

**ANÁLISIS TÉCNICO DE LAS PROBLEMATICAS TECNICAS SURGIDAS DEL  
CONCIERTO NO. 2, OPUS 12 DE VASSILY BRANDT PARA TROMPETA**

**Autor:**

**GABRIEL ELIAS MUÑOZ RIOS**

**Código: 1064119866**

**Director:**

**Mtro. JORGE MÉNDEZ B.**

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA  
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE ARTES  
PROGRAMA DE MÚSICA**

**Pamplona, 16 de mayo de 2022**

ANÁLISIS TÉCNICO DE LAS PROBLEMATICAS TECNICAS SURGIDAS DEL  
CONCIERTO NO. 2, OPUS 12 DE VASSILY BRANDT PARA TROMPETA

Ensayo monográfico presentado como requisito para optar por el título de Maestro en Música

Autor

GABRIEL ELIAS MUÑOZ RIOS

Director:

Mtro. JORGE MÉNDEZ B.

UNIVERSIDAD DE PAMPLONA  
DEPARTAMENTO DE ARTES  
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES  
PROGRAMA DE MÚSICA

Pamplona, 16 de mayo de 2021.

## **Agradecimientos**

A cada una de las personas que estuvieron presentes en el proceso de lograr mi sueño de ser un músico profesional, especialmente a mi maestro Jorge Méndez por todos los aportes, ayudas, consejos sinceros y paciencia en el transcurso de mis estudios. Al PhD. Pedro Contreras por su ayuda incondicional y confianza. A mis amigos Fredy Miranda, Juan Manuel Patiño y a mi maestro Camilo Amaya por nutrirme humana y musicalmente, siempre de manera desinteresada con toda la disposición y dedicación que lo caracteriza. Por último y no menos importante a mi familia por ser el apoyo, sustento y motivo para obtener mi título como Maestro en Música.

## **Resumen**

Este trabajo pretende efectuar un análisis sobre aspectos técnicos para la interpretación del Concierto No. 2 Opus 12 para trompeta en Si bemol del compositor alemán Karl Wilhelm Brandt con el fin de permitir una mejor comprensión musical a partir de análisis musical, teniendo en cuenta los fundamentos técnicos e interpretativos necesarios para ejecutar la obra en cuestión y a su vez definiendo elementos armónicos, frases, melodía, estructura de la pieza y destrezas técnicas requeridas para su ejecución. Asimismo, este documento contiene la identificación de las dificultades técnicas y la realización de diversos trabajos técnicos de ejecución instrumental a través de un proceso de estudio implementado. Cabe mencionar que este ensayo se basa en la metodología de investigación cualitativa con argumentos descriptivos. Finalmente, esta iniciativa pretende ser material de apoyo técnico - musical e instrumental para el estudio de la trompeta, dirigido a futuros estudiantes de este instrumento dentro y fuera de la Universidad de Pamplona.

**Palabras clave:** Análisis, Concierto, técnica, interpretación.

## **Abstract**

This work intends to carry out an analysis of technical aspects for the interpretation of the Concerto No. 2 Opus 12 for trumpet in B flat by the German composer Karl Wilhelm Brandt in order to allow a better musical understanding from the musical analysis, taking into account the fundamentals technical and interpretive skills necessary to execute the work in question and in turn defining the type of harmony to be, phrases, melody, structure of the piece and technical skills required for its execution. Likewise, this document contains the identification of technical difficulties and the implementation of various technical works of instrumental execution through an implemented study process. It is worth mentioning that this essay is based on the qualitative research methodology with descriptive arguments. Finally, this initiative aims to be technical - musical and instrumental support material for the study of the trumpet, aimed at future students of this instrument inside and outside the University of Pamplona.

**Keywords:** Analysis, Concert, technique, interpretation.

## Tabla de contenido

<b>Introducción .....</b>	<b>10</b>
<b>Análisis de la Pieza de Concierto No. 2, Opus 12 de Vassily Brandt. ....</b>	<b>11</b>
<i>Descripción General .....</i>	<i>12</i>
<i>Análisis de la obra.....</i>	<i>14</i>
<b>Identificación y Diagnóstico de Problemas Técnicos.....</b>	<b>20</b>
<i>Resistencia.....</i>	<i>21</i>
<i>Sonido.....</i>	<i>24</i>
<i>Respiración.....</i>	<i>27</i>
.....	<i>30</i>
<i>Articulación.....</i>	<i>30</i>
<i>Flexibilidad.....</i>	<i>34</i>
<i>Digitación .....</i>	<i>35</i>
<b>Implementación de Diversos Trabajos Técnicos.....</b>	<b>38</b>

<i>Ejercicios de Resistencia.....</i>	<i>38</i>
<i>Ejercicios de Respiración.....</i>	<i>41</i>
<i>Ejercicios de Articulación.....</i>	<i>44</i>
<i>Ejercicios de Flexibilidad. ....</i>	<i>50</i>
<i>Ejercicios de Digitación.....</i>	<i>51</i>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>52</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>54</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>56</b>
<i>Anexo 1, Partitura de la Pieza de Concierto No. 2, Op 12 de Vassily Brandt .</i>	<i>56</i>

## Lista de Tablas

**Tabla 1** Análisis del Concierto No. 2 Opus 12 de Vassily Brandt..... 11

**Tabla 2** Identificación y diagnóstico de problemas técnicos ..... 21

## Tabla de Ilustraciones

Ilustración 1: Tesitura de la Trompeta .....	16
Ilustración 2: Tonalidad de la parte "a" compases.....	17
Ilustración 3: Tonalidad de la parte "b" .....	17
Ilustración 4: Tonalidad de la parte "c" .....	18
Ilustración 5: Uso de cromatismos de manera melódica y armónica para ir a Mib mayor.....	18
Ilustración 6: Tonalidad de la parte "c" .....	18
Ilustración 7: Tonalidad de la parte "d" .....	18
Ilustración 8: Melodía mixta o heterogénea.....	19
Ilustración 9: Relaciones Armónicas tensión - relajación.....	19
Ilustración 10: Propuesta de ejercicio de sondeo.....	26
Ilustración 11: Propuesta de ejercicio de nota larga con reguladores .....	27
Ilustración 12: Propuesta de ejercicio con diferente dinámica .....	27
Ilustración 13: Ejemplo de pasaje largo con pocos reposos para respirar y con gran desarrollo dinámico.....	28
Ilustración 14: Propuesta de estudio inteligente del aire.....	30
Ilustración 15: Uso del doble staccato .....	31
Ilustración 16: Uso del doble y triple staccato .....	32
Ilustración 17: Propuesta de Ejercicios de Articulación .....	33



## Tabla de Figuras

<b>Figura 1</b> Ejercicio de boquilla.....	24
<b>Figura 2</b> Etude No. 1 de flexibilidad.....	35
<b>Figura 3</b> Ejercicios de Digitación .....	37
<b>Figura 4</b> Bending y Control del Aire sin Medida .....	38
<b>Figura 5</b> Ejercicio de Bending con Medida .....	39
<b>Figura 6</b> Ejercicio de Boquilla por Armónicos .....	40
<b>Figura 7</b> Estudio de Boquilla hasta el Quinto Grado .....	40
<b>Figura 8</b> Ejercicios de Respiración y Balance .....	41
<b>Figura 9</b> Ejercicio de Respiración y Resistencia.....	42
<b>Figura 10</b> Ejercicio de Respiración Teniendo en Cuenta la Postura.....	43
<b>Figura 11</b> Ejercicios de Staccato Simple .....	44
<b>Figura 12</b> Ejercicios de Acento y Tenuto .....	45
<b>Figura 13</b> Ejercicio de Doble Staccato por Grado Conjunto .....	46
<b>Figura 14</b> Doble Staccato por intervalos.....	47
<b>Figura 15</b> Ejercicio de Triple Staccato.....	48
<b>Figura 16</b> Ejercicio de combinado de doble y triple staccato .....	49
<b>Figura 17</b> Ejercicios de Flexibilidad para desarrollo de control y registro.....	50
<b>Figura 18</b> Ejercicios de Digitación .....	51

## **Introducción**

Este trabajo se centra en el análisis la pieza de Concierto No. 2 Opus 12 para trompeta en Si bemol del compositor alemán Karl Wilhelm Brandt, que busca o propende recopilar información sobre la obra o pieza musical en su respectivo contexto para lograr así una acertada interpretación. Así mismo el indagar sobre aspectos como la forma musical, la armonía, frases, melodía y destrezas técnicas requeridas para su ejecución, que abordadas desde un punto de vista más profundo y técnico permite al intérprete aclarar conceptos y posterior comprensión de los elementos propios del lenguaje musical de la obra.

