



JAMES
THOMPSON

The Trumpet Method

COMPLETE METHOD



Trumpet
and other
brass instruments

JAMES
THOMPSON

The
Buzzing
COMPLETE METHOD
BOOK

Método completo

Trompeta u otros instrumentos de metal (Sib o Do) ♪

S u m a r i o

III	Portada III: CD Sib + CD Do
2	Preámbulo
3	Introducción <i>Accesorios de Buzz, Hábitos, Momento presente, Sonido y sonoridad, Equilibrio aire/labios, Centrar el sonido, Equilibrio alterado, Posición de embocadura única, Glissandi, Trabajo sobre las notas graves, cosquilleo en los labios, Respiración nasal, Estudio con el CD.</i>
11	Ejercicios de base 1 - 4
14	Ejercicios 5 - 8
17	Ejercicio 9 <i>Notas pedales</i>
18	Ejercicios avanzados <i>Las notas agudas</i>
20	Ejercicios 10 & 10a
21	Ejercicio 11
22	Ejercicios conclusivos <i>12, 12a & b, 13, 14, 14a & b</i>
29	Mantener lo adquirido
30	Sección supletoria <i>2a, 5a & b</i>
32	Estudios complementarios <i>En la zona de ruptura superior: UB1, 2, 3</i>
34	Estudios complementarios <i>Coordinación aire/labios: 3a, b, c, d, e, f</i>
38	Agradecimientos
39	Plan de las pistas CD

Nuestros textos, en cualquier género que se utilicen, se dirigen a hombres y mujeres indistintamente.

Traducción al castellano de Adolfo Vela

BIM TP 216

© World copyright 2001 by ÉDITIONS BIM (Jean-Pierre Mathez), CH-1674 Vuarmarens / Svizzera
P.O. BOX 300, CH-1674 VUARMARENS / Suiza. Tel. ++41-[0]21-909 10 00 - Fax ++41-[0]21-909 10 09

E-mail: order@editions-bim.com • web site: www.editions-bim.com

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS

Fotocopiar es ilegal

Preámbulo

El hecho de tocar bien un instrumento de metal, tanto en el terreno clásico como jazz, pop u otros, suscita siempre y en todas partes admiración y respeto. Los músicos excepcionales fijan las pautas en sus géneros respectivos. El estudio de un instrumento (que jamás se termina mientras se toca), supone que recordemos a esos individuos influyentes que admiramos y cuya soltura puede superar todas las dificultades físicas, permitiéndoles ir directamente a lo esencial del lenguaje musical.

Esa aparente facilidad para tocar, la hermosura y pureza de la sonoridad, el dominio de la tesitura, de la resistencia, de los matices y de la técnica que esos maestros tienen en común, parecen a veces curiosos e irreales de tal modo que dicen de ellos que son "naturalezas". La verdad es más sencilla: su ejecución "natural" es el fruto de un trabajo disciplinado, organizado con determinación e inteligencia. Asimilan a menudo los métodos que aplican a una escuela o a un sistema de estudio que lleva el nombre del que los ha ideado o que se refiere a las aptitudes físicas y mentales preconizadas. Los partidarios de esas distintas "camàrillas" tienden a menudo a invalidar los conceptos y los métodos de los demás, imaginándolas incorrectas, incluso perjudiciales.

Creo que si un estudiante trabaja correcta y seriamente un método especial, no tardará en descubrir que necesita buscar otras obras para alcanzar un alto nivel de habilidad.

Un gran músico es un músico bien informado que controla su instrumento con eficacia en cuanto a la embocadura, respiración, técnica y musicalidad.

A mi juicio, lo principal es ser consciente de todas esas cosas durante el estudio de los ejercicios propuestos en este cuaderno. La mayor parte de ellos están pensados para tocarlos lentamente con el fin de favorecer la observación y la toma de conciencia de lo que hace el espíritu y el cuerpo. Pero habrá que procurar que dicha actuación no acabe siendo lo que se denomina comúnmente "la parálisis mediante el análisis". Cada ejercicio, tanto del punto de vista técnico como musical, tiene que tocarse como en un concierto. Reflexión y memorización precisa de su desarrollo vienen sólo después. Esta actuación permitirá al cuerpo indicar al músico lo que debe aprender. Para ello se necesita más tiempo de lo que uno se imagina, porque los problemas y los hábitos están sutil y profundamente aferrados entre consciente e inconsciente. El camino hacia la perfección es infinito. Más vale no precipitarse y apreciar el viaje.

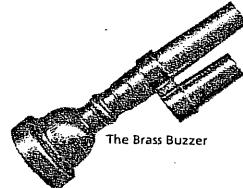
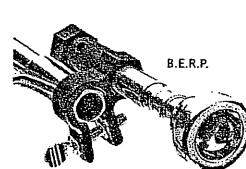
James Thompson

Introducción

Practicado de manera sistemática y controlada, el buzz (vibración de los labios) con la boquilla puede resultar beneficioso. Como la boquilla presenta menos resistencia que el instrumento, se acostumbra uno a tocar con más aire. Ese aire sobrante contribuye a relajar y hacer vibrar los labios más libremente, generando al mismo tiempo un sonido más rico. Como para el canto, el oído será imprescindible para "tocar" las notas y controlar la afinación. La colocación de la boquilla en los labios resultará más eficaz y sólida. Finalmente, y es lo más importante, el buzz con la boquilla permite crear más fácilmente nuevos y sutiles mecanismos fisicoauditivos.

Accesorios para el buzz

Recomiendo vivamente el uso de accesorios como el "BERP" (www.berp.com) o el "Brass Buzzer" (www.brassbuzzer.com) que permite hacer "buzz" en posición, con la boquilla puesta en el instrumento. Trabajando demasiado lentamente el buzz con la boquilla sola en la mano, la posición, la parte de la nuca y de los hombros sobre todo, pueden verse afectadas y las buenas costumbres que se cogen desarrollando el buzz no se trasladarán necesariamente al instrumento. Con un accesorio de buzz puesto en el instrumento, se adquieren enseguida los mismos hábitos, tanto haciendo "buzz" como tocando. (Véase p. 21.)



Hábitos

Adquirir buenas costumbres es sin duda el elemento más importante en el aprendizaje de una técnica física. El músico utiliza siempre sus costumbres.

Diversos estímulos ponen en marcha los hábitos (o mecanismos). Al mismo tiempo que un músico toma su instrumento para tocar, está utilizando ya sus costumbres. (Otra ilustración: ¿cómo podría uno, sin las costumbres, montar en bicicleta sin problemas tras abandonarla durante unos meses o unos años?)

Las costumbres funcionan algo así como el sistema de pilotaje automático de los aviones. Mientras se activa uno de manera previsible y determinada, las costumbres nos permiten prestar atención a otras cosas. Por ejemplo: reaccionamos a la afinación y cambios de ritmo cuando tocamos en grupo sin dejar de tocar correctamente nuestra parte.

La costumbre de tocar correctamente permite concentrarse mejor en otros elementos. A medida que el músico se perfecciona, su nivel de crítica aumenta, por lo que descubrirá que algunas viejas

costumbres no le sirven de manera tan eficaz como a él le gustará. Las costumbres son, ni más ni menos, como se las ha tomado y educado. No pueden aprender ni evolucionar por sí solas. No se puede romper con una costumbre bien aferrada. Si se quiere una mejor, hay que adquirir otra nueva. No se elimina una vieja costumbre cambiando simplemente su concepción. Hay que desarrollar un nuevo concepto e inculcárselo a sí mismo repitiéndolo a menudo con la mayor precisión. Para que quede claro, eso significa repetir siempre el mismo ejercicio como si fuera la primera vez (véase a continuación "Momento presente" en el próximo artículo). El descuido permite a las antiguas costumbres salir de nuevo a la superficie. Cuando se prepara un nuevo concepto de costumbre, la influencia de la antigua disminuye y acaba perdiendo toda actividad. Sin embargo es un proceso de autoreeducación que necesita tiempo. En dicho caso, la virtud principal es la paciencia.

Página 4

"Momento presente"

El concepto del "momento presente" es un instrumento de suma eficacia en el proceso de aprendizaje o de ejecución musical. Eso significa poner su conciencia en el aquí y ahora, porque sólo en ese "momento presente" es posible controlar lo que pasa.

Preocuparse de la dificultad de una nota venidera traslada la reflexión en el "momento futuro". Al estar acostumbrado a reaccionar a conceptos mentales, el hecho de pensar en el "momento futuro" va a distraer al cuerpo de la nota presente, ya sea en un pasaje lento o entre semicorcheas rápidas.

Una pequeña falta puede provocar un regreso al "momento pasado" (cuando se pregunta uno "¿qué acaba de pasar?"), mientras se sigue tocando. La atención recae entonces en la falta cometida y hace perder el control de la nota que se toca en el "momento presente". Así es como un pequeño descuido puede provocar una reacción en cadena y acabar en catástrofe.

Irónicamente, un pasaje bien logrado puede provocar el mismo fenómeno: nos extraña o nos congratulamos, y ya estamos en el "momento pasado". Por lo tanto, en un pasaje musical no fallamos necesariamente la nota más aguda o más importante, sino a menudo una de las notas siguientes (mientras nos congratulamos...).

Lo que sí hay que saber es que en cuanto estamos fuera del "momento presente", las costumbres vuelven a tomar ventaja. Si queremos crear otras nuevas, hay que volver a repetir y trabajar imperativamente las frases o los ejercicios a los que nos referimos en el "momento presente", como si fuera la primera vez. Así evitaremos el resurgimiento de las antiguas costumbres.

Una "sonoridad" es un sonido al que se añaden distintos componentes: ataque, intensidad (volumen, vibrato), duración de la nota, etc. Variando la relación de esos componentes se puede crear "una sonoridad" distinta: clara, oscura, francesa, alemana, americana, cornetas, pop, jazz, etc.

Aunque los ejercicios de este cuaderno abordan todos esos componentes a distintos niveles, el tema esencial trata del sonido. Gracias al sonido sabemos si tocamos correcta y eficazmente los ejercicios.

Lo que hay que intentar, tanto con la boquilla como con el instrumento, es llegar a una sonoridad rica en armónicos. Algunos consideran eso negativamente, como si provocara un sonido "claro". Pero son los armónicos, más bien que el simple volumen sonoro, los que contribuyen a proyectar el sonido. "Ensombrecer" el sonido reduciendo los armónicos, obliga al instrumentista a forzar, lo que reduce su resistencia y provoca un sonido estriante.

Trabajando esos ejercicios, el instrumentista escuchará muy atentamente los armónicos. Cuanto más audibles y consistentes resulten, más sigue el buen camino. También tiene que escuchar atentamente para que no cambien de intensidad y no desaparezcan (especialmente en los glissandi). Al principio quizás es difícil interpretar esas diferencias, pero a medida que el oído se perfecciona, escuchar se convertirá en un reflejo natural. Bien equilibradas, las notas graves desarrollan más armónicos que las notas agudas. Igualmente, las notas "forte" tienen más armónicos que las notas "piano".

