

Mètode bàsic per a l'estudi de la tenora

Jaume Vilà



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



DINSIC
Publicacions Musicals

Mètode bàsic per a l'estudi de la tenora

Primera edició: juliol 2017

Disseny portada:

Maquetació: DINSIC GRÀFIC

© **Jaume Vilà**

© d'aquesta edició: **Generalitat de Catalunya**
Departament de Cultura
i
DINSIC Publicacions Musicals, SL

Ajudant de redacció: Liliana Tomàs

Coediten: Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
Direcció General de Cultura Popular, Associacionisme i Acció Culturals

DINSIC Publicacions Musicals, S.L.

Magatzem: Sepúlveda, 84 - 08015 Barcelona

Seu social: Gran Via de les Corts Catalanes, 529 - 08011 Barcelona

Tel: + 34 93 832 69 46 + 34 93 318 06 05

email: dinsic@dinsic.com - www.dinsic.com

Imprès a: Service Point

Pau Casals, 161-163

08820 El Prat de Llobregat (Barcelona)

Dipòsit Legal: B 13639-2017 (Generalitat de Catalunya)

Dipòsit Legal: B 13666-2017 (DINSIC Publicacions Musicals, SL)

ISBN: 978-84-16623-29-7 (DINSIC Publicacions Musicals, SL)

ISBN: 978-84-393-9552-2 (Generalitat de Catalunya)

ISMN: 979-0-69231-930-9 (DINSIC Publicacions Musicals, SL)

Agraïments:

- Can Quintana - Museu de la Mediterrània

- Museu de la Música - L'Auditori

- Museu d'Història de Girona

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, compresa la reprografia i el tractament informàtic, i també la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec, resten rigorosament prohibides sense l'autorització escrita de l'editor o entitat autoritzada, i estaran sotmeses a les sancions establertes per la llei.

Distribueix: DINSIC Distribucions Musicals, S.L.
Magatzem: Sepúlveda, 84 - 08015 Barcelona
Seu social: Gran Via de les Corts Catalanes, 529 - 08011 Barcelona
Tel: + 34 93 832 69 46 + 34 93 318 06 05
email: dinsic@dinsic.com - www.dinsic.com

Fotografies

pàg.

1) Tenora "Toron" d'Andreu Toron i Vaquer (Camelàs, 1815 - Perpinyà, 1886). Instrument que va pertànyer a Josep Ventura i Cases (Pep Ventura), impulsor de la tenora i la cobla a l'Empordà. Exposada al Museu de la Música de Barcelona. Fotografia realitzada pel personal del Museu	11
2) Tenora "Llantà" de Pere Llantà i Güell (Sant Feliu de Pallarols, 1891 -1921). Instrument de la col·lecció particular de Jordi Molina. Fotografia de Xavier Sivecas	11
3) Tenora "Catroi" d'Enric Soldevila i Santandreu (Figueres, 1861-1941). Dipositada al Museu de la Música de Barcelona. Fotografia realitzada pel personal del Museu	11
4) Tenora "J. Coll" d'en Josep Coll i Ligora (Llançà. 1893 - Cassà de la Selva, 1965). Dipositada al Museu d'Història de Girona. Fotografia realitzada pel personal del Museu	11
5) Detalls diversos de la tenora de "J. Coll" dipositada al Museu d'Història de Girona. Fotografies realitzades pel personal del Museu	12
6) Tenora "Bonaire" de Pau Orriols i Alfons Sibila. Fotografia de Xavier Sivecas	17
7) Detall de llengüeta de canya de Josep Gispert. Fotografia de Xavier Sivecas	18
8) Detalls de tudell de la marca "Sibila". Fotografies de Xavier Sivecas	19
9) Detalls de muntatge de la tenora "Bonaire" de Pau Orriols i Alfons Sibila Fotografies de Xavier Sivecas	22
10) Composició harmònica del so de la tenora. Gràfics proporcionats per Joaquim Agulló, de la UPC.	81
11) Detalls per a manipulació de canyes. Fotografies de Xavier Sivecas	81
12) Detalls de tudells i canyes: mides i manipulació. Fotografies de Xavier Sivecas	250
13) Detalls de tudells i canyes: manipulació. Fotografies de Xavier Sivecas	251

Presentació

Per diversos motius, el llibre que tens a les mans representa una fita en els estudis dels instruments tradicionals a Catalunya. En primer lloc, és una eina excel·lent per a tots els qui vulguin aprendre a tocar la tenora, que és en definitiva la finalitat de qualsevol mètode instrumental. Però no solament és això, sinó que també és una síntesi històrica molt bona i actualitzada d'aquest instrument, ja que un dels aspectes més remarcables del treball és la inclusió de les diverses etapes històriques de la tenora exposades de manera exhaustiva i entenedora.

Aquest mètode s'afegeix també a l'important salt qualitatiu que aquests darrers anys s'ha produït en l'ensenyament dels instruments tradicionals gràcies a la incorporació d'aquests instruments en els plans d'estudis dels conservatoris de Catalunya. La pedagogia dels instruments tradicionals ha deixat de ser de caràcter pràctic i limitada a instrumentistes per passar a formar part, a Catalunya, dels estudis superiors de música. Era urgent i necessari dignificar els nostres instruments de música tradicional, i així vam fer-ho.

També ha posat al dia els estudis i els mètodes sobre la tenora, ja que el darrer mètode de teno-

ra, de Josep Coll i Ligora, datava de l'any 1933. I la tenora, potser l'instrument més emblemàtic de la cobla, bé es mereixia tenir un mètode modern i actualitzat.

És per aquests motius, i també per d'altres, que crec que tots ens podem felicitar per la publicació del Mètode bàsic per a l'estudi de la tenora. I quan dic tots, vull dir tots: músics, balladors, pedagogs, historiadors... Perquè és un d'aquells treballs que acabarà essent un llibre de referència obligada quan es parli no solament de la tenora, sinó també dels instruments tradicionals i de la història de la música a Catalunya en general.

