



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

El *vibrato* en el saxofón clásico de la escuela francesa
de Marcel Mule.

Tesis que para obtener el Título de Licenciado
Instrumentista en Saxofón

Presenta:

Gregorio Palma Torres

Director de Tesis: M. Roberto Benítez Alonso

México, DF. Febrero 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CAPÍTULO 1. EL VIBRATO

1.1 Definición de *vibrato*

En la música, no existe un elemento que pueda causar más discusión que el *vibrato*, puesto que, cuando se habla sobre éste, se genera una gran cantidad de opiniones a favor y en contra de este elemento tanto en el canto como en la música instrumental, debido, principalmente, a los distintos usos y aplicaciones de éste en la música, así como a los diferentes métodos de enseñanza que emplean los profesores para enseñar al alumno este elemento musical que se utiliza con propósitos expresivos y para embellecer el sonido.

Jean-Marie Londeix (Francia) importante saxofonista, menciona en el libro *El Saxofón Ameno* sobre el *vibrato*: es la ondulación ligera y regular del sonido, practicada intencionalmente, sirviendo al interés musical, para “reforzar”, al menos convencionalmente, el valor expresivo de las notas.¹

Roberto Benítez (CUBA-MÉX) concibe al *vibrato* como una “fluctuación o variación de la afinación del sonido”,² por su parte, el *Dictionary of Music and Musicians* de George Grove (EU) (INGLATERRA) lo expone como “una ligera y mas o menos rápida fluctuación del tono para propósitos expresivos; algunas veces, el término es aplicado como una variación de intensidad”,³ mientras que Gustavo Martín (MÉX) lo define de la siguiente forma: “El *vibrato* es básicamente una ligera modulación de la frecuencia (afinación) de un sonido, combinado con un elemento de modulación en amplitud a un nivel aún más pequeño”.⁴

Si nos diéramos a la tarea de buscar información sobre el *vibrato* en la música, encontraríamos un gran número de conceptos y definiciones acerca de su aplicación tanto en el canto como en instrumentos musicales, a pesar de esto, no se cuenta con algún término que pueda ser tomado como ideal, ya que todas las definiciones y

¹ LONDEIX Jean-Marie. *El saxofón Ameno*. Trad. de Manuel Mijan. Henry Lemoine, París, 2000. Pág. 15.

² Benítez Alonso Roberto. *Saxofón Guía Metodológica*. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tlaxcala. México, 2003. Pág. 38.

³ Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, 1980. Pág. 697.

⁴ Martín Márquez, Gustavo, “El Vibrato en el violonchelo. Origen, características, mecánica muscular, estudio y aplicación musical” en <http://www.gustavomartin.com.mx>, (consultado el 21.04.12). 18:00 hrs.

Agradezco a Dios por la vida que me ha regalado, por todo lo que día a día me concede y por todas las bendiciones que he recibido. Por que se que nunca he estado solo y se que nunca lo estaré, por que he recibido en abundancia, por todo lo que soy y tengo.

A mis papás y hermanos, por todo el apoyo que he recibido, por sus regaños y consejos, por alegrar mi vida todos los días y hacerla más fácil, por los sacrificios, por que se que siempre han estado ahí y siempre lo estarán, y se que siempre podré contar con ustedes en cualquier momento. Por que me enseñaron que a pesar de los problemas se puede salir adelante.

A mis amigos, por todas las experiencias vividas, consejos, conocimiento, amistad, fraternidad, por ser parte importante de mi vida. Por que cada uno de ustedes me ha enseñado algo muy valioso y han marcado mi vida. Se que me apoyan en todo momento y que puedo contar con ustedes.

A mis maestros, que a lo largo de mi formación, me han regalado el conocimiento y las experiencias que hoy me permiten llegar a este momento tan importante de mi vida. Por que son ejemplos a seguir para todos los que vamos atrás de ustedes, por compartir gran parte de su vida conmigo.

¡Gracias a todos!

Gregorio.

“Dios, concédeme serenidad para aceptar las cosas que no puedo cambiar, valor para cambiar las que si puedo y sabiduría para discernir la diferencia. Hágase tu voluntad y no la mía, que así sea”

“Sólo por hoy”

“Vive y deja vivir”

“Poco a poco se va lejos”

AA.

"Todos somos unos genios. Pero si juzgas a un pez por su habilidad de escalar un árbol, vivirá su vida entera creyendo que es estúpido”

Albert Einstein.

“EL *VIBRATO* EN EL SAXOFÓN CLÁSICO DE LA ESCUELA FRANCESA DE
MARCEL MULE”.

AGRADECIMIENTOS

PENSAMIENTOS

ÍNDICE

JUSTIFICACIÓN	I
INTRODUCCIÓN	IV

CAPÍTULO 1. EL *VIBRATO*

1.1	Definición del <i>Vibrato</i> .	1
1.2	El <i>Vibrato</i> en el Canto.	3
1.3	El <i>Vibrato</i> en Instrumentos Musicales.	6
1.3.1	Familia de los Instrumentos de cuerda (Violín).	6
1.3.1.1	Tipos de <i>Vibrato</i> en el Violín.	9
1.3.2	Instrumentos de Viento	10
1.4	Características generales del <i>Vibrato</i> en general en distintas etapas de la historia	11
1.4.1	Siglo XVI	12
1.4.2	Siglo XVII	12
1.4.3	Siglo XVIII	13
1.4.4	Siglo XIX	13
1.4.5	Siglo XX	14
1.4.6	Siglo XXI	14

CAPÍTULO 2. ASPECTOS GENERALES DEL SAXOFÓN.

2.1	Invención del saxofón.	15
2.2	La familia del saxofón.	20
2.3	Técnica básica del saxofón. Elementos técnicos necesarios para llevar acabo el <i>vibrato</i> en el Saxofón.	26
2.3.1	Embocadura.	28
2.3.2	Los dientes en la embocadura.	30
2.3.3	Posición de la Boquilla.	32
2.2.4	Sonido.	33
2.4	Respiración baja, abdominal y/o costo-diafragmática.	35
2.5	Ejercicios para desarrollar la respiración diafragmática.	39

CAPÍTULO 3. MARCEL MULE.

3.1	Datos Biográficos.	42
3.2	Cuarteto de Saxofones de Marcel Mule.	46
3.3	Marcel Mule. Educador.	49

CAPÍTULO 4. EL *VIBRATO* EN EL SAXOFÓN.

4.1	Inicios históricos del <i>Vibrato</i> en el saxofón.	55
4.2	Tipos de <i>Vibrato</i> en el Saxofón.	57
4.2.1	<i>Vibrato</i> de Mandibular	57
4.2.2	<i>Vibrato</i> Labial.	57
4.2.3	<i>Vibrato</i> de Garganta.	58
4.2.4	<i>Vibrato</i> de Diafragma.	59
4.2.5	<i>Vibrato</i> de dedo (Flattement).	60
4.3	Velocidad del <i>Vibrato</i> .	62
4.4	Variantes del <i>Vibrato</i> respecto a la Amplitud y Longitud.	64

4.4.1	<i>Vibrato</i> regular.	64
4.4.2	<i>Vibrato</i> rápido.	64
4.4.3	<i>Vibrato</i> irregular.	65
4.4.4	<i>Vibrato</i> de menos (-) a más (+).	65
4.4.5	<i>Vibrato</i> de más (+) a menos (-).	65
4.4.6	<i>Vibrato</i> de menos (-) a más (+) irregular.	66
4.4.7	<i>Vibrato</i> de más (+) a menos (-) irregular.	66
4.4.8	<i>Vibrato</i> aproximado.	67
4.4.9	<i>Vibrato</i> bajo.	67
4.4.10	<i>Vibrato</i> alto.	68
4.4.11	<i>Vibrato</i> bajo irregular.	68
4.4.10	<i>Vibrato</i> alto irregular.	69
4.5	Ejemplos musicales del vibrato ligero y el vibrato amplio.	70
4.5.1	<i>Vibrato</i> ligero.	73
4.5.2	<i>Vibrato</i> amplio.	74

CAPÍTULO 5. ESTUDIO DEL *VIBRATO*.

5.1	Técnica básica para el estudio del <i>vibrato</i>	77
5.2	Audición e imitación del <i>vibrato</i>	78
5.3	Ejercicios	79

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	87
--------------------------------	----

BIBLIOGRAFÍA	89
--------------	----

ANEXOS	
--------	--

JUSTIFICACIÓN

En México, el saxofón como instrumento musical goza de gran aceptación y la música escrita para este instrumento, es bien recibida por la mayoría de las personas; debido a la gran diversidad de sonoridades, timbre y características que el saxofón posee; dicho instrumento ha sido objeto de inspiración de una gran cantidad de composiciones musicales por parte de compositores de música popular, contemporánea y música clásica.