Equilibrio aire/labios

Si el sonido tiene "resonancia", el soporte del aire y el equilibrio son correctos. Con "equilibrio" quiero decir la relación entre aire y tensión de los labios. La relación correcta entre la presión de aire y la resistencia de los labios cambia según la tesitura y el matiz. Los mejores resultados dependen del mantenimiento en equilibrio de esas fuerzas en toda la tesitura y en todos los matizes. Aprender a definir y a afinar esos equilibrios y desarrollar mejores costumbres para dominarlos es uno de los objetivos esenciales de este cuaderno.

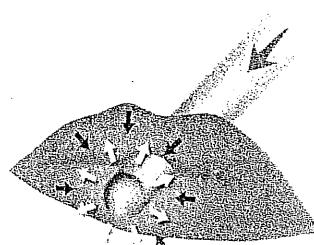
El aire que pasa a través de los labios crea una presión multidireccional al igual que cuando se hacen pompas de jabón. Empujando en todas las direcciones, la presión del aire creará una forma esférica. Hay que contener esas fuerzas que empujan hacia el exterior mediante la contracción muscular facial (embocadura). Sobre una nota única, en un matiz igual, esas fuerzas opuestas, en equilibrio, darían una forma cilíndrica a la columna de aire. La ilustración siguiente muestra la columna de aire y las fuerzas que resultan. Hay que saber que la presión de aire va tanto hacia adelante como en todas las direcciones.

Página 5

Sonido y sonoridad

Para los ejercicios futuros, es conveniente establecer primero la diferencia entre sonido y sonoridad.

El "sonido" está compuesto por una fundamental (tono) y armónicos (parciales).



Los términos "apoyo de aire" o "emplear el aire" pertenecen al lenguaje de los metales, pero las funciones a las que se refieren no se comprenden siempre bien. La mayoría de los instrumentistas a los que se les pide que "aguanten" bien el sonido van a tocar simplemente más fuerte en vez de equilibrar cada nota en relación con la calidad del sonido. A menudo es porque estiran el diafragma. Funcionará hasta cierto punto pero genera muy a menudo tensiones excesivas en los labios. Eso va a ahogar y apagar el sonido.

Cuando tratamos de sacar una boquilla atascada, se produce un fenómeno similar. A medida que los músculos de la muñeca se estiran, los de la mandíbula se crispan por simpatía. Pasa igual con los labios, cuando sólo se piensa en fortalecer el diafragma. Esa tensión excesiva altera el equilibrio e impide que los labios vibren idealmente. La sonoridad perderá armónicos, incitando al instrumentista a aplicar todavía más fuerza. Existe otra solución mejor: pensar, escuchar y analizar el sonido que se produce. Así disminuirá la tensión que actúa por simpatía porque cuando el sonido suena libremente, el equilibrio aire/labios es correcto.

Página 7

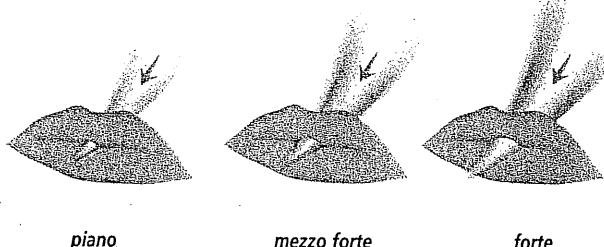
Centrar el sonido

Cuando el equilibrio entre respiración y tensión labial es correcto, producimos el máximo de armónicos. Entonces se puede decir que el sonido está bien centrado. Demasiada tensión labial provoca una pérdida de armónicos y hará subir la nota. El sonido será fino, mate y ahogado. Demasiada poca tensión provoca igualmente una pérdida de armónicos. La nota va a bajar y la sonoridad perderá su brillantez. Puede ejercitarse uno a encontrar el buen equilibrio tocando el ejercicio que viene a continuación.

Tocar con un vibrato lento y amplio que pasa por encima y por debajo del medio exacto. Al final, permanecer en el centro, ahí donde el sonido es más rico.

Track 75

Como lo muestran los dibujos siguientes, en un crescendo, el aumento de la cantidad de aire tiende a dilatar la abertura de los labios. Cuanto más fuerte se toca, más tendrá que luchar la musculatura facial (máscara o embocadura) para contener la presión del aire (de la respiración).



Página 8

Equilibrio alterado

Los instrumentistas pierden con frecuencia el equilibrio aire/labios cuando pasan de una nota a otra (bajando o subiendo) y/o tocando más fuerte o más suave.

Subiendo y/o tocando crescendo, la abertura de los labios se contrae con frecuencia más rápidamente que el aumento de la presión de aire. De tal modo que terminamos por encima del centro de la nota y el sonido queda "apretado".

Bajando, apuntamos a menudo demasiado bajo en la nota inferior, por debajo de su centro ideal, lo que rebaja la nota, "vacía" el sonido y los ataques pueden sonar "huecos".

En los diminuendos, a menudo peligra que la abertura de los labios se cierre demasiado y demasiado rápido. El equilibrio y los armónicos se pierden. Vale más tocar sistemáticamente los crescendos y diminuendos poniendo atención en la consistencia de los armónicos. Las fuerzas que están en juego deben poder cambiar con soltura, sin sacudidas o contracciones nerviosas.

Buscar siempre el equilibrio

Posición de embocadura única

Existen fundamentalmente tres zonas en la tesitura de los trompetistas y cada una corresponde a tres posiciones un poco diferentes. Los principiantes tienden a abrir demasiado la embocadura para las notas graves y añadir un poco más de labios para las notas agudas, con el riesgo de adquirir una mala costumbre.

La embocadura ideal se sitúa generalmente en el registro medio. Uno de los objetivos de los ejercicios de este cuaderno es llevar ese posicionamiento medio (o la embocadura central como me gusta definirla) lo más lejos posible hacia el agudo o el grave.

Para algunos instrumentistas, los ajustes necesarios para pasar de una zona a otra pueden resultar dramáticos, incluyendo un giro y/o el cambio de la cantidad de labio metido en la boquilla. Los alumnos avanzados, ajustan también su embocadura, pero lo hacen en proporciones menores. Pero el menor cambio crea ya variaciones de sonoridad en las distintas zonas de tesitura del instrumento. Esas alteraciones crean igualmente "rupturas" molestas entre las zonas.

Las notas grises indican las "notas de ruptura" de las distintas zonas de embocadura. Las reconozco como tales porque muy a

Zona de embocadura grave	Zona de embocadura media	Zona de embocadura aguda
Nota de ruptura	Nota de ruptura	Nota de ruptura

menudo son las más pobres en armónicos y exigen generalmente una especie de ajuste de la embocadura para que suenen correctamente.

Puede uno darse cuenta fácilmente tocando de un tirón una escala como la que aparece a continuación:

Se nota una reducción de armónicos que corresponde más o menos a la intensidad de lo indicado en gris.

Uno de los otros objetivos de esos ejercicios es conseguir pasar las zonas de rupturas (subiendo o bajando) con una sonoridad de calidad igual y un ajuste de embocadura mínimo.

Tiene que practicarse poniendo atención en los glissandi indicados.

Página 9

Glissandi

Los glissandi permiten pasar de una nota a otra atravesando las zonas de ruptura con un mínimo movimiento de embocadura. Haciendo "buzz" con la boquilla, se puede realizar un glissando entre todas las notas del ejercicio. También es posible con el instrumento. Habrá que escuchar bien cada ejemplo antes de empezar los ejercicios. Es conveniente tocar los glissandi lo más regular posible, sin sacudidas en lo que se refiere a la columna de aire o de la tensión labial. El punto crucial aquí consiste en encontrar un equilibrio permanente entre la tensión labial y la columna de aire. Si se practica correctamente el ejercicio, la intensidad de los armónicos debería seguir siendo máxima durante todo el glissando. Por lo tanto si escuchamos los armónicos aumentaremos la precisión y conseguiremos reducir los movimientos de labios inútiles.

Trabajo de la notas graves

Tocando ahora correctamente esos ejercicios, puede dar la impresión al principio que el grave y el sonido no son de tan buena calidad como con la antigua manera de tocar. Es porque los labios deben estar más flexibles y sueltos que antes. (Calculo la flexibilidad labial mediante la capacidad de pasar de una pequeña abertura a una grande y vuelta sin reajustar o desplazar la embocadura.) Si los labios no son bastante ágiles para cierta nota grave, hay que resistir imperativamente a las ganas (o a la costumbre) de desplazar la embocadura. Es mas eficaz practicar el glissando lento dejando venir la nota sin provocarla. Así es como se inculca un nuevo hábito.

Hay que ser paciente consigo mismo.

Página 10

Cosquilleo en los labios

A veces los trompetistas sienten un cosquilleo en los labios cuando tocan estos ejercicios. ¡Que no les entre el pánico! Es absolutamente normal e inofensivo. De hecho es incluso un signo positivo. Para mí, indica que la sangre circula mejor a causa de una mejor flexibilidad. El cosquilleo va a desaparecer gradualmente.*

Respiración nasal

Es muy importante respirar por la nariz durante las "pausas" de estos ejercicios.

No es para mantener una tensión constante sino para evitar que la embocadura se desplace. Es posible relajarse durante las pausas pero de ningún modo los labios deben juntarse, incluso ligeramente, para evitar el más mínimo cambio de posición. Como es difícil pensar en mantener los labios cerrados, se aconseja trabajar delante de un espejo.

Se repartirá dicha inspiración nasal en los dos últimos tiempos del compás de pausa, o en los tres últimos si necesario.

Estudio con el CD

Hay dos CD de acompañamiento en ese cuaderno:

- un CD para instrumento en Si bemol
- un CD para instrumento en Do

Esos acompañamientos, pensados especialmente para el estudio de esos ejercicios y realizados por el compositor Tadeusz Kassatti, son totalmente indispensables.

Las pistas ("Track") numeradas indicadas antes de cada ejercicio, son de dos clases:

1) Track 01 (fondo negro, texto blanco)

= demo por James Thompson

2) Track 02 (fondo blanco, texto negro)

= acompañamiento del ejercicio entero

Es importante escuchar atentamente los ejemplos que preceden cada ejercicio y tratar de imitarlos escrupulosamente.

Una vez que se ha adquirido bien el principio, se pueden saltar las pistas "demo".

El "Buzz" con acompañamiento permite concentrarse en la entonación y el ritmo al mismo tiempo que se alcanza cierta musicalidad. Además, eso permite tocar en el Momento Presente.

Página 11

Ejercicios de base 1 ~ 4

Al principio, trabajar sólo los cuatro primeros ejercicios.

Se necesitan entre cuatro y seis semanas para sacar provecho verdaderamente de ese trabajo. Como cada uno progres a un ritmo distinto, hay que pensar que el objetivo no es terminar cuanto antes esos ejercicios sino adquirir soltura y un sonido más rico.

Regla de oro: "¡Esto requiere tiempo!"

