dos pequeñas notas que pueden ser tomadas a distancia de una tercera de la nota que acompañan, ora bajando, ora subiendo.

Ejemplo subiendo:

Ejemplo bajando:

La doble apoyatura no debe tomar su valor de la nota que acompaña; por el contrario, debe precederla como sigue:

Ejemplo subiendo:

Ejemplo bajando:

La segunda clase de doble apoyatura se compone de una apoyatura superior y de otra inferior.

Ejemplo:

Se debe ejecutar así:

Estas apoyaturas deben tomar su valor del tiempo que precede a la nota que acompañan. (Véase desde el N° 36 hasta el N° 43).

Andante

36.

Andantino

37.

Allegretto

38. 

Allegretto moderato

39. 

Andante con spirito

40. 

Allegretto

41.

Andante

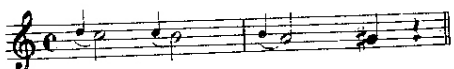
42.

Allegretto

43.

DE LA APOYATURA SIMPLE

La apoyatura simple es una pequeña nota que no forma parte de una armonía, y sin embargo toma la mitad del valor de la nota delante de la cual está colocada.

Ejemplo: 

Efecto: 

La apoyatura puede ser más aguda o más grave que la nota que acompaña. Cuando es más aguda puede estar a la distancia de un tono o de un semitono; cuando es más grave, debe encontrarse invariablemente a la distancia de un semitono.

Ejemplo: 

En la música de los antiguos maestros hay una gran cantidad de ejemplos de apoyaturas que deben tomar la mitad del valor de la nota que ellas preceden; pero hoy, con el fin de obtener una ejecución uniforme, se escribe generalmente la música como debe ser ejecutada, lo que incontestablemente es mucho mejor (Véase desde el Nº 44 hasta el Nº 47).

Andante con spirito

44. 

Allegro moderato

45. 



Andante con espressione



Allegro con spirito



DE LA APOYATURA BREVE

La apoyatura breve toma su valor de la misma nota que acompaña; generalmente se emplea en los movimientos algo vivos. Se debe apoyar al emitirla, de modo que se le dé algo más de fuerza que a la nota que precede. Cuando es superior, puede encontrarse a un tono o a un semitono de la nota que acompaña; cuando es inferior, se coloca invariablemente a la distancia de un semitono (Véase desde el N° 48 hasta el N° 54).

Allegro poco andantino



Allegro moderato



Allegro moderato



Allegretto

51.

Allegretto

52.

Allegro moderato

53.

Allegretto

54.

EL PORTAMENTO

El portamento no es más que la repetición de una nota cualquiera que se quiere llevar sobre otra resblando el sonido. Es necesario no abusar de esta clase de adorno, pues vendría a ser de mal gusto; empleado convenientemente puede ser de un gran efecto, pero yo prefiero el sonido producido sin el emplec del portamento (Véase desde el Nº 55 hasta el Nº 59).

55. *Andante*

Agitato

TEMPO I.

rall.

56. *Andante*

FINE

D.C.

57. *Andante*

TEMPO I.

rall.

Allegretto

58.

Andante moderato

59.

EL TRINO

El trino es el adorno más difícil de ejecutar en los instrumentos a pistones. Menos dificultoso es el trino de semitono. Sin embargo se pueden hacer trinos de un tono, pero es preciso tener cuidado de apretar regularmente los pistones, para que cada nota se oiga nítidamente.

Se deberán pues trabajar previamente con paciencia y sin apresurarse los estudios desde el Nº 60 hasta el Nº 67, a fin de llegar a hacer salir puramente cada sonido. Más tarde se podrán ejecutar los estudios sobre el trino, siguiendo exactamente las combinaciones de dedos indicadas (Véase desde el Nº 68 hasta el Nº 80).

EJERCICIOS PREPARATORIOS SOBRE EL TRINO

60. 

61. 

62. 



63. 



64. 



65. 

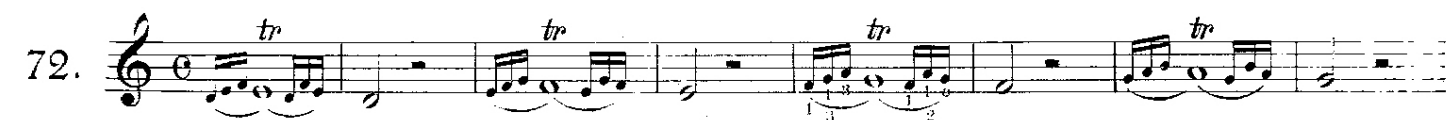


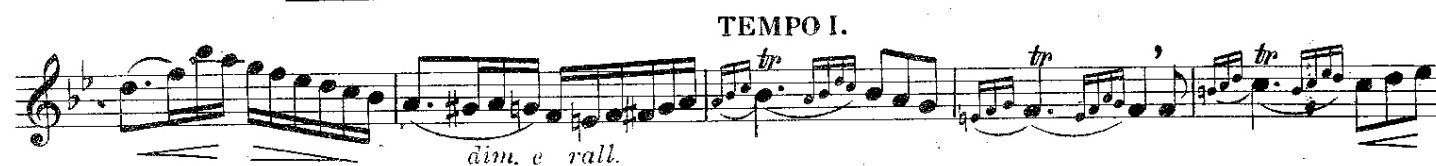
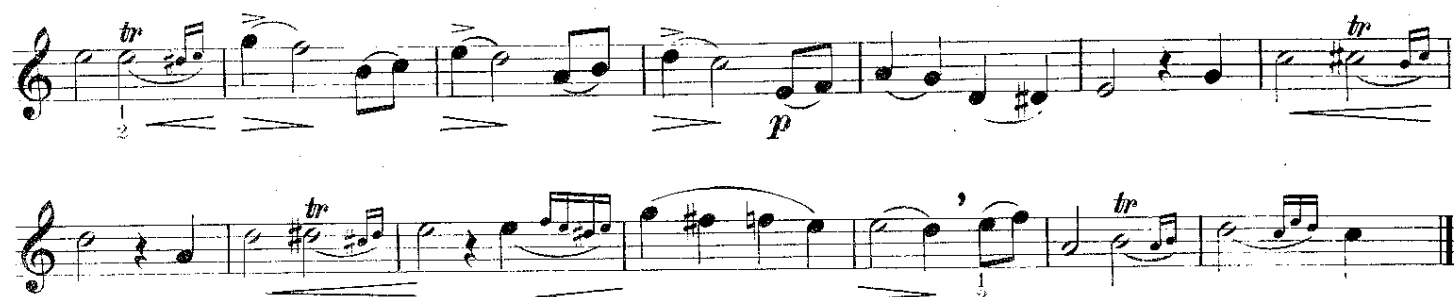
EL TRINO

68.

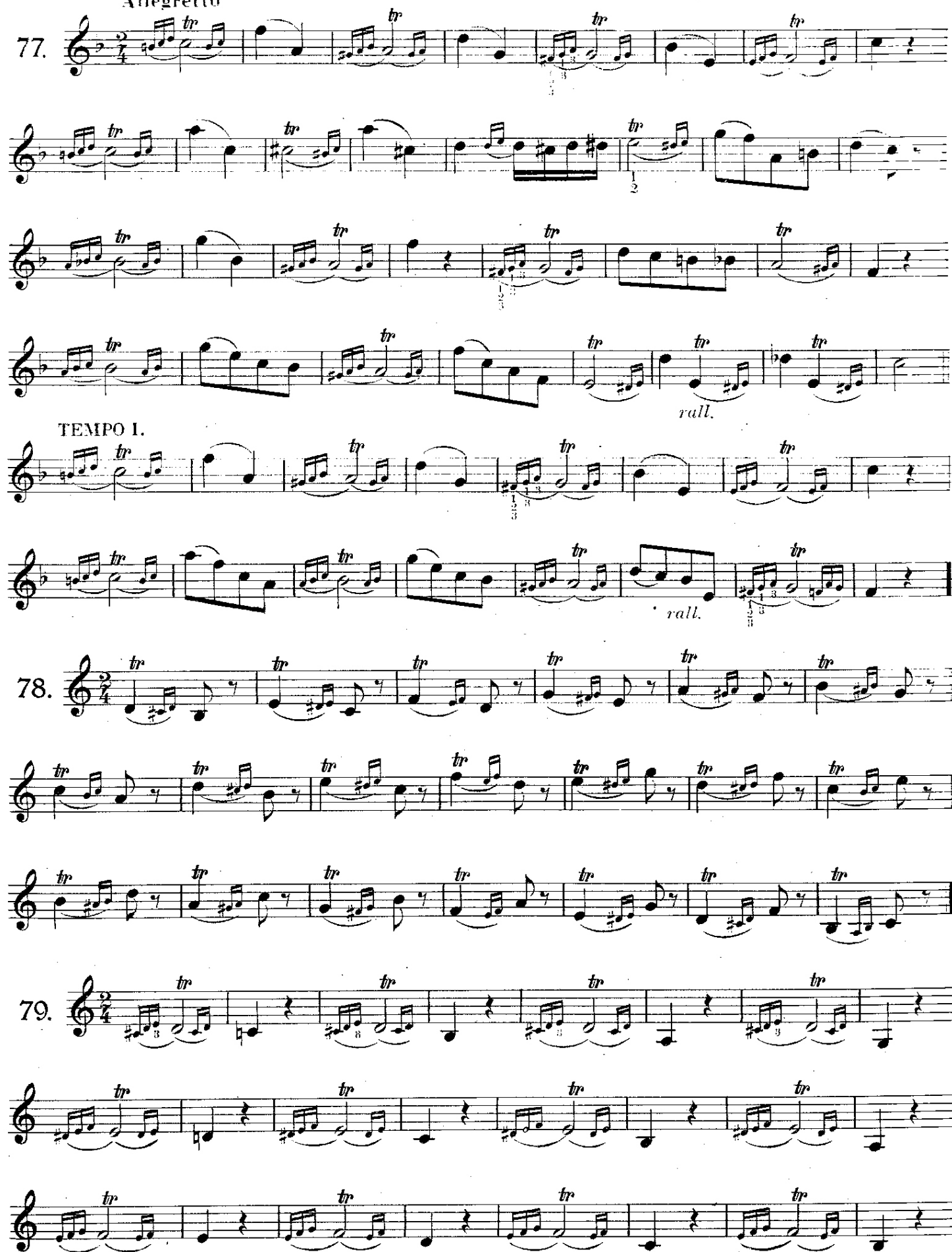
69.

