

esmuc

Treball Fi de grau

El vibrato al fagot com a recurs expressiu i estilístic

Estudiant: Gabriel Sales Garcia

Especialitat/

Àmbit/Modalitat: Interpretació / Clàssica i Contemporània / Fagot

Director/a: Marc Heilbron

Curs: 2016-2017

Vistiplau
del director/a
del Treball

Extracte

En aquest treball es tractarà d'assentar unes bases i donar recursos per a poder arribar a fer servir el vibrato al fagot com a recurs expressiu i estilístic. Per a això es presentarà primer una anàlisi des d'un punt de vista tècnic i històric d'aquest recurs, i posteriorment es contrastarà amb les opinions i coneixements dels intèrprets actuals, així com amb la pràctica real d'aquests. Caldrà també proposar unes dinàmiques de treball per arribar a assolir la destresa necessària per tal de dominar aquest recurs.

Extracto

En este trabajo se tratará de sentar unas bases y dar recursos para poder llegar a utilizar el vibrato en el fagot como recurso expresivo y estilístico. Para ello se presentará primero un análisis desde el punto de vista técnico y histórico de este recurso, y posteriormente se contrastará con las opiniones y conocimientos de los intérpretes actuales, así como con la práctica real de éstos. Será también necesario proponer unas dinámicas de trabajo para llegar a conseguir la destreza necesaria para dominar este recurso.

Abstract

The purpose of this paper is to settle down the bases and give resources in order to use bassoon vibrato as an expressive and stylistic resource. For that purpose, first is presented a review from the technical and the historical points of view and then it will be contrasted with the opinions and the knowledge from current bassoon players, as well as their real bassoon practice. Also, it will be necessary to propose practical dynamics which help the player to get the skills needed to master this resource.

Sumari

Extracte trilingüe.....	1
Introducció.....	3
1. Consideracions prèvies.....	4
2. La producció del vibrato: <i>una aproximació tècnica</i>	6
3. Recorregut històric.....	10
4. El vibrato al fagot en l'actualitat.....	13
4.1. La concepció del vibrato.....	13
4.2. Ús expressiu.....	15
4.3. Ús estilístic.....	17
4.4. Ensenyament i pràctica.....	19
5. Conclusions.....	23
Bibliografia.....	27
Annexos.....	30

Introducció

El propòsit d'aquest treball és assentar unes bases per a poder aproximar-nos a l'ús del vibrato al fagot en els diferents moments històrics, des d'un punt de vista tècnic, conceptual i pràctic. També és el de donar eines per tal de poder utilitzar aquest element com a recurs expressiu, de forma que acompanye el fraseig i estiga al servei de la versió interpretativa de la peça en qüestió.

A tal efecte serà necessari fer una anàlisi de les possibles tècniques per a produir-ho, i també una recerca històrica que ens determine l'ús que s'ha fet a cada moment històric diferent. Açò no es fa amb una intenció de crear "puresa interpretativa" o de jutjar interpretacions bones o dolentes en base a aquests criteris, es fa únicament amb la intenció de proveir d'informació per poder arribar a una comprensió millor de la peça en el seu context. A partir d'aquí, les interpretacions poden tindre justificacions estètiques diverses sense necessitat de cenyir-se a un rigor històric, en qualsevol cas el que no és acceptable és el fer passar per voluntats del compositor o qüestions d'estil, aquelles que no són més que qüestions de gust personal o de l'època actual.

Per a poder fer un ús expressiu del vibrato al fagot, s'hauran d'explicar i comprendre els mecanismes fisiològics que produeixen aquesta tècnica, i serà necessari analitzar diferents propostes de mètodes per a aconseguir el seu domini. Aquests mètodes estaran cadascun emmarcats en una concepció diferent del vibrato, segons amb quins paràmetres i objectius es faça servir. És per això que segurament caldrà fer una proposta d'exercicis per a la pràctica d'aquest que s'adeqüen a la concepció i als objectius que en aquest treball es proposen.

Per últim, cal reconèixer i agrair tot el treball que he trobat previ sobre la matèria, sobretot articles a revistes especialitzades en els que he pogut conèixer de primera mà les opinions, coneixements i estudis de intèrprets, docents, musicòlegs i investigadors que han mostrat el seu interès en la matèria. Si bé aquests en ocasions han estat poc fonamentats o fins i tot erròniament fonamentats, m'han permès fer una radiografia de la qüestió al món fagotístic dels últims anys i m'han servit com a punt de partida per elaborar aquest treball.

1. Consideracions prèvies

Quasi la totalitat dels autors que formen part de la bibliografia d'aquest treball tendeixen a utilitzar el terme «natural» a l'hora de designar un tipus de vibrato que consideren integrat amb el so, com a part essencial, de forma que no resulte forçat o artificiós. Tot i que s'ha respectat l'ús d'aquest terme quan s'extrauen postulats directament d'aquests autors, l'autor d'aquest treball considera que no és adequat perquè les seues definicions correctes són «*Produït per la naturalesa, que no ha patit cap procés d'elaboració ni de transformació*» o bé «*No degut a la cultura, a l'educació o a la voluntat*»¹.

Segons el criteri de l'autor d'aquest treball, el mot més adient per a indicar aquesta característica del vibrato a que es refereixen els autors de la bibliografia és «orgànic», definit com a «*Propi de les parts essencials d'una cosa, de la seua constitució o estructura, no secundari o accidental*»¹. És a dir, que un vibrato orgànic seria aquell que és necessari (essencial), important (no secundari) i conscient (no accidental). Seguint aquesta definició d'orgànic, en contra de la de natural, la subjectivitat, l'opinió, la intenció, i el gust personals hi tenen cabuda. A més, aquesta definició obre la possibilitat de l'existència de diferents vibratos orgànics, perquè no implica una sola forma de fer (com sí ho fa natural, esdevenint tota la resta antinatural).

Abans d'abordar la lectura d'aquest treball, cal deixar palès que tot i la consciència de l'autor de la possibilitat d'interpretacions musicals diferents, i per tant d'aplicacions, concepcions i usos diferents del vibrato, no pretén ser una justificació per a qualsevol cosa. De fet, es tracta de remarcar la necessitat d'analitzar els arguments que suporten les decisions musicals, en aquest cas del vibrato. Distingir aquells que ens fan passar per arguments "científics" i per tant inamovibles, de decisions que en el fons són personals i/o estètiques.

També és intenció d'aquest treball cridar l'atenció sobre la necessitat d'ensenyar tècnicament el vibrato des del coneixement del funcionament

¹ *Diccionari Normatiu Valencià*. En línia. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. Data de consulta: 1 de Març de 2017. <http://www.avl.gva.es/lexicval/>

d'aquest, per incorporar en el context de la pedagogia de l'instrument l'ensenyament del vibrato i el mecanisme fisiològic de producció d'aquest.

A través d'una enquesta realitzada a 56 fagotistes entre intèrprets, docents i estudiants de nivells superiors es pot fer una radiografia del punt de partida. Constant que al món fagotístic el tema del vibrato genera moltes discrepàncies, moltes visions diferents d'entendre'l, utilitzar-lo i ensenyar-lo; i algunes d'aquestes sovint tenen una base poc sòlida. Ara bé, totes les persones enquestades menys una utilitzen el vibrato, i la majoria ho fa molt sovint però no sempre. També és interessant veure com la major part opinen que el vibrato és important o molt important al fagot. Podeu consultar les dades recollides per l'enquesta als annexos.

2. La producció del vibrato: una aproximació tècnica

Tot i que l'estudi del vibrato a nivell tècnic i fisiològic no és l'objectiu d'aquest treball, s'ha considerat necessari fer una petita aproximació a diferents tècniques de generar-lo. Això és pel fet que les diferents concepcions tècniques de l'instrument molt sovint marquen tendències estètiques diferents. També és interessant veure com al llarg de la història han imperat diferents formes de producció del vibrato en consonància al gust del moment.

Per a poder comprendre en apartats posteriors la relació entre la tècnica de producció d'aquest i les diferents aproximacions musicals fruits d'èpoques (i per tant estils) o corrents interpretatius diferents, s'ha estimat necessària aquesta aproximació.

En primer lloc cal considerar que han hagut diferències molt significatives en diferents moments històrics en quant als mètodes de producció del vibrato, i la focalització de l'atenció en diferents zones del cos segons les característiques del vibrato que es pretenia aconseguir en cada moment. I és que sembla prou clar que utilitzant una mateixa manera de produir el vibrato, el fet de pensar que la producció està localitzada en punts diferents del cos humà deriva en vibratos de característiques diferents.

Podríem fer dos grans classificacions de vibratos segons si la tècnica amb la qual es generen s'aplica abans o després de l'entrada de l'aire a l'instrument : *Vibratos "externs" i vibratos "interns"*.