Algunos fragmentos de esos ejercicios pueden resultar más difíciles que otros. Habrá que interrumpir el acompañamiento CD para trabajarlos con todo detalle. El cuerpo y el espíritu necesitan ese entrenamiento.

La proporción de armónicos disminuye cerca de la línea del Mi primera línea (véase "rupturas" página 8-9, "Posición de embocadura única"). Para mejorar esa transición, hay que asegurarse que el aire del crescendo ensancha bien la abertura de los labios. (Véase equilibrio labios/aire, página 5.)

¡Tocar con el aire!

Al principio, posar el sonido (el ataque) puede resultar difícil. Un golpe de lengua más rápido, bien sincronizado con el principio de la respiración permite lograr una emisión muy precisa que concuerda con el ritmo del acompañamiento. Si el aire no basta, hay que volver a empezar más suave con una abertura más pequeña de los labios. Para trabajar más intensamente ese tema o si el ejercicio No. 2 es todavía demasiado difícil, pasar al ejercicio 2a en la parte suplementaria (página 30).

Todos los aspectos de la producción del sonido, excepto los distintos golpes de lengua, se abordan en los cuatro primeros ejercicios.

- a) Principio de una nota
- b) Crescendo con una nota
- c) Diminuendo con una nota
- d) Paso de una nota a una nota más aguda o más grave

Página 12

Ejercicio No. 1: una sola vez con la boquilla sola

No. 1

- Conservar la boquilla en los labios durante las pausas para mantener la posición.
- Respirar exclusivamente por la nariz.
- Durante las pausas, soltar el aire sobrante en los tiempos 1 y 2 y respirar sobre 3 y 4 (con los arpegios del acompañamiento de piano).
- Respirar y tocar con precisión rítmica con respecto al acompañamiento.

Lo más regular posible

Pasar directamente al ejercicio siguiente, sin quitar la boquilla de los labios.

Todos los ejercicios que siguen se tocan dos veces:
1) con la boquilla 2) con el instrumento.

No. 2

- Estricta observación de los matices indicados
- Sin crescendo sobre las blancas
- Llevar el crescendo al máximo
- Mantener la afinación durante el diminuendo

Eso permite ejercitarse con una pequeña abertura de los labios (que corresponde al registro agudo).

Varas corridas y digitación 1-2-3 (= x-123)

Página 13

No. 3

Con boquilla:

- Intentar un glissando lo más regular posible.
- Sincronizar crescendi y glissandi.
- Buscar siempre el equilibrio entre aumento de la presión de aire y contracción de los labios.

Con instrumento:

- Inútil engancharse a la nota superior si se "desvanece".
- No llegar demasiado arriba sobre la nota superior.
- Llevar el ejercicio con el aire y no con los labios.

Debajo de la zona de ruptura: nunca dejar bajar las notas.

No. 4

Con boquilla:

- Dejar que el crescendo agrande la abertura de los labios para las notas graves.
- Embocadura sin cambio entre medio y grave.

Con instrumento:

- Realizar un verdadero glissando conservando la nota inferior bien centrada.

Pensar "alto" en esas dos notas

Cuando se ha conseguido la ejecución correcta de los ejercicios 1 a 4 (y que los labios han dejado de picar), se podrá pasar - uno tras otro - a los ejercicios 5 a 8. Según los casos, se necesitan entre cuatro y seis semanas para obtener resultados tangibles.

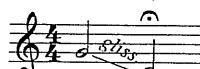
Página 14

Ejercicios 5 - 8

Los ejercicios de base 1 a 4 tratan todos de los aspectos de la producción del sonido, en cambio los ejercicios 5 a 8 tienen como objeto problemas específicos y se extienden en la zona superior de la ruptura. En cuanto al resto, la actuación es la misma que en los 4 primeros ejercicios. A medida que los ejercicios se complican, algunos problemas que pensábamos haber resuelto pueden volver a aparecer. Es normal y no hay motivo para desanimarse por ello.

Preparación

- Seguir el ejemplo (con boquilla, luego con instrumento), con el fin de fijar la posición de la embocadura media.



Cuidado con no desplazar la boquilla antes de pasar al ejercicio principal.

No. 5

Estar seguro que la segunda nota no se ha estrechado

Para una práctica más constante del ataque de las notas graves y para el paso a través de la zona de ruptura inferior, referirse a los ejercicios 5a y 5b, parte supletoria (página 31).

Página 15

No. 6

- Bajar lo suficiente en la segunda nota sin cambiar la posición de la embocadura.

- La tercera nota debe sonar exactamente como la primera.
- Cuidado con el soporte de aire entre la 4a y la 5a nota.
- Como ejercicio suplementario, con el instrumento, hacer un glissando descendente donde está indicado.

No 7

- Sostener la última nota con su pleno valor sin que se ahogue hacia arriba ni se relaje hacia abajo.
- Para las redondas, apoyarse en el acompañamiento CD para que conserven su intensidad musical hasta el final de la frase. Procurar alcanzar la hermosura.

Página 16

No. 8

Un 85% de la tesisura convencional aproximadamente figura en estas líneas y un instrumentista toca la mayoría de las veces en esta registro.

- Seguir desarrollando los conceptos anteriores.
- Si cierto intervalo crea problema, no vacilar en volver atrás trabajando más intensamente el ejercicio anterior que trataba ese tema.

Página 17

No. 9

Notas pedales

Existen muchos métodos para el sobreagudo que preconizan el trabajo con las notas pedales para desarrollarlo. Ese sistema es bueno siempre y cuando se efectúe a partir de la posición mediaña de la embocadura. Ese aprendizaje es difícil y puede durar un tiempo. Hay que recordar que las notas entre Fa sostenido grave y Do pedal (para la trompeta), aunque muy importantes, se desconocen a menudo. (Véase el párrafo "Trabajo sobre las notas graves" en la introducción p. 9.)

- El crescendo también tiene que ayudar aquí a llegar a las notas graves.
- Si el paso al grave - sin mover la embocadura - es problemático, permanecer sobre la última nota que salga fácilmente, hasta que los labios se relajen (abandonen su hábito) y liberen la siguiente.
- Si las dificultades persisten para bajar al Do pedal, probar con una sordina "Harmon" con el tubo metido.

Realizar el glissando descendente más despacio para que el cambio se produzca solo (sin provocarlo)

Sólo habría que seguir con los ejercicios 10 y siguientes cuando las notas pedales salen a partir de una posición correcta. Es la condición absoluta antes de abordar los ejercicios más agudos. Sin embargo habrá que seguir refinando y ampliando el registro pedal.

Página 18 - 19

Ejercicios avanzados

"La esencia de un sonido estable y lleno está en el equilibrio entre embocadura y aire."

Los ejercicios que siguen sirven para desarrollar el registro agudo codiciado con tanto ardor por numerosos metales. Antes de atacarlos, es indispensable dominar todos los ejercicios anteriores.

No exagerar

Esos ejercicios pueden resultar cansados, sobre todo si se combinan con los anteriores. Hay que evaluar como es debido el estado de los labios y la calidad de la concentración. Si la sonoridad o la emisión se deterioran, es que los músculos ya no consiguen conservar el buen equilibrio con el aire. ¡Reposo!

Los días de intensas actividades (ensayos o conciertos), hay que limitarse a los ejercicios 1 a 4.

Trabajar todo el programa únicamente si la disponibilidad lo permite. Puede que se necesiten unos meses de entrenamiento para recorrer correctamente todo el programa de ejercicios, incluso para instrumentistas avanzados.

¡Tómate tiempo!

Las notas agudas

Los trompetistas están a menudo impacientes de tocar en el agudo. Esos ejercicios, que son para los metales lo que las vocalizaciones son para los cantantes, deberían guiarles correctamente mediante un trabajo disciplinado. Se deben tocar con lirismo cuidando atentamente la entonación y la densidad de los armónicos.

El agudo no se consigue forzando, sino mediante la precisión y el control. Cuanto más alto se toca, más cerca están las notas las unas de las otras en cuanto al equilibrio aire/labios. En esa zona, muchos instrumentistas desarrollan tensiones suplementarias incontroladas, lo que ahoga las notas y reduce la tesisura.

Si los ejercicios anteriores salen correctamente, es que se domina el buen equilibrio aire/labios. Por consiguiente se trata de trasladar ese mismo concepto a los nuevos ejercicios. Mantener el sonido en todos los registros con matices distintos en cada ejemplo.

La ausencia de matices es intencionada. Los signos crescendo y diminuendo invitan más bien a mantener el soporte del aire.

La presencia máxima de armónicos en el sonido debería determinar los matices conseguidos.

A partir de aquí, los ejercicios se siguen más rápidamente. Continuar los glissandi con la boquilla, incluso con las corcheas, cuidando conservar el aire sin usar demasiado ni consumirlo demasiado rápido. Si el equilibrio aire/labios en cada nota se rompe, la resonancia, la resistencia y la facilidad se reducirán en las notas siguientes.

Si la nota atacada o un ligado ascendente suben la afinación, eso significa que estamos usando más los labios que el aire. Eso puede provocar tensiones suplementarias en los músculos faciales (embocadura, mejillas) e incluso en la lengua o en los dedos.

La clave está en tocar con la mínima apertura de los labios y lo más relajado posible.

En lo que se refiere a la abertura de los labios, la diferencia entre tocar una nota aguda y una nota piano en el registro medio es simplemente una cuestión de presión de aire. Se empezará tocando suave en el registro medio antes de avanzar progresivamente hacia las notas más agudas. Una vez que se dominan bastante los músculos de la embocadura y que están suficientemente desarrollados para mantener una pequeña abertura, la tesitura va a ampliarse hacia el agudo y entonces será posible tocar más fuerte y con un sonido de calidad en toda la tesitura.

Para completar los estudios o si los ejercicios 10–11 resultan demasiado pesados, se puede pasar a los Estudios complementarios (zona de ruptura superior, UB1, 2, 3 p. 32) que tratan del tema y desarrollan la seguridad alrededor de esa zona de ruptura. Esa parte puede servir también de alternativa para los ejercicios 10–11. Los ejercicios complementarios "coordinación aire/labios" de la p. 34 ofrecen una buena transición entre los ejercicios 11 a 14.

Página 20

No. 10

- Tomar conciencia del efecto del soporte del aire y de la acción del diafragma.
- Seguir las indicaciones crescendo, decrescendo para conseguir la misma resonancia en cada nota.