71.





Allegretto

77. 

78. 

79. 

This musical score is for a trumpet part, spanning measures 75 to 84. It is written on ten staves in treble clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Trills are indicated by 'tr' above notes. Fingerings are specified with numbers 1, 2, and 3 below notes. The first system (measures 75-80) ends with a double bar line. The second system (measures 81-84) begins with the measure number '80.' and ends with a double bar line.

DEL MORDENTE

El mordente es un trino precipitado, que no exige ni preparación ni resolución. Se indica por medio del siguiente signo:



He aquí su efecto:

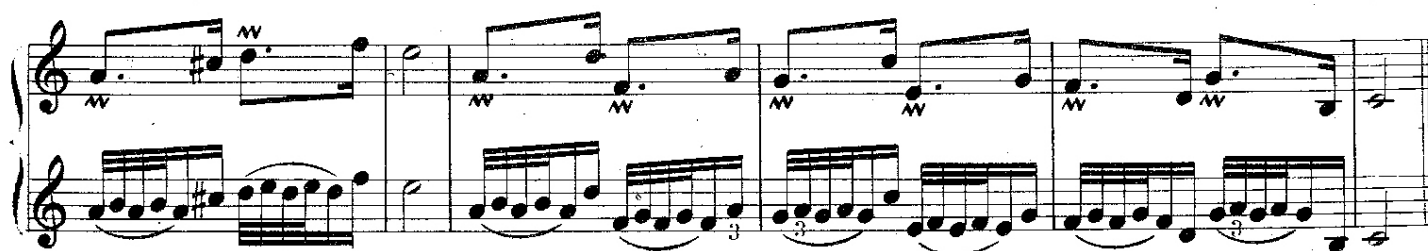
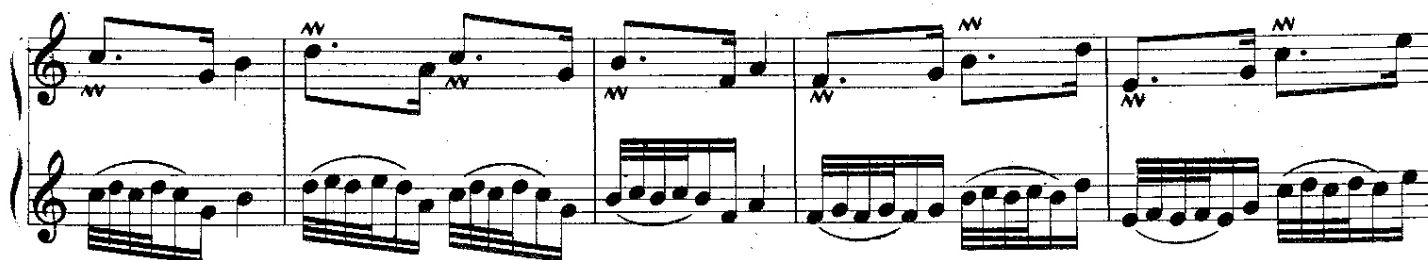
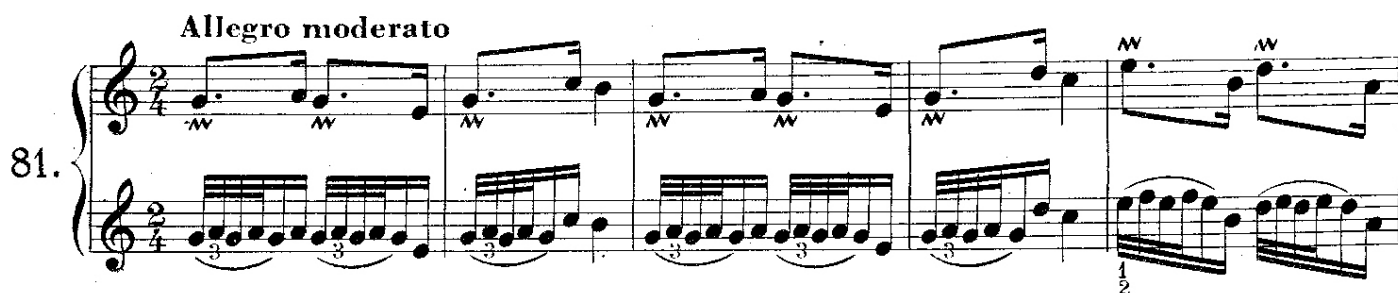


El mordente compuesto de varios batidos es casi impracticable sobre la trompeta. Es preciso pues limitarse en el mordente a un solo batido, porque se hace con más facilidad y es más gracioso.



El mordente toma su valor de la misma nota a la cual pertenece (Véase desde el N° 81 hasta el N° 83)

N. B. — Como todas las lecciones acerca de las notas de adorno han sido compuestas para servir de estudio, he reunido de intento con profusión todos los tipos de adornos. Pero es menester tener cuidado de no abusar de ellos en la práctica, pues sería de mal gusto.



82.

2/4

Allegretto moderato

83.

2/4

FINE

D.C.

Allegro

84. 

Allegro

85. 

Allegretto

86. 

Allegretto

87. 

Allegro

88. 

ESTUDIOS DE INTERVALOS Y ACORDES CADENCIAS

www.tallerdetrompeta.blogspot.com

DE LOS SALTOS DE INTERVALOS

Conviene trabajar constantemente estos estudios, cuidando que la boquilla no se separe de los labios pasar de una nota baja a otra alta, o de una nota alta a otra baja. De este modo se obtiene una gran seguridad de compás y facilidad de ejecución (Véase desde el Nº 1 hasta el Nº 7).

ESTUDIOS SOBRE LOS INTERVALOS

1. 

The exercise consists of 12 staves of music, each starting with a repeat sign and ending with a double bar line. The keys are: C major, D major, E major, F major, G major, A major, B major, C minor, D minor, E minor, F minor, and G minor. The final staff is in C major and includes a double bar line and a repeat sign.

2.

3.

The musical score consists of 12 staves of music. The first staff is in 2/4 time and D major. The second staff changes to D minor. The third staff changes to A major. The fourth staff changes to A minor. The fifth staff changes to D major. The sixth staff changes to D minor. The seventh staff changes to A major. The eighth staff changes to A minor. The ninth staff changes to D major. The tenth staff changes to D minor. The eleventh staff changes to A major. The twelfth staff changes to A minor. The final staff shows a key change to 2/4 time with a new key signature.

4.

The musical score consists of 12 staves of music. The first staff is marked with a '4.' and a treble clef. The time signature is 2/4. The key signature changes throughout the piece: D major (first staff), C major (second staff), B-flat major (third staff), E-flat major (fourth staff), D major (fifth staff), C major (sixth staff), B-flat major (seventh staff), E-flat major (eighth staff), D major (ninth staff), C major (tenth staff), B-flat major (eleventh staff), and E-flat major (twelfth staff). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. A double bar line appears at the end of the 12th staff, followed by a key signature change to D major and a final melodic phrase.

5.

The musical score for exercise 5 is written for a single melodic line in 2/4 time. It consists of 12 staves. The key signature begins with two sharps (D major), changes to one sharp (C major) after the second staff, to one flat (B-flat major) after the fourth staff, and finally to two flats (A-flat major) after the sixth staff. The exercise is composed of a continuous sequence of eighth-note patterns, often beamed in groups of four or six. The final staff concludes with a double bar line and a repeat sign.

6. 

7. 

Nº 6. 

Nº 7. 

DE LAS OCTAVAS Y DE LAS DECIMAS

Las octavas y las décimas no son muy usadas en la trompeta; con todo se puede conseguir mucho efecto por un inteligente empleo de las octavas.

Con respecto a las décimas hay motivo para ponerlas entre los saltos de intervalos. En efecto sería muy difícil ejecutar con rapidez una melodía cualquiera empleando sucesivamente el intervalo de décima (Véase desde el Nº 8 hasta el Nº 12).

EJERCICIOS SOBRE LAS OCTAVAS Y LAS DECIMAS

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

DE LOS TRESILLOS

El empleo de los tresillos ha sido siempre de un excelente efecto. Para ejecutar bien el tresillo es necesario estudiarlo con el fin de que todas las notas suenen con perfecta igualdad. Se debe trabajar lentamente y no pasar a un movimiento más vivo sino cuando los dedos marchen con regularidad (Véase desde el Nº 13 hasta el Nº 27).

EJERCICIOS SOBRE TRESILLOS

13.

This musical score is for guitar, spanning measures 17 and 18. It is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 17 is in 3/4 time, and measure 18 is in 2/4 time. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often grouped in pairs or fours. Slurs and ties are used extensively to connect notes across measures and within measures. Fingering numbers (1-4) are placed below many notes. The score is presented on ten staves, with measures 17 and 18 each occupying five staves.

19. 

20. 

21. 

22. 

23. 

24. 

25. 

26. 

27. 

ESTUDIOS DE SEMICORCHEAS

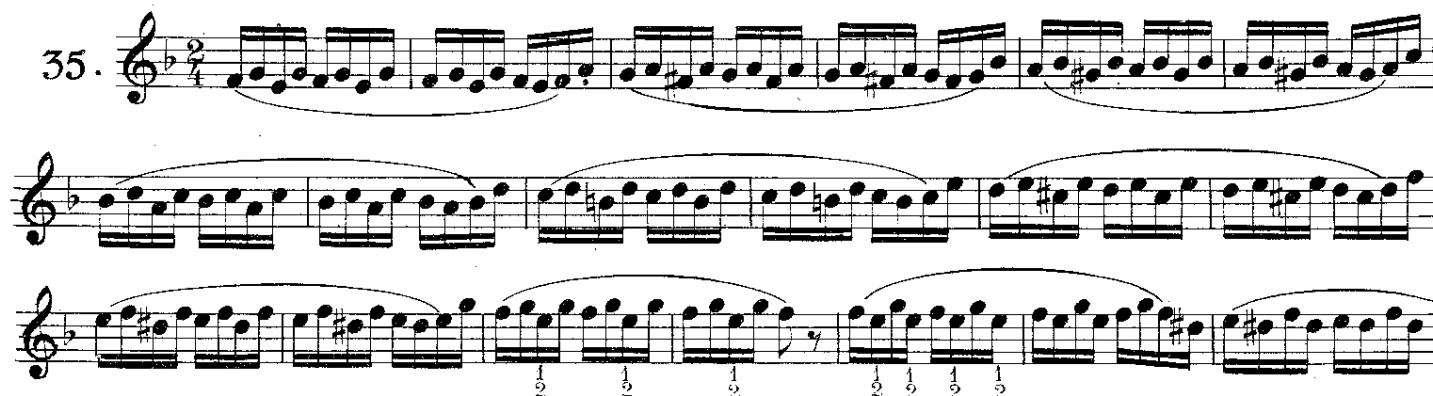
Para llegar a una ejecución irreproachable se han de trabajar estos estudios conservando siempre una medida bien ritmada, y siguiendo puntualmente las indicaciones. Es menester principiar con lentitud y no acelerar el movimiento sino a medida que el ejercicio resulte familiar. Una velocidad demasiado grande no da siempre a la ejecución el brillo que se espera. Lo importante en una buena ejecución es la claridad y la regularidad (Véase desde el Nº 28 hasta el Nº 47).