El vibratos "externs": sota aquest epígraf es vol considerar aquells vibratos produïts un cop l'aire ja ha sortit del cos de l'intèrpret. Avui en dia seria molt infreqüent trobar professors o intèrprets que utilitzen o recomanen utilitzar aquestes tècniques. Tot i això sabem que al segle XVIII i fins ben entrat el segle XIX eren tècniques molt comunes.

Al començament del segle XVIII ja trobem constància² de l'ús a la flauta del "vibrato de dits", consistent a fer variar la entonació del so movent els dits per sobre dels forats oberts, i cap a meitat de segle encara els tractats de flauta³ en parlen com a únic mètode acceptat. Podem pensar que al fagot s'hauria desenvolupant tècnicament de manera semblant, ja que al segle XIX trobem que Jancourt escriu:

On obtient cette vibration au moyen du tremblement de la main droite au dessus des trous, pour le *Sol* et *Fa* # au dessus des lignes, ce sont deux notes dont le timbre sonore produit un effet sympathique; il en est de même pour l'*Ut* ♯, l'*Ut* # et le *Re* aigus; les notes de la main gauche ont moins d'éclat et font éprouver moins de sensation, cependant on peut pour le *Mi* et le *Re*, opérer le tremblement avec les 3 ou 2 doigts de la main gauche qui se trouvent libres, les deux *Ut* de l'octave inférieure, ainsi que les deux *Si*, se font de la même manière de la main droite.

4

Neukirchner, també cap a meitat del segle XIX però a Alemanya, fa referència a un tipus de vibrato produït sacsejant l'instrument gràcies al moviment de les mans des de les monyiques. A més explica que mentre que el produït pel moviment dels dits sobre els forats s'assembla més al vibrato característic dels instruments de corda, el vibrato produït sacsejant tot l'instrument s'assembla més al dels cantants. Segons Neukirchner les dues formes són acceptables perquè cada una d'elles s'adapta millor a diferents tipus d'expressió musical.⁵

Entre alguns mètodes de flauta de meitat del segle XIX comença a aparèixer mencionat entre els tipus anteriors el "Vibrato d'aire" tot i que sempre es dona més èmfasi i es recomana d'utilitzar les tècniques explicades als paràgrafs anteriors. Fins i tot Berr al 1836 recomana de no fer cap moviment als llavis

² Hotteterre, Jaques-Martin. *Principes de la flûte traversiere, ou flûte d'Allemagne. De la flûte a bec, ou flûte douce, et du haut-bois*. París: Cresset, 1707.

³ Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spieten*. Berlin, 1752.

⁴ Jancourt, Eugène. *Méthode Theorique et Pratique Pour Le Basson En 3 Parties*. París: G. Richault, 1847. P. 44. (S'obté aquesta vibració per mitjà del moviment de la mà dreta per damunt dels forats, pel Sol i el Fa # de dalt de les línies [del pentagrama], aquestes són dues notes on el timbre sonor produeix un efecte simpàtic; és el mateix pel Do □, el Do # i el Re agut; les notes de la mà esquerra tenen menys efecte i produeixen menys sensació, però pel Mi i el Re es pot produir el "temblor" amb els 3 o 2 dits de la mà esquerra que es troben lliures; els dos Do de l'octava inferior, així com els dos Si, es fan de la mateixa forma que amb la mà dreta. [Traducció de l'autor])

⁵ Neukirchner, Wenzel W. *Theoretisch Practische Anleitung Zum Fagottspiel Oder Allgemeine Fagottschule Nach Dem Heutigen Standpunkt Der Kunst Und Deren Bedürfnissen*. Leipzig: F. Hofmeister, 1840.

mentre s'utilitzen els dits per a vibrar, descartant així la producció de fluctuacions a l'aire abans d'entrar a l'instrument.⁶

Els vibratos "interns": sota aquest epígraf es parlarà dels diferents tipus de producció del vibrato mitjançant fluctuacions del flux d'aire provocades en un o diferents punts del recorregut de l'aire pel cos del fagotista abans d'entrar a l'instrument. Són les tècniques utilitzades des de la darrereria del segle XIX fins a l'actualitat i que també han anat canviant segons el moment estètic. Avui en dia podem trobar professionals i docents que advoquen per l'ús de totes les tècniques d'aquest apartat, tot i que unes estan més esteses que altres.

Cal dir que s'ha demostrat que hi ha diferències entre la teoria d'alguns professionals i docents alhora d'explicar la producció del vibrato i la realitat fisiològica d'aquesta. C. S. Pool⁷ va realitzar laringoscòpies amb fibra òptica per observar el moviment de les cordes vocals i la laringe durant la producció de vibrato a un grup de fagotistes professionals de reconeguda trajectòria als Estats Units. Cal dir que hi havia fagotistes que asseguraven que la producció del seu vibrato era al diafragma o l'abdomen, hi havia que asseguraven que era a la laringe, i hi havia que asseguraven que era als llavis. Els resultats van ser esclaridors: tots (fins i tot els que asseguraven que tractaven de no fer-ho) movien la laringe en consonància amb la fluctuació del seu so en produir el vibrato.

Es dedueix per tant que la laringe ha de tindre un paper determinant en la producció dels vibratos "interns", si bé l'ús de la musculatura abdominal interna com a suport de la columna d'aire garanteix l'estabilitat, el timbre i la plenitud del so. En qualsevol cas un vibrat produït realment pel moviment de la musculatura abdominal seria molt lent i regular. El vibrato "de llavi", per altra part, és utilitzat per alguns professionals com a recurs per crear certs tipus de vibratos ràpids i amb molta variació de freqüència en moments determinats.

Aquest estudi que ve a confirmar la hipòtesi que la laringe té un paper indispensable en la producció del vibrato, que havia sigut llançada abans per

⁶ Berr, Frédéric. *Méthode Complète de Basson*. París: Messonnier, 1836.

⁷ Pool, Christopher Scott. "Observations of the Larynx during Vibrato Production among Professional Bassoonists as Indicated in Experiments Utilizing Fiberoptic Laryngoscopy." DMA diss., The University of Arizona, 2004. <http://hdl.handle.net/10150/280737>.

investigadors que van fer estudis preliminars, amb tècniques més antigues o mostres més reduïdes i per tant no concloents. Tot i això, encara hi ha molts professional i docents que clamen per un vibrato produït únicament a la zona abdominal o diafragmàtica i que desenvolupen exercicis i tècniques pedagògiques per ensenyar-ho, com es pot veure als diferents articles referenciats a la bibliografia.

Si fem cas a l'estudi abans mencionat, aquests plantejaments són erronis i caldria combinar l'ús de la musculatura abdominal per a la producció del so amb exercicis per al control de la laringe, per tal de ser capaços de tindre el control sobre la producció del vibrato. La qüestió pedagògica en l'actualitat s'abordarà a l'apartat corresponent.

3. Recorregut històric

En aquest capítol, es tractarà d'analitzar quin va ser l'ús del vibrato al fagot als diferents moments històrics, i veure si es poden deduir unes bases aplicables a la música per a fagot de diferents estils que s'han donat al llarg de la història a les que es pugui recórrer en cas de voler que l'ús del vibrato complisca una funció estilística. És a dir, que es pugui utilitzar el vibrato al fagot com un element més a l'hora de marcar les diferències interpretatives entre els estils de les diferents obres, segons al moment històric al qual pertanyen.

Ara bé, no parlarem de la qüestió tècnica ja que ha sigut ja tractada en el capítol anterior. Tot i això, no lleva que amb la tècnica habitual de cadascú, s'intente comprendre com s'utilitzaven els diferents recursos i amb quina finalitat a cada època, per tal de poder tindre una comprensió major de les obres.

Clar està en qualsevol cas que la diversitat interpretativa enriqueix i que existeixen diferents corrents estètiques al respecte, és per això que no es pretén fixar unes bases de com s'ha d'interpretar una o altra música, sinó de donar eines per poder arribar a una comprensió millor del material que ens ha arribat dels compositors a través del temps.

Segons va escriure a la meitat del segle XX el musicòleg i oboïsta Josef Marx, sembla que la primera referència coneguda al vibrato en instruments de vent es remunta a 1545, quan en la tercera edició del tractat sobre instruments musicals *Música Instrumentalis Deudsch* de Martin Agricola en parlar de la Faluta Suïssa es recomana "bufar amb un aire tremolós com ho ensenyen al violí polac: com el vibrato [trémolo] que ornamenta la cançó [la veu]".⁸

Al segle XVII, amb el Barroc, arriba un moment d'esplendor del fagot gràcies a la generalització de la tècnica del baix continu. Amb el desenvolupament de l'òpera, el cant esdevé el model a seguir, i aquest incorporava sempre el "trémolo" en la seua tècnica, pel que podem pensar que els instruments de vent també l'aplicaven. Això sí, aquest "trémolo" era considerat com un ornament en

⁸ Marx, Josef. "The Truth About Vibrato: A Musicologist Views Its Development." *Journal of the International Double Reed Society* 25 (1997): 94–96. [Les següents informacions referides a l'ús del vibrato al barroc provenen d'aquesta mateixa referència]

la època, en cap cas part del so. Era un ornament que podria ser reemplaçat per altres, com un trino o un grupet.