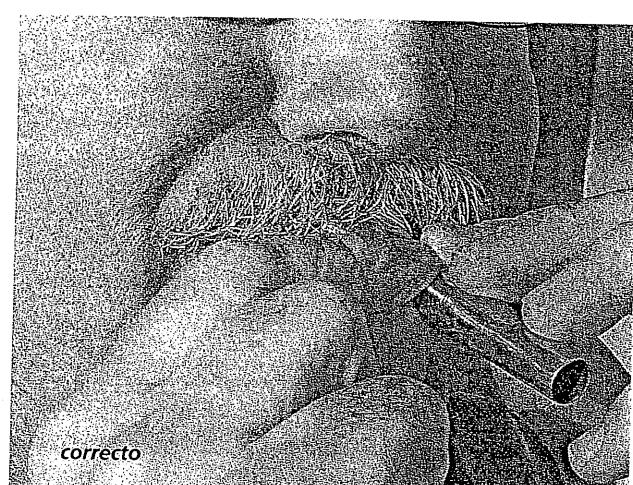
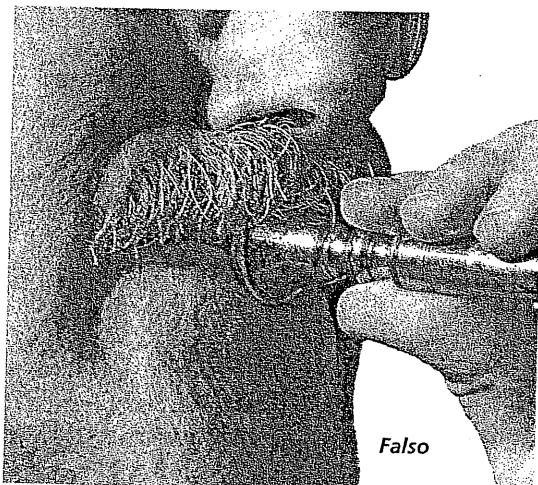
Cuerpo suelto hasta el Sol. Luego esfuerzo aire/labios mínimo para pasar al La.

Dominado el ejercicio 10, pasar a su variante 10a, con el fin de ajustar el control aire/labios (mismo acc. CD que 10).

No. 10a

Trabajar también las 3 últimas notas en glissando

N.B.: Si no es posible practicar el buzz con la boquilla en el instrumento mediante un accesorio de buzz, tener la boquilla con las dos manos como está indicado a derecha más abajo.



Página 21

No. 11

- No buscar la nota aguda más arriba de lo necesario.
- El aire debe permanecer activo hasta el último tiempo.
- Pensar musicalmente.
- Para completar el ejercicio con el instrumento, tocar en glissando donde está indicado.

Página 22

Los ejercicios conclusivos

Cuando se dominan todos los ejercicios hasta el No. 11, se puede pasar al registro agudo.

A partir de ahora se pueden saltar algunos ejercicios anteriores, pero hay que tocar sistemáticamente los Nos. 1 a 4 de base y el No. 9.

Cuando se concentra uno en las notas agudas, hay que recordar que en las escalas, arpegios o incluso en simples intervalos ascendentes, las notas graves tienden (anticipación a las notas agudas apuntadas) a ser demasiado altas y los labios se ponen demasiado tensos.

Entre los ejercicios restantes (12 a 14c), se elegirá uno al día según el orden que mas convenga. Cuando la condición física no es ideal, es preferible dejarlos a un lado. Hay que llegar a dominar la impaciencia cuando se trabaja el sobreagudo.

Hay que darse cuenta que las notas agudas de esos ejercicios vienen sistemáticamente a partir del registro medio o grave. Hay que tener cuidado en tocar esas notas del principio utilizando las buenas costumbres alcanzadas con los ejercicios anteriores. Al

menor desequilibrio aire/labios en esas notas de acercamiento, se volverán a repetir los ejercicios apropiados que tratan de esa zona especial.

El control de la (buena) tensión es el reto principal en el trabajo de dominio del sobreagudo. Hay que evitar cualquier traslado de la tensión del diafragma a la musculatura facial y no tocar con potencia. El descanso frecuente (incluso más, si es necesario, de lo que propone el CD) es beneficioso.

No seas un héroe.

- Glissandi únicamente con la boquilla; lo más posible regulares y sonoros.

Con el instrumento: • sonido igual en todas las secuencias descendentes y ascendentes.

- Ritmar los cambios de digitación y crescendi.
- Acerarse a un concepto vocal.

¿Preparados para llegar más arriba? ¡No corre prisa!
Conocimientos, hábitos y precisión de ejecución se consiguen mejor en los registros menos extremos

Página 23

No. 12

Versión con la boquilla

- Sentir y controlar el equilibrio aire/labios.

Glissandi lentos

¿Estoy realmente listo para subir más arriba?
¡No hay prisa! Saber que los hábitos y la precisión se desarrollan mejor en las notas más graves y se aplican luego fácilmente más arriba.

Se pueden necesitar hasta seis semanas o más para controlar este ejercicio.

Página 24

No. 12

Versión con instrumento

- El sonido de las semicorcheas en grupos de seis debe tener una resonancia máxima. ¡Escuchar atentamente!

No demasiado pronto el diminuendo

Página 25

No. 12a

- Seguir siendo consciente del apoyo activo del diafragma.
- No permitir que la tensión "viaje" hasta la cara.

Página 26

No. 12b

Complemento de estudio: p. 34, coordinación aire/labios.

No. 13

- Compases en corcheas: apoyo en los intervalos descendentes para evitar "descentrarse" hacia arriba.

Páginas 28 - 29

No. 14, 14a, 14b:

- 1) Con boquilla: glissandi ágiles y regulares.
- 2) Con instrumento: no hay glissando, sino cambio rápido, preciso y coordinado de la tensión labial y diafragmática.

Página 29

Mantener lo que se ha aprendido

Cuando se hayan asimilado todos los ejercicios anteriores, se habrán desarrollado nuevos y mejores hábitos para tocar. Pero para mantener lo que hemos aprendido, la actitud de continuo perfeccionamiento es absolutamente necesaria. Hay muchas cosas que aprender de cada ejercicio, nuevas ideas y nuevos detalles serán descubiertos, es un proceso sin fin. Cuanto más se domine, más profunda es la conciencia de los detalles del proceso. De hecho, la nota más aguda ejecutable con su instrumento queda siempre por alcanzar...

No es necesario tocar todos los ejercicios cada día, pero en todo caso los 4 primeros, repartiendo el resto según su programa personal. Se revisará todo el cuaderno dos o tres veces al mes, pero únicamente los días de plena disponibilidad. La repetición regular del texto a todos los niveles de la progresión permite controlar si quedan todavía temas que no se han profundizado bastante.

Página 30

Sección supletoria

No 2a

Si el ejercicio no. 2, página 12 crea problemas.

- Podemos trabajarla también sin la lengua.
- Tocar la primera nota con el instrumento, luego bajar progresivamente con los labios.

El crescendo ayuda a bajar de medio tono

Página 31

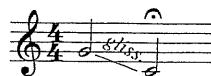
No. 5a

Ejercicios progresivos suplementarios para las zonas de "ruptura" inferiores (No. 5, página 14).

Preparación

Boquilla + instrumento

- Glissando descendente y calderón en la nota inferior para fijar la embocadura mediana.



Después del calderón: inspirar por la nariz para conservar la posición de embocadura y pasar al ejercicio No.5b

No. 5b

Página 32

Estudios complementarios para la zona de ruptura superior

Con instrumento:

- no hay glissando, sino ligados iguales y regulares, como cantados.
- Control de la entonación en las negras con puntillo.
- Detectar cualquier tensión corporal sobre las notas agudas o graves

UB1

La flecha nos recuerda: bien "centrar" la nota

UB2

Página 33

UB3

Página 34

Estudios complementarios

coordinación aire/labios

- Únicamente con instrumento, sin CD

- “Tocar” las notas con el aire y no contrayendo los labios (véase Ejercicio No. 3 p. 13).
- Volver a “piano” en el intervalo descendente.
- La embocadura debe moverse lo menos posible.

Ejemplo



No. 3a

- Pensar “glissando”.
- Reducir el matiz a un verdadero “piano”.
- Evitar subir la afinación con la nota inferior.

Página 35

Ejemplo

Instrumento: Las notas 2a y 4a no suenan a menudo tan bien como las otras a causa de la tendencia a querer tocar con la tensión de los labios.

Véase No. 3 página 13 y el texto “Aire/Labios” página 3.



No. 3b

¡Mantener el sonido!

Las Variaciones 1-3 son útiles en caso de déficit de armónicos superiores en el segundo compás del No. 3b más arriba. Van a favorecer un mejor equilibrio aire/labios.

Observar los crescendi y diminuendi.

- La falta de matices es deliberada
- El volumen lo determina la calidad de sonido de cada nota.
- ¡Todos los acentos son importantes!

No. 3c

No. 3d

Página 36

No. 3e

- Subir cromáticamente hasta el La (digitación 1-2) (Para el Sib y más arriba, utilizar la digitación alternativa)

Ejemplo 3f



No. 3f

- Subir en tonalidades más agudas si lo desean.
- Los ejercicios siguientes completan la ampliación de la tesisura y el desarrollo de la agilidad.

Página 37

Variaciones personales a discreción.

El límite es el que uno mismo se impone

Página 38

Agradecimientos

Creo que no hay nada en este cuaderno que no haya sido ya descubierto por otros en cierto momento del pasado, si no la herencia de las hermosas y difíciles partes instrumentales del repertorio no existirían, ni tampoco esos grandes solistas que han marcado la historia de los metales y de la música. Dicho eso, me parece que esos conocimientos caen continuamente en el olvido o su transmisión resulta incompleta, por lo que tenemos que "rein-

ventar la rueda" regularmente.

Los conceptos presentados en este cuaderno son un amalgama de cosas que me han enseñado, que he aprendido casualmente u observando a mis alumnos o colegas durante estos 40 últimos años.

Sin embargo quiero agradecer en particular a: mi colega y amigo Rob Sayer sus consejos para la elaboración de un primer esbozo de mi trabajo de base, Rob Roy McGregor, trompetista de Los Angles Philharmonic y Michael Moore tuba de la Atlanta Symphony Orchestra.

James Thompson

Agradecimientos del editor

Las Editions Bim agradecen: a Thomas Stevens y Hans U. Lehmann sus consejos y sugerencias en el control y la corrección de los textos ingleses y alemanes; a Agnes Ploteny la traducción alemana de base, controlada en cuanto a la terminología técnica por Claude Rippas; a Philippe Baud el control de la traducción francesa realizada por Jean-Pierre Mathez; a Carlo Arfinengo la traducción italiana y a Adolfo Vela la española; a Juanjo Serna Salvador y Carlos Benetó Grau el control de la traducción española.

En lo que se refiere a la realización del CD, agradecemos a Tadeusz Kassatti la realización de los acompañamientos y a Kevin McPeak la grabación de los ejemplos interpretados por James Thompson.



James Thompson

James Thompson (*1949, Francfort, Alemania) ha estudiado la trompeta con Richard Longfield en Phoenix (EE.UU.), Ray Lichtenwalter en la Art Academy de Interlochen y finalmente con Roger Voisin en el New England Conservatory de Boston (1967-70). Una gran carrera de trompeta solo y de docente, en particular con las orquestas de Montreal y de Atlanta. Laureado en 1979 del Concurso internacional "Maurice André" en París, lleva a cabo también una brillante carrera de solista. Ha grabado cerca de 80 CD como trompeta solo de orquesta.

