

Mètode bàsic per a l'estudi del flabiol i tamborí

Volum I

Jordi León



Mètode bàsic per a l'estudi del flabiol i tamborí - Volum I

Primera edició: maig 2003

Disseny portada: Hermini Mampel
Il·lustracions tècniques: Flor García
Fotografies: Juanjo Arrú
Maquetació: DINSIC GRÀFIC

© **Jordi León**

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

Coediten: Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
Centre de Promoció de la Cultura
Popular i Tradicional Catalana

DINSIC Publicacions Musicals, S.L.
Santa Anna, 10, E 3 - 08002 Barcelona

Imprès a: **BALMES**, Servei Integral de Fabricació de llibres
Av. Barcelona, 260 - Pol. Industrial El Plà
08750 Molins de Rei (Barcelona)

Dipòsit Legal: B-43.830-2002

ISBN: 84-95055-68-6 (DINSIC Publicacions Musicals, S.L.; obra completa)
ISBN: 84-95055-75-9 (DINSIC Publicacions Musicals, S.L.; volum I)
ISBN: 84-393-5604-8 (Generalitat de Catalunya; obra completa)
ISBN: 84-393-5883-0 (Generalitat de Catalunya; volum I)
ISMN: M-69210-046-1

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, compresa la reprografia i el tractament informàtic, així com la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec, resten rigorosament prohibides sense l'autorització expressa dels coeditors o entitat delegada, i estaran sotmeses a les sancions establertes per la llei.

DISTRIBUEIX: DINSIC Distribucions Musicals, S.L.
Santa Anna, 10, E 3 - 08002 Barcelona
Tel. 933180605 - Fax 934120501
e-mail: dinsic@dinsic.com
<http://www.dinsic.es>
<http://www.dinsic.com>

Pròleg

És amb gran plaer que faig la presentació d'aquest Manual, sobretot per dos motius concrets: el primer, perquè és obra d'un bon amic, a més d'excel·lent músic; i el segon –el més important– perquè, després d'haver llegit amb atenció aquest llibre, m'atreveixo a dir sense por d'errar-me, que l'autor ha fet una feina cabdal i extraordinària. Aquí hi trobem, posats al dia i d'una manera pràcticament exhaustiva, tots els coneixements –que en el cas de Jordi León són molt extensos– sobre el flabiol i el tamborí.

Crec que aquest Manual és una eina de treball rigorosa i amena alhora, que els actuals i futurs flabiolaires agrairan per la quantitat i la qualitat dels exercicis i dels estudis que hi ha, a més de les encertades explicacions que els precedeixen. Àdhuc, els estudiosos hi trobaran una detallada història dels antecedents i de l'evolució d'aquests instruments, de llurs variants i de l'ús que se'n fa i se n'ha fet segons les èpoques i les destinacions.

Els coneixements i la dilatada experiència que té en Jordi León com a instrumentista i pedagog avalen amb escreix la qualitat d'aquest tractat, la publicació del qual, donada l'extrema escassetat d'obres didàctiques sobre el tema, és oportuna i d'una necessitat fonamental. Motiu, per tant, de felicitació i agraïment a l'autor.

Manuel Oltra

Introit

D'entre els instruments autòctons de Catalunya, el flabiol, amb el seu inseparable tamborí, no tan sols és un dels instruments més arrelats a diversos aspectes de la nostra tradició musical, sinó també un dels que més han conservat les seves característiques originals. La imatge bucòlica del flabiolaire ens permet, alhora, endevinar la silueta d'antics joglars o músics medievals.

Mentre alguns instruments, com la gralla o la cornamusa, han estat limitats exclusivament a l'àmbit rural, sense que hagin tingut un desenvolupament fora del cercle estrictament popular, altres han vist enriquides les seves possibilitats musicals i han fet camí vers el món de la música culta. En aquest sentit, la creació de la cobla –intercanvi perfecte entre la tradició popular i la música culta– va afavorir el desenvolupament de la tenora –nascuda ja com a instrument culte sota el nom inicial d'oboè tenor– i va propiciar que, com a derivació de la tarota o xeremia curta, en sorgís un nou instrument: el tible. El flabiol, com una mena de denominador comú a diferents àmbits musicals de casa nostra, paral·lelament a la seva trajectòria popular, iniciava un camí com a instrument culte en incorporar-se a la cobla moderna, on representa l'element de continuïtat directe amb l'antiga cobla de tres quartans.

El flabiol de cobla i el flabiol de l'àmbit popular, bé que entre ells hi ha trets diferencials prou evidents, tots dos mantenen en comú el nom i el que és més important: les seves característiques essencials que, en aquest cas, vol dir la seva rusticitat original.

En la trajectòria del flabiol dins la cobla, no ens podem estar de constatar que, malgrat l'existència d'un repertori antic i modern de sardanes obligades de flabiol -cosa que evidencia la presència continuada de destacats solistes- durant un llarg període de temps, la desconsideració i la insignificància amb què ha estat tractat aquest instrument, han minvat, en part, el seu desenvolupament qualitatiu.

En un intent de revaloració de l'instrument mitjançant l'alta recerca de les seves possibilitats tècniques i expressives, l'autor d'aquest mètode donava a

conèixer, l'any 1976, el flabiol com a instrument de concert. La temptativa fou reeixida i, entre altres resultats immediats, es produí, l'any següent, la creació de la classe de flabiol i tamborí al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, encarregada a qui subscriu. La presència del flabiol per primera vegada en l'àmbit acadèmic oficial suposava el camí més vàlid per a la seva normalització musical. L'esclat de les cobles joves, sorgit a finals de la dècada dels 70, era el punt de partida de noves generacions de músics, on el flabiol consolidava el seu reconeixement.