Gràcies, en primer lloc, a en Jaume Vilà, un excel·lent tenorista i un gran pedagog, i gràcies també als seus col·laboradors, que han fet una feina rigorosa i magnífica des d'un punt de vista pedagògic. Però també gràcies a tots els que han fet possible l'edició d'aquest magnífic llibre, amb el qual reprenem la col·lecció "Mètodes per a l'estudi d'instruments tradicionals". Gràcies.

Lluís Puig
Conseller de Cultura

Pròleg

En Jaume Vilà ha estat company fidel i infatigable durant moltes dècades en la recerca de l'acústica de la tenora. Al llarg de quaranta anys, sempre he estat jo qui he demanat —que produís sons que ens calia analitzar, que provés prototips, que fes il·lustracions musicals en congressos i conferències...—, i ara és ell qui em demana que faci el pròleg al seu mètode de tenora. Per a mi és tot un honor, encara que em reconec foraster en l'entorn musical de la tenora, en el qual vaig fer només unes primeres passes per conèixer de prop l'instrument que em proposava investigar.

Tot va començar als anys setanta amb la davallada alarmant del relleu generacional dels músics de cobla (a la qual s'al·ludeix en el mètode) i dels constructors de tenora, fet difós per la premsa de l'època i que em portà a impulsar una línia de recerca sobre l'acústica d'aquest instrument a la Universitat Politècnica de Catalunya. L'objectiu era ambiciós: conèixer profundament el seu funcionament des del punt de vista científic per poder, a mitjà termini, ser d'ajut a nous constructors que haguessin d'iniciar-se en l'ofici. Aquest fou l'origen de l'amistat amb en Jaume Vilà.

El 1974 havia previst, amb el meu equip de recerca, presentar una primera comunicació sobre la tenora en un congrés internacional d'acústica musical. Per a l'ocasió, ens calia aconseguir urgentment una col·lecció de sons per il·lustrar-ne les característiques acústiques, però no coneixíem cap tenorista. Sortosament, són músics que no s'amaguen: vam acudir a una ballada de sardanes interpretades per la cobla La Principal del Llobregat i, en acabar, vam demanar al tenor solista si acceptaria que enregistréssim alguns sons aïllats, tot explicant-li les motivacions científiques de la petició. En Jaume Vilà va mostrar un viu interès pel que estàvem portant a terme, i així es va iniciar la seva col·laboració, que ha prosseguit com a profunda amistat fins ara.

La seva participació en la recerca va ser fonamental. No només va passar estones llargues al

laboratori atenent les nostres peticions amb paciència, sinó que ens va fer conèixer la gran varietat de sons que pot produir la tenora, i ens va ajudar a teixir un diccionari on cada adjectiu musical (so *vellutat*, *càlid*, *nasal*, *arrodonit*...) es transformava en realitats científiques mesurables.

El seu desig d'ajudar a obrir el camp d'actuació de la tenora el portaren a implicar-se en moltes activitats alienes a l'àmbit de la cobla. En vaig viure una de prop: la introducció dels recitals per a orgue i tenora. Va ser en el marc d'un cicle de cinc conferències sobre la tenora —la *Catalan tenor shawm*, com apunta en el mètode— en diversos campus de la Universitat de Califòrnia. En una aula del Departament de Música de la Universitat de Berkeley, on hi havia un orgue de tubs, el mateix professor que ens havia convidat es va afegir a la tenora per interpretar una partitura recent que en Jaume Vilà portava per si s'esdevenia l'ocasió. El so de la tenora, tan ric en harmònics com afirma reiteradament l'autor al llarg del mètode, es va avenir meravellosament bé amb el de l'orgue.

El mètode que teniu a les mans és extraordinari perquè, a més de ser molt complet des del punt de vista docent i musical, presenta l'evolució històrica de l'instrument. Si bé va començar com a xeremia popular, les innovacions introduïdes per Toron i el desig dels músics d'avançar cap a nous corrents musicals la van convertir en tot un símbol del país en els moments culturalment culminants de la Renaixença i el Noucentisme. Com es diu en el mètode: ... *caldrà al·ludir la història per conèixer algunes circumstàncies del camí recorregut fins aquí*.

Aquesta evolució, però, no es va aturar llavors. Encara que ell no ho expliciti en la referència que en fa, en la dècada del 2000 Jaume Vilà va participar en el darrer pas de la història de les xeremies de la cobla com a assessor en els dos programes de recerca de l'Institut d'Estudis Catalans que s'hi refereixen. L'objectiu del primer va ser la millora de la tenora a partir dels comentaris i opinions de músics i instrumentistes amb ocasió del 150 aniversari

ri de la tenora. El segon es va dedicar al disseny i construcció d'un nou instrument, la *barítora*, company greu de les xeremies de la cobla, que sona una octava per sota del tible i una quarta per sota de la tenora. En els dos programes la intervenció d'en Jaume en les proves dels prototips va ser decisiva.

Tot llibre és una imatge reflectida de qui l'escriu, i aquest no n'és l'excepció: l'experiència de l'autor com a tenorista és el rerefons de tot el mètode, molt particularment d'apartats com "El bon gust musical i l'interès formatiu", "El vibrat, eina expressiva del so", "L'expressió i els seus elements interpretatius". El bon gust musical és una de les característiques més remarcables de Jaume Vilà, que l'ha mantingut sempre lluny d'exageracions i virtuosismes de lluïment innecessaris. En parlar de l'expressió musical, fa èmfasi en els recursos interpretatius que la fan possible i que són molt específics de cada instrument. Al llarg del mètode descriu el gran potencial expressiu de la tenora i com cal emprar-lo amb mesura.

Bona mostra de la visió àmplia de l'autor és el tractament detallat i rigorós que dona a tots els ele-

ments concurrents en el bon exercici com a tenorista, com són la respiració i la construcció o ajust de les canyes –element minúscul i efímer però essencial, i motiu de preocupació permanent per a l'instrumentista–. Aquest últim apartat, que permet endevinar les moltes estones que l'autor ha maldat per aconseguir la millor canya per a cada ocasió, va ser tema freqüent en les nostres discussions sobre el funcionament de la tenora. La nostra recerca es centrava en l'acústica de la columna d'aire interna, però deixava de banda la modelització matemàtica precisa del funcionament de la canya, que per la seva complexitat no era encara possible.