Al mismo tiempo, al momento de abordar el concierto No. 2 Op12 para trompeta en Bb se debe tener en cuenta los fundamentos técnicos e interpretativos necesarios para ejecutar la obra al momento en que el intérprete se enfrente a ella. En ese mismo orden de ideas, se presenta el planteamiento de un análisis técnico requerido en aras de la elaboración y construcción de una conceptualización teórica y práctica de la pieza que contribuya de manera significativa a la ejecución e interpretación de la obra en cuestión.

Por otro lado, este documento responde a la identificación de los problemas técnicos de la pieza desde la perspectiva del intérprete por lo cual culmina con la conceptualización de las destrezas técnicas necesarias, la propuesta de algunas alternativas de estudio, formas de abordar las dificultades técnicas y la propuesta de una rutina diaria de estudio en la cual se puede poner en práctica.

Finalmente, este trabajo pretende ser una guía al brindar una visión alterna para los estudiantes o músicos que requieran realizar consulta e informarse sobre la pieza de Concierto No. 2 Opus 12 de Karl Wilhelm Brandt, en tal forma que puedan encontrar conceptualizaciones de estrategias y recursos de estudios técnicos necesarios para abordar esta obra.

### Análisis de la Pieza de Concierto No. 2, Opus 12 de Vassily Brandt.

Para entrar en materia y poder responder a los propósitos de esta investigación, se partió de la elaboración de un análisis de la pieza en cuestión, para lo cual se tomó como referente y material de apoyo el libro que lleva por título “Análisis Musical” (claves para entender e interpretar la música) de las autoras Margarita Lorenzo de Reizábal y Arantza Lorenzo de Reizábal. Dicho análisis culminó con la construcción de la siguiente tabla, la cual permitió realizar la descripción de la pieza y posterior identificación de las problemáticas técnicas musicales del Concierto No. 2 Opus 12 de Vassily Brandt.

**Tabla 1**

*Análisis del Concierto No. 2 Opus 12 de Vassily Brandt*

Secciones	I						
Macroestructura	A			B	C		
Estructura Interna	a	-	b	-	a	c	d - b - a
Compases	1 – 28	28- 60	60-82	83-108	109 - 226		
Centros Tonales	Eb Mayor	Ab Mayor	Eb Mayor	Eb menor	Db Mayor – Eb Mayor- Ab mayor (Compas 127) con algunos énfasis en otros grados de la tonalidad como modulaciones transitorias		
Tesitura de la trompeta	B3- Bb5						
Organización escalística	Melodía tonal Empleo de escalas diatónicas mayores y menores Uso de cromatismo						
Relaciones tonales	Predominio De Los Grados Tonales Relaciones Sensible- Tónica Relaciones Cadenciales						
Modulaciones	Uso de recursos diatónicos, cromáticos y enarmónicos						
Perfil melódico	Melodía de carácter heterogéneo o mixto (melodía con intervalos conjuntos y disjuntos), asimétrica.						

Estructuras melódicas	Puntos de reposo (silencios y cadencias) Repetición de giros melódicos (Secuencias Pregunta – Respuesta)
Variaciones Melódicas	Ornamentada Rítmica Melodía aparece en otro compás, otra tonalidad, con otra armonía, con diferente carácter, tempo, dinámicas y timbres.
Articulaciones	Legato, marcato, Staccato, doble-Staccato, triple-Staccato, portato.
Cambios Agógicos	Allegro con fuoco, Meno mosso, Allegro moderato, Andante quasi largo, Allegro enérgico, Tempo di marcia, Allegro moderato come primo.
Cambios dinámicos	Piano, reguladores crescendo y decrescendo, messoforte, forte, fortísimo, morendo. Esforzato..
Métricas	4/4 – 2/2 (compás partido)– 2/4
Textura	Textura homofónica

*Fuente: Elaboración Propia*

## Descripción General

Esta obra es sin duda una de las piezas de concierto más célebres del repertorio académico de la trompeta, de características nacionalistas y de gran exigencia en habilidades técnicas e interpretativas. Con respecto a esto es propicio citar a Silva (2017), quien hace una descripción a grandes rasgos de la siguiente manera:

Compuesta originalmente para corneta en la tonalidad de Si (B) mayor.

Es una pieza de concierto que por lo general se interpreta en su versión original trompeta solista y piano acompañante.

Está dividida por diferentes indicaciones de tempo, Allegro con fuoco, que se encuentra en los primeros 27 compases de la obra y en donde el piano, termina la sección con un retardo para pasar a la tonalidad principal, es decir (Mib) o (Fa) para la trompeta en (B) mayor

culminando la primer parte o letra.

Posteriormente inicia la segunda parte con la indicación de tempo al moderato en la tonalidad de Lab mayor, demostrando un carácter más expresivo y melancólico, donde la melodía principal es expuesta por la trompeta y de igual manera más adelante será re expuesta por el pianista, terminando en cadencia perfecta que permite el retorno a la tonalidad principal en la letra A con el mismo tempo primo. Dicha tonalidad es Mib mayor o Fa mayor para la trompeta sib.

La tercera parte o letra C, se expone con una indicación de tempo andante quasi largo en tonalidad de G menor, expresando una melodía intensa y triste, donde la trompeta va interpretando de manera modulante diferentes motivos hasta terminar en G menor.

Seguidamente se expone una melodía en el piano en un tempo Allegro enérgico y el trompeta re expone para entrar a un tempo di marcha terminando en cadencia perfecta. Para finalizar, se vuelve a exponer el tempo principal de la letra A y se va desarrollando con melodías modulantes de la trompeta hasta llegar a la coda y culminar nuevamente en cadencia perfecta. Esto demuestra que el compositor aplicaba mucho este tipo de cadencia para concluir las frases movimientos de las obras es decir utilizaba la dominante de la tonalidad para finalizar en la tónica o tonalidad principal. (págs. 41- 42).

Por otro lado, A Ochoa, (2015) menciona sobre esta pieza lo siguiente:

Brandt plantea su Op. 12 como una pieza compacta cuya composición se basa en el desarrollo constante de ciertos materiales melódicos y rítmicos, que paulatinamente se presentan a lo largo del discurso de la obra. Dichos materiales son objeto de distintas figuraciones e inversiones en su sentido rítmico y melódico, a la vez que incurren en diferentes cambios de carácter propuestos explícitamente por el compositor, logrando cierta autenticidad en cada una de las secciones, a pesar de que, como vemos en Figura 1, hay ciertos gestos rítmicos y melódicos que son recurrentes a lo largo de la obra. La composición mantiene como característica la textura homofónica, lo cual contribuye a establecer el moto-ritmo y el ritmo armónico de la obra (debido a que plantea bloques de acordes en divisiones constantes del pulso), al igual que evidencia los diferentes centros tonales que aborda el discurso, permitiendo que la línea melódica del trompeta resalte tanto por el timbre y la brillantez característica de su sonido, como por el movimiento propio de ésta. (pág. 7).

## **Análisis de la obra**

En cuanto a la forma, como su nombre lo dice esta obra es un concierto, que en este caso se presenta en una sola sección o movimiento, lo cual no constituye una característica tan común, ya que los conciertos tradicionales suelen tener tres movimientos, pero aun así muchos compositores han hecho uso de este recurso, como es el caso de Jean Pennequin con su obra *Morceau de Concert for cornet or Bb trumpet and piano* (1907), o Alexeí Aíutiunian (1920 - 2012) con el *Conceito in A flat majoí foí tíumpet and oíchestía*.

Por otro lado, el concierto se considera a manera general una pieza para uno o más

solistas y orquesta. Sin embargo, el término ha sido aplicado a una amplia variedad de música, buena parte de la cual no cumple este criterio básico. También, es de gran importancia recalcar que la palabra “Concerto” deriva probablemente del latín *concertare*, que puede significar “discutir” o “trabajar en común”; en otros idiomas como el italiano la misma palabra significa “acordar” o “conjuntar”, siendo así que esta dualidad de conceptos ha sustentado el género desde su historia más antigua, aunque en diferentes periodos y en la evolución de las formas musicales el énfasis ha cambiado de uno al otro. (Latham, 2008, pág. 351).

