



---

**Universidad de Valladolid**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS/ FACULTAD DE EDUCACIÓN**

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL,  
PLÁSTICA Y CORPORAL**

**MÁSTER DE PROFESOR EN EDUCACIÓN SECUNDARIA  
OBLIGATORIA Y BACHILLERATO, FORMACIÓN PROFESIONAL Y  
ENSEÑANZAS DE IDIOMAS**

**(Reales Decretos 1834/2008 y 303/2010)**

**TRABAJO FIN DE MASTER**

**Estrategias de aprendizaje de trompeta en 5º y 6º de Enseñanzas Profesionales.  
Estudio de caso: primer movimiento del *Concierto para trompeta en Mi b mayor*,  
Hob. VIIe, de Joseph Haydn.**

Alumno D/Dña.: Fernando Ángel Torija Tendero

Presentado bajo la dirección del tutor/a Dr/a.: José Ignacio Palacios Sanz

---

V<sup>to</sup> B<sup>no</sup> del tutor(a)

2021



## Índice

|  |    |
|--|----|
| Introducción.....  | 1  |
| Justificación.....   | 1  |
| Agradecimientos.....   | 2  |
| Hipótesis.....   | 3  |
| Objetivos.....   | 3  |
| Metodología.....   | 4  |
| Estado de la cuestión.....   | 5  |
| Método.....  | 7  |
| Técnicas e instrumentos de recogida de datos.....                                  | 7  |
| Entrevistas y participantes.....   | 7  |
| Cuestionario.....  | 8  |
| Participantes.....   | 9  |
| Perfil profesores.....   | 9  |
| Perfil alumnado.....   | 11 |
| Estrategias de aprendizaje de la trompeta en 5º y 6º de Enseñanzas Profesionales.  |    |
| Estudio de caso: primer movimiento del Concierto para trompeta en Mi b mayor, Hob. |    |
| VIIe, de Joseph Haydn.....   | 13 |
| Rutina de estudio.....   | 13 |
| Metodología general sobre el estudio de las obras.....                             | 17 |
| Contextualización de las obras.....  | 20 |
| Estudiando en clase.....   | 20 |
| Utilización de elementos “ajenos” al instrumento como ayuda al estudio.....        | 21 |
| Orden de estudio de los pasajes difíciles.....                                     | 23 |
| Primer movimiento del Concierto de J. Haydn.....                                   | 24 |
| Igualdad de la emisión dentro del estilo del Concierto.....                        | 24 |
| Trinos: Compás 60-62.....  | 25 |
| Desarrollo: Compás 101-110.....  | 26 |
| Intervalos de la reexposición: Compás 138-140 y 144-145.....                       | 28 |
| Pasaje rápido reexposición: Compás 152-154.....                                    | 31 |
| Cadencia.....  | 33 |
| Conclusiones.....  | 35 |

|   |    |
|---|----|
| Referencias.....                                      | 39 |
| Apéndice A. Lista de materiales.....                  | 43 |
| Apéndice B. Lista de entrevistas y cuestionarios..... | 45 |

## **Resumen**

El aprendizaje de un instrumento musical siempre ha sido una tarea complicada, principalmente cuando el alumno se encuentra solo en casa sin la guía del profesor. Existen multitud de métodos que se centran en la parte técnica pero no en la manera de estudiar los pasajes de las obras o estudios. Esta investigación pretende ofrecer tanto a profesores como a alumnos de trompeta desde 5º y 6º de EE. PP. herramientas y diferentes alternativas para poder estudiar de manera más eficiente a través del punto de vista y experiencias de diferentes profesores y alumnos de conservatorios de toda España. La investigación se ha realizado a través del estudio de las obras del repertorio y concretamente del primer movimiento del *Concierto para trompeta* de J. Haydn, ya que este es uno de los más representativos del repertorio de este instrumento.

**Palabras clave:** trompeta, pasaje, Haydn, estrategia, eficiencia.

## **Abstract**

Learning a musical instrument has always been a complicated task, especially when the student is alone at home without the teacher's guidance, there are many methods that focus on the technical part but not on how to practice the passages of the musical works or studies. This research aims to offer both teachers and students from 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> Grade of EE. PP. tools and different alternatives to be able to practice more efficiently through the point of view and experiences of different teachers and students of Conservatories throughout Spain. The research has been carried out through the study of the works of the repertoire and specifically of the first movement of J. Haydn's Trumpet Concerto, since this is one of the most representative of the trumpet repertoire.

**Key words:** trumpet, excerpt, Haydn, strategy, efficiency.



## **1. Introducción**

El estudio de un instrumento musical se realiza casi siempre en solitario, la clase de trompeta con el profesor representa solamente una hora u hora y media (dependiendo del curso) a la semana, y es en casa donde el alumno debe llevar a cabo lo enseñado por el profesor, en el estudio personal. En la práctica el estudio de las obras puede resultar difícil y tedioso, y si no se tiene una buena base se pueden crear muchas carencias que luego son muy complicadas de eliminar.

Existe una gran variedad de métodos aplicados a los diferentes aspectos técnicos de la trompeta, en los que se explica cómo colocar la lengua, los labios, tipos de boquillas, la respiración o el trabajo de la musculatura específica para tocar la trompeta. El problema surge a la hora de estudiar las obras o los estudios (no existe apenas bibliografía específica, aunque cada vez es más fácil acceder a este tipo de contenido gracias a la globalización de la enseñanza musical) más allá de las enseñanzas o experiencias que pueda transmitir el profesor.

Se ha elegido el primero movimiento del *Concierto para trompeta en Mi b mayor, Hob. VIIe*, de Joseph Haydn por ser uno de los más representativos y más tocado a lo largo de los estudios Profesionales y Superiores, también para pruebas de acceso, orquestas jóvenes y profesionales e incluso Oposiciones.

### **1.1. Justificación**

Esta investigación surge a través de una inquietud personal al comprobar como en multitud de ocasiones el alumnado no sabe cómo trabajar las obras junto a la necesidad de ofrecer más herramientas a los alumnos para que puedan resolver de manera autónoma los problemas técnicos que puedan surgir en el estudio de las obras. Luego hablas de inquietudes en plural, que podrías explicar aquí

El profesor de trompeta ya sea en Enseñanzas Elementales, Profesionales o en el Conservatorio Superior, se encuentra con varios problemas a la hora de hallar recursos metodológicos específicos para trabajar los pasajes de las obras que presentan dificultades técnicas más allá de los que él mismo ha aprendido por sí solo o de otros. Aparte de las diferentes maneras de trabajar un pasaje que se pueden trabajar con el

profesor del conservatorio, es muy complicado encontrar estrategias diferentes. De cualquier forma, puede haber procedimiento de especialización como asistir a una masterclass, curso, festival o similar.

En estos tiempos, donde la presencialidad y la posibilidad de acudir a clase con normalidad se han visto afectadas, se han incrementado los cursos o seminarios online que ofrecen numerosas alternativas a la hora de afrontar el estudio con el instrumento. Existen una gran variedad de métodos que trabajan los diferentes aspectos técnicos de la trompeta, como pueden ser la posición fija, el ligado, el paso de aire o la emisión, pero no existe apenas material específico que ayude al “cómo” trabajar los pasajes más complicados. Esta investigación pretende conocer las similitudes y diferencias que existen entre un muestrario de profesores de diferentes conservatorios de la geografía española a la hora de abordar estos problemas.

## **1.2.Agradecimientos**

En primer lugar, me gustaría dar las gracias a los profesores que han participado en las entrevistas, entre ellos: Carlos Conejero Benito, Gabriel Menéndez Delgado, Alberto Vaquero Hernández, Enrique Rioja Lis, Carlos Megías García, José Antonio García Sevilla, Juan Luis Palomino Sánchez, Luis González Martí, Miguel Cerezo Gil, Javier de la Cruz Molina, Ernesto Chuliá Ramiro, Antonio Priego Aguilar, Germán Asensi Avinent, Francisco Javier Alcaraz León, Santiago Rosales Gomera, Benjamín Moreno, Amadeo Sánchez López, Conrado Gastaldo Vidal y Enrique Abelló Blanco.

Gracias a los alumnos que han dedicado parte de su tiempo a contestar los cuestionarios. Gracias a Francisco Gaspar Tomás López y Francisco Javier González Iglesias por compartir los cuestionarios con sus alumnos. Gracias a mi tutor José Ignacio Palacios Sanz, la Universidad de Valladolid y al resto de profesores del módulo de música por su dedicación. Y un especial agradecimiento para toda mi familia por su apoyo siempre incondicional y a Rocío y Pablo en particular.



### 1.3. Hipótesis

Este tema de investigación surge de la necesidad de encontrar herramientas para resolver las dificultades que puedan surgir en el estudio, aplicándolo al *Concierto para trompeta en Mi b mayor, Hob. VIIe*, de Joseph Haydn, y esta hipótesis busca encontrar explicaciones a esta situación o problema que hemos observado en las aulas como docentes (Zita, 2020) y que es la falta de metodología y estrategias del alumnado a la hora de afrontar las dificultades que surgen en el estudio de las obras y la necesidad de fórmulas específicas para superarlas. Normalmente, estas hipótesis se obtienen a través de un proceso de inducción o generalización basado en la “observación de comportamientos similares.” (Alarco, Robles, & Valdez, 2020, pág. 10). De acuerdo a su origen, es de tipo inductivo porque se genera a través de la observación y experiencia y se suelen dar en las aulas donde el profesor la formula a través de lo que sucede en ellas (López Fuentes, 2011, pág. 15). Por tanto coincidimos con Tamayo y Tamayo cuando afirma:

“La importancia de la hipótesis se deriva del nexo entre teoría y la realidad empírica entre el sistema formalizado y la investigación. Son instrumentos de trabajo de la teoría y de la investigación en cuanto introducen coordinación en el análisis y orientan la elección de los datos; en este aspecto puede afirmarse que la hipótesis contribuye al desarrollo de la ciencia, así mismo a la labor de investigación. La hipótesis sirve para orientar y delimitar una investigación, dándole una dirección definitiva a la búsqueda de la solución de un problema.” (2003, p. 152).

### 1.4. Objetivos

Una vez planteado el problema se deben formular los objetivos, porque estos son los que determinan la meta a la que pretende llegar la investigación

“Los objetivos son imprescindibles, ya que indican lo que se espera de la investigación y definen la forma en que se alcanzará el resultado. Plantear un objetivo es determinar la meta a la que se aspira llegar mediante la investigación.” (Gómez Pulido & Ramírez Herrera, 2020, pág. 1)

Los Objetivos generales son el propósito general de la investigación, mientras que los específicos son los propósitos más concretos por los que se puede conseguir el general. El objetivo en una investigación de carácter educativa es el fin o meta que se pretende conseguir, “los objetivos educativos en una investigación siempre van

encaminados a aportar nueva información, ampliando o profundizando sobre realidades ya conocidas o abriendo nuevas vías de investigación.” (Coelho, 2021, pág. 2)

Se pretenden conseguir los siguientes objetivos generales y específicos:

Generales:

- a) Conseguir que el alumnado obtenga más autonomía en el estudio.
- b) Ofrecer diferentes herramientas al alumnado para afrontar las dificultades que surgen en el estudio.