D'altra banda, el ressorgiment de la música tradicional al llarg dels anys vuitanta ha fet que els aspectes populars del flabiol fossin també degudament revalorats i divulgats i que s'establís, en certes ocasions, un lligam entre ambdós mons ben enriquidor per a tothom.

Si bé aquest manual està especialment pensat per a flabiolaires de cobla, també pot ser una eina útil per a aquells que, de forma autodidacta, vulguin fer sonar el flabiol i el tamborí. També crec que les persones que es dediquen a la docència d'aquests instruments hi poden trobar una guia eficaç. En qualsevol dels casos, aquesta publicació pretén establir uns fonaments, unes bases –d'aquí la denominació de **Mètode bàsic**– per a l'estudi i la interpretació flabiolística (damunt les quals cada intèrpret pugui bastir la seva tècnica instrumental d'acord amb les seves possibilitats i les seves expectatives) i, a la vegada, omplir, en la mesura del possible, el gran buit existent quant a material didàctic per a flabiol i tamborí. Per aquest motiu, i a fi que aquest volum sigui el més complet possible, els estudis que aquí s'inclouen arriben, de forma progressiva, fins a un considerable nivell virtuosístic, a més d'exposar i desenvolupar tots els recursos tècnics i interpretatius coneguts i utilitzats fins avui.

Em permeto d'oferir, tot seguit, uns consells específics per a cada un dels diferents usuaris d'aquest manual. A tots, bon treball i molts èxits.

Jordi León i Royo
Barcelona, agost del 1996

Als deixebles

La primera recomanació que em permeto de fer-vos és sobre l'elecció del professor. Confieu la vostra formació musical a un bon mestre: ell us donarà el consell adequat al moment oportú i sabrà com obtenir el millor de les vostres aptituds.

Una altra qüestió primordial és disposar d'un bon instrument. Un bon instrument sempre serà un bon amic. Amb un instrument defectuós o de mala qualitat sempre ens hi haurem de "barallar". A més, el flabiol i el tamborí són instruments de preu molt assequible i, per tant, en aquest sentit, no hi ha cap raó per a no disposar d'unes bones eines.

Ja immersos en el vostre treball, cal tenir molt present la diferència entre **tocar** i **estudiar**. Alerta! Alguns deixebles passen molta estona tocant però poca —o gens— estudiant. **Estudiar no és avorrit**. En

canvi, sí que resulta avorrit o poc gratificant el fet de tocar una lliçó o una peça entrebancant-se sovint o equivocant-se sempre al mateix lloc, per culpa de no haver-la estudiat degudament.

Més enllà del camp estricte dels vostres estudis flabiolístics, interesseu-vos en el coneixement d'obres i autors que us permetin gaudir de la riquesa musical del repertori de la cobla, en els seus aspectes sardanístics i no sardanístics. I, sobretot, no oblideu les obres dels grans mestres de la música universal.

Finalment, em permeto de recomanar-vos la lectura dels consells que figuren en el pròleg de l'*Album de la Joventut*, op. 68 de Robert Schumann. Molt més enllà d'alguns consells estrictament pianístics, hi trobareu un veritable glossari de les qualitats d'un artista.

Als professors

Els anys que he vistcut dedicat a la docència, precedits, lògicament, per la meua pròpia experiència com a deixeble, m'han portat a copsar les reaccions més dispars per part dels deixebles que comencen els estudis d'aquests instruments, des de la persona que el primer dia ja fa sonar el flabiol en tota la seva extensió diatònica, fins aquell que tres mesos després d'haver començat encara té dificultats per a donar la pressió adequada a les notes del tercer registre o per tapar correctament l'instrument a l'hora de fer sonar el mi greu. En aquest sentit, doncs, em plantejava, al confeccionar aquest mètode, de quina manera s'havien de seqüenciar els diferents temes que s'hi tracten i llur desenvolupament. La solució virtual era fer un mètode per a cada deixeble. No us penseu que estic dient cap disbarat. Els mestres de l'època antiga —i jo mateix en molts casos— escrivien, al final de cada classe, els exercicis per a la lliçó següent en funció del rendiment del deixeble, talment com aquell sastre que fa cada vestit a la mida de cada client. Com que ja es veu

que això no va d'acord amb els temps actuals ni amb el funcionament d'una classe nombrosa, crec que trobareu en aquest manual una eina eficaç per a la vostra tasca. No obstant, per bé que la successió dels diferents capítols ja presenta un ordre lògic i progressiu, poso a la consideració del mestre el seu desglossament definitiu, així com la intensitat i durada de cada capítol, d'acord amb el tarannà del deixeble. I no perdem de vista la possibilitat d'escriure, específicament per a cada cas, algun exercici complementari quan l'ocasió ho requereixi. Els pentagrames que trobareu en blanc han estat pensats en aquest sentit.

Recordeu que l'obligació essencial del mestre és saber treure el màxim profit de cada deixeble, sempre que —lògicament— aquest reuneixi un mínim de condicions.

I penseu que no solament les aptituds del deixeble sinó també la seva edat i les seves il·lusions són factors determinants en la trajectòria d'un estudiant.