Al segle XVIII hi ha més constància de l'ús del vibrato, si bé no s'ha trobada en tractats específics de fagot, com s'ha vist al capítol anterior, sí que hi trobem referències als d'altres instruments de vent com les flutes. A més, el 12 de Juny de 1778 Mozart escriu a una carta la seu pare en la que explica que el vibrato, encara que és natural en la veu pot arribar a ser detestable si sobrepassa uns límits. Llavors explica que els vents i les cordes de l'època estan acostumades a imitar aquest vibrato. Fa molta insistència en un ús puntual, per remarcar el caràcter en certs moments lírics i en rebutja l'ús en caràcters més marcialis o *de bravura*.⁹

Sembla que més tard, a la darrerria del segle XVIII i començaments del XIX va haver-hi una època on el vibrato no tenia gaire prestigi.¹⁰ Com bé hem explicat en el capítol anterior, podem pensar que el desenvolupament va ser paregut al d'altres instruments de vent durant la major part del segle XVIII, ja que cap a la meitat del segle XIX sí trobem tractats de fagot que parlen del vibrato en la mateixa línia que aquests.

Neukirchner ve a confirmar la idea que estava present anteriorment d'entendre el vibrato com un ornament destinat a destacar algunes notes i en cap cas com una característica del so. És interessant veure els exemples musicals de Neukirchner perquè allà on posa el vibrato, realment podria ser reemplaçat per qualsevol altre ornament com apoiatures, trinos, grupets... (figura 1) A més, explica que diferents tipus de vibratos hauran de ser utilitzats depenent del caràcter de la música a interpretar.¹¹

És interessant com sembla que, tal com va observar l'Àurea Domínguez, Neukirchner ja no pren com a model el cant a l'hora de parlar del vibrato, sinó que es fixa en la corda, doncs els seus exemples musicals són una adaptació

⁹ Anderson, Emily. *The Letters of Mozart and His Family. Volume II*. London: Macmillan and co. limited, 1938. P.817

¹⁰ Domínguez, Àurea. "Bassoon Playing in Perspective." ACADEMIC DISSERTATION, Helsingin Yliopisto, 2013.

¹¹ Neukirchner, Wenzel W. *Theoretisch Practische Anleitung Zum Fagottspiel Oder Allgemeine Fagottschule Nach Dem Heutigen Standpunkt Der Kunst Und Deren Bedürfnissen*. Leipzig: F. Hofmeister, 1840.

per a fagot dels exemples musicals que Spohr utilitza al seu *Violinschule*. Això sí, en els exemples de Spohr, aquest utilitza ones per indicar el vibrato, que li permeten diferenciar-ne diferents tipus, segons la seua intensitat i velocitat; mentre que Neukirchner utilitza uns punts que no li permeten fer aquestes diferenciacions.¹²

El fet que el ressorgiment del vibrato al fagot cap a la meitat del segle XIX ve ara motivat per la imitació de la corda i no de la veu com ocorria antigament ve corroborat també per Almenröder al seu mètode.¹³ Açò sembla coherent amb el fet que conforme avança el segle XIX el concert simfònic va prenent importància i adquireix una personalitat pròpia, deixant de ser una imitació instrumental de l'òpera.

Podem veure també en Jancourt un exemple més que corrobora la concepció del vibrato com a ornament i fins i tot advoca en contra de fer-ne un ús molt freqüent. Per a ell el vibrato serveix per expressar una emoció profunda amb l'instrument i en fa un ús prou esporàdic i fàcilment reemplaçable amb altres ornaments.¹⁴

Conforme va entrant el segle XX, poc a poc es va transformant aquesta concepció del vibrato com a ornament en entendre el vibrato com una qualitat del so que hi havia de ser sempre present, al igual que el color o el timbre. Així podem observar com Opperman ho entén just a l'equador del segle.¹⁵

Cap a finals del segle XX i amb el sorgiment del moviment historicista que als seus inicis advoca per la interpretació sense vibrato en oposició a les orquestres "post-romàntiques", comença a posar-se el debat sobre la taula fins al punt de controvèrsia i opinions diferents que podem trobar en l'actualitat.¹⁶ Aquesta controvèrsia i diversitat d'opinió és la que tractarem d'analitzar en el capítol següent.

¹² Domínguez, Áurea. "Bassoon Playing in Perspective." ACADEMIC DISSERTATION, Helsingin Yliopisto, 2013.

¹³ Almenröder, Karl. *Die Kunst Des Fagottblasens Oder Vollständige Theoretisch Praktische Fagottschule = Méthode Complète de Basson Gradué Progressivement Depuis Les Premiers éléments Jusqu'au plus Haut Degré de Perfection*. Mainz: B. Schott Söhne, 1843.

¹⁴ Jancourt, Eugène. *Méthode Theorique et Pratique Pour Le Basson En 3 Parties*. París: G. Richault, 1847.

¹⁵ Opperman, George. "The Vibrato Problem: The Seashore Study Applied." *Woodwind Magazine*, 6 i 7, 2 (1950): 6 / 6, 12 i 14.

¹⁶ Burgess, Geoffrey. "Vibrato Awareness." *The Double Reed*, 4, 24 (2001): 127–35.

4. El vibrato al fagot en l'actualitat

Aquest capítol pretén tractar quatre aspectes fonamentals del vibrato al fagot des del punt de vista de l'anàlisi de les diferents opinions i usos que existeixen al món fagotístic actual. Aquests aspectes són: la concepció que es té del vibrato, l'ús que se'n fa com a recurs expressiu, l'ús que se'n fa com a recurs per a apropar-nos a l'estil de composició de les peces i la forma en que s'ensenya i es practica.

Els apartats d'aquest capítol han sigut elaborats a partir de l'anàlisi de la informació trobada en diferents articles de revistes de referència, i també, de l'anàlisi de les dades aportades per l'enquesta realitzada a 56 fagotistes, entre docents, intèrprets professionals i estudiants de nivell superior. També s'han fet servir enregistraments sonors com a exemples amb els quals es justifiquen certes afirmacions o tesis proposades.

4.1. La concepció del vibrato

En aquest apartat s'intentaran analitzar diferents aspectes empírics del vibrato, com poden ser la freqüència, amplitud... des del punt de vista de la subjectivitat dels intèrprets. És a dir, es tractarà d'exposar els gustos estètics actuals al voltant de certs paràmetres analitzables del vibrato al fagot.

A partir de l'anàlisi d'aquests paràmetres es podrà determinar quines són algunes de les diferents concepcions del vibrato, referents a com s'utilitza aquest i amb quins objectius, que coexisteixen avui en dia.

El reconegut professor de fagot als Estats Units, Sol Schoenbach (1915 – 1999), pensava en el vibrato com un element primordial al so del fagot, com una part integral d'aquest so. Defensava que aquest aportava calidesa i vida al so. En quant als paràmetres analitzables recomana que el vibrato al fagot oscil·le simètricament per dalt i baix de la nota base o afinada i amb una freqüència d'entre 4 i 6 impulsos per segon.

D'altra banda considera que l'execució del vibrato en el moment, comporta un component artístic i individual de la interpretació. Per a ell, diferents tipus de peces requeriran diferents velocitats i *distàncies* [amplituds] de vibració. Fins i

tot el vibrato pot variar aquests paràmetres en el transcurs d'una frase musical, per tal de crear o disminuir intensitat i/o tensió.¹⁷

En 1975, Oromstegui va escriure un article preocupat per la qüestió del vibrato al seu país, Hongria. En la mateixa línia de Schoenbach defèn l'ús del vibrato com a quelcom inherent al so, que l'enriqueix i que cal que estiga en consonància amb el caràcter de la música, al igual que altres característiques d'aquest, com pot ser la dinàmica. D'altra banda, defensa que tot i que la freqüència o velocitat del vibrato ha de variar segons el caràcter de la música, aquest s'ha de mantenir constant, i la mitjana la ubica entre 4 o 5 impulsos o oscil·lacions per segon. De fet, afirma que la diferència entre un vibrato artístic i aquell sense gust és la irregularitat de les vibracions. També explica que la nota base ha de romandre el punt més greu en vibrar. En quant a l'amplitud considera que ha de oscil·lar entre un quart i un vuitè de to, i que aquesta ha de ser major com major siga la dinàmica.¹⁸

Més tard, en 1997, Opperman escriuria el següent:

*It must be remembered that the vibrato is a musical ornament. It embellishes a given sound and is not a cure-all. It cannot make up for faulty intonation; it cannot make a sound rich which is lacking in intensity, or one which is distorted by improper production.*¹⁹

Així, s'oposa a la idea dels autors anteriors, que consideraven el vibrato com una característica del so. També en la mateixa línia, assegura que un so "complex" es troba en flux constant, canviant d'afinació, intensitat i timbre. Amb això s'entén que està fent una defensa de l'ús d'un vibrato flexible, que no es manté recular i constant en tot moment, fins i tot ha de ser variant en la durada d'una nota.