Profesor de trompeta en la Eastman School of Music de Rochester desde 1998, James Thompson está considerado uno de los grandes maestros de la enseñanza de la trompeta actual.

The Buzzing Book, aplicable a todos los metales y Bandroom Buzzing (para la enseñanza en clase) son dos obras clave, destinadas a ofrecer una técnica correcta en todas las fases del aprendizaje instrumental de los metales.

Exercice No. 1: une seule fois avec l'embouchure seule

Play exercise No. 1 once, and only on the mouthpiece.

Übung Nr. 1 nur einmal, nur mit Mundstück spielen.

No. 1

- Garder l'embouchure sur les lèvres durant les pauses afin de maintenir la position.
- Respirer exclusivement par le nez.
- Durant les pauses, relâcher le trop plein d'air sur les temps 1 et 2 et respirer sur 3 et 4 (sur les arpèges de l'accompagnement de piano).
- Respirer et jouer avec précision rythmique par rapport à l'accompagnement.

Track 01 Track 02

- During the rests keep the mouthpiece on the lips to maintain the same setting.
- Breathe only through the nose.
- During the rest, release excess air on beats 1 & 2 and inhale (listen to piano arpeggio) on beats 3 & 4.
- Breathe and play exactly in time with the accompaniment.

- In den Pausen das Mundstück auf den Lippen lassen um die Position beizubehalten.
- Ausschliesslich durch die Nase atmen.
- In den Pausen die restliche Luft auf Zählzeit 1 und 2 ausatmen und bei 3 und 4 einatmen (zusammen mit den Arpeggios des Klaviers).
- Mit rhythmischer Präzision zur Begleitung atmen und spielen.

Glissando: - aussi régulier que possible
- as gradually as possible
- so regelmäßig wie möglich

Passer directement à l'exercice suivant, sans ôter l'embouchure des lèvres.
Go directly to the next exercise without removing the mouthpiece from the lips.
Zur nächsten Übung gehen, ohne das Mundstück von den Lippen zu nehmen.

Tous les exercices qui suivent se jouent deux fois:

1) avec l'embouchure 2) avec l'instrument.

Play all the following exercises two times
1) on the mouthpiece 2) on the instrument.

Die folgenden Übungen zweimal spielen:
1) mit Mundstück 2) mit Instrument.

No. 2

Stricte observation des nuances indiquées

Pas de crescendo sur les blanches

Pousser le crescendo au maximum

Maintenir la justesse durant le diminuendo

Il permet de s'exercer avec une très petite ouverture des lèvres (qui correspond au registre aigu).

No. 2

- Carefully observe the dynamics
 - Don't crescendo on the half-notes
 - Push the crescendo to the limit of your ability
 - Keep the pitch down in the diminuendo
- This helps train a very small aperture (needed for the high register).

Nr. 2

- Dynamische Angaben sorgfältig beachten
 - Kein Crescendo auf den halben Noten
 - Das Crescendo an die Grenze freiben
 - Intonation während des Diminuendos beibehalten
- Dies erlaubt, mit einer sehr kleinen Lippenöffnung zu üben (dem hohen Register entsprechend).

Track 03 Track 04 Track 05 Track 06

Coulisses tirées et doigté 1-2-3 (= x-123)
Extend slides and fingering 1-2-3 (= x-123)
Gezogene Züge und Fingersatz 1-2-3 (= x-123)

No. 3

Avec ➔ :  Track 07  Track 08

- Tenter un glissando aussi régulier que possible.
- Synchroniser crescendi et glissandi.
- Rechercher constamment l'équilibre entre augmentation de la pression d'air et contraction des lèvres.

Avec ➔ :  Track 09  Track 10

- Inutile de s'accrocher à la note supérieure si elle « s'évanouit ».
- Ne pas arriver trop haut sur la note supérieure.
- Mener l'exercice avec l'air et non avec les lèvres.

No. 3

On ➔ :  Track 07  Track 08

- Try to make as gradual a glissando as possible.
- The cresc. and gliss. should be made together.
- Strive for a balance between increasing air pressure and increasing lip contraction.

On ➔ :  Track 09  Track 10

- Allow the upper note to POP out when it wants to.
- Don't overshoot the top note.
- Lead with the air not the lip!

*Sous la zone de fracture: jamais laisser flétrir les notes.
Under the 'break': Never let the notes sag.
Unter der Bruchstelle: die Noten nie fallen lassen.*

x-123

No. 4

- ➔
- Laisser le crescendo agrandir l'ouverture des lèvres pour les notes graves.
 - Embouchement inchangé entre médium et grave.



- Réaliser un vrai glissando en gardant la note inférieure bien centrée.

 Track 11  Track 12  Track 13  Track 14

Lorsque l'exécution correcte des exercices 1 à 4 est acquise (et que les lèvres ont cessé de picoter), on pourra passer - un par un - aux exercices 5 à 8. Selon les cas, on compte entre quatre et six semaines pour obtenir des résultats tangibles.

When the correct form in exercises 1 through 4 is mastered (and the lip has stopped tingling), the following exercises (5-8) can, one by one, be added. This set of exercises usually need about four to six weeks to start working well.

Nr. 3

Mit ➔ :  Track 07  Track 08

- Möglichst regelmässiges Glissando.
- Crescendi und Glissandi gleichzeitig!
- Ständiges Streben nach Gleichgewicht zwischen Verstärkung des Luftdrucks und Lippenkontraktion.

Mit ➔ :  Track 09  Track 10

- wenn die obere Note "verblasst": sie nicht zurückhalten.
- Obere Note: nicht zu hoch ansetzen.
- Mit der Luft führen, nicht mit den Lippen.

Nr. 4

- ➔
- Das Crescendo soll die Lippenöffnung für die tiefen Noten vergrössern.
 - Ansatzposition zwischen mittlerem und tiefem Register nicht verändern.



- Ein wirkliches Glissando ausführen und dabei die untere Note gut zentriert halten.

Penser "haut" sur ces 2 notes
Think up on both notes
Beide Noten "hoch" denken

x-123

Wenn die korrekte Ausführung der Übungen 1-4 erreicht ist (und das Prickeln in den Lippen aufgehört hat), gehe man zu den Übungen 5-8 über. Ungefähr vier bis sechs Wochen rechnen, bis spürbare Ergebnisse erreicht sind.

Exercices 5 - 8

Exercises 5 - 8

Übungen 5 - 8

Alors que les Exercices de base 1 à 4 concernent tous les aspects de la production du son, les exercices 5 à 8 visent des problèmes spécifiques et s'étendent sur la zone supérieure de fracture. Pour le reste, la démarche est la même que dans les 4 premiers exercices. A mesure que les exercices se compliquent, certains problèmes que l'on pensait avoir résolu vont réapparaître. C'est normal et il n'y a pas lieu de se décourager pour autant.

While the first four exercises (basic exercises) address all aspects of tone production, exercises 5 - 8 pinpoint specific problems and expand through the upper break area. The same approach that is used in the first four apply to the rest. One will notice that as one plays the more advanced exercises, some of the previous problems will reappear. This is normal. Don't be discouraged.

Die ersten vier Übungen (Grundübungen) betreffen alle Aspekte der Klangerzeugung, Übungen 5-8 spezifische Probleme; sie umfassen die obere Bruchstellenzone. Gleich vorgehen wie in den ersten vier Übungen. Wenn die Übungen komplizierter werden, können manche frühere Probleme wieder auftauchen, die man bereits als erledigt betrachtete. Das ist absolut normal; man lasse sich deswegen nicht entmutigen.

Préparation



- Selon exemple (avec embouchure, puis instrument), afin de fixer la position d'embouchement médiane.

Preparation

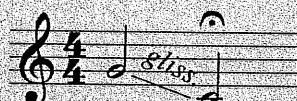


- Play example (on both the mouthpiece and instrument) to establish the middle embouchure setting.

Vorbereitung



- Folgendes Beispiel spielen (mit Mundstück und mit Instrument), um die richtige mittlere Ansatzposition zu erreichen.



*Attention à ne plus déplacer l'embouchure avant de passer à l'exercice principal.
Don't remove the mouthpiece before going on to the main exercise.
Achtung: bis zur Hauptübung das Mundstück nicht mehr verrücken.*

No. 5

Track 15 Track 16 Track 17 Track 18

Pour une pratique plus soutenue de l'attaques des graves et pour le passage à travers la zone de fracture inférieure, voir exercices 5a et 5b, partie supérieure (page 31).

For more practice starting notes in the lower register and working through the lower break area, see exercise 5a and 5b in the supplement section page 31.

Nr. 5

⚠ *S'assurer que la seconde note n'est pas étriquée
The second note should not be pinched
Die zweite Note darf nicht eingeengt sein*

Wenn für die Ausgangsnoten im tiefen Register und für den Übergang über die untere Bruchstelle mehr Praxis erforderlich ist, kann man Übungen 5a und 5b aus dem Zusatzteil (S. 31) beziehen.

No. 6

- Descendre suffisamment sur la seconde note sans changer la position de l'embouchure.
- La troisième note doit sonner comme la première.
- Attention au support d'air entre la 4^e et la 5^e note.
- Comme exercice supplémentaire, avec l'instrument, faire un glissando descendant là où indiqué.

 Track 19  Track 20  Track 21  Track 22

No. 6

- Go low enough on the second note without changing embouchure settings.
- Make the third note sound exactly like the first.
- Between 4th and 5th note pay attention to air support.
- For added practice you can make a glissando down on the instrument where indicated.

Nr. 6

- Bis zur zweiten Note genügend absteigen, ohne die Ansatzposition zu verändern.
- Die dritte Note muss genau so klingen wie die erste.
- Zwischen 4. und 5. Note auf die Stütze achten.
- Zusätzliche Übung: mit dem Instrument ein absteigendes Glissando machen, wo dies angegeben ist.

No 7

- Soutenir la dernière note dans sa pleine valeur sans qu'elle ne s'étrangle vers le haut ni ne se relâche vers le bas.
- Pour les rondes, s'appuyer sur l'accompagnement CD pour qu'elles gardent leur intensité musicale jusqu'au bout de la phrase. Chercher la beauté!

 Track 23  Track 24  Track 25  Track 26

No. 7

- Sustain the last note at full value without pinching or dropping pitch.
- Use the accompaniment to think musically to the end of the phrase.
Make it beautiful!

Nr. 7

- Die letzte Note während ganzer Tondauer stützen, ohne sie nach oben abzuwürgen oder nach unten loszulassen.
- Die Begleitung benutzen, um bis zum Ende der Phrase musikalisch zu denken!
Möglichst schön spielen!

No. 8

Environs 85% de la tessiture conventionnelle est consignée dans ces lignes et c'est dans cette fourchette qu'un instrumentiste joue le plus souvent.

- Continuer à développer les concepts précédents.
- Si un certain intervalle pose problème, revenir sans hésitation en arrière en travaillant plus intensivement l'exercice précédent qui traitait ce sujet.

No. 8

This contains about 85% of a player's range requirements. A player will spend most of his time on the instrument in this range.