El mètode de tenora que ara teniu al davant us brinda els coneixements i experiència d'un dels tenoristes més remarcables dels darrers cinquanta anys, bon músic, bon pedagog, amb una gran curiositat per conèixer tot el que es refereix a la tenora i amb un fort desig de fer-la arribar a nous àmbits.

Joaquim Agulló i Batlle,
Palau Sardiaca, Alt Empordà.

Mètode bàsic per a l'estudi de la tenora

Introducció

Vaig assumir el compromís d'elaborar aquest mètode, pels voltants de l'any 2000, en una conjuntura de confluències diverses que ho feien avinent. Les classes de tenora reiniciades al CSMMB¹ el 1980, amb la novetat de la meua incorporació en substitució del mestre Francesc Elias, que continuava donant la classe de tible, em varen mentalitzar en la necessitat d'avançar en aspectes pedagògics i també tècnics de l'instrument. Tot i que la metodologia existent cobria força bé les necessitats instructives del moment, la dèria de l'oficialització dels estudis, les millores tècniques que es propugnaven i, en definitiva, el desig generalitzat d'avançar cap a una tenora més oberta a nous corrents musicals, requerien la conveniència d'un canvi de model en la planificació formativa. Es tractava de modificar el rumb per a especular la possibilitat d'eixamplar l'horitzó artístic establert històricament. Les expectatives generades durant aquest període de trajecte, han dilatat més del que hauria volgut l'enllestiment d'aquest treball que avui tinc el goig de presentar.

L'exercici de la docència comporta, també, el compromís de revisar els recursos didàctics essencials per adequar-los, si cal, a noves perspectives i exigències curriculars o, simplement, per a reforçar o millorar aquells aspectes que la desitjable evolució ens planteja. En els instruments anomenats universals, aquest plantejament se sustenta sobre la base sòlida de molts anys de tradició pedagògica i acadèmica, amb una presència destacable en amplis sectors musicals que al llarg del temps han generat un volum notori de material d'estudi i d'obres d'estils molt diversos. Aquesta conjuntura també va afavorir una important revolució en el perfeccionament d'aspectes tècnics dels instruments, els quals van poder abastar fites interpretatives

molt altes, insospitades en els seus respectius orígens evolutius.

En el cas de la tenora, sigui pel seu origen primitiu o per la seva vinculació a l'àmbit interpretatiu de la música popular, no va accedir en igualtat de condicions a les oportunitats renovadores que apuntàvem en els instruments universals, arrossegant un conseqüent retard tot i la inqüestionable voluntat evolutiva original. Aquesta fortuïta circumstància, lluny de ser una dificultat, pot haver estat el desencadenant del seu èxit a la cobla. Durant els anys d'apogeu de la revolució instrumental del segle XIX, entrar en competència directa amb els seus homòlegs cultes, hegemònics en l'àmbit universal, tenia poques probabilitats de reeixir. En canvi, l'eventual camí paral·lel emprès per la tenora, singularitzat en l'àmbit de la música del país, va ser cabdal per integrar-la a la societat coetània, que li va donar suport en moments culturalment culminants –Renaixença, noucentisme–, dotant-la d'una remarcable personalitat que va anar més enllà del fet folklòric.

Caldrà al·ludir a la història per a conèixer algunes circumstàncies del camí recorregut fins aquí.

Nocions històriques



Els antecedents de la xeremia, entesa genèricament com un instrument de tub cònic de fusta, de doble llengüeta de canya i pavelló pronunciat, són d'origen remot: va arribar a Europa, des de l'Orient Mitjà, durant les penetracions islàmiques a través de les penínsules Ibèrica i Itàlica. Sabem que va irrompre amb notable força en la música del Renaixement (segles XIV-XVI), on diversos instruments de la família ocupaven un lloc destacat al servei de la música culta, fins que al voltant del segle XVIII, en ple període barroc, inicià el seu declivi en favor de

1 Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona

1. Coneixements generals de l'instrument

Sobre l'instrument i la seva tessitura

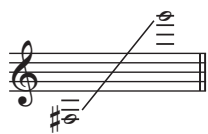
La tenora és un instrument aeròfon del grup de vent-fusta, de tub cònic acabat en un pronunciat pavelló metàl·lic; el so el genera una doble llengüeta de canya. És transpositor en si_b ; això vol dir que les seves notes escrites en el pentagrama, en clau de sol, quan es toquen amb l'instrument en realitat sonen una segona major més baixa. Dit d'altra manera, si volem que soni una nota real concreta l'haurèm d'escriure una segona major més alta:

nota que hem d'escriure: 
 si volem que soni la nota real o d'efecte: 

Té una tessitura de poc més de tres octaves, des del $\text{Fa}^{\#2}$ fins al Sol^5 (s'ha arribat fins al Re^6) en notació escrita, però una extensió normal, còmoda, seria des del Sol^2 fins al Do^5 :

extensió total

notes escrites:



notes d'efecte o reals:



extensió òptima

notes escrites:

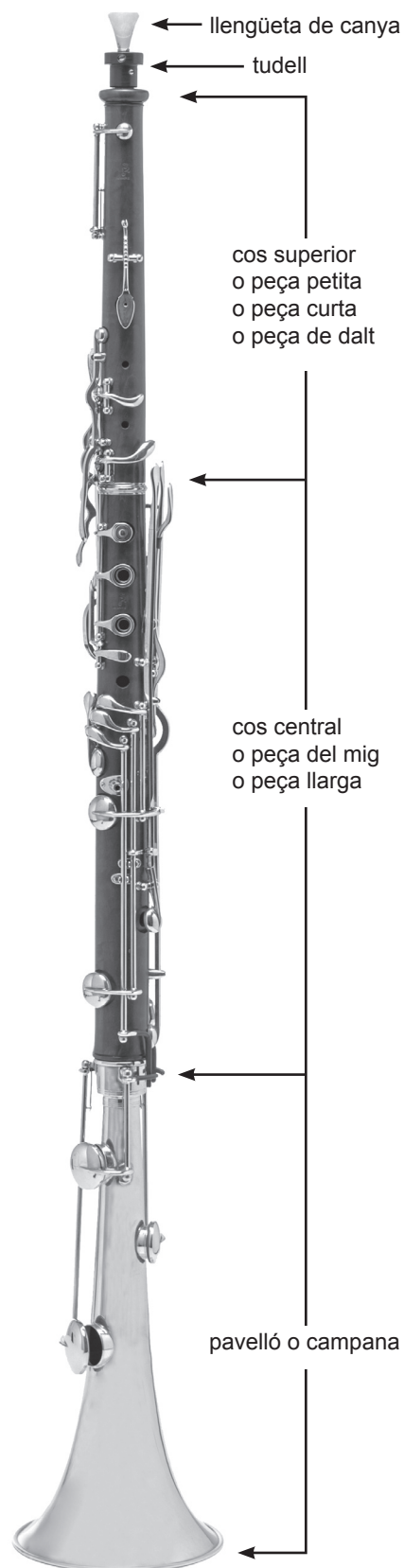


notes d'efecte o reals:



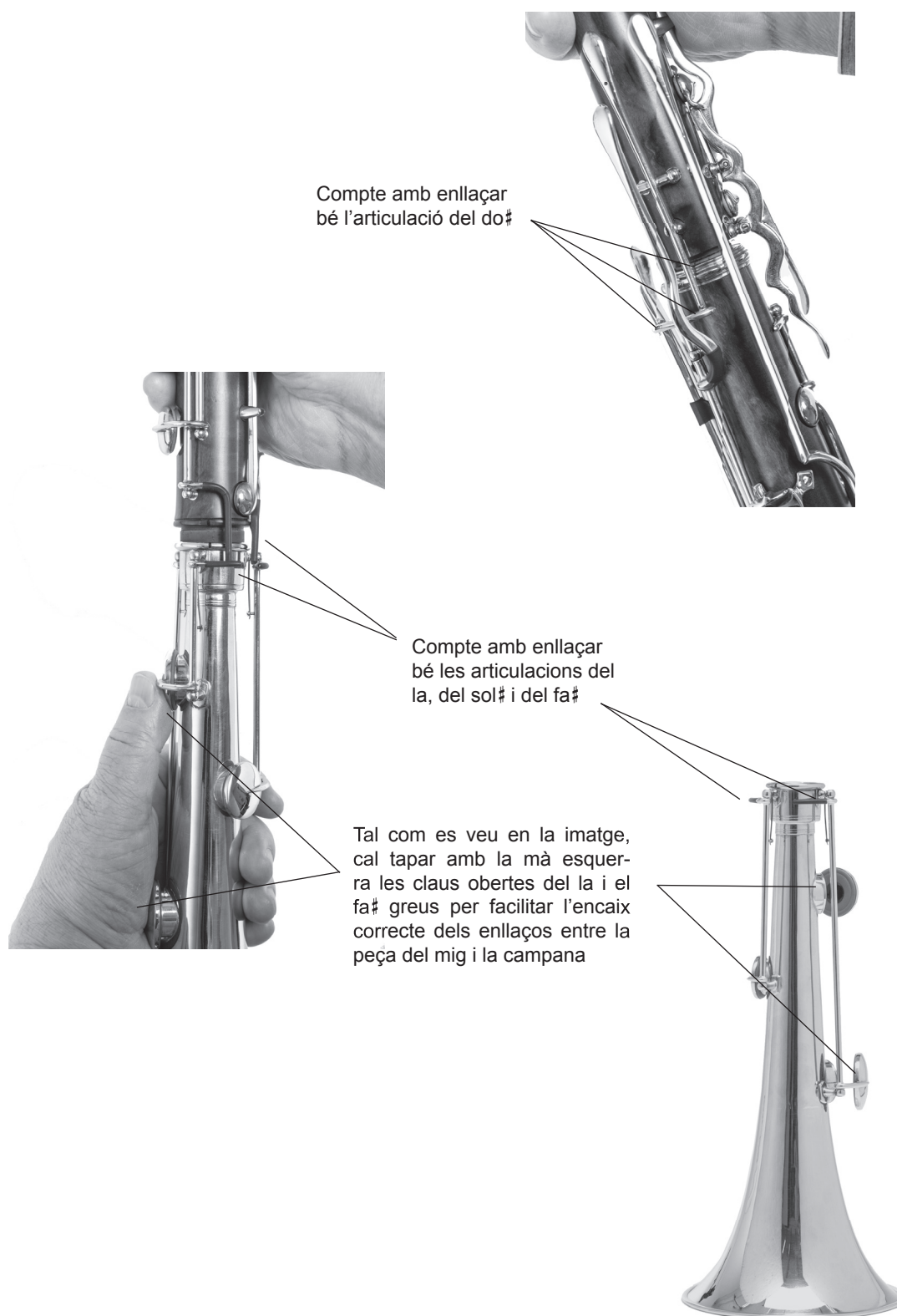
Parts constructives

La construcció d'una tenora comporta l'elaboració de dues parts ben diferenciades: d'una banda, el cos de l'instrument pròpiament dit i, de l'altra, el mecanisme de claus.



o un producte similar, de venda a les botigues de música especialitzades, amb la doble finalitat que no es ressequin i de facilitar-ne el procés d'unió i desunió sense que comporti un esforç excessiu. Durant aquest procés cal tenir cura, en la mesu-

ra del possible, de no forçar ni torçar cap de les claus de l'instrument en subjectar les peces amb les mans o els dits.



Les notes diatòniques del primer registre

La 1a octava



1

Sol³

Sense temps

Fa³

Pràctica de Sol i Fa



2

Mi³

Sense temps

Re³

Pràctica de Mi i Re



3

La³

Sense temps

Si³

Do⁴

24

Sense temps

octavador ②

octav. ① (●)

octav. ③

Fa⁴ Sol⁴

Moderat

Els intervals diatònics

Es treballaran els següents intervals primer articulats i després lligats. Quant a les notes articulades, s'atacaran amb la consonat *t*, donant tot el valor a cada una. Pel que fa als lligats, es suggereixen els que hi ha indicats amb línies discontinües. No obstant això, hom les podrà adaptar a criteris interpretatius propis.