Per últim, Burns descriu en 2005 el vibrato com una combinació de l'oscil·lació de l'entonació i la dinàmica. Creu convenient localitzar la nota base com a punt més agut de l'oscil·lació i la coincidència de la part aguda amb el moment més

¹⁷ Dietz, William David. "The Teaching Methods of Sol Schoenbach." DM diss., Florida State University, 1988.

¹⁸ Oromszegi, Otto. "The Problems of Playing the Bassoon – Applying the Vibrato." *Journal of the International Double Reed Society* 3 (1975): 33–37.

¹⁹ Opperman, George. "The Vibrato Problem: The Seashore Study Applied." *Woodwind Magazine*, 6 i 7, 2 (1950): 6 / 6, 12 i 14. (S'ha de recordar que el vibrato és un ornament musical. Embelleix cert so i no ho cura tot. No pot arreglar l'afinació, ni aportar intensitat a un so que no en te, o a un que està distorsionat per una producció inadequada.[Traducció de l'autor])

intens i la part greu amb el menys intens. La seua concepció és que el vibrato és una ferramenta colorística que pot ser afegida a un so, manipulada segons el parer de l'interpret i utilitzada per a recolzar l'expressió musical. Per a ell l'amplitud i la freqüència s'han de variar per ajustar-se als diferents caràcters, no considera adequat l'ús d'un vibrato "metronòmic". Per altra banda, assegura que per tal de seguir la teoria acústica, els tons aguts requereixen d'un vibrato més ràpid, mentre que els tons més greus demanen un vibrato més lent.²⁰

Segons l'enquesta realitzada, al voltant del 40% dels enquestats opinen que el vibrato és un recurs per donar suport al fraseig, i més del 50% conceben que pot ser bé un recurs per donar suport al fraseig, bé un ornament o bé una part integral del so, segons quin tipus de música s'estiga interpretant.

En quant a l'amplitud i la freqüència hi ha una majoria que considera que aquestes han de fluctuar segons el fraseig musical, tot i que també hi ha un nombre significatiu (quasi un 30%) que consideren que ha de ser regular en el seu us, tot i que pot variar segons els registres o moments interpretatius diferents.

4.2. Ús expressiu

En aquest apartat tractarem d'analitzar l'ús del vibrato al fagot com a recurs expressiu en l'actualitat. Ja hem observat diferents opinions al respecte en l'apartat anterior: alguns defensaven que el vibrato s'ha de mantindre regular durant el seu ús, i per tant no variar segons la intensitat de la frase siga major o menor; i altres en defensaven la flexibilitat per poder adaptar-se a aquests canvis expressius. També hi ha qui defensa que segons el tipus (estil) de la peça a interpretar s'ha d'utilitzar el vibrato de forma diferent.

Al fagot hi utilitzem diferents recursos en pro d'aconseguir una versió concreta de l'obra, una visió expressiva concreta, com l'articulació, la velocitat de l'aire, el color... El vibrato, entès com a un recurs més del fagotista, també hauria de poder-se utilitzar de la mateixa manera. Per a tal efecte és necessari sempre tindre primer una consciència de cóm es vol interpretar l'obra, quina versió es

²⁰ Burns, Michael. "Thoughts and Strategies for Bassoon Vibrato." *The Double Reed*, 2, 28 (2005): 121–24.

vol fer, que es vol expressar... llavors si es domina el vibrato es podrà fer servir per donar suport a aquesta proposta.

Per il·lustrar els diferents usos del vibrato i la seua relació amb la intenció expressiva de l'interpret es farà la comparació de quatre enregistraments sonors de la *Romança Op. 62* per a fagot i orquestra d'Edward Elgar. En l'anàlisi dels enregistraments es tindrà en compte el caràcter i la expressivitat aplicada per l'interpret a la peça i la relació amb l'ús del vibrato. Els quatre exemples triats són representatius de quatre usos diferents del vibrato per afrontar la peça.

El primer dels enregistraments és del fagotista Martin Gatt al 1974.²¹ En aquest enregistrament, trobem que l'interpret tria un *tempo* més aviat ràpid i no fa gaires *rubato* ni canvis dinàmics extrems. Es tracta, per tant, d'una versió poc contrastant, més aviat plana en quant a fraseig en la que no es destaquen gens els accents i *tenuto* escrits a la partitura i a penes es noten els calderons. Trobem que l'ús del vibrato va en consonància amb aquestes apreciacions ja que aquest és pràcticament inexistent, i quan apareix és quasi imperceptible, com una petita nerviosa inestabilitat involuntària del so.

El segon enregistrament és del fagotista Paolo Carlini al 2013, en aquest cas amb l'arranjament per a fagot i piano.²² Aquest format li permet més llibertat interpretiva. Ara el tempo és més lent, amb molts *rubatos* però sense grans extrems dinàmics. Trobem que l'interpret tracta d'utilitzar els *tenuto*, accents i calderons de la partitura en favor de l'expressivitat conferint a la seua interpretació un caràcter d'afectuositat continguda, amb la sensació de molta llibertat de *tempo* però alhora fluida. Trobem que l'ús del vibrato, en consonància, és molt més freqüent i que s'utilitza principalment per marcar aquestes notes marcades pel compositor i també punts àlgids de les frases. Utilitza un vibrato flexible per marcar l'inici de la nota, com un discret accent i després accelerant-lo "desinflant" la nota, així crea la sensació quasi de sospirs.

²¹ Barenboim, Daniel. "Elgar: Symphony nº1, "Cockaigne" Overture, Romance". Gatt, Martin. English Chamber Orchestra. Sony Classical, 1974, Disc Compacte.

²² Carlini, Paolo. Specchi, Alessandro. "20th Century Bassoon and Piano Recital". Dongiovanni, 2013, Disc Compacte.

El tercer enregistrament és del fagotista Michel Bettez al 2000, també de l'arranjament per a fagot i piano.²³ Aquesta versió recorda una mica a la de Martin Gatt en quant a la contenció expressiva i dinàmica, tot i que amb un tempo una mica més lent i marcant més els *tenuto*, accents i calderons. En aquest cas tampoc utilitza el *rubato* més enllà dels punts marcats pel compositor amb les indicacions abans esmentades. L'intèrpret en aquest cas opta per utilitzar un vibrato regular i constant en totes les notes amb valor major a la corxera, creant així una sensació de continuïtat, de línia constant a través de tota la peça. Segurament el motiu pel qual no trobem més recursos expressius és per no trencar aquesta linealitat general amb petits frasejos o moviments expressius més teatrals.

La quarta i última versió és del fagotista Mor Biron, en aquest cas acompanyat per grup de cordes en l'enregistrament audiovisual d'un concert.²⁴ En aquesta versió el *tempo* és prou ràpid i no hi ha gaire *rubato* si bé els *tenuto*, accents i calderons estan ben marcats. D'altra banda, si bé no utilitza molt el *tempo* per crear expressivitat, ho compensa amb l'ús flexible de les dinàmiques fins als extrems. Aquesta proposta expressiva la sustenta també prou amb el vibrato, un vibrato flexible que utilitza per crear tensió i marcar els punts àlgids del fraseig, mentre que el lleva per acompanyar la relaxació d'aquest.

Així doncs, hem pogut comprovar com efectivament el vibrato és un recurs que es pot emprar per reforçar la pròpia versió d'una peça i l'expressivitat interpretativa. S'ha observat com hi ha diferents formes d'emprar aquest recurs atenent a les intencions interpretatives de cada fagotista, per remarcar coses diferents contribuint a crear una visió única de la peça.

4.3. Ús estilístic

En aquest apartat, es tractarà de analitzar l'ús que se'n fa del vibrato en la actualitat per apropar-se a una interpretació estilísticament més propera al moment de composició de l'obra. És interessant conèixer aquestes informacions i tenir-les presents, no per desprestigiar o descartar aquelles

²³ Bettez, Michel. Aubin, Pierre-Richard. "Le Basson Romantique". ATMA, 2000, Disc Compacte.