El uso del saxofón no sólo se limita a la música clásica, la gran cantidad de posibilidades sonoras con que cuenta el saxofón ha hecho que este instrumento sea un referente en el jazz, además el saxofón en las Bandas Sinfónicas es parte de su dotación, no hay Banda Sinfónica sin saxofones (Se utiliza permanentemente, no es como las orquestas, que cierto número de obras lo utiliza). También es utilizado en diferentes grupos de música versátil (norteña, son cubano, etcétera).

El saxofón es asociado, comúnmente, con el jazz o con la música de bandas de marcha de escuelas, bandas de comunidades rurales que tocan en las fiestas del pueblo y hasta en el sepelio de algún vecino del lugar; tales afirmaciones conviene ser mencionadas por lo siguiente:

En mi caso, antes de ingresar a la Escuela Nacional de Música estude en la Escuela de Bellas Artes de Toluca en la cual cursé durante cinco años la carrera de Laboratorio de Música Infantil; durante este tiempo en ningún momento se nos mencionó la existencia de repertorio clásico escrito para saxofón, toda la instrucción musical por parte del profesor fue inclinada hacia el jazz, incluso se formó una orquesta de saxofones y el repertorio que se ejecutaba estaba compuesto por música de las grandes bandas, danzones, mambos, cha-cha-chas, etc. El repertorio individual se componía por estudios melódicos del *Método para Saxofón* de H. Klosé, Solos del libro *Omnibook* de Charlie Parker, adaptaciones de boleros, baladas y canciones de dominio público, entre otros.

Es muy importante aclarar que al mencionar el repertorio no lo hago de manera despectiva refiriéndome a la música popular, se menciona, ya que a pesar de que Toluca es una ciudad importante que se encuentra cerca del Distrito Federal no se tiene

conocimiento sobre el tema, por lo tanto, alumnos de estas escuelas desconocen cualquier información que pueda ir más allá de la mencionada anteriormente y su formación como músicos es severamente limitada.

Al concluir mis estudios en esta escuela continúe tocando saxofón periódicamente, hasta llegar al momento de decidir qué licenciatura estudiar, por tanto, conseguí información sobre la Escuela Nacional de Música, cumplí con todos los procedimientos y logré ingresar a la Institución.

Hasta ese momento desconocía que el estudio del saxofón, que se imparte en dicha Institución, está enfocado en la música clásica, pues yo creía que iba a estudiar jazz. En cuanto a mi experiencia, estudiar saxofón fue muy complicado pues el maestro daba por hecho que yo tenía el conocimiento básico de saxofón clásico; sin embargo, la realidad era otra ya que la posición de la embocadura, de las manos al tocar y la forma de respirar eran incorrectas, también, jamás había utilizado elementos de interpretación en la música como dinámicas, agógica, articulaciones compuestas, etc. Además de lo anterior, tenía deficiencias técnicas, y tenía otra información la cual no me permitía abordar eficazmente el repertorio clásico o académico para saxofón, también, desconocía el uso del *vibrato*.

Por estas razones pasé los primeros años de mis estudios aprendiendo los elementos básicos de la ejecución del saxofón, con el paso del tiempo, poco a poco fui corrigiendo las deficiencias que tenía hasta llegar al *vibrato*.

El *vibrato* es uno de los elementos musicales más importantes que intervienen en la interpretación de una obra del repertorio clásico, no sólo en el saxofón sino en la mayoría de los instrumentos musicales que utilizan este elemento. En la escuela clásica de saxofón, el uso del *vibrato* se da en ciertos momentos durante toda la obra. En la época de Marcel Mule, el *vibrato* era usado en todo momento.

Existen muchas formas de desarrollar el *vibrato* dependiendo del estilo, época de la obra y hasta del gusto del intérprete, algunas de las diferencias pueden ser en intensidad y velocidad.

En el transcurso de la carrera como instrumentista de saxofón, tuve la oportunidad de compartir experiencias con otros alumnos de primer ingreso al curso propedéutico y de licenciatura de saxofón y la mayoría de nosotros desconocíamos

aspectos básicos acerca del saxofón, sin hablar del *vibrato*, el cual sólo unos cuantos conocían.

Es importante que los alumnos, los cuales inician el estudio de saxofón, en cualquier lugar del país, tengan acceso a la información que habla respecto a dicho instrumento, siendo éste relativamente joven, no existe suficiente información disponible y la poca información con la que se cuenta en México, es difícil de conseguir, es muy costosa para un estudiante o está en otro idioma y, para la mayoría de alumnos, resulta complicado tener acceso a tal información.

El presente trabajo es una recopilación de información y experiencias personales que he adquirido a lo largo de mi formación musical iniciada en Toluca, la cual continuó en la Escuela Nacional de Música; es un producto de todas las experiencias vividas y compartidas con maestros y amigos saxofonistas.

Este trabajo pretende ser una guía inicial para los alumnos que inician el estudio del saxofón y busca ser una referencia de información básica del instrumento y apoyo didáctico para la enseñanza del *vibrato*.

INTRODUCCIÓN

La hipótesis inicial fue la siguiente: Una formación inicial y conocimiento acerca del *vibrato* en alumnos de saxofón, obtendrá mejores resultados en la interpretación musical de obras para este instrumento; no obstante en el transcurso de la elaboración del trabajo, pude darme cuenta de lo siguiente: El conocimiento sobre la enseñanza del *vibrato* en el saxofón puede estar escrita, pero necesita de la experiencia de los instrumentistas para ser aprendida.

El presente trabajo es una guía para los alumnos que inician el estudio del saxofón y que aún no cuentan con suficiente información respecto al tema. Principalmente, para aquellos que no tienen acceso a esta información debido a que en el lugar en donde viven no cuenta el con material de consulta necesario. En estos lugares, se cuenta únicamente con las bases de la técnica (conocimiento) de la Escuela Francesa (que se imparte en la Escuela Nacional de Música), el uso del *vibrato*, repertorio, entre otros.

Cuando un alumno inicia el estudio del saxofón, surgen muchas dudas y, es común, que éste no tenga la certeza sobre a qué se está enfrentando; para estos alumnos, es necesario, contar con una fuente de consulta que les permita conocer los aspectos generales, así como la información básica sobre temas como historia, técnica y tipos de saxofones, etc. es decir, requieren herramientas que les permitan desarrollar un aprendizaje integral del instrumento; de igual forma, es esencial mencionar otros elementos, no menos importantes, que influyen en la técnica de ejecución del saxofón como lo es la respiración diafragmática, la cual los alumnos no saben realizar de forma correcta, también es de suma importancia brindarles ejercicios que les permita conocer y dominar ésta técnica.

El alumno debe aprovechar y utilizar la mayor cantidad de elementos disponibles durante su formación, tanto teóricos como prácticos, ya que esto le permitirá obtener un mejor desarrollo como instrumentista; puesto que existen grandes cantidades de elementos relacionados con esto, se mencionarán sólo aquéllos que representen mayor importancia para efectos de este trabajo, pues a menudo, dicha información es poco difundida al inicio del estudio de este instrumento y/o con la que se

cuenta está incompleta o esta en otro idioma, por tanto, lo único que se consigue tras consultarlo es confundir.

El presente trabajo se llevó a cabo mediante una investigación centrada en la compilación de información histórica, didáctica y técnica instrumental referente al *vibrato* en el saxofón de la escuela francesa; esta información, fue recabada de fuentes bibliográficas disponibles. Esta información fue resumida y se seleccionaron los elementos más importantes para la elaboración del trabajo.

En el primer capítulo, se presenta una introducción al *vibrato*. Se mencionan aspectos como concepto, características, desarrollo, historia, entre otros; tanto en el canto como en instrumentos musicales de cuerdas y de viento.

El segundo capítulo, se mencionan los aspectos generales del saxofón como historia, tipos de saxofones, elementos de técnica básicos, etc. Considero importante conocer y dominar esta información antes de iniciar con el estudio del *vibrato* para resolver cualquier duda, ampliar información y evitar cualquier problema técnico en el estudio del *vibrato*.

El tercer capítulo, presenta información acerca de Marcel Mule, el creador de la escuela francesa de saxofón. Se mencionan los datos biográficos más importantes, hechos que lo marcaron a lo largo de su vida, que sirvieron para que Marcel desarrollara el uso del *vibrato* en el saxofón, algo que hasta antes de él no sucedía.