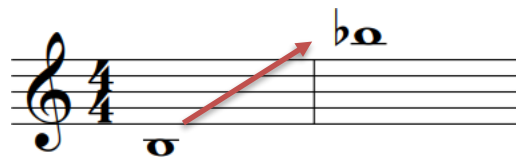
“La obra está escrita en forma Rondó y está dividida por diferentes indicaciones de tempo” (Silva Lizarazo, 2017, pág. 41). El análisis de la forma nos sugiere que el Concierto No. 2, Op.12 de Vassily Brandt está escrito en forma rondó, ya que en el análisis tanto de la macroestructura, como de la microestructura nos arroja el siguiente esquema; **A** (a-b-a), **B** (c), **C** (d-b-a), Para comprender esto de una mejor forma es importante citar a Latham (2008) quien al respecto de la forma rondo explica:

En un nivel más amplio, tanto ABA como DED corresponden a las unidades de una forma binaria, llamadas aquí “supersecciones” X y Y. Estas supersecciones a su vez se agrupan en forma rondó (XCYCXC), alternando con la impactante melodía C que bajo este análisis corresponde al tema rondó. (pág. 606).

Al extrapolar este concepto podemos concluir que en el Concierto No.2, Op. 16 de Vassily Brandt se presentan dos supersecciones, la primera **A** (a-b-a) y la segunda **C** (d-b-a), la cual es separada por **B** (c), siendo así una combinación binaria

y ternaria en una forma que además por características tonales y contrastantes sugieren una forma rondó.

Por otro lado, el carácter de la obra es contrastante y expresivo, al proponer siempre un discurso profundo y emotivo, y al estar sus partes relacionadas con cambios de tempo reversos es decir rápido, lento, rápido. Por tanto, dado a sus características y contexto nacionalista podemos inferir que el discurso sonoro que propone la trompeta como protagonista principal hace referencia a la gloria, ímpetu, fortaleza y melancolía. En cuanto a la tesitura, la pieza presenta un rango desde un B3 hasta un Bb5 para la trompeta en Bb.



*Ilustración 1: Tesitura de la Trompeta*

Sin duda la

obra maneja un

lenguaje tonal, con predominio de la tonalidad de Mib mayor (fa mayor para la trompeta). Para ser más exactos la parte (A) está construida sobre la tonalidad de Eb entre los compases del 1 al 27 es decir “a”. Luego en el compás 28 que comprende “b” la música está propuesta sobre el cuarto grado de la tonalidad principal proponiendo así un Lab mayor (Bb para la trompeta) hasta el compás 60 donde vuelve a la re exposición de “a” con un Eb mayor, y posteriormente se mantiene en la misma tonalidad hasta la coda, en la cual en sus últimos compases hace uso de acordes con ambigüedad armónica, con el fin de abrir paso a (B) y (c) con el modo paralelo de Eb menor.



Ilustración 2: Tonalidad de la parte "a" compases

The image shows a musical score for a horn and piano. The horn part is labeled 'Corneta Pistons in B'. The piano part is labeled 'PIANO'. A red circle highlights the first measure of the horn part, and a blue arrow points from a box labeled 'Tonalidad Real de Mib mayor' to it. Another red circle highlights the first measure of the piano part, and a blue arrow points from a box labeled 'Tonalidad de Fa Mayor' to it. The piano part features a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand.

Ilustración 3: Tonalidad de la parte "b"

The image shows a musical score for a horn and piano. The horn part is labeled 'Corneta Pistons in B'. The piano part is labeled 'PIANO'. A red circle highlights the first measure of the horn part, and a blue arrow points from a box labeled 'Tonalidad de Sib Mayor' to it. Another red circle highlights the first measure of the piano part, and a blue arrow points from a box labeled 'Tonalidad Real Ab mayor' to it. The piano part features a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The score includes the instruction 'poco a poco cresc.'.

A final de (B) (c), se presenta una ruptura de la estabilidad diatónica de la tonalidad de Mib menor haciendo uso del recurso cromático tanto armónico como melódico, abriendo paso así a C. Ya en C, el centro tonal está en Db (tonalidad real) en la introducción o exposición del piano, a esa misma idea se le considera como "d" que se re expone en la trompeta en Eb mayor (Fa mayor real), luego la sección hace reexposición de "b", en donde se apoya nuevamente en Lab (sib para la trompeta) mayor como el cuarto grado de la tonalidad principal de Eb mayor y pasa armónicamente de manera transitoria por otros acordes sin abandonar la tonalidad.

**Andante quasi Largo**

Tonalidad real de Eb menor

Tonalidad real de Reb Menor

Ilustración 4: Tonalidad de la parte "c"

agitato

a tempo

mp

mf

f

marcato

Ilustración 5: Uso de cromatismos de manera melódica y armónica para ir a Mib mayor

**Allegro energico (breve)**

Tonalidad de Fa mayor

Tonalidad real de Mib mayor

Ilustración 7: Tonalidad de la parte "d"

Melódicamente la pieza maneja un perfil melódico de carácter heterogéneo o mixto, que es una melodía con intervalos conjuntos y disjuntos. También hay que señalar que, aunque en momentos la melodía trata de mantener una relación simétrica entre motivos y frases. La naturaleza melódica se contempla como asimétrica.

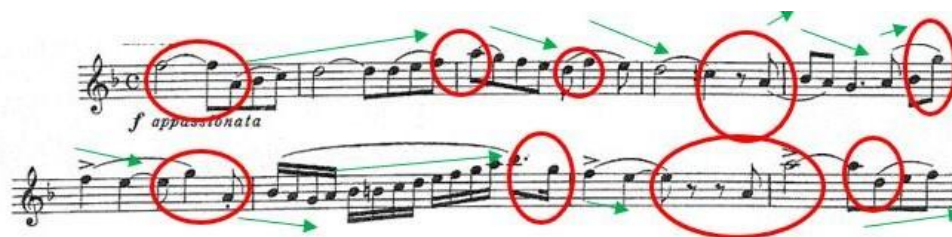


Ilustración 8: Melodía mixta o heterogénea

En las estructuras melódicas podemos encontrar puntos de reposo como silencios y cadencias, repetición de giros melódicos como secuencias y pregunta – respuesta. En cuanto a la variación melódica tenemos que se da de forma ornamentada, rítmica y en fragmentos de melodías previamente expuestas que aparecen en otro compás, otra tonalidad, con otra armonía, con diferente carácter, tempo, dinámicas y timbres.

Armónicamente el análisis nos permitió establecer relaciones tonales, en donde hay predominio de los grados tonales, relaciones sensible- tónica, relaciones cadenciales al final de cada idea melódica, modulaciones con uso de recursos diatónicos, cromáticos y enarmónicos entre secciones o nuevas propuestas melódicas y armónicas. Cabe resaltar que la textura de la pieza es homofónica, lo que permite una estabilidad rítmica, un ritmo armónico claro y ordenado que dota a la pieza de dinamismo.

Ilustración 9: Relaciones Armónicas tensión - relajación

En cuanto a las métricas empleadas encontramos cuatro cuartos (4/4), compas partido y dos cuartos (2/4) respectivamente. Es importante mencionar que en la dificultad métrica y rítmica de la pieza resulta más factible para el trompetista realizar subdivisión interna del pulso en cuanto a la melodía, ya que la obra presenta el discurso melódico de forma binaria y ternaria con uso de doble y triple staccato en los pasajes rápidos. También es importante mencionar que se presentan cambios agógicos variados y constantes como allegro con fuoco, meno mosso, allegro moderato, andante quasi largo, allegro enérgico, tempo di marcia, allegro moderato come primo.

En el desarrollo dinámico de la pieza tenemos variedad e implementación de cambios dinámicos como: piano, reguladores crescendo y decrescendo, mezzoforte, forte, fortísimo, morendo. En cuanto a las articulaciones predominan el legato, marcato, staccato, doble-staccato, triple-staccato, notas sueltas, portato.