²⁴ Biron, Mor. Ensemble Berlin. "Edward Elgar Romance for Bassoon and Strings". Youtube, data de càrrega: 1 de Novembre de 2010. Data de consulta: 7 de Maig de 2017. Enregistrament audiovisual. <https://www.youtube.com/watch?v=MZKHGIDkyuo>

interpretacions que no els compleixen, sinó per tindre eines per poder decidir lliurement sobre la pròpia interpretació de l'obra.

A l'enquesta realitzada, més del 80% dels participants pensen que s'ha d'utilitzar el vibrato de forma diferent segons l'estil i l'època de l'obra a interpretar. Ara bé, en demanar una explicació d'aquesta resposta trobem les argumentacions més dispars, algunes fins i tot errònies d'acord amb la recerca històrica presentada al capítol anterior. Podeu consultar totes les respostes a l'apartat d'Annexos.

Un cop feta la recerca en el segon i el tercer capítols i analitzat les idees, concepcions i tècniques al voltant del vibrato, tractarem de relacionar-les amb la interpretació que es fa actualment amb el fagot d'obres d'altres períodes històrics.

En primer lloc, des del punt de vista tècnic cal deixar clar que no hi ha constància de cap fagotista que utilitze en l'actualitat les tècniques descrites com a "externes" al segon capítol. Tot i així no seria estrany pensar que algun fagotista dedicat a l'estudi i la pràctica de la música antiga amb instruments originals, haja provat o fins i tot utilitze habitualment alguna d'aquestes tècniques. En qualsevol cas, açò no hauria de ser un problema greu si es vol fer una aproximació a l'estil de certa època en que aquestes tècniques eren habituals, ja que es podrien aconseguir sonoritats o efectes sonors similars amb les tècniques classificades com a "internes" al segon capítol.

Per a poder analitzar l'ús del vibrato com a recurs estilístic, es farà l'anàlisi de tres versions del *Concert en Sib M* de W.A. Mozart en base a la concordança de l'ús del vibrato amb el de l'època. Recordem que Mozart entenia el vibrato com a ornament, i no com part integral del so. Ara bé, sí que s'utilitzava de forma diferent per expressar diferents caràcters i que també s'advertia contra un ús exagerat d'aquest.

El primer dels enregistraments és del fagotista Guillaume Santana. En aquest cas trobem una versió on la presència del vibrato és pràcticament inexistent,

només s'utilitza en moments clau per donar dramatisme a certes notes, com un discret ornament.²⁵

El segon enregistrament és del fagotista Matthias Racz. En aquest cas fa un ús del vibrato molt més freqüent, si bé també és utilitzat com un ornament per a certes notes llargues, aportant personalitat i dramatisme. On més trobem l'ús del vibrato és al segon moviment, acompanyant les *messa di voce*.²⁶

L'últim enregistrament és del fagotista Klaus Thunemann. En aquest cas l'interpret fa un ús del vibrato indiscriminat, aplicant-ho de forma regular a totes les notes que per la seua llargada ho permeten. Al primer moviment a totes les d'igual o major duració que les negres i al segon a totes les d'igual o major duració que una corxera, independentment del registre o moment estilístic. Es tracta per tant d'una concepció del vibrato com a característica del so, i no com a recurs expressiu o estilístic.²⁷

Per tant, sembla que realment hi ha diferents enfocaments sobre la qüestió i que no sempre s'utilitza el vibrato com a marcador estilístic, si bé hi ha qui sí està informat sobre la qüestió i ho utilitza de forma que es pot identificar com a element per apropar-se a l'estil en que va ser composta l'obra.

4.4. Ensenyament i pràctica

El vibrato al fagot, com a tècnica, s'ha de poder aprendre i practicar per tal d'aconseguir el seu domini, i així ho opinen la gran majoria de docents i intèrprets consultats a l'enquesta i aquesta tesi és compartida també a la major part dels articles consultats sobre el tema.

Tot i això, hi ha qui no hi està d'acord i opina que el vibrato al fagot apareixerà com a resultat del bon domini de l'instrument i de la tècnica de producció del so, no havent-se d'ensenyar ni practicar específicament. Segons aquesta argumentació, el vibrato ha d'anar forçosament lligat al so, com una

²⁵ Abbado, Claudio. "Mozart: Clarinet Concerto; Flute Concerto No. 2; Bassoon Concerto – Abbado". Santana, Guillaume. Orchestra Mozart. Deutsche Grammophone, 2013. Disc Compacte.

²⁶ Racz, Matthias. "Weber, Mozart & Hummel: bassoon concertos". Klumpp, Johannes. North West German Philharmonic Orchestra. ARS Produktion, 2013. Disc Compacte.

²⁷ Marriner, Nevill. "Mozart: Clarinet & Bassoon concertos". Thunemann, Klaus. Academy of St Martin in the fields. Philips, 1989. Disc Compacte.

característica més d'aquest, i un cop "apareix" (com per art de màgia) entenem que hi serà sempre present.

En quant a aquells que sí creuen que el vibrato ha d'ensenyar-se i practicar-se per poder-lo dominar, trobem diferències en els mètodes segons en quina part del cos pensen que es produeix aquest vibrato. Trobem aquells que localitzen la producció a la musculatura abdominal, i fins i tot parlen del diafragma, i altres que localitzen la producció en la laringe o en una combinació dels anteriors.

George Opperman, per exemple, explica que el vibrato es tracta d'una fluctuació d'intensitat en el flux d'aire que produeix l'instrumentista, i per a ell el més lògic és crear-la des de l'element generador de la columna d'aire que ell considera que és el diafragma. Per tant, ell proposa per treballar el moviment d'aquesta columna d'aire des del diafragma la pronunciació de "ha" (amb l'h espirada a l'anglesa) repetidament, creant pulsacions en la columna de l'aire.²⁸

Ara bé, tal com s'ha exposat al segon capítol d'aquest treball, la laringe té sempre un paper important en el desenvolupament del vibrato, de fet en la pràctica d'aquest exercici del "ha" es pot notar un cop de gola en cada pronunciació de la síl·laba que fa variar la quantitat del flux d'aire que passa per aquesta. Per tant, sembla poc responsable centrar l'ensenyament del vibrato en fer pulsacions en la musculatura toràcica-abdominal quan la laringe hi està tenint molt a veure.

En aquesta línia Ottóp Oromszegi proposa exercicis similars, però tenint en compte també l'acció que es produeix en la larinx. De fet, ell fins i tot proposa utilitzar la síl·laba "hoy" perquè implica també un moviment de la mandíbula. Ara bé, assegura que per un bon vibrato és necessari sempre l'ús de la musculatura toràcica-abdominal.²⁹

Sol Schoenbach pensava que un vibrato produït únicament amb el diafragma era fatigós i inexpressiu. Assegura que s'ha d'utilitzar una combinació de diafragma i laringe, i que els canvis de freqüència són produïts a la laringe com un canvi de vocal en cantar o parlar. Ell proposa la pràctica mitjançant la

²⁸ Opperman, George. "The Vibrato Problem: The Seashore Study Applied." *Woodwind Magazine*, 6 i 7, 2 (1950): 6 / 6, 12 i 14.

²⁹ Oromszegi, Otto. "The Problems of Playing the Bassoon – Applying the Vibrato." *Journal of the International Double Reed Society* 3 (1975): 33–37.

repetició de les síl·labes “daha”, assegurant que el canvi de consonant activa la laringe alhora que genera el cop al diafragma.³⁰

Oposadament, Michel Burns assegura que el vibrato a basat en la musculatura toràcica-abdominal només pot funcionar molt lentament, i que a mesura que s’augmenta la velocitat es va traspasant a la laringe. Per això ell proposa de practicar l’oscil·lació de les notes en intensitat i freqüència, primer més lentament i poc a poc més ràpid. També aconsella practicar-ho cantant amb la vocal “A” fluctuant freqüència i intensitat, i després amb la vocal “O”.³¹ Aquesta proposta és interessant però caldria centrar més la consciència en el moviment que realitza la laringe i utilitzar exercicis realment centrats en aquest i no únicament centrats en el resultat. Així es podria aprendre a controlar el vibrato realment des de la seua font.

Generalment volem aconseguir un vibrato que sigui ondulant i no que estiga construït a base de cops. És per això que es considera que les propostes de treball dels tres primers autors no són del tot convincents, perquè després cal fer un gran treball per aconseguir modular aquets cops de glotis i musculatura toràcica-abdominal en una fluctuació ondulant. A més, està demostrat que un vibrato ràpid no pot ser accionat per la musculatura toràcica-abdominal.³²

Per això, sempre mantenint la musculatura toràcica-abdominal activa per mantindre la columna d’aire estable, la producció del vibrato s’ha de concentrar en un moviment gradual de la laringe, de forma que la fluctuació de la freqüència i la intensitat del so no semblen cops d’aire.