EJERCICIOS SOBRE SEMICORCHEAS

28. 

29. 

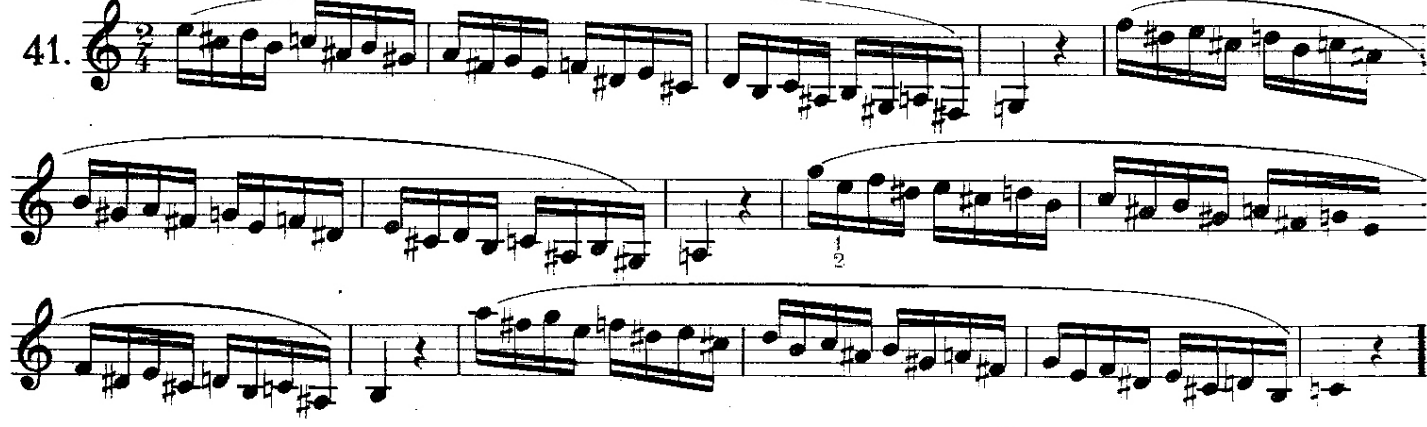
30. 



This musical score is for guitar, spanning measures 36 to 38. It is written on a single staff in treble clef. Measure 36 is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measures 37 and 38 are in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). The music consists of continuous eighth-note patterns, often beamed in groups of four or six, and is heavily phrased with slurs. Measure 36 ends with a repeat sign. Measure 37 ends with a repeat sign. Measure 38 ends with a repeat sign. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and ties.

39. 

40. 

41. 

42. 

43. 

44. $\frac{2}{4}$ $\frac{6}{8}$

45. $\frac{2}{4}$

46. $\frac{6}{8}$ *Fine* *D.C.*

47. $\frac{6}{8}$ *tr* *tr*

DEL ACORDE PERFECTO MAYOR Y MENOR

Al dar un desarrollo tan grande a estos estudios mi intención ha sido conseguir que los discípulos puedan tocar fácilmente en todas las tonalidades. Ciertas combinaciones de dedos parecerán difíciles al principio; esto no es un motivo para abandonarlas; por el contrario, deben acometerse con valor y convicción. Siempre queda algo de tal trabajo, aun en el caso en que se ejecuten lentamente dichos acordes; y los esfuerzos que se hayan efectuado para vencer ciertas imposibilidades mostrarán muy pronto que éstas no son sino aparentes. Ellas ofrecerán solamente obstáculo insuperable a los artistas que por pereza hayan contraído la funesta costumbre de tocar siempre en tonalidades fáciles (Véase desde el N° 48 hasta el N° 52).

EJERCICIOS SOBRE ACORDES MAYORES Y MENORES

Mayor

48.

Menor

49. 

Mayor

50.

The musical score for 'Mayor' begins at measure 50. It is written for a single melodic line in 2/4 time. The first six measures (50-55) are in C major. At measure 55, the key signature changes to B-flat major (two flats). The next four measures (56-59) are in B-flat major. At measure 59, the key signature changes to B major (two sharps). The score ends at measure 59. The melody is a continuous eighth-note line with various rests and ties.

Menor

51. 

Mayor

52.

The image displays a musical exercise titled 'Mayor' (numbered 52) in 2/4 time. It consists of 12 staves of music. The key signature changes progressively from staff to staff: Staff 1 is C major (no sharps or flats); Staff 2 is F major (one flat); Staff 3 is Bb major (two flats); Staff 4 is Eb major (three flats); Staff 5 is Ab major (four flats); Staff 6 is Db major (five flats); Staff 7 is C minor (three flats); Staff 8 is F# major (three sharps); Staff 9 is C# major (two sharps); Staff 10 is G# major (three sharps); Staff 11 is D# major (four sharps); and Staff 12 is A# major (five sharps). Each staff contains a single melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups, and rests. The exercise concludes with a final double bar line on the twelfth staff.

ARPEGGIOS

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

j)

k)

l)

m)

n)

o)

p)

q)

r)

s)

t)

u)

v)

w)

x)

y)

z)

aa)

ab)

ac)

ad)

ae)

af)

ag)

ah)

ai)

aj)

ak)

al)

am)

an)

ao)

ap)

aq)

ar)

as)

at)

au)

av)

aw)

ax)

ay)

az)

ba)

bb)

bc)

bd)

be)

bf)

bg)

bh)

bi)

bj)

bk)

bl)

bm)

bn)

bo)

bp)

bq)

br)

bs)

bt)

bu)

bv)

bw)

bx)

by)

bz)

ca)

cb)

cc)

cd)

ce)

cf)

cg)

ch)

ci)

cj)

ck)

cl)

cm)

cn)

co)

cp)

cq)

cr)

cs)

ct)

cu)

cv)

cw)

cx)

cy)

cz)

da)

db)

dc)

dd)

de)

df)

dg)

dh)

di)

dj)

dk)

dl)

dm)

dn)

do)

dp)

dq)

dr)

ds)

dt)

du)

dv)

dw)

dx)

dy)

dz)

ea)

eb)

ec)

ed)

ee)

ef)

eg)

eh)

ei)

ej)

ek)

el)

em)

en)

eo)

ep)

eq)

er)

es)

et)

eu)

ev)

ew)

ex)

ey)

ez)

fa)

fb)

fc)

fd)

fe)

ff)

fg)

fh)

fi)

fj)

fk)

fl)

fm)

fn)

fo)

fp)

fq)

fr)

fs)

ft)

fu)

fv)

fw)

fx)

fy)

fz)

ga)

gb)

gc)

gd)

ge)

gf)

gg)

gh)

gi)

gj)

gk)

gl)

gm)

gn)

go)

gp)

gq)

gr)

gs)

gt)

gu)

gv)

gw)

gx)

gy)

gz)

ha)

hb)

hc)

hd)

he)

hf)

hg)

hh)

hi)

hj)

hk)

hl)

hm)

hn)

ho)

hp)

hq)

hr)

hs)

ht)

hu)

hv)

hw)

hx)

hy)

hz)

ia)

ib)

ic)

id)

ie)

if)

ig)

ih)

ii)

ij)

ik)

il)

im)

in)

io)

ip)

iq)

ir)

is)

it)

iu)

iv)

iw)

ix)

iy)

iz)

ja)

jb)

jc)

jd)

je)

jf)

jj)

jh)

ji)

jj)

jk)

jl)

jm)

jn)

jo)

jp)

jq)

jr)

js)

jt)

ju)

jv)

jw)

jx)

ji)

jj)

jk)

jl)

jm)

jn)

jo)

jp)

jq)

jr)

js)

jt)

ju)

jv)

jw)

jx)

ky)

kz)

la)

lb)

lc)

ld)

le)

lf)

lg)

lh)

li)

lj)

lk)

ll)

lm)

ln)

lo)

lp)

lq)

lr)

ls)

lt)

lu)

lv)

lw)

lx)

ly)

lz)

ma)

mb)

mc)

DEL ACORDE DE SEPTIMA DOMINANTE

Siendo el acorde de séptima dominante el mismo en los modos mayores y menores viene a ser aquí el complemento de los estudios precedentes. Se deberá trabajar conservando siempre esa misma regularidad que recomiendo sobremanera (Véase los N° 53 y 54).

EL ACORDE SOBRE LA SEPTIMA DOMINANTE

53.

54.

The musical score for exercise 54 consists of 12 staves of music. The first staff is in 2/4 time and begins with a treble clef. The key signature changes through the staves: the first staff is in C major, the second in D major, the third in E major, the fourth in F major, the fifth in G major, the sixth in A major, the seventh in B major, the eighth in C major, the ninth in D major, the tenth in E major, the eleventh in F major, and the twelfth in G major. The music is written in a single melodic line on a five-line staff, featuring a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The exercise concludes with a double bar line on the final staff.

DEL ACORDE DE SEPTIMA DISMINUIDA

Este acorde desempeña un gran papel en la composición musical actual; gracias a su elasticidad, presta servicios incalculables; pues al estar compuesto únicamente de terceras menores, se puede interpretar de muchas maneras diferentes. Es sumamente útil para el músico.

