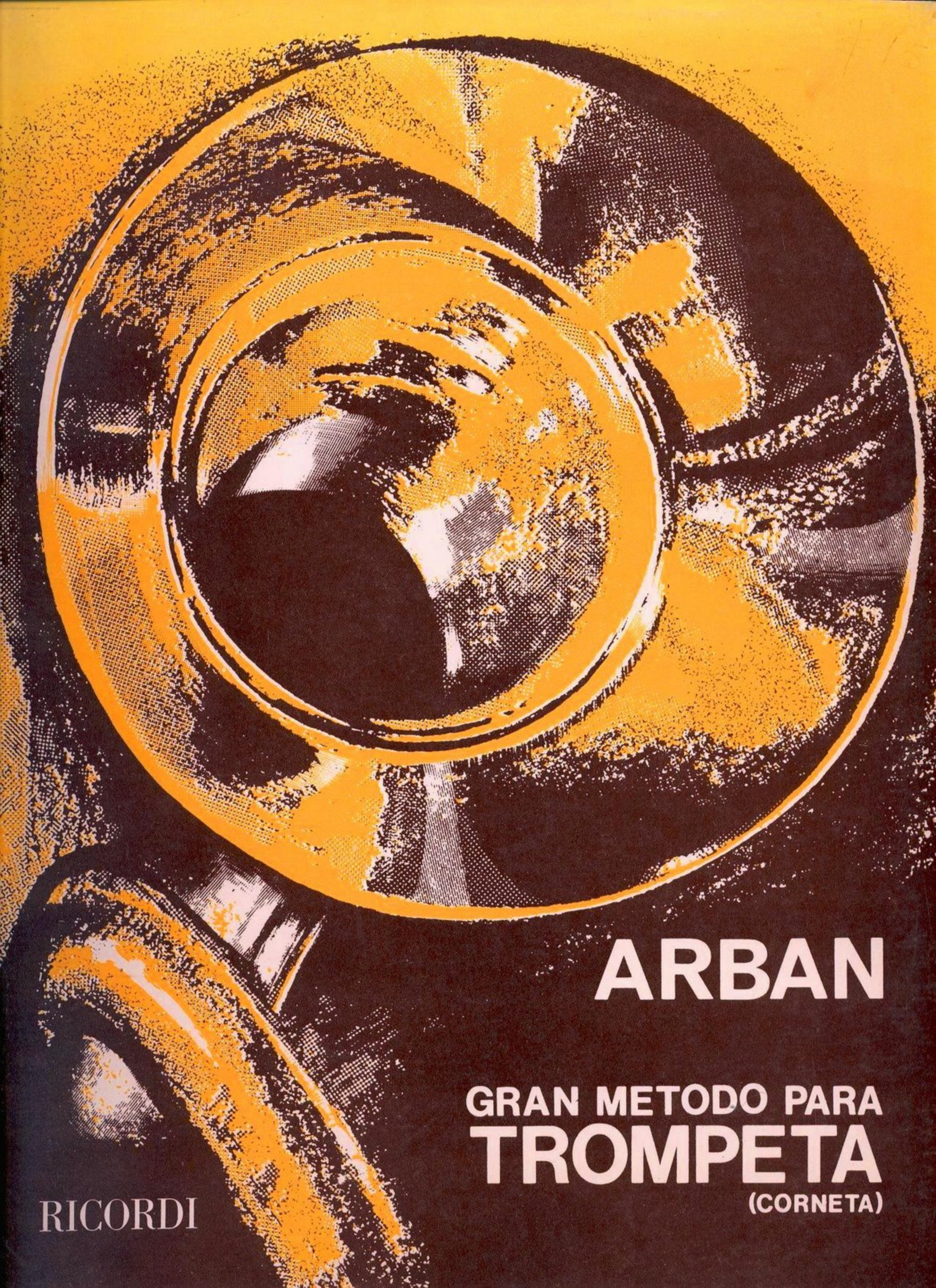




ARBAN

**GRAN METODO PARA
TROMPETA**
(CORNETA)

RICORDI

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

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

JOSE E. CAYUM
Método de Trompeta
Método Musical

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.

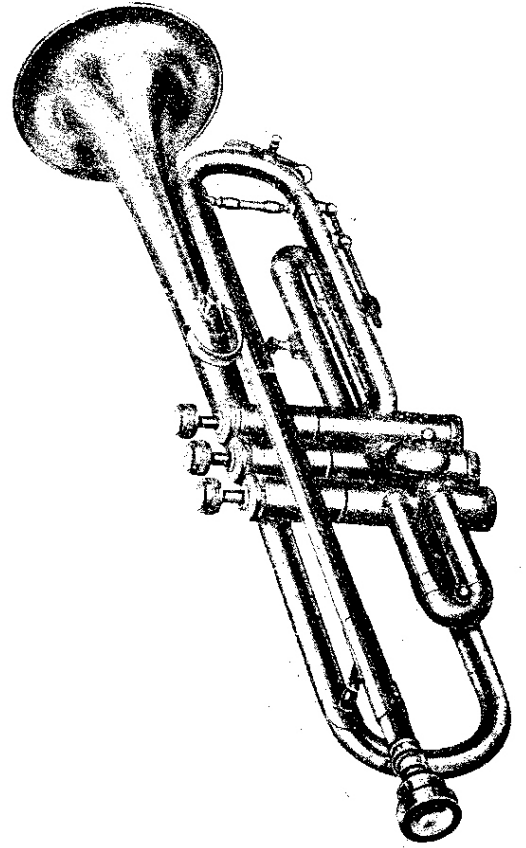
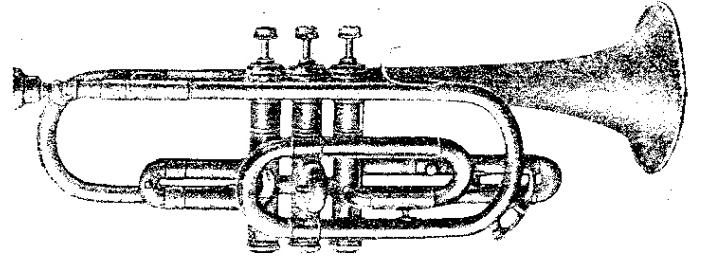
Los ideales artísticos, los estudios sobre el sonido y los principios instructivos de Arban fueron perpetuados en su espléndido "METODO PARA TROMPETA" que se ha mantenido en la más alta posición entre los trabajos similares, nunca superado en su plano artístico. Su Método ha sido adoptado en los mejores 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.

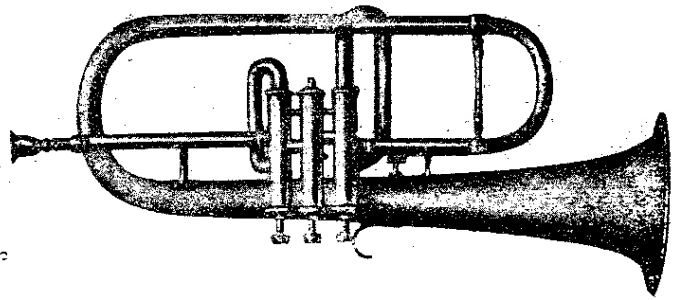
JOSE GOLDENCHTEIN.

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



TROMBÓN

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.

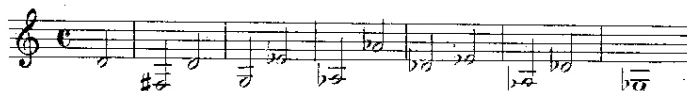
EMPLEO DE LA BOMBA GENERAL

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.

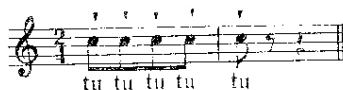
Es menester no llevar los labios hacia adelante, por el contrario, conviene estirar los extremos de la boca; por ese medio se consigue un sonido mucho más amplio. Cuando los labios comienzan a cansarse, no hay que forzar nunca los sonidos; se toca más piano, pues tocando fuerte se hinchan los labios, 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.

MODOS 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

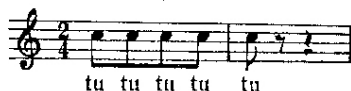
DEFECTOS QUE HAY QUE EVITAR

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 emitir 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 síncopas 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 síncopa.

Una síncopa 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 síncopa.

Es menester ejecutarla pronunciándola así:

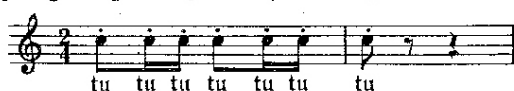


y no pronunciando:



No hay motivo para que la segunda nota ligada de una síncopa 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

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Lento'. The first note is a half note F#4, followed by a half note G4. The second staff continues with a half note A4, a half note B4, and a half note C5. The third staff has a half note D5, a half note E5, and a half note F#5. The fourth staff has a half note G5, a half note A5, and a half note B5. The fifth staff has a half note C6, a half note B5, and a half note A5. The sixth staff has a half note G5, a half note F#5, and a half note E5. The seventh staff has a half note D5, a half note C5, and a half note B4. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above the notes. The first staff also has a forte (f) dynamic marking.

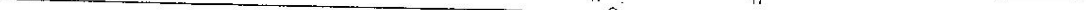
En ninguna circunstancia se han de abultar los carrillos; los labios no deben hacer ningún ruido en boquilla, contrariamente a lo que muchas personas piensan. El sonido se forma por sí solo; solamente se debe medir bien, tendiendo los labios para que esté a su altura y no debajo del diapasón, pues entonces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

PRIMEROS ESTUDIOS

1. *tu tu*
 2. *tu tu*
 3. *tu tu*
 4. *tu tu*
 5. *tu tu*
 6. *tu tu tu tu tu tu*

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. 

8.
 Musical score for exercise 8, consisting of six staves. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains two measures of music, each with a 'tu' marking above the first note. The second staff is in G major, also 2/4 time, with two measures of music and 'tu' markings. The third staff is in G major, 2/4 time, with two measures of music and 'tu' markings. The fourth staff is in G major, 2/4 time, with two measures of music and 'tu' markings. The fifth staff is in G major, 2/4 time, with two measures of music and 'tu' markings. The sixth staff is in G major, 2/4 time, with two measures of music and 'tu' markings.

9.
 Musical score for exercise 9, consisting of six staves. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains two measures of music, each with a 'tu' marking above the first note. The second staff is in G major, 2/4 time, with two measures of music and 'tu' markings. The third staff is in G major, 2/4 time, with two measures of music and 'tu' markings. The fourth staff is in G major, 2/4 time, with two measures of music and 'tu' markings. The fifth staff is in G major, 2/4 time, with two measures of music and 'tu' markings. The sixth staff is in G major, 2/4 time, with two measures of music and 'tu' markings.

10.

11.

12.

13.

14.

15. 


16. 



17. 



18. 



19. 






28. 



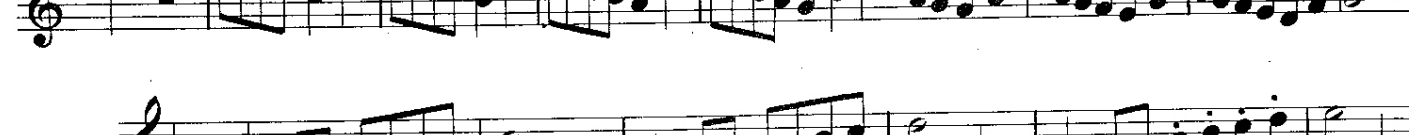
29. 

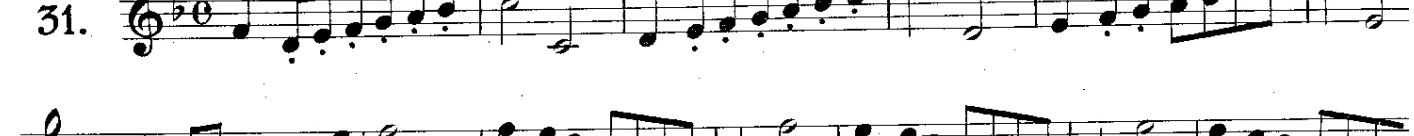




30. 



31. 





32. 







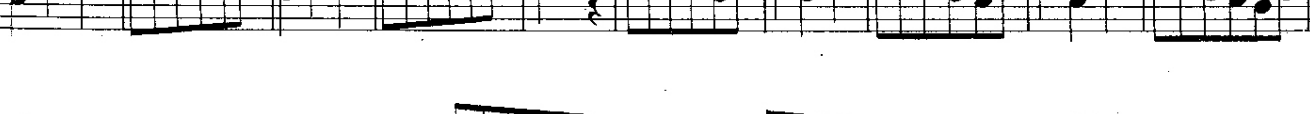
33. 



34. 

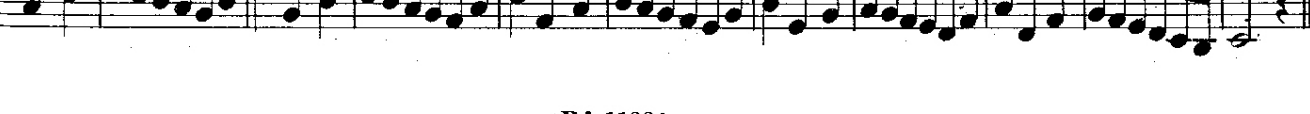


35. 

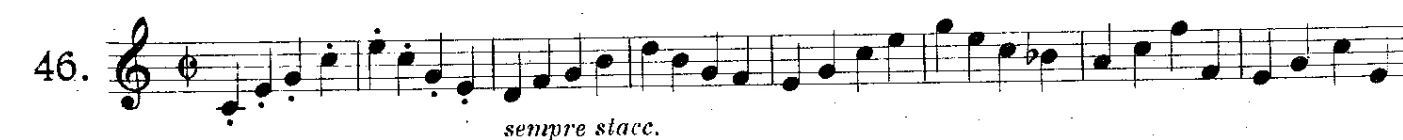


36. 



37. 



This musical score consists of ten staves of music. The first seven staves (measures 41-47) are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The eighth staff (measure 47) begins with a measure number '47.' and a common time signature 'C'. The remaining staves (measures 48-50) continue in common time. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1 and 2 below the notes in measures 49 and 50.

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.

2.

3.

4.

5.





ESTUDIOS COMPUESTOS DE CORCHEAS CON PUNTILLO SEGUIDAS POR SEMICORCHEAS

E. S. YUMÁN
Escuela de Trompeta
Institución 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:



tu tu tu tu tu

Y no como si hubiera una semicorchea de silencio:



tu tu tu tu tu

Tempo di Marcia

13.

15. Allegro



16.



Tempo di Mazurca

17. 

Allegro moderato

18. 

ESTUDIOS COMPUESTOS DE CORCHEAS SEGUIDAS POR SEMICORCHEAS

Para dar más ligereza a estos estudios es menester que la primera corchea sea entonada con más seguridad de lo que su valor indica; se la debe ejecutar como una semicorchea, observando un silencio entre ella y las dos semicorcheas que la siguen.

Se escribe así: 

y se debe ejecutar de esta manera:



Sucede lo mismo cuando una corchea sigue las semicorcheas.

Se escribe así:



y se debe ejecutar de esta manera:



Se escribe así:



y se debe ejecutar de esta manera:



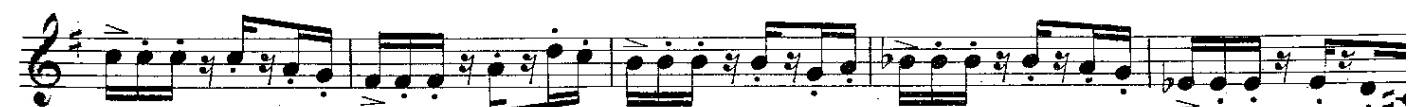
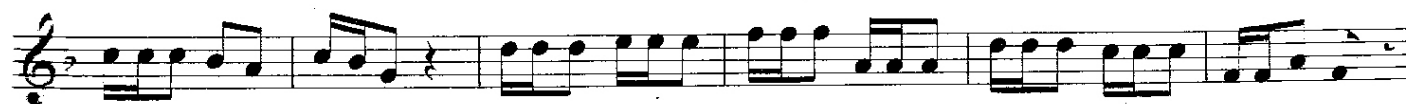
Moderato

19. 




20. 



24.

26. The musical score for measures 26 and 27 is presented across six staves. Measure 26, in 5/4 time, begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The first staff of measure 26 contains a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The second staff continues the melodic line. The third staff features a more complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. The fourth staff continues the melodic development. The fifth staff shows a change in the melodic line. The sixth staff concludes measure 26. Measure 27, in 2/4 time, begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The first staff of measure 27 contains a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The second staff continues the melodic line. The third staff features a more complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. The fourth staff continues the melodic development. The fifth staff shows a change in the melodic line. The sixth staff concludes measure 27.

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. *p* *f* *TEMPO I.* *p* *rall.* *f* *p* *f*

Allegretto

31. *f*

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 N° 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 N° 16 hasta el N° 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.

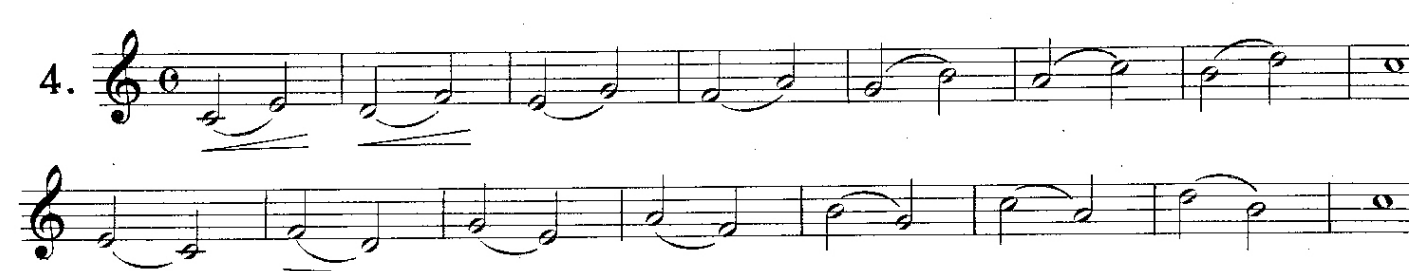
EJERCICIOS DEL LIGADO

1. 

The first exercise consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with various accidentals (sharps and naturals). The second and third staves continue the melodic line, also featuring beamed notes and accidentals. The exercise is designed to practice ligature and interval training.