En el cuarto capítulo, se presenta de manera concreta al *vibrato* en el saxofón. Se mencionan el inicio y desarrollo del *vibrato*, los distintos tipos de *vibrato* que se utilizan o se han utilizado en el saxofón o en instrumentos de viento; se presentan los distintos factores que definen la velocidad del *vibrato* en cada obra en particular. Por último, se presentan ejemplos musicales de distintas obras musicales escritas tomando como referencia las variantes del *vibrato* respecto a la intensidad con que se produce.

En el quinto capítulo, planteo una serie de ejercicios y recomendaciones para que el aprendizaje del *vibrato* sea de manera sencilla y práctica. Se presenta información y ejercicios sobre el *vibrato* desde una perspectiva personal; esto como una consecuencia de mi experiencia al estudiar en mi niñez en una escuela de música profesional en la que se desconoce la existencia de la escuela francesa de saxofón motivo por el cual mi formación como saxofonista se vio llena de dificultades para desarrollar una interpretación aceptable debido al nulo conocimiento de los aspectos

musicales de expresión y repentinamente enfrentarme a algo totalmente nuevo cuando se suponía que ya debía de conocerlo.

El presente trabajo no es una solución a la falta de información sobre el saxofón o el vibrato, sino una alternativa y medio de información para que personas interesadas en este instrumento, puedan consultar y tenerlo como una referencia bibliográfica.

Espero que mi trabajo sea un material de consulta que le permita a los estudiantes resolver algunas dudas.

Finalmente, es importante mencionar que el presente trabajo espera motivar la creación de otros proyectos referentes al saxofón, si bien es cierto que la importancia del saxofón a aumentado en los últimos años en todo el mundo, todavía son pocas las fuentes de consulta con las que se cuenta; también, es importante mencionar que es una obligación por parte de los maestros y alumnos compartir la información, de nada sirve tener el conocimiento sino se comparte con los demás.

CAPÍTULO 1. EL VIBRATO

1.1 Definición de *vibrato*

En la música, no existe un elemento que pueda causar más discusión que el *vibrato*, puesto que, cuando se habla sobre éste, se genera una gran cantidad de opiniones a favor y en contra de este elemento tanto en el canto como en la música instrumental, debido, principalmente, a los distintos usos y aplicaciones de éste en la música, así como a los diferentes métodos de enseñanza que emplean los profesores para enseñar al alumno este elemento musical que se utiliza con propósitos expresivos y para embellecer el sonido.

Jean-Marie Londeix (Francia) importante saxofonista, menciona en el libro *El Saxofón Ameno* sobre el *vibrato*: es la ondulación ligera y regular del sonido, practicada intencionalmente, sirviendo al interés musical, para “reforzar”, al menos convencionalmente, el valor expresivo de las notas.¹

Roberto Benítez (CUBA-MÉX) concibe al *vibrato* como una “fluctuación o variación de la afinación del sonido”,² por su parte, el *Dictionary of Music and Musicians* de George Grove (EU) (INGLATERRA) lo expone como “una ligera y mas o menos rápida fluctuación del tono para propósitos expresivos; algunas veces, el término es aplicado como una variación de intensidad”,³ mientras que Gustavo Martín (MÉX) lo define de la siguiente forma: “El *vibrato* es básicamente una ligera modulación de la frecuencia (afinación) de un sonido, combinado con un elemento de modulación en amplitud a un nivel aún más pequeño”.⁴

Si nos diéramos a la tarea de buscar información sobre el *vibrato* en la música, encontraríamos un gran número de conceptos y definiciones acerca de su aplicación tanto en el canto como en instrumentos musicales, a pesar de esto, no se cuenta con algún término que pueda ser tomado como ideal, ya que todas las definiciones y

¹ LONDEIX Jean-Marie. *El saxofón Ameno*. Trad. de Manuel Mijan. Henry Lemoine, París, 2000. Pág. 15.

² Benítez Alonso Roberto. *Saxofón Guía Metodológica*. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tlaxcala. México, 2003. Pág. 38.

³ Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, 1980. Pág. 697.

⁴ Martín Márquez, Gustavo, “El Vibrato en el violonchelo. Origen, características, mecánica muscular, estudio y aplicación musical” en <http://www.gustavomartin.com.mx>, (consultado el 21.04.12). 18:00 hrs.

conceptos citan aspectos científicos, históricos, estéticos y emotivos en algunas ocasiones, que describen acertadamente al *vibrato*, es decir, como conceptos o definiciones son correctas; sin embargo, el contar con esta información, no nos asegura como estudiantes de saxofón el aprender cómo hacer *vibrato* con nuestro instrumento.

En el libro *El Arte de tocar el Saxofón*, Larry Teal (EU) menciona lo siguiente: “La naturaleza y uso de un sonido pulsado que es el opuesto al sonido recto o puro,⁵ genera discusiones en la mayoría de los músicos”.⁶

Existen distintos tipos de *vibrato* y la diferencia recae en factores como: la velocidad, la intensidad, la época y estilo de la obra y las indicaciones de los compositores, entre otros.

El *vibrato* es un elemento musical utilizado en distintos géneros musicales, ejemplo de ello es la música popular, de igual forma, otros estilos musicales lo utilizan con característica propia de cada uno de ellos.

Por otro lado, aunque el *vibrato* ha sido conocido desde hace mucho tiempo en distintos países y culturas, su uso serio y apropiado en la música es reciente. No obstante, es posible que el *vibrato* en el canto haya estado presente desde hace mucho tiempo; sin embargo, su aceptación y uso en el campo instrumental ha sido lento.

Cabe mencionar que los instrumentos de cuerda, son los que han tenido un mejor desarrollo y empleo del *vibrato* en sus obras, el uso de éste en los instrumentos de metal y madera es más reciente.

El *vibrato* es una cualidad que puede ser inducida por medio de ejercicios y explicaciones que permitan comprender a los alumnos la forma más fácil de aprender y entender su uso no sólo de forma teórica como la mayoría de los profesores lo hacen, sino en la práctica para que su uso pueda convertirse en algo fluido y natural. Con el tiempo y después de mucho estudio, el *vibrato* debe convertirse en una cualidad expresiva de la personalidad y sensibilidad musical del intérprete.

Distintos autores consideran que el *vibrato* es una expresión natural que se genera al expresar una emoción y que ésta sólo puede ser válida si se logra de manera natural, que si por el contrario, se aprende y se practica no tiene valor alguno. A pesar

⁵ Considerando que se entiende Sonido limpio, natural sin vibrato.

⁶ Teal, Larry, *El arte de tocar el saxofón*, en books.google.com.mx/books?isbn=0874879965, (consultado el 15.12.11). 15:30 hrs.

de esta creencia, los cantantes e instrumentistas que se apoyan en el *vibrato*, lo han estudiado bastante para utilizarlo adecuadamente.

En la actualidad el *vibrato* es un recurso imprescindible en la mayoría de los instrumentos musicales.

A continuación se mencionan los antecedentes, las características y puntos más importantes del *vibrato* tanto en el canto como en instrumentos de cuerda y de viento, ya que es esencial tener conocimiento acerca de estos aspectos y la aplicación de este elemento musical en otras áreas.

1.2 El *Vibrato* en el canto

El tema del *vibrato*, en el canto, comprende diferentes aspectos teóricos y prácticos; sin embargo, para efectos de este trabajo, sólo se mencionará la información más importante así como los temas de trascendencia para el mismo.

La voz humana es el instrumento más antiguo y natural con el cual se puede hacer música. El canto es la manera en que se utiliza la voz humana de manera controlada, esto puede darse con, o sin entrenamiento previo, en el cual se sigue una composición musical.

Resulta un tanto difícil tratar de citar con exactitud el momento exacto en que el *vibrato* comenzó a utilizarse en el canto, ya que siendo éste una consecuencia natural al cantar utilizando una correcta relajación laríngea, es válido pensar que el *vibrato* ha existido desde que el hombre fue capaz de producir sonidos vocales y crear música.⁷ Por otro lado, en la antigüedad el canto jugó un papel muy importante en muchas formas tempranas de ritos religiosos y en los inicios del teatro.

Una de las primeras referencias escritas acerca del *vibrato* en el canto data de 1619, el compositor y organista alemán Michael Praetorius escribe: “Por Dios y por la naturaleza dotada, una voz de cantante de un delicado y flotante *vibrato*”.

En Europa, el término *vibrato*, fue establecido hasta el siglo XX; antes de esto existieron términos que eran aplicados principalmente a la música vocal como:

⁷ Existen personas que sin previo entrenamiento o incluso sin ninguna instrucción musical, son capaces de producir *vibrato* al cantar.

flattement, flatté, balanceo, plainte, langueur, verré casse, entre otros, dependiendo del efecto deseado así como de la técnica utilizada.