- Continue to apply the concepts dealt with previously.
- If one has trouble with a certain interval, return and emphasize the previous exercise that deals with it.

Nr. 8

In diesen Zeilen sind rund 85 % des Tonumfangs enthalten, in welchem ein Instrumentalist am häufigsten spielt.

- Vorausgegangene Konzepte weiter anwenden.
- Ist ein bestimmtes Intervall problematisch: zur Grundübung zurückkehren und diese intensiver durcharbeiten.

The musical score consists of four staves of trumpet music. The first staff starts with a dynamic of *mf* and includes crescendo and *f* markings. The second staff begins with *mf* and includes crescendo and *f* markings. The third staff starts with *mf* and includes dynamic markings *23→* and *f*. The fourth staff begins with *mf* and includes dynamic markings *1-3→* and *f*. The score concludes with a dynamic marking *x123→*.

No. 9

Notes pédales

Nombreuses sont les méthodes pour le suraigu qui préconisent le travail sur les notes pédales pour le développer. Ce système est bon pour autant qu'il s'effectue à partir de la position médiane de l'embouchure! Cet apprentissage est difficile et peut prendre du temps. Il faut se souvenir que les notes entre Fa dièse grave et Do pédale (pour la trompette), bien que très importantes, sont souvent ignorées. (Voir le paragraphe "Travail sur les notes graves" dans l'introduction p. 9.)

- Le crescendo doit ici aussi aider à atteindre les notes graves.
- Si le passage au grave - sans bouger l'embouchement - est problématique, on restera sur la dernière note jouable, jusqu'à ce que les lèvres se décontractent (abandonnent leur habitude) et libère la suivante.
- Si les difficultés persistent pour descendre au Do pédale, essayer avec une sourdine "Harmon", tige enfoncée.

No. 9

Pedal tones

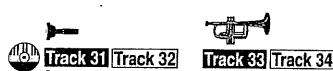
Many high-note systems encourage the use of pedal tones and I agree with such an approach. However, pedal tones must be played with a middle embouchure setting! This is difficult and may take a considerable amount of time to learn. Remember that the notes between low F-sharp and pedal C, although almost always ignored are extremely important. (Refer to 'Practicing Low Notes' in the introductory section, page 9.)

Nr. 9

Pedaltöne

Viele Methoden zum Spiel der höchsten Töne empfehlen die Arbeit an den Pedaltönen. Auch ich! Jedoch: die Pedaltöne müssen mit der mittleren Ansatzposition ausgeführt werden! Das ist nicht leicht und kann Zeit brauchen. Obwohl die Noten zwischen fis und dem Pedalton c extrem wichtig sind, werden sie meist ignoriert. (Vgl. Abschnitt "Arbeit mit tiefen Noten" in der Einleitung Seite 9.)

- Auch hier: das Crescendo soll uns bei den tiefen Tönen helfen.
- Ist der Übergang - ohne Ansatzveränderung - in den tiefen Bereich problematisch, bleibe man auf dem letzten ausführbaren Ton, bis die Lippen sich entspannen und der Ton "kommt".
- Bei Schwierigkeiten beim Absteigen zum Pedalton c kann ein "Harmon"-Dämpfer (Stiel geschlossen) verwendet werden.



*Ralentir le glissando descendant afin que le changement s'opère tout seul (sans le provoquer)!
Slow the glissando down. Let the change happen, don't try to make it happen!
Absteigendes Glissando langsamer ausführen, damit der Wechsel von selbst eintritt und nicht erzwungen wird!*

On ne devrait poursuivre avec l'Exercice 10 et les suivants que lorsque les notes pédales sortent à partir d'une position correcte. C'est une condition absolue avant d'aborder les exercices plus aigus. On continuera néanmoins à affiner et à élargir le registre pédale.

One should continue with Exercises 10 and beyond only when the pedal tone can be played with the correct setting. This is a prerequisite for the higher exercises. However, continue working to refine and expand the pedal register.

Übung 10 und folgende erst dann beginnen, wenn die Pedaltöne mit der richtigen Position gespielt werden. Dies ist eine unerlässliche Voraussetzung für den Beginn der Übungen im höheren Bereich. Das Pedalregister unermüdlich weiter verfeinern und entwickeln.

No. 10

- Prendre conscience de l'effet du support de l'air et de l'action du diaphragme.
- Suivre les indications crescendo, decrescendo pour obtenir la même résonance sur chaque note.

Track 35 Track 36 Track 37 Track 38

No. 10

- Be aware of the air support and diaphragm action.
- Cresc., decresc. are used to indicate air usage to attain the same resonance on all notes.

*Corps souple jusqu'au Sol. Puis effort air/lèvres minimum pour passer au La.
Relaxed body while playing up to the G - then add only the minimum air/lip effort needed to move up to the A.
Bis zum g" Körper flexibel halten. Dann nur ein Minimum Luft/Lippen-Kraft verwenden, um das a" hervorzubringen.*

Nr. 10

- Achtung auf die Wirkung von Stütze und Zwerchfellaktion
- Dynamik-Vorgaben (cresc., decresc.) beachten, um bei allen Noten dieselbe Resonanz zu erreichen.

(12) (ossia) (23)
(0) 12 (2)
23 (1) 13 (3)
123 23 x123 x23

L'exercice 10 maîtrisé, on passera à sa variante 10a, afin d'affiner le contrôle air/lèvres (même acc. CD que 10).

After mastering Exercise 10 use variation 10a to extend your air/lip control (same accompaniment as No.10).

Sitzt Übung 10 gut, zu Variante 10a weitergehen, um die Luft/Lippen-Kontrolle zu verfeinern (dieselbe CD-Begleitung wie für Übung 10).

No. 10a

No. 10a

*Travailler aussi les 3 dernières notes en glissando
Make glissandi on last 3 notes for added practice
3 letzten Noten auch mit Glissando üben*

Nr. 10a

(12) simile
(0) 12 (2)
23 (1) 13 (3)
123 (23) x123 (x23)

No. 11

- Ne pas viser la note aiguë plus haut que nécessaire.
- Le souffle doit rester actif jusqu'au dernier temps.
- Penser musicalement!
- Pour compléter l'exercice avec l'instrument, jouer en glissando là où indiqué.

No. 11

- Don't over-reach for the high note.
- Keep the air moving through to the last beat.
- Think musically!
- For added practice on the instrument, make glissandi where indicated.

Nr. 11

- Die hohe Note nicht höher anvisieren als nötig.
- Die Luft bis zum letzten Schlag aktiv halten.
- Musikalisch denken!
- Zur Abrundung der Übung spiele man an den angegebenen Stellen glissando.

Track 39 Track 40 Track 41 Track 42

N.B.:

S'il n'est pas possible de pratiquer le buzz avec l'embouchure fixée à l'instrument au moyen d'un accessoire de buzz, tenir l'embouchure à deux mains comme indiqué à droite ci-dessous.



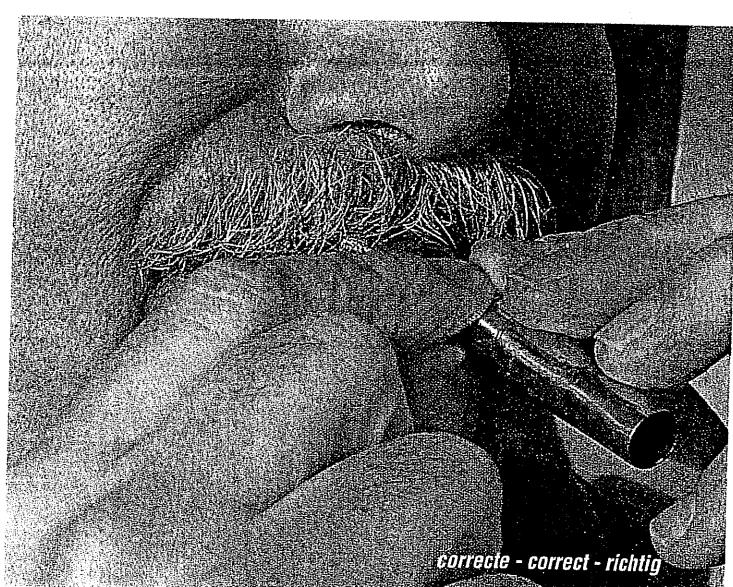
faux - incorrect - falsch

N.B.:

If it is not possible to buzz with the mouthpiece on the trumpet (with a buzzing device), hold the mouthpiece with two hands as illustrated.

N.B.:

Wenn es nicht möglich ist, den Buzz mit Mundstück mit einem Buzz-Zubehör am Instrument zu üben, halte man das Mundstück mit beiden Händen wie unten rechts abgebildet.



correcte - correct - richtig

No. 12

Version avec ➤

- Bien ressentir et contrôler l'équilibre air/lèvres.

No 12

➤ Version

- Feel the balance all the way through.

Nr. 12

- Version mit ➤

- Luft/Lippen-Gleichgewicht immer gut spüren.

*Glissandi lents
Slow glissandi
Langsame Glissandi*

Track 43 Track 45

Vraiment prêt pour aller plus haut?

Il n'y a pas urgence!

Savoir, habitudes et précision se développent mieux sur les notes plus basses et s'appliquent ensuite facilement plus haut!

Really ready to go higher?

There is no rush!

The skill, habits and precision can best be built on lower notes and then taken higher!

Wirklich bereit, höher zu gehen?

Es besteht keine Eile!

Wissen, Gewohnheiten und Präzision lassen sich in den mittleren Registern besser erwerben und können dann leichter auf die hohen Noten übertragen werden!

Six semaines ou plus peuvent être nécessaires pour contrôler cet exercice.

It can take six weeks or more to play this exercise with control.

Sechs Wochen oder mehr können für ein kontrolliertes Spiel dieser Übung notwendig sein.

No. 12

Version avec 

- Le son des doubles-croches en sextolets doit avoir une résonance maximale. Ecouter attentivement!

No. 12

 Version

- Listen carefully to the tone and make certain the 16th sextuplets resonate fully.

Nr 12

- Version mit 

- Dem Klang der Sextolen aufmerksam zuhören:
alle sollen maximale Resonanz haben.

Track 46 Track 45



Pas trop tôt le diminuendo
Diminuendo not too soon
Diminuendo nicht zu früh

No. 12a

- Garder conscience du soutien actif du diaphragme.
- Sans laisser cette tension "déborder" sur le visage.

No. 12a

- Be aware of active diaphragm support.
- Don't let that tension travel to the face.

Nr. 12a

- Achtung auf die aktive Zwerchfellstütze.
- Diese Spannung darf das Gesicht nicht "anstecken".

No. 12b

Complément d'étude: p. 34, coordination air/lèvres.

No. 12b

Added practice: p. 34, Air/Lip Coordination.

Nr. 12b

Zusätzübungen: Luft/Lippen-Koordinierung (S. 34).