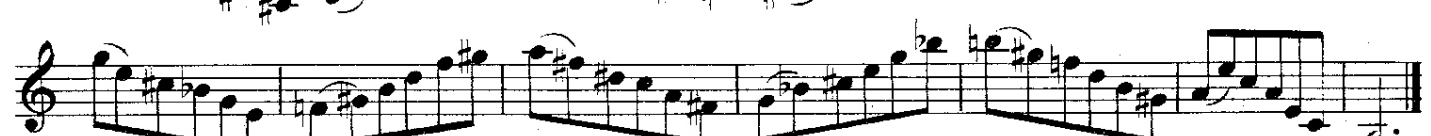
Se pueden hacer sucesiones de acordes de séptima disminuída, porque se encadenan con mucha facilidad. He presentado este acorde en ritmos y encadenamientos diferentes, para que el discípulo pueda formarse una idea cabal de ello (Véase desde el N° 55 hasta el N° 61).

EJERCICIOS SOBRE EL ACORDE DE SEPTIMA DISMINUIDA

55.

The exercise consists of 12 staves of music. Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is a continuous eighth-note pattern that changes as the key signature changes by one semitone per staff. The keys are: C major, B minor, Bb major, Ab major, Gb major, F major, Eb major, D major, Db major, C major, Bb major, and Ab major.

56.    

57.     

58.     

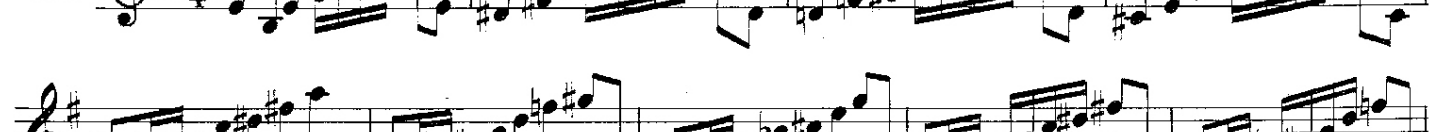
59. 

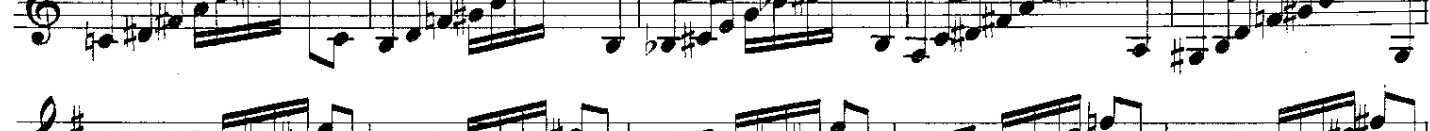
60. 

61. 

62. 

63. 

64. 

65. 

66. 

67. 

68. 

69. 

70. 

71. 

72. 

73. 

DEL CALDERON

Reúno en estos estudios una serie de calderones en forma de preludios, con el fin de acostumbrar a los discípulos a terminar bien un solo. Bueno será transportar estos calderones a todos los tonos. Es necesario tener cuidado de respirar en los sitios en que se encuentran pausas, para llegar a la conclusión de la frase con toda la fuerza, y sin dejar caer el sonido; de otro modo el efecto se encontraría completamente destruido.

CADENCIAS

62. *a piacere*

The musical score for exercise 62, titled 'CADENCIAS' and marked 'a piacere', is presented on 12 staves. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The exercise consists of a series of melodic lines, many of which are slurred and include trills (marked 'tr'). The notation is complex, with many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast and technically demanding piece. The staves are arranged in a single column, and the music flows from the first staff down to the last.

TRIPLE STACCATO

DEL GOLPE DE LENGUA EN STACCATO TERNARIO

El staccato consiste en separar con regularidad una sucesión de notas sin que el golpe de lengua sea demasiado seco ni demasiado largo. Para llegar a semejante perfección habrá que trabajar muy lentamente los primeros estudios que sirven de punto de partida.

Ante todo conviene dedicarse a pronunciar las sílabas con mucha igualdad.



Para dar más igualdad al golpe de lengua, al principio es necesario alargar algo cada sílaba, de modo que las notas queden bien ligadas entre sí. Solamente cuando el golpe de lengua sale con precisión, se ha de pronunciar con más sequedad para obtener el verdadero staccato.

He aquí el mecanismo del staccato ternario.

Al pronunciar las sílabas tu, tu, ku, tu, tu, ku, la lengua se coloca entre los dientes de la mandíbula superior, y al retirarse produce los dos primeros golpes. Entonces la lengua debe ir al fondo de la boca y obstruir la garganta inflándose por el efecto de la pronunciación de la sílaba "ku", que dejando penetrar la columna de aire en la boquilla determina el tercer golpe.

Para dar a este efecto de vaivén una gran regularidad, es menester trabajar lentamente a fin de que la lengua deje escapar por cada sílaba la misma cantidad de aire, lo mismo que lo haría una válvula.

Gracias a este género de articulación ya no hay trozos musicales difíciles; se puede llegar a tocar tan fácilmente como con una flauta; pero para eso se necesita una gran pureza. La experiencia me ha demostrado que para obtener un staccato verdaderamente variado, es preciso pronunciar las sílabas tu, tu, ku - tu, tu, ku como acaba de indicarse, y no las sílabas du, du, gu - du, du, gu; es verdad que éstas salen con más rapidez, pero en vez de separarse producen un golpe de lengua en el sonido.

El golpe de lengua no debe ser muy precipitado; porque entonces el oyente acaba por no distinguirlo. Conviene pues acordarse que esta articulación debe servir para ejecutar trozos cambiando de nota a cada golpe de lengua y no para imitar el ruido de la carraca. Por lo demás, se obtiene una velocidad suficiente por el medio que he indicado. Es necesario dedicarse principalmente a realizarlo con precisión y claridad irreprochables (Véase desde el N° 1 hasta el N° 76).

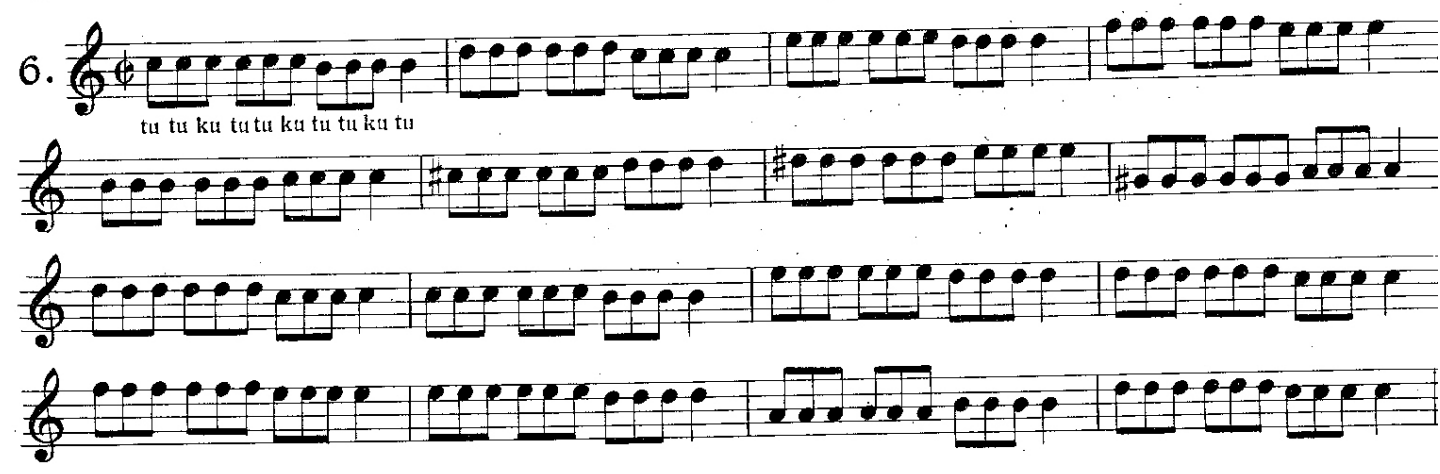
1.
tu tu ku tu tu ku tu

2.
tu tu ku tu tu ku tu

3.
tu tu ku tu tu ku tu

4. 
tu tu ku tu tu kuuu

5. 
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

6. 
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

7. 
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

8. 
tu tu kuuu tu kuuu tu kuuu

9. 
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

10. 
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

11. 
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu





18. 
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu *simile*





19. 
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu *simile*





20. 
tu tu kutu tukutu tukutu tu ku tu *simile*







21. 
tu tukutu tukutu tukutu tu tu ku tu *simile*





22. 
tu tu kutu tuku tu tuku tu tuku tu

23. 
tu tukututukututukututu ku tu

24. 

25. 

TEMA

26. 

27. 
tu tu ku tu tu ku tu

28. 
tu tu ku tu tu ku tu

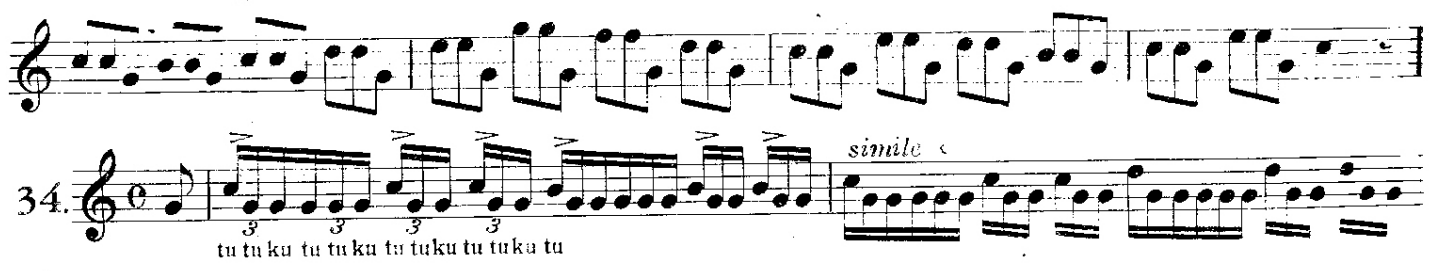
29. 
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

30. 
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku

31. 
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

32. 
tu tu ku tu tu ku tu

33.  *tu tu ku tu tu ku tu*

34.  *tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu* *simile*

35.  *tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu*

36.  *tutuku tutuku tutuku tu tu ku tutuku tutuku tutuku tu tu ku tu*

TEMA

[illegible]

TEMA

42. 