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

A handwritten musical score consisting of 11 staves. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music features a variety of note values including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. Slurs are used to group notes across measures. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The subsequent staves continue the melodic and harmonic development. The notation is clear and legible, with some ink bleed-through visible from the reverse side of the paper.

**Allegretto****Andante**

This page contains a musical score for guitar, consisting of 12 staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is characterized by a series of ascending and descending melodic lines, often spanning multiple staves. Fret numbers (1, 2, 3) and fingerings (1, 2, 3) are indicated below the notes. The score is divided into two main sections: the first section spans from the first staff to the eleventh staff, and the second section, marked with a '12.' at the beginning of the twelfth staff, continues from the eleventh staff to the end of the page. The twelfth staff features prominent triplets, indicated by a '3' over groups of three notes.

20.

21.

21.

22.

23.

Allegro

24.

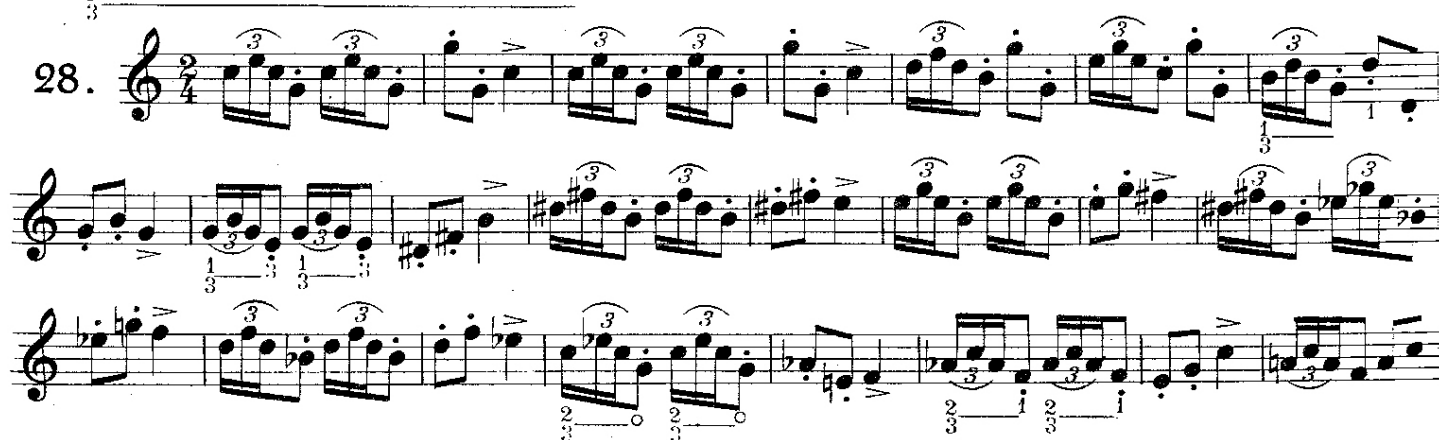
Allegro

25.

Allegro

26.

27. 

28. 

29.

30.

Movido

BA 11284









55. 





56. 





57. 





58. 





S^{va} ad libitum



Allegro

63. 

FINE

D.C.

Allegretto

64. 

65. 

66. 

*Allegretto grazioso*

69.

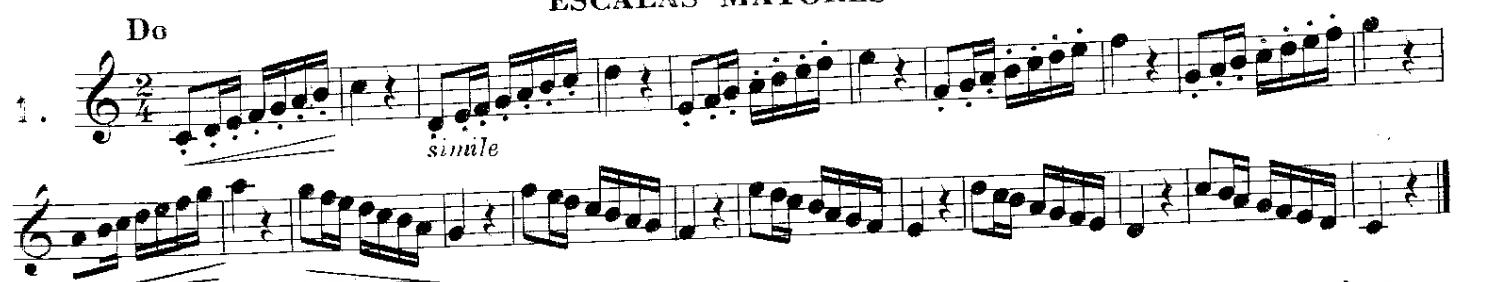
The musical score for exercise 69 consists of 12 staves of music in 2/4 time. The key signature changes from C major to B-flat major, then to B major, and finally to C major. The music consists of continuous eighth-note patterns.

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. 

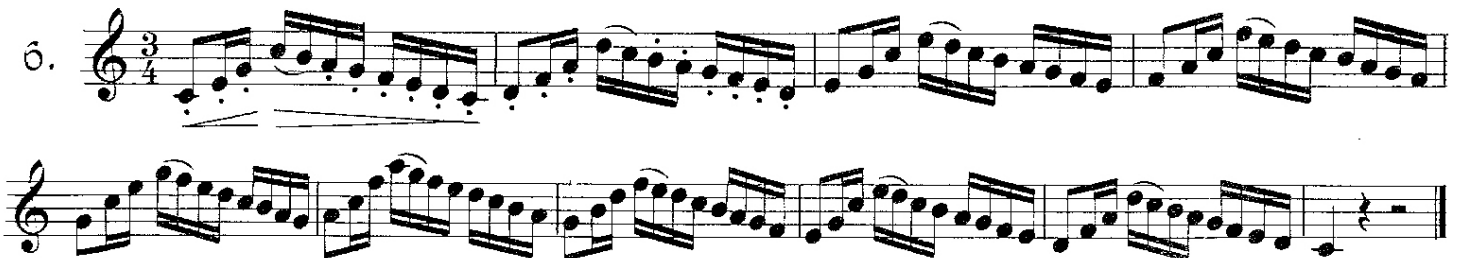
2. 

3. 

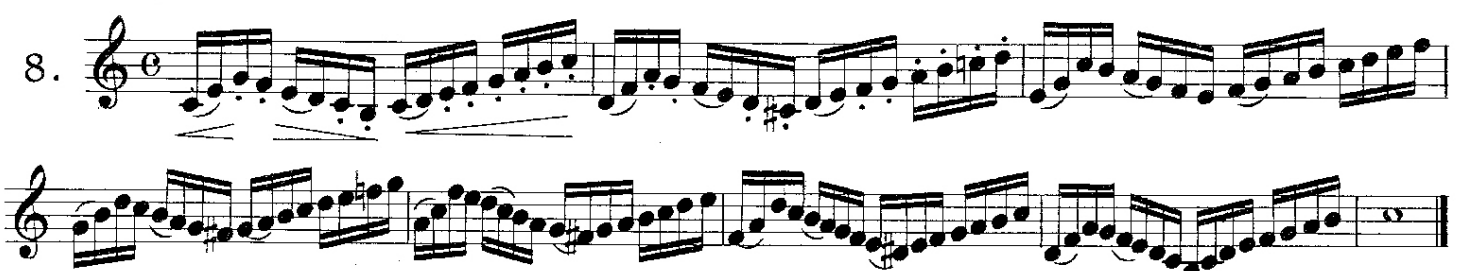
4. 

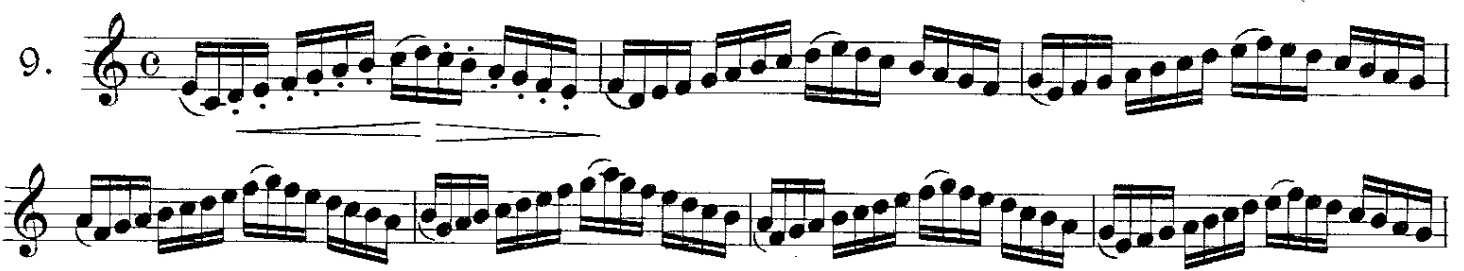
5. 



6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

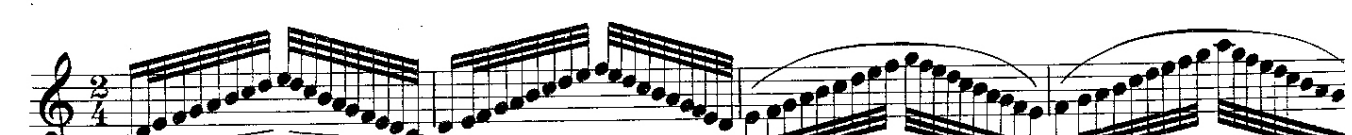
11. 

12.  Musical notation for exercise 12, common time signature. It consists of two staves of music. The first staff has a treble clef and a common time signature 'C'. The music is written in a single melodic line with many slurs and ties, creating a continuous, flowing pattern. The second staff continues the same pattern.

13.  Musical notation for exercise 13, 3/4 time signature. It consists of two staves of music. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line with many slurs and ties, creating a continuous, flowing pattern. The second staff continues the same pattern.

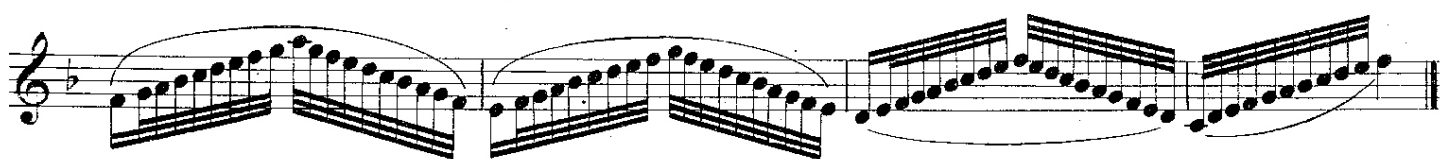
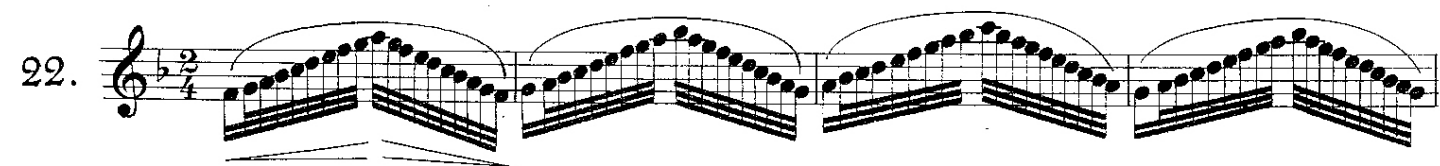
14.  Musical notation for exercise 14, 3/4 time signature. It consists of two staves of music. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line with many slurs and ties, creating a continuous, flowing pattern. The second staff continues the same pattern.

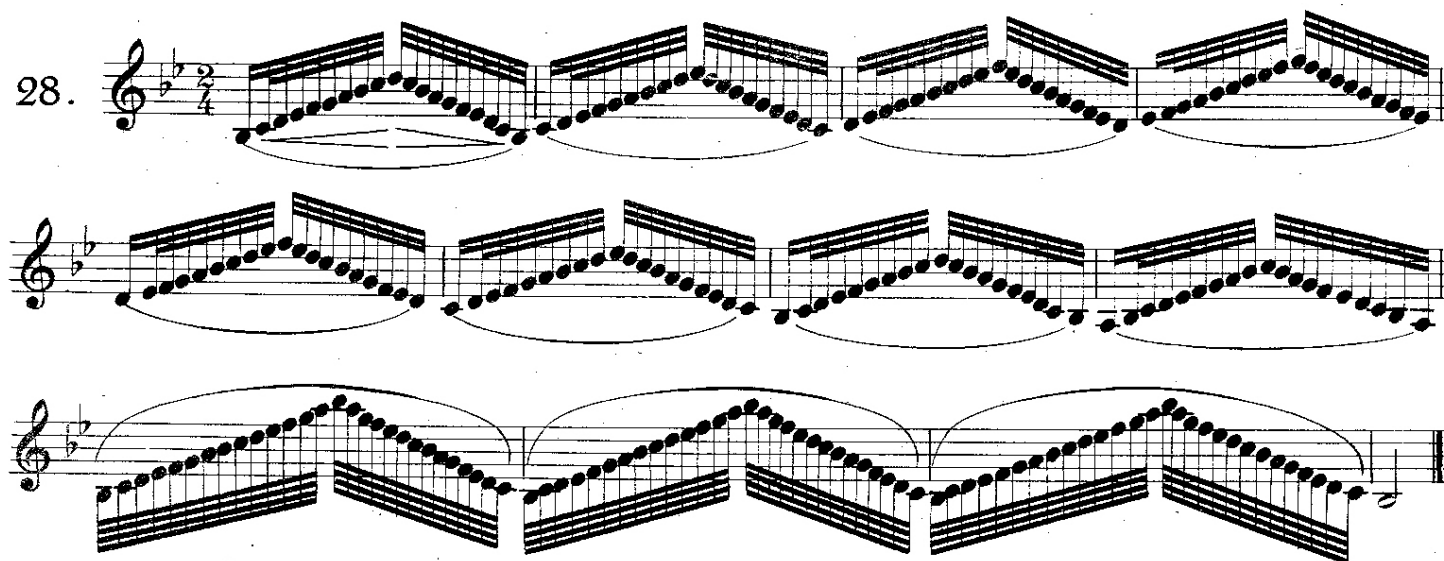
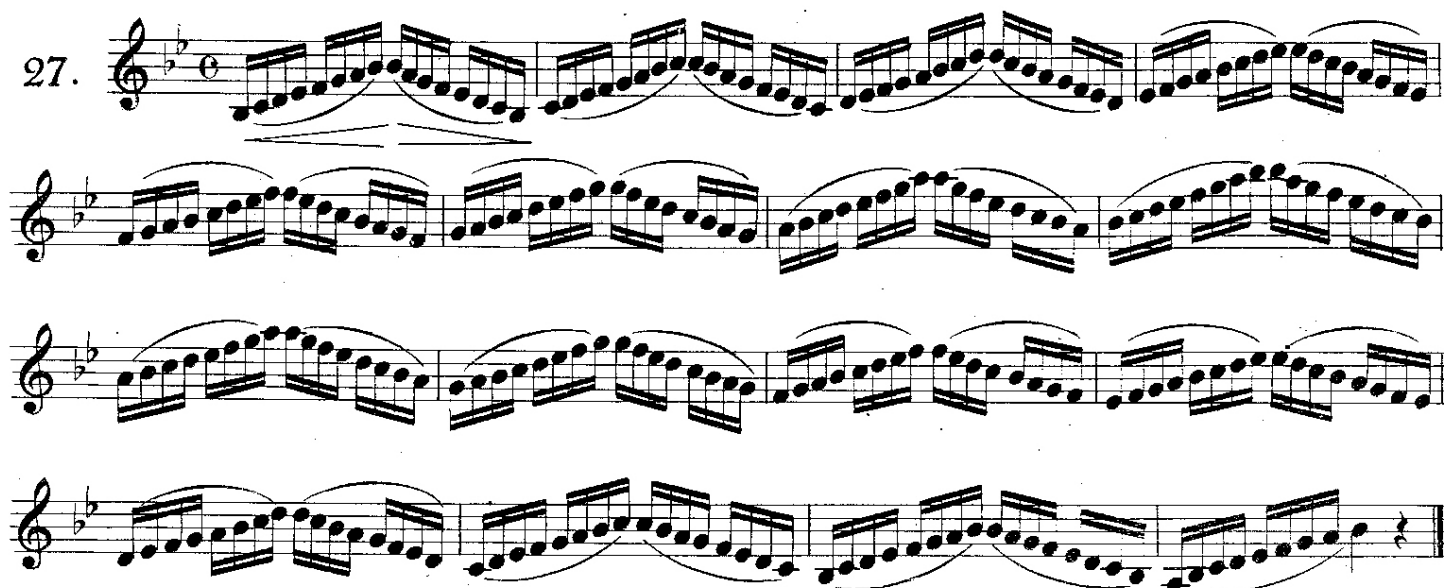
15.  Musical notation for exercise 15, 3/4 time signature. It consists of two staves of music. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line with many slurs and ties, creating a continuous, flowing pattern. The second staff continues the same pattern.

16.  Musical notation for exercise 16, 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The music is written in a single melodic line with many slurs and ties, creating a continuous, flowing pattern. The second and third staves continue the same pattern.