Als autodidactes

La millor recomanació que puc fer a qualsevol autodidacta és que, així que pugui, deixi de ser-ho. Si les vostres ambicions van més enllà del que vulgarment en diem “fer quatre notes” us recomano que us busqueu un mestre. Penseu que, fins i tot molts dels flabiolaires de la tradició oral, aprenien l'ofici al costat dels vells sonadors. La persona que estudia sola sempre acaba agafant algun “vici” pel

qual s'endevina que, no havent seguit uns estudis rigorosos, li han faltat els consells d'un bon mestre.

De tota manera, mentre això no arribi i aneu estudiant pel vostre compte, us exhorto a llegir i rellegir tots els textos d'aquest manual. Per a vosaltres, més que per a ningú, **és tan important la lletra com la música.**



Antecedents històrics

El flabiol i el tamborí són els representants a Catalunya del binomi **flauta-tambor**, localitzat a tots els països d'Europa.

A propòsit de la història que envolta aquesta singular combinació instrumental, el professor Josep Crivillé i Bargalló escriu⁽¹⁾: «La *flauta* i el *tambor* tocats pel mateix instrumentista presenten una gènesi un xic fosca, perduda en la nebulosa de la història. Si esdevé difícil o impossible de saber de bo de bo l'origen de la flauta, és així mateix difícil de cerciorar la provinença concreta d'aquest conjunt.» «La forma instrumental flauta-tambor, emprats pel mateix instrumentista, va arribar al nord d'Europa durant la baixa Edat Mitjana. La documentació medieval que se'n conserva és rica i abundosa.» «Els relats i les iconografies dels segles XIV i XV ens mostren com en aquella època en totes les agrupacions instrumentals destinades a acompanyar les danses hi figurava la flauta i el tamborí tocats pel mateix instrumentista.»

Hem d'entendre que cada un dels instruments que integren el binomi *flauta-tambor*, pren noms específics en cada indret i presenta formes, mides i particularitats molt diverses i variables en cada localització històrica i/o geogràfica.

Pel que fa al tipus de *flauta* tocada amb una sola mà, el model més generalitzat és el de l'anomenada **flauta de tres forats** on el dit petit (a sota) i l'anular (a sobre) tenen, com a única missió, la de sostenir l'instrument, mentre els altres tres dits tapen i destapen llurs forats per tal de produir els diversos sons de l'instrument. El **galoubet** provençal, la **flaüta** eivissenca i el **txistu** del País Basc, són tres representants d'aquesta *flauta de tres forats* en latituds pròximes a la nostra⁽²⁾. Sembla ser, doncs, que el **flabiol** és l'única *flauta* del binomi *flauta-tambor* en què s'utilitzen tots els dits de la mà per tapar sengles forats.

Així, doncs, en qualsevulla de les variants del nostre flabiol, es tapen els cinc forats més propers a l'embocadura: tres a sobre –amb els dits índex, del mig i anular– i dos a sota, amb els dits



Flautes de tres forats: 1-Flaüta eivissenca; 2-Txistu; 3-Flauta maragata, d'Astorga (León); 4-Flageolet, instrument que, segons A. Baines, reuneix en un sol tub dues flautes de tres forats.

gros i petit. El nombre total de forats, variable entre 6 i 10, així com la seva distribució –també variable– són elements distintius no excessivament importants.

Pel que fa als orígens concrets del nostre flabiol no podem precisar dades. Pensar en una evolució directa de la flauta de tres forats sembla quelcom bastant improbable, sobretot si observem el comportament acústic de qualsevol model de flauta de tres forats en relació amb el nostre flabiol. Sembla molt més enraonat establir l'origen del flabiol a partir del **flageolet**⁽³⁾, instrument francès de la família de les flautes de bec que representa la reunió en un sol tub de dues flautes de tres forats. La seva digitació així ho demostra. Consta de sis forats: quatre a sobre per als dits índex i del mig, i dos a

(1) J. Crivillé: *Música tradicional catalana*, vol. 3, pàg. 14 i 15. Publ. Clivis. Barcelona, 1983.

(2) i (3) En l'apèndix trobareu ampliada la informació sobre el *txistu* i el *flageolet*

Neteja i conservació dels instruments

Neteja del flabiol

Convé netejar el flabiol amb relativa freqüència: no és absolutament necessari, però sí aconsellable, fer-ho després de cada estudi o actuació. En tot cas, caldrà almenys desmuntar-lo i espolsar-lo per tal de guardar-lo el més sec possible.

La neteja del flabiol pot ser de diferents ordres i magnituds:

- **Neteja ordinària:** després de cada estudi o actuació.
- **Neteja extraordinària:** de tant en tant, en funció de com s'embruti l'instrument.
- **Neteja de tipus professional,** per a la qual s'haurà de procedir al desmuntatge d'algunes peces, cosa que haurà de fer un professional acreditat o, potser millor que ningú, un fabricant de flabiols.

Que un flabiol s'embruti més o menys depèn:

- De l'ús que se'n fa, quant a hores d'interpretació.
- Del tipus de saliva de l'intèrpret.
- Del lloc on es toca: en un ambient humit i pol·lós l'instrument s'embrutarà més que en un lloc sec i arrecerat.
- De la freqüència i qualitat de cada neteja: una bona i continuada neteja ordinària evitarà o retardarà la necessitat d'altres neteges més contundents.