Específicos:

- a) Recopilar opiniones de profesores mediante entrevistas para comparar las diferencias y similitudes en su metodología.
- b) Seleccionar diferentes recursos aplicables al estudio específico del repertorio a tratar.
- c) Comprobar la eficacia de los diferentes métodos a través de la experiencia docente de los entrevistados y las opiniones de los alumnos encuestados.

## **2. Metodología**

Para hablar de metodología se deben tener unos conceptos previos: cada investigación lleva asociada una metodología, unos métodos y unas técnicas. Aunque a veces son utilizados como sinónimos, es preciso distinguirlos como muestra Ibarretxe (2006). La metodología “constituye el marco de referencia conceptual que describe y justifica la utilización de principios y métodos más adecuados a la hora de abordar un proyecto de investigación determinado;” (p. 24) en cambio el método es “el camino para alcanzar los objetivos de la investigación, y está definido por formas estables de trabajar, desde la recogida de datos y análisis de éstos, hasta los resultados, conclusiones y posibles implicaciones prácticas,” (p. 25).

Se propone, por tanto, una investigación del tipo interpretativa o performativa que como señalar Ballesteros (2020):

“Se enfoca directamente con la práctica instrumental y las herramientas para llevarla a cabo. Es una línea que ha sido incluida recientemente pero que está tomando fuerza en el campo de la investigación por su tendencia a la práctica musical.” (p. 1)

En esta investigación se ha usado una metodología cualitativa que se contrapone a la cuantitativa y se centra en los aspectos no susceptibles de cuantificación.

Se ha tenido en cuenta a los alumnos que he dado clase y la experiencia personal.

### 3. Estado de la cuestión

No existe apenas literatura específica sobre como estudiar las obras y mucho menos si lo enfocamos a la trompeta. La mayor parte se centra en como estudiar o estrategias de estudio y está en inglés. Existen algunos métodos que hablan brevemente sobre como estudiar los pasajes difíciles de los conciertos siendo el trabajo en clase con el profesor prácticamente el único medio por el cual aprender a estudiar. Es necesario, sobre todo en instrumentos que requieren un esfuerzo físico importante como la trompeta, y cuanto más sube el nivel de exigencia de las obras el encontrar una estrategia de estudio eficaz sin olvidar que no todo funciona igual para todos.

Richard Shuebruk en su método *Lip trainers for trumpet* nos presenta una serie de reglas y que podemos aplicar a los pasajes complicados. Estas reglas bien entendidas y aplicadas a los pasajes difíciles de las obras nos ayudarán a evitar y solucionar algunos de los problemas que puedan surgir en el estudio. Aunque no aparecen aplicadas explícitamente a los conciertos. (Shuebruk, 1923)

David Hickman en el quinto volumen de su serie *Trumpet lessons with David Hickman* habla sobre los hábitos de estudio (dedica una parte a obras o pasajes orquestales) e incluso describe como podría ser un *planning* de lo que hay que hacer las semanas antes de tener un recital o un concierto importante, aunque no trata directamente el estudio de las obras. (Hickman, 1989)

Uno de los pocos métodos de trompeta que abordan este problema es *Daily fundamentals for trumpet* de Michael Sachs, donde explica como trabajar algunos de los pasajes complicados de los conciertos de Joseph Haydn y Johann Nepomuk Hummel dejando a la luz lo que llama el “esqueleto” o estructura del pasaje y que ayuda a encontrar la facilidad a la hora de estudiarlo. Aunque no profundiza mucho es un punto de partida para aprender como trabajar estas partes e intentar aplicarlo al resto del repertorio. (Sachs, 2002)

Caleb Hudson (miembro de Canadian Brass) ofrece una serie de libros en formato PDF que sirven de guía y ayuda para trabajar a través de los pasajes difíciles

del repertorio para trompeta. En uno de ellos trabaja explícitamente este concierto de Haydn y aquí aborda los pasajes difíciles y diferentes maneras de trabajarlos a través de 3 pasos (Hudson, 2020):

“Assess the Challenges -identify the reasons for such difficulty. Create the Blueprints- design a variety of customized exercises, utilizing your playing strengths to specifically address these challenges. These exercises are not intended to stand alone. Instead, a blueprint is a compilation of exercises with purpose, serving as a guide to fundamental and musical growth. Execute - Observe patience, consistency, objective analysis, and a strong musical concept in order to achieve and maintain growth.” (p. 2)

Gerald Klickstein en su libro *The Musician's Way* dedica cuatro capítulos a como estudiar en general y también de como enfocar el aprendizaje de una obra nueva y la manera de trabajar la repetición, de una manera muy profunda. Una parte importante es la resolución de problemas que puedan surgir en el estudio siguiendo una serie de pasos y ofreciendo diferentes estrategias para solventar el problema. No es exclusivo para la trompeta, pero ofrece durante todo el libro soluciones para cantantes, pianistas e instrumentistas en general, también dedica un capítulo a la prevención de lesiones con aspectos más específicos de cada instrumento. También propone una estrategia para empezar a estudiar una obra nueva a través de varios pasos muy definidos, quizás es demasiado extenso, pero es idóneo como punto de partida para elegir las ideas que más nos interesen para aplicarlas al estudio de las obras en la trompeta. (Klickstein, 2009)

Madeline Bruser en su libro *The Art of Practicing* profundiza en todo lo relacionado con el estudio y aunque no habla de cómo estudiar específicamente un pasaje da muchas pautas sobre el tiempo de estudio, la importancia de una buena educación postural, la posición de las manos o el uso de mínima tensión en el cuerpo para tocar. (Bruser, 1997)

El único libro en el que se trata en profundidad diferentes maneras de estudiar los pasajes difíciles del concierto es el de Caleb Hudson, *Haydn sidekick series*, en el que combina la articulación, dinámica, tesitura o ritmo de una manera muy interesante y variada. Del resto de la bibliografía se puede extraer información que será muy útil para mejorar y ser más eficiente a la hora de estudiar, aunque ninguno de ellos habla de la manera de hacerlo en el repertorio de manera explícita y mucho menos sobre el concierto.

## **4. Método**

Se combinan los resultados de las encuestas, divididos en entrevistas a profesores de conservatorio y cuestionarios a los alumnos, junto a la información recopilada de varios libros y métodos específicos de trompeta. Para las encuestas y, principalmente, para el cuestionario para los estudiantes me he guiado por el principio de parsimonia que establece la premisa: “dígallo de la manera más precisa y más fácil posible, con la menor cantidad de palabras que necesite para expresar su propósito” (Malbrán, 2006, pág. 48)

### **4.1. Técnicas e instrumentos de recogida de datos**

Para la recogida de datos se ha utilizado la encuesta como instrumento para tal fin. En función de la forma de interacción se ha utilizado el cuestionario de forma escrita y la entrevista de forma oral. (Giráldez, 2006)

### **4.2. Entrevistas y participantes**

Para las entrevistas he utilizado el tipo de entrevista semi-estructurada, ya que como define Bisquerra “el entrevistador puede modificar la secuencia de las preguntas, explicarlas, añadir información, en función de las respuestas o demandas del interesado.” (Giráldez, 2006, pág. 148)

Al no existir un guión previo se ha creado uno para tal efecto. Las entrevistas se han realizado entre varios profesores de Enseñanzas Profesionales y de Grado en Música en la especialidad de trompeta de varios conservatorios profesionales y superiores. Se han centrado en como los docentes trabajan en el aula y la resolución de problemas de carácter técnico y musical en general en las obras del repertorio y de carácter específico sobre el primer movimiento del *Concierto para trompeta y orquesta en Mib M* de Joseph Haydn.

Es una entrevista de carácter mayoritariamente cualitativo, aunque hay tres preguntas de valoración por escala (1-5), las entrevistas han durado de media entre 30 y 45 minutos. Se ha empezado preguntando a nivel general sobre la planificación de la rutina de trabajo y las estrategias de estudio y se ha ido concretando más sobre como

estudiar los pasajes más problemáticos del concierto. La entrevista se ha dividido en cuatro bloques:

|   |              |
|---|--------------|
| 1. Datos personales   | Cuatro ítems |
| 2. Rutina de estudio  | Dos ítems    |
| 3. General sobre el estudio de las obras                                    | Seis ítems   |
| 4. Específico sobre el primer movimiento del Concierto en Mib M de J. Haydn | Siete ítems  |

**Tabla 1.** Preguntas de la entrevista a los profesores. Elaboración propia

El instrumento resultante son cuatro bloques que reúnen 19 ítems al que se añade un último fuera del guión, en caso de querer hacer un añadido o aclaración a la misma. En lo que respecta a la redacción y transcripción de las entrevistas se ha mantenido lo más literal posible, modificando y ordenando en algunos casos la expresión lingüística para dotarlo de más coherencia y eliminando los datos o comentarios innecesarios que no mantengan relación o no sean pertinentes con la investigación en sí.

### 4.3. Cuestionario

Para el cuestionario he utilizado un formato online que se puede enviar fácilmente al alumnado a través de *email* o *whatsapp*. La mayoría de las preguntas han sido marcadas como obligatorias ya que en una primera prueba observé cómo los participantes omitían una parte considerable del cuestionario.

El cuestionario planteado es corto, sencillo y concreto, donde sólo tienen que explicar la respuesta en tres preguntas, el resto son de valoración por escala y cuenta con una última pregunta no obligatoria donde pueden añadir lo que consideren oportuno. Ha sido mayoritariamente de carácter cuantitativo en la que se ha querido medir el resultado a través de las sensaciones del alumnado de las diferentes técnicas de estudio aplicadas en el aula, así como que reflejen sus propias sensaciones y sus aportaciones sobre las estrategias de aprendizaje.

El cuestionario consta de cinco ítems dedicados a los datos personales, dos ítems de valoración, dos ítems donde desarrollar la respuesta y dos ítems que dependiendo de la respuesta añaden uno o tres más respectivamente. Al cuestionario se añade un último ítem, no obligatorio, en caso de que el alumno quiera añadir algo o hacer una aclaración.

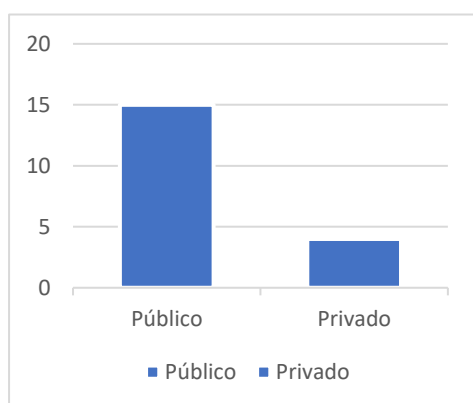
#### 4.4. Participantes

Para recabar información se han realizado entrevistas a los profesores y cuestionarios a los alumnos. Estos corresponden a conservatorios de Andalucía, Castilla la Mancha, Comunidad de Madrid, Castilla y León, Principado de Asturias, Cantabria, País Vasco, Comunidad Valenciana, Cataluña y de las Islas Baleares, abarcando casi la totalidad de la geografía española.