No. 13

- Mesures en croches: appui sur les intervalles descendants pour éviter de se "décenterer" vers le haut.
- Glissandi uniquement avec l'embouchure; aussi réguliers et sonores que possible.
- Avec l'instrument:** • son égal sur toute les séquences descendantes ou ascendantes.
- Rythmer les changements de doigtés et crescendi.
- Se rapprocher d'un concept vocal.

No. 13

- Use the downward intervals in the eighth note measures to keep from rising up out of the center.
- Make the glissandi only on the mouthpiece. Make sure they are as gradual and resonant as possible.
- On the instrument:**
 - Strive for an even tone all the way down and up.
 - Play with the timing of valve changes and cresc.
 - Try for a vocal concept.

Nr. 13

- Achtel-Takte: sich auf die absteigenden Intervalle stützen, um nicht nach oben zu "dezentrieren".
- Glissandi nur mit dem Mundstück, aber so regelmäßig und klangvoll wie möglich.
- Mit Instrument:**
 - in allen ab- oder aufsteigenden Sequenzen einen gleichbleibenden Klang suchen.
 - Fingersatzwechsel und Crescendi gut rhythmisieren.
 - Ein vokales Klangkonzept anstreben.

Prêt à monter plus haut? Rien ne presse!
Ready to go higher? There is no rush!
Bereit höher zu gehen? Es eilt nicht!

Connaissances, habitudes et précision d'exécution s'acquièrent mieux dans les registres moins extrêmes.

The skill, habits and precision can best be built on lower notes and then taken higher.

Kenntnisse, Gewohnheiten und Ausführungspräzision idealerweise in weniger halsbrecherischen Registern erlernen.

No. 14, 14a, 14b:

- 1) : glissandi souples et réguliers.
- 2) : pas de glissando, mais changement rapide, précis et coordonné de la tension labiale et diaphragmatique.

No. 14, 14a, 14b:

- 1) : smooth, gradual balanced glissando.
- 2) : no glissando but quick, precise and coordinated changes of lip and diaphragm tension.

Nr 14, 14a, 14b:

- 1) : flexible und regelmässige Glissandi.
- 2) : kein Glissando, aber rasche, präzise und koordinierte Wechsel der Lippen- und Zwerchfellspannung.

14

Track 57 Track 60 Track 61 Track 60

simile

1-3 →

123 → x123 →

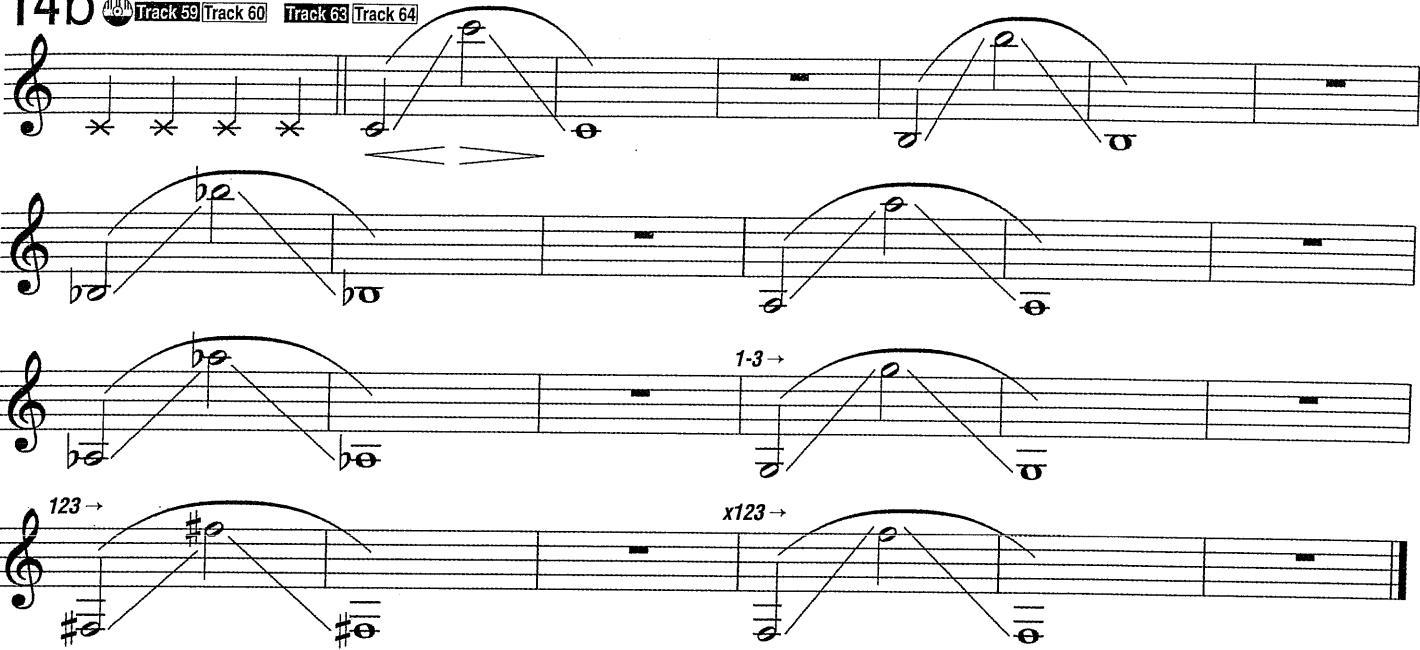
14a

Track 58 Track 60 Track 62 Track 60

1-3 →

123 →

14b  Track 59 Track 60 Track 63 Track 64



Maintenir les acquis

Lorsque tous les exercices qui précèdent sont acquis, on aura développé de nouvelles et meilleures habitudes de jeu.

Mais pour les maintenir, il faut continuer à s'améliorer. En d'autres termes, chaque exercice peut toujours être affiné. Plus grande est la maîtrise, plus profonde est la conscience des détails du processus. En fait, la note la plus aiguë jouable sur son instrument reste toujours à conquérir...

Il n'est pas nécessaire de jouer tous les exercices chaque jour, mais en tout cas les 4 premiers, en répartissant le reste selon son programme personnel. On passera deux ou trois fois par mois à travers tout le cahier, mais uniquement les jours de pleine disponibilité. La relecture régulière du texte à tous les niveaux de la progression permet de contrôler s'il reste encore des sujets insuffisamment approfondis.

Maintenance

When all the exercises can be played, new and better habits have been developed. But, to maintain what has been learned, the attitude of continuing improvement is necessary. There is still much that can be learned from every exercise. More ideas and details will be discovered. It's a never-ending process. The highest note on the instrument has yet to be played.

However, it is not necessary to play all the exercises every day. Always play the first four and balance the rest with playing schedules. Two or three times a month go through all of them, but only on days when performance/practice demands are light. Take time to reread the text and discover new ways to improve.

Festigen des bisher Erlernten

Sind alle vorangegangenen Übungen erlernt, hat man neue und bessere Spielgewohnheiten entwickelt. Um diese zu erhalten, muss man sich aber ständig weiter verbessern. Anders ausgedrückt: von jeder Übung kann man immer noch Neues erlernen. Je grösser das Können, umso tiefer das Bewusstsein der Details. Die höchste Note, die man auf seinem Instrument spielen kann, muss immer wieder neu erobert werden.

Es ist nicht notwendig, jeden Tag alle Übungen zu spielen. Auf jeden Fall soll man immer die ersten vier spielen, die restlichen nach persönlichem Programm verteilen. Zwei bis drei Mal pro Monat das ganze Heft durchspielen, aber nur an Tagen, an denen man gut disponiert ist. Regelmässiges Nachlesen des Textes auf jedem Lernniveau ermöglicht die Kontrolle von unzureichend durchgearbeiteten Bereichen.

Section supplétiue

Supplement Section

Zusatztell

No 2a

Si l'exercice no. 2, page 12 pose problème.

- Peut aussi être travaillé sans la langue.
 - Avec instrument: jouer la première note, puis descendre progressivement avec les lèvres.

Le crescendo aide à descendre d'un demi-ton.

Le crescendo aiuta a descendere di un demi-tono.
Let the crescendo help to lower the pitch

*Let the crescendos help to lower the pitch
Das Crescendo hilft, den Halbton abzusteigen*

Sheet music for soprano voice, Treble Clef, 12 measures. The vocal line consists of sustained notes with grace notes and slurs. Measure 1: Sustained note with a grace note above it. Measure 2: Sustained note with a grace note below it. Measure 3: Sustained note with a grace note above it. Measure 4: Sustained note with a grace note below it. Measure 5: Sustained note with a grace note above it. Measure 6: Sustained note with a grace note below it. Measure 7: Sustained note with a grace note above it. Measure 8: Sustained note with a grace note below it. Measure 9: Sustained note with a grace note above it. Measure 10: Sustained note with a grace note below it. Measure 11: Sustained note with a grace note above it. Measure 12: Sustained note with a grace note below it.

No. 2a

If there are difficulties with Exercise No. 2, p.12.

- Can also be done without a tongue attack.
 - On instrument: play the first note and gradually bend the pitch down to the lower note.

→ → → → →

2 → → → → → → → → → →

gliss. #

mf

p *mf*

mf *23 → simile*

p *mf*

mf

p *mf*

mf

p *mf*

mf

p *mf*

mf

p → → → → →

mf

Nr. 2a

Wenn Übung 2 (Seite 12) Probleme bringt.

- Kann auch ohne Zunge geübt werden.
 - Mit Instrument: die erste Note spielen, dann allmählich zum nächsten Ton mit den Lippen "biegen".

2 → → → → → → → → → →

p mf

simile

mf

mf

mf

No. 5a

Exercices progressifs supplémentaires pour les zones de "fracture" inférieures (No. 5, page 14).

No. 5a

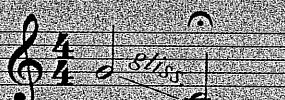
Further gradual practice for the lower "break" areas (No. 5, page 14).

Nr. 5a

Zusätzliche, progressive Übungen zur Beherrschung der unteren Bruchstellenzonen (Übung 5, S. 14).

Préparation

- Glissando descendant et point d'orgue sur la note inférieure pour fixer l'embouchement médian.



Preparation

- Make a glissando down and hold the lower note to establish the middle embouchure.

*Apres le point d'orgue: inspirer par le nez afin de garder la position d'embouchement et passer à l'exercice No. 5b.
After the hold, breathe through the nose to maintain the setting before starting the exercise No. 5b.
Nach der Fermate: Nasenhaltung, um Ansatzposition beizubehalten, bevor man mit Übung Nr. 5b beginnt.*

Vorbereitung

- Absteigendes Glissando und Fermate auf der unteren Note zur Stabilisierung des mittleren Ansatzes.

No. 5b

No. 5b

Nr. 5b

Etudes complémentaires sur la zone de fracture supérieure

Avec :

- pas de glissando, mais des liaisons égales et régulières, comme chantées.
- Contrôle de l'intonation sur les noires pointées.
- Déetecter toute tension corporelle sur les notes hautes ou basses.