Amb aquesta finalitat proposem per treballar-ho exercicis centrats en un moviment de la laringe sense cops de glotis, com anar canviant entre una vocal tancada i una oberta, per exemple “io”. Aquest patró s’ha de repetir lentament procurant que no hi hagi cops en canviar de vocal, buscant la organicitat.

Si que és convenient treballar el vibrato des de lent i anar incrementant la velocitat, i fer-ho amb l’ajuda d’un metrònom tal com proposen la majoria

³⁰ Dietz, William David. “The Teaching Methods of Sol Schoenbach.” DM diss., Florida State University, 1988.

³¹ Burns, Michael. “Thoughts and Strategies for Bassoon Vibrato.” *The Double Reed*, 2, 28 (2005): 121–24.

³² Weait, Christopher, and John B. Shea. “Vibrato: An Audio-Video-Fluorographic Investigation of a Bassoonist.” *Applied Radiology*, 1977, 89–90.

d'autors. Al principi caldrà treballar-ho així, obtenint un vibrato regular (metronòmic), però després s'haurà d'adquirir flexibilitat amb *crescendos*, *diminuendos*, *accelerandos* i *rallentandos*. Llavors aconseguirem un vibrato flexible que podrà ser utilitzat d'acord amb els criteris estètics i musicals personals.

Per últim, cal recalcar que el diafragma mai pot produir aquestes pulsacions en la columna d'aire, ja que aquest només es desplaça per permetre l'entrada de l'aire a la part baixa dels pulmons i de forma involuntària torna a la seua posició habitual expulsant l'aire cap a l'exterior. Però aquest no influeix en la pressió de l'aire ja que el seu moviment és involuntari i, per tant, tampoc influeix en la variació d'aquesta. La majoria d'intèrprets i docents estan parlant realment de la musculatura de les zones toràcica i abdominal quan parlen del diafragma. (citar tractat d'anatomia o fisiologia)

Conclusions

Ha quedat palesa al llarg del treball la diversitat d'opinions que existeix actualment en quant a les formes d'entendre, treballar i practicar el vibrato amb el fagot. Trobem diferents objectius a l'hora del seu ús, com poden ser reforçar l'expressivitat, ornamentar, donar caràcter a certes notes o embellir el so de l'instrument. També trobem discrepàncies sobre l'ús que se n'ha de fer alhora d'interpretar peces musicals dels diferents moments històrics. Hem trobat diferències de pensament sobre la fisiologia i la tècnica de la producció d'aquest. De fet, hi ha fins i tot diferències en quant a si s'ha d'utilitzar o no aquest recurs, i en quines quantitats.

Algunes d'aquestes opinions diverses estan fonamentades en raons errònies i és el deure de l'autor d'aquest treball de senyalar-ho. Tot i això, no es pretén criminalitzar o menysprear aquestes pràctiques sempre que es facin des d'un punt de vista estètic concret, o des de visions o interpretacions personals, però en cap cas es pot permetre l'ús d'arguments històrics o fins i tot fisiològics falsos.

És per això que en aquestes conclusions es tractarà de posar una mica d'ordre entorn a les diferents argumentacions i punts de vista exposats en el treball, per tal d'assentar unes bases ben fonamentades que serveixin com a punt de partida a qui li interesse utilitzar aquest recurs per a donar suport a l'expressivitat en les seues interpretacions o bé per que aquestes siguin més properes a l'estil del moment històric al qual s'ubica la composició d'una peça determinada, donant així lloc a una comprensió més acurada de la peça en termes de la intenció del seu compositor.

Per a que aquestes fites siguin possibles cal un domini de la tècnica de producció d'aquest, i per tant un bon coneixement del funcionament d'aquesta tècnica i, com amb qualsevol altra tècnica instrumental, una bona pràctica de la mateixa. També és obvi que per poder apropar-se a l'ús del vibrato al fagot als diferents moments històrics caldrà saber quin era aquest, amb quins objectius i com traspasar-lo als instruments i tècniques modernes.

Primer comencem per la qüestió estilística. És important deixar clar que exceptuant un breu període entre finals de segle XIX i principis del XX, el vibrato als instruments de vent s'ha utilitzat sempre, al menys des de que tenim la primera constància de la recomanació del seu ús al 1545.

Això sí, sembla que fins arribar a la darrereria del segle XIX el vibrato havia sigut utilitzat com a ornament, en la mateixa categoria de trinos o grupets, encara que també trobem alguna referència al seu ús com a marcador del caràcter. No va ser fins al segle XX que comença a identificar-se com una qualitat o característica del so, diferenciant sons amb vibrato de sons sense aquest de la mateixa manera que es diferencia un so fort d'un fluix.

Així, durant gran part del segle XX s'ha imposat un vibrato uniforme i regular, aplicat a totes les notes, inherent al so de l'instrument. Cap a la darrereria de segle, apareixen les primeres formacions i intèrprets de corrents historicistes. Amb ells sorgeix la concepció dels sons plans sense cap tipus de vibrato, en contraposició a la tendència general del segle. Poc a poc aquestes dues tendències es barrejaran i arribem a la situació de hui en dia, on hi ha tantes opinions al respecte com fagotistes. Així i tot, sembla que es va imposant una tendència en pro de l'ús del vibrato com a recurs expressiu, per donar suport a les versions musicals pròpies, i sense que hagi d'estar sempre present com una qualitat inherent al so.

Es tracta llavors en aquest cas d'un vibrato flexible i que no hi és sempre present. Que acompanya de forma orgànica les pujades i baixades d'intensitat. També s'utilitza per donar importància a certes notes que harmònicament poden ser importants o que tenen un paper important dins la frase. També per acompanyar accents o *tenuto*, tot i estar ja prèviament indicats en la partitura.

En quant a la tècnica, sembla que fins a la meitat del segle XIX s'hauria produït essencialment per mitjans externs a la producció de l'aire per part del fagotista, com l'acció d'agitar l'instrument o de moure els dits per sobre de forats no tapats. A partir de la meitat del segle XIX s'anirien introduint tècniques per fer variar el flux d'aire abans de la seva entrada al fagot, és a dir, a l'interior del fagotista. Poc a poc aquestes darreres s'anirien imposant fins a ser-ne hegemòniques al segle XX.

És possible que aquest canvi gradual però prou significatiu en la tècnica de producció hi tinga alguna cosa a veure amb el canvi de concepció que es dona al segle XX, passant el vibrato de ser un ornament més a una característica, una part integral del so. També és molt probable que aquest canvi de concepció siga causat pel canvi de referents que tenien els instruments de vent alhora d'imitar el vibrato.

Fins al segle XVIII el màxim exponent musical, referent per a tots els altres estils compositius era l'òpera. Per aquest motiu, l'instrument considerat com a més important, i per tant a imitar, era la veu. Per això la concepció del vibrato per part dels instruments de vent era d'un ornament, tal i com ho era en la veu.

Ara bé, conforme entra el segle XIX, les orquestres simfòniques van agafant protagonisme i es va formant una identitat pròpia de la música instrumental. És en aquest punt que els instruments de vent prenen com a referent per al vibrato a la massa orquestral, és a dir, a la corda. Això podria explicar el gradual canvi de concepció cap a la integració del vibrato com a característica del so, ja que al post-romanticisme la importància de la massa sonora orquestral és màxima.

Per garantir-ne la possibilitat d'utilitzar el vibrato com a recurs expressiu amb flexibilitat, acompanyant al fraseig i donant suport a la versió musical de la peça en qüestió, és necessari poder controlar la producció d'aquest. Amb aquesta finalitat és necessària el correcte coneixement de la tècnica de producció a nivell fisiològic i fer un treball de pràctica per poder arribar a controlar-lo, al igual que ocorre amb qualsevol altre recurs instrumental.

La recerca mostrada en aquest treball proporciona prou arguments per afirmar que la producció del vibrato pels fagotistes es localitza en la laringe. Ara bé, cal una bona tècnica de la musculatura toràcica-abdominal per tal de mantindre la columna d'aire estable, i així produir les fluctuacions d'aquesta pel moviment d'obertura i tancada de la laringe de forma progressiva, sense cops de glotis i sense arribar mai a obstruir del tot el pas de l'aire.