Vegeu tot seguit com procedir a la neteja del flabiol basant-se en dos punts concrets de l'instrument:

NETEJA DEL PAS D'AIRE

• **Ordinària:** amb una ploma de cua de colom o un petit escovilló. Els residus que quedin a la sortida del pas d'aire o parets laterals de la finestra poden eliminar-se amb una brotxa o un pinzell de pèl un xic dur.

• **Extraordinària:** passant-hi una eina metàl·lica⁽¹⁾ que netegi bé les superfícies i les arestes.

• **Professional:** a base de desmuntar el bloc⁽²⁾.

En els dos primers casos cal fer-ho amb el flabiol humit, és a dir, després de tocar-hi, però en el tercer cas s'aconsella fer-ho amb el flabiol ben sec.

NETEJA DE L'INTERIOR DEL TUB

• **Ordinària:** La part que correspon al bec, així com els extrems de la cama, són de fàcil neteja, ja que podem utilitzar un escovilló de cotó que entri bastant ajustat. Per a la part central de la cama, on sobresurten les dues anelles metàl·liques dels forats 1 i 5, haurem d'utilitzar un raspall cilíndric amb mànec o un utensili semblant.

• **Extraordinària:** Utilitzant una eina metàl·lica no excessivament agressiva que al passar-la circularment s'emporti el llot o residus grassos de l'interior del bec i part superior de la cama, sense deteriorar el perfil del tub.

• **Professional:** Desmuntant les anelles dels forats 1 i 5 i passant-hi el mandrí adequat. Igualment al bec, traient-li el bloc.

Conservació del flabiol

LA FUSTA

Essent que la fusta del flabiol no està envernissada, és aconsellable que, al guardar-lo, quedi enfundat en un drap de cotó.

És bo, de tant en tant, untar el flabiol amb oli d'ametlles dolces, especialment quan és nou, a l'estiu, i si fa temps que no el fem servir. Aquesta lubricació ajuda a tancar els porus de la fusta i, a més, facilitar el pas del vent, amb la qual cosa el so resulta més suau i més nítid. Podem utilitzar un escovilló adequat o una ploma de gall dindi impregnada d'oli i passar-la un parell de vegades per l'interior del tub, procurant que aquest quedi ben

(1) Aquesta eina no existeix comercialment, però podeu crear-la adequant una llima d'ungles metàl·lica, a base d'escairar la punta i eliminar el gra d'una de les cares.

(2) No aprofundirem en aquest punt perquè aquesta operació, en principi, no està a l'abast de l'alumne i, en tot cas, cal aprendre-la al costat d'un professional experimentat.

La respiració

Tots sabem que la respiració és l'acte vital per excel·lència. En tot cas, els cantants i els instrumentistes de vent no hem de fer altra cosa que posar els mecanismes naturals de la respiració al servei de la interpretació musical per mitjà de l'instrument i les seves peculiaritats.

La respiració consta de dos moviments: la **inspiració** i l'**expiració**. Si bé en la pràctica habitual i inconscient de la respiració els dos moviments respiratoris tenen la mateixa durada, per a la pràctica de qualsevol instrument de vent, inclòs el cant, la inspiració es realitza de forma breu i profunda, en tant que l'expiració es fa lentament i, per tant, en un espai de temps més o menys llarg, variable segons la quantitat i la pressió d'aire que demana cada instrument i cada tessitura. En el cas concret del flabiol, hom pot dir, *a priori*, que es tracta d'un instrument "còmode de bufar", ja que ni la quantitat d'aire ni la pressió exigides no solen presentar dificultats importants a l'instrumentista, si bé aquests paràmetres varien sensiblement d'un instrument a un altre. Així, doncs, direm que un flabiol és més "dur" o més "dolç", segons que requereixi més o menys quantitat i pressió d'aire.

Diferents formes de respiració

Podem distingir tres tipus bàsics de respiració: la respiració abdominal o diafragmàtica, la respiració intercostal o toràctica i la respiració clavicular.

En general, cada posició del cos té una tendència natural a un cert tipus de respiració amb el seu efecte corresponent:

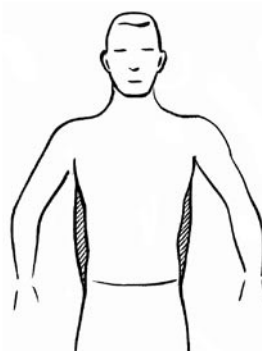
Ajagut: **Respiració abdominal**. Efecte: Inflar el ventre.

Assegut: **Respiració intercostal**. Efecte: Eixamplar lateralment el tòrax (vulgarment dit, separar les costelles).

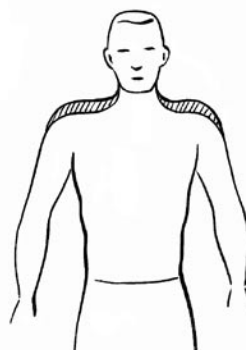
Dret: **Respiració clavicular**. Efecte: Aixecar les espatlles.



Respiració abdominal



Respiració intercostal



Respiració clavicular

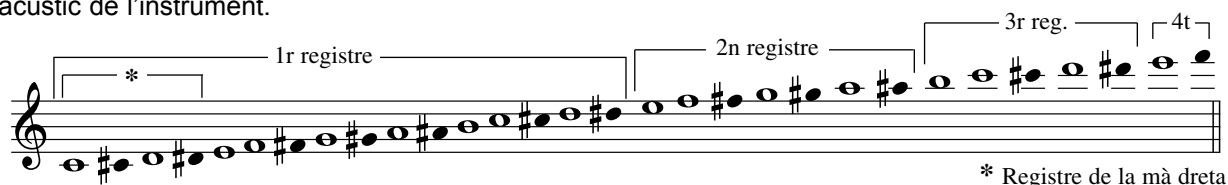
La respiració musical

La respiració aplicada a la pràctica musical consisteix a col·locar la quantitat necessària d'aire en el lloc adequat (inspiració) per tal de poder-lo comprimir i expulsar-lo amb la pressió necessària (expiració) formant el que, tradicionalment, rep el nom de **columna d'aire**.