Hemos mencionado distintas definiciones que existen de *vibrato* de manera general, aunque el *vibrato* vocal es más difícil de describir Arturo Reverter en su libro *El Arte del Canto* menciona lo siguiente: “Es, en síntesis, una oscilación, una vertiginosa ondulación tonal de arriba abajo, necesaria para que la voz tenga vitalidad y riqueza armónica”.⁸

El canto es el modo fundamental de expresión musical, incluso sin palabras la voz humana es capaz de producir expresiones de emoción.

A pesar de que cualquier persona puede cantar, es necesario tener un entrenamiento vocal que permita tener un control consciente de las partes del cuerpo que permiten producir sonidos, respiración, etc., para poder realizar el *vibrato* de una manera correcta.

La voz consta de tres características esenciales las cuales son:

- **Timbre:** Cualidad que nos permite distinguir una voz de otra al escucharlas. La constitución física (cara, mandíbula, dientes, paladar, alvéolos o nariz) determina un timbre determinado.
- **Altura:** Número de vibraciones o ciclos por segundo. Sonidos graves y sonidos agudos son el resultado del número de veces que vibran las cuerdas vocales.
- **Intensidad:** Equivale al volumen. Es la energía con la que el aire es impulsado desde los pulmones hacia las cuerdas vocales.

⁸ REVERTER Arturo. *El Arte del Canto*. Alianza Editorial, España, 2008. Pág. 24.

El timbre a su vez consta de cinco cualidades:

- Color: El color es definido por la técnica que se emplea al cantar, teniendo dos clases que son claro u oscuro.
- Volumen: Las voces son pequeñas o grandes (voluminosas). El volumen de la voz, depende de la cantidad de aire que se expulsa de los pulmones.
- Espesor: Hay voces gruesas o delgadas.
- Mordiente: Las voces pueden ser timbradas y destimbradas.
- *Vibrato*: Las voces pueden ser planas o vibradas.

Existe un *vibrato* que es excesivo pero resulta agradable y musical llamado *vibrato Stretto*.

Arturo Reverter menciona: “El *vibrato* es la última característica fundamental del timbre ya que si una voz no vibra se dice que es una voz pobre y plana. Se considera sin vida, sin musicalidad y sin energía una voz que no vibra; aunque por otro lado el *vibrato* puede resultar excesivo y por lo tanto molesto”.⁹

Las técnicas más utilizadas para producir el vibrato vocal son:

- a) Abriendo y cerrando la boca
- b) Utilizando el diafragma
- c) Utilizando la garganta.

⁹ *Idem*.

Para que una voz sea sana, es necesario que el *vibrato* sea equilibrado. Esto se lleva a cabo mediante el adecuado control de las dos propiedades fundamentales del *vibrato* vocal las cuales son:¹⁰

- Periodicidad: Duración de un ciclo completo de diferentes cambios tonales.
- Amplitud: Valor máximo que puede alcanzar una magnitud oscilante en un periodo de tiempo, que crece o decrece proporcionalmente con la subida o caída de la intensidad.

1.3 *Vibrato* en instrumentos musicales

En este punto, se mencionarán los aspectos más importantes del *vibrato* en instrumentos de cuerda, en específico, el violín por ser un instrumento del cual se tiene conocimiento acerca de su desarrollo musical y de la manera en que se adoptó el *vibrato*; además fue el punto de referencia en el saxofón para el desarrollo particular del *vibrato* en este instrumento, que a propósito del saxofón es de suma importancia ya que Marcel Mule, se basó en el *vibrato* violinístico para producir el *vibrato* en el saxofón, ya que el había estudiado en su niñez ese instrumento.

1.3.1 Familia de los Instrumentos de cuerda (Violín)

La manera de producir el *vibrato* en los instrumentos de cuerda es, prácticamente, la misma en cada miembro de la familia, los cambios son propios del tamaño de cada instrumento; para efectos de este trabajo se mencionará en particular el violín.

En instrumentos de cuerda, el uso del *vibrato* se encuentra documentado por laudistas en los primeros años del siglo XVI.¹¹ Al inicio, éste fue utilizado,

¹⁰ REVERTER Arturo. *El Arte del Canto*. Alianza Editorial, España, 2008. Pág. 24.

principalmente, como un medio para reforzar o incrementar el sonido y sólo era utilizado en las notas largas.

La autora Sabrina Phyllis (EU) hace mención acerca de los registros más antiguos de los que se tiene conocimiento acerca del uso del *vibrato*, dicha información data del año 1588 del monje de la orden de los mínimos¹² Marin Mersenne (Francia) habiendo escrito:

Aquellos quienes son hábiles al tocar el violín...endulzan su sonido con ciertos temblores los cuales cautivan el espíritu... los golpes del arco son algunas veces tan cautivadores que uno puede pensar que no hay mayor insatisfacción que oír el final de ellos, especialmente cuando ellos están mezclados con temblores y movimientos suaves de la mano izquierda, los cuales obligan a los escuchas a admitir que el violín es el rey de los instrumentos.¹³

Durante esta época, el *vibrato* era producido por la mano izquierda aunque, de igual manera, los instrumentistas poseían otro recurso para producir *vibrato*, éste consistía en crear movimientos temblorosos con el brazo del arco para acentuar el sentimiento de tristeza en música lenta.

Fue en Europa Occidental, en los primeros años del siglo XVI, comenzaron a aparecer los primeros ornamentos en la música, estos eran representados por signos y términos que eran anotados sobre los compases a los que se quería modificar, dichas anotaciones tenían una gran variedad ya que cada compositor utilizaba signos diferentes.

A mediados del siglo XVI, laudistas y clavecinistas concientes del problema que ocasionaba la gran cantidad de símbolos que utilizaban, crearon un estándar de ornamentos, así como los nombres y signos de cada uno de ellos. A partir de ese momento los ornamentos fueron indicados por signos que facilitaron su entendimiento. Uno de esos ornamentos fue el *vibrato*.

¹¹ LONDEIX Jean-Marie. *Hello! Mr SAX ou Paramètres du Saxophone*. Editions Musicales Alphonse Leduc, París, 1989. Pág. 65.

¹² Orden religiosa fundada por San Francisco de Asís a mediados del siglo XV.

¹³ Mersenne, Marin, en Green, Sabrina. "History of the vibrato" *Problems in Vibrato Development for the Junior High School Violin Class*, Pág. 10.

La técnica del *vibrato* fue desarrollada del trino; éste era conocido por muchos compositores del siglo XVII como “temblor estrecho” y era utilizado frecuentemente sólo en cadencias.

La técnica del *vibrato* era poco usada y se utilizaba sólo en cierto tipo de pasajes expresivos, ya que era considerado un ornamento que debía usarse ocasionalmente y no todo el tiempo.

En 1695, en su tratado Merck da al *vibrato* un símbolo y las instrucciones para producirlo, “el violinista debe de presionar los dedos donde la mano izquierda fuertemente sobre la cuerda mientras la mano se mueve”.¹⁴

A mediados del siglo XVIII, el uso del *vibrato* obtuvo mayor aceptación, pues, en 1750 la tendencia a tocar un instrumento de cuerda era muy fuerte y el uso del *vibrato* se había convertido en una parte integral del sonido, en lugar de ser sólo un ornamento.

El reconocido compositor Louis Spohr (1784-1859) (*Violinschule, Vienna, 1832*)¹⁵ llamó al *vibrato* “trémolo”,¹⁶ Spohr trató de advertir acerca de un posible uso exagerado del *vibrato* y declaró: “La variación correcta del tono de una nota solo debe de ser ligeramente perceptible al oído.”¹⁷ Por otro lado también añade: “Se debe de evitar su uso frecuente, especialmente en pasajes inadecuados.”¹⁸ Limitando su uso únicamente a notas largas y a aquellas notas de carácter expresivo, además es adecuado para pasajes de un carácter expresivo.

A través del tiempo el uso del *vibrato* ha sufrido diversos cambios, a inicios del siglo XX violinistas destacados tocaban conciertos sin el *vibrato* y su uso era ocasional; sin embargo, años después, Fritz Kreisler¹⁹ comenzó a utilizar un *vibrato* continuo logrando una buena aceptación y volviéndose muy popular. Cabe mencionar que en éste periodo, el uso del *vibrato* en el violín fue continuo.