La condició d'una feina acurada en aquest aparat, consisteix a obtenir una digitació pulcra dels intervals i la seva afinació justa, sobretot quan aquests tenen un plus de dificultat afegida per raó

de canvis de registre, per digitacions complicades, etc.

Un tipus d'exercici que podem plantejar-nos a partir d'ara és el de treballar la flexibilitat de la columna d'aire mitjançant el diafragma. Ens referim a l'aplicació de subtils reguladors expressius que, tot i no estar indicats, són implícits en la música. Es tracta de despertar la intuïció interpretativa utilitzant sensibles moviments respiratoris al servei de l'expressió musical.

Es suggereix un *tempo* entre *andante* i *allegro*.

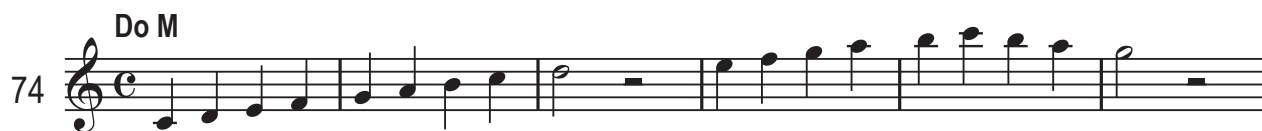
Intervals de tercera

30

Tonalitats bàsiques

Treballar a un *tempo* ràpid, *allegro* ♩ entre 120-168.

Articulacions discrecionals



Aquest mètode utilitza com a model les tenores actuals, concretament de la firma Bonaire, basades essencialment en el conegut mecanisme de tretze claus que Toron va implantar originalment, d'ús corrent a mitjan segle XIX, amb algunes actualitzacions de claus.

El valor històric de les tenores antigues més celebrades es personalitza en fabricants pretèrits com el mateix Toron, de Perpinyà; els Llantà pare i fill, de Sant Feliu de Pallerols; l'Enric Soldevila, de Figueres, de sobrenom "Catroi", i en Joan Fabra, de Girona. La més valorada entre els músics de tots els temps, fou la Catroi, que tanta reputació té encara avui; no és gens estrany, doncs, que s'hagi utilitzat com a model de referència per a les actuals.

Els intents d'evolució

Dos intents radicals d'evolució de la tenora van ser posats en pràctica, protagonitzats, d'una banda, pel gran tenorista de Llançà, Josep Coll (1893-1965) i, de l'altra, per l'excel·lent artesà de Girona en Joan Fabra (1895-1978). Ambdós tractaven de millorar substancialment el mecanisme i de solucionar els problemes derivats d'afinar en "normal" un instrument que tradicionalment es construïa afinat i pensat en "brillant". En Coll propugnà la utilització d'unes tenores de metall que ell mateix dissenyà i feu construir. L'any 1931 en presentà la primera versió, amb la qual tocà a la Cobla Barcelona fins al 1957. L'intens debat entre partidaris i detractors d'aquest instrument metàl·lic, anava més enllà de les opinions dels especialistes, els músics, per esdevenir tema de controvèrsia entre el públic que, en general, opinava sense gaires elements de judici; per "dissimular" la polèmica, acabaria pintant-la d'un color fosc semblant a la fusta. A la dècada dels anys seixanta i amb el suport d'importants músics de l'àmbit de la gran música, Coll va endegar la construcció d'un segon prototipus metàl·lic que, com el primer, portava el seu nom; Antoni Rafecas, propietari de la marca "Raf-Barcelona", en seria el constructor. El traspàs prematur de Coll truncà les expectatives d'aquest segon prototipus, que tingué en l'Aureli

Vila un usuari d'excepció. Quant a les propostes d'en Fabra, rellotger i bon artesà, no pas músic, construï tenores de fusta d'una sola peça (excepte el pavelló), afinades en normal i amb un sistema de claus modernitzat; la cobla Girona les adoptà a partir de l'any 1949. També en construï una de metàl·lica a l'estil de les d'en Coll. Les seves idees i la pulcritud en la seva realització són un model de referència. Una de les particularitats que tant Coll com Fabra oferien en les seves tenores, era la inclusió de tres octavadors. Aquest fet no seria motiu d'esment si no fos perquè, a dia d'avui, hom planteja aquesta necessitat que ells en el seu temps ja contemplaven. A més, és curiós observar com alguns dels instruments antics que avui s'exposen en vitrines de museu, ja incloïen un segon i un tercer octavadors que, per raons no conegudes, més tard varen ser eliminats, i es taparen els forats.

Present i futur

De l'estreta cooperació, sempre habitual, entre tenoristes i constructors, se n'esperen solucions a problemes tècnics conjunturals relacionats amb les necessitats evolutives de cada moment. Fruit d'aquesta cooperació, han estat la incorporació a les tenores actuals de canvis com el Fa i el Fa# del registre mig i agut, a l'estil de les flautes traveseres o els saxòfons. El propòsit és evitar l'arcaisme d'haver de relliscar el quart dit de la mà dreta per a realitzar l'interval Re-Fa en les tenores històriques. Per motius similars, també s'han doblat claus com el Si \flat i el Mi \flat .

Un dels punts que de manera recurrent s'ha abordat, és l'actualització al diapassó 'normal'. Recalquem que en Coll i en Fabra ja ho aplicaven en els seus instruments, i també aplicaven la inclusió de tres forats de registre; i ho fem per emfasitzar la relació que hi ha entre l'actualització del diapassó i la necessitat de disposar de tres octavadors.

El raonament acústic del funcionament dels octavadors és simple. Sabem que per facilitar l'emissió de notes en el segon registre, es necessària l'obertura d'un petit forat (octavador) en una zona

idònia. En principi, cada una de les dotze notes cromàtiques d'aquest 2n. registre demanaria el seu petit forat, que és tant com dir que hi hauria d'haver distribuïts dotze octavadors, un per cada nota, la qual cosa és òbviament impracticable. Amb dos octavadors disponibles, aquests defineixen el seu àmbit d'actuació repartint-se una meitat de les notes de l'octava; però en rigor, cada forat de registre pot ser adequat només per a una nota i, així, quan es fan servir per a les altres, les pot alterar lleugerament. La "normalització" del diapassó comporta una reubicació d'alguns forats sensibles. La conseqüència és un augment de la distància entre els dos octavadors tradicionals, que desplacen el primer cap avall, deixant de ser plenament efectiu en el sector de notes intermitges. La solució consisteix a col·locar-ne un altre entremig que, com que està situat més a prop de l'àrea d'influència de les notes afectades (fa⁴, sol⁴), en millora l'emissió, sobretot en els intervals lligats.