Cal desestimar aquelles teories que asseguren produir el vibrato des de la musculatura toràcica-abdominal, i que fins i tots alguns nomenen el diafragma. Primer de tot descartar la idea del diafragma, ja que es tracta d'un múscul de moviment involuntari que s'expandeix i es contrau com una molla, permetent el

pas de l'aire als pulmons i expulsant-lo. D'altra banda s'ha demostrat que la musculatura toràcica-abdominal no pot moure's amb suficient velocitat per produir un vibrato moderadament ràpid. A més, s'ha constatat que fins i tot en aquells intèrprets que asseguraven que produïen el seu vibrato amb aquesta musculatura hi havia un moviment a la laringe que concordava amb el vibrato que produïen.

Si seguim aquesta premissa, caldrà doncs utilitzar exercicis específics per tenir un control del moviment de la laringe en produir el vibrato. S'ha considerat que totes aquelles propostes d'exercicis per a la pràctica del vibrato que estan basades en cops, bé de glotis o bé de musculatura toràcica-abdominal, són contraproductes. Açò és perquè la intenció és d'aconseguir un vibrato orgànic, sense cops i on les dues fases siguin una conseqüència lògica.

Amb aquesta finalitat es proposa per a la pràctica un exercici basat en el control de la laringe sense fer cops. Es tracta d'utilitzar una vocal oberta i una tancada, per exemple "i-o", i repetir-les lentament passant de l'una a l'altra sense cops ni brusquedat. Fer l'exercici bufant el fagot començant molt lentament i de forma regular amb l'ajuda d'un metrònom. Poc a poc s'haurà d'anar pujant la velocitat conforme es pugui anar adquirint més domini. A partir de cert punt es traurà el metrònom i es practicarà amb *accelerando*, *rallentando*, *crescendo* i *diminuendo*.

Així s'haurà aconseguit un domini del vibrato que es podrà adaptar amb flexibilitat a la proposta expressiva corresponent.

Bibliografia

- Abbado, Claudio. "Mozart: Clarinet Concerto; Flute Concerto No. 2; Bassoon Concerto – Abbado". Santana, Guillaume. Orchestra Mozart. Deutsche Grammophone, 2013. Disc Compacte.
- Almenräder, Karl. *Die Kunst Des Fagottblasens Oder Vollständige Theoretisch Praktische Fagottschule = Méthode Complète de Basson Gradué Progressivement Depuis Les Premiers éléments Jusqu'au plus Haut Degré de Perfection*. Mainz: B. Schott Söhne, 1843.
- Anderson, Emily. *The Letters of Mozart and His Family. Volume II*. London: Macmillan and co. limited, 1938.
- Barenboim, Daniel. "Elgar: Symphony nº1, "Cockaigne" Overture, Romance". Gatt, Martin. English Chamber Orchestra. Sony Classical, 1974, Disc Compacte.
- Berr, Frédéric. *Méthode Complète de Basson*. París: Messonnier, 1836.
- Bettez, Michel. Aubin, Pierre-Richard. "Le Basson Romantique". ATMA, 2000, Disc Compacte.
- Biron, Mor. Ensemble Berlin. "Edward Elgar Romance for Bassoon and Strings". Youtube, data de càrrega: 1 de Novembre de 2010. Data de consulta: 7 de Maig de 2017. Enregistrament audiovisual.
<https://www.youtube.com/watch?v=MZKHGIDkyuo>
- Bloom, Sara Lambert. "Ideas on Teaching Vibrato." *The Double Reed*, 2, 25 (2002): 19–24.
- Burgess, Geoffrey. "Vibrato Awareness." *The Double Reed*, 4, 24 (2001): 127–35.
- Burns, Michael. "Thoughts and Strategies for Bassoon Vibrato." *The Double Reed*, 2, 28 (2005): 121–24.
- Carlini, Paolo. Specchi, Alessandro. "20th Century Bassoon and Piano Recital". Dongiovanni, 2013, Disc Compacte.
- Carr, Walter. "A Videofluorographic Investigation of Tongue and Throat Positions in Playing Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Saxophone." DMA diss., University of Southern California, 1978.

- Dietz, William David. "The Teaching Methods of Sol Schoenbach." DM diss., Florida State University, 1988.
- Domínguez, Áurea. "Bassoon Playing in Perspective." ACADEMIC DISSERTATION, Helsingin Yliopisto, 2013.
- Eberle, Jan. "Vibrato: No Longer a Mystery!" *The Double Reed*, 3, 29 (2006): 128–30.
- Hotteterre, Jaques-Martin. *Principes de la flûte traversiere, ou flûte d'Allemagne. De la flûte a bec, ou flûte douce, et du haut-bois*. París: Cresset, 1707.
- Jancourt, Eugène. *Méthode Theorique et Pratique Pour Le Basson En 3 Parties*. París: G. Richault, 1847.
- Jooste, Fannie. "An Investigation of the Physiological Effects Achieved in the Execution of Several Vibrato Types on the Bassoon." *Journal of the International Double Reed Society* 21 (1993): 25–30.
- Langwill, Lyndesay. *The Bassoon and Contrabassoon*. London: E. Benn, 1965.
- Manning, Dwight C. "Woodwind Vibrato from the Eighteenth Century to the Present." *Performance Practice Review*, 1, 8 (1995).
- Marriner, Nevill. "Mozart: Clarinet & Bassoon concertos". Thunemann, Klaus. Academy of St Martin in the fields. Philips, 1989. Disc Compacte.
- Marx, Josef. "The Truth About Vibrato: A Musicologist Views Its Development." *Journal of the International Double Reed Society* 25 (1997): 94–96.
- Neukirchner, Wenzel W. *Theoretisch Practische Anleitung Zum Fagottspiel Oder Allgemeine Fagottschule Nach Dem Heutigen Standpunkt Der Kunst Und Deren Bedürfnissen*. Leipzig: F. Hofmeister, 1840.
- Opperman, George. "The Vibrato Problem: The Seashore Study Applied." *Woodwind Magazine*, 6 i 7, 2 (1950): 6 / 6, 12 i 14.
- Oromszegi, Otto. "The Problems of Playing the Bassoon – Applying the Vibrato." *Journal of the International Double Reed Society* 3 (1975): 33–37.

Pool, Christopher Scott. "Observations of the Larynx during Vibrato Production among Professional Bassoonists as Indicated in Experiments Utilizing Fiberoptic Laryngoscopy." DMA diss., The University of Arizona, 2004. <http://hdl.handle.net/10150/280737>.

Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin, 1752.

Racz, Matthias. "Weber, Mozart & Hummel: bassoon concertos". Klumpp, Johannes. North West German Philharmonic Orchestra. ARS Produktion, 2013. Disc Compacte.

Weait, Christopher, and John B. Shea. "Vibrato: An Audio-Video-Fluorographic Investigation of a Bassoonist." *Applied Radiology*, 1977, 89–90.

Annexos

- Enquesta: *El vibrato al fagot*

- Mostra: 56 fagotistes professionals (intèrprets i/o docents) o estudiants de nivells superiors.
- Metodologia: enquesta realitzada a través dels formularis de google, enviant-la a contactes i demanant que la passessin a altres. S'han realitzat versions en català, castellà i anglès de l'enquesta per tal que la mostra fos el més ampla possible.
- Enquesta i resultats:

1. Quin és el teu lloc de residència? **56**

- Alemanya: 4
- Algemesí: 1
- Barcelona: 11
- Madrid: 5
- Manresa: 1
- Palma de Mallorca: 1
- Reus: 1
- San Vicenç dels Horts: 1
- València: 6
- Alacant: 4
- Argentina: 2
- Mèxic: 1
- Amsterdam (Països Baixos): 1
- Astúries: 1
- Badajoz: 1
- Benidorm: 1
- Granada: 1
- Lucena: 1
- Màlaga: 1
- Múrcia: 1
- Navarra: 1

- Noruega: 1
- Oviedo: 1
- Pontevedra: 2
- Santiago de Compostela: 1
- Sevilla: 2
- Suïza: 1
- Espanya: 1 (No especifica més)

2. Quins són els teus àmbits professionals com a fagotista? (pots marcar més d'un) **56**

- Intèrpret d'orquestra: 26
- Docent: 22
- Estudiant: 29
- Altres: 3
 - o *Investigador*
 - o *Interprete de banda*
 - o *Música de cámara*

3. Quin és el teu àmbit estilístic de treball habitual? (pots marcar més d'un) **56**

- Música Antiga: 14
- Música Clàssica i Contemporània: 53
- Altres: 1
 - o *Música ètnica*

4. Utilitzes el vibrato en la teua pràctica fagotística? **56**

- Sí, sempre: 6
- Sí, molt sovint però no sempre: 37
- En poques ocasions: 12
- Mai: 1

5. Quina és la teua concepció del vibrato? **51**

- És una part essencial del so de l'instrument: 2
- És un recurs per al fraseig musical: 21
- És un ornament.