En la actualidad el uso del *vibrato* es parte esencial del sonido de los instrumentos de cuerda, pues es el elemento principal que utiliza el instrumentista al momento de interpretar una obra que influye directamente en los sentimientos del

¹⁴ Boyden David D. *The history of Violin Playing from its Origins to 1761*. Oxford University Press. Londres, 1990. Pág. 285.

¹⁵ Alemán del Periodo Romántico, Violinista, Director de Orquesta.

¹⁶ Temblor, tembloroso.

¹⁷ LONDEIX Jean-Marie. *Hello! Mr SAX ou Paramètres du Saxophone*. Editions Musicales Alphonse Leduc, Paris, 1989. Pág. 66.

¹⁸ *Idem*

¹⁹ Violinista y compositor de origen Austriaco.

público, es usado para adornar y embellecer un pasaje lírico o una nota y para aumentar la tensión en el clímax de una obra.

1.3.1.1 Tipos de *vibrato* en el violín

Existen tres maneras básicas de producir *vibrato* en el violín.²⁰

- *vibrato* de brazo:

El impulso proviene del antebrazo mediante el movimiento de la mano hacia atrás y hacia delante. Este tipo de *vibrato* se utiliza comúnmente en pasajes fuertes o intensos.

- *vibrato* de muñeca:

Este es el tipo de *vibrato* más común que existe. El brazo y los dedos mueven la mano en movimientos amables, pero la fuerza principal del *vibrato* es iniciada por el movimiento de la muñeca.

Algunos maestros recomiendan a los alumnos aprender primero el *vibrato* de muñeca y después ir añadiendo elementos con el paso del tiempo para lograr un buen *vibrato*.

- *vibrato* de dedo:

Es el más difícil de aprender en comparación con los otros dos. Consiste en mover el dedo sobre la cuerda hacia delante y hacia atrás, de esta manera se produce el *vibrato*.

Existen diferentes puntos de vista respecto al uso de cada una de las diferentes técnicas de producir el *vibrato*, algunos violinistas creen que sólo es necesario dominar

²⁰ Green Sabrina. *Problems in Vibrato Development for the Junior High School Violin Class*. California State University Fullerton, University microfilms International, Estados Unidos, 1986. Pág. 15.

uno de los tres tipos para poder lograr un buen *vibrato*, sin embargo, existen otros que piensan que es necesario dominar por lo menos dos tipos diferentes para conseguir el *vibrato* deseado.

Cada técnica posee características propias que deben ser revisadas y analizadas por quien quiera aprender a hacer *vibrato* para que, de esta manera, se tenga total conocimiento de los distintos tipos que existen de éste, lo cual permitirá elegir el que cumpla con las exigencias y gusto de cada instrumentista en particular.

Los tres tipos de *vibrato* crean, de forma individual diferentes colores en el sonido. El violinista que puede combinarlos todos, posee un amplio rango de expresión y puede dar un toque personal a su estilo individual de hacer el *vibrato*. Cabe mencionar que se ha comprobado que un gran violinista debe ser capaz de manejar los tres tipos de *vibrato* para poder utilizarlos según el estilo y época de las obras que interprete.

1.3.2 Instrumentos de Viento

En algunos instrumentos de viento de boquilla circular, caña sencilla y caña doble, el *vibrato*, es producido mediante una irregularidad controlada en la columna de aire, esto se obtiene modulando el flujo de aire en el instrumento y existen distintas técnicas de ejecución que los instrumentistas de viento, dependiendo su instrumento, pueden usar para producir el *vibrato*. Estos son (ver Capítulo 4):

- *vibrato* de tono, mandibular o labial.
- *vibrato* de garganta.
- *vibrato* de diafragma.
- *vibrato* de dedo (Flattement).

En el *Versuch de Quantz* (1752),²¹ no menciona nada acerca del *vibrato* de garganta o de labio, sólo menciona el uso del *vibrato* de dedo (*flattement*). En 1790 se hace referencia al uso del *vibrato* de garganta en instrumentos de viento-madera; sin embargo, para 1803 comienza a utilizarse el término *Bebung* que hace referencia al *vibrato* de garganta.²²

1.4 Características del *vibrato* en general en distintas épocas.

En el saxofón, (al ser un instrumento relativamente joven), los saxofonistas se han visto en la necesidad de tomar de otros instrumentos, algunos aspectos teóricos, técnicos y de expresión como el *vibrato*, , incluso, se han hecho transcripciones y adaptaciones de repertorios musicales, ejercicios, etc. o se han tomado como ejemplo para desarrollar ejercicios propios del saxofón.

Existe información acerca del uso del *vibrato*, en algunos instrumentos musicales, que data de mediados del siglo XVI, quedando exento el saxofón de este grupo, por la fecha de su invención; pero hay otros instrumentos como la flauta y el oboe de los cuales sí se tiene información acerca del *vibrato*.

²¹ Tratado de Flauta para música barroca escrito en 1752 por Johann Joachim Quantz .

²² Toff, Nancy. *The Flute Book A complete guide for students and performers. Second Edition. New York, Oxford. 1996.*

A continuación se mencionarán las características más importantes, el uso y desarrollo que el *vibrato* tuvo a través de los siglos.²³

1.4.1 SIGLO XVI

En este siglo:

- Aparecen los primeros registros sobre el *vibrato* en instrumentos de cuerda.
- El *vibrato*, es utilizado como medio para reforzar e incrementar el sonido.
- El vibrato estaba asociado con valentía, bestialidad y era una habilidad ornamental que solo unas cuantas personas podían utilizar.

1.4.2 SIGLO XVII

En este siglo:

- El *vibrato* era utilizado como un ornamento y como efecto expresivo para destacar una nota en particular.
- Cuando comenzó a utilizarse el *vibrato* al igual que las articulaciones en pasajes rápidos frecuentemente no eran señalados en las partituras sino que era tocada con cierta discreción por los interpretes que tenían cierta práctica.

²³ La siguiente información fue tomada de los libros: - Benítez Alonso Roberto. *Saxofón Guía Metodológica*. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tlaxcala. México, 2003. Boyden David D. *The history of Violin Playing from its Origins to 1761*. Oxford University Press. Londres, 1990. Goossens Leon Roxburgh Edwin. *Yehudi Menuhin Music Guides Oboe*. Mc Donald and Janey Publishers, London, 1977. GREEN SABRINA Phillys. *Problems in Vibrato Development for the Junior High School Violin Class*. California State University Fullerton, University microfilms International, Estados Unidos, 1986. LONDEIX Jean-Marie. *Hello! Mr SAX ou Paramètres du Saxophone*. Editions Musicales Alphonse Leduc, París, 1989. REVERTER Arturo. *El Arte del Canto*. Alianza Editorial. España, 2008. STOWELL Robin. *The Early Violin and Viola*. Cambridge University Press. Londres, 2001. - SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, 1980.

- El *vibrato* fue asociado con miedo, frío, muerte, sueño y luto. Era percibido como un ornamento femenino y por lo tanto su uso era ocasional.

1.4.3 SIGLO XVIII

En este siglo:

- El *vibrato* era indicado por una cruz (X) y su uso era ocasional acentuando notas en las que se buscaba conmovier.
- A mediados de este siglo, el *vibrato* fue aceptado debido a la dulzura que poseía la calidad del sonido.
- La técnica de *vibrato* con el dedo o mejor conocida como “Técnica *Flattement*” era la técnica más recomendada.²⁴
- El uso del *vibrato* se convirtió en parte integral del sonido, aunque el *vibrato* debía de ser apenas perceptible al oído evitando así su uso exagerado.
- El *vibrato* fue asociado con miedo, frío, muerte, sueño y luto. Era percibido como un ornamento femenino y por lo tanto su uso era ocasional.

1.4.4 SIGLO XIX

En este siglo:

- Durante la primera mitad del siglo XIX el uso del *vibrato* fue restringido debido al uso exagerado de los últimos años del siglo XVIII.
- El *vibrato* es descrito como un ornamento y no como parte básica de la producción del sonido.
- En este siglo el *vibrato* normalmente era descrito como un ornamento expresivo.

²⁴ (s/a), *Flute Vibrato in the 18th and 19th Centuries*, disponible en www.dolmetsch.com/Vibrato_pictures.pdf (consultado el 09.03.12) 16:15 hrs.

1.4.5 SIGLO XX

En este siglo:

- Al inicio de este siglo su uso era ocasional.
- Fritz Kreisler es el primer violinista que utiliza el *vibrato* en forma continua; sin embargo, Carl Flesch entendiendo el gran carácter que éste tiene, sugirió sólo si es musicalmente justificable.
- Con el paso de los años, el uso del *vibrato* fue aceptado sin problema alguno.