Fa

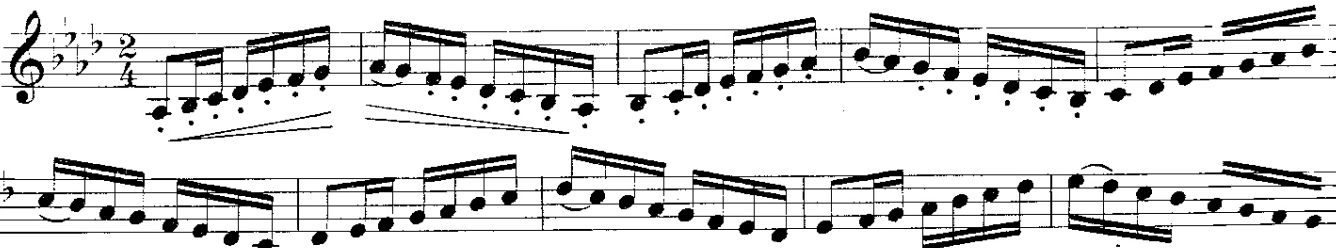




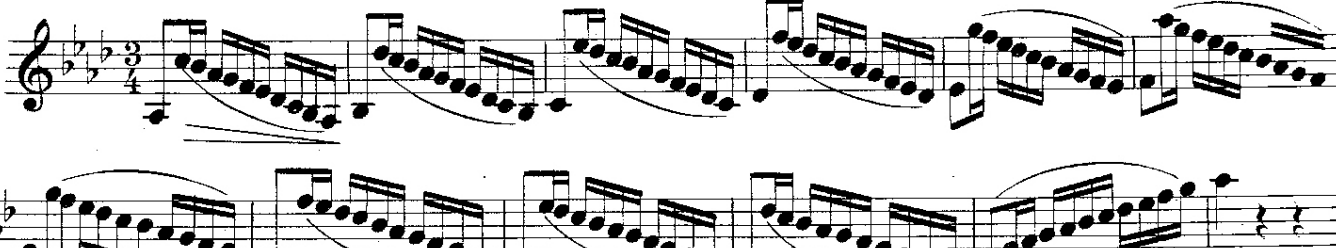


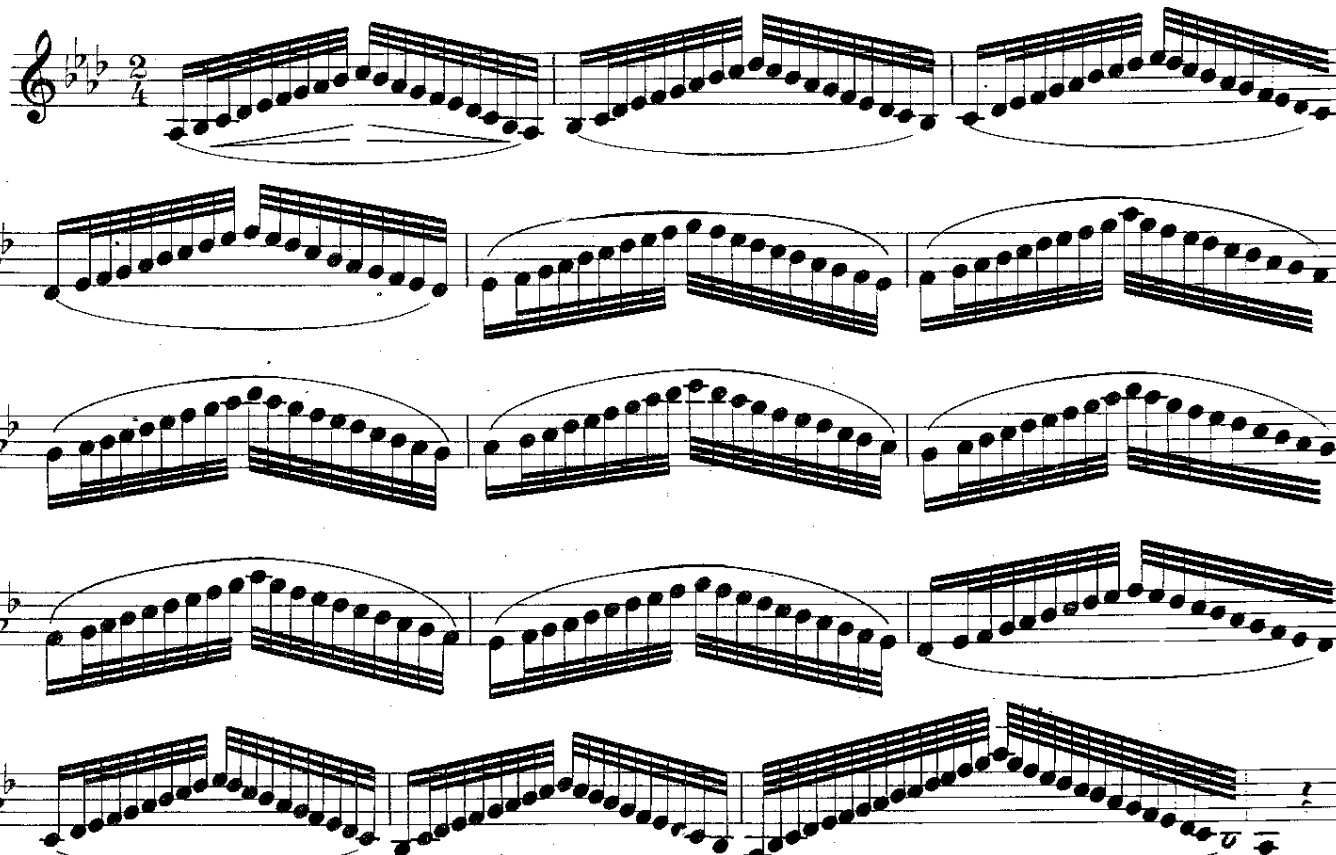




38. 

39. 

40. 

41. 

42. **Reb**
Do #

Exercise 42 consists of 8 measures. The treble staff (labeled 'Reb') has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 2/4 time signature. The bass staff (labeled 'Do #') has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. Both staves contain eighth-note patterns with rests.

Exercise 42 continues with measures 9-16. The treble staff has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 2/4 time signature. The bass staff has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. Both staves contain eighth-note patterns with rests.

43. **Solb**
Fa #

Exercise 43 consists of 8 measures. The treble staff (labeled 'Solb') has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 2/4 time signature. The bass staff (labeled 'Fa #') has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. Both staves contain eighth-note patterns with rests.

Exercise 43 continues with measures 9-16. The treble staff has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 2/4 time signature. The bass staff has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. Both staves contain eighth-note patterns with rests.

Exercise 43 continues with measures 17-24. The treble staff has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 2/4 time signature. The bass staff has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. Both staves contain eighth-note patterns with rests.

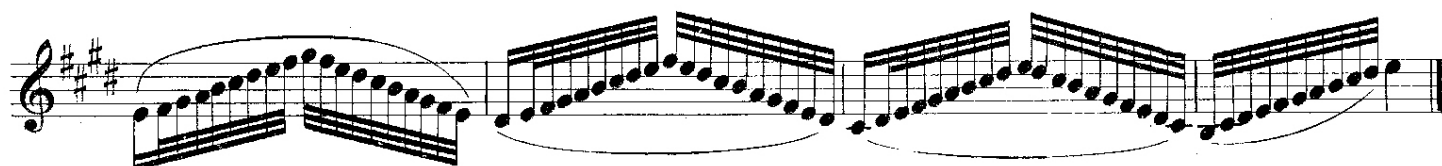
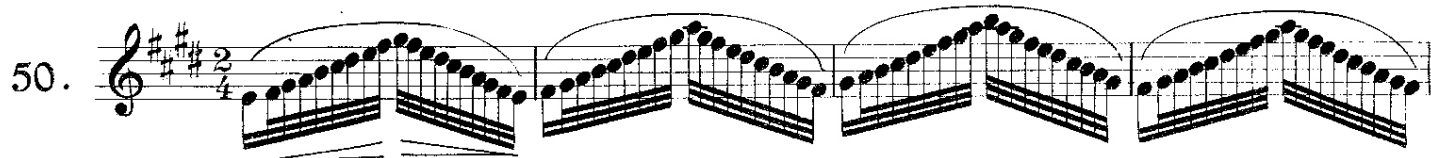
44. **Do b**
Si

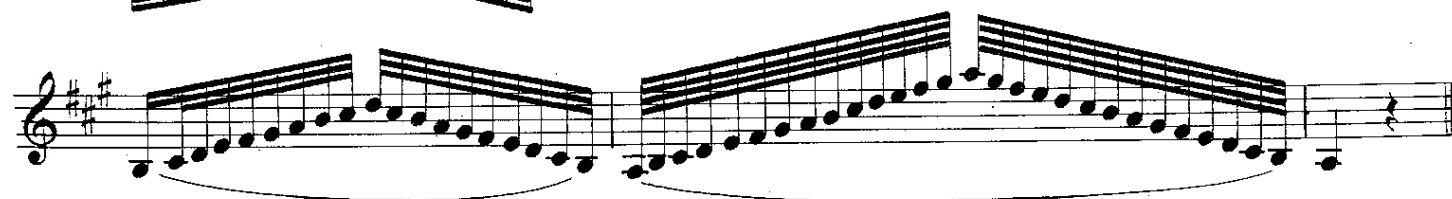
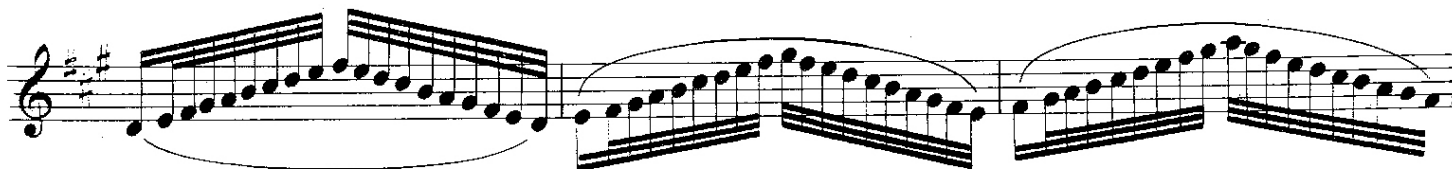
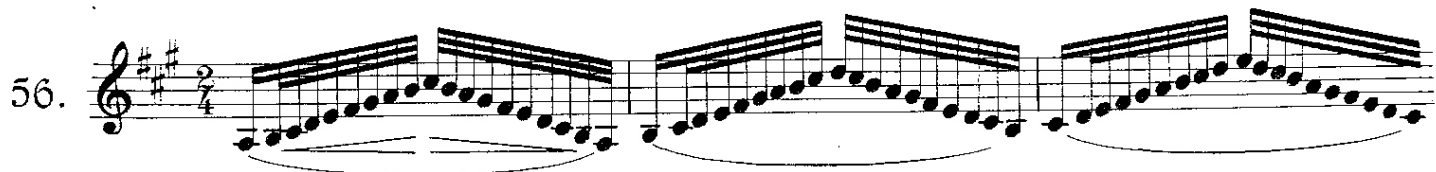
Exercise 44 consists of 8 measures. The treble staff (labeled 'Do b') has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 2/4 time signature. The bass staff (labeled 'Si') has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. Both staves contain eighth-note patterns with rests.

Exercise 44 continues with measures 9-16. The treble staff has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 2/4 time signature. The bass staff has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. Both staves contain eighth-note patterns with rests.

Mi







59. 

60. 

61. 

62. 

63. 

64. 

65. 

66. 

67. 

68. 

69. 

70. 

Sol

63.



64.



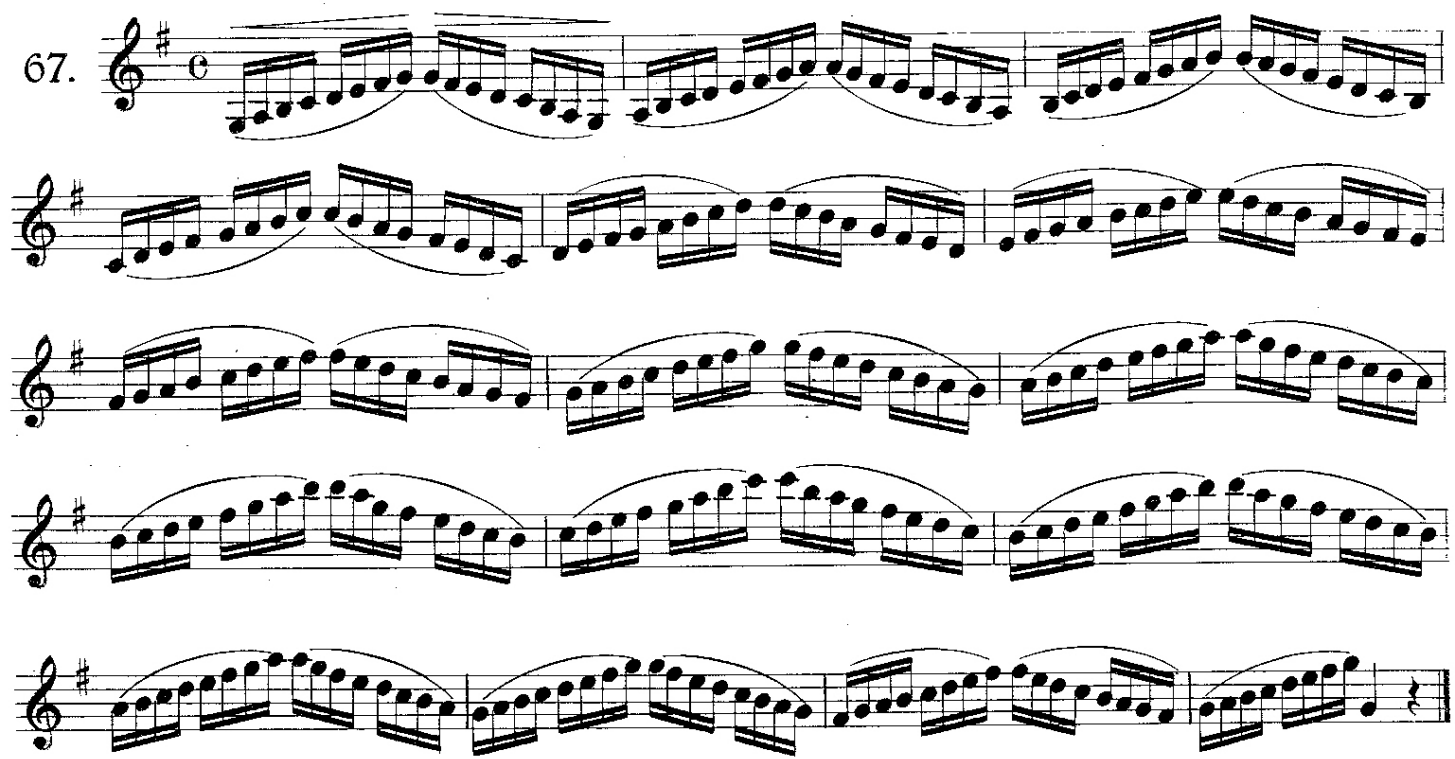
65.

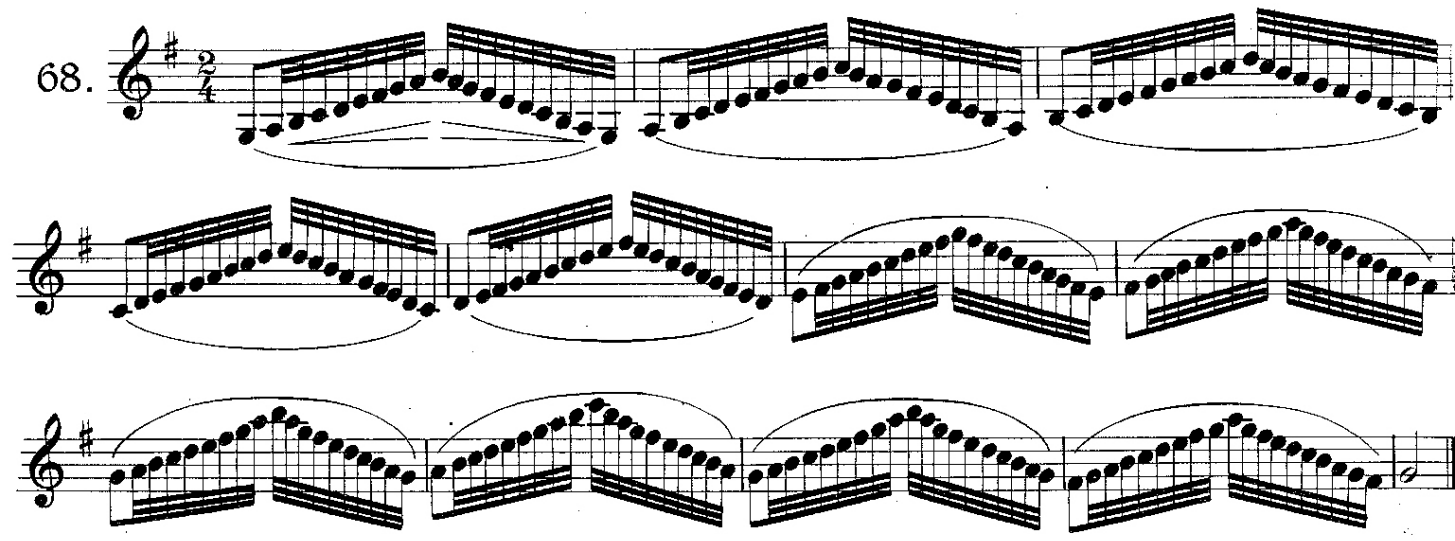


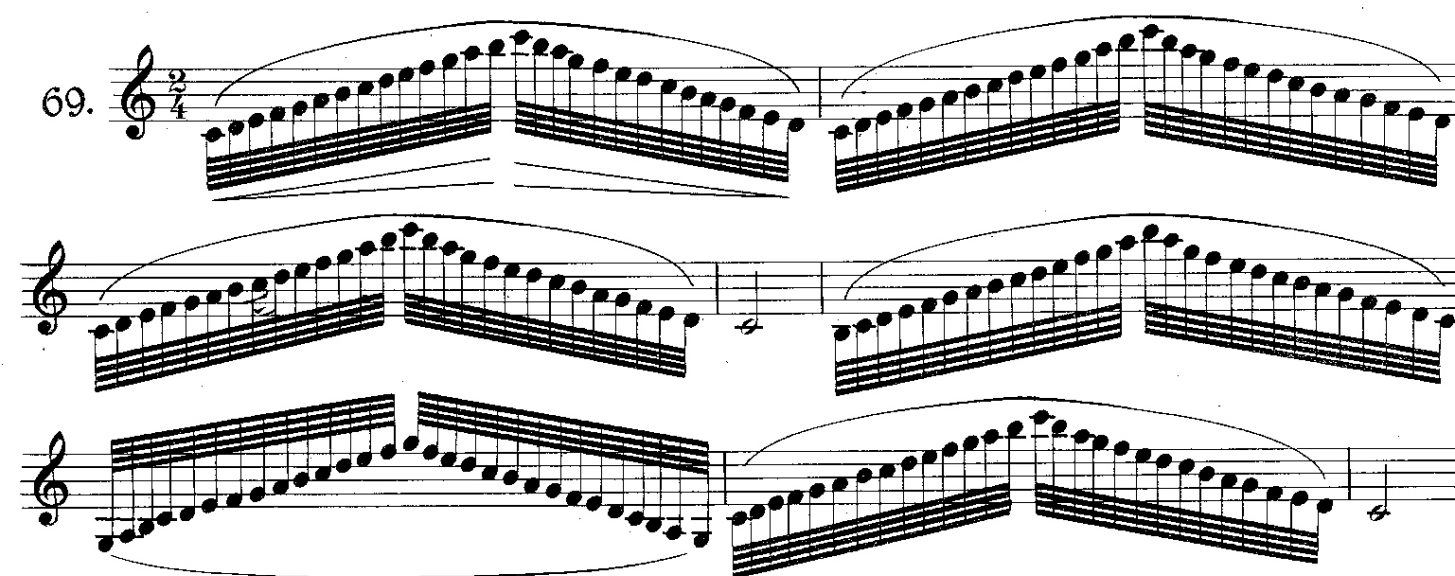
66.