- Pot ser qualsevol de les anteriors depenent de l'estil de la música que s'interprete: 27
- És una mostra de falta de base tècnica o bé un recurs per tapar la mala afinació: 1
- No ho tinc clar.
- Altres:

6. Quina creus que és la importància de l'ús del vibrato al fagot? (De l'1, poc important, al 5, molt important) **56**

- 1: 2
- 2: 3
- 3: 17
- 4: 20
- 5: 14

7. On localitzes la producció del vibrato com a fagotista? **46**

- A la laringe: 1
- Als llavis: 1
- A la musculatura Toràcica-abdominal: 8
- Una combinació de musculatura Toràcica-abdominal i la laringe: 24
- Una combinació de la musculatura Toràcica-abdominal i els llavis: 5
- Una combinació dels llavis i la laringe: 2
- No ho tinc clar: 3
- Altres: 2
 - o *Desde el la generación de la presión hasta el labio todo influye y necesitaremos más de un lado o de otro según el tipo de vibrato que queramos en cada momento de cada estilo....*
 - o *en ningún sitio*

8. Com consideres que ha de ser el vibrato amb respecte a la seva freqüència i amplitud? **55**

- Sempre regular i constant, independentment del moment interpretatiu o el registre: 2
- Mantingut regular i constant en el seu ús, però diferenciat segons es tracte d'un registre o moment interpretatiu diferent: 16

- Fluctuant segons l'expressió musical: 33
- No ho tinc clar: 1
- Altres: 4
 - o *Depende del momento, tesitura y estilo*
 - o *Muy variable dependiendo del estilo*
 - o *depende del contexto musical*
 - o *cero vibrato*

9. Quin tipus de vibrato és més adequat pel fagot? **56**

- Molt ràpid.
- Molt lent.
- Ni massa ràpid ni massa lent: 9
- Fluctuant depenent de l'expressió musical però en cap cas massa ràpid: 25
- Fluctuant depenent de l'expressió musical però en cap cas massa lent: 10
- No ho tinc clar: 1
- Altres: 11
 - o *Fluctuant des de res a molt ràpid, segons estil musical.*
 - o *El de thunemann.*
 - o *Fluctuante dependiendo de la expresión musical*
 - o *Fluctualmente dependiendo de la expresión musical*
 - o *El vibrato variará según el registro, estilo, fraseo, pudiendo ser rápido en el registro agudo y lento en el grave.*
 - o *Para cada momento el que necesites*
 - o *Dependiendo de la expresión musical (rápido, lento, amplio, estrecho...)*
 - o *Dependiendo de la obra, y del momento...hai muchas variedades de vibrato y todas ellas buenas dependiendo del momento.*
 - o *depende del contexto musical*
 - o *Fluctuante dependiendo de la expresión musical ya sea rápido o lento*
 - o *ninguno*

10. Creus que l'ús del vibrato ha de variar segons l'estil i època de l'obra que estem interpretant? **56**

- Sí: 46
- No: 2
- No ho tinc clar: 7

- Altres: 1
 - o *cero vibrato siempre*

11. En cas afirmatiu, pots explicar-ho una mica? 27

Els recursos utilitzats al barroc o al renaixement, segons el nostre concepte actual, difereixen dels utilitzats en períodes posteriors, com el romanticisme. També el lloc on es va escriure l'obra influeix en com s'ha d'interpretar. Una obra composta per Bach en res es sembla a una de l'estil rococó, tot i ser contemporànies.

Cada obra et demanarà una agilitat al vibrato que altres no t'ho demanaran

En repertori barroc i clàssic, l'entenc com un efecte en les notes llargues, mentre que en repertori romàntic, contemporani i jazzístic pot arribar a formar part del timbre de l'instrument.

És un recurs que jo no faria en música del classicisme, per exemple. Amb la música romàntica i cap endavant, l'uso més.

El vibrato es comença a utilitzar de manera constant especialment a partir de segona meitat del s. XIX, mentre que abans s'usava simplement com a recurs estilístic puntual. A més a més a partir del s. XIX l'ús del vibrato serà molt diferent depenent de la regió o escola. Em sembla que els francesos i rusos eren més recurrents a utilitzar-lo de manera regular i en canvi els alemanys amb més fluctuació.

Hi ha períodes en que el vibrar era considerat cisa d'animals, com el barroc, i no s'escau. Altres com el s.XX, pot ser molt exagerat.

Depèn sobretot de la textura orquestral. No és mateix un baix continu en una cantata de Bach que el solo de la furtiva lagrima de Donizeti

Es un tema más bien estético, e irá cambiando a lo largo del tiempo

Si quieres hacer una interpretación histórica tienes que saber si en la época se usaba o no el vibrato y de que manera

El vibrato en la historia se la música ha ido variando y el intérprete debe intentar ceñirse lo máximo posible a los cánones de cada época.

no es lo mismo el vibrato en el barroco, que en música contemporanea donde ya hasta te pueden pedir el número de oscilaciones.

Si interpretas música del Barroco o el Clasicismo el vibrato debe ser inexistente. En otros estilos, como el Romántico, este puede ser añadido.

Más en romantico que en los otros

Por ejemplo para el barroco no le veria necesario en el clásico o romantico en mov lentos o notas largas aplicaria

El vibrato en el Clasicismo se usa para mostrar elegancia mientras que en el Romanticismo se usa para mostrar pasionalidad.

Hay épocas donde no se utilizaba el vibrato, así que cuando toquemos obras de esa parte de la historia dejaremos de lado el vibrato.

En renacimiento y barroco debes utilizarlo como adorno para dar profundidad en el romanticismo se puede ya presentar como parte del sonido sin permitir que se exceda su uso, y en el clásico a mitad de camino

Hay constancia de que también en el barroco se usaba...Y hablar de piezas contemporáneas, es hablar de efectos/recursos....

La expresividad y fraseo musical requerido en diferentes estilos puede verse mas apoyado en diferentes puntos como la amplitud y velocidad de este vibrato, en la amplitud de las frases, en la dirección de estas, aumentando y disminuyendo la velocidad de aire. La combinación de todos estos elementos está presente en todos los estilos pero varían las proporciones en función del estilo. Por ejemplo, en la música barroca mi interpretación se apoya más en la dirección musical de las frases con poco vibrato, y en cambio, en la música romántica lo utilizo con una mayor frecuencia, combinando y sin dejar de lado esta dirección de las frases.

Importante en solos de música romántica e impresionista, sobre todo en movimientos lentos. Lo uso poco en la música del clasicismo, y nunca en la música barroca. En música del siglo XX según estilo general. Principalmente uso vibrato en solos, lo evito si tengo función como bajo o en el medio.

En el barroco no se debe abusar del vibrato y utilizarlo en pasajes concretos a modo de ornamento, en cambio en el repertorio francés del s.XX se puede utilizar de manera indiscriminada prácticamente en todo el repertorio.

La estética de la época marca la utilización del vibrato

Lo que puse en la respuesta anterior

Por mi experiencia y gusto personal en el barroco utilizaría un vibrato más rápido y homogéneo, como cambia de color del sonido, en el clasicismo buscaría simplificar lo más posible, en el romanticismo vibraría como recurso expresivo, y en el contemporánea vibraría menos pero dependiendo del compositor

En el barroco no se vibra con instrumentos históricos, por ejemplo y en música contemporánea pueden exigir vibratos con oscilaciones medidas de afinación o de duración

La época romántica es la que más admite el vibrato en un fagot.

En repertorio más romántico hay más libertad con la velocidad y la amplitud del vibrato. En repertorio clásico para mí es más homogéneo.

12. Quin creus que és el mètode més adequat per ensenyar el vibrato? (pots marcar més d'un) **56**

- Crear consciència corporal en l'alumne per tal que pugui localitzar i controlar la producció del vibrato: 24
- Aprendre el vibrato del cant i traspasar-ho al fagot: 15
- Practicar amb metàfores com "tossir" o "riure": 12
- Practicar oscilant l'aire des de la regió toràctica-abdominal regularment amb l'ajuda del metrònom: 21
- No ho tinc clar: 5
- El vibrato no es pot ensenyar, ha de ser resultat de la correcta base tècnica. Llavors ix sol: 6
- Altres: 5
 - o *Crear consciència corporal en l'alumne, escoltar com ho fan els cantants i utilitzar metàfores com imitar el so que emet un primat.*
 - o *Creo que la mezcla de todo puede ayudar a realizar un vibrato correcto.*
 - o *Practicarlo hasta que se vuelva algo natural para el alumno - algo que puede usar (o no usar) sin tener que pensar técnicamente que está haciendo.*
 - o *Todo depende de la persona que esté aprendiendo. Casi todas las respuestas anteriores pueden ser válidas*
 - o *cero vibrato*

13. Altres comentaris que vulgues fer sobre el tema. **1**

No me han enseñado a vibrar