##### 4.4.1. Perfil de los profesores

Para las entrevistas, como ya he señalado, he contactado con profesores de diferentes Comunidades Autónomas, tanto de conservatorios públicos (en este caso únicamente me he entrevistado con profesores que ejercen como funcionarios de carrera) como de centros privados (principalmente centros de estudios superiores). También con una experiencia dispar tanto en el campo de la enseñanza como en la interpretación en el ámbito profesional.

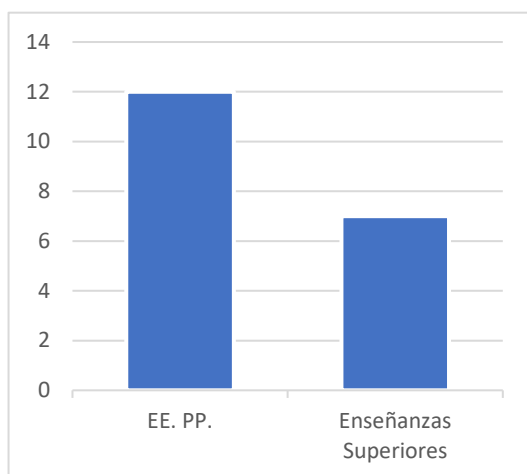
La media de experiencia docente entre los participantes es de 16 a 78 años de experiencia, sólo contando la experiencia en conservatorios o centros oficiales, siendo la más alta de 31 años de experiencia y la más baja de cinco años.



**Tabla 2.** Tipo de centro. Elaboración propia

Se han realizado 19 entrevistas a profesores de trompeta de toda España, 12 a profesores de Enseñanzas Profesionales y seis a profesores de Estudios Superiores.

Cabe destacar que de los siete que son docentes en conservatorios superiores, seis han ejercido también en conservatorios profesionales y uno compagina la enseñanza en un conservatorio profesional y uno superior.



**Tabla 3.** Tipo de centro de los profesores entrevistados. Elaboración propia

En concreto, en las entrevistas han participado profesores del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Conservatorio Superior de Música de Castilla la Mancha, Conservatorio Municipal de Música José Iturbi (Valencia), Conservatorio Superior de Música del Liceo (Barcelona), Conservatorio Profesional de Música de Gijón, Conservatorio Profesional de Música de Palencia, Centro Superior Katarina Gurska (Madrid), Escuela de Alto Rendimiento Musical Forum Musikae (Madrid), Escuela Superior de Música ESMAR (Valencia), Conservatorio Profesional de Música Jesús de Monasterio (Santander), Conservatorio Profesional de Música Ramón de Garay (Jaén), Conservatorio Profesional de Música Maestro Chicano Muñoz (Lucena, Córdoba), Conservatorio Profesional de Música de Cuenca, Conservatorio Profesional de Música de Salamanca, Conservatorio Profesional de Música Mestre Tárrega (Castellón), Conservatorio Profesional de Música de Getafe (Madrid), Conservatorio Profesional de Música (Alcalá de Henares, Madrid), Centro Superior de Música del País Vasco (MUSIKENE) y del Conservatorio Profesional de Música de Utiel (Valencia).



#### **4.4.2. Perfil alumnado**

Para esta investigación, el perfil del alumno es aquel que está terminando EE. PP. o cursando Enseñanzas Superiores. Dentro de los alumnos de EE. PP. A su vez, unos pretenden hacer la prueba de acceso al Conservatorio Superior y seguir estudiando y los que quieren terminar EE. PP. y estudiar otra carrera. Para este estudio es más interesante el primer perfil, ya que es el que va a dedicar más tiempo a la práctica del instrumento y puede aportar más información sobre las características del tiempo dedicado, así como de los métodos de estudio utilizados.

Sobre los alumnos de Conservatorio Superior, probablemente ya ha tocado, por lo menos, el primer movimiento del concierto de Haydn u otro similar dentro del estilo, como Hummel o Neruda (con las limitaciones técnicas que se suelen tener en EE. PP) y que deben trabajar mucho más profundamente el estilo, articulación y fraseo, aunque la manera de estudiar los pasajes difíciles es básicamente siempre la misma.

Para los cuestionarios han participado 61 alumnos del Conservatorio Superior de Música de Castilla la Mancha, Conservatorio Municipal de Música José Iturbi (Valencia), Conservatorio Superior de Música del Liceo (Barcelona), Conservatorio Profesional de Música de Gijón, Conservatorio Profesional de Música de Palencia, Centro Superior Katarina Gurska (Madrid), Escuela de Alto Rendimiento Musical Forum Musikae (Madrid), Escuela Superior de Música ESMAR (Valencia), Conservatorio Profesional de Música Jesús de Monasterio (Santander), Conservatorio Profesional de Música Ramón de Garay (Jaén), Conservatorio Profesional de Música Maestro Chicano Muñoz (Lucena, Córdoba), Conservatorio Profesional de Música de Cuenca, Conservatorio Profesional de Música de Salamanca, Conservatorio Profesional de Música Mestre Tárrega de Castellón, Conservatorio Profesional de Música de Getafe (Madrid), Conservatorio Profesional de Música (Alcalá de Henares, Madrid), Centro Superior de Música del País Vasco (MUSIKENE), del Conservatorio Profesional de Música (Utiel, Valencia), Conservatorio Superior de Música de Aragón, Conservatorio Profesional de Música Torrejón y Velasco (Albacete), Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo (Sevilla), Conservatorio Superior de Música Andrés de Vandelvira (Jaén), Conservatorio Profesional de Música de Majadahonda, Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco (Córdoba), Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias, Conservatorio Superior de Música Oscar Esplá (Alicante) y del Conservatorio Profesional de Música de Palma de Mallorca.



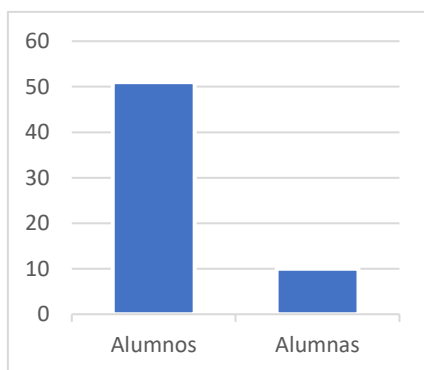
## 5. Estrategias de aprendizaje en la trompeta a través del primer movimiento del *Concierto en Mib Mayor* de Joseph Haydn

El esquema que se sigue en la investigación ha sido el mismo que en las entrevistas y los cuestionarios, partiendo de lo general (la rutina de estudio) a lo particular (el primer movimiento del Concierto de J. Haydn). Se divide en 3 partes que al ir concretando también se hacen más extensas:

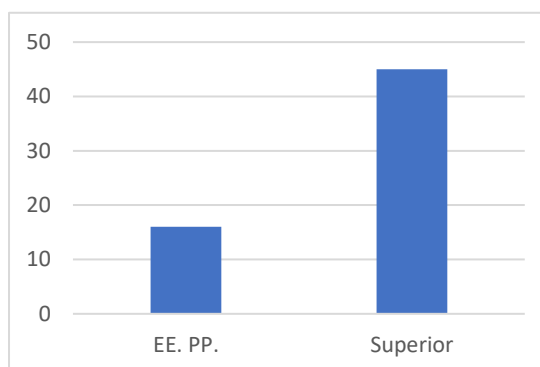
- a) Rutina de estudio
- b) Metodología general sobre el estudio de las obras
- c) Primer movimiento del Concierto de J. Haydn

### 5.1. Rutina de estudio

A la hora de estudiar es importante partir de una rutina o *planning* para planificar y dividir el tiempo de estudio y ser lo más eficiente posible. Es un campo muy importante a la vez que extenso, con el cual no he querido extenderme demasiado, simplemente poniendo énfasis en varios métodos y comentarios fundamentales al respecto.



**Tabla 4.** Género del alumnado.  
Elaboración propia



**Tabla 5.** Donde estudia el alumnado.  
Elaboración propia

He considerado importante, a raíz de la importancia de la rutina mostrada en las entrevistas, que se deben partir de unas pautas y para este fin remarcar las “Reglas Generales para el Estudio” que plantea Richard Shuebruk. Estas reglas, o cualquier otras que se consideren oportunas, se deben tener en cuenta a la hora de estudiar y se pueden y deben aplicar al estudio de los pasajes difíciles, que es el tema principal de

esta investigación. De las 10 que aparecen en el método se han seleccionado las más relevantes para esta investigación (1923).

- a) Ser paciente, no se puede conseguir todo a la primera. Todo el mundo ha sido principiante alguna vez.
- b) Trabaja los sitios complicados, los fáciles saldrán sin problemas. Trabaja lo que necesita tu atención.
- c) El progreso aparece si entiendes porque estás haciendo algo y hacerlo despacio muchas veces.
- d) El estudio tiene dos divisiones, el aprender y el hacer. El saber y el soplar. No soples antes de saber.
- e) No forzar nunca, practica gentil y firmemente, No desistas fácilmente, pero descansa cuando estés cansado, irá mejor el día siguiente.
- f) La regularidad y perseverancia hacen el progreso más permanente. Hacen falta dos días para recuperar uno perdido.
- g) Sería un milagro si pudieras tocar perfecto la primera vez que tocas un instrument, al igual que si estudias correctamente y no aprendes a tocar.

David Hickman en su método habla sobre crear unos hábitos de estudio y nos da una primera base (Hickman, 1989):

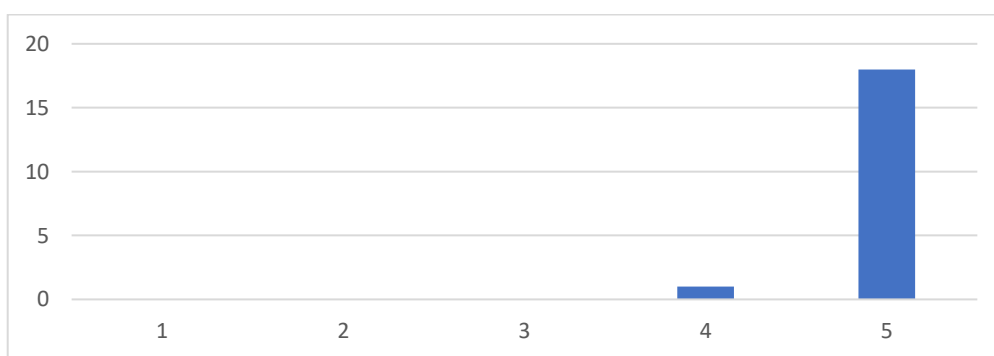
“How one practices will have a great influence on how much and how easily one learns. Attitude, daily goals, concentration, and physical readiness are all factors in developing musical skills. In order to progress as efficiently as possible for the amount of time spent, the following conditions must be met.” (p. 5)

1. Se debe querer estudiar. Hay que tener buena predisposición a dedicar horas con el instrumento. Debe ser lo más divertido y ameno posible, pero sin olvidar que es importante tener disciplina y crear un *planning* diario.
2. No abusar físicamente de la embocadura (músculatura labial). Calentar y relajar al final de las sesiones correctamente, así como evitar tocar con dolor o cansancio.
3. Tener un objetivo concreto en la sesión de estudio. Cada sesión se debe planificar para trabajar algún problema concreto y mejor dedicar un poco de tiempo cada día para comprobar la evolución.