43. 

44. 

45. 

46. 

47. tu tu ku tu tu ku tu simile

simile

48. tu tu ku tu tu ku tu simile

simile

49. tu tu ku tu tu ku tu

50. tu tu kuta tu ku tu

51.

52. tu tu ku tu tu ku tu



57. 
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu





58. 
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu




59. 
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu




60. 



This musical score is for a trumpet part, spanning measures 61 to 65. It is written on five systems of a single staff each. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is characterized by a continuous eighth-note pattern, often with beamed sixteenth notes, creating a fast, flowing texture. Measure 61 begins with a treble clef and a key signature change to one flat. Measures 62 and 63 contain triplets, indicated by a '3' over the notes. The score concludes with a double bar line at the end of measure 65.

63. 

64. 

65. 

66. 

67. *tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu tu*

68.

69.

Presto

70. 

71. 
tu tu ku tu

72. 
tu tu ku tu

73. 

TEMA

74. 

VAR. 

Dal Segno

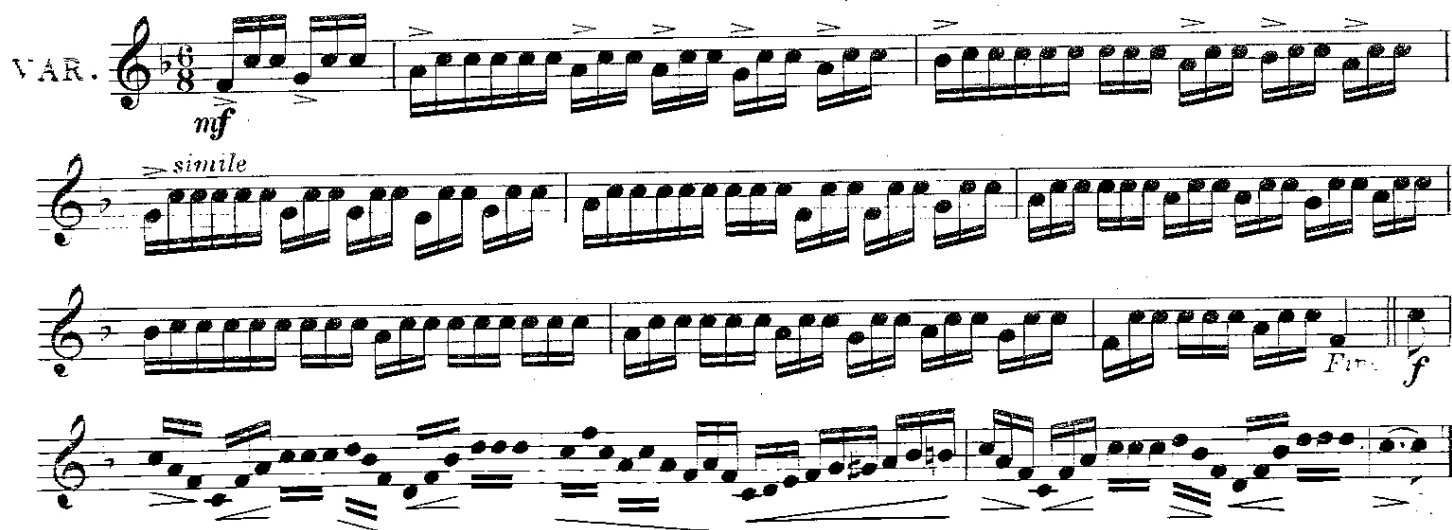
TEMA

Andante



TEMA

Allegro



DEL GOLPE DE LENGUA EN STACCATO BINARIO

Este tipo de staccato es un gran recurso en la ejecución de las escalas, de los arpeggios y de todos los pasajes en ritmo binario. Para llegar a ejecutarlo con precisión es menester estudiarlo lentamente, siguiendo los principios indicados para el golpe de lengua en staccato ternario.

Se han de pronunciar primitivamente las sílabas:



Como se ve, la lengua opera un movimiento de vaivén que es muy difícil de obtener con perfecta igualdad; pero una vez adquirido este resultado, se pueden ejecutar los pasajes más difíciles con toda la rapidez, energía y decisión deseables.

Después de haber trabajado todos los estudios inherentes a los acordes perfectos, así como a los de séptima dominante y séptima disminuida, y de ejecutarlos empleando este mismo staccato, con el fin de acostumbrar los dedos a andar regularmente con la lengua, éste será un fecundo trabajo (Véase desde el N° 77 hasta el N° 114).

DOBLE STACCATO

77.

tu ku tu ku tu tu kuku kuku

78.

tu kuku kuku tu ku tu ku tu

79.

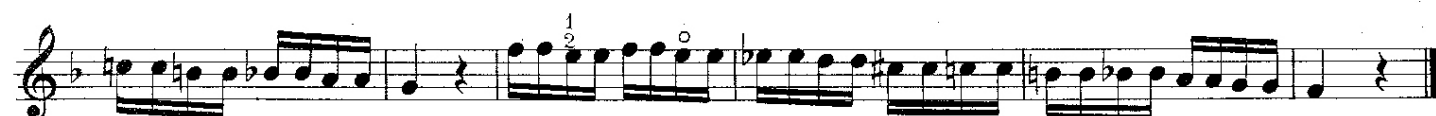
tu tu kuku kuku tu kuku kuku tu

80.

tu tu ku tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu ku tu

81.

tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu



87. 
tu ku tu ku tu

88. 
tu ku tu ku tu ku tu tu

89. 
tu ku tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu

90. 
tu ku tu ku' tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu











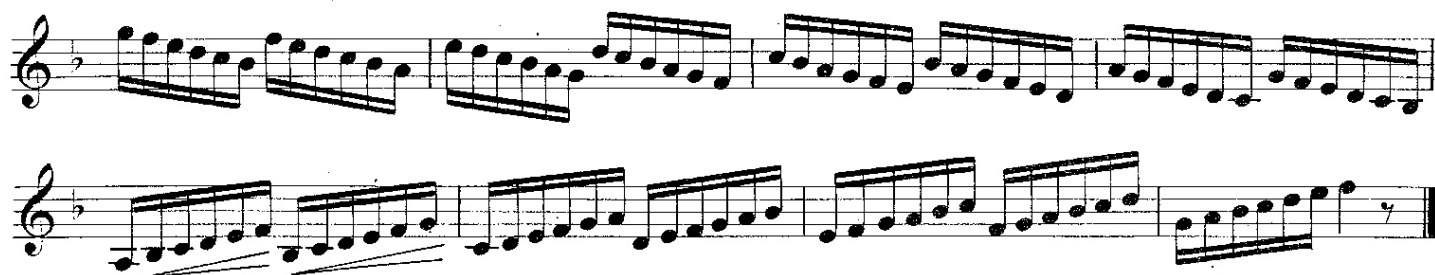
91. 

tu kutu kutu ku tu kutu ku tu ku tu



92. 

tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu



93. 

tu kutu ku tu kutu ku tu

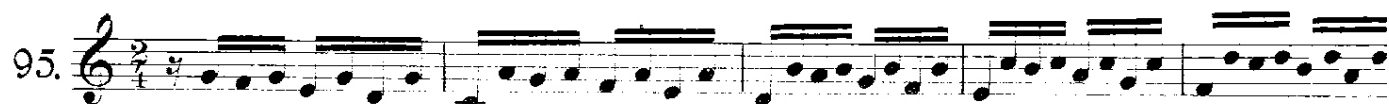




94. 

tu ku tu ku tu ku tu ku tu kutu




95. 
 ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu





96. 
 ku tu ku tu ku tu ku tu





97. 
 ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu





98. 
 tu ku tu ku tu



99. 
 tu ku tu ku tu ku tu



100.  *tu kutuku tukutu ku tu kutuku tuku tu ku tu*



101.  *tu takutu kutu ku tu kutukutu*

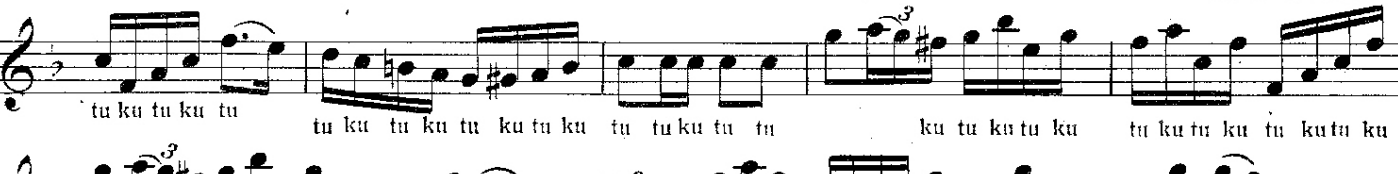


102.  *tu tu ku tu ku tu ku tu*



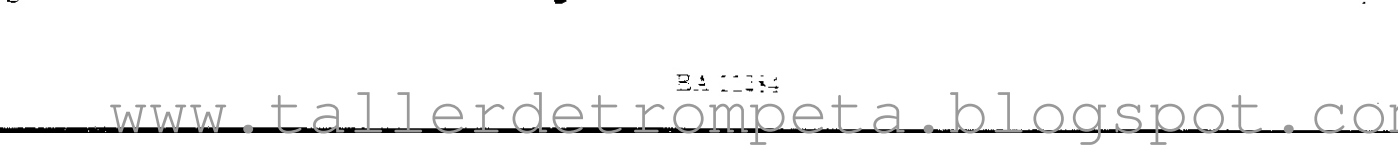
103.  *tu ku tu ku tu kutu ku tu ku tu ku tu kutu ku tu ku tu*