### **Identificación y Diagnóstico de Problemas Técnicos**

Realizado el análisis anteriormente expuesto, se han concluido las necesidades técnicas requeridas para abordar la pieza en cuestión, por tanto, “estas destrezas pueden agruparse en dos bloques”. (Bobo, 2003 citado en Fernández, 2013, pág. 23). “Por un lado, las destrezas técnicas (respiración, postura y posición del instrumento, embocadura, flexibilidad, picado y digitación) y, por otro, las destrezas musicales (ritmo, sonido, afinación, dinámicas, articulaciones y vibrato)”. (Fernández, 2013). Para este caso se ha optado por agrupar dichas dificultades en la siguiente tabla:

**Tabla 2***Identificación y diagnóstico de problemas técnicos*

<b>Destreza Técnica</b>	<b>Dificultad Técnica</b>
Respiración	Frases largas, desarrollo dinámico variado, pocos periodos de descanso durante la obra.
Sonido	Control de los sonidos y diferentes timbres del instrumento, ambientes e intenciones sonoras plasmadas en la pieza, afinación.
Flexibilidad	Salto melódicos de interés, uso de una tesitura amplia, pasajes rápidos, claridad de intervalos y afinación.
Articulaciones	Gran variedad de articulaciones, ataque, uso de doble y triple staccato, pasajes muy rápidos y elaborados.
Resistencia	Pieza larga y compacta de gran desarrollo sonoro, propuestas dinámicas exigentes, cambios agógicos, pocos puntos de reposo o descanso, agotamiento físico, dolor en la comisuras y dientes.
Digitación	Pasajes rápidos, uso de escalas mayores y menores, cromatismos, cambios agógicos.

*Fuente: Elaboración Propia*

## **Resistencia**

La obra se presenta como un concierto de un solo movimiento, lo cual requiere una estabilidad y desarrollo físico del instrumentista. Se evidencia además que es una pieza que no tiene tantos puntos de descanso para la trompeta, (momentos en que el trompetista deja de tocar y solo suena el acompañamiento) y a esto se suma la gran exigencia en el desarrollo de pasajes variados en Tempo, lo cual es una característica de versatilidad propia de la pieza por ser de tipo concierto.

Para hablar de resistencia es propicio citar a Criado (1994) quien menciona lo siguiente:

La resistencia no es cuestión de interpretar notas agudas, graves o fuertes, es cuestión de dar, cada vez, una mayor dosis de tiempo de interpretación, o sea si en los primeros días la sesión es de cinco

minutos continuos y el descanso es de un minuto, los siguientes días, se deberá aumentar la dosis de duración de interpretación, no la de descanso, irá fortaleciendo de resistencia a todo el sistema de embocadura.

El intérprete deberá ser conservador y no derrochar energía de manera desbordada, siempre ha de tener aire en los pulmones.

Referente a los labios, estos tienen que estar lo más flotantes posibles de las filas de dientes y de la boquilla. De esa forma el riego sanguíneo será continuo y estos estarán en unas condiciones naturales para ejercer las tensiones, distensiones y producir las vibraciones juntas y precisas para los sonidos elegidos.

Cuando los músculos faciales, o sea, el sistema de embocadura esté cansado, pasáros los dedos de la mano por todo el sistema de embocadura, esto hará que el riego sanguíneo actúe de inmediato, de esta forma, hará tomar fuerza y resistencia de nuevo a todo el sistema de embocadura. Jamás hagáis gestos con la máscara fisiológica para las recuperaciones de embocadura, esto descolocaría todo el sistema muscular de la propia embocadura y el fallo sería inmediato.

Todo lo expuesto anteriormente, es lo que nos puede proporcionar una embocadura fuerte y resistente, así como flexible (pág. 53).

Es importante traer a consideración qué elementos nos generan cansancio

a la hora de tocar el instrumento, por ejemplo, una mala ergonomía y postura harán que el proceso de estudio sea más desgastante, las repeticiones excesivas, los descansos no controlados e intermitentes, pueden generar molestias en los labios y agotamiento, por tanto, planificar las rutinas y las sesiones de estudio aportan a la construcción del desarrollo físico del instrumento y a evitar también o disminuir el desgaste mental.

Una alternativa para solventar esta problemática es el estudio de buzzing con y sin boquilla. El trabajo con la boquilla y del buzzing es una práctica que tiene grandísimos beneficios para los músicos de viento metal, y esto viene desde Arnold Jacobs, quien como tubista de la Chicago Symphony Orchestra durante 40 años, fue uno de los primeros defensores de este trabajo cuando comprobó que, tras una larga estancia en el hospital donde solo pudo practicar la boquilla, al salir tocaba mejor el instrumento. Para otros músicos de talla mundial como Jay Friedman, trombón de la Chicago Symphony Orchestra argumenta que el objetivo de practicar la boquilla es maximizar la eficiencia entre el aire y la vibración de los labios. Además, si realizamos un trabajo serio con la boquilla conseguiremos solventar diversos problemas técnicos que soluciona la práctica de la boquilla. Uno de los grandes beneficios del estudio de la boquilla y el buzzing es que, en cuanto a resistencia, disminuye el cansancio que provoca la falta de eficiencia entre la vibración de los labios y el paso del aire y tonifica o fortalece los músculos que intervienen en la postura de la embocadura. (Muñoz, *Practicar la Boquilla con el Método Brass Buzz*, 2018).

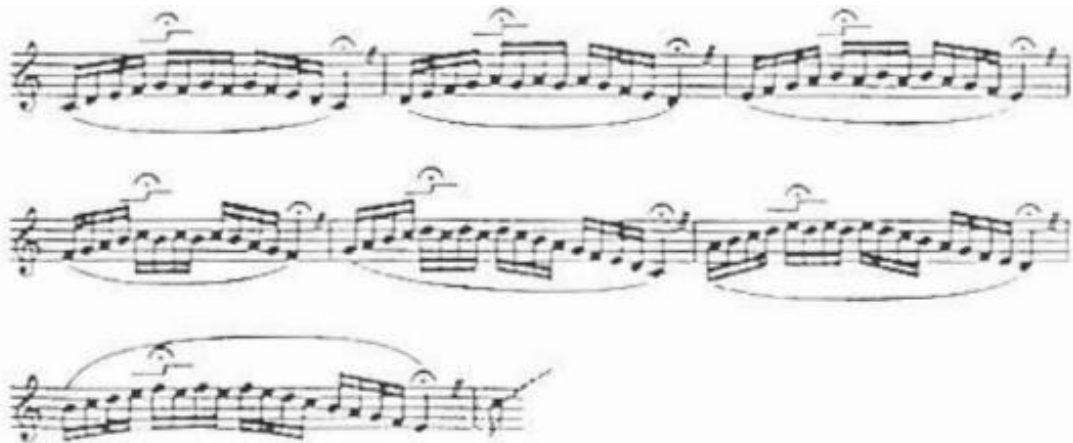
Por otro lado, soluciona los problemas de sonido, ya que el flujo de aire

aumenta, mejora los problemas de oído, elimina los problemas de rigidez produciendo que el paso de entre los registros sea más fluido. Reduce los problemas respiratorios ya que es un ejercicio que potencia las inhalaciones.

(Muñoz, *Practicar la Boquilla con el Método Brass Buzz*, 2018).

### Figura 1

*Ejercicio de boquilla*



*Nota.* Ejercicio de boquilla de forma diatónica hasta el quinto grado. Reproducida de *On Mouthpiece, Warm ups + Studies* tomado de (Stamp, 1995).

### Sonido

Sonoramente podemos analizar que la pieza es de gran dificultad por sus características líricas, puesto que la obra presenta contrastes de carácter y expresión, dado a su discurso melódico de gran carga emotiva. Para hablar sobre sonido es importante citar a Bobo 1993 citado en Fernández 2013, quien define y dice lo siguiente:

El sonido es el elemento indispensable de la música, sin el sonido el intérprete no tiene nada. La afinación, las dinámicas, las



articulaciones, el ritmo... son posibles gracias al sonido. Pero con que suene no es suficiente, el tubista o el bombardinista tiene que desarrollar la sensibilidad suficiente para crear un sonido bonito. Por todo ello una gran cantidad del tiempo de estudio del alumno tiene que tener como objetivo mejorar el sonido. En el sonido influyen diferentes factores como el instrumento, la boquilla, la sala, etc. pero sin lugar a dudas el elemento más determinante es el propio intérprete: el concepto que tenga, la habilidad para conseguirlo, sus características físicas o como mueva el aire determinaran cómo será ese sonido. (pág. 64)

También hay que tener en cuenta que la exploración sonora de la pieza se hace a través de las posibilidades dinámicas y procesos rítmicos de la melodía, lo que conlleva a una exploración tímbrica de la trompeta en el uso de sus registros y en su interpretación, buscando así un sonido presente, marcial y brillante.