4. Desarrollar concentración en la práctica musical. La repetición es la llave de la respuesta física o memoria muscular, sin embargo, la expresión musical se debe trabajar, no esperar a que aparezca mágicamente en el escenario.
5. Déjate a ti mismo mejorar. La musculatura funciona mejor no intentando “sobrecontrolar” los músculos. Si el consciente se centra en objetivos musicales, el subconsciente producirá la respuesta muscular necesaria. “Failure breeds a negative attitude, and a negative attitude breeds failure.” (p. 4)
6. Desarrollar una eficiente rutina de estudio. Muchas sesiones cortas son más efectivas que una muy larga, se debe tener en mente el objetivo de cada sesión.

También desarrolla el supuesto de tener que prepararse para un concierto, recital o audición y como trabajar las semanas anteriores, que aunque no está directamente relacionado con esta investigación es importante tenerlo en cuenta porque el siguiente paso al estudio es tocar en público (Hickman, 1989).

A partir de estas reglas o hábitos de estudio marcados por Shuebruk y Hickman (también se podrían elegir otras ofrecidas por el profesor u otros libros que se consideren oportunos) se crean unas pautas que se deben aplicar al estudio de los pasajes complicados. En las encuestas los profesores han valorado la importancia de tener una rutina o *planning* de estudio:



**Tabla 6.** Respuestas de los profesores sobre la importancia de la rutina y la importancia de diseñar una planificación a la hora de estudiar. Elaboración propia.

No queda lugar a la duda de la importancia de tener un estudio organizado para que el alumnado tenga más posibilidades de éxito. Nueve de los entrevistados han querido matizar su respuesta, sin embargo cinco de ellos (cuatro de ellos profesores en conservatorios profesionales) consideran que es absolutamente fundamental inculcarles

a los alumnos desde 1º de EE. EE., ser disciplinado y tener una rutina a la hora de coger el instrumento y no ponerse directamente a tocar, puesto que los malos hábitos tarde o temprano acarrearán problemas. (Ver Entrevista nº.7)

“Al principio como cuando somos niños aprendemos las cosas por repetición, nuestra memoria muscular necesita una repetición de cosas bien hechas para que aprendan correctamente. Es muy importante desde el inicio tener unas buenas guías de lo que es el sonido y la afinación, para que yo aprenda a hacer bien las cosas de una manera totalmente instintiva sin necesidad de hablar mucho sobre lo que haces.” (Entrevista nº.15)

A la pregunta sobre si lo plantean a más corto o largo plazo hay más diversidad de opiniones. La mayoría lo plantean a corto-medio plazo (diario y semanal) y si hay algún objetivo a más largo plazo entonces hacen una planificación más específica para llegar a ese momento en las mejores condiciones, cuando mayor es el curso mayor debe ser la preparación a largo plazo.

De que se organice con tiempo y se planifique bien una audición o concierto depende muchas veces el éxito. Es importante intentar abarcar todos los aspectos técnicos, el profesor debe ayudar al alumno a encontrar una rutina que se adapte a sus cualidades y necesidades (Ver entrevistas nº.1 y 9)

Cada alumno debe encontrar lo que mejor le funcione, es obvio que a los más pequeños hay que darles un *planning* muy claro y específico, pero a partir de los últimos cursos de EE. PP. en adelante ya deben empezar a tener una autonomía y un criterio a la hora de elegir qué trabajar. Es tarea del profesor ofrecer las diferentes maneras y métodos para trabajar los diferentes aspectos técnicos, así como sentar una base técnica y rutina sólida para que el alumno vaya ganando autonomía a la hora de estudiar. Por supuesto siempre teniendo en cuenta la implicación y dedicación del alumnado a la hora de estudiar en casa y aplicar lo aprendido en clase.

“Cada alumno tiene su camino. Todos son diferentes y a cada uno lo orientas de diferente manera. El resultado depende del estudiante.” (Entrevista nº.12)

## 5.2. Metodología general sobre el estudio de las obras

A la hora de enfocar el estudio de las obras o estudios es donde aparecen más problemas, he recogido información de algunos métodos, libros y artículos, así como de la información obtenida a través de las entrevistas a los profesores y los cuestionarios a los alumnos.

Jeff Purtle recoge como Claude Gordon organizaba sus sesiones para trabajar los estudios de H. L. Clarke (en este caso el número dos). Consiste en empezar desde el final del estudio y como marca ir añadiendo negra a negra o escalón por escalón y no pasar al siguiente hasta ser capaz de tocar el anterior (siempre hasta el final) cuatro veces seguidas sin ningún error y cada día trabajar un pentagrama (Purtle, 2009).

The image shows a handwritten musical score for 'ETUDE II' by H.L. Clarke. The score is divided into four staves, each representing a day of study. The first staff is labeled 'Day 1', the second 'Day 2', the third 'Day 3', and the fourth 'Day 4'. The score includes performance instructions: 'BIG BREATH CHEST UP', 'LIFT FINGERS HIGH STRIKE VALVES HARD', and '(4x Om Breath)'. The tempo is marked '(Met. ♩ = 144)'. Red arrows indicate the progression of steps from Day 1 to Day 2. A legend at the bottom right lists 'Step 1' through 'Step 6' and 'Last Step Day 1' and 'Last Step Day 2'. A red line connects 'Day 2: Step 1' to the first measure of the Day 2 staff. A blue line connects 'Last Step Day 2' to the final measure of the Day 2 staff. A blue arrow points from the Day 2 staff to the Day 3 staff, and another from Day 3 to Day 4.

**Figura 1.** Transcripción de Jeff Purtle sobre la manera de planificar el estudio de un pasaje de Claude Gordon (Purtle, 2009).

Amadeo Sánchez López, profesor del Conservatorio Profesional de Música de Salamanca, ofrece en su blog una serie de pasos para estudiar las obras o estudios. Utilizando una pirámide dando más importancia a la base, que es en lo que se va a fundamentar el estudio, y que avanza en la pirámide hasta alcanzar el máximo que sería “hacer música” o llegar a poder transmitir a través de las notas impresas en la partitura (2015).



**Figura 2.** Pirámide de estudio. Tomado de Amadeo Sánchez

Aunque algunos pasos podríamos sintetizarlos en otros más generales, es una manera muy interesante de que los alumnos tengan una referencia escrita que hacer cuando se enfrentan a una partitura nueva. Michael Sachs recomienda para estudiar pasajes técnicamente complicados tocar el “esqueleto” del pasaje, o simplificar el pasaje en paso de aire y forma.

“A passage is stripped down to its bare foundation or “skeleton” of airflow and shape. Setting up the air-stream horizontally allows you to blow straight through the musical line more efficiently, avoiding leaping and wasted energy. This creates the direction of the line and helps to expand the range of character and color in the tone. The use of a skeletal model provides mental signposts. Aim for these signposts while travelling through the phrase. Proper air movement is important in shaping the musical line and executing your interpretation.” (2002, p. 56)

Además, añade una recomendación a la hora de hacer nuestras variaciones, al igual que hace con los pasajes del Concierto de Haydn. Intentar tocar las variaciones manteniendo la forma, dinámica y carácter del original, dejando la dinámica y la articulación al criterio del intérprete. (Sachs, 2002)



Por su parte, Gerald Klickstein propone un proceso para eliminar problemas en los pasajes difíciles, del que he seleccionado los puntos más importantes en relación a esta investigación: (2009)

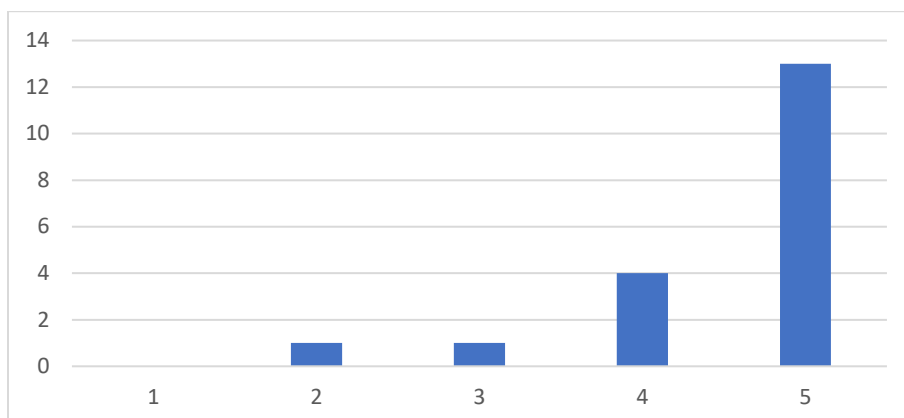
1. Reconocer cuando existe un problema. “To recognize problems, musicians need keen perceptual skills. Yet perceptions are fallible.” (p. 56) Se debe estar al 100% concentrado para que no se escapen los detalles. La grabadora es un elemento casi infalible para reconocer los fallos que puedan existir.

2. Aislar y definir el problema con estas dos pautas, marcándolo en la partitura para un reconocimiento visual y definiéndolo. (ritmo, afinación, expresividad...)

3. Aplicar las tácticas para resolver problemas, como variar el ritmo (ir de fácil a difícil, añadir calderones...), trabajar desde el final (tocar el último motivo e ir añadiendo hasta unir el pasaje completo), modificar la tasa o cantidad de cambios (si tiene muchos cambios de registro simplificar e ir complicando hasta tocar el original), concentrarse en los detalles (componentes) (si hay algún punto que se atragante, trabajar simplificando solamente esas notas), omitir y reinsertar (se quita alguno de los componentes y después se vuelve a poner, se pueden quitar y volver a poner varios de ellos), reconstruir (a partir de elementos más simples, al igual que aparece en el método de Sachs) y editar (si hay algún elemento que dificulta en exceso el pasaje se podría modificar, como alguna articulación)

### 5.3. Contextualización de las obras

Para empezar a trabajar con el alumno una obra por primera vez hay que tener en cuenta la importancia de contextualizar la obra antes de empezar a tocarla.



**Tabla 7.** Respuestas de los profesores sobre la importancia de contextualizar las obras. Elaboración propia.

Como se muestra en el gráfico es algo que se tiene bastante en consideración por parte de los profesores, aunque son varios los profesores de EE. PP. que aún considerándolo importante no lo encuentran indispensable, al contrario que los profesores de Conservatorio Superior que le dan más importancia. En los más jóvenes es importante no saturarlos de información (sobre todo cuando son adolescentes) para que no pierdan el interés, pero siempre será algo que el profesor debe tener en cuenta conociendo la situación del alumno, por sus planes de futuro o su carga lectiva.