 *tu ku tu ku tu*

 *ku tu ku tu*

104.  *ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku*

 *tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu ku tu*

 *ku tu kutu ku tu kutu ku tu kutu ku tu kutu ku tu kutu ku*

105. *tu kutu ku tu kutu ku tu*

106. *Fine* *tr* *3* *3* *tr* *3* *3*
 tu tu ku tu tu ku tu tu tu ku tu tu ku tu

107. *3*
 tu ku tu ku tu tu ku tu tu ku tu ku tu

108. *3*
 tu tu kutukutukutukutukutuku tu

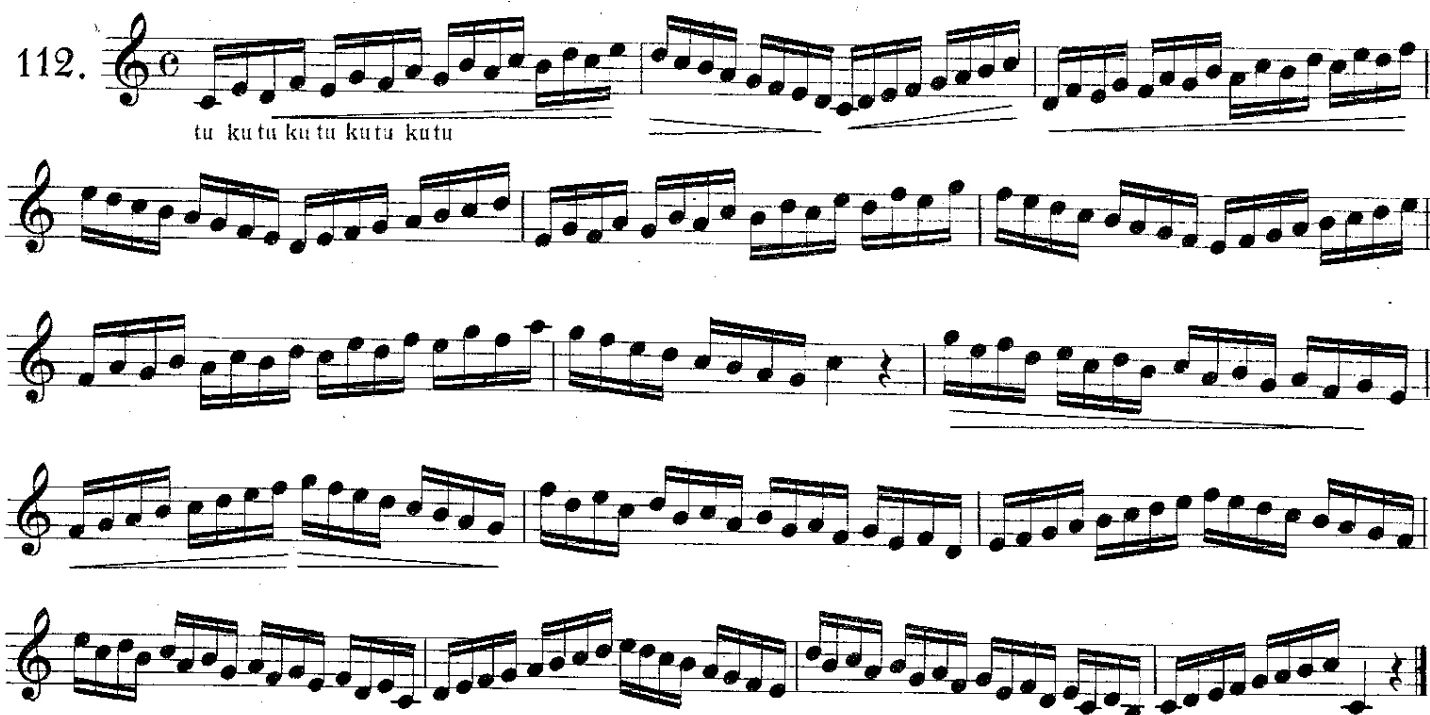
109. *3*
 tu tu kutukutukutukutukutuku tu ku tu

110. *3*
 tu tukutukutukutukutukutuku tu

D.C.

111. 

tu tu ku tu ku tu ku tu

112. 

tu kuta kuta kuta kuta

113. 

tu ku tu ku tu ku tu ku tu

114. 

tu ku tukutuku tukutuku tu ku tu kuta kutukutuku

DEL LIGADO EN STACCATO BINARIO

Para interpretar ligados en staccato binario hay que emplear un tipo particular de pronunciación. Sería monótono el hacer siempre staccato sin acudir a los ligados: en cambio su mezcla produce una variedad feliz en la ejecución, al mismo tiempo que facilitar la prontitud del movimiento.

Esta articulación se obtiene pronunciando las sílabas que siguen:

ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta ka ta ka

ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta ka ta

La sílaba "ta" sirve para atacar la primera nota, y la sílaba "a" que viene después permite ligar fácilmente con la segunda nota prolongando el sonido. Este golpe de lengua es seguramente uno de los más indispensables, puesto que se encuentra su empleo en todos los géneros de música (Véase desde el Nº 115 hasta el Nº 134).

EL LIGADO Y DOBLE STACCATO

115. ta-a ta ka ta ta-a ta ka ta

116. ta-a ta ka ta ta-a ta ka ta

117. ta-a ta ka ta ka ta ka ta ta-a ta ka ta ka ta ka ta

118. ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta

119.  ta - a ta ka ta - a ta ka ta - a ta ka ta - a ta ka ta - a ta ka ta



120.  ta - a ta ka ta ka ta ka ta - a ta ka ta ka ta ka ta

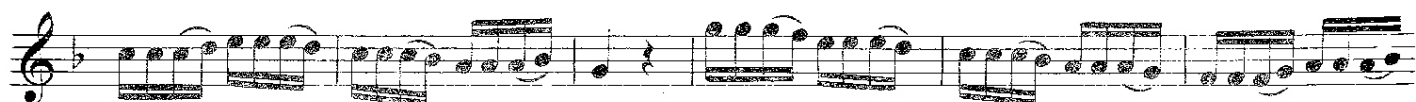
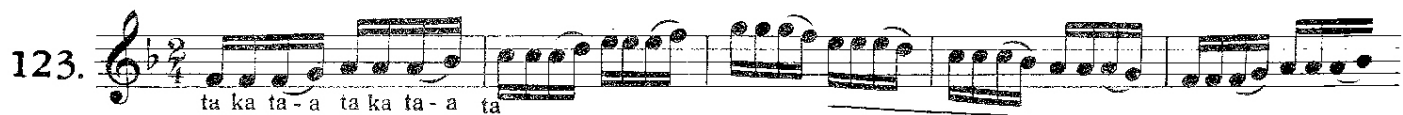


121.  ta - a ta ka ta - a ta ka ta - a ta ka ta



122.  ta - a ta ka ta - a ta ka ta - a ta ka ta - a





127. 
ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta

128. 
ta-a taka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka

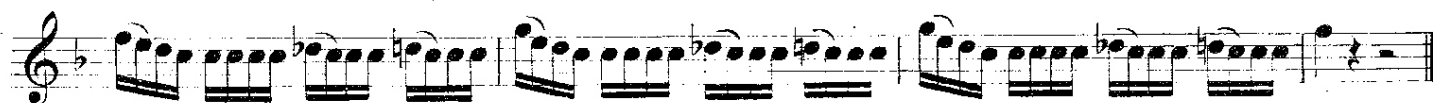
129. 
ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta

130. 
ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta



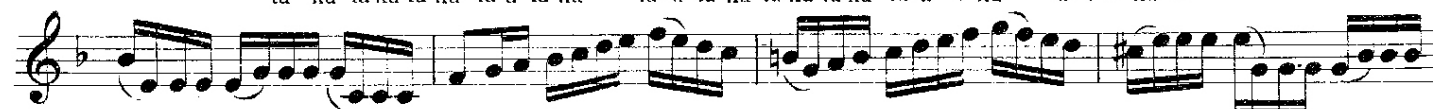
131. **Allegro**

ta - a ta ka ta ka ta ka ta - a ta ka ta ka ta ka ta



132. **Allegro**

ta ka taka ta ka ta - a ta ka ta - a ta ka taka ta ka ta - a ta ka ta - a ta ka ta



133. **Allegro**

ta - a ta ka ta - a ta ka ta



134. **Presto**

tataka tata



DEL GOLPE DE LENGUA DE CLARIN

Habiendo observado muchísimas veces —ora en el Conservatorio, ora en otra parte—, que los discípulos que sabían hacer el golpe de lengua de clarín, casi nunca llegaban a ejecutar muy correctamente el verdadero staccato, deduje de ello que ese golpe de lengua es un obstáculo para las demás articulaciones, y recomendé que no se estudie sino cuando se poseen bien todos los demás. Su ejecución es por otra parte de las más fáciles cuando se han llegado a dar bien los golpes de lengua binario y ternario (Véase desde el N° 135 hasta el N° 145).

DEL GOLPE DE LENGUA APLICADO AL CLARIN

Allegro

135. 

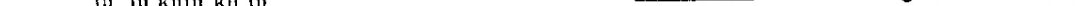
Tempo di marcia

136. 

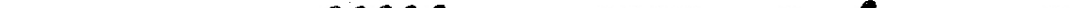
Allegretto

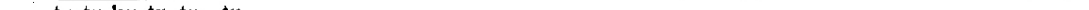
137. 

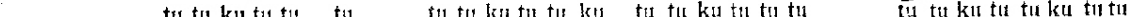


142. 

The first system of the musical score for 'The Merry Widow' waltz, measures 1-4. The notation is in 3/4 time, key of B-flat major (two flats). The melody is written on a single staff with a treble clef. It begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a quarter rest.

143. 
tu ku tu ku tu

144. 

145. 

tu tu ku tu

ULTIMA PARTE

ESTUDIOS CARACTERISTICOS

FANTASIAS Y VARIACIONES

www.tallerdetrompeta.blogspot.com

ULTIMA PARTE

He compuesto los catorce estudios que siguen con el objeto de inculcar en los discípulos una invencible fuerza de voluntad. Ellos se cansarán sin ninguna duda, principalmente al principio, tocando trozos tan largos; el estudio y la experiencia les enseñará a triunfar de esta dificultad, y a descubrir recursos para llegar sin obstáculo al objeto de su tarea. Entre los medios que ofrece casi invariablemente toda composición, les indicaré los pasajes del canto invitándoles a tocarlos con extrema dulzura, disminuyendo el sonido. En la trompeta se pueden obtener, como hacen los cantores, sonidos claros abriendo los labios y sonidos opacos cerrándolos. Ese será un excelente medio de descansar sin dejar de tocar, y al mismo tiempo introduciendo felices contrastes en la ejecución. Con esos pequeños artificios, conservando los recursos con destreza, el ejecutante llegará al fin del trozo más largo y cansador, no solamente sin gran dificultad, sino también con una reserva de fuerza y de poder, cuyo efecto empleado en los últimos compases es infalible sobre el oyente.