La construcció de tenores afinades en "normal" (440 Hz), és ja una realitat que requereix, a més, considerar la incorporació de tres octavadors. Men-

tre no estiguin implantats de manera sistemàtica, els constructors els instal·len a petició expressa dels interessats.

La ciència i les noves tecnologies han tingut un paper important en la recerca de l'acústica específica de la tenora. Iniciada a la UPC pel Dr. Joaquim Agulló juntament amb altres col·laboradors, aquesta recerca ens ha facilitat una comprensió més científica i menys empírica del comportament de l'instrument. Els resultats varen culminar, sota el patrocini i la inestimable implicació de l'Institut d'Estudis Catalans, amb la realització i presentació d'un prototipus de tenora redissenyada i d'un nou instrument que hom ha convingut a anomenar "barítora", actualment en ús i en fase de possible expansió.

L'encert en l'aplicació de qualsevol millora o innovació és un pas primordial en la necessària direcció evolutiva. Però, en qualsevol cas, s'ha de tenir molt present que una evolució radical de la tenora només té raó de ser si, millorant-ne tots els aspectes possibles, manté les virtuts essencials del seu tarannà amb les quals ha colpit el cor de la societat.

Els registres

Tots els instruments de la família de vent-fusta responen als mateixos principis que regeixen les lleis de l'acústica: solen constar de dos registres centrals bàsics, el segon dels quals actua a l'octava superior del primer mitjançant l'obertura d'un forat de registre o octavador, tret del clarinet, que ho fa a la dotzena. El registre greu és una extensió per la part baixa del primer. Un tercer registre sobreagut, a l'extrem superior del segon, completa

l'extensió total de cada instrument.

En la tenora, els distribuïm de la següent manera:

El **primer registre** o **registre mig**, és el que fem coincidir amb la primera octava escrita que es forma a partir del Re³:

(El Do⁴ diesi entre parèntesis pot pertànyer al primer o el segon registre segons la digitació que s'utilitzi.)

Primer registre
Registre mig



Intervals alterats

Plantejament:

Quant a les lligadures, podeu practicar els models opcionals indicats en el primer exercici i altres que pugueu aportar.

Quant a les repeticions suggerides, si algun exercici surt sense massa dificultats, podeu prescindir-ne.

Pel que fa al mecanisme i com a norma d'estudi, sempre que hi hagi la possibilitat d'utilitzar posicions alternatives, practiqueu-les totes i així podreu esbrinar virtuts i defectes de cada una. Aquest seria el cas de claus enllaçades entre si o claus doblades, que faciliten certs intervals, i també notes que tenen posicions secundàries.

91

1r registre

A ♩ = 76-108

B *simile*C *simile*D *simile*

E (també amb la clau doblada del re#)

*simile*F *simile*G *simile*

H (el fa#, de les dues maneres possibles)

*simile*

I (el si b, de les tres maneres possibles, conscients que el forcat és defectuós)

*simile*

Intervals fins a cinc alteracions a l'armadura en tonalitats majors i menors

En els exercicis de digitació, també cal tenir presents els criteris interpretatius, sobretot quan són evidents. Per exemple, en els intervals ascendents, instintivament tenim tendència a produir un creixent que culmina amb un accent sobre la segona nota; quan aquesta està mètricament en el punt dèbil, aquest accent no té raó de ser en la lògica interpretativa. És un bon exercici compensar aquest efecte aplicant la tendència contrària, és a dir, forçant 'subtils' reguladors de diafragma dismi-

nuint cap a la segona nota per evitar l'accent (en el primer compàs s'indiquen entre parèntesi aquests reguladors a manera d'exemple a aplicar als diversos intervals ascendents de la resta d'exercicis).

Els intervals descendents no presenten aquesta tendència instintiva i, en principi, no cal compensar-los en aquest sentit.

Treballar-los a un *tempo* d'entre ♩ = 80-120 ppm (pulsacions per minut).

96 **Do M** terceres i segones

4es. i 3es.

5es. i 4es.

6es. i 5es.

7es. i 6es.

Organitzacions tonals, modals i intervàl·liques

Pel que fa a les organitzacions tonals convencionals (dit d'altra manera, les escales i arpegis majors i menors), la seva pràctica quotidiana sustentada de manera fonamental l'estudi de la tenora. Tanmateix, no seríem fidels a la voluntat evolutiva si no templegèssim altres llenguatges i organitzacions intervàl·liques. D'aquestes, el mètode ja inclou exercicis d'escales cromàtiques i d'escales de tons, la característica de les quals és la seva indefinició tonal: no tenen tònica ni funció tonal concreta. No obstant això, ambdues s'utilitzen en la música tonal per a usos decoratius ascendents o descendents, sense cap connotació harmònica; quant a l'escala de tons sencers, ha estat molt present en la música impressionista.

A continuació dels cromatismes i les escales de tons sencers, s'inclouen exercicis basats en arpegis de 7a disminuïda i de 7a de dominant que, a diferència dels anteriors, sí que es defineixen dintre una organització tonal i es formen sobre graus concrets de l'escala, i encara que de vegades també s'utilitzin per a usos decoratius, en el fons la finalitat natural és de resolució harmònica.

El que no s'inclou, almenys de manera metòdica, és l'estudi d'altres llenguatges que, procedents del passat, s'han reincorporat, modernitzats, a les diferents opcions musicals actuals. En són exemples les escales provinents dels modes grecs i gregorians¹, usats fins al Renaixement i utilitzats actualment dins l'àmbit del jazz, músiques de tipus ètnic i comercial en general; de fet, la nostra música popular incorpora elements d'aquests modes.