No se les debe saturar con demasiada información si no tienen realmente interés, se les puede ir introduciendo información poco a poco. Aunque no les haga interpretar la obra mejor es importante que tengan un conocimiento cultural de la obra para su formación completa. (Entrevistas nº.1 y 15)

### 5.4. Estudiando en clase

Después de contextualizar la obra habría que empezar a trabajarla en clase, aquí nos encontramos con que prácticamente cada profesor tiene su forma de afrontar las obras en clase. Es importante crear desde que son pequeños unas pautas y un orden para trabajar las obras (Ver Entrevista nº.19). A partir de aquí los elementos más comentados son:

a) Contextualizar la obra

b) Hacer una lectura para distinguir los pasajes donde podamos encontrar alguna dificultad.

c) Solfear la obra.

d) Escuchar grabaciones de la obra y de otras composiciones del mismo compositor y época.

Es muy importante fomentar el estudio con metrónomo para que tengan un control rítmico y que aprendan a utilizarlo porque muchas veces los alumnos estudian con metrónomo, pero si no le prestan atención es inservible. El tiempo de clase con el alumno debe servir para ver como estudia el alumno y encauzarlo a conseguir estudiar de una manera eficiente, buscar calidad por encima de cantidad de horas. Enseñarle a identificar los elementos difíciles y como trabajarlos dentro y fuera de la obra, ofreciéndole herramientas para superarlos y que entiendan que no todo sale a la primera, que se necesita tiempo para evitar la frustración. No darle la obra sin más, sino indicarle como estudiarla. Hacer una primera lectura correcta es importante, porque muchas veces por estudiar algo mal creamos una frustración y hacemos una imagen mental de una gran dificultad, cuando no lo es tanto en la realidad (Entrevistas nº.8, 11 y 15). En la entrevista nº.18 se ve esta idea muy bien reflejada: “Hace más la persona cualificada para tocar la trompeta por inteligente que por virtuoso.”

### **5.5. Utilización de elementos “ajenos” al instrumento como ayuda al estudio**

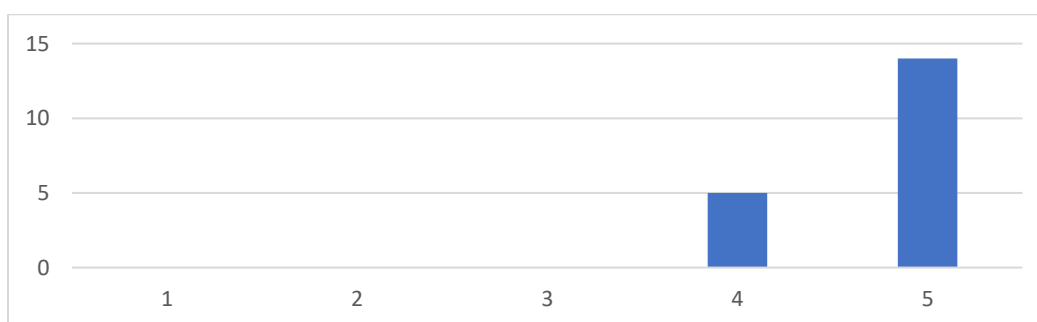
A la hora de trabajar un pasaje se utilizan, aparte de tocar con la trompeta, elementos que ayudan a visualizar el paso del aire, la presión que tiene que hacer el cuerpo, cómo se coge y se expulsa el aire... Los más utilizados en clase por los profesores son cantar (73%), soplar (52%) y la boquilla (52%).

Cada vez son más los profesores que utilizan estos elementos para facilitar el estudio del instrumento. En este sentido cantar es algo que ayudar mucho a sentir que las notas estén dentro y escuchar la melodía en la cabeza mientras se toca. Después de tener claras las notas soplarlo es el siguiente paso para visualizar el paso del aire, el aire en un instrumentista de viento es como el arco en uno de cuerda y al no verlo es bastante difícil para poder explicarlo y entenderlo (Ver entrevistas nº.7 y 13).

“Por supuesto, hay que cantar y cantar afinando y con buena voz impostada. Soplar el instrumento que hace entender el aire que tiene que pasar, hay gente que tira poco aire, pero también que tira demasiado. Tocar con la Boquilla. Pierre Thibaud decía “el 90% de la dificultad de cualquier pasaje es la primera nota” si emites de manera cómoda y fácil, el resto de la frase es seguir tocando igual.” (Entrevista n.º.5)

Dentro de la manera de estudiar de cada alumno se ha preguntado sobre la utilización de algunos de estos elementos durante su estudio. Casi el 99% los utiliza en su rutina diaria. El que mejor resultado ofrece es hacerlo con aire, aunque hacerlo con *flutter* y boquilla también obtienen buenos resultados. La utilización de estos recursos es bastante mayoritaria, siendo la boquilla la más utilizada (98%), seguido de soplar (93%) y *flutter* (87%), aunque todas son bastante utilizadas.

A los profesores también se les ha preguntado sobre los resultados al usar estos métodos en clase.



**Tabla 8.** Respuestas de los profesores sobre la diferencia/mejoría visible al utilizar los métodos comentados.

Al igual que sucede con los cuestionarios a los alumnos se nota la diferencia, dentro de la labor del profesor está encontrar qué elemento es el que mejor se puede aplicar a una situación en concreto y que el alumno sea capaz de ver el problema y poder solucionarlo en casa de la misma manera. El problema es cuando el alumno no cree en esto o piensa que pierde demasiado tiempo y no lo practican en casa (entrevista n.º. 3). Para saber que algo funciona es imprescindible dedicarle un mínimo de tiempo para comprobarlo, teniendo siempre en cuenta que no todo funciona para todo el mundo de la misma manera. El profesor debe ofrecer alternativas a un mismo problema

buscando el que mejor solucione el problema en cada alumno. Las cosas suelen funcionar mejor cuando se cree en ellas y tienen ganas de aprender y mejorar.

“Cuando hay un problema hay que analizarlo y ver qué es lo que está ocurriendo y cuando lo trabajas de manera analítica al principio y ves lo que está ocurriendo e intentas dar una solución pues suele funcionar, no siempre rápido, a veces necesita de un proceso a medio-largo plazo.”  
(Entrevista n°.1)

## **5.6. Orden de estudio de los pasajes difíciles**

Se ha preguntado tanto a los alumnos como a los profesores si siguen un orden a la hora de estudiar los pasajes difíciles, es fundamental saber cómo abordar algo complicado. Es algo bastante personal y aunque se ha tratado de una manera bastante general suele estar supeditado a la dificultad específica del pasaje en concreto. En el caso de los alumnos prácticamente todos (98%) siguen algún tipo de orden.

Como la manera de estudiar es algo muy concreto existen gran variedad de formas y cada uno debe encontrar la combinación u orden de ejercicios que mejor le funcione. En los cuestionarios las respuestas más repetidas han sido estudiar lento (59%), combinar soplar, cantar y tocar (15%) y soplar, digitar y tocar (7%).

En el caso de los profesores, aunque parezca una obviedad, si no surge un problema, aún siendo el pasaje difícil, en general se sigue. Se deben intentar dar indicaciones de tipo musical más que técnico y cuando surgen los problemas entonces sí que hay que buscar una solución técnicamente, ya sea mediante otros ejercicios o dentro de la obra. Existe gran disparidad a la hora de trabajar los pasajes al ser una pregunta bastante general y son varios los que supeditan la respuesta al tipo de pasaje o dificultad y al alumno, aunque existen algunos elementos o procedimientos que aparecen más destacados con diferentes combinaciones y orden son cantar, tocarlo con la boquilla, soplarlo o tocarlo con aire y tocarlo lento.

No existe un orden o fórmula mágica para resolver un problema y aunque algunos sí que siguen un orden preestablecido suelen adaptarse a las dificultades que van surgiendo. Hay que tener paciencia para trabajar lento y poco a poco incrementar la dificultad y simplificar los pasajes para entenderlos mejor (entrevistas n°.6 y 16) Es muy interesante lo que se añade en la entrevista n°.5:

“Las estrategias de estudio son mucho más importantes de lo que la gente piensa y yo les pido a mis alumnos que por favor que no toquen la trompeta, si no que la estudien. Es muy importante porque hay que tener muy claro que el primer día tienes que hacer una lectura, el segundo día por pasajes limpiando y si uno es hábil encuentra enseguida los cuatro puntos donde hay dificultades técnicas y centrarte ahí, y el resto es ir madurando musicalmente la obra.”

## **6. Primer movimiento del Concierto en Mi b mayor, Hob VII, de J. Haydn**

Sobre el primer movimiento del concierto se han tenido en cuenta los pasajes más complejos técnicamente que aparecen, y su estudio. Esto se ha tratado en las preguntas de las entrevistas y en la bibliografía utilizada en esta investigación.

### **6.1. Igualdad de la emisión dentro del estilo del Concierto**

A la hora de trabajar un concierto clásico es muy importante que se trabaje más si cabe en conseguir una igualdad en la emisión y el sonido para todo el registro. Los métodos más utilizados por los profesores son el de J. B. Arban (47%), H. L. Clarke (26%) y M. Franquin (20%).

Hay que trabajar toda la variedad de articulación, escalas, intervalos, arpegios, primeras emisiones y hacerlo sobre la tonalidad del concierto para coger más seguridad. Siempre sobre ejercicios simples para que puedan poner toda su energía y concentración en buscar la igualdad entre las notas y cuando se controlen aumentar la dificultad progresivamente. Son varios los profesores que trabajan primero sin la utilización de la lengua para buscar precisión en la salida del aire en relación a la respiración. Buscar un sonido redondo, bonito, claro, transparente y grande, pero no fuerte o agresivo (entrevista n.º.18). Se deben dedicar muchas horas a buscar y depurar el tipo de emisión que se necesita en este concierto, sobre todo las primeras notas y acostumbrarse a trabajar muy lento, más si cabe al principio, porque al final el cerebro automatiza lo que le enseñas, esté bien o mal (entrevista n.º.5) En la entrevista n.º.16 se recalca este problema:

“Una de las dificultades que encuentro es que hagan el tipo de picado que no es corto ni largo, que tiene resonancia. Que las notas estén sueltas. Y

siempre demostrarlo para que tengan una referencia, que escuchen alguna grabación que les guste e intenten imitarla.”

## 6.2. Trinos: Compás 60-62

Para que los trinos se ejecuten correctamente es necesario hacer un estudio técnico previo antes de tocar las obras, específico del trabajo de los trinos como en el método de Arban o donde se trabaje el cambio rápido entre notas como en el *Estudio n.º.4* de Clarke. Es un elemento que en ciertas notas, debido a la tesitura y la proximidad entre armónicos, hay que trabajar para dominarlo.



**Figura 3.** Trinos primer movimiento. Extracto del concierto. Haydn, J. *Concerto for trumpet and orchestra* p. 3 (G. Henle Verlag, 1985)

Es importante trabajar la columna del aire y el paso entre notas de manera lenta; además, casi todos los profesores recomiendan el estudio de los trinos en el método de Jean Baptiste Arban, aunque también ejercicios que sirven al efecto de H. L. Clarke o James Stamp y trabajarlo lento con la boquilla. Son varios docentes los que defienden que para estos trinos en particular, al no ser muy largos, recomiendan escribir el número de batidas que se van a hacer para que sean siempre iguales. Y por supuesto empezar a estudiarlo lento e ir subiendo la velocidad siempre con control y claridad. Maurice André le dijo a Enrique Rioja cuando este le preguntó sobre como hacía los trinos, si por la nota inferior o superior: “que importa, hazlo bonitos y musicales.” (conversación telefónica) Es muy interesante esta reflexión, hay que hacer hincapié en la parte musical del trino, sin darle tanta importancia a la manera de ejecutarlo.

Las cosas complicadas requieren su tiempo y si no se han trabajado previamente los trinos es normal que no salgan a la primera y es importante que los alumnos lo entiendan y lo trabajen de manera aislada fuera del concierto sin prisa. Suelen fallar

también porque se tiende a quitar el soporte y eso dificulta el cambio rápido entre notas cuyos armónicos están muy próximos (entrevistas n°.1 y 2).

Asimismo, es importante trabajarlo concienzudamente y saber exactamente como queremos que suenen y no porque sea trino tocarlo sin control y no saber si va a salir bien o mal. Hay que tener control sobre su estudio (Ver Entrevista n°.8). Así algunos de los entrevistados afirman que “es como una gimnasia, tengo que tener controladas todas las batidas que voy a hacer, como lo voy a empezar y como lo voy a terminar.” (Entrevista n°.15)

Michael Sachs simplifica el pasaje eliminando los trinos y la resolución y vuelve a añadir elementos hasta llegar otra vez al original.

a) Original

b)



c)

d) repetir original



**Figuras 4 y 5.** Pasos estudio de los trinos. Sachs, M. Daily Fundamentals for trumpet p. 57 Eb trumpet

### 6.3.Desarrollo: Compás 101-110



**Figura 6.** Extracto del concierto. Hudson, C. Haydn sidekick series. pp. 6 Bb trumpet



Este es, sin lugar a duda, el pasaje que causa más problemas a los alumnos, algo compartido también por la mayoría de los profesores. Se mantiene en una tesitura aguda y si no se controlan bien las respiraciones y se coge demasiado aire no se suele llegar bien al final. Hay que tener mucha paciencia para estudiar este pasaje y mejorar poco a poco. Es un pasaje que suele marcar mucho a los alumnos por el miedo que le tienen al Mi bemol (Ver Entrevista nº.2). Hay quien afirma que “a la mayoría nos sobra aire, no nos falta, es como pensar en correr una maratón y en el primer kilómetro se agobian porque quedan cuarenta y uno. El problema, que nos ha pasado a todos, es que queremos tocar el pasaje el primer día como Maurice André.” (Entrevista nº.5)

El Mi bemol agudo final que muy a menudo condiciona el pasaje desde el principio al alumno, que está pensando más en esa nota que en mantener la calidad y línea musical hasta ese momento. Hay que quitarle importancia a esa nota, sobre todo en EE. PP. porque se suele llegar más justo a esa tesitura. Son varios los profesores que hablan sobre el miedo que se le suele tener a este pasaje, principalmente por el Mi bemol agudo. Es importante facilitar el pasaje y quitarle esfuerzo al registro agudo, como así han comentado en las entrevistas 5 y 8: “Hay bastantes problemas con el control del aire y de la tensión corporal que se acumula al tocar en el registro medio-agudo, hay una parte relacionada con la impostación, que mantengan un sonido impostado y mantener la relajación.” (Entrevista nº.8).

Hay que tener claro dónde y cuánto respirar, y ver si al alumno le va mejor coger poco aire más veces que hacer una única respiración muy grande. Siempre daremos opciones a los alumnos para que prueben de varias maneras a ver cuál le funciona mejor, respirar dos, tres, cuatro o cinco veces. En este sentido existe variedad de opiniones por parte de los profesores. Coger demasiado aire suele ser igual de contraproducente que coger demasiado poco.

Es fundamental el trabajo técnico previo para llegar con las máximas garantías. Combinar el estudio en la octava para no cansarse y buscar esa facilidad del grave en el agudo, es importante que la articulación de la lengua no sea demasiado incisiva para no cortar la columna de aire (Ver Entrevista nº.6). Se puede estudiar lento, octava baja, todo ligado, cambiando la articulación, con diferentes dinámicas o con la boquilla, y buscar siempre estar lo más relajado posible. Así lo reafirma la entrevista nº.15:

“Cantando y soplando a la vez, después soplando dentro del instrumento, de una manera muy fácil, pero muchas veces para tener esa sensación de facilidad y después intentar llevar esa sensación a la trompeta, también todo ligado. Si la velocidad de simple es muy lenta pueden hacerlo doble, que cada uno intente buscar la articulación que más bonita y musical pueda tocar. Tiene que ser bonito.”

Caleb Hudson (Hudson, 2020) en su método *Haydn sidekick series* ofrece una amplia variedad de ejercicios para trabajar este pasaje en concreto. Una de ellas es con el metrónomo con diferentes ritmos para mantener la estabilidad y siempre grabarse para comprobar que estamos tocando rítmicamente muy precisos.



**Figura 7.** Diferentes ritmos de metrónomo para estudiar el desarrollo. Hudson, C. *Haydn sidekick series*. p. 7 Bb trumpet

También divide el pasaje en elementos más cortos (como la última escala al Mi bemol agudo) y los trabaja por separado desde la octava grave y lo repite cada vez subiendo un semitono hasta llegar a la tesitura del concierto. Dedicó más de diez páginas, sin contar los desarrollos, a este pasaje en concreto, es un referente para trabajar este pasaje.

#### 6.4. Intervalos de la reexposición: Compás 138-140 y 144-145



**Figura 8.** Extracto del concierto. Haydn, J. *Concerto for trumpet and orchestra*, pp. 3 Bb trumpet. Intervalos reexposición

El objetivo en este pasaje es intentar “acercar” los intervalos, y esto lo conseguimos simplificando el pasaje e ir abriendo el intervalo hasta llegar al original, buscando una dirección en la frase horizontal. En este pasaje, en particular, es necesario el trabajo previo sobre los intervalos de Jean Baptiste Arban, James Stamp u otro método similar, ya que es clave para que no se convierta en algo casi imposible. El ver las notas tan separadas no ayuda visualmente a pensar que están más cerca dándole más importancia al aire que al trabajo (Stamp, 2005)

Para trabajar los intervalos hay varias metodologías para intentar que no estén tan lejos las notas entre sí:

- a) Pensarlo lejos-cerca en vez de arriba-abajo.
- b) Seguir la filosofía de Stamp, pensando hacia abajo cuando se sube y hacia arriba cuando se baja para evitar tocar alto cuando se sube y calado cuando se baja para mantener la nota en el sitio correcto. (Stamp, 2005)
- c) Pensar en el uso de la velocidad de aire como el pedal del acelerador de un coche, más agudo más velocidad y presión, más grave menos velocidad y presión.

Es tarea del profesor buscar de qué manera el alumno lo entiende mejor y del alumno dedicar tiempo a probarlas. En este sentido son muchos los profesores que para este pasaje en particular buscan trabajarlo todo en la misma octava, buscando facilidad en la ejecución para trasladarlo después a la tesitura real. No tensar demasiado al subir ni relajar demasiado al bajar. Los alumnos tienen que experimentar y buscar su sensación, un punto intermedio entre el trabajo de la lengua, aire y labios. Para ello se emplea con la boquilla “con mucho *gliss*, luego metiendo la nota, cantando y tocando, intentando no sobredimensionar esas notas graves. También pensando como si fueran las notas graves anacrusas, no partes fuertes. Luego con la trompeta con *glissando* (posición fija) los armónicos que aparezcan en esa posición.” Trabajar lentamente, si es demasiado difícil introducir pasos intermedios hasta que sea fácil e ir eliminándolos progresivamente, trabajarlo también ligado que es más difícil (Ver entrevistas nº.1, 2, 4 y 5). En la entrevista no. 15 se reafirma este problema:

“El problema de los intervalos suele estar en la grave, vamos a por la aguda y desmontamos la grave, la grave, aunque esté mal sale y esa condiciona a la aguda. Entonces, es intentar colocar bien todas las notas en el centro, me

preocupo más de que esté colocada la de abajo, porque si la descoloco acaba afectando la de arriba.”

Michael Sachs trabaja lo que llama “intervalos telescópicos” cogiendo las notas separadas por intervalos muy grandes y tocándolas en la misma octava para conseguir la misma facilidad. Un “La” es un “La” sin importar la octava, este concepto ayuda a utilizar la columna del aire de una manera lineal ayudando a que se consiga el intervalo mejor afinado, con menos esfuerzo y de manera más eficiente evitando juegos mentales. Enfocando los intervalos con la misma confianza que si estuviéramos tocando un ejercicio sencillo. (Sachs, 2002)

Crea un pasaje más fácil acercando los intervalos a la misma octava y uno por uno los vuelve a poner en su octava como se muestra en los siguientes pasos:

a) Original b)



c) d) e) repetir a)



**Figura 9.** Estudio intervalos Michael Sachs. Pasos estudio de los intervalos. Sachs, M. *Daily Fundamentals for trumpet*, p. 57 Eb trumpet

Caleb Hudson va un paso más allá y añade más ejercicios (Hudson, 2020):

a) Canta y toca con la boquilla una versión más simple del pasaje.



*mp-mf*

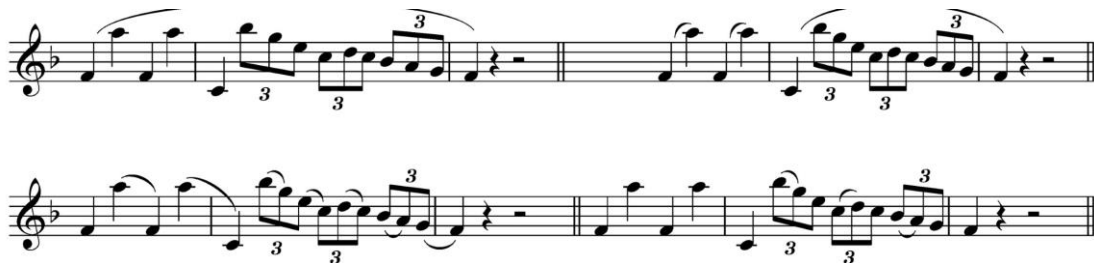
**Figura 10.** Ejercicio cantar y boquilla. Variación para cantar y tocar con la boquilla. Hudson, C. *Haydn sidekick series*. p. 17. Bb trumpet

b) Ya con el instrumento va añadiendo dificultad al pasaje abriendo los intervalos hasta llegar al original.



**Figura 11.** Ejercicio intervalos simplificado. Variación simplificando el pasaje. Hudson, C. *Haydn sidekick series*. p. 18 Bb trumpet

c) Cuando ya se empieza a controlar el pasaje añade cambios en la articulación.



**Figura 12.** Variación de la articulación sobre el pasaje original. Hudson, C. *Haydn sidekick series*. p. 19 Bb trumpet

d) Con el pasaje original variando el tipo de ataque y dinámicas.

Variando la dificultad dentro del pasaje hace que estemos cada vez concentrados en un aspecto técnico, y ese trabajo hace que el pasaje original finalmente sea más fácil al haber llegado gradualmente a él.

### 6.5. Pasaje rápido reexposición: Compás 152-154



**Figura 13.** Extracto del concierto. Hudson, C. *Haydn sidekick series*. p. 6 Bb trumpet. Pasaje rápido de la reexposición

Este pasaje representa un desafío técnico, tanto por el momento en el que aparece en el concierto como por la tesitura, velocidad (además de que se tiende a correr, complicándolo más si cabe) y cercanía de los armónicos: “Suele pasar que la columna de aire no es estable o que gastan mucho al principio porque ven muchas notas y se tensan.” (Entrevista n.º.1)

Aquí existe bastante coincidencia entre los profesores sobre la manera de trabajarlo, lento, en la octava grave, buscando una articulación que facilite el paso de aireo con la boquilla. Suelen precipitarse, algo habitual en los pasajes rápidos, otra posible solución es acentuar las partes débiles al trabajarlo despacio y con una emisión más suave (Ver Entrevista n.º.4) Se debe buscar la fluidez del pasaje y darle velocidad sin prisa.

Michael Sachs propone una serie de variaciones para trabajar el pasaje (Sachs, 2002).

The figure displays five musical exercises (a-e) for trumpet study, each on a single staff in treble clef. Exercise 'a' shows a sequence of eighth notes with slurs. Exercise 'b' shows a similar sequence but with different slurring. Exercise 'c' shows a sequence of eighth notes with accents. Exercise 'd' shows a sequence of eighth notes with slurs and accents. Exercise 'e' is labeled 'Repeat Original'.

**Figura 14.** Pasos para el estudio del pasaje. Sachs, M. *Daily Fundamentals for trumpet*, p. 57  
Eb trumpet

Caleb Hudson (Hudson, 2020) propone una serie de variaciones en la misma línea que los calderones de Michael Sachs, a lo que añade más variaciones siempre partiendo desde el Si bemol del cuarto espacio desde donde va subiendo por semitonos.

a) Propone ocho variaciones sobre la articulación del pasaje. Ligando cada cuatro, ligando en grupos de dos, dos ligadas y dos picadas, dos picadas y dos ligadas, cuatro ligadas y cuatro picadas, hasta llegar a todo picado.

b) Variaciones rítmicas.

c) Alargar las notas importantes (como en los calderones de Michael Sachs)

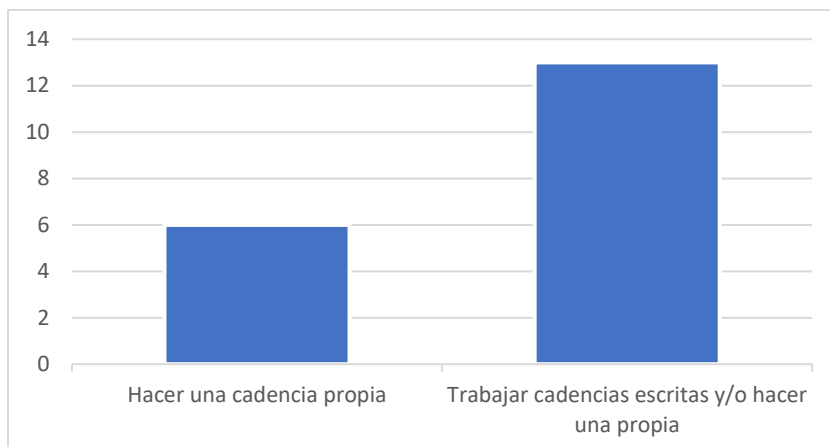


**Figura 15.** Variaciones rítmicas sobre el pasaje. Hudson, C. *Haydn sidekick series*. p. 4 Bb trumpet

## 6.7. Cadencia

La cadencia es una parte importante del concierto donde se demuestra la creatividad y dominio técnico y musical del intérprete. Lo ideal es siempre que el alumno escriba una, aunque no es lo que suele ocurrir. Existe unanimidad sobre la necesidad de que los estudiantes de superior escriban la suya, no ocurre lo mismo con los de EE. PP.

En EE. PP. muchas veces por la falta de entusiasmo, creatividad o por no quitar tiempo al estudio del instrumento en casa, muchas veces sobrepasado por las exigencias de las enseñanzas obligatorias, y es preferible que toque una estándar y adaptarla a sus características (en este sentido la de Maurice André es mundialmente conocida), también es interesante y aconsejable como primer contacto con la cadencia que toquen algunas ya escritas como parte del proceso de maduración musical. Se ha preguntado sobre esta cuestión a los profesores:



**Tabla 9.** Respuesta profesores sobre trabajar una cadencia hecha o escrita.

Dentro de los que recomiendan componer la propia, es importante también escuchar muchas cadencias de los grandes intérpretes y transcribirlas para sacar ideas. Es un proceso que con el paso del tiempo se va madurando y siempre debe tocarse una que remarque las virtudes del alumno, indistintamente si es sacada de una ya escrita o es propia, ya que muchas veces quieren tocar cadencias que están muy alejadas de sus posibilidades.



## Conclusiones

Al empezar esta investigación partíamos de una hipótesis sobre la carencia de una metodología y estrategias en el alumnado a la hora de afrontar las dificultades que surgen en el estudio de las obras y la necesidad de fórmulas específicas para superarlas.

Claramente los profesores encuentran que los alumnos tienen problemas a la hora de estudiar, principalmente material nuevo. Hay que matizar que tres de los cinco profesores (todos ellos de EE.PP.) que han contestado a esta pregunta con la respuesta “depende”, supeditan estos problemas a alumnado que no han comenzado los estudios musicales con ellos como profesores, porque si guías a un alumno desde pequeño con una rutina y buenos hábitos todo fluye con mucha más facilidad durante las etapas posteriores.

Algo bastante recurrente en las entrevistas ha sido la falta de paciencia y que todo funcione desde la primera vez. El estudio de un instrumento musical requiere de muchas horas de repetición para que se cree una memoria muscular, el problema viene cuando esas repeticiones se crean sobre un mal hábito y se construye una memoria muscular donde se da por bueno algo que no lo es, cuanto más mayores son los alumnos, más difícil es quitar todos estos vicios y problemas.

El mayor problema aparece cuando el alumno ya se encuentra estudiando solo, en mayor grado en la última etapa de EE. PP. y algo menor en el Superior, porque por la dificultad cada vez más exigente de las obras pueden surgir nuevas cuestiones a no encontrar la manera de superar los desafíos que pueden surgir.

En todo caso, el problema viene la mayoría de las veces por la falta de paciencia y frustración cuando algo no funciona tocando y no se buscan alternativas para solucionar ese problema, o en el peor de los casos, que se hayan acostumbrado a estudiar de mala manera y den por válido lo que no lo es.

A partir de la hipótesis se plantearon unos objetivos a conseguir para comprobar su validez, siempre teniendo en cuenta que no tratamos valores numéricos definidos y muchas veces está abierto a la interpretación y la subjetividad tanto del entrevistado como del entrevistador.

En esta investigación se han recogido las experiencias e ideas de 19 profesores y 61 alumnos, partiendo de la importancia de tener una rutina de estudio y la metodología

de estudio centrándose más concretamente en el primero movimiento del *Concierto para trompeta y orquesta en Mib Mayor*, Hob VII de Joseph Haydn.

Se han recopilado gran variedad de ejercicios y maneras de enfrentarse a un problema específico, pero que se podría aplicar a cualquier otro. Creo que este tipo de investigación es bastante innovadora e inusual en el campo de la enseñanza en el conservatorio y creo que se puede y debe profundizar mucho más siguiendo esta línea, quizás hacia una vía de estudio más técnico de la trompeta, pero también a trabajar pasajes concretos de obras, estudios o lo que se pudiera considerar.

Sobre los métodos más utilizados y recomendados por los alumnos existe bastante paridad entre ellos. Cada persona debe encontrar los ejercicios, métodos o aparatos que más le ayuden en el estudio. Algunos otros elementos que se han comentado en menor medida son silbar, trabajar con *glissandos* en la trompeta, la vibración de labio o los ejercicios de respiración.

Dentro de las entrevistas y cuestionarios que se han podido realizar en el poco tiempo disponible se ha comprobado que, dentro de que pueda haber una línea un poco más tradicional que otra, la manera de enfrentarse a las dificultades es bastante similar. Al igual que sucede con los alumnos, hay profesores que utilizan más recursos que otros a la hora de intentar solucionar un problema. Siempre se busca conseguir el objetivo de una manera u otra, como se ha recalado bastante en las entrevistas, dependiendo de las necesidades del alumno.

Se ha seleccionado diferentes recursos aplicables al estudio específico del repertorio a tratar. De toda la información recopilada en las entrevistas, cuestionarios y la bibliografía utilizada se ha seleccionado la que he considerado más precisa para el trabajo en sí. Es obvio que, aún siendo muy interesante lo tratado en las entrevistas, no se podían añadir todas las averiguaciones tratadas a la investigación, ya sea por las similitudes entre muchas de las respuestas o por las diferentes maneras de expresar algo similar para encontrar variedad en el mensaje. En los anexos se pueden revisar las entrevistas completas.

Asimismo, se ha comprobado la eficacia de los diferentes métodos a través de la experiencia docente de los entrevistados y las opiniones de los alumnos encuestados. La eficacia de los métodos propuestos por los profesores se ha comprobado a través de la experiencia de los mismos en sus años como docentes. Es patente que cuando llevas

muchos años dando clase pruebas distintas maneras de enseñar algo dependiendo de las diferentes circunstancias que se puedan encontrar en clase.

Se ha visto reflejado en los resultados que los alumnos aplican mayoritariamente alguno de los métodos que se han tratado en las entrevistas y que los alumnos, de una manera aplastante, creen que son métodos eficientes para estudiar. 39 alumnos (65%) lo puntúan con 5 sobre 5 y 19 (32%) con 4 sobre 5. (ver apéndice B) Los datos sorprendentes se muestran en el siguiente gráfico, donde no aparece esa mayoría que apareció antes. 15 alumnos (25%) aplican moderadamente estos métodos, 28 (46%) dicen que lo usan bastante y 16 (26%) lo aplican constantemente (ver apéndice B). Es contrastante con las respuestas sobre la eficiencia de estos métodos a la hora de estudiar. Cabría esperar que viendo el resultado que ofrecen estos métodos fuera muy utilizado por los alumnos, aunque en la práctica no lo usan tanto, quizás por la falta de paciencia al utilizarlos.

En resumen, el alumnado tiene las herramientas para solucionar los problemas que puedan surgir, pero esperan conseguir los resultados inmediatamente y en el campo de la enseñanza artística instrumental es necesario un proceso de aprendizaje basado en la reiteración progresiva. La memoria muscular es la encargada de ejecutar lo que se ha trabajado previamente y si no se ha practicado correctamente el resultado es incierto.

Para terminar, me gustaría añadir algunas de las reflexiones que han hecho los profesores que considero son muy interesantes. Uno de los puntos más repetidos es la falta de paciencia que suele mostrar el alumnado durante el estudio y que está estrechamente relacionado con el mundo globalizado donde están acostumbrados a que todo sea instantáneo y como se ha comprobado es algo que no es compatible con el aprendizaje de un instrumento.

Hay que ser disciplinados y pacientes y saber transmitir eso a los alumnos, pues cuando se estudia bien, antes o después aparecen los resultados y tener en cuenta que no todo el mundo tiene un talento natural para tocar un instrumento. Hay que entender que cada persona tiene un ritmo de aprendizaje y hay que buscar fórmulas para que cada uno encuentre su camino (Entrevista nº.1 y 15). Quisiera recalcar lo dicho en la entrevista nº. 16:

“Hay mucho conformismo y a veces no son conscientes de todo lo que tienen que mejorar. No son conscientes de los problemas técnicos que tienen.

Los más inconformistas son los que más mejoran. Tienen herramientas, pero no saben solucionar los problemas que pueden surgir. Tienen tanto al alcance de la mano que al final no hacen uso de toda esa información.

Este trabajo puede abrir nuevas vías de investigación hacia el estudio de este u otros conciertos, así como la aplicación de las estrategias de estudio en un instrumento de viento-metal.

## Referencias

- VV. AA. (s.f.). Recuperado el 21 de 4 de 2021, de [www.cvc.cervantes.es](http://www.cvc.cervantes.es):  
[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/metodologiacu alitativa.htm#:~:text=La%20metodolog%C3%ADa%20cualitativa%20es%20una,aspectos%20no%20susceptibles%20de%20cuantificaci%C3%B3n](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/metodologiacu alitativa.htm#:~:text=La%20metodolog%C3%ADa%20cualitativa%20es%20una,aspectos%20no%20susceptibles%20de%20cuantificaci%C3%B3n)
- Alarco, E., Robles, D., & Valdez, M. (2020). [www.investigacioncientifica.org](http://www.investigacioncientifica.org). Recuperado el 21 de febrero de 2021, de <https://investigacioncientifica.org/tipos-de-hipotesis-de-investigacion-cientifica/>
- Ballesteros, A. R. (2020). [www.caminosonoro.com](http://www.caminosonoro.com). Recuperado el 12 de diciembre de 2020, de <https://www.caminosonoro.com/investigacion-musical/>
- Bruser, M. (1997). *The art of practicing*. New York: Three rivers press.
- Coelho, F. y. (2021). Recuperado el 19 de febrero de 2021, de [www.significados.com](http://www.significados.com):  
<https://www.significados.com/objetivo-de-investigacion/#:~:text=Se%20pueden%20distinguir%20diferentes%20clases,e%20indican%20los%20prop%C3%B3sitos%20globales>
- Gekker, C. (2016). En *Slow practice* (pág. 2). New York: Charles Colin Publications.
- Giráldez, A. (2006). Técnicas de recogida de datos. En M. Díaz, *Introducción a la investigación en Educación Musical* (pág. 148). Madrid: Enclave Creativa.
- Giráldez, A. (2006). 6.5. Técnicas de recogida de datos. En M. (. Díaz, *Introducción a la investigación en Educación Musical* (págs. 142-149). Madrid: Enclave Creativa.
- Gómez Pulido, B. E., & Ramírez Herrera, L. (2020). [www.accessmedicina.mhmedical.com](http://www.accessmedicina.mhmedical.com). Recuperado el 21 de abril de 2021, de <https://accessmedicina.mhmedical.com/content.aspx?bookid=2448&sectionid=193960989#:~:text=Los%20objetivos%20son%20imprescindibles%2C%20ya,aspira%20llegar%20mediante%20la%20investigaci%C3%B3n>
- Gordon, C. (1965). En *Systematic approach to daily practice for trumpet* (pág. 4). New York: Carl Fisher.
- Hickman, D. (1989). En D. Hickman, *Trumpet lessons with David Hickman. vol. 5* (págs. 1-5). Denver (USA): Tromba Publications.

- Hudson, C. (2020). En C. Hudson, *Haydn sidekick series*. (pág. 2).  
www.hudsontrumpet.com. Obtenido de Hudson, C. (2020) *Haydn sidekick series*. (pp. 2).
- Ibarretxe, G. (2006). Metodologías de investigación. En M. Díaz, *Introducción a la investigación en Educación Musical* (págs. 25-26). Madrid: Enclave Creativa.
- Klickstein, G. (2009). Practicing Deeply, II. En G. Klickstein, *The Musician's Way*. New York: Oxford University Press.
- López Fuentes, R. (. (2011). UNIDAD 2. El proceso de investigación educativa I: Investigación experimental. En R. López Fuentes, *Innovación docente e investigación educativa: Máster Universitario de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanzas de Idiomas* (pág. 9). Granada: GEU editorial.
- López Fuentes, R. S. (2011). Bloque II. Capítulo 2. El proceso de la investigación educativa I: Investigación experimental. En R. López Fuentes, *Innovación docente e investigación educativa* (pág. 21). Granada: Editorial GEU.
- Malbrán, S. (2006). Estudios cuantitativos y cuestiones metodológicas. En M. Díaz, *Introducción a la investigación en Educación Musical* (pág. 48). Madrid: Enclave Creativa.
- Plog, A. (2003). En *Method for trumpet* (págs. 3-4). New York: Balquhiddier Music (Carl Fisher).
- Purtle, J. (febrero de 2009). Claude Gordon practice routine. *The Brass Herald* (27). Obtenido de <https://www.purtle.com/claude-gordon-practice-routines-the-brass-herald>
- Rey García, E. (2017). Recuperado el 1 de 3 de 2021, de [www.rcsmm.eu](http://www.rcsmm.eu):  
<https://rcsmm.eu/el-centro/historia/?m=1&s=1>
- Román García, S. (10 de enero de 2021). Obtenido de [www.quadernsdigitals.net](http://www.quadernsdigitals.net):  
[http://www.quadernsdigitals.net/datos\\_web/articles/kikiriki/k57/k57recorrido.htm#:~:text=La%20LOGSE%20apuesta%20por%20una,la%20M%C3%BAsica%20en%20los%20Conservatorios.&text=De%20esta%20forma%20define%20la,general%20y%20Escuelas%20de%20M%C3%BAsica](http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/articles/kikiriki/k57/k57recorrido.htm#:~:text=La%20LOGSE%20apuesta%20por%20una,la%20M%C3%BAsica%20en%20los%20Conservatorios.&text=De%20esta%20forma%20define%20la,general%20y%20Escuelas%20de%20M%C3%BAsica)
- Sachs, M. (2002). *Daily fundamentals for trumpet* (pág. 56). New York: International Music Company.

- Sánchez, A. (28 de octubre de 2015). Recuperado el 27 de diciembre de 2020, de [www.trompetasalamanca.blogspot.com](http://www.trompetasalamanca.blogspot.com):  
<https://trompetasalamanca.blogspot.com/2015/10/la-piramide-de-estudio.html>
- Shuebruk, R. (1923). *Lip trainers for trumpet* (pág. 3). New York: Carl Fisher.
- Stamp, J. (2005)., *Warm-ups + Studies (pp. 16)* (pág. 16). Vuarmarens (Switzerland): Editions BIM .
- Tamayo y Tamayo, M. (2003). *El proceso de la Investigación Científica* (pág. 152). Mexico: Limusa Noriega Editores.
- VV., AA. (s.f.). Recuperado el 21 de marzo de 2021, de [www.cvc.cervantes.es](http://www.cvc.cervantes.es):  
[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/metodologiacuantitativa.htm#:~:text=La%20metodolog%C3%ADa%20cuantitativa%20es%20una,el%20an%C3%A1lisis%20de%20los%20datos](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/metodologiacuantitativa.htm#:~:text=La%20metodolog%C3%ADa%20cuantitativa%20es%20una,el%20an%C3%A1lisis%20de%20los%20datos)
- Zita, A. (2020). [www.todamateria.com](http://www.todamateria.com). Recuperado el 12 de Noviembre de 2020, de <https://www.todamateria.com/hipotesis/>





## Apéndice A. Lista de Materiales

### Anexo 1. Entrevista Profesores

#### *Datos personales*

Nombre

Lugar de trabajo actual

Tiempo dedicado a la docencia

Experiencia profesional

#### *Rutina de estudio*

¿Consideras importante el tener una rutina o hacer un planning a la hora de estudiar?

Valora de 1 a 5

Si lo haces, ¿cómo y si lo planteas también a largo plazo?

#### *General sobre el estudio de las obras*

¿Crees que es importante contextualizarla Obra antes de empezar a tocarla? Valora de 1 a 5

¿Cómo abordas por primera vez una obra?

¿Encuentras que los alumnos tienen problemas a la hora de abordar una obra nueva, falta de criterio o estrategias de estudio? Puedes matizar

¿Utilizas elementos “ajenos” al instrumento para estudiar? Como Soplar, cantar, tocarlo en el piano...

¿Cómo trabajarías los pasajes complicados a nivel general, sigues un orden? Ej. Primero boquilla y después trompeta ¿Lo trabajarías con boquilla, soplado, cantado... también? Matizar

¿Se observa diferencia/mejoría en los alumnos al trabajar estos métodos? Valora de 1 a 5 Puedes matizar

#### *Específico Sobre el Primer Movimiento del Concierto de J. Haydn*

¿Cómo trabajarías la igualdad de la emisión dentro del estilo de Concierto?

¿Cómo trabajarías los trinos? (manera de estudiarlos) Compás 61-62

¿Cómo trabajarías el desarrollo? Compás 101-110 ¿Cómo controlas la respiración aquí?

¿Cómo trabajarías los intervalos de la reexposición? Compás 138-140 y 144-145

¿Cómo trabajarías el pasaje rápido del final de la reexposición? Compás 152-154

¿Qué cadencia usarías? ¿la adaptarías según las características técnicas del alumno?  
¿cómo?

¿Qué elementos técnicos (libros o ejercicios) usarías para trabajar esos  
problemas/carencias?

### ***Extra***

Algo que quieras aportar/comentar

### **Anexo 2. Cuestionario Alumnos**

En el cuestionario, aparte de las preguntas de identificación del sujeto, hice las  
siguientes preguntas:

¿Estudias los pasajes difíciles de alguna manera/orden en concreto? Concreta como

¿Utilizas métodos como tocar con aire, flutter, boquilla, cantar, tocar en el piano...?

Si/No En caso de que si:

Notas diferencia al tocar después de hacerlo con aire 1-5

Notas diferencia al tocar después de hacerlo con flutter 1-5

Notas diferencia al tocar después de hacerlo con boquilla 1-5

¿Crees que utilizar estos métodos es una manera más eficiente de estudiar? 1-5

¿Aplicas alguno de estos métodos a tu estudio diario?

Si/No En caso de que si cuanto: 1-5

¿Qué notas al utilizar estos métodos?

¿Recomendarías alguno en concreto?

## **Apéndice B. Lista de Entrevistas y Cuestionarios**

### **Anexo 3. Transcripción Respuestas Entrevistas**

Se han omitido las respuestas de los alumnos y profesores sobre sus datos personales para preservar su anonimato.