Els instrumentistes de vent hem d'emprar, essencialment, la **respiració abdominal**, anomenada també **respiració diafragmàtica** per la importància decisiva dels moviments del **diafragma**, que és el múscul que, com una cúpula mòbil, separa el tòrax de l'abdomen.

Els registres del flabiol

L'extensió del flabiol es divideix en diferents tessitures, àmbits o registres, d'acord amb el comportament acústic de l'instrument.



Els diferents registres poden rebre també noms específics:

1r registre: **registre greu**

2n registre: **registre mitjà**

3r registre: **registre agut**

4t registre: **registre sobreagut**

Cada registre té les seves característiques sonores i exigeix, per part de l'instrumentista, unes determinades maneres de fer, com ja anirem veient progressivament.

El primer registre

Emissió de les notes diatòniques o naturals

Vegeu les digitacions en la TABULATURA.

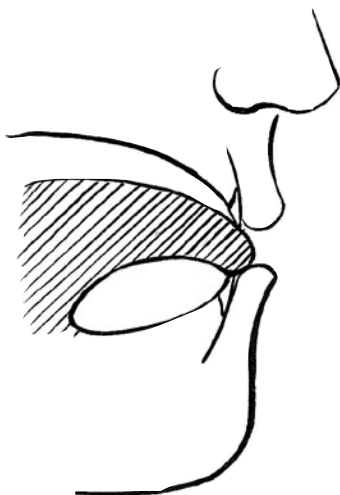
Començarem per la nota



ADVERTÈNCIA ESPECIALMENT IMPORTANT PER ALS AUTODIDACTES

- Cal dirigir l'instrument a la boca i no al revés.
- La pressió dels dits sobre l'instrument ha de ser lleugera, evitant d'oprimir els dits sobre el flabiol més del que és necessari.

Col·locarem la llengua segons el dibuix de la figura següent:



i bufarem tot pronunciant una síl·laba intermèdia entra **da** i **ta**. Convé que el so no sigui excessivament dèbil. Per trobar la pressió necessària farem l'exercici següent: Atacarem la nota bufant poc i anirem augmentant progressivament la pressió del vent. Observarem que hi ha un moment en què la nota "ronca" i seguidament sona la mateixa nota una octava més alta. El so que es produeix just abans que la nota comenci a roncar és l'adequat. Repetirem l'experiència anterior amb les notes



i després de tornar a passar per la nota



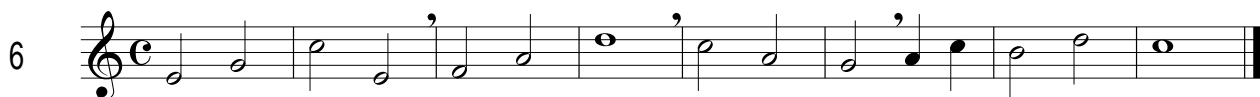
farem sonar la nota



Cal que tinguem cura de tapar **perfectament** tots els forats: altrament sortiran uns sons estranys, com una mena de xiulets. També hem de

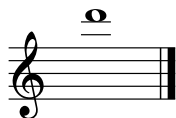
Exercicis melòdics

Cal practicar aquests exercicis tocant el matís *forte* i utilitzant el metrònom per tal de cenyir-se a un *tempo* concret. Aquest *tempo* pot oscil·lar entre 66 i 84 negres per minut. (M.M. ♩=66-84)



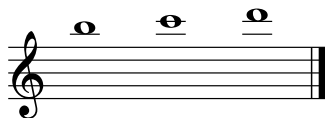
El tercer registre

Les notes del tercer registre exigeixen una gran quantitat i pressió d'aire, així com un cop de llengua enèrgic. Molt més encara pel que fa a la nota

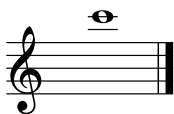


on des del diafragma haurem de sostenir molt bé la columna d'aire i bufar fort pronunciant la síl·laba **ta** de forma molt contundent. La llengua, doncs, picarà de punta i amb força contra el bec del flabiol. Per tallar les notes d'aquest tercer registre, caldrà que la llengua també actuï enèrgicament.

Només són tres les notes diatòniques del tercer registre:

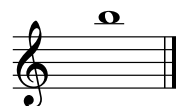


Atenció especial mereix la nota



ja que presenta dues posicions, totes dues ben importants: el **do tapat** (T) i el **do forcat** (F). El **do tapat** exigeix **obligatòriament** tenir tapat el forat de registre. El **do forcat**, com en el cas de les notes del segon registre, admet les dues possibilitats, essent més aconsellable deixar obert el mig forat de registre. El mateix és aplicable a la nota **re**.

Pel que fa al **si**



ja veiem en la TABULATURA que la posició correcta és amb el forat de registre tapat, però podem obrir-lo una mica –molt poc– quan s'executa amb valors breus i/o en un matis no massa fort.