Tot i que el llistat d'escales és força ampliable, n'esmentarem només algunes de les més referencials: • L'escala pentatònica, definida com a escala de 5 notes per octava, s'acostuma a identificar amb la música de cultura asiàtica, però en realitat hauríem de parlar en plural d'escales pentatòniques, ja que en són diverses i formen part, també, de la música tradicional de països amb important substrat celta. • L'escala de blues, característica en cançons i progressions de *blues*, *rock-and-roll*, *jazz* i d'altres, derivada d'una escala pentatònica menor amb una quinta disminuïda afegida. • Finalment, els modes de transposició limitada deguts a Olivier Messiaen².

1 Modes jònic, dòric, frigi, lidi, mixolidi, eòlic i locri

2 J. Jordi Beumala ha escrit un interessant recull d'estudis basats en aquests modes d' O. Messiaen.

Escales cromàtiques



$\text{♩} = 60 \text{ ca}$

122



$\text{♩} = 60 \text{ ca}$

123



Escales hexatòniques o de tons

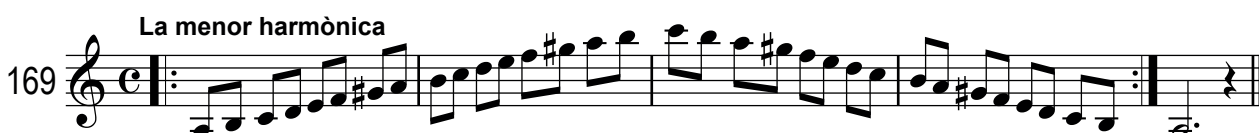
1a transposició



models de lligadures anteriors ad lib.



Corxeres fins a cinc alteracions



Brodadures inferiors de mig to


286 $\text{♩} = 80/108$

The musical score consists of 10 staves of music. The first staff is numbered 286 and has a tempo marking of quarter note = 80/108. The music features various triplet exercises across the staves, with some staves containing rests. The key signature changes from one flat to two flats across the staves.

Sons filats i altres elements

Exercicis de sons “filats” en totes les tonalitats majors i menors harmòniques, escrits en progressió cromàtica ascendent, i en alguns casos enharmòniques. La pràctica constant d'aquests exercicis, afavoreix el reforçament labial a més de forjar un so de qualitat. També podem utilitzar-los assíduament com a hàbits de manteniment diversos, per exemple: com a exercicis de preescalfament, de memorització de les tonalitats, d'estabilització del *vibrato*, d'augment i reforçament del *fiato*, d'execució de reguladors creixents i decreixents graduals

de certa longitud; en definitiva, d'elements importants per estructurar un bon fraseig i les virtuts d'un so de qualitat.

Podem tocar les notes lligades o articulades però sense deixar separació entre elles; en tot cas, tocarem cada tonalitat d'una sola tirada (d'una sola respirada) aplicant un dels dos matisos que s'han escrit com a model. També podem exercitar diferents tipus d'atacs regulars per a cada nota seguint els següents models:  etc.