Las doce grandes piezas que se encuentran a continuación de los estudios, son el resumen de las diversas enseñanzas contenidas en este volumen; en ellas se encontrarán todas las articulaciones, todos los pasajes de velocidad, todas las dificultades cuya solución he dado antes alternativamente. Además se encontrarán melodías apropiadas para formar el gusto del discípulo, para hacerlo tan completo y perfecto como sea posible.

Aquí se detiene naturalmente mi tarea de profesor, sobre todo de profesor que emplea la escritura en vez de la palabra. Hay cosas que pueden transmitirse de viva voz, pero que no pueden confiarse al papel sin engendrar la confusión y la oscuridad, o sin caer en la puerilidad.

Hay además otras cosas de un orden tan elevado y tan sutil, que escapan a la interpretación de la palabra como a la de la escritura. Se las siente, se las adivina, pero no se las explica. Esas cosas constituyen el alto estilo, la gran escuela que tengo la noble ambición de querer fundar para la trompeta, como existen ya para el canto y para la mayor parte de los instrumentos.

Los lectores de este método que quisieran llegar a esas elevadas cimas, deberán ante todo dedicarse a oír música buena y bien interpretada. Entre los cantores y los talentosos instrumentistas, buscarán con esmero y ávidamente a los perfectos modelos; y tal empresa, después de haber perfeccionado su gusto, desarrollado su sentimiento y de haberlos conducido lo más cerca posible de la perfección en lo bello, quizá les revele la chispa original que debe iluminar un día su talento y hacerlos dignos de ser a su vez citados e imitados en el porvenir.

CATORCE ESTUDIOS CARACTERISTICOS

Allegro moderato

1. *mf*

mp

f

Fine f

p

mf

f

mf

f

mp

mf

rull. D. C.

Legato

2. *pp*

dolce

tr *agilato* *f*

pp *f*

rall. *pp* *a tempo*

Moderato

3. *mp* *3* *3* *3* *6* *6* *p* *cresc.* *f* *dim.* *pp* *p* *p* *p* *mf* *mp* *pp* *cresc.* *ff*

This musical score is for a piece in Moderato tempo. It consists of 13 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is marked *mp* (mezzo-piano) and features triplet markings (*3*) and sixteenth-note groupings (*6*). The melody is characterized by rapid sixteenth-note passages. Dynamics vary throughout, including *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *dim.* (diminuendo), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs. The final staff concludes with a *ff* marking and a double bar line.

Allegretto

4. *mf*

mf

mp

p

f

mp

mf

pp

cresc.

p

tr

cresc.

mf

f

Allegro

5. *pp*

mf *dim.* *dim.* *pp* *p* *mp* *mf* *cresc.* *f* *mf* *dim.* *pp* *mf* *dim.* *dim.* *pp* *cresc.* *f*

Moderato

6. *mf*

p

mp *f*

mf

p *pp*

cresc. *dim. e rall.* *mf a tempo*

p *f*

f

Allegro

7. *f*

p

rit.

p

mf

p

f

mp

Più agitato

TEMPO I.

ff

Allegro moderato

8. *mp*

cresc. *f*

p cantabile

a tempo

mf *p* *p* *f* *p* *f*

9. *Allegro*

mf

f

Più largo

p

Più allegro

rall.

f

mp

mf

f

10. **Allegro** ♩

mf

cresc.

Più lento

Fine mf

The musical score consists of ten staves. The first five staves are marked 'Allegro' with a quarter note symbol and 'mf'. The sixth staff is marked 'Più lento' and 'Fine mf'. The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures (one flat and two sharps), time signatures, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a final key signature change to two sharps.

11. Allegretto

mf

f

f

p *espress.*

mf

mf

p

mf *TEMPO I.*

f

Allegro moderato

12. *f*

cresc.

dim.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

f

Allegro non troppo

13. *p*

The musical score is written on 12 staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro non troppo'. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic marking. The music consists of a continuous eighth-note melody. Various fingerings are indicated by numbers (1, 2, 3) below the notes. The score includes slurs, accents, and a final cadence on the twelfth staff.

Legato cromatico

14. $\frac{12}{8}$

The musical score for exercise 14, titled "Legato cromatico", is presented in 12/8 time. It consists of 11 staves of music. The first staff is marked with "14." and "12/8". The music is written in treble clef and features a complex, flowing melodic line with many slurs and ties, indicating a legato style. The key signature has one sharp (F#). The piece includes various musical ornaments such as trills (tr) and grace notes. The notation is dense, with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The final staff ends with a double bar line.

This image displays a page of musical notation, specifically a trumpet part, consisting of 12 staves. The notation is written in a single system across the page. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by complex melodic lines, often featuring beamed notes and slurs. Some measures include triplets, indicated by a '3' over the notes. The notation is dense and detailed, typical of a professional musical score.

BA 11284

Nº 1

FANTASIA Y VARIACIONES

Sobre la Cavatina

"BEATRICE DI TENDA"

de V. BELLINI

Andante

The first section of the musical score, marked 'Andante', consists of seven staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff also features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff starts with a piano (*p*) dynamic. The fifth staff continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The sixth staff is marked 'a piacere' (ad libitum). The seventh staff concludes the section with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

TEMA

The 'TEMA' section consists of three staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff concludes the section with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Var. I

mf

Var. II

mf



Var. III y Final



Final II

mf

tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku

f

BA 11284

Nº 2

FANTASIA Y VARIACIONES

Sobre
ACTEON

The musical score is written for a single melodic line in 6/8 time. It begins with the tempo marking **Andante** and a dynamic of *p* (piano). The first staff contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second staff introduces a dynamic of *f* (forte) and includes a fermata. The third staff continues the melodic development. The fourth staff features a *rall.* (rallentando) marking and ends with a dynamic of *p*. The fifth staff is marked **tempo** and includes a repeat sign. The sixth staff has a dynamic of *f* followed by a section marked *p*. The seventh staff features a dynamic of *f* and includes a trill. The eighth staff concludes with a *rall.* marking.

TEMA

Allegretto

p

tr

più lento

a tempo

f

veloce

rit.

a tempo

p

tr

tr

ad lib.

Var. I

Vivace

p

più lento

a tempo

p

mf

rall.

f

TEMPO I.

mp

Più moderato

f

rall.

a tempo

tu ku
tu tu ku

f

ad lib.

rall.

tu ku tu tu ku

Allegro

The musical score is written for a single melodic line, likely a trumpet, in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The piece begins with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a section marked 'Più moderato' and 'f' (forte). The tempo then slows down, indicated by 'rall.' (rallentando). It returns to 'a tempo' (allegretto) with a triplet of eighth notes. The melody includes vocalizations 'tu ku' and 'tu tu ku'. A section marked 'ad lib.' (ad libitum) follows, with a 'rall.' marking. The piece concludes with a final section marked 'Allegro'.

Final
Allegro

The musical score consists of ten staves of music in 2/4 time, written in a key with one flat (B-flat). The piece is marked 'Final Allegro'. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are indicated by 'f' (forte) at the beginning of the first staff, 'p' (piano) at the start of the fifth staff, and 'cresc.' (crescendo) below the seventh staff. A 'Doble stacc. ad lib.' instruction is placed above the fifth staff. The score concludes with a final cadence on the tenth staff.

BA 11284

Nº 3

FANTASIA BRILLANTE

Allegro maestoso

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time, featuring various dynamics and articulations. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into several measures, with dynamics ranging from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). The tempo is marked *Allegro maestoso*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accents.

f

p dolce

a tempo

rall. e dim.

p dolce

pp

cresc. poco a poco

mf cresc.

f

ff

come prima

p

f

TEMA

Andantino

p dolce

FIN

mf

poco agitato

p

Var. I

p

FIN

rall.

p

Var. II

p

FIN

rit.

a tempo

p

Var. III

The musical score for Var. III consists of 12 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a forte dynamic marking (*f*). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, often beamed in groups of six or eight. Various articulations are used throughout, including accents (>) and slurs. The key signature changes from C major to D major in the fifth staff, indicated by two sharps (F# and C#). Dynamics fluctuate, with markings for *dim.* (diminuendo) and *p* (piano) appearing in the sixth and seventh staves. A forte marking (*f*) reappears in the eighth staff. The piece concludes with a final cadence on the twelfth staff, marked with a double bar line and a repeat sign.

Nº 4 VARIACIONES

Sobre un tema de
NORMA
de V. BELLINI

JORGE E. CAYUMI
Taller de Trompeta
Introducción Musical

Andante maestoso

TEMA
Moderato

cresc. —



Var. II

The musical score for "Var. II" consists of ten staves of music in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. The music is marked with a piano (*p*) dynamic and includes various articulation marks such as accents and slurs. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The key signature changes to two flats in the fourth staff and remains there through the end of the piece. The score concludes with a final cadence on the tenth staff.

BA 11284



Nº 5

VARIACIONES

Sobre una canción tirolesa

Andante moderato (♩)

The first section of the musical score is written for a single melodic line in treble clef, key of D major (one sharp), and 9/8 time. It consists of four staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a trill (*tr*) on the final note. The second staff continues the melodic line. The third staff features a series of sixteenth-note runs and ends with a *rall.* (rallentando) marking. The fourth staff continues the melodic line with some triplet markings.

TEMA
Andante

The 'TEMA' section is written in treble clef, key of D major, and 3/4 time. It consists of three staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is characterized by eighth-note patterns and some triplet markings. The section concludes with a final cadence on the third staff.

Var. I.

The first variation, 'Var. I.', is written in treble clef, key of D major, and 3/4 time. It consists of four staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features triplet markings. The second staff includes fortissimo (*f*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The third staff returns to a piano (*p*) dynamic. The fourth staff concludes with a fortissimo (*f*) dynamic. The variation is characterized by rhythmic complexity, including many triplets and sixteenth-note patterns.