Així doncs, els exercicis que vénen a continuació caldrà practicar-los de dues maneres, segons els dos procediments següents:

1. Forat de registre tapat i **do tapat**.
2. Forat de registre obert (mig forat) i **do forcat**.

Com ja s'ha comentat anteriorment, la pressió del vent serà diferent en un cas o en l'altre.

Exercicis melòdics

Recordem que, per ara i tant, cal tocar sempre en el matis *forte*.



Les notes greus (el registre de la mà dreta)

Tapant amb la mà dreta els forats de la part inferior de l'instrument, s'obtenen unes notes aflautades de gran qualitat expressiva. Si bé són notes que no s'utilitzen mai en sardanes convencionals, perquè el fet d'utilitzar-les significa obligatòriament deixar de tocar el tamborí –almenys en aquell moment–, l'ús de la mà dreta en obres de concert per a cobla, i en obres per a flabiol i piano, és cada vegada més freqüent.

La digitació d'aquestes notes greus pot variar d'un instrument a un altre, en funció del nombre de forats de què disposin. Entre els instruments antics trobem exemplars amb tres, quatre i fins a cinc forats per a

la mà dreta (això presenta unes digitacions particulars per a cada instrument i una afinació no sempre ben resolta). L'actual constructor Pau Orriols ha ideat una distribució òptima de quatre forats –un per a cada semitò– tal com s'indica a la TABULATURA.

L'emissió d'aquestes notes exigeix una columna d'aire amb poca pressió però molt ampla. Per tant, es recomana obrir el coll com si volguéssim pronunciar una vocal intermèdia entre la **a** i la **o**. La llengua ha d'actuar amb molta suavitat, tant a l'hora d'atacar les notes com en tallar-les.

També hem de procurar –en aquestes notes– donar tot el volum de so que admet l'instrument.

Exercicis

31 

32 

33 

34 

35 

36 

37 

Practiqueu aquest darrer exercici amb els dos procediments d'octavació.

Metodització del present capítol

Per a la metodització del present capítol caldrà seguir la línia iniciada en el capítol anterior, d'acord amb els criteris que allí s'exposen.

El desglossament dels diferents temes d'aquest capítol s'anirà alternant convenientment amb els estudis del capítol 6 i les melodies a vèries veus del capítol 7.

Les notes alterades (I): el Si \flat

Com ja s'ha comentat anteriorment, el flabiol és un instrument essencialment diatònic que, mitjançant les claus, s'ha cromatitzat. Cada clau obre i tanca un petit forat que serveix per elevar mig to sengles notes diatòniques. D'acord amb això, podem observar que, partint de la posició de la nota **la** i obrint la clau que correspon al dit **3**, obtindrem el **la \sharp** (o **si \flat**).

El dit 3 actuarà de punta sobre la clau, amb el mateix arqueig adoptat fins ara en tapar el seu forat, si bé amb tendència a desplaçar-se vers l'extrem de la clau, per tal d'obrir-la amb la força mínima.

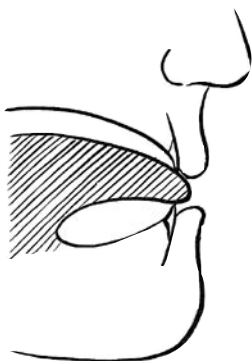


(*) Per a l'execució de l'interval **si \flat -sol** cal que el dit 3 no salti de la clau al forat, sinó que rellisqui sense perdre contacte amb l'instrument.

Per tal d'aconseguir un equilibri en el resultat sonor, cal que la llengua actuï d'acord amb cada tessitura. Així, doncs, en les notes més greus evitarem picar contra el bec, col·locant la punta de la llengua darrere les dents inferiors.



El resultat serà un picat acampanat i esponjós. Al contrari, a les notes agudes cal que la llengua piqui enèrgicament i de punta contra la *boquilla*, tal com ja s'ha dit en parlar del tercer registre.



Per a les notes intermèdies caldrà trobar, en cada moment, la posició adequada de la llengua.



D'aquesta manera aconseguirem que les notes del registre greu –el més dèbil– no siguin excessivament seques i guanyin sonoritat, i les del registre agut, en ser més seques, resultin el menys estridents possible. És a dir: **per obtenir sempre el mateix efecte en el picat, cal que la llengua utilitzi l'articulació pròpia de cada tessitura.**

Així, doncs, en un exercici com el següent, es començarà picant molt suaument amb la punta de la llengua darrere les dents inferiors i cada vegada s'anirà col·locant la llengua més de punta, fins arribar a les notes agudes en que picarem molt sec, amb la punta de la llengua contra la punta del bec. Inversament a la baixada, és clar. Recordem que, com sempre, la pressió del diafragma serà constant.



Aquest picat acampanat que proposem és l'adequat quan les notes sonen lleugerament separades, com en el cas de l'exercici precedent.

El picat en valors curts i seguits demana que la llengua tingui tendència a picar sempre de punta, retrocedint amb agilitat i rapidesa.

Exemple:



Allegretto

79

En l'estudi següent serà el mateix alumne qui col·locarà els gafets corresponents:

Andantino

80

poco rit.

Les notes alterades (IV): sol[♯] o la[♭] - do[♯] o re[♭] - mi[♭] o re[♯]

A l'estudiar el si[♭] hem vist que aquesta nota es produeix des de la posició del la, obrint la clau més propera. El mateix succeeix amb les altres notes alterades, objecte d'aquest capítol. O sigui, que es parteix del sol per obtenir el sol[♯] (o la[♭]), del do per obtenir el do[♯] (o re[♭]), i del re per al re[♯] (o mi[♭]).