1.4.6 SIGLO XXI

En este siglo:

- El *vibrato*, es visto como un atributo del sonido y, por lo tanto, su uso es continuo.

CAPÍTULO 2. ASPECTOS GENERALES DEL SAXOFÓN

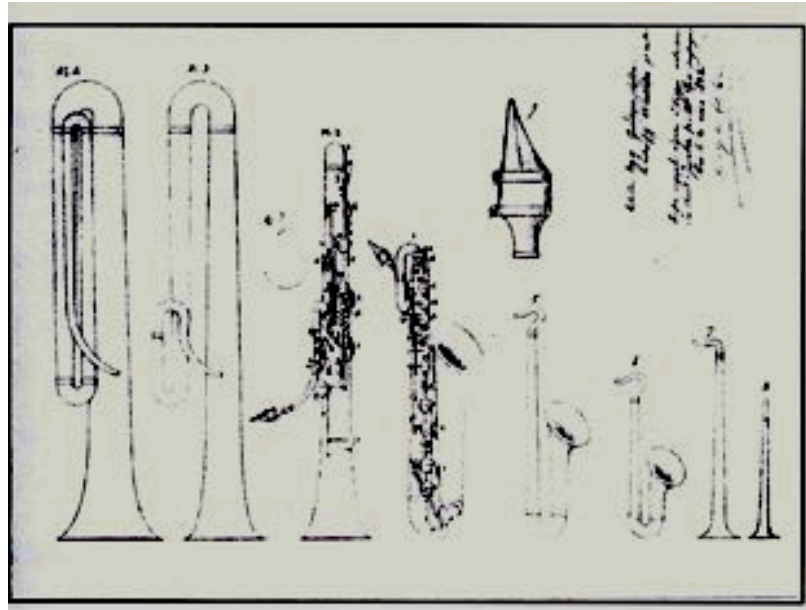
2.1 Invención del saxofón



Antoine Joseph Sax (1814-1894).²⁵

²⁵ Imagen Adolf Sax tomada de <http://www.highonscore.com/adolphe-sax-and-his-brass-machine>. (consultado el 24.05.12) 22:00 hrs.

El saxofón es un instrumento musical perteneciente a la familia viento madera (en razón de su caña), fue creado en los primeros años de la década de 1840 (siglo XIX) por el fabricante de instrumentos Belga Antoine Joseph Sax. El saxofón fue patentado por vez primera en París en 1846, sin embargo, el instrumento fue patentado más de una vez.²⁶



Dibujo de la patente original del saxofón 20-03-1846.²⁷

- 1840 - Joseph Sax inventa el saxofón.
- 1846 – Se le entrega a Joseph Sax la patente de la invención del saxofón.
- 1866 - La patente de Joseph Sax caduca. Millereau Co. patenta el Saxofón Millereau, con la característica de una llave de F# con forma de horquilla.
- 1875 – Paul Goumas²⁸ patenta un saxofón con un sistema de digitación similar al del clarinete de Boehm.

²⁶ http://www.adolphesax.com/index.php?option=com_content&view=article&id=261&Itemid=651&lang=es. (Consultado el 20.11.12) 10:30 hrs.

²⁷ Imagen tomada de <http://www.adolphesax.com>(consultado el 23.11.12) 01:30 hrs.

²⁸ Fabricante de clarinetes francés.

- 1881 - Joseph Sax extiende su patente original - alarga la campana para incluir Bb grave y A; también extiende el rango agudo a F #y G con el uso de la cuarta llave de octava.

Joseph Sax creó el saxofón con la intención de que éste fuese más fácil de tocar que el clarinete y, por otro lado, el sonido debía tener la fuerza de un instrumento metal.

“Un Ideal obsesionaba a Sax mientras dirigía el taller de su padre: inventar un instrumento de viento que por el carácter de su voz pueda aproximarse a los instrumentos de cuerda, pero que tenga más fuerza e intensidad”²⁹; por ello se dio a la tarea de adecuar, al inicio, una boquilla similar a la del clarinete a un cuerpo cónico de metal delgado, el cual se ensancha al final dando una forma similar a la de una campana la cual es llamada pabellón. El sonido es producido por una lengüeta simple, de caña, fijada debajo de la boquilla mediante una abrazadera.³⁰

El saxofón tenía mecanismos de llaves similares a los que poseen instrumentos de viento-madera, por lo tanto, la digitación es muy parecida a la del oboe y a la flauta transversa; incluso, también es parecida a la del clarinete, esto en su registro superior.

En sus inicios, el saxofón fue bien recibido por diferentes compositores de la época quienes encontraban en el instrumento, un campo nuevo para explorar y en el que podían dirigirse sus nuevas composiciones.

Joseph Sax persuadió con gran éxito a algunos compositores contemporáneos para que escribieran música orquestal para el instrumento. Gracias a esta labor de convencimiento existen composiciones orquestales que utilizan saxofón.

Algunos de los compositores fueron:³¹

- Georges Kastner (1810-1867) (*Le Dernier Roi de Juda, 1844*)
- Ambroise Thomas (1811-1896) (*Hamlet, 1868*)
- Jules Massenet (1842-1912) (*El rey de Lahore y La Virgen, 1877*)
- Georges Bizet (1838-1875) (*La Arlesiana, 1872*)

²⁹ www.villafruela.scd.cl/sax.htm

³⁰ LONDEIX Jean-Marie. *El saxofón Ameno*. Trad. de Manuel Mijan. Henry Lemoine, París, 2000. Pág. 9.

³¹ *Ídem*.

El 3 de febrero de 1844, Joseph Sax interpretó por primera vez una obra instrumental con saxofón llamada *el sexteto Canto Sagrado de Héctor Berlioz* en la sala Herz de París.³²

El saxofón recibió buenas críticas por parte de algunos compositores importantes.

En palabras del compositor francés Héctor Berlioz, al referirse a la sonoridad del saxofón, tenemos:

Estas nuevas voces dadas a la orquesta poseen cualidades raras y preciosas. Dulces y penetrantes en los agudos, plenas, untuosas en los graves y su registro medio es profundamente expresivo (...) en resumen: es un timbre sui generis, que tiene alguna analogía con los sonidos del violonchelo, del clarinete, del corno inglés, y algo de metálico que le confiere un acento particular. El timbre de las notas agudas de los saxofones graves, da la sensación de pena y dolor, mientras que el de las notas bajas, nos transporta a una calma grandiosa. Todos –pero especialmente el Barítono y el Bajo-, tienen la facultad de aumentar y disminuirle sonido; lo que produce, en las extremidades inferiores de la escala, efectos característicos que se asemejan a los del armonio(...) ³³

En 1842, Héctor Berlioz comentó acerca del sonido del saxofón y en el *Journal des Debats* se publicó:

Es de tal naturaleza que no conozco ningún instrumento actualmente en uso que pueda compararse, a ese respecto. Es pleno, blando, vibrante, de enorme fuerza y susceptible de endulzar, los compositores le deberán mucho al señor Sax, cuando sus instrumentos alcancen un uso general. Que persevere; no le faltarán los estímulos de los amigos del arte.³⁴

Además de H. Berlioz, algunos otros compositores contemporáneos se sumaron a los elogios hacia el nuevo instrumento de Sax. Por ejemplo, el compositor italiano

³² www.villafruela.scd.cl/sax.htm

³³ H.Klosé. *Método Completo para todos los Saxofones*. RICORDI. Buenos Aires, 1991.

³⁴ <http://www.villafruela.scd.cl/sax.htm> (consultado el 27.04.12) 18:45 hrs.

Rossini tras oírlo en 1844 declaró: "Nunca he escuchado nada tan bello"³⁵ y Mayerbeer, compositor alemán dijo: "Es este para mí el ideal del sonido".³⁶

A partir de ese momento, el saxofón despertó el interés de compositores contemporáneos quienes escribieron obras sinfónicas y operísticas para el saxofón, razón por la cual el nuevo instrumento de Joseph Sax fue víctima de envidia por parte de otros inventores de instrumentos e intérpretes que veían al saxofón como una amenaza.

En 1845, el saxofón fue incorporado con gran entusiasmo a las bandas militares francesas; sin embargo, debido a cambios de régimen en Francia, fue retirado de estas agrupaciones; más tarde, en 1853, el saxofón logró un resurgimiento y fue reincorporado a las bandas militares. Debido al nuevo éxito del instrumento, Joseph Sax fue nombrado fabricante de instrumentos musicales de la Casa Militar del Emperador en 1854.