Tonalitats Majors

292

Sol *ff* *pp* *ff* *pp*

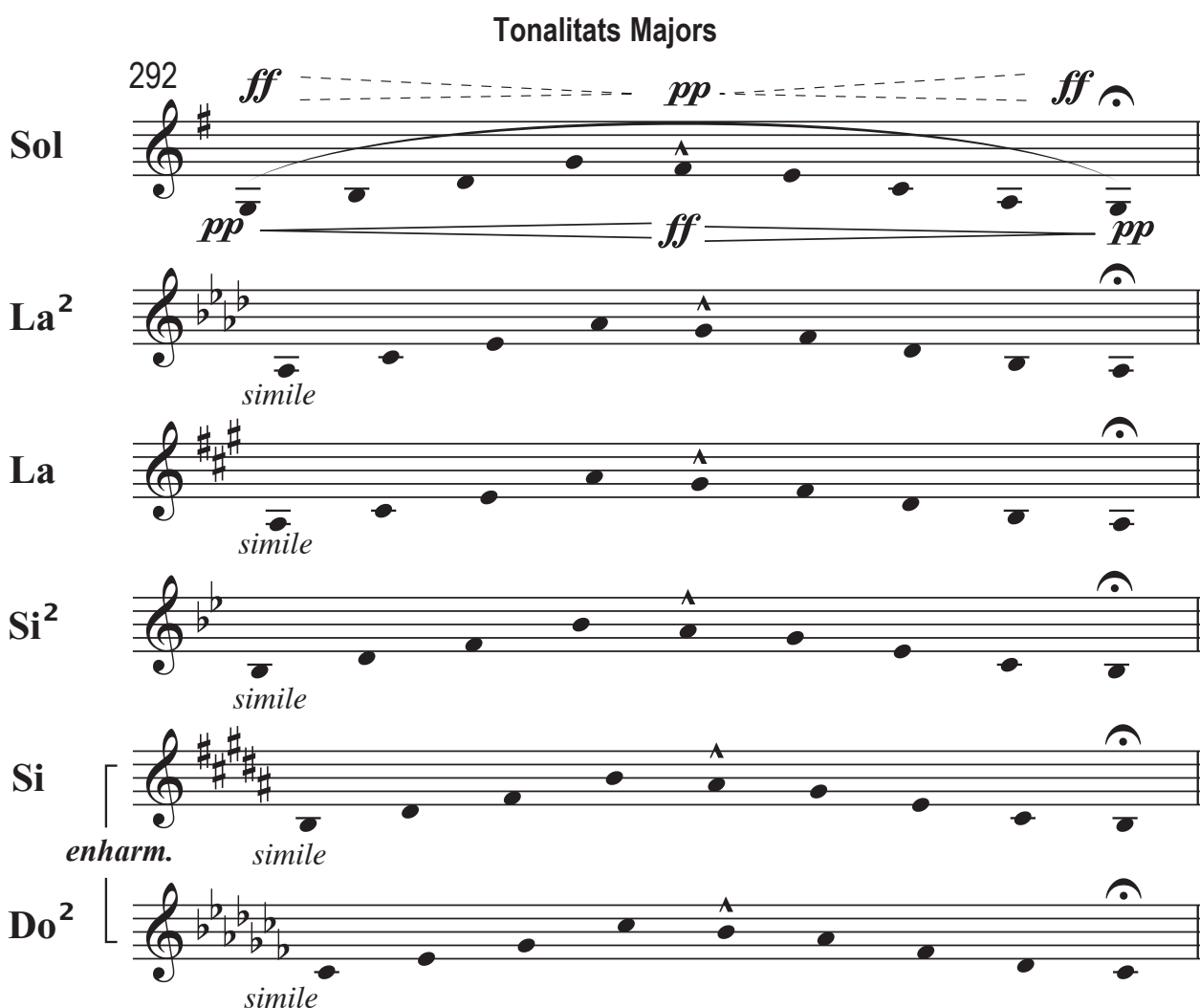
La² *simile*

La *simile*

Si² *simile*

Si *enharm.* *simile*

Do² *simile*



El **subratllat**, o **tenuto** (mantingut) segons altres teòrics. (**marcato** segons R. Lamote de Grignon¹). S'utilitza en notes de qualsevol valor i es representa amb una petita línia horitzontal a sobre o a sota de cada nota; també es pot indicar a partir d'un lloc determinat amb les locucions esmentades al principi. En la música del segle XIX ambdues expressions, la línia horitzontal i la paraula **tenuto** (o la seva abreviació **ten.**) eren anàlogues. Actualment, s'interpreta de diferent manera: **ten.** col·locat a sobre una nota implica retardar un poc la seva resolució a la nota següent, talment un curt calderó

El concepte d'aquesta articulació és totalment oposat al dels picats destacats que hem vist anteriorment, és a dir, el subratllat implica sempre un atac suau, no percutit, i una duració complerta de les notes, tenint en compte les particularitats històriques ja esmentades. Pronunciar la síl·laba *du-* és el més apropiat, i s'allarga segons convingui a cada nota:



cació de moviment o d'expressió més que no pas d'articulació:



En grafia musical, es representen amb un petit angle col·locat a sobre o a sota de cada nota, que pot tenir dos significats segons la direcció del vèrtex.

to segons alguns teòrics. La seva grafia usual, representada per un petit angle vertical, indica que qualsevol nota que la tingui escrita caldrà atacar-la intensament amb la síl·laba violenta *tu* i mantenint

1 Síntesis de técnica musical

Dels molts dissenys rítmics que es troben en una partitura, en podem agrupar alguns que per les seves característiques necessiten un estudi més rigorós. Els que veurem tot seguit són els que l'experiència ens ha demostrat que mereixen més atenció.

1. Subdivisió ternària, subdivisió binària

La semblança del resultat pràctic dels següents dissenys fa que tot sovint es confonguin. Per tant, convé treballar-los discernint bé entre la subdivisió ternària

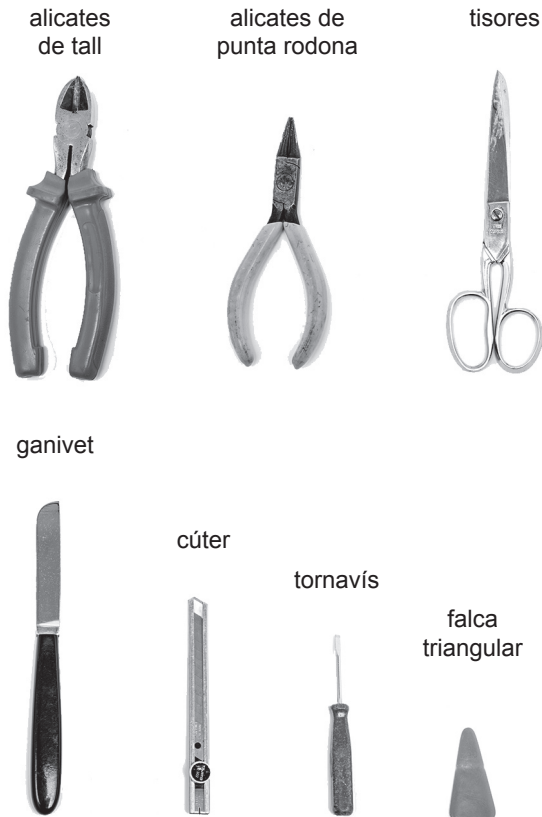


Pràctiques de les subdivisions ternàries

Realitzar el següent exercici de les dues maneres, en primer lloc tocant les notes escrites amb els pals amunt i, en segon lloc les dels pals avall. També es pot treballar la justesa d'aquest valor interpretant plegats, el professor la línia superior i l'alumne la inferior, i viceversa.

♩. = 98

315



Altres eines: alicates de punta rodona, tisores, alicates de tall, diversos cúters, etc. També necessitem una peça triangular en forma de falca, de fusta o plàstic, que, introduïda dins l'obertura, entremig de les pales, serveix com a base de recolzament a l'hora de rebaixar; si no volem construir-la, en podem adaptar de ja existents per al fagot.

Es recorda, una vegada més, la necessitat de mullar amb antelació les canyes que haguem de provar i manipular; la humitat flexibilitza i dilata la canya, que respon així amb més fidelitat a l'hora de fer-ne el diagnòstic funcional.

Estats d'una llengüeta

Podem definir l'estat d'una llengüeta aplicant sensacions subjectives: forta, dura, fluixa, tova, flexible o altres descripcions particulars, que depenen de factors constructius, aleatoris o no. Alguns d'aquest factors l'usuari ja no els pot modificar: qualitat de la canya, diàmetre original, gruix del gubiat, etc.



Canya forta. La característica d'aquesta, és l'excessiu esforç que demana per fer-la sonar. Esforç centrat en el manteniment de l'embocadura i la columna d'aire. Les causes acostumen a ser una canya amb les pales massa gruixudes o una obertura excessiva entre elles. La textura del material utilitzat també compta, però en això, poc hi podem influir.

En aquest cas, la manipulació obligada passa



SEGONA PART

Estudis progressius

1 $\text{♩} = 62-70$

2 $\text{♩} = 62-70$

3 $\text{♩} = 62-70$

4 $\text{♩} = 66-72$

5 $\text{♩} = 70-78$

6 $\text{♩} = 70-78$

7 $\text{♩} = 70-78$

8 $\text{♩} = 76-80$

9 $\text{♩} = 70-78$

10 $\text{♩} = 70-78$

11 $\text{♩} = 76-80$