Posicions reals i posicions auxiliars

Observant la TABULATURA comprovarem que, exceptuant el si[♭] agut, existeixen dues o més posicions per a cada una de les notes cromàtiques. Les posicions que apareixen en un primer terme de cada

una d'aquestes notes són les anomenades **posicions reals** que, en principi, són les que ofereixen més garanties d'afinació i qualitat de so i, per tant, són les que estudiarem en primer terme. Les altres posicions, anomenades **posicions auxiliars**⁽¹⁾ —de fet tan importants com les posicions reals— seran tractades més endavant. La utilització d'unes o altres vindrà condicionada per les característiques de cada passatge musical.

(1) En l'argot professional les posicions auxiliars també s'anomenen *tranquilles* o *trenquilles*.

94 **Moderato**

L'ús de les claus en el *legato*

Els passatges en *legato* en què un mateix dit s'ha de desplaçar d'una clau a un forat o viceversa, presenten més o menys dificultat segons els casos.

En principi, la dificultat és mínima si es tracta de deixar anar la clau, com per exemple en els lligats següents:

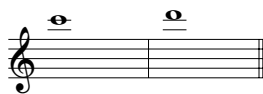
Lligats dificultosos

El *legato* ens presenta sovint certes dificultats de digitació i/o emissió:

a. Dificultat de digitació motivada pel moviment simultani de diversos dits (pàg. 42) o pel fet d'haver de relliscar sobre una clau (pàg. 90).

b. Dificultat d'emissió, com és el cas dels intervals superiors a l'octava i, en general, dels lligats ascendents que impliquen un canvi de registre.

Aquest darrer cas és el de la majoria de lligats que van a parar a les notes



ja que resulten o poden resultar d'una certa dificultat.

LLIGATS QUE VAN AL RE AGUT

La facilitat, dificultat o impossibilitat dels lligats que desemboquen al **re** agut, tals com



depèn exclusivament de la qualitat de cada instrument. Cal donar la pressió necessària perquè surtin aquests lligats, però si l'instrument no respon adequadament, per molt fort que es bufi tampoc no surten.

LLIGATS QUE VAN AL DO AGUT

Interès especial mereix el lligat



perquè malgrat ser un interval que apareix amb relativa freqüència, presenta dificultats en alguns instruments. Inicialment cal observar si, **donant la pressió adequada**, és possible lligar el **sol** amb el **do de força**. Si no surt o surt molt forçat, podem provar-ho lligant-ho amb el **do tapat**. Si tampoc no surt, podem aconseguir-ho si al passar del **sol** al **do tapat** belluguem el dit 3 de manera que s'obri un xic aquest forat: no cal que s'obri gaire, tan sols una escletxa és suficient perquè pugui produir-se el lligat, aconseguint certa suavitat. El forat de registre es mantindrà tapat, o bé s'haurà de tancar simultàniament al obrir l'escletxa del forat 3.

El que s'acaba d'exposar és també aplicable a d'altres lligats com



per bé que, a la pràctica, no són tan corrents com l'anterior.

Pel que fa al lligat



cal utilitzar el **do forcat**, obrint la clau del **si**, en el moment de fer el lligat, tal com ja ha estat explicat en pàgines anteriors.

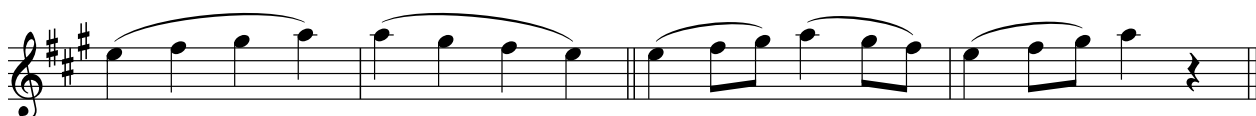
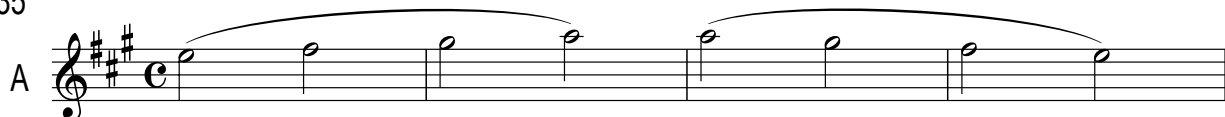
Allegro moderato

105

El sol# forcat

Utilitzeu el **sol# forcat** allà on no s'indiqui una altra posició.

135



136



Exercicis de mecanisme complementaris

Com a cloenda del present capítol s'exposa una petita col·lecció d'exercicis que, a més de complementar el contingut del quadern *Exercicis de mecanisme per a flabiol i tamborí* (Ed. Boileau, Barcelona, 1985), poden servir, per al flabiolaire ensinistrat, com a **manteniment de l'agilitat**, ja que es tracta d'unes propostes que cal dominar a gran velocitat i amb estricta pulcritud.

1. Recopilació d'escala i arpegis

MODES MAJORS

174

175

ONZAVES (4es ampliades)

187

A

B

DOTZAVES (5es ampliades)

188

A

B

4. Triple picat

189

A

B

Mètode bàsic per a l'estudi del flabiol i tamborí

Volum II

Jordi León



Metodització del present capítol

Els estudis del present capítol han estat concebuts de tal manera que els aspectes tècnics i virtuosístics de l'instrument es vegin emmarcats en un contingut musical que faci interessant el seu estudi i la seva interpretació.