Supplemental Practice Upper Break (UB)

On :

- No glissando but with smoothness and evenness, as though singing it!
- Check the intonation on the dotted quarters.
- Be aware of any body tension on top and bottom notes.

Zusätzübungen obere Bruchstellenzone

Mit :

- Kein Glissando, dafür gleich- und regelmässige Bindungen; wie gesungen.
- Intonationskontrolle auf den punktierten Noten.
- Jegliche körperliche Spannung bei hohen oder tiefen Noten aufspüren.

UB1

UB1

UB1

La flèche rappelle: bien "centrer" la note! / The arrow sign reminds to "center" the tone! / Pfeil erinnert: Note gut "zentrieren"!

UB2

UB2

UB2

UB3

UB3

UB3

The image displays four staves of musical notation, each representing a voice (UB3). The notation consists of quarter notes and eighth notes connected by slurs. Dynamic markings are indicated by downward arrows pointing towards the notes. The first staff is in common time with a treble clef. The second staff is in common time with a bass clef. The third staff is in common time with a treble clef. The fourth staff is in common time with a bass clef. Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are present above the staves. In measure 1, there are two downward arrows on the first staff. In measure 2, there are two downward arrows on the second staff. In measure 3, there are two downward arrows on the third staff. In measure 4, there are two downward arrows on the fourth staff. Measure 1 contains a single downward arrow on the first staff. Measure 2 contains a single downward arrow on the second staff. Measure 3 contains a single downward arrow on the third staff. Measure 4 contains a single downward arrow on the fourth staff.

Etudes complémentaires coordination air/lèvres

- Uniquement avec  , sans 

- "Toucher" les notes avec l'air et non par contraction des lèvres (voir Exercice No. 3 p. 13).
- Revenir au "piano" sur l'intervalle descendant.
- L'embouchement doit bouger le moins possible!

Supplemental practice Air/Lip Coordination

On  only, 

- Make the notes speak with the air and not with lip contraction (see Exercise 3 p. 13).
- Return to a real "piano" on the downward interval.
- Strive for minimum embouchure movement!

Zusatzübungen Koordinierung Luft/Lippen

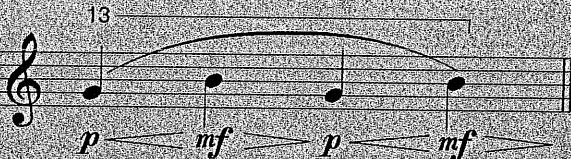
- Nur mit  , ohne 

- Noten mit der Luft anspielen, nicht durch Lippenkontraktion (siehe Übung 3, S. 13).
- Auf dem absteigenden Intervall zum "piano" zurückkehren.
- Die Ansatzmaske möglichst wenig bewegen!

Exemple

Example

Beispiel



No. 3a

- Penser "glissando".
- Réduire la nuance à un vrai "piano".
- Eviter d'aboutir trop haut sur la note inférieure.

No. 3a

- Think "glissando".
- Reduce the volume to a real "piano".
- Try not to overshoot the lower note.

Nr. 3a

- "Glissando" denken.
- Lautstärke auf ein echtes piano reduzieren.
- Auf der unteren Note nicht zu hoch landen.

The sheet music consists of five staves of trumpet notation. Staff 1 (measures 13-23) shows a glissando-like pattern with dynamics *p* and *mf*. Staff 2 (measures 12-1) includes a dynamic instruction *simile*. Staff 3 (measures 2-0) and Staff 4 (measures 12-1) show eighth-note patterns. Staff 5 (measures 2-0) shows sixteenth-note patterns.

Exemple

Les 2^e et 4^e notes ne résonnent souvent pas aussi bien que les autres à cause de la tendance à vouloir "mener" (jouer) avec la tension des lèvres.
Voir No. 3 page 13 et le texte "Air/Lèvres" page 5.

Example

The 2nd and 4th notes often don't resonate as well as the others. This is because of the lip tension that results from the tendency to anticipate the higher note which follows. See No. 3 p. 13 + Air/Lip Balance expl. p. 5

Beispiel

Die 2. und 4. Note haben oft wegen der Lippenspannung eine schlechtere Resonanz als die anderen. Das liegt an der Tendenz, die nächsthöhere Note antizipieren zu wollen. S. Nr. 3 S. 13 + Erklärung "Luft/Lippen" S. 5

No. 3b

No. 3b

Nr. 3b

Les Variations 1-3 sont utiles en cas de déficit d'harmoniques supérieures dans la seconde mesure du No. 3b ci-dessus.

Elles vont favoriser un meilleur équilibrage air/lèvres.

Variations 1-3 are useful if a drop in overtones happens in the second measure of the above exercise 3b.

They will help you attain better Air/Lip balance.

Die Variationen 1-3 sind nützlich, wenn es im zweiten Takt von Übung 3b an höheren Obertönen mangelt. Sie fördern ein besseres Luft/Lippen-Gleichgewicht.

Variation 1

Observer les crescendi et diminuandi.

Note the crescendos and diminuendos.

Crescendi und Diminuendi genau befolgen.

Variation 2

Variation 3

• L'absence de nuances est intentionnelle.

• Le volume doit être déterminé par la qualité de son de chaque note.

• Tous les accents sont importants!

• Dynamics are intentionally left out.

• Volume should be determined by the tone quality of each note.

• Play all the accents!

• Dynamikvorgaben wurden absichtlich weggelassen.

• Die Lautstärke sollte von der Klangqualität jeder Note bestimmt werden.

• Alle Akzente sind wichtig!

No. 3c

No. 3d

No. 3e



No. 3e

Nr. 3e

Lentement! Slowly! Langsam!

1-3 →

Variation 1

Variation 2

Variation 3

1-3 →

123 →

- Monter chromatiquement jusqu'au La (doigté 1-2)
(Pour Sib et plus haut, prendre les doigtés alternatifs)

- Go up chromatically through 'A' (1-2)
(For Bb and higher, use alternate fingerings)

- Chromatisch bis zum a ansteigen (Fingersatz 1-2)
(Für B und höher die alternativen Fingersätze brauchen)

Exemple 3f

Example 3f

Beispiel 3f

No. 3f

- Monter dans des tonalités plus aiguës si désiré.
- Les exercices suivants complètent l'élargissement de la tessiture et le développement de la souplesse.

No. 3f

- Continue to higher keys if desired.
- For further practice add the following exercises to extend complete range and flexibility.

Nr. 3f

- Weiter in höheren Tonarten, wenn erwünscht.
- Die folgenden Übungen dienen der Erweiterung des Tonumfangs und der Geschmeidigkeit.

123 →

Variation 1

Variation 2

Variation 3

123 →

123 →

123 →

Extension 1

Variation 1

Extension 2

Variation 1

Extension 3

Variation 1

Variation 2

Variations personnelles à discrédition!

Personal variations can be developed!

Selbst eigene Variationen entwickeln!

La limite est celle que l'on s'impose soi-même.

The limit is only self-imposed.

Grenzen sind nur da, wo man sie sich selbst setzt.



Pistes - Tracks - Tracks

Track 00 = James Thompson Demo

Track 00 = Exercice/ Exercise / Übung

		page/ Seite
Track 01	Demo Ex. 1	12
Track 02	Exercice/ Exercise/ Übung 1	12
Track 03	Demo Ex. 2	12
Track 04	Exercice/ Exercise/ Übung 2	12
Track 05	Demo Ex. 2	12
Track 06	Exercice/ Exercise/ Übung 2	12
Track 07	Demo Ex. 3	13
Track 08	Exercice/ Exercise/ Übung 3	13
Track 09	Demo Ex. 3	13
Track 10	Exercice/ Exercise/ Übung 3	13
Track 11	Demo Ex. 4	13
Track 12	Exercice/ Exercise/ Übung 4	13
Track 13	Demo Ex. 4	13
Track 14	Exercice/ Exercise/ Übung 4	13
Track 15	Demo Ex. 5	14
Track 16	Exercice/ Exercise/ Übung 5	14
Track 17	Demo Ex. 5	14
Track 18	Exercice/ Exercise/ Übung 5	14
Track 19	Demo Ex. 6	15
Track 20	Exercice/ Exercise/ Übung 6	15
Track 21	Demo Ex. 6	15
Track 22	Exercice/ Exercise/ Übung 6	15
Track 23	Demo Ex. 7	15
Track 24	Exercice/ Exercise/ Übung 7	15
Track 25	Demo Ex. 7	15
Track 26	Exercice/ Exercise/ Übung 7	15
Track 27	Demo Ex. 8	16
Track 28	Exercice/ Exercise/ Übung 8	16
Track 29	Demo Ex. 8	16
Track 30	Exercice/ Exercise/ Übung 8	16
Track 31	Demo Ex. 9	17
Track 32	Exercice/ Exercise/ Übung 9	17
Track 33	Demo Ex. 9	17
Track 34	Exercice/ Exercise/ Übung 9	17
Track 35	Demo Ex. 10 + 10a	20
Track 36	Exerc./ Übung 10 + 10a	20
Track 37	Demo Ex. 10 + 10a	20
Track 38	Exerc./ Übung 10 + 10a	20
Track 39	Demo Ex. 11	21
Track 40	Exercice/ Exercise/ Übung 11	21
Track 41	Demo Ex. 11	21
Track 42	Exercice/ Exercise/ Übung 11	21

		page/ Seite
Track 43	Demo Ex. 12	23/25
Track 44	Demo Ex. 12a	23/25
Track 45	Exerc. Übung 12 (+a)	23/25
Track 46	Demo Ex. 12	24/25
Track 47	Demo Ex. 12a	24/25
Track 48	Exerc./ Übung 12a	24/25
Track 49	Demo Ex. 12b	26
Track 50	Exerc./ Übung 12b	26
Track 51	Demo Ex. 12b	26
Track 52	Exerc./ Übung 12b	26
Track 53	Demo Ex. 13	26/27
Track 54	Exerc./ Übung 13	26/27
Track 55	Demo Ex. 13	26/27
Track 56	Exerc./ Übung 13	26/27
Track 57	Demo Ex. 14	28/29
Track 58	Demo Ex. 14a	28/29
Track 59	Demo Ex. 14b	28/29
Track 60	Exerc./ Übung 14 (+a+b)	28/29
Track 61	Demo Ex. 14	28/29
Track 62	Demo Ex. 14a	28/29
Track 63	Demo Ex. 14b	28/29
Track 64	Exerc./ Übung 14b	28/29
Track 65	Demo Ex. 2a	30
Track 66	Exerc./ Übung 2a	30
Track 67	Demo Ex. 2a	30
Track 68	Exerc./ Übung 2a	30
Track 69	Demo Ex. 5a	31
Track 70	Exerc./ Übung 5a	31
Track 71	Demo Ex. 5a	31
Track 70	Exerc./ Übung 5a	31
Track 72	Demo Ex. 5b	31
Track 73	Exerc./ Übung 5b	31
Track 74	Demo Ex. 5b	31
Track 73	Exerc./ Übung 5b	31

Track 75 Centrer le son/
Finding the Center/ Den Ton zentrieren

07