El sonido es, seguramente, uno de los aspectos más importantes para cualquier músico. Si el sonido falla, la musicalidad no llega de igual forma al público, es por esta razón que todo músico y sobre todo los músicos de viento metal siempre están buscando fórmulas y posibilidades nuevas para mejorar su sonido. (Muñoz, 3 Ejercicios para Mejorar el Sonido en los Instrumentos de Viento Metal, 2019)

En el caso más extremo de los instrumentos de viento metal, como la trompeta y los trombones está muy relacionado con la potencia, proyección y el

brillo. En el brass en general los compositores usan a esta sección para aportar un color sonoro muy determinado. Por otro lado, en el caso de las trompas, fliscornos, bombardinos y tubas, la sonoridad que se busca es mucho más envolvente y dulce, que sirva de base armónica donde el resto de instrumentos puedan realizar su trabajo sonoro. De una forma u otra, el sonido es un aspecto fundamental para todo músico de viento metal, por ello es capital trabajarlo a diario, reservando un lugar en nuestra rutina de estudio diario. (Muñoz, 3 Ejercicios para Mejorar el Sonido en los Instrumentos de Viento Metal, 2019)

Dentro de las alternativas para solucionar esta problemática técnica está el estudio de ejercicios de nota larga, además de opciones expuestas anteriormente de las rutinas con la boquilla y el buzzing, además de otros elementos como la respiración, la flexibilidad, el ataque y articulaciones, que han sido dificultades técnicas identificadas y de las cuales hablaremos más adelante. También es propicio mencionar el estudio de las dinámicas como mecanismo de mejora y control del sonido. Los siguientes ejercicios están basados y adaptados de los estudios básicos y preliminares de métodos como Grande Méthode Complète pour Cornet à Pistons et de Saxhorn par Arban de Jean-Baptiste Arban, y Método de Trompeta de Allen Vizutti.

Ilustración 10: Propuesta de ejercicio de sonido

28

36

Fuente: Elaboración propia

Ilustración 11: Propuesta de ejercicio de nota larga con reguladores

Fuente: Elaboración Propia

Ilustración 12: Propuesta de ejercicio con diferente dinámica

Fuente: Elaboración Propia

## Respiración

La respiración como combustible indispensable para el correcto funcionamiento de la trompeta o cualquier otro instrumento ya sea de viento metal o madera, se contempla como una habilidad técnica de estudio constante, ya que ayuda al desarrollo de la sonoridad, la conducción y desarrollo de frases, dinámicas, ampliación del registro, entre otros aspectos. Dicho esto, el contenido temático se da en frases y pasajes largos de gran desarrollo dinámico, por ejemplo, entre el compás 64 al 73 podemos hallar estas características, pasaje largo, uso de reguladores en

crescendo, desarrollo dinámico de mezzoforte a forte, lo que corresponde técnicamente a la respiración como elemento técnico que debe ponerse en alta consideración, al contemplarse como uno de los ejes principales del desarrollo técnico para abordar esta o cualquier otra pieza musical del repertorio de la trompeta.

The image shows a musical score for a trumpet part, labeled "Tempo Iº". The score is written on five staves. It begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a breath mark. The music features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sextuplets, and a dynamic range from *mf* (mezzoforte) to *f* (forte). The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The score ends with a measure containing the number "9".

*Ilustración 13: Ejemplo de pasaje largo con pocos reposos para respirar y con gran desarrollo dinámico*

En cuanto la respiración Arnold Jacobs decía que la respiración se da en dos momentos la inhalación y la exhalación, y que una vez que alcanzamos la madurez logramos una cierta cantidad de pulmón tejido con la capacidad física de contener un cierto volumen de aire, por tanto, esta capacidad pulmonar total no se puede aumentar más allá de lo que la naturaleza otorga a un cuerpo en particular, solo se puede aumentar la elasticidad del tejido pulmonar o de la pared torácica. Jacobs también comparaba la capacidad pulmonar con la longitud del arco de un instrumento de cuerda, es decir que una capacidad pequeña requiere respirar con más frecuencia, como usar un arco de tamaño pequeño en un violín que requiere más golpes hacia arriba y hacia abajo, por lo contrario, un arco de contrabajo necesitará menos golpes en cualquier dirección. (Frederiksen, 1996, pág. 152). Podemos concluir que la respiración puede fortalecerse de manera

constante al ser involucrada en nuestra formación física como instrumentistas al incluirla en nuestros estudios técnicos diarios, no buscando simplemente ir más allá de una capacidad inexistente, si no en el desarrollo de la elasticidad y de un mejor control muscular, mental y conceptual del aire.

Un mecanismo para solventar esta dificultad técnica identificada y en lo posible con la aplicación del mismo concepto a otras falencias técnicas. Consiste tanto del estudio inteligente de la obra, como de los estudios técnicos. Con el término “inteligente” se hace referencia al ahorro de tiempo, desgaste físico, y evitar un cansancio mental innecesario. Una solución sencilla es hacer estudio de los pasajes solo con inyección de aire en el instrumento, articulando de diferentes maneras, haciendo uso de efectos como el frullato y las digitaciones correspondientes al ejercicio o pasaje a abordar. Este tipo de alternativas ayudaran a consolidar un estudio más consciente y un mejor desarrollo de habilidades.

En la siguiente imagen encontramos un ejemplo de un ejercicio con solo aire, en el cual tomamos la trompeta, adoptamos nuestra postura habitual de la embocadura, relajamos nuestro cuerpo, hacemos preparación mental y procedemos a respirar apropiadamente para realizar cada propuesta del ejercicio como se propone, con una gran cantidad de aire y pensando siempre en el control del mismo. Cabe Mencionar que se debe también buscar alternativas de ejercicios mucho más prolongados o repetir los propuestos varias veces con el fin de buscar extender el ejercicio y de estamnera desarrollar mejor respiración, control y capacidad respiratoria.

Es de tener en cuenta que la idea de este ejercicio nace de diversas estrategias de estudio dadas desde la práctica diaria, y de ejercicios contemplados en el libro de Martin Criado, la nueva técnica de la trompeta “la coordinación”, en los cuales se propone tocar con aire y con

sonido. Por tanto, se propone el siguiente ejercicio:

Ilustración 14: Propuesta de estudio inteligente del aire.

The musical score is written in treble clef, B major, and 4/4 time. It consists of six staves of music, each illustrating a different articulation technique:

- Staff 1:** Labeled "Articulacion Estandar" and "Frullato". It shows a sequence of eighth notes followed by a series of sixteenth-note chords.
- Staff 2:** Labeled "Legato". It features a long slur over a sequence of eighth notes.
- Staff 3:** Labeled "Staccato". It shows eighth notes with upward-pointing accents (>) above them.
- Staff 4:** Labeled "Staccto doble". It features a sequence of eighth notes with a double-staccato mark (>>) above them.
- Staff 5:** Labeled "Staccato Triple". It shows groups of three eighth notes, each with a "3" below it and a staccato mark above.
- Staff 6:** Labeled "Como esté escrito en la partitura". It shows a sequence of eighth notes with a "3" below each group of three, indicating a triplet.

Fuente: Elaboración propia

## Articulación

En esta obra también se evidencia el uso de varias articulaciones como el staccato, detaché, la ligadura de expresión, portato, marcato y acentos, además que se proponen a velocidades considerables, lo que puede convertirse también en un reto técnico para el instrumentista.

Para hablar de articulación es importante citar a Suaña (2018) quien menciona que:

La articulación es el modo de ejecutar el inicio de cada sonido uniendo o separando los sonidos entre sí. Las diferentes articulaciones son un elemento indispensable en los instrumentos de metal para la comunicación interpretativa y como una habilidad técnica al servicio de la música. Es fundamental poder usar muchas articulaciones diferentes y promover que una gran variedad de articulaciones esté presente en el trabajo de los estudiantes. (págs. 34-35).

Por otro lado, en cuanto al doble staccato, se identifica su uso entre los compases 56 al 59, implementando el recurso compositivo de la secuencia a una velocidad de Allegro moderato, lo que sin duda es una dificultad y requiere de una preparación fundamentada.



*Ilustración 15: Uso del doble staccato*

En cuanto al uso del triple staccato, se da con una subdivisión del pulso en forma binaria (fusas) y ternaria (semicorcheas), es decir que para el pasaje del compás 193 al compás 212, encontramos uso de ambas articulaciones en una velocidad de Allegro moderato como primo, sin duda el mayor reto técnico que tiene la obra.