També s'ha pensat en el fet que el deixeble adquireixi una preparació eficaç per a la pràctica professional, tant des del punt de vista tècnic i artístic com en el que són els aspectes pràctics del nostre ofici. Per aquesta darrera raó, s'han col·locat lletres o números d'assaig, repeticions llargues o curtes i salts: s'ha evitat la col·locació d'alteracions de precaució –ja que en la pràctica professional no sempre s'hi troben– i, en general, la indicació de respiracions i digitacions, deixant-ho a criteri del deixeble amb la supervisió del mestre. Amb tot això s'intenta acostumar l'alumne a l'ús del llapis i la goma, cosa absolutament indispensable en una pràctica professional seriosa.

RECORDANÇA AL MESTRE NARCÍS PAULÍS

Per tal de donar continuïtat a les lliçons que vaig rebre del mestre Narcís Paulís, i fent ús de la prerogativa que ell mateix em va atorgar quan vaig començar la meva tasca docent al Conservatori de Barcelona, he volgut incloure algunes de les seves propostes didàctiques, sovint basades en breus melodies o simples exercicis, desenvolupats per mi en forma de petits estudis. En tots aquests casos hi trobareu les sigles N.P. (Narcís Paulís).

En aquests estudis, la part de tamborí s'entén sota el concepte tradicional, és a dir, seguint la seqüència rítmica indicada o bé improvisant el ritme, segons els casos. També trobarem molts estudis en què, ja sia pel seu caire melòdic, o bé pel seu contingut estilístic, o pel fet d'usar constantment la mà dreta per al flabiol, ens caldrà prescindir del tamborí.

* * *

NOTA ALS PROFESSORS

Amb la finalitat de desenvolupar el sentit pràctic i la rapidesa de reacció del deixeble, proposo que, de tant en tant, quan aquest ja tingui dominada una lliçó, el mestre l'inviti a reemprendre amb rapidesa la interpretació d'un fragment concret, tot indicant-li, per exemple: "3 abans A per saltar a *coda*" o "8 amb anacrusi abans del 4" o "a la B com a 2a", etc.



El mestre Narcís Paulís en un fotografia de l'any 1975

Andante (♩ = 88)

1 N.P. *f*

Moderato (♩ = 100)

2 *f*

Allegretto (♩ = 108 - 112)

17 N.P.

Andante sostenuto (♩ = 88)

18

Allegretto (♩ = 108)

mf e leggiero

ritardando

Tempo I°

mf

poco rit.

36 Estudi per la pràctica del tamborí a contratemps.

Allegretto grazioso ($\text{♩} = 112$)

mf *f* *ff* *p* *tr* *mf* *f* *tr*

A **B** **C**

37 Estudi per la pràctica de certes posicions auxiliars poc habituals.

Aquest estudi es pot interpretar ometent els fragments de tipus cadencial escrits en notes petites.

Allegro moderato ($\text{♩} = 108 - 112$)

f *mf* *tr* *3* *p*

A

Allegro giocoso

f *i ben decidit* *frull.* *fp* *ff* *rit.* *mf*

CODA *poco rit.* *frull.*

a tpo. 1. 2. "Rag-time" *p*

p *mf* *p* *rit.* 6 *tr* *a tempo* *frull.* *mf* *fp* *f* *frull.*

CODA *rit.* *frull.* *f* *i ben decidit* *frull.* (2)

- (1) Xuclant.
- (2) Diatònicament.

VII. 20 melodies tradicionals a diverses veus

EL ROTLLETÓ

Allegretto

1

DANSES DE VILANOVA

A en Pau Orriols

Allegretto

17

*

f

f

f

A

B

mf

mf

mf

C

p

* 3a veu opcional.

EL GEGANT DEL PI

Aquesta versió presenta diverses possibilitats: la primera veu pot ser acompanyada per qualsevulla de les altres tres, bé que, preferentment, per la 2a o la 4a. La 4a veu pot substituir la 3a i, tanmateix, pot sonar a quatre i cinc veus.

19

A

CODA B

LA MARGARIDETA

Temps de sardana

The musical score is written for a piano and a flabiol in 2/4 time. It consists of six systems of music. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the flabiol part is written in a single staff (treble clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (f, mf, p, cresc.), articulations (trills, triplets), and section markers (A, B, C). The tempo is marked 'Temps de sardana'.

System 1: The piano part begins with a forte (f) dynamic. The flabiol part features a triplet of eighth notes. The system ends with a mezzo-forte (mf) dynamic.

System 2: The piano part continues with a mezzo-forte (mf) dynamic. The flabiol part features a triplet of eighth notes. The system ends with a mezzo-forte (mf) dynamic.

System 3: The piano part includes a crescendo (cresc.) marking. The flabiol part features a triplet of eighth notes. The system ends with a mezzo-forte (mf) dynamic.

System 4: The piano part includes a mezzo-forte (mf) dynamic. The flabiol part features a triplet of eighth notes. The system ends with a mezzo-forte (mf) dynamic.

System 5: The piano part includes a forte (f) dynamic. The flabiol part features a triplet of eighth notes. The system ends with a mezzo-forte (mf) dynamic.

System 6: The piano part includes a mezzo-forte (mf) dynamic. The flabiol part features a triplet of eighth notes. The system ends with a mezzo-forte (mf) dynamic.