En 1857, dio inicio la cátedra de Saxofón en el Conservatorio de París siendo Joseph Sax el encargado de impartir la clase; de 1857 a 1870 se formaron alrededor de 130 saxofonistas. En 1870 debido a problemas financieros del Conservatorio, la cátedra de saxofón fue cancelada dejando al saxofón en un gran letargo que terminaría en 1942 año en el que la clase fue reincorporada al Conservatorio de París.³⁷

Durante el periodo que la cátedra de saxofón permaneció cancelada, el uso del instrumento pudo seguir activo, pues el instrumento fue utilizado por las bandas militares de Francia que encontraron en el saxofón las cualidades y características de sonoridades necesarias para la música que tocaban.

Joseph Antoine Sax murió en París el 4 de febrero de 1894 a los 80 años, dejando al mundo este gran instrumento.

³⁵ *Ídem.*

³⁶ *Ídem.*

³⁷ www.dornpub.com/saxophonejournal/marcelmule.html

2.2 La familia del saxofón

El saxofón no es un único instrumento que forma parte de una familia, ya que existen otros como los instrumentos de cuerda (violín, viola, violonchelo, contrabajo) los cuales cubren, aproximadamente, todo el rango del piano. Estos instrumentos tienen diferentes utilidades y al igual sus sonidos son diferentes.

Originalmente el saxofón fue pensado, creado y patentado en dos familias, una afinada en do (C) y fa (F), utilizada, principalmente, para tocar en orquestas y la otra afinada en Si bemol (Bb) y Mi bemol (Eb) utilizada en bandas militares.³⁸

Ciertos solistas y algunas orquestas de saxofones también usan.³⁹

- Sopranino (F y Eb)
- Soprano (C)
- Mezzo-soprano (F)
- Melódico (C)
- Contrabajo (Eb)

El Saxofón Contrabajo, es demasiado largo y es usado comúnmente en orquestas de saxofones y diversos saxofonistas, como el francés Daniel Kientzy como solista.

Debido a su forma cónica, el saxofón presenta dificultades para poder afinar el sonido correctamente en el registro agudo. Caso similar en otros instrumentos que tienen forma cónica como el oboe y el fagot.

El saxofón es un instrumento musical, capaz de imitar el sonido de instrumentos de cuerda (expresividad, velocidad, dinámica y flexibilidad), además de ser capaz de imitar el sonido de la voz humana. De igual forma, puede producir sonidos potentes como los instrumentos de metal y suaves y delicados como los instrumentos de viento-madera.

³⁸ *Ídem.*

³⁹ Benítez Alonso Roberto. *Saxofón Guía Metodológica*. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tlaxcala. México, 2003. Pág. 15.

La forma de tocar los diversos saxofones es similar, sólo cambia el tamaño del instrumento, el tamaño de la boquilla y la caña; sin embargo, es necesario practicar cierto tiempo cuando se quiere tocar algún otro tipo de saxofón.

La familia original está formada, por siete miembros.⁴⁰

* Contrabajo (Eb)



* Bajo (Bb)



⁴⁰ Imagen tomada de <http://saxofonistasymas.jimdo.com/mundo-del-saxo/familia-del-saxo/>.
http://www.losinstrumentosmusicales.com/esp/blogs/669/instrumentos_musicales@saxofon,
<http://lahabitaciondeljazz.blogspot.mx> (consultado el 02.06.12) 19:35 hrs.

* Barítono (Eb)



* Tenor (Bb)



* Alto (Eb)



* Soprano (Bb)

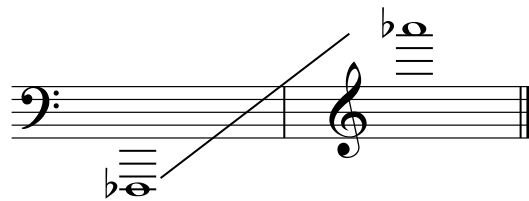


* Sopranino (Eb)



La familia completa de los saxofones. De la nota más grave del saxofón contrabajo a la más aguda del soprano.⁴¹

(Sonidos reales):



⁴¹ LONDEIX Jean-Marie. *El saxofón Ameno*. Trad. de Manuel Miján. Henry Lemoine, París, 2000. Pág. 9.

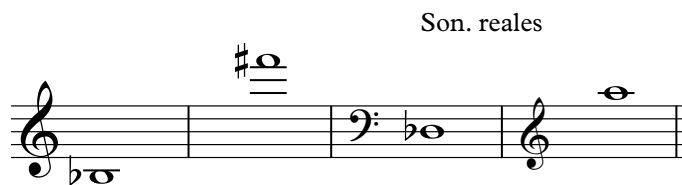
En la actualidad los saxofones afinados en F y C, incluyendo el soprano en Eb, son usados en raras ocasiones, por tanto, la lista se reduce a los cuatro más conocidos, para integrar al cuarteto de Saxofones: Barítono, Tenor, Alto y Soprano.

La extensión de cada uno de ellos es el mismo y se escriben en clave sol:⁴²

* Soprano en Bb.

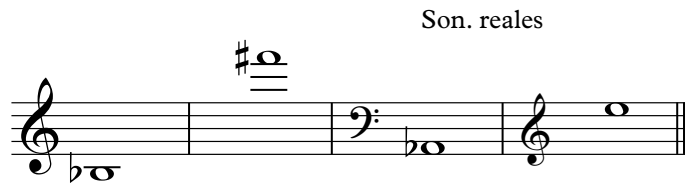


* Alto en Eb

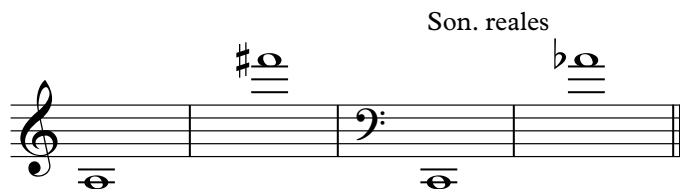


⁴² *Ibidem*, Pág. 10

* Tenor en Bb.



* Barítono en Eb.



Los saxofones son instrumentos transpositores. Esto significa que el nombre de la nota que tocan, no coincide con el sonido que se oye en realidad. Así.⁴³

- Cuando el saxofón alto **emite un Do**, se oye un Mib.
(de ahí su designación: saxofón alto en Mib)
- Cuando el saxofón tenor **emite un Do**, se oye un Sib.
(de ahí su designación: saxofón tenor en Sib)
- Cuando el saxofón soprano **emite un Do**, se oye un Sib.
(de ahí su designación: saxofón soprano en Sib)
- Cuando el saxofón barítono **emite un Do**, se oye un Mib.
(de ahí su designación: saxofón barítono en Mib)

⁴³ *Ibidem*, Pág. 11

2.3 Técnica básica del saxofón. Elementos técnicos necesarios para llevar a cabo el *vibrato* en el saxofón.

El maestro Benítez menciona en su libro *Saxofón Guía Metodológica* que es necesario tener el conocimiento de ciertos aspectos técnicos y prácticos, ya que juntos integran la técnica del saxofón. Es necesario entender y dominar estos aspectos, es decir, el alumno debe ser capaz de poner en práctica con total comprensión la parte teórica y no sólo limitarse a la ejecución técnica ya que con la combinación de ambas desarrollará una mejor formación como instrumentista.

Los elementos que dan forma a la técnica del saxofón son, básicamente, los mismos en que se basa la técnica de la mayoría de los instrumentos de viento. Cabe mencionar que existen varios aspectos técnicos y que la inclusión o exclusión de estos, como parte de la técnica del saxofón, corresponde, en muchas ocasiones, al criterio de cada intérprete o maestro que imparta la cátedra de saxofón, así como los conceptos e ideas particulares sobre este tema.⁴⁴

Algunos de estos elementos son:

- Respiración.
- Embocadura.
- Ergonomía
- Sonido.
- Ejercicios técnicos.
- Relajación.
- Etc.

⁴⁴ Benítez Alonso Roberto. *Saxofón Guía Metodológica*. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tlaxcala. México, 2003. Pág. 30.

Además de los elementos que forman la técnica del saxofón, el maestro Roberto Benítez menciona que existen tres fuerzas que el cuerpo humano utiliza para tocar el saxofón:

- La fuerza del diafragma: Se utiliza para que la presión de aire al momento de tocar el saxofón sea constante.
- La fuerza de la boca: Se utiliza para controlar la boquilla y la embocadura, tal fuerza depende de los maxilares superior e inferior, así como de los músculos de la boca que sostienen la boquilla. La cantidad de presión utilizada se ve afectada por factores como: tipo de boquilla (pasta, metal, modelo y número), número de caña, tipo de timbre que se quiera producir y las características físicas particulares de cada individuo.
- La fuerza de los dedos: Se utiliza sólo la fuerza necesaria para abrir y cerrar las llaves en forma ágil y uniforme. Es importante considerar que cada una de las manos y los dedos, requiere de una fuerza diferente por lo que es necesario una constante ejercitación para poder adquirir cierto control de los dedos.⁴⁵

Además señala que es necesario desarrollar de forma individual, cada una de las tres fuerzas que se mencionan, para poder combinarlas y posteriormente, de esta manera el instrumentista podrá desarrollar un mayor rendimiento y profesionalismo en su ejecución.