The image shows a musical score for trumpet with three staves. The first staff has a yellow box labeled 'Staccato doble' with a red arrow pointing to a double-staccato passage. The second staff has a green box labeled 'Staccato triple' with a red arrow pointing to a triple-staccato passage. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Ilustración 16: Uso del doble y triple staccato

Para darle solución a esta falencia técnica, se trae a colación el trabajo del estudio inteligente, junto a la conceptualización de dicha habilidad técnica a fortalecer, por tanto, se propone una misma metodología con el fin de hacer un proceso constructivo en el desarrollo técnico. La articulación se puede trabajar desde el estudio del buzzing y la boquilla, la comprensión teórica de los conceptos, hasta su aplicación en el instrumento haciendo uso de varias herramienta y tipos de articulación con un mismo pasaje o ejercicio, lo importante en estas propuestas de estudio es la búsqueda y unificación de la teoría y la práctica instrumental.

Teniendo en cuenta la destreza técnica mencionada, se pasó a analizar tanto el método de la Nueva Técnica de la Trompeta de Martin Criado, junto a las metodologías de métodos como Grande Méthode Complète pour Cornet à Pistons et de Saxhorn par Arban de Jean-Baptiste Arban, y Método de Trompeta de Allen Vizzutti, en los cuales se proponen ejercicios de articulación de manera progresiva, en la cual los ejercicios se van presentando entre notas sueltas, ligadas, con staccato, acentos y otras. Siendo así que, al unificar los conceptos propuestos en estos libros, algunas ideas de estudio desde la práctica diaria y master class, los conceptos de resistencia de Martin Criado, se procedió con ánimo de fortalecer la articulación como habilidad técnica al proponer el siguiente ejercicio como alternativa tanto de estudio, así como estrategias para suplir la necesidad técnica identificada.



*Ilustración 17: Propuesta de Ejercicios de Articulación*

Articulacion Estandar

Frullato

5 Legato

9 Staccato

13 Staccto doble

15 Staccato Triple

16 Como esté escrito en la partitura

*Fuente: Elaboración Propia*

Es de interés mencionar que la propuesta de estudio de este ejercicio se puede transpolar a otros más, e incluso los diferentes pasajes con variedad o dificultad en la articulación en la obra pueden interpretarse con esa secuencia de las articulaciones y si se desea esa misma frase, ejercicio o pasaje puede transportarse a diferentes tonalidades mayores o menores a manera de estudio con el fin de desarrollar mejores destrezas técnicas. Para el caso del doble staccato y triple staccato se hizo el estudio con ta-ka y ta-ka-ta respectivamente. Cabe hacer mención que para el estudio de esta articulación se hizo con esta metodología por separado, es decir se trabajaron escalas con “ta” y luego escalas con “ka” siendo este segundo el de más complejidad al

no intervenir la lengua y hacerse solo con la garganta. Al concebirse el uso de "ka" tan claro como "ta" se procedió a estudiarlos seguidos, ta-ka y luego ta-ka-ta de forma muy lenta y con metrónomo al cual se le iba aumentando la velocidad progresivamente.

## **Flexibilidad**

La pieza en cuestión contiene saltos melódicos de interés, los cuales están dados en variedad de registros, un uso de una tesitura amplia y pasajes rápidos que requieren claridad en los intervalos, estudio de la afinación, desarrollo y control de la vibración para conectar de manera adecuada los registros y las frases que contengan estos giros melódicos a lo largo del registro.

En cuanto a flexibilidad nos permitimos citar a Pilafian y Sheridan, 2005 citado en Amaya2021 quienes mencionan que:

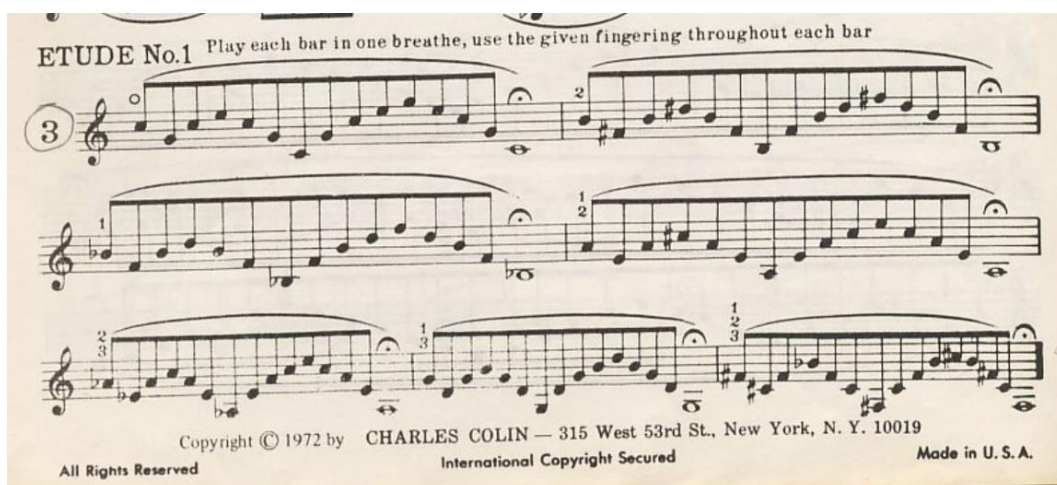
Los ejercicios de flexibilidad son una parte esencial en el trabajo diario para conseguir una mayor fluidez con la tuba o el bombardino. Si se trabaja mal, la flexibilidad puede ser muy cansada, aburrida y acorta la resistencia de los labios, por ello hay que buscar que este tipo de ejercicios se hagan lo más fácilmente. No tienen que ser ejercicios excesivamente musculares, lo que tiene que primar es el aire, siendo ejercicios de flujo de aire. La fatiga muscular en la embocadura es un indicador de una pobre respiración más que de una falta de energía en la postura (pág. 45).

Tanto en los saltos interválicos de importancia como del desarrollo de la agilidad entre el conectar sonidos en diferentes registros, las dificultades técnicas con

las que se relaciona esta destreza son la necesidad de mejorar sonido, respiración, fluidez, control de la embocadura y resistencia, la respiración y la columna de aire en diferentes momentos de la pieza en cuestión. Siendo así, que el estudio de la flexibilidad nutre de manera considerable muchas de las destrezas necesarias y previamente identificadas a la hora de la ejecución instrumental. Por tanto, se propone estudiar arpeggios que permitan conectar en primer lugar los registros, en segundo lugar, transpolar los conceptos y propuestas hechas a lo largo de este documento con el fin de potenciar las habilidades técnicas requeridas.

## Figura 2

### *Etude No. 1 de flexibilidad*



**Nota.** Ejercicios de flexibilidad por arpeggios buscando conexión de registros. Reproducida de Etude1 de flexibilidad del método Advanced Lip Flexibilities como rutina dada por Don Owens, tomado de (Colin, 1972).

## Digitación

Como vimos la imagen anterior, (Ilustración 17: Uso del doble y triple staccato) esta pieza requiere desarrollar bastante agilidad no solo en la producción del sonido y articulación

desde la boquilla, sino también del desarrollo de la velocidad en los dedos, esto dotando de efectividad y nitidez en los pasajes a ejecutar. Si bien la dificultad se presenta en la construcción y variación melódica con figuras muy cortas, también encontramos a detalle la gran variedad en cambios agógicos y de la subdivisión del pulso en forma binaria y ternaria durante el desarrollo de algunos pasajes.

Al consultar más a detalle sobre la digitación, Bobo (1993) citado en Fernández (2013) hace la siguiente observación:

La digitación consiste en la simple habilidad de mover la mano con la música, siendo importante que no se produzca inexactitud. La digitación en la tuba o el bombardino debe ser contemplada con pragmatismo. Las válvulas en la tuba o el bombardino suelen ser pesadas, comparadas con las de otros instrumentos, por ello se debe trabajar lo mejor posible con ellas. Se debe de tocar “limpio” y para ello es necesario que la maquinaria funcione bien, suave, sin rebotes y uniforme y, además, los dedos deben moverse de manera relajada, enérgica y rítmica, (pág. 62).

Una forma más habitual de solucionar este problema técnico es la implementación de escalas como base del desarrollo de la agilidad y buena digitación. Es importante mencionar que tanto las escalas mayores, menores y modales pueden funcionar de manera efectiva. También el estudio de los armónicos por las siete posiciones y los diferentes armónicos contribuyen significativamente a mejorar la coordinación del flujo del aire con los dedos, puesto que, al oprimir más pistones, los tubos del instrumento quedan abiertos y el consumo del aire aumenta

al requerir un flujo de aire mayor. Es por esta razón que se propone solventar inicialmente esta necesidad identificada con la implantación de este ejercicio.