Var. II

p

mf

p

mf

a tempo

rall.

p

Var. III

p

mf

Var. IV

BA 11284

RONDO
Allegro

p

mf

1

mf

3

4

5

6

7

8

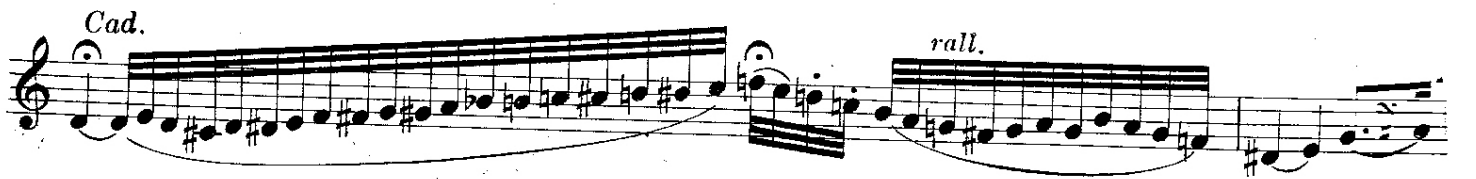
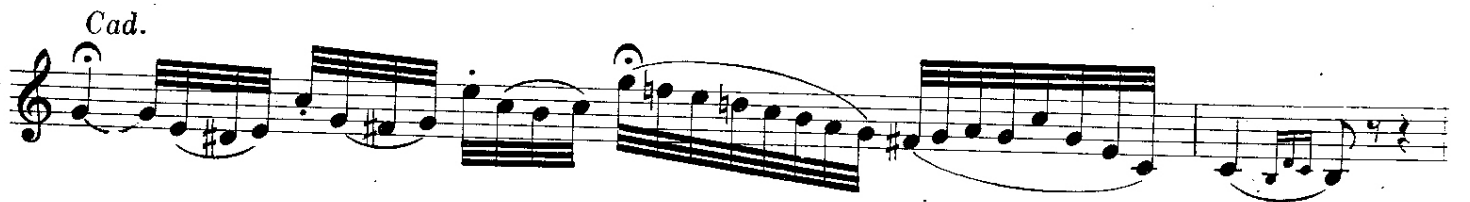
9

10

11

Nº 6
VARIACIONES
Sobre
EL PEQUEÑO SUIZO

Andante



BA 11284

TEMA
Andante (♩)

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The main theme, labeled 'TEMA Andante (♩)', begins with a piano (*p*) dynamic and a half-note tempo marking. It consists of two staves of music. The first staff ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The second staff includes a 'rall.' (rallentando) marking and a 'p' dynamic. The first variation, labeled 'Var. I.', starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and a common time (C) signature. It features a series of eighth-note patterns, with dynamics ranging from *p* to *f*. The variation includes several 'rall.' markings and 'a tempo' markings. The score concludes with a final 'rall.' marking.

Var. II

12/8

mf 3 3

p *cresc.* *(Triple staccato)* 3 3 3

tu ku tu ku tu ku

tu ku tu ku tu ku

Var. III
Adagio

p 3 6 *tr*

f *mp* *rall.*

Var. IV y Final
Allegro

tu tu ku tu tu ku

rit. *a tempo* *f accel.*

Nº 7

CAPRICHIO Y VARIACIONES

Andantino (♩)

p

mf

p

rall.

f

Andante moderato

First section of the musical score, marked *Andante moderato*. It consists of six staves of music in a single system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff includes a *rall.* (rallentando) marking with a deceleration line and a *p* dynamic. The section concludes with a double bar line on the sixth staff.

Var. I

Allegro moderato

Second section of the musical score, marked *Var. I* and *Allegro moderato*. It consists of four staves of music in a single system. The key signature remains two flats, and the time signature is common time. The first staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second and fourth staves contain triplets, indicated by a '3' over the notes. The section concludes with a double bar line on the fourth staff.

musical score for a single melodic line in B-flat major, featuring various dynamics and articulations.

The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a common time signature. The melody is written in eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties. A dynamic marking of *p* (piano) appears in the third measure. The second staff continues the melody, with a *cresc.* (crescendo) marking in the first measure. The third staff is labeled **Var. II** and begins with a *p* marking. The fourth staff continues the variation. The fifth staff continues the melody. The sixth staff begins with a *mf* (mezzo-forte) marking. The seventh staff begins with a *f* (forte) marking and includes repeat signs. The eighth staff continues the melody. The ninth staff begins with a *p* marking. The tenth staff concludes the piece with a double bar line.

BA 11284

Var. III

p

facilité

f

Nº 8

FANTASIA Y VARIACIONES

Sobre un tema alemán

Allegro moderato

The first section of the piece is marked 'Allegro moderato'. It consists of seven staves of music in treble clef with a common time signature (C). The key signature has one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). Trills are indicated by 'tr' above certain notes. The section concludes with a double bar line.

TEMA

Andante

The 'TEMA' section is marked 'Andante' and is in 3/4 time. It consists of four staves of music in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The music is characterized by a slower tempo and features triplets, indicated by a '3' over groups of notes. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The section ends with a double bar line.

BA 11284

Var. I.

[illegible]

Var. II.

Var. II.

3/4

f

f

p

www.alllordetrompet.blogspot.com



Var. III



BA 11284

Final

mf

f

tr

f

Nº 9

VARIACIONES

Sobre la canción

"¿VES TÚ, LA NIEVE QUE BRILLA?"

Andante quasi Allegretto

The first variation consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Andante quasi Allegretto'. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic. The second staff ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff includes a 'rall.' (rallentando) marking and ends with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff ends with a repeat sign.

Var. I.

Variation I consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It starts with a piano (*p*) dynamic and features several triplet markings (3). The second staff ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff includes a 'rall.' (rallentando) marking and ends with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff ends with a repeat sign.

Var. II

mf

mf

This section contains five staves of music for the Trombone part of Variation II. The music is in B-flat major, 2/4 time, and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The first staff begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The fifth staff ends with a repeat sign.

Var. III

p

mp

This section contains five staves of music for the Trombone part of Variation III. The music is in B-flat major, 2/4 time, and features a more rhythmic, eighth-note pattern. The first staff begins with a piano (p) dynamic. The fifth staff ends with a mezzo-piano (mp) dynamic and a repeat sign.

This musical score is written for a single melodic line in B-flat major, indicated by two flats in the key signature. The piece is divided into two main sections: a 'Final' section and an 'Allegro' section.

The 'Final' section begins with a piano (*p*) dynamic. It features a series of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The section concludes with a half note and a quarter note, both marked with a '3' (triple) and a slur.

The 'Allegro' section begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It is characterized by a fast, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The section includes various articulations such as slurs, accents, and breath marks. The dynamic builds to a forte (*f*) towards the end of the piece.

The score is written on ten staves, with the first three staves corresponding to the 'Final' section and the remaining seven staves corresponding to the 'Allegro' section.

BA 11284

Nº 10

CAVATINA Y VARIACIONES

Andante

The first section of the piece, 'Andante', is written for a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a piano (*p*) dynamic. The tempo is marked 'Andante'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (3) and a sextuplet (6) throughout the piece. The dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*). The section concludes with a 'lento' (slow) marking.

TEMA

Moderato

The 'TEMA' section is marked 'Moderato' and begins with a piano (*p*) dynamic. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is 'Moderato'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (3) and a sextuplet (6) throughout the piece. The dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*). The section concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.).

Var. I.

p *sempre stacc.*

1. 2.

Var. II.

p *a tempo* *rall.* *mf*

1. 2.

Var. III.

p

The image displays a page of musical notation, likely for a trumpet or trombone, consisting of ten staves. The notation is written in a single system, with each staff containing a line of music. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and ties used throughout the piece. Dynamic markings include *f* (forte) at the beginning of the fifth staff and at the end of the tenth staff. A *cresc.* (crescendo) marking is present at the beginning of the ninth staff. A trill (tr) is indicated above a note on the fifth staff. The notation is written in a standard musical staff with a treble clef. The page number 246 is visible in the top left corner.

Nº 11
**VARIACIONES
SOBRE UN TEMA FAVORITO**

de
C. M. von WEBER

Allegro moderato



Più lento



TEMPO I.



BA 11284

TEMA

Andante non troppo

p

mf *rall.* *p a tempo*

rall.

Var. I.

p

p *p* *p* *rall.* *p a tempo*

Var. II.

p

mf

rall. p a tempo

Var. III.

p

Piu lento

rall. p a tempo

Var. IV

The musical score for Var. IV consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 6/8 time signature, and a *mp* dynamic. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages. The second staff continues this pattern. The third staff features a repeat sign and a *pp* dynamic. The fourth staff includes *mf* and *p* dynamics. The fifth staff has a key signature change to one sharp (F#) and a *pp* dynamic. The sixth staff continues with *pp* dynamics. The seventh staff features a *cresc.* marking. The eighth staff continues the rapid sixteenth-note passages. The ninth staff includes the vocalization "tu tu ku tu tu tu tu" and a *f* dynamic. The tenth staff concludes the piece with a *f* dynamic and a final flourish.

Nº 12
VARIACIONES
 Sobre
 EL CARNAVAL DE VENECIA

Allegretto

The first section of the musical score is written for a single melodic line in 6/8 time. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with triplets indicated by a '3' over the notes. The section concludes with a *rall.* (rallentando) marking, followed by a *a tempo* marking and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The final measure of this section is also marked *rall.*

TEMA

The 'TEMA' section is written for a single melodic line in 6/8 time. It begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring triplets. The section is marked with a piano (*p*) dynamic in the middle and a mezzo-forte (*mf*) dynamic towards the end. The final measure of the section is marked *mf*.

Var. I. (♩)

A musical score for a single melodic line in 6/8 time, marked 'Var. I. (♩)'. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of triplet eighth notes. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and trills (marked 'tr'). A section labeled 'Doble stac.' (double staccato) appears in the third measure of the third staff. The score is characterized by frequent changes in dynamics, including *p*, *f*, *ff*, and *tr*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The piece concludes with a final flourish.



Var. II.

Var. III.
Andante (♩)

p

pp tu ku tu ku tu ku tu ku

Var. IV. (♩)

mf

f tu tu tu tu tu

tu tu tu tu tu tu tu

Libro bajado de:
www.tallerdetrompeta.blogspot.com

BA 11284
Industria Argentina
Printed in Argentina

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres gráficos M.A. BERMEJO
11 de Septiembre 539 - Haedo - Buenos Aires
el 28 de noviembre de 1990



www.tallerdetrompeta.blogspot.com