⁴⁵ *Ibidem*, Pág. 30.

2.3.1 Embocadura

Existe una gran variedad de conceptos, modos y/o ideas acerca de la forma y posición correcta de la embocadura, al igual que de los elementos técnicos necesarios para poder lograrla correctamente. Estos difieren dependiendo el tipo de escuela, sistema de enseñanza, género musical y/o criterios particulares de los maestros; sin embargo, para los objetivos de este trabajo consideraremos, solamente, a la Embocadura Clásica⁴⁶.

El maestro Roberto Benítez Alonso en su libro *Saxofón Guía Metodológica* menciona lo siguiente:

Para el inicio de la enseñanza de este elemento técnico sugiero la llamada embocadura clásica, que consiste en rodear la boquilla, mordiendo con los dientes del maxilar superior y forrando con los labios los dientes de la mandíbula (dientes superiores sobre la boquilla y labio inferior por debajo de la caña) cerrando en forma circular la boca presionando todos los músculos que la componen hacia el centro, con cierta flexibilidad para sostener la boquilla y colocar la caña en el lugar de la vibración, tratando que al cerrar los maxilares asemeje una mordida natural.⁴⁷

Jean Marie Londeix (Francia) señala en el libro *El saxofón Ameno* acerca de la embocadura:

- Situar el labio inferior ligeramente sobre los dientes (sin crispación)⁴⁸ y descender el mentón.
- Posar la boquilla sobre el labio inferior así dispuesto.
- Apretar las mandíbulas; los incisivos superiores firmemente posados sobre la boquilla, a un centímetro del extremo, aproximadamente.
- Rodear la boquilla lo mejor posible con el labio superior. Los labios deben tender a la posición de sonrisa.

⁴⁶ Embocadura utilizada en la Escuela Francesa de Saxofón.

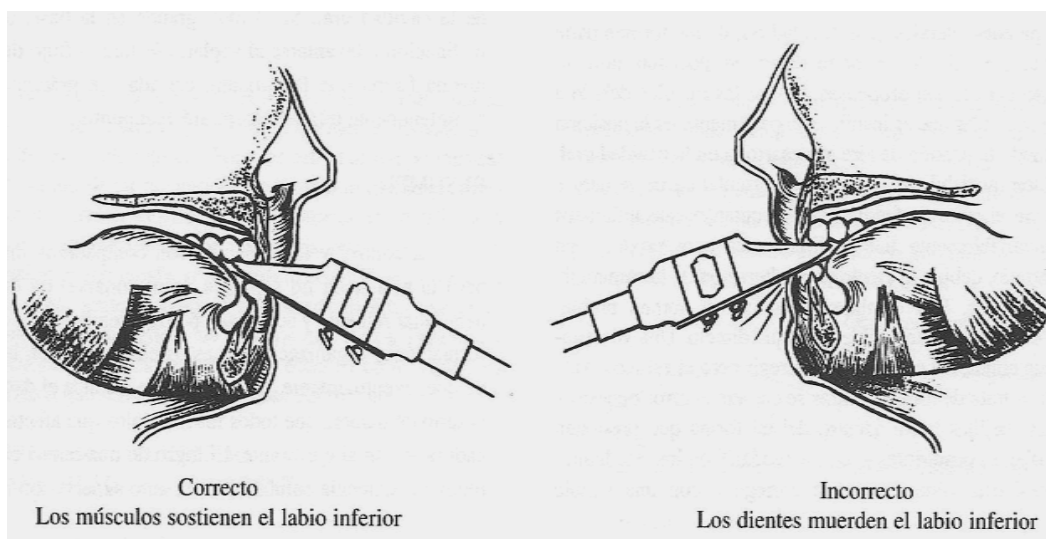
⁴⁷ *Ídem*.

⁴⁸ Contracción repentina y pasajera de un músculo.

Es necesario poseer una buena embocadura para tocar de forma correcta, pues por medio de ella, el instrumento logra un buen sonido y la respiración es realizada correctamente.

Para conseguir una embocadura correcta, es necesario ejercitar diferentes músculos faciales por medio del estudio y práctica del instrumento. A través de la práctica y estudio se logrará una posición correcta de la boca evitando dolores faciales y/o tensión en el cuello y hombros.

Es común que la mayoría de las personas que inician el estudio del saxofón, cometan el error de presionar demasiado la caña sobre la boquilla ocasionando que el sonido tenga muy poco volumen y a veces produzca ruidos o “chillidos”, quitando cuerpo y brillo al sonido. (Logrando que en el registro agudo que el saxofón “chille” y en el registro grave se escuche como si se estuviera haciendo sub-tono)⁴⁹.



Posición Correcta Embocadura.⁵⁰

La embocadura es la combinación ideal o justa de la boca y la boquilla, para producir con efectividad (calidad) un sonido determinado en los instrumentos de viento; un elemento de la técnica subjetivo y personal en su esencia, más no en su importancia, que requiere de un estudio consciente, preferentemente supervisado por el maestro, para evitar vicios y malformaciones. Basada en sensaciones y características físicas individuales, la embocadura involucra los músculos circundantes de la boca y la cara, los maxilares, los dientes y los labios.⁵¹

⁴⁹ Sonido ligeramente rugoso y bajo en afinación.

⁵⁰ Imagen tomada del Libro El Arte de tocar el Saxofón de Larry Teal.

⁵¹ Benítez Alonso Roberto. *Saxofón Guía Metodológica*. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tlaxcala. México, 2003. Pág. 34.

Es importante mencionar que la anatomía facial de cada persona es diferente por lo que la posición, forma de la boca y la de la embocadura puede cambiar dependiendo las características físicas.

La embocadura es, junto con la respiración, elemento fundamental para la emisión correcta del sonido y debe enseñarse desde la primera clase con considerable detalle y cuidado para que el alumno la asimile y forme la suya como un reflejo incondicionado, gracias a la práctica diaria. Del dominio de este aspecto de la técnica dependerá la versatilidad y calidad del sonido del futuro profesional.⁵²

Se recomienda practicar diariamente notas largas con el instrumento para desarrollar de una manera mas efectiva y rápida la posición correcta de la embocadura, ya que por medio de esto el alumno obtendrá un estilo personal y particular del sonido del instrumento.

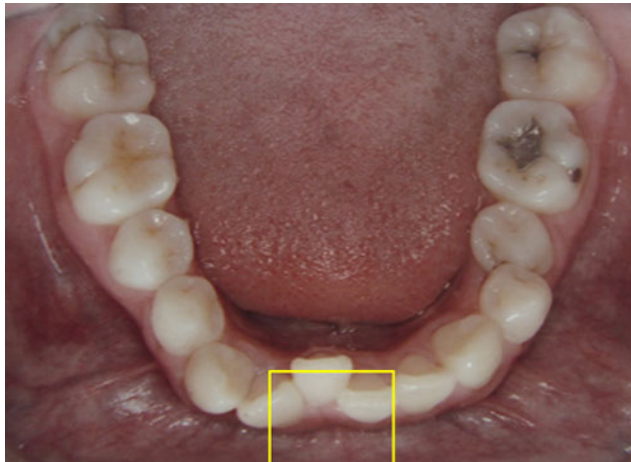
2.3.2 Los dientes en la embocadura

Al momento de comenzar a tocar el saxofón, los dientes son uno de los puntos más importantes que se deben tomar en cuenta por los alumnos debido a que de ellos depende, en gran medida, la forma de la embocadura. Cabe resaltar que si los dientes presentan malformaciones, desviaciones o prótesis dentales, en algunos casos puede afectar severamente la embocadura.

Los dientes incisivos superiores e inferiores pueden afectar la posición de la embocadura, ya que sobre los incisivos inferiores cubiertos por el labio descansa la boquilla y los incisivos superiores muerden levemente la boquilla y la que a su vez es cubierta por los labios, por lo tanto, los dos grupos de dientes son necesarios para ejercer presión y sostener la boquilla.

Cuando la malformación se encuentra en los dientes incisivos inferiores, el