Figura 3

*Ejercicios de Digitación*

Repeat four times in one breath  
(Met.  $\text{♩} = 80$ )

Ex. 1 *Relax contract relax contract relax*  
*p mf long*

Ex. 2 *Relax contract relax contract relax*  
*p mf long*

Ex. 3 *same*  
*p mf long*

Ex. 4 *same*  
*p mf long*

Ex. 5 *same*  
*p mf long*

Ex. 6 *same*  
*p mf long*

Ex. 7 *same*  
*p mf long*

Ex. 8 *same*  
*p mf long*

*Nota.* Ejercicios de digitación por cromatismo. Adaptada de Group One, Technical Studies for the Cornet tomado de (Clarke, 1935).

## Implementación de Diversos Trabajos Técnicos.

Dados los requerimientos técnicos a considerar a la hora de abordar la pieza de Concierto No. 2, Opus 12 de Vassily Brandt, se planteó realizar y resolver las necesidades técnicas a partir de la implementación de una rutina de estudio. Cabe aclarar que las rutinas de estudio se construyen a partir de los ejercicios, métodos o propuestas pedagógicas que le sirvan al instrumentista de manera puntual, haciendo uso de la exploración de diversos materiales y estudios técnicos.

Por tanto, dicha rutina busca fortalecer las destrezas técnicas como, resistencia, respiración, sonido, flexibilidad, articulación y digitación desde el estudio diario, comprendiendo desde el warm-up hasta los estudios técnicos habituales, con aplicación de las estrategias o alternativas de estudio propuestas en este documento, lo cual culmina en el abordaje diario de la obra por pasajes haciendo uso de dichos conceptos y metodología de estudio basados en autores como Martin Criado, James Stamp, James Thompson, David Vining, Jean-Baptiste Arban, Herbert L. Clarke, Allen Vizzutti, Scott Belck,

### Ejercicios de Resistencia.

Figura 4

*Bending y Control del Aire sin Medida*

•LENTO •SIN PISTONES •SIN MEDIDA •CON UNA RESPIRACIÓN SIEMPRE PIANO

TA O E V TA O E 1 E O E

**Nota.** Ejercicio de desarrollo de resistencia con uso de Bending (sin pistones) y con pistones, uso de una sola respiración. Adaptado del Ejercicio 1, Nueva Técnica de la trompeta, tomado de (Criado, 1994)

**Figura 5***Ejercicio de Bending con Medida*

•LENTO •SIN PISTONES •CON UNA RESPIRACIÓN PIANO

**Ejercicio 5.**

No hagas movimientos de risa en la interpretación.

El paso de las notas ha de ser suave y piano, ten paciencia en la interpretación.

•LENTO •SIN PISTONES •CON UNA RESPIRACIÓN PIANO.



**Nota.** Ejercicio de desarrollo de resistencia con uso de Bending (sin pistones) y con pistones, uso de una sola respiración. Adaptado de los ejercicios 4 y 5, Nueva Técnica de la trompeta, tomado de (Criado, 1994).

Figura 6

Ejercicio de Boquilla por Armónicos

*Nota.* Estudio de boquilla por armónicos en las 7 posiciones. Adaptado del ejercicio No. 6, The Buzzing Complete Method Book, tomado de (Thompson, 2001).

Figura 7

Estudio de Boquilla hasta el Quinto Grado

*Nota.* Estudio de boquilla por grados diatónicos. Adaptado de Warm-Ups + Studies, tomado de (Stamp, 1995).



## Ejercicios de Respiración

Figura 8

*Ejercicios de Respiración y Balance*

### 1. Be Balanced

↑ = Inhale  
 Time the inhale so it happens during this beat. Don't breathe in through the instrument.

□ = Blow  
 Blow air through the instrument vigorously without creating a tone. Place the slide as though playing the indicated pitch.

1. ♩ = 88

Blow      Play

Blow      Play

Are you balanced?

Sit or stand in tune.

Let your bones hold you up.

Feel your weight being delivered through your lumbar spine.

Remain balanced as you blow.

Being balanced helps you achieve maximum resonance.

Now play these long tones and notice how being balanced improves your sound.      Turn off the metronome.

Feel free to play additional long tones.

*Nota.* Ejercicio de equilibrio de la respiración. Recuperado del Ejercicio 1 de *The Breathing Book*, tomado de (Vining, 2009).

Figura 9

Ejercicio de Respiración y Resistencia

### 4. Move Your Ribs

▲ or △ = Inhale  
Time the inhale so it happens during this beat. Don't breathe in through the instrument.

■ or □ = Blow  
Blow air through the instrument vigorously without creating a tone. Place the slide as though playing the indicated pitch.

♩ = 100 - 160      Count the blows:      1      2      3      4      5      Inhale over 4 beats.

4. *f*      Play      Are you moving your ribs?      1      2

3      4      5      Inhale over 4 beats.      Play      *f*

Keep your elbows out of the way.      1      2      3      4      5

Inhale over 4 beats.      Play      Be a hobblehead.

1      2      3      4      5      Inhale over 4 beats.      Play      *f*

Are you balanced?      1      2

3      4      5      Inhale over 4 beats.      Play      *f*      Turn off the metronome.

Now play these long tones and notice how allowing your ribs to move improves your sound.

*mf*      Continue the pattern through all seven slide positions.

Nota. Ejercicio de resistencia de la respiración. Recuperado del Ejercicio 4 de The Breathing Book, tomado de (Vining, 2009).

Figura 10

Ejercicio de Respiración Teniendo en Cuenta la Postura

### 5. Allow Your Spine to Gather and Lengthen

▲ = Inhale  
Time the inhale so it happens during this beat. Don't breathe in through the instrument.

□ = Blow  
Blow air through the instrument without creating a tone. Place the slide as though playing the indicated pitch.

♩ = 88      In this activity, fill up your lungs completely but blow gently.      Play each phrase in one breath.

5. 

Allow your spine to lengthen as you blow. 

Are you balanced?  Are you moving your ribs?

Move like a bobblehead as you blow. 

Flap your wings gently as you blow. 

Can you feel your weight being delivered through your lumbar spine?  Allow your spine to lengthen.

*Nota.* Ejercicio de equilibrio de la respiración. Recuperado del Ejercicio 1 de The Breathing Book, tomado de (Vining, 2009).

## Ejercicios de Articulación

Figura 11

*Ejercicios de Staccato Simple*

The image displays three musical exercises, numbered 38, 39, and 40, arranged vertically. Each exercise is presented on a four-staff system. Exercise 38 is in G major (one sharp) and 3/4 time. Exercise 39 is in D major (two sharps) and 3/4 time. Exercise 40 is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests, indicating a staccato articulation style. The exercises are designed for articulation practice on instruments like the Cornet or Saxhorn.

*Nota.* Ejercicio de articulación en staccato simple. Recuperado de Grande Méthode Complète pour Cornet à Pistons et de Saxhorn par Arban, tomado de (Arban, 2000).

Figura 12

*Ejercicios de Acento y Tenuto*

Allegro

The image shows a musical score for exercise 2, titled "Ejercicios de Acento y Tenuto". It is marked "Allegro" and is in 2/4 time. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music is written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Accents (>) are placed over various notes throughout the piece. The second and third staves continue the rhythmic pattern with similar dynamic markings and accents. The piece concludes with a double bar line.

*Nota.* Ejercicio de articulación de acento y tenuto. Recuperado del ejercicio no. 2 de Grande Méthode Complète pour Cornet à Pistons et de Saxhorn par Arban, tomado de (Arban, 2000).

Figura 13

Ejercicio de Doble Staccato por Grado Conjunto

Double Tongue Etude (♩ = 160)

25 *f*

*mf*

*p*

*f*

*mf*

*p*

*mf* *f*

*p*

*mp* *mf*

*f*

*Nota.* Ejercicio de articulación con doble staccato. Recuperado del ejercicio no. 25 de Allen Vizzutti Trumpet Method Book 1, tomado de (Vizzutti, 1991).

Figura 14

Doble Staccato por intervalos

The image displays a musical score for exercise 26, titled "Doble Staccato por intervalos". The score is written for ten staves, each representing a different key signature and clef. The first staff is in 4/4 time, marked *mf*, and begins with a treble clef. The subsequent staves are arranged in pairs, each pair representing a different key signature: the second and third staves are in C major (treble clef), the fourth and fifth are in D major (treble clef), the sixth and seventh are in E major (treble clef), the eighth and ninth are in F major (treble clef), and the tenth and eleventh are in G major (treble clef). Each staff contains two measures of music, with the first measure featuring a series of eighth notes and the second measure featuring a series of quarter notes. The notes are staccato, and the exercise is designed to be played with double staccato articulation.