Ba -

67. 

68. 

69. 

ESCALAS MAYORES EN TODAS LAS TONALIDADES

The main musical score consists of 12 staves, each containing a major scale in 2/4 time. The scales are arranged in ascending and descending order for the following keys: C major, G major, D major, A major, E major, B major, F# major, C# major, F major, C minor, G minor, and D minor. Each scale is written as a continuous line of eighth notes across the staff.

Three short musical exercises are provided at the bottom of the page, each in 2/4 time and marked with 'etc.' to indicate they can be extended:

- a) A scale starting on C4, ascending and then descending.
- b) A scale starting on C4, ascending and then descending, with a key signature change to one flat.
- c) A scale starting on C4, ascending and then descending, with a key signature change to two flats.

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 disminuirla 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

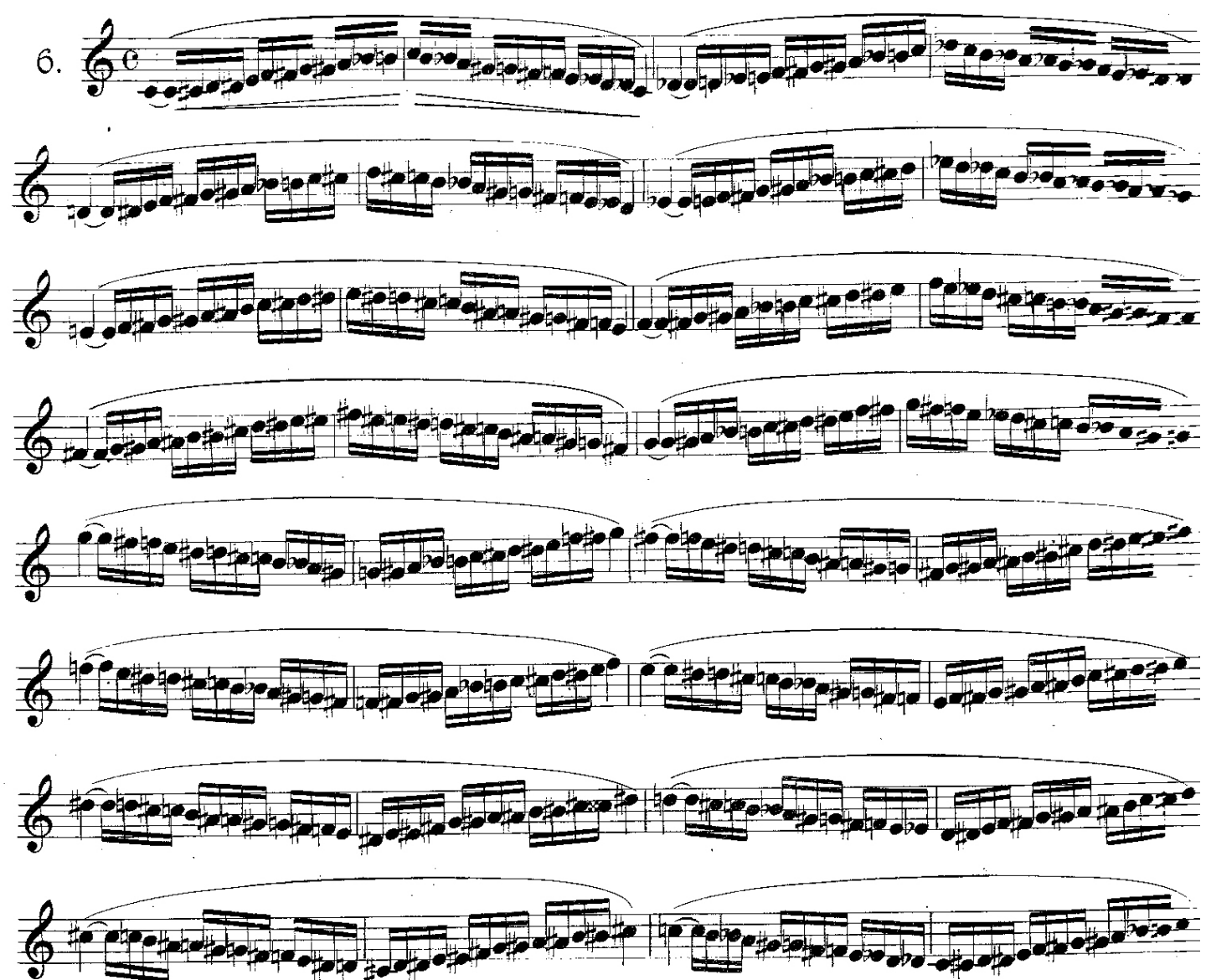
1.

2.

3.

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 











9. 











TRESILLOS CROMATICOS

10.   

11.   

12.   

13.   

14. 

8^{va} ad lib. 



15. 

8^{va} ad lib. 



16. 





17. 

8^{va} ad lib. 



18. 

19. 

20. 

21. 

22. 

5

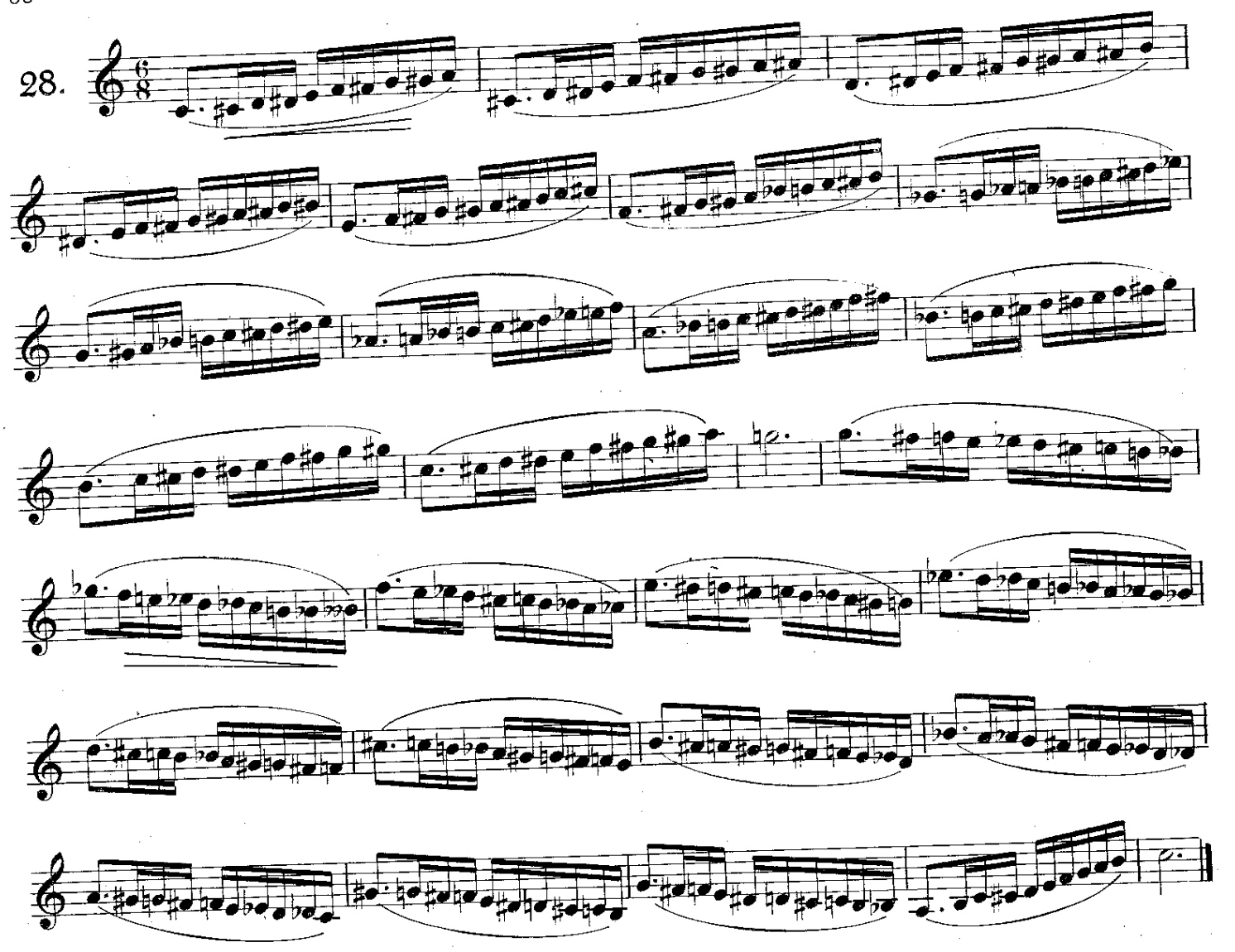
23.

24.

25.

26.  Musical score for exercise 26, 8/8 time signature, 6 staves of music. The notation features complex rhythmic patterns with many beamed eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. The key signature has one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The subsequent staves continue the melodic and rhythmic development.

27.  Musical score for exercise 27, 2/4 time signature, 6 staves of music. The notation features complex rhythmic patterns with many beamed eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. The key signature has one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The subsequent staves continue the melodic and rhythmic development.

28. 

29. 

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.

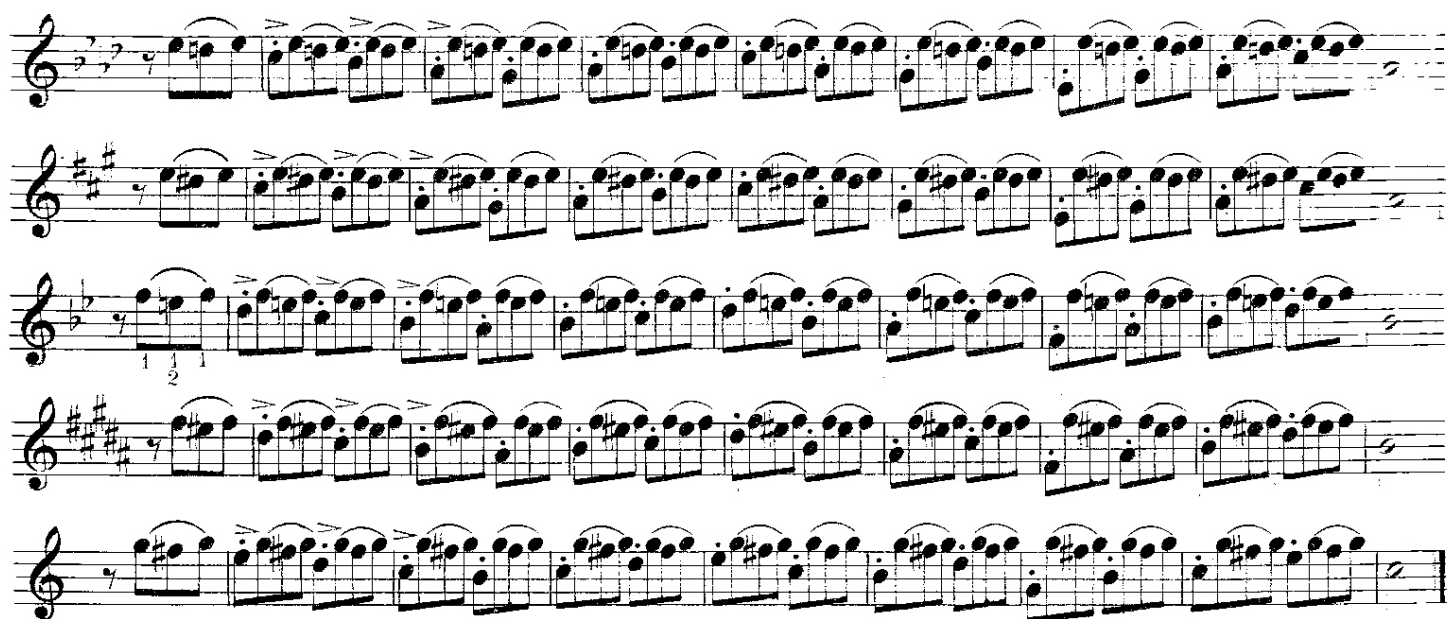
El segundo tipo de grupeto se indica como sigue:



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 N° 24 hasta el N° 31.

EJERCICIOS PREPARATORIOS SOBRE EL GRUPETO

1.



This page contains 12 staves of musical notation for guitar. The notation is written in treble clef and includes various key signatures and time signatures. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Some staves include fingerings (1, 2, 3) and accents. The music is written in a style typical of classical guitar repertoire.

Staff 1: Treble clef, key signature of F# (one sharp), 3/4 time signature. The music consists of a continuous stream of sixteenth notes, often beamed in groups of four.

Staff 2: Treble clef, key signature of C# (two sharps), 3/4 time signature. The music consists of a continuous stream of sixteenth notes, often beamed in groups of four.

Staff 3: Treble clef, key signature of F# (one sharp), 3/4 time signature. The music consists of a continuous stream of sixteenth notes, often beamed in groups of four.

Staff 4: Treble clef, key signature of C# (two sharps), 3/4 time signature. The music consists of a continuous stream of sixteenth notes, often beamed in groups of four.

Staff 5: Treble clef, key signature of F# (one sharp), 2/4 time signature. The music consists of a continuous stream of sixteenth notes, often beamed in groups of four.

Staff 6: Treble clef, key signature of C# (two sharps), 2/4 time signature. The music consists of a continuous stream of sixteenth notes, often beamed in groups of four.

Staff 7: Treble clef, key signature of F# (one sharp), 2/4 time signature. The music consists of a continuous stream of sixteenth notes, often beamed in groups of four.

Staff 8: Treble clef, key signature of C# (two sharps), 2/4 time signature. The music consists of a continuous stream of sixteenth notes, often beamed in groups of four.

Staff 9: Treble clef, key signature of F# (one sharp), 2/4 time signature. The music consists of a continuous stream of sixteenth notes, often beamed in groups of four.

Staff 10: Treble clef, key signature of C# (two sharps), 2/4 time signature. The music consists of a continuous stream of sixteenth notes, often beamed in groups of four.

Staff 11: Treble clef, key signature of F# (one sharp), 2/4 time signature. The music consists of a continuous stream of sixteenth notes, often beamed in groups of four.

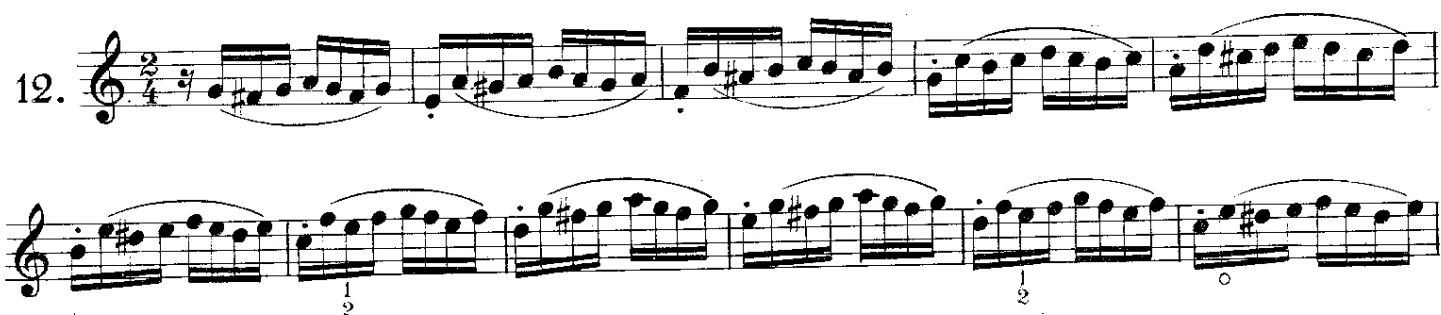
Staff 12: Treble clef, key signature of C# (two sharps), 2/4 time signature. The music consists of a continuous stream of sixteenth notes, often beamed in groups of four.

This page contains five musical exercises for guitar, numbered 1 through 5. Each exercise is written on a single staff in treble clef.

- Exercise 1:** Consists of five staves of music. The first four staves feature a continuous eighth-note pattern with various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (1, 2). The fifth staff concludes the exercise with a final chord.
- Exercise 2:** Consists of three staves. The first two staves continue the eighth-note pattern with different accidentals and fingerings (1, 2). The third staff ends with a final chord.
- Exercise 3:** Consists of three staves. The first two staves continue the eighth-note pattern with different accidentals and fingerings (1, 2). The third staff ends with a final chord.
- Exercise 4:** Consists of three staves. The first two staves continue the eighth-note pattern with different accidentals and fingerings (1, 2). The third staff ends with a final chord.
- Exercise 5:** Consists of four staves. The first two staves continue the eighth-note pattern with different accidentals and fingerings (1, 2). The third and fourth staves continue the pattern with different accidentals and fingerings (1, 2). The fourth staff ends with a final chord.





12. 



13. 



14. 



15. 







EL GRUPETO

Allegretto

24.

Measures 24-28 of the piece 'El Grupeto' in the 'Allegretto' tempo. The music is written for piano in 2/4 time. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes trills. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, frequently beamed in groups of three or four. The key signature has one sharp (F#).

Allegro

25.

Measures 29-33 of the piece 'El Grupeto' in the 'Allegro' tempo. The music continues in 2/4 time with the same key signature. The right hand melody becomes more active, featuring more frequent sixteenth notes and trills. The left hand accompaniment remains rhythmic, with beamed eighth and sixteenth notes. The overall feel is more lively and energetic than the previous section.

Andante

26.

Andante

Measures 26-31: This section consists of six measures of music in 6/8 time. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The key signature has one flat (B-flat).

Allegro moderato

27.

Allegro moderato

Measures 27-32: This section consists of six measures of music in 6/8 time. The tempo is marked Allegro moderato. The right hand continues with a melodic line, while the left hand features more complex rhythmic patterns, including many triplets. The key signature remains one flat. The section concludes with the word "FINE" in measure 32.

FINE

D.C.

Andante

28.

Allegretto

29.

*) se ejecuta

se Ej. **)

se Ej. ***)

Andantino

30.

FINE

D.C.

Allegretto

31.

^

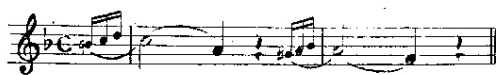
DEL GRUPETO DE TRES NOTAS

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





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: 

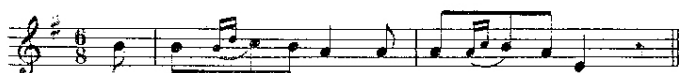
Ejemplo bajando: 

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.

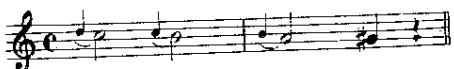
rall.

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 N° 60 hasta el N° 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 N° 68 hasta el N° 80).

EJERCICIOS PREPARATORIOS SOBRE EL TRINO

60.

61.

62. 

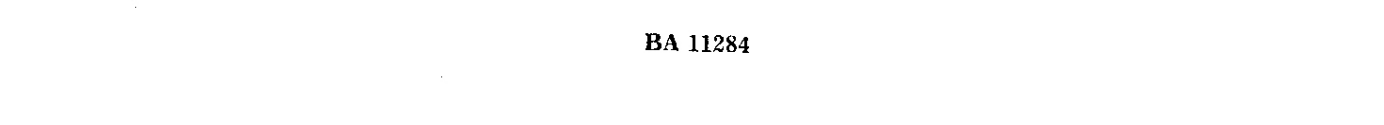


63. 



64. 



65. 

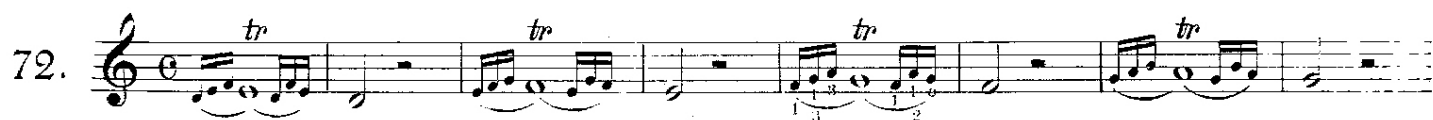


EL TRINO

68.

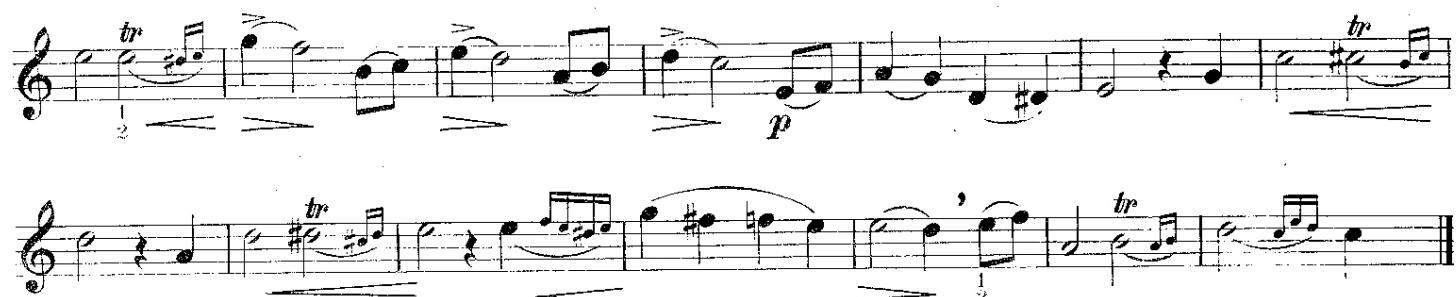
69.

This musical score consists of two systems, each with two staves. The first system is labeled with the measure number '70.' on the left. The second system is labeled with '71.' on the left. Each system contains two staves. The upper staff of each system features a trill (tr) on a whole note, with a slur indicating a melodic line. The lower staff of each system features a rapid sixteenth-note passage, also with a slur. The notation includes various accidentals (sharps and naturals) and dynamic markings. The first system includes a '3' below the first measure of the lower staff. The second system includes a '1/2' below the first measure of the lower staff. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).



Andante

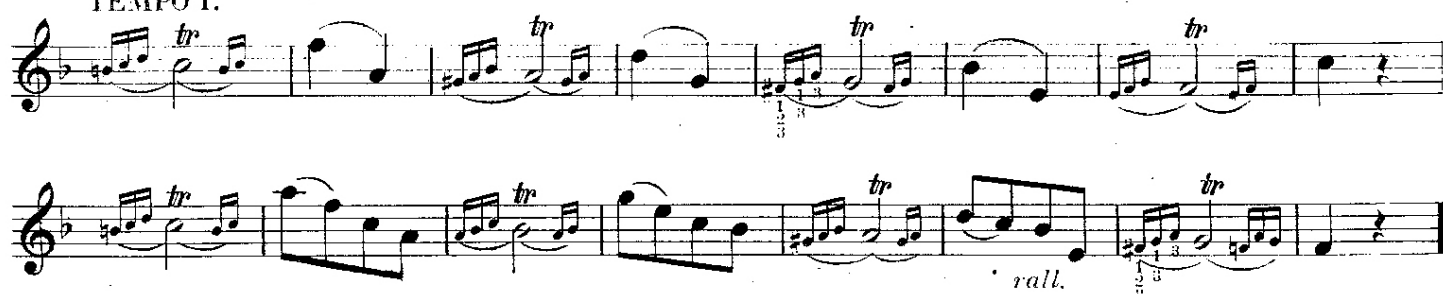




Allegretto

77. 

TEMPO 1.



78. 

79. 

tr tr tr tr

tr tr tr tr

tr tr tr tr

tr tr tr tr

tr tr tr tr

tr tr tr tr

tr tr tr tr

80. tr tr tr tr tr tr tr tr

tr tr tr tr tr tr tr tr

tr tr tr tr tr tr tr tr

tr tr tr tr tr tr tr tr

tr tr tr tr tr tr tr tr

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.

Allegro moderato

81.

82.

Measures 82-86 of a musical score in 2/4 time. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a complex accompaniment with triplets and sixteenth-note patterns. Measure 86 includes a first ending bracket with a '1 2' marking.

Measures 87-91 of the musical score. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the intricate accompaniment with various rhythmic figures and triplets.

Measures 92-96 of the musical score. The right hand melody concludes with a final note, and the left hand accompaniment continues with rhythmic patterns.

Allegretto moderato

83.

Measures 83-87 of the musical score, marked 'Allegretto moderato'. The right hand melody is more active, featuring eighth and sixteenth notes. The left hand accompaniment includes prominent triplet patterns.

Measures 88-92 of the musical score. The right hand melody continues, and the left hand accompaniment features triplet patterns. A 'FINE' marking is present in measure 91.

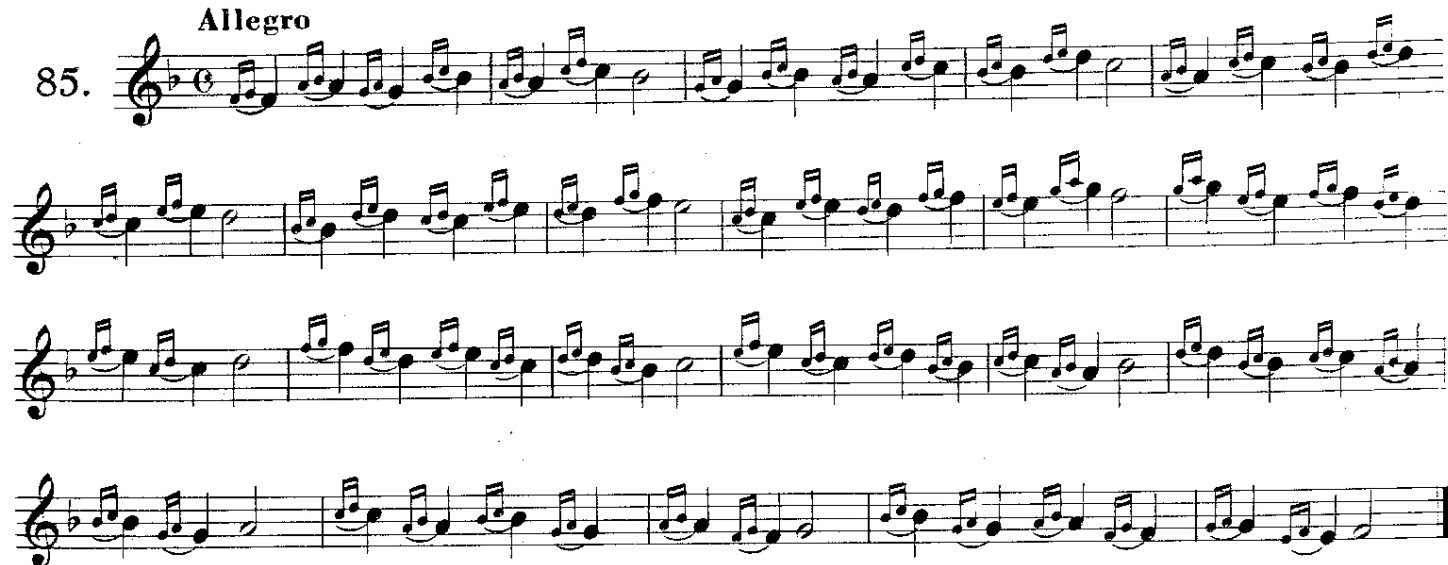
Measures 93-97 of the musical score. The right hand melody concludes, and the left hand accompaniment continues with triplet patterns. A 'D.C.' (Da Capo) marking is present in measure 96.

Allegro

84. 

D.C.

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 containing a sequence of eighth notes. 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 first staff is marked with a '1.' and a common time signature 'C'. The final staff of the exercise is marked with a common time signature 'C' and a slur over the notes.

2. 

3. The musical score for exercise 3 consists of 12 staves of music. The first staff is in 2/4 time and begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The subsequent staves change key signatures: the second is two flats (B-flat, E-flat), the third is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), the fourth is two flats (B-flat, E-flat), the fifth is one flat (B-flat), the sixth is one sharp (F-sharp), the seventh is two sharps (F-sharp, C-sharp), the eighth is one sharp (F-sharp), the ninth is one flat (B-flat), the tenth is two flats (B-flat, E-flat), the eleventh is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the twelfth is two flats (B-flat, E-flat). The music is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The final two staves at the bottom of the page are separated from the main sequence by a double bar line and a repeat sign, and they return to the 2/4 time signature and one flat key signature.

4. 

5.

This musical exercise consists of 13 staves of music in 2/4 time. The key signatures vary across the staves: Staff 1 (D major), Staff 2 (B-flat major), Staff 3 (D major), Staff 4 (B-flat major), Staff 5 (D major), Staff 6 (B-flat major), Staff 7 (D major), Staff 8 (B-flat major), Staff 9 (D major), Staff 10 (B-flat major), Staff 11 (D major), Staff 12 (B-flat major), and Staff 13 (D major). The exercise is characterized by a continuous eighth-note pattern across all staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The subsequent staves alternate between one sharp and one flat (B-flat) key signatures. The exercise concludes with a double bar line on the final staff.

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.  *Fine*
D.C.

11.  *Fine*
D.C.

12.  *Fine*
D.C.

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.

14.

15.

16.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of five staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a continuous, flowing style with many beamed eighth and sixteenth notes. The second system is marked with the number '17.' and begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It continues the musical theme with similar rhythmic patterns. The third system is marked with the number '18.' and begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. This system also continues the musical theme with similar rhythmic patterns. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano).

19. 

20. 

21. 

22. 

23. 

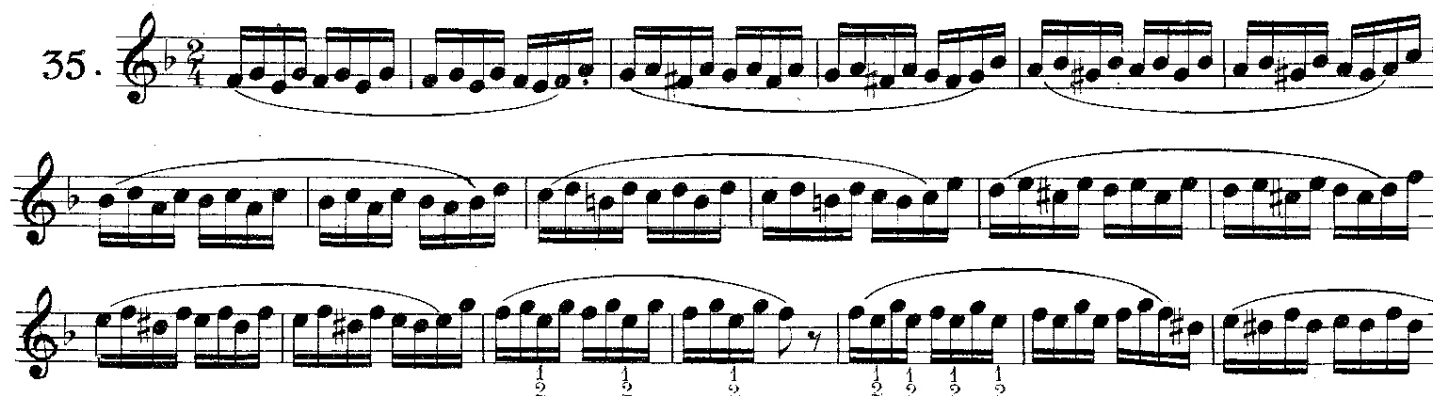


ESTUDIOS DE SEMICORCHEAS

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







39. 

40. 

41. 

42. 

43. 

This musical score page contains measures 44 through 47 of a piece. The notation is as follows:

- Measure 44:** Treble clef, 2/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns, primarily ascending and then descending.
- Measure 45:** Treble clef, 2/4 time signature. Continues the eighth-note patterns from measure 44.
- Measure 46:** Treble clef, 6/8 time signature. The tempo and meter change. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes. It concludes with a repeat sign and the word *Fine* below the staff.
- Measure 47:** Treble clef, 6/8 time signature, key of D major (indicated by two sharps). The melody includes triplets and trills (marked *tr*). It concludes with a repeat sign and the initials *D.C.* below the staff.

The score is written on five systems, each with a single treble-clef staff. The notation is dense, with many beamed eighth and sixteenth notes.

DEL ACORDE PERFECTO MAYOR Y MENOR

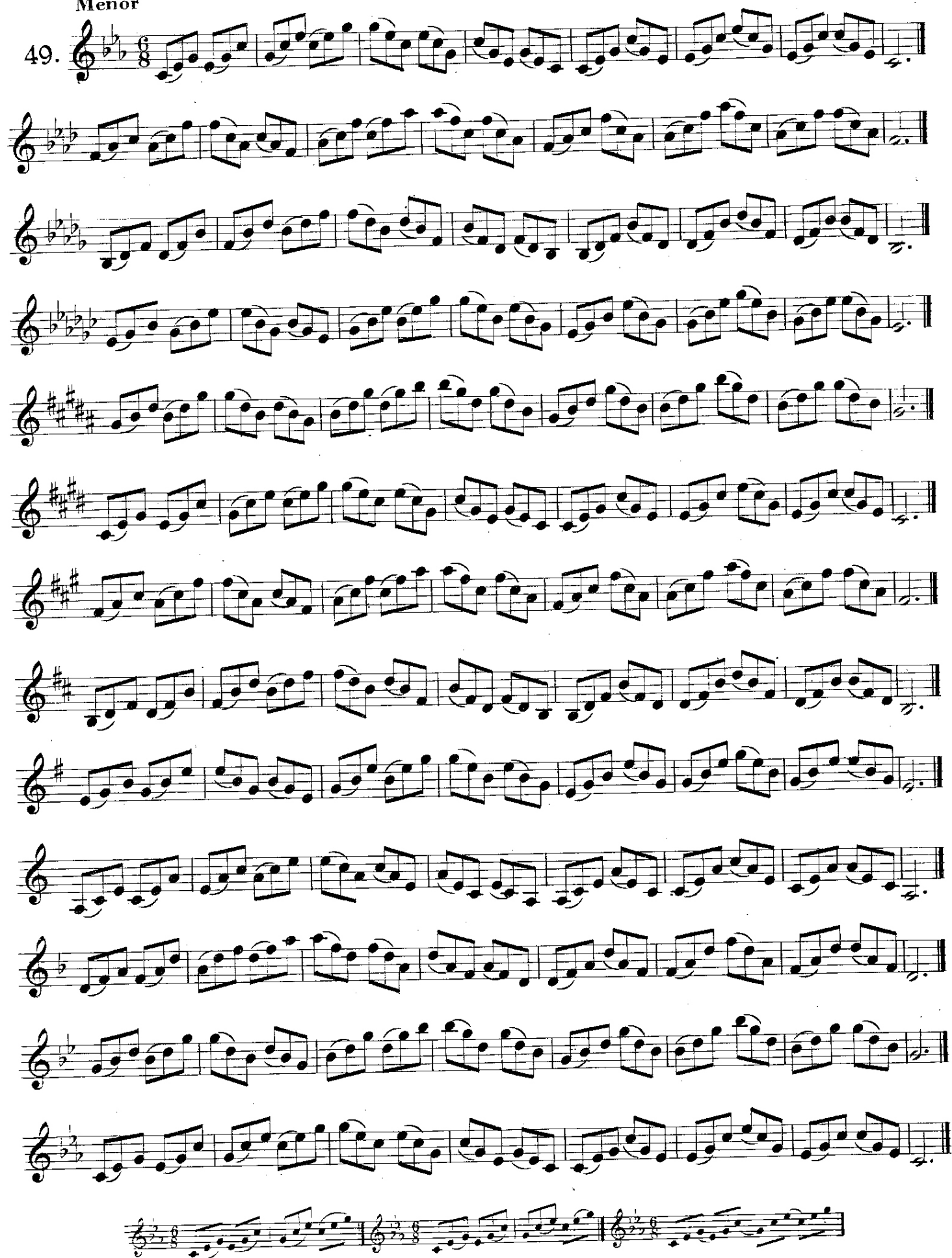
Al dar un desarrollo tan grande a estos estudios mi intención ha sido conseguir que los discípulos puedan tocar fácilmente en todas las tonalidades. Ciertas combinaciones de dedos parecerán difíciles al principio; esto no es un motivo para abandonarlas; por el contrario, deben acometerse con valor y 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

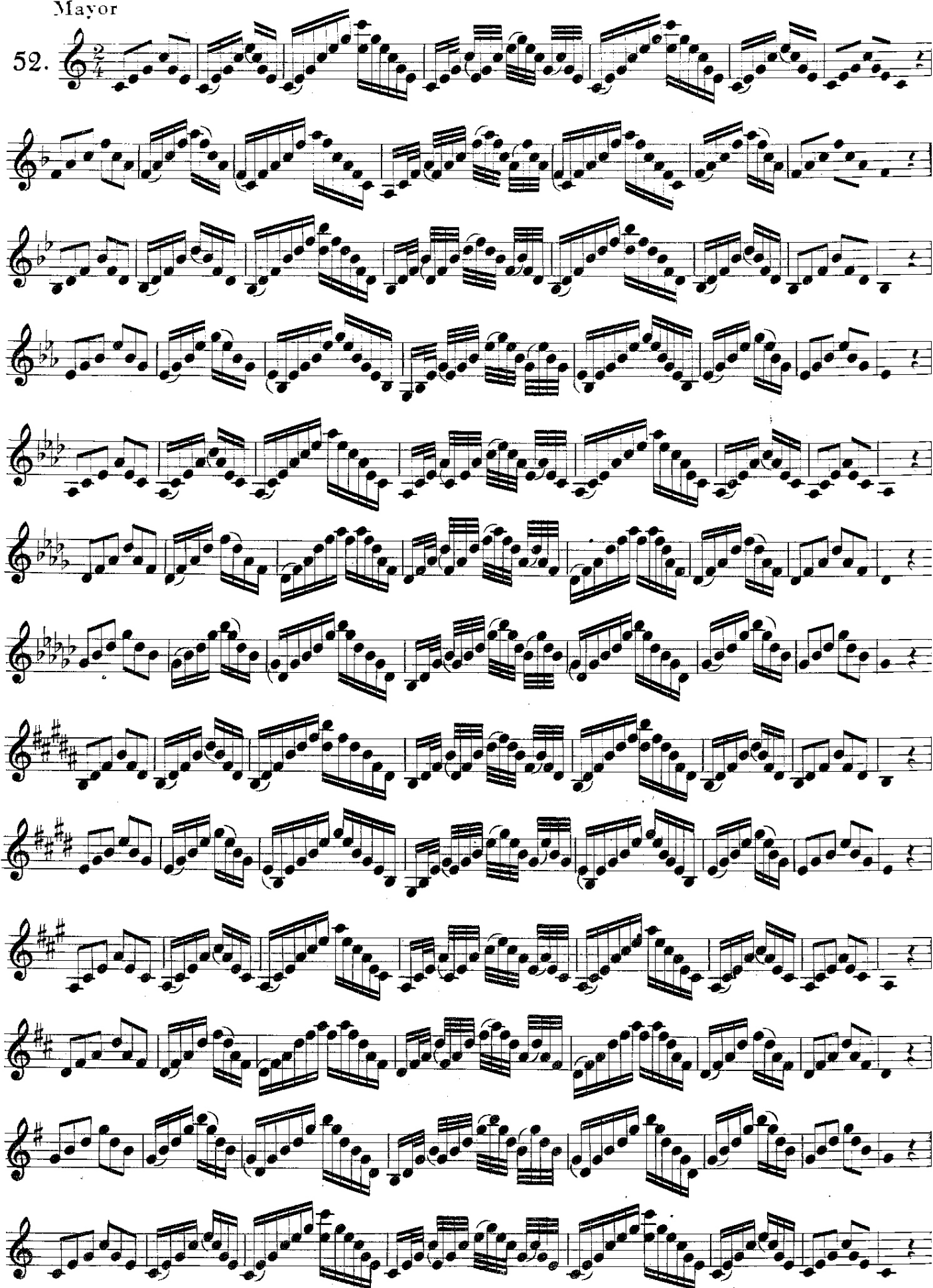
50.

Menor

51. 

Mayor

52.



ARPEGGIOS

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

j)

k)

l)

m)

n)

etc.

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.

The exercise consists of 12 staves of music. The first staff is in 6/8 time and C major. The subsequent staves show the same exercise in different keys and modes, indicated by the key signature (sharps and flats) at the beginning of each staff. The exercise involves playing the notes of the dominant seventh chord in a specific sequence across the staves.

54.

The musical score for exercise 54 consists of 12 staves of music, all in treble clef and 2/4 time. The notation is as follows:
- Staff 1: C major, starting on C4, eighth-note patterns.
- Staff 2: C major, starting on D4, eighth-note patterns.
- Staff 3: C major, starting on E4, eighth-note patterns.
- Staff 4: C major, starting on F4, eighth-note patterns.
- Staff 5: C major, starting on G4, eighth-note patterns.
- Staff 6: C major, starting on A4, eighth-note patterns.
- Staff 7: C major, starting on B4, eighth-note patterns.
- Staff 8: D major (one sharp), starting on C5, eighth-note patterns.
- Staff 9: D major (one sharp), starting on D5, eighth-note patterns.
- Staff 10: E major (two sharps), starting on C5, eighth-note patterns.
- Staff 11: E major (two sharps), starting on D5, eighth-note patterns.
- Staff 12: F# major (three sharps), starting on C5, eighth-note patterns.

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.

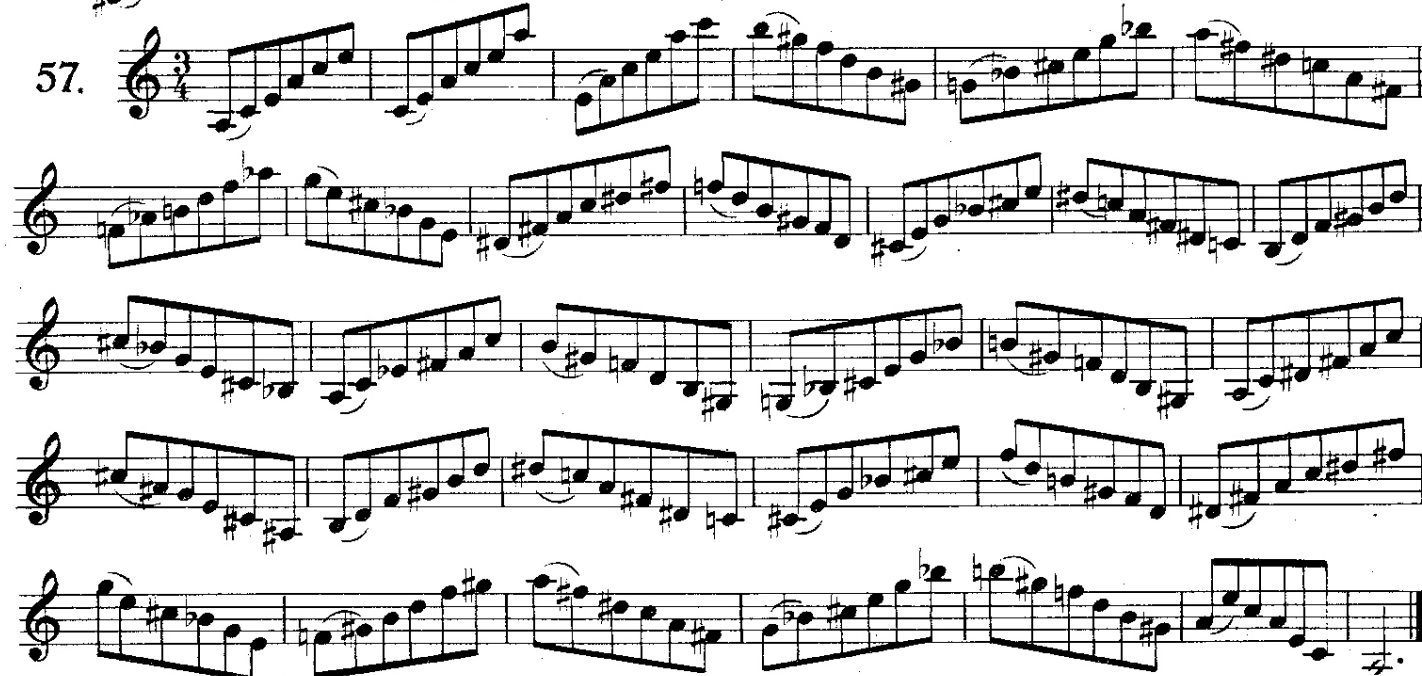
Se pueden hacer sucesiones de acordes de séptima disminuída, porque se encadenan con mucha facilidad. He presentado este acorde en ritmos y encadenamientos diferentes, para que el discípulo pueda formarse una idea cabal de ello (Véase desde el N^o 55 hasta el N^o 61).

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 first staff is in the key of B-flat major (one flat). The subsequent staves show a chromatic descent of the diminished seventh chord, with the key signature changing to two flats (B-flat, E-flat), three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and finally four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The exercise concludes with a final chord in the key of D-flat major (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat).

56.  Musical notation for exercise 56, measures 1-12, in 12/8 time. The notation is written on four staves, showing a complex melodic line with many accidentals (sharps and flats) and slurs.

57.  Musical notation for exercise 57, measures 1-12, in 3/4 time. The notation is written on four staves, showing a complex melodic line with many accidentals (sharps and flats) and slurs.

58.  Musical notation for exercise 58, measures 1-12, in 3/4 time. The notation is written on four staves, showing a complex melodic line with many accidentals (sharps and flats) and slurs.

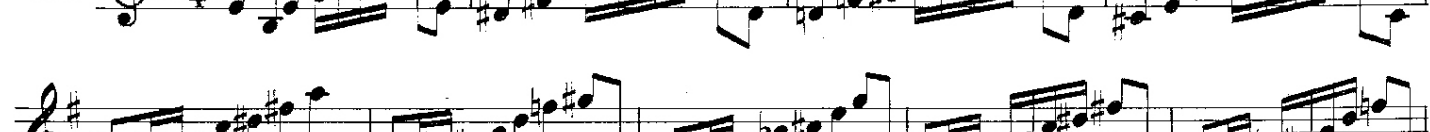
59. 

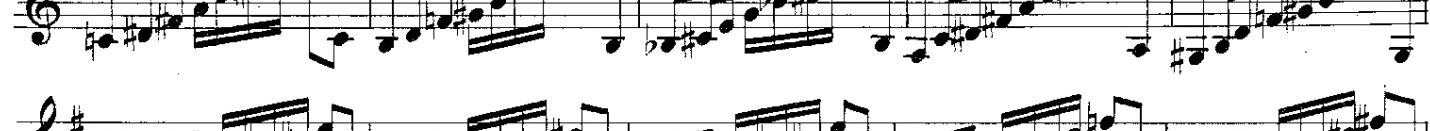
60. 

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*

tr

tr tr tr tr tr

tr tr tr tr

tr tr tr tr

tr

tr

tr tr tr tr

tr tr tr tr

tr

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

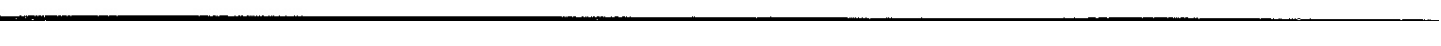
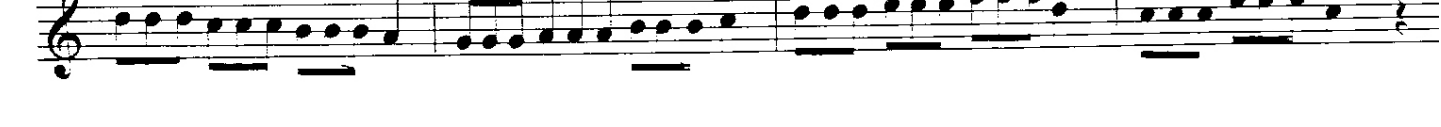
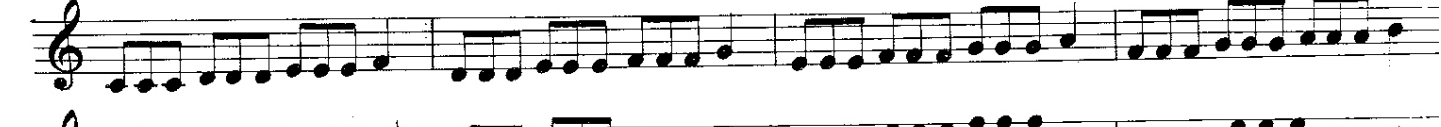
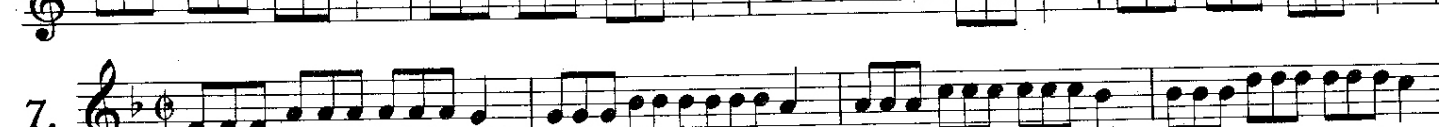
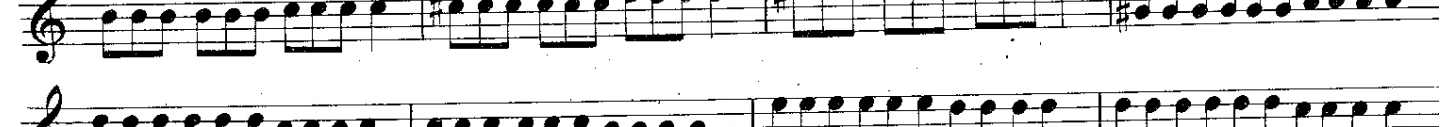
4.  *tu tu ku tu tu ku tu*

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 ku tu tu ku tu tu ku tu*



9. 

10. 

11. 





18.  *simile*





19.  *simile*





20.  *simile*







21.  *simile*





22. 
tu tu kutu







23. 
tu tukutu







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



TEMA

37. 

38. 

39. 

40. 

41. 

42. 

43. 

44. 

45. 

46. 

47. 

48. 

49. 

50. 

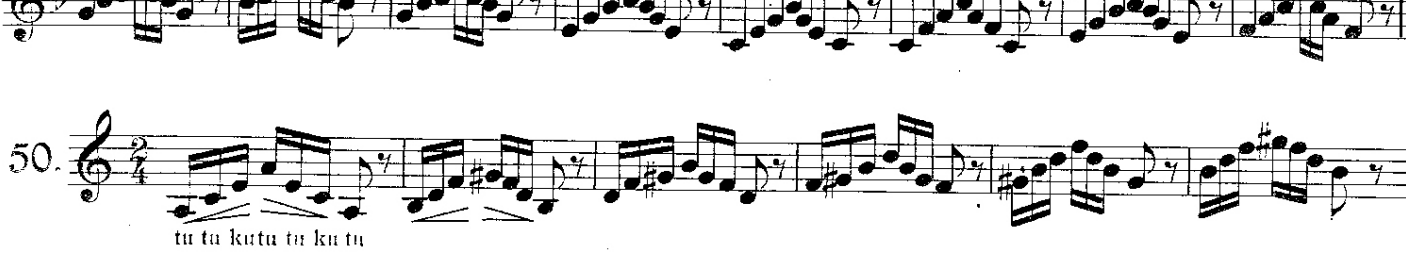
51. 

52. 

47. 
tu tu ku tu tu ku tu *simile*

48. 
tu tu ku tu tu ku tu *simile*

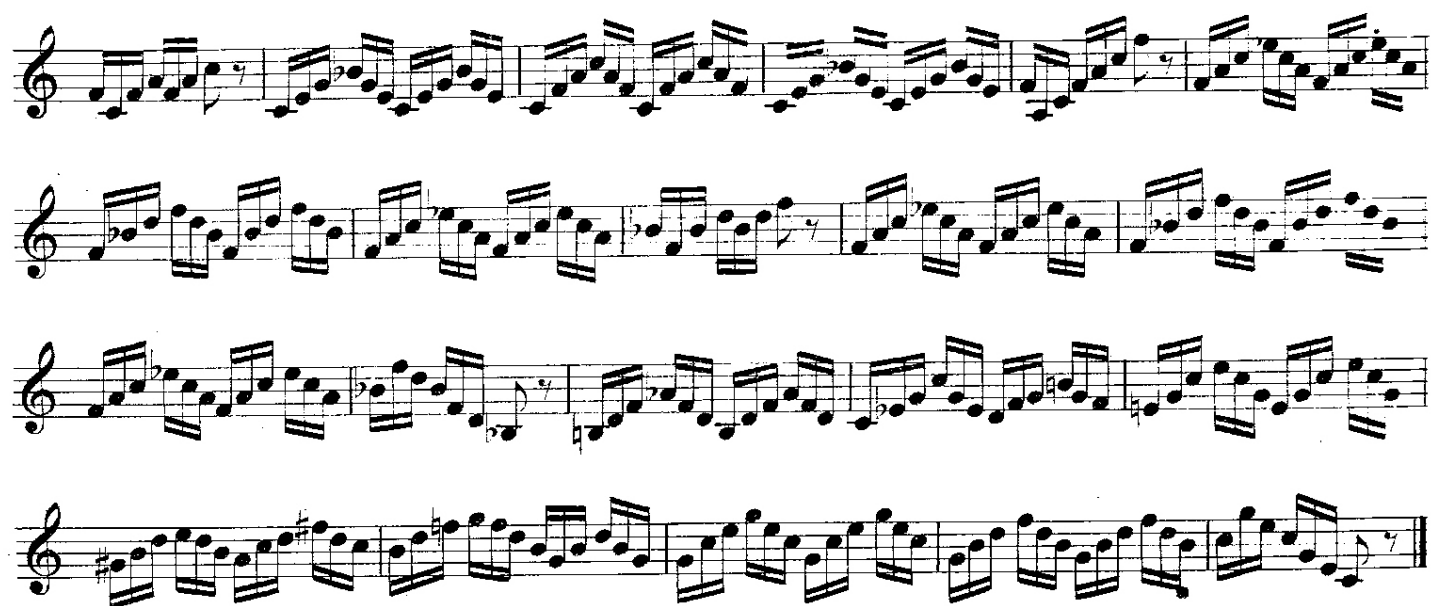
49. 
tu tu ku tu tu ku tu

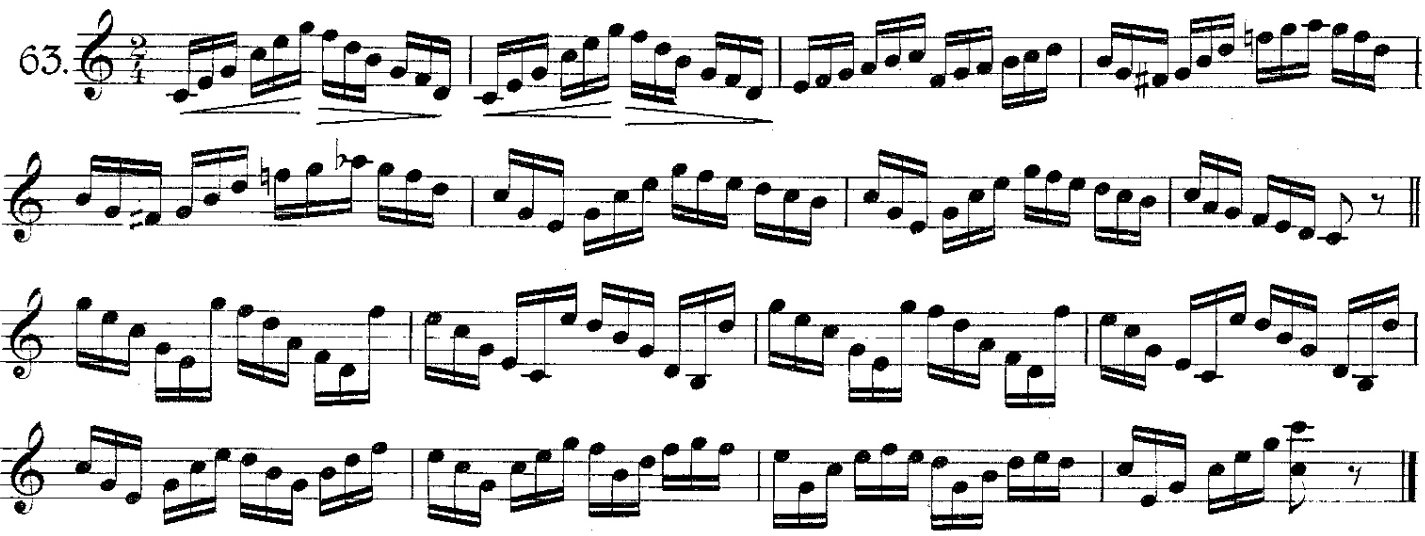
50. 
tu tu ku tu tu ku tu

51. 
tu tu ku tu tu ku tu

52. 
tu tu ku tu tu ku tu



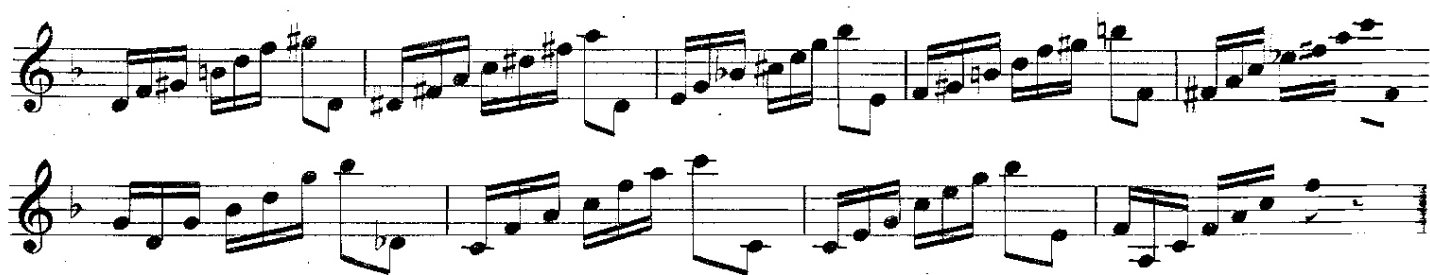


63. 

64. 

65. 

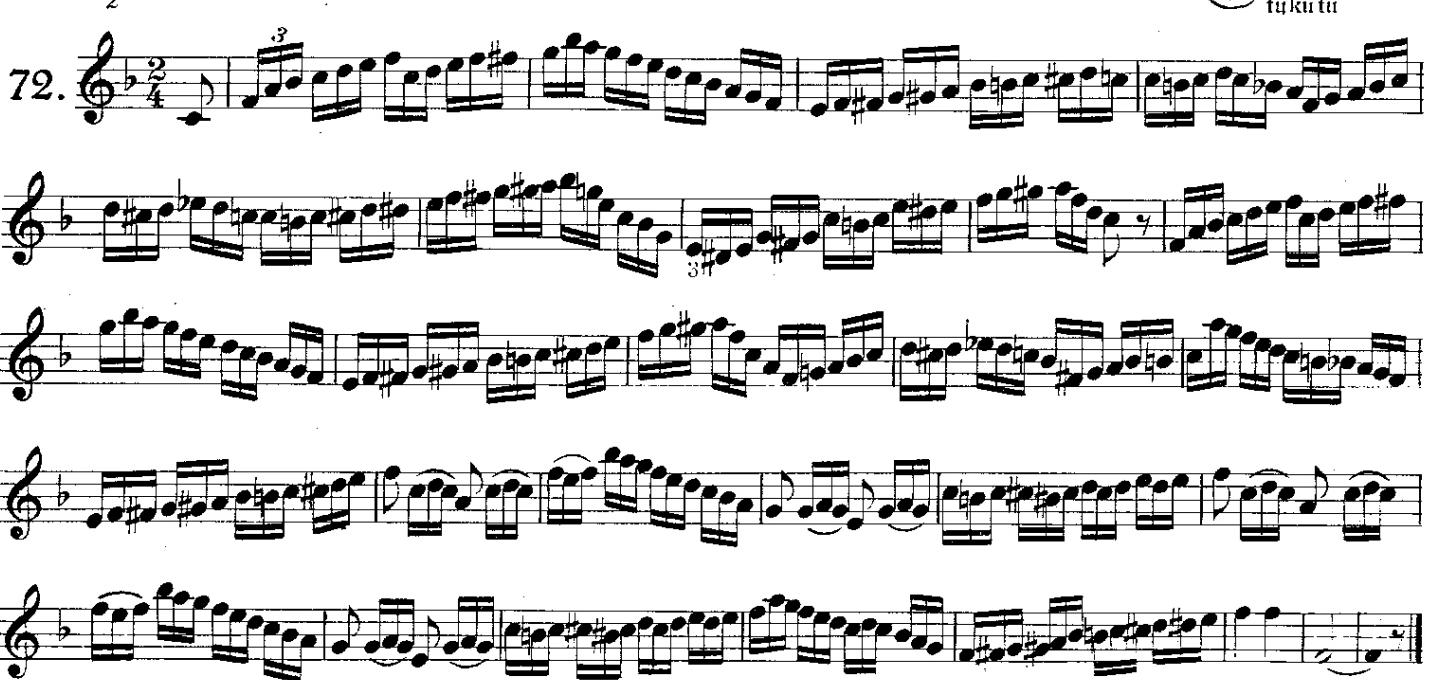
66. 



Presto

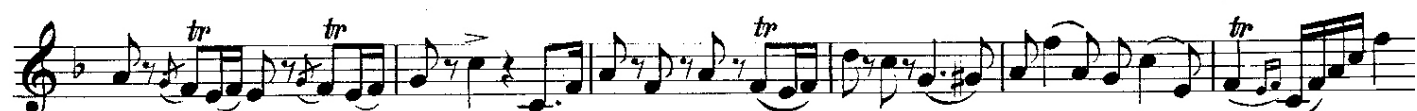
70. 

71. 

72. 



TEMA



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.

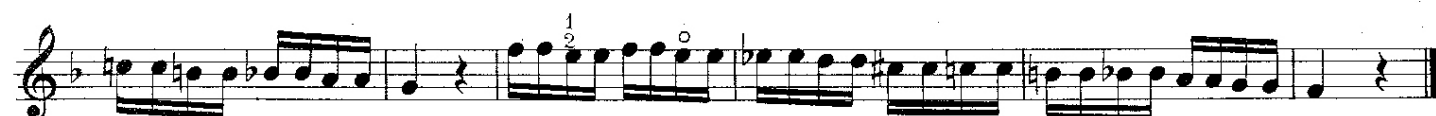
tu tu kuku kuku tukuku kuku tukutukutu

80.

tu tu ku tu ku tu ku tu 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 ku 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 ku tu











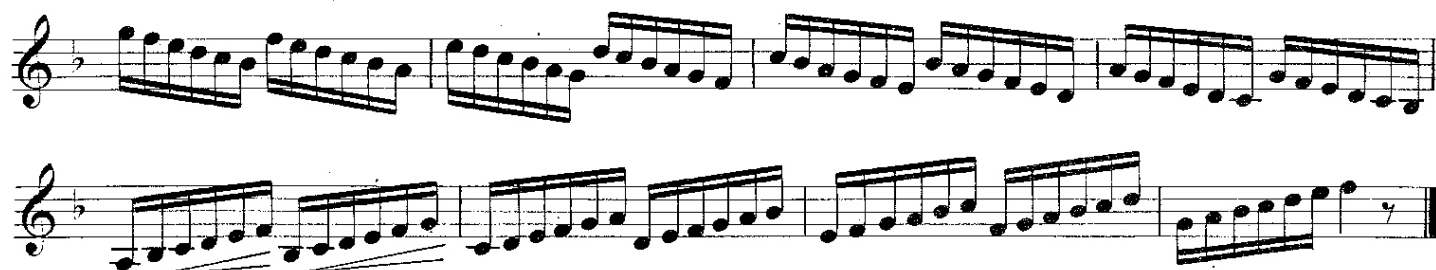
91. 

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

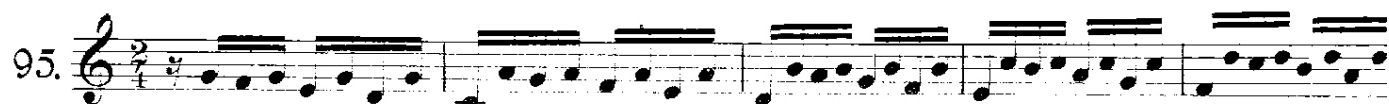




94. 

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



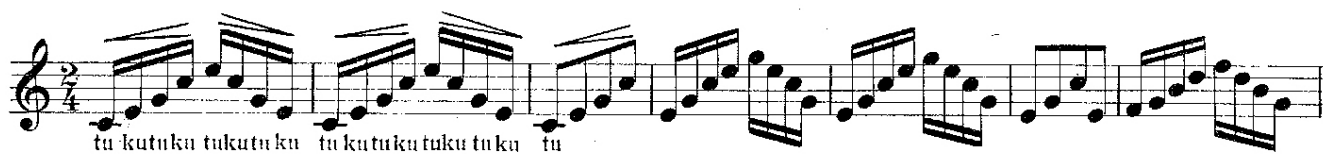


98. 
tu ku tu ku tu



99. 
tu ku tu ku tu ku tu ku tu



100. 
tu kutuku tukutuku tu kutukutuku tu ku tu



101. 
tu tukutu kutu ku tu kutukutu



102. 
tu tukutu ku tu ku tu



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


ku tu kutu ku tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu

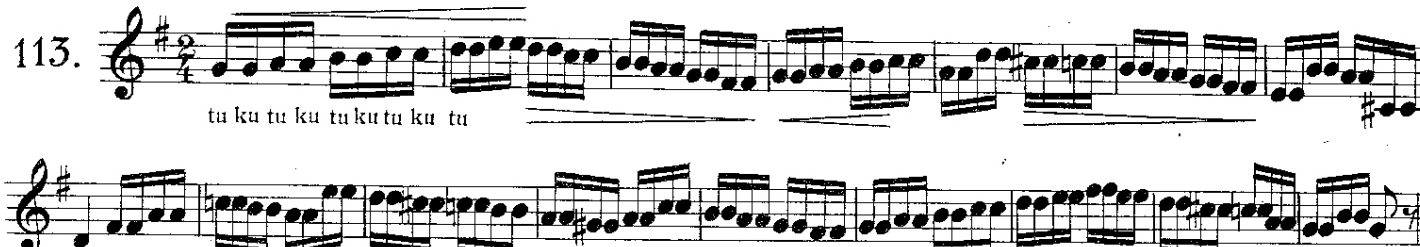
105. 
tu ku tu ku tu ku tu tu





111. 
tu tu ku tu ku tu ku tu

112. 
tu ku tu ku tu ku tu ku tu

113. 
tu ku tu ku tu ku tu ku tu

114. 
tu ku tukutu ku tukutu ku tu ku tukutu kutukutu kutu

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 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 N° 115 hasta el N° 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

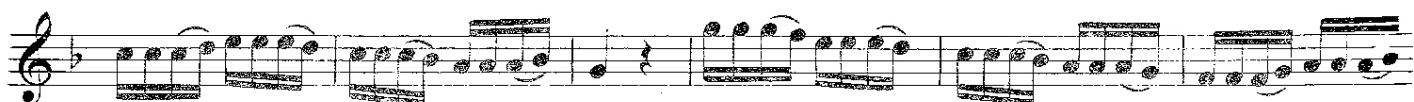
118. ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style with eighth and sixteenth notes. The second and third staves continue the melody, with the third staff ending with a double bar line. The music is presented in a clear, black-and-white format.

The musical score for 'The Merry Widow' waltz, measures 1-6, is presented in two staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, creating a lively and rhythmic pattern. The first staff contains measures 1 through 5, and the second staff contains measures 6 through 10. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

The second system of musical notation, consisting of two staves. The top staff continues the melody from the first system, featuring eighth and sixteenth notes. The bottom staff provides a harmonic accompaniment, primarily using quarter and eighth notes. The system concludes with a double bar line.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style with eighth and sixteenth notes. The second and third staves continue the melody, with the third staff ending with a double bar line. The music is arranged in a single system.



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

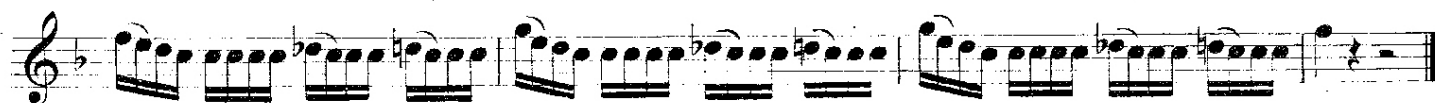
128. 
 ta-a taka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka

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

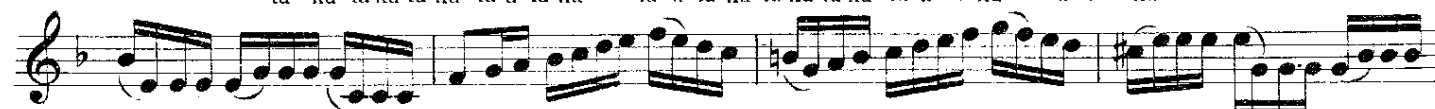
130. 
 ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta



131. **Allegro**
 ta - a ta ka ta ka ta ka ta - a ta ka ta ka ta ka ta



132. **Allegro**
 ta ka ta ka ta ka ta - a ta ka ta - a ta ka ta ka ta ka ta - a ta ka ta - a ta ka ta



133. **Allegro**
 ta - a ta ka ta - a ta ka ta



134. **Presto**
 ta ta ka ta ta



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. 

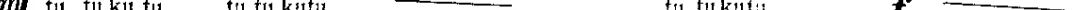
Allegretto

137. 

[illegible]

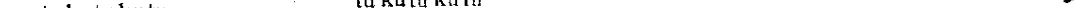
139. 

Musical notation for the vocal line of 'The Song of the Weaver'. The melody is written on a single staff with a treble clef. It consists of several measures of music, primarily using eighth and sixteenth notes, with triplets indicated by a '3' over the notes. The lyrics 'tu tu tu ku tu' are written below the notes.

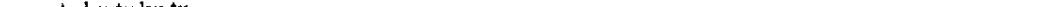
140. 

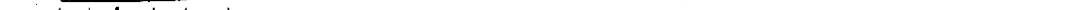
A single staff of music in treble clef, showing the final measures of the piece. The notation includes eighth and sixteenth notes, with a final measure marked 'Fine'.

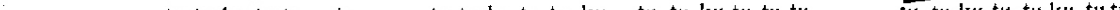
The first staff of music is written on a single five-line staff. It begins with a treble clef and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The staff is part of a larger system that includes a piano part on a grand staff below.

141. 

142.

143. 

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

tr

tr

Fine *f*

f

p

mf

f

mf

f

mp

mf

rull.

Legato

2. *pp*

dolce

tr *agitato* *f*

pp *f*

rall. *pp* *a tempo*

Moderato

3. *Moderato*

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

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

11. Allegretto

mf

f

f

f

p *espress.*

mf

mf

mf

mf

p

p

mf

f

Allegro moderato

12. *f*

cantabile
dolce

f

f

Legato cromatico

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

The musical score for exercise 14, titled "Legato cromatico", is written in 12/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains two measures of music. The subsequent staves continue the chromatic scale, with some measures containing trills (tr) and slurs. The music is written in a style that suggests it is for a single melodic line, possibly for a flute or violin. The notation includes many accidentals (sharps and flats) to indicate the chromatic movement. The final staff ends with a double bar line.

This page contains 12 staves of musical notation, arranged in six systems of two staves each. The notation is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is highly ornate, featuring numerous slurs, ties, and triplets. The notation is dense and complex, typical of a highly decorative or virtuosic piece. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation continues across the page, with various rhythmic patterns and melodic lines. The final staff ends with a double bar line.

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 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff returns to a piano (*p*) dynamic. The fifth staff is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The sixth staff is marked with a piano (*p*) dynamic. The seventh staff is marked with a piano (*p*) dynamic. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff, with various rhythmic values and dynamic markings.

TEMA

The 'TEMA' section consists of three staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff, with various rhythmic values and dynamic markings.

Var. I

Musical score for Variation I, Trompe section. The score is written on seven staves in treble clef, 2/4 time. It begins with a *mf* dynamic marking and a triplet of eighth notes. The melody is characterized by frequent slurs and ties, indicating a continuous, flowing line. The key signature has one sharp (F#).

Var. II

Musical score for Variation II, Trompe section. The score is written on five staves in treble clef, 2/4 time. It begins with a *mf* dynamic marking. The melody is more complex than in Variation I, featuring many slurs and ties, suggesting a highly technical and continuous passage. The key signature has one sharp (F#).



Var. III y Final



Final II

mf

tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku

f

Nº 2

FANTASIA Y VARIACIONES

Sobre
ACTEON

Andante

p

f

rall.

p

tempo

f

p

f

rall.

TEMA

Allegretto

p
tr
più lento
a tempo
f
veloce
rit.
a tempo
p
ad lib.
tr
tr

Var. I

Vivace

p
tr
più lento
a tempo
p
mf
f
rall.
 TEMPO I.
mp

Più moderato

f

rall.

a tempo

tu ku
tu tu ku

f

ad lib.

rall.

tu ku tu tu ku

Allegro

EA 11034

Final
Allegro

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic marking. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and eighth-note runs. The second staff continues the melodic development. The third staff features a key change to two flats (B-flat and E-flat). The fourth staff maintains the fast tempo. The fifth staff is marked with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *(Doble stac. ad lib.)*. The sixth staff continues the melodic flow. The seventh staff is marked with a crescendo (*cresc.*). The eighth staff is marked with a forte (*f*) dynamic. The ninth staff also features a forte (*f*) dynamic. The tenth staff concludes the piece with a final cadence.

Nº 3

FANTASIA BRILLANTE

Allegro maestoso

f

p dolce

rall. e dim. *a tempo* *p dolce*

pp *cresc. poco a poco*

mf cresc. *f* *ff*

come prima *p*

f

TEMA

Andantino

First system of the TEMA section, marked *p dolce*. The music is in 3/4 time and features a melodic line with a repeat sign (§) and a fermata. The second system begins with a *FIN* marking and a *mf* dynamic, followed by a *poco agitato* section marked *p*.

Second system of the TEMA section, marked *Var. I* and *p*. The music continues with a melodic line and a repeat sign (§). The third system begins with a *FIN* marking and a *rall.* (rallentando) marking, followed by a *p* dynamic.

Third system of the TEMA section, marked *Var. II* and *p*. The music continues with a melodic line and a repeat sign (§). The fourth system begins with a *FIN* marking and a *rit.* (ritardando) marking, followed by a *a tempo* marking. The fifth system concludes the section with a *rit.* marking and a *a tempo* marking.

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 with slurs and accents. A sixteenth-note triplet is marked with a '6' above it in the second staff, and a triplet of eighth notes is marked with a '3' in the third staff. The dynamics vary throughout, including *dim.* (diminuendo) in the sixth staff and *p* (piano) in the seventh staff. A forte dynamic (*f*) appears again in the tenth staff. The score concludes with a final cadence on the twelfth staff.

Nº 4 VARIACIONES

Sobre un tema
de
NORMA
de V. BELLINI

JORGE E. CAYUMI
Taller de Trompeta
Iniciación Musical

Andante maestoso

TEMA
Moderato

cresc. —



Var. II

The musical score for "Var. II" consists of ten staves of music, all in treble clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamics. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a half note G. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and slurs. The second staff continues the melodic line. The third staff features a series of slurs over sixteenth-note runs. The fourth staff includes a key signature change to one sharp (F#) and a piano (*p*) dynamic. The fifth staff continues the melodic development. The sixth staff features a key signature change to one flat (Bb) and a piano (*p*) dynamic. The seventh staff continues the melodic line. The eighth staff features a key signature change to two flats (Bb, Eb) and a piano (*p*) dynamic. The ninth staff continues the melodic line. The tenth staff features a key signature change to two sharps (F#, C#) and a piano (*p*) dynamic. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and slurs.



Nº 5

VARIACIONES

Sobre una canción tirolesa

Andante moderato (♩)

The first section of the score is written for a single melodic line in treble clef, key of D major (one sharp), and 9/8 time. It begins with a piano (*p*) dynamic. The melody features a mix of eighth and quarter notes, with some triplet eighth notes. A trill (*tr*) is marked on the final note of the first line. The section concludes with a *rall.* (rallentando) marking. The score consists of four staves.

TEMA

Andante

The 'TEMA' section is written in treble clef, key of D major, and 3/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is composed of quarter and eighth notes, with a gentle, flowing character. The section spans three staves.

Var. I.

The first variation, 'Var. I.', is written in treble clef, key of D major, and 3/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is more rhythmic and active than the theme, featuring many eighth and sixteenth notes, as well as triplet eighth notes. The dynamics vary throughout, including *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The section concludes with a final *f* dynamic. The score consists of four staves.

Var. II

Musical score for Variation II, 3/4 time. The piece begins with a melodic line in the right hand, starting on a half note G4, followed by eighth notes. The dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* again. The tempo is marked *a tempo*. The piece concludes with a final half note G4.

Var. III

Musical score for Variation III, 3/4 time. The piece begins with a melodic line in the right hand, starting on a half note G4, followed by eighth notes. The dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a final half note G4.

Var. IV

p

mf

3/4

RONDO
Allegro

p

mf

mf

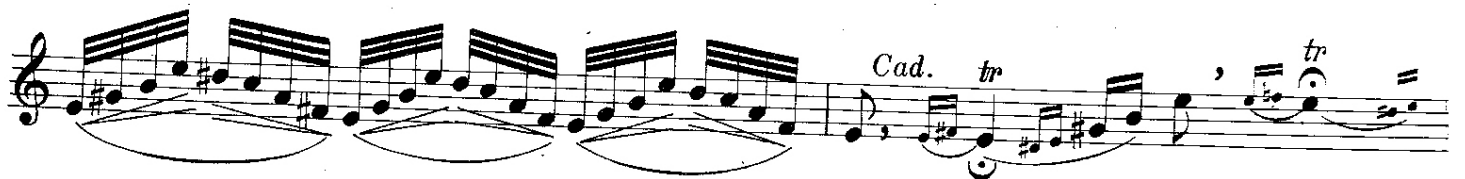
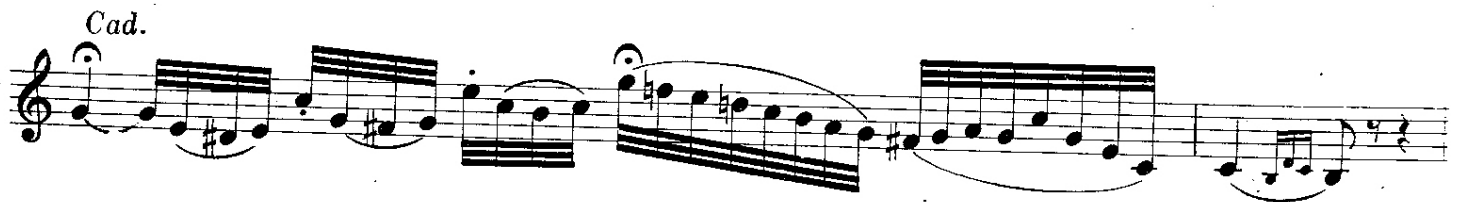
1

3

5

Nº 6
VARIACIONES
Sobre
EL PEQUEÑO SUIZO

Andante



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 piece is divided into two main sections: 'TEMA' and 'Var. I.'.

TEMA: This section begins with a tempo marking of 'Andante' and a note value of a half note (♩). The first line starts with a piano (*p*) dynamic. The second line includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third line features a 'rall.' (rallentando) marking, followed by a piano (*p*) dynamic, and then another 'rall.' marking. The section concludes with a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic.

Var. I.: This section begins with a common time signature (C) and a fortissimo (*ff*) dynamic. The first line includes a piano (*p*) dynamic and a fortissimo (*f*) dynamic. The second line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The third line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The fourth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The fifth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The sixth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The seventh line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The eighth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The ninth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The tenth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The eleventh line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The twelfth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The thirteenth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The fourteenth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The fifteenth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The sixteenth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The seventeenth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The eighteenth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The nineteenth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The twentieth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The twenty-first line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The twenty-second line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The twenty-third line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The twenty-four line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The twenty-fifth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The twenty-six line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The twenty-seventh line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The twenty-eighth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The twenty-ninth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The thirtieth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The thirty-first line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The thirty-second line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The thirty-third line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The thirty-four line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The thirty-fifth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The thirty-six line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The thirty-seventh line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The thirty-eighth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The thirty-ninth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The fortieth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The forty-first line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The forty-second line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The forty-third line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The forty-four line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The forty-fifth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The forty-six line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The forty-seventh line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The forty-eighth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The forty-ninth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The fiftieth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The fifty-first line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The fifty-second line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The fifty-third line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The fifty-four line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The fifty-fifth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The fifty-six line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The fifty-seventh line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The fifty-eighth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The fifty-ninth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The sixtieth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The sixty-first line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The sixty-second line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The sixty-third line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The sixty-four line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The sixty-fifth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The sixty-six line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The sixty-seventh line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The sixty-eighth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The sixty-ninth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The seventieth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The seventy-first line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The seventy-second line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The seventy-third line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The seventy-four line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The seventy-fifth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The seventy-six line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The seventy-seventh line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The seventy-eighth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The seventy-ninth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The eightieth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The eighty-first line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The eighty-second line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The eighty-third line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The eighty-four line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The eighty-fifth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The eighty-six line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The eighty-seventh line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The eighty-eighth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The eighty-ninth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The ninetieth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The ninety-first line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The ninety-second line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The ninety-third line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The ninety-four line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The ninety-fifth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The ninety-six line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The ninety-seventh line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The ninety-eighth line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The ninety-ninth line includes a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic. The hundred line features a 'rall.' marking and a piano (*p*) dynamic.

Var. II

12/8

mf 3 3

p tu ku tu ku tu ku

cresc.

(Triple staccato)

3 3 3

The musical score for Variation II is written in 12/8 time. It begins with a melody of eighth notes, some grouped in triplets. The first staff includes a dynamic marking of *mf* and triplet markings. The second staff continues the melody. The third staff features a repeat sign and a dynamic marking of *p*, with the lyrics 'tu ku tu ku tu ku' above it. The fourth staff has the lyrics 'tu ku tu ku tu ku' and a *cresc.* marking. The fifth staff is marked '(Triple staccato)' and contains triplet markings. The sixth and seventh staves continue the melodic line with various slurs and accents.

Var. III
Adagio

p

tr

The musical score for Variation III is marked 'Adagio'. It is written in a key with three flats (E-flat major or C minor). The first staff begins with a dynamic marking of *p*. The melody consists of quarter and eighth notes, many of which are slurred together. The second staff continues the melody with more slurs and ties. The third staff features a trill marked 'tr' and a sixteenth-note triplet. The overall texture is slow and melodic.

f *mp* *rall.*

Var. IV y Final
Allegro

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

rit. *a tempo* *f accel.*

Nº 7

CAPRICHIO Y VARIACIONES

Andantino (♩)

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a 6/8 time signature and a piano (*p*) dynamic. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to half a minute. The key signature has one sharp (F#). The score consists of ten staves of music. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic. The second staff continues the melody. The third staff features a series of eighth-note runs. The fourth staff continues the eighth-note runs. The fifth staff features a series of eighth-note runs. The sixth staff features a series of eighth-note runs. The seventh staff features a series of eighth-note runs. The eighth staff features a series of eighth-note runs. The ninth staff features a series of eighth-note runs. The tenth staff features a series of eighth-note runs. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. The tempo marking 'rall.' appears in the tenth staff.

Andante moderato

First system: Treble clef, key of B-flat major, common time. Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of eighth and quarter notes with slurs. Measure 12 ends with a *p* dynamic.

Second system: Continues the melody. Measure 10 includes a *rall.* (rallentando) marking with a deceleration line. Measure 12 ends with a *p* dynamic and the tempo marking *a tempo*.

Third system: Continues the melody with slurs and ties.

Fourth system: Continues the melody with slurs and ties.

Fifth system: Continues the melody with slurs and ties.

Sixth system: Continues the melody with slurs and ties.

Var. I

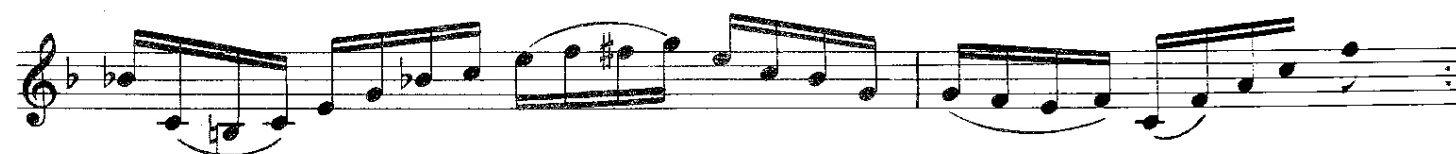
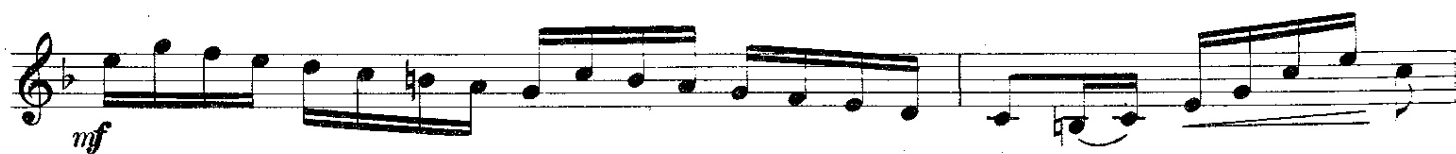
Allegro moderato

Seventh system: Treble clef, key of B-flat major, common time. Measure 13 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody features triplet markings (*3*) over eighth notes. Measure 16 ends with a repeat sign.

Eighth system: Continues the triplet melody.

Ninth system: Continues the triplet melody.

Tenth system: Continues the triplet melody. Measure 16 ends with a forte (*f*) dynamic and a repeat sign.



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 is characterized by rapid sixteenth-note passages and trills. Dynamics include *f* (forte) at the beginning, *p* (piano) in the third measure, and *mf* (mezzo-forte) later on. Trills are marked with 'tr' and accents with '^'.

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 slower and more melodic, featuring triplets and a *p* (piano) dynamic. The first staff begins with a *p* dynamic, and the second staff has a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The section concludes with a *p* dynamic.

Var. I.

Musical score for Variation I, measures 1-10. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. Measures 1-2 contain a triplet of eighth notes. Measure 3 features a section symbol (§). Measures 4-10 show a melodic line with various intervals, including a half note, a quarter note, and an eighth note, with some notes marked with accents (>). The variation concludes with a double bar line.

FIN

Var. II.

Musical score for Variation II, measures 1-10. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. Measures 1-2 contain a triplet of eighth notes. Measure 3 features a section symbol (§). Measures 4-10 show a melodic line with various intervals, including a half note, a quarter note, and an eighth note, with some notes marked with accents (>) and a crescendo hairpin. The variation concludes with a double bar line.



Var. III



Final

A musical score for a piece titled "Final". The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and slurs. The score includes various musical ornaments such as trills (marked with a 'v' over a note) and grace notes (marked with a '7' over a note). The dynamics range from mezzo-forte (*mf*) to forte (*f*). The piece concludes with a trill (marked with a 'tr' over a note) and a final forte (*f*) dynamic.

Nº 9

VARIACIONES

Sobre la canción

"¿VES TÚ, LA NIEVE QUE BRILLA?"

Andante quasi Allegretto

The first section of the musical score consists of four staves of music in G major, 2/4 time. The tempo is marked 'Andante quasi Allegretto'. The first staff begins 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 concludes the section with a repeat sign.

Var. I.

Var. I. consists of four staves of music in G major, 2/4 time. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features several triplet markings (3). The second staff is marked mezzo-forte (*mf*). The third staff includes a 'rall.' (rallentando) marking and ends with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff concludes the variation with a repeat sign.

Var. II

mf

Var. III

p

mp

p

Final
p

Allegro
mf

f

Nº 10

CAVATINA Y VARIACIONES

Andante

p

f

lento

TEMA

Moderato

p

mf

p

f

1. 2.

Var. I.

p *sempre stacc.*

1. 2.

Var. II.

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

1. 2.

Var. III.

p

This page of musical notation consists of ten staves of music, likely for a piano. The notation is written in a single system, with each staff containing a line of music. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings are present throughout, including a forte (*f*) marking at the beginning of the fifth staff and a crescendo (*cresc.*) marking at the beginning of the eighth staff. A trill (*tr*) is indicated above a note on the fifth staff. The notation is clear and legible, with standard musical symbols and clefs.

Nº 11
**VARIACIONES
SOBRE UN TEMA FAVORITO**

de
C. M. von WEBER

Allegro moderato



Più lento



TEMPO I.



TEMA
Andante non troppo

p

mf *rall.* *p a tempo*

rall.

Var. I.

p

p *p a tempo* *rall.*

Var. II.

p

mf

rall. p a tempo

Var. III.

p

Più lento

rall. p a tempo

tr

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 marking. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and slurs. The second staff continues the melodic line. The third staff features a repeat sign and a *pp* dynamic marking. The fourth staff includes *mf* and *p* markings. The fifth staff has a key signature change to one sharp (F#) and a *pp* marking. The sixth staff continues the melodic development. The seventh staff features a *cresc.* marking. The eighth staff continues the melodic line. The ninth staff features a *f* marking and a slur. The tenth staff concludes the piece with a *f* marking and a slur. The lyrics "tu tu ku tu tu tu tu" are written below the final staff.

mp

pp

mf *p*

pp

cresc.

f

tu tu ku tu tu tu tu

Nº 12
VARIACIONES
 Sobre
 EL CARNAVAL DE VENECIA

Allegretto

The first section of the musical score is written for a single staff 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 staff 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 piece concludes with a final flourish of sixteenth notes.

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 of the score is marked 'Doble stac.' (double staccato). The dynamics fluctuate throughout, including piano (*p*), forte (*f*), fortissimo (*ff*), and mezzo-forte (*mf*). The score concludes with a final flourish of eighth notes.



Var. II.

Var. III.
Andante (♩)

p

pp tu ku tu ku tu ku tu ku

Var. IV. (♩)

mf

CODA

f tu tu tu tu tu

tu tu tu tu tu