*Nota.* Ejercicio de articulación con doble staccato. Recuperado del ejercicio no. 26 de Allen Vizzutti

Trumpet Method (Vizzutti, 1991).



Figura 15

Ejercicio de Triple Staccato

A musical score for a trumpet exercise titled "Ejercicio de Triple Staccato". It consists of six staves of music. The first staff is in G major (one sharp) and 4/4 time, featuring a sequence of eighth notes with triplets. The second staff is in F major (one flat) and 4/4 time, also with eighth notes and triplets. The third staff is in E-flat major (three flats) and 4/4 time, continuing the pattern. The fourth staff is in D major (two sharps) and 4/4 time. The fifth staff is in C major (no sharps or flats) and 4/4 time. The sixth staff is in B major (two sharps) and 4/4 time. Each staff concludes with a whole note chord.

Whole Step-Half Step Scale

Two musical exercises, numbered 46 and 47, titled "Whole Step-Half Step Scale". Both are in 4/4 time. Exercise 46 starts in G major (one sharp) and features a sequence of eighth notes with triplets, moving through various keys. Exercise 47 starts in F major (one flat) and also features eighth notes with triplets, moving through various keys. Both exercises conclude with a whole note chord. Exercise 47 includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

*Nota.* Ejercicio de articulación con triple staccato. Adaptado de los ejercicios 45-46-47 de Allen Vizzutti Trumpet Method Book 1, tomado de (Vizzutti, 1991).



Figura 16

Ejercicio de combinado de doble y triple staccato

The image displays a musical score for a trumpet exercise, consisting of two systems of four staves each. The first system is in the key of B-flat major (two flats) and the second system is in the key of D major (two sharps). Both systems begin with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The exercise is characterized by a sequence of rhythmic patterns: it starts with a double staccato pattern (two eighth notes), followed by a triple staccato pattern (three eighth notes), and then continues with alternating double and triple staccato patterns. The patterns are written in a way that they can be played in either direction (ascending and descending). The score concludes with a final double staccato pattern followed by a whole note rest.

**Nota.** Ejercicio de articulación con triple staccato. Adaptado de los ejercicios 45-46-47 de Allen Vizzutti Trumpet Method Book 1, tomado de (Vizzutti, 1991)

# Ejercicios de Flexibilidad.

Figura 17

Ejercicios de Flexibilidad para desarrollo de control y registro

**EMBOUCHURE THING**  
EACH GROUP OF EXERCISES USES ONLY TWO FINGERINGS POSITIONS ONE WHOLE STEP APART - THE TWO FINGERINGS ARE PROVIDED AT THE START OF EACH

SCOTT BELCK

THIS STUDY USES VALVES (0) & (1) EXCLUSIVELY

THIS STUDY USES VALVES (2) & (1-2) EXCLUSIVELY

THIS STUDY USES VALVES (3) & (1-3) EXCLUSIVELY

THIS STUDY USES VALVES (2-3) & (1-2-3) EXCLUSIVELY

(HINT: YOU WILL NOT RAISE YOUR THIRD VALVE AT ALL IN THIS ONE)

Nota. Ejercicio de flexibilidad. Adaptado de los ejercicios 1,2,3,4,5 de tomado de (Belck, 2013).

## Ejercicios de Digitación

Figura 18

*Ejercicios de Digitación*

$(\text{♩} = 80-120)$   
 27 *p*  
 28 *p*  
 29 *p*  
 30 *p*  
 31 *p*  
 32 *p*  
 33 *p*  
 34 *p*  
 35 *p*  
 36 *p*

02280

*Nota.* Ejercicio de digitación por diferentes tonalidades. Adaptado de los ejercicios Second Study Technical Studies for the Cornet, tomado de (Clarke, 1935).

## Conclusiones

El Análisis de las problemáticas técnicas surgidas al momento de abordar la pieza de Concierto no. 2, opus 12 de Vassily Brandt, permitió contextualizar y hacer una pequeña descripción de los elementos musicales e identificar los problemas técnicos de la trompeta, favoreciendo la realización de la estructuración y la conceptualización de las necesidades técnicas requeridas para abordar dicha pieza. Así mismo facilitó la comprensión conceptual de una manera fundamentada de las necesidades técnicas y los elementos musicales identificados.

El diagnóstico de algunos mecanismos que pudiesen ser propicios para solventar estas problemáticas surgidas, permitieron aportar, mejorar y construir una mejor apropiación e interpretación de la obra, partiendo de la implementación de diversos trabajos técnicos, consultas de métodos, propuestas de estudio que aportaron a el desarrollo y resolución de algunas dificultades de tipo técnico y conceptual, todo este puesto a consideración para permitir un buen desarrollo interpretativo de la obra.

Es importante mencionar que el desarrollo de este trabajo, aportó significativamente no solo a la identificación de los problemas técnicos y su solvencia, si no a enriquecer de manera satisfactoria dudas, necesidades teóricas y prácticas surgidas en el abordaje de la pieza. También cabe mencionar que el diseño de una rutina de estudio que respondiera a condiciones y necesidades reales que se manifestaron en el proceso de abordaje y montaje de la obra, fortaleciendo las destrezas o habilidades y disminuyendo considerablemente las dificultades técnicas.

Por último, este tipo de trabajos fortalecen todas las esferas involucradas a la hora de disponerse a trabajar una obra específica, desde una duda o dificultad surgida, a la comprensión fundamentada pasando por la consulta, investigación, hasta la propuesta y

búsqueda de alternativas de estudios y materiales didácticos que de una u otra manera aportan profundamente a nutrir el quehacer musical instrumental e interpretativo.

## Bibliografía

- Amaya, B. C. (2021). *Fundamentos Técnicos como Apoyo a la Interpretación de la Suite para Tuba del Compositor Don Haddad*. Pamplona, Norte de Santander, Colombia.
- Arban, J.-B. (2000). *Grande méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn par Arban*. Paris, Francia : Éditions Musicales Alphonse Leduc.
- Belck, S. (2013). *Progressive lip flexibilities for Brass*. Estados Unidos: Meredith Music.
- Clarke, H. L. (1935). *Technical Studies for the Cornet*. New York, Estados Unidos de América : Carl Fischer.
- Colin, C. (1972). *Advanced Lip Flexibilities*. New York : Charles Colin Publications.
- Criado, G. M. (1994). *Nueva Técnica de la Trompeta; La Coordinación*. Madrid, España: Real Musical - Carisch España.
- Fernández, R. I. (2013). *La enseñanza de la tuba: perspectivas del profesor*. Coruña, España.
- Frederiksen, B. (1996). *Arnold Jacobs: Canción y viento*. Bloomington, Indiana, Estados Unidos: Windsong Press Limited.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz, D. (21 de 01 de 2018). *DavidTuba*. Recuperado el 08 de 05 de 2022, de <https://blog.davidtuba.com/es/boquilla/practicar-boquilla-brass-buzz>
- Muñoz, D. (17 de 02 de 2019). Recuperado el 05 de 05 de 2022, de DavidTuba: <https://blog.davidtuba.com/es/metales/3-ejercicios-para-mejora-el-sonido-en-los-instrumentos-de-viento-metal>

- Ochoa Almanza, S. E. (2015). Análisis Estructural de la Pieza de Concierto Op.12 de Vassily Brandt. *Análisis Estructural de la Pieza de Concierto Op.12 de Vassily Brandt*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Silva Lizarazo, N. S. (2017). Recital de Trompeta: La Importancia del Desarrollo de Habilidades Técnicas e Interpretativas en la Formación Integral del Licenciado en Música. *Recital de Trompeta: La Importancia del Desarrollo de Habilidades Técnicas e Interpretativas en la Formación Integral del Licenciado en Música*. Universidad Industrial de Santander., Bucaramanga, Santander, Colombia. Recuperado el 22 de abril de 2022
- Stamp, J. (1995). *Warm-Ups + Studies*. Vuarmarens, Suiza.
- Suaña, P. J. (2018). *Relevancia del Euphonium en las Bandas de Músicos de la Festividad Virgen de la Candelaria de la Ciudad de Puno*. Universidad Nacional del Altiplano, Puno, Perú.
- Thompson, J. (2001). *The Buzzing Complete Method Book*. Vuarmarens, Switzerland: BIM.
- Vining, D. (2009). *The Breathing Book*. Flagstaff, Arizona, Estados Unidos: Mountain Peak Music.
- Vizzutti, A. (1991). *Allen Vizzutti Trumpet Method Book 1 (Technical Studies)*. New York: Alfred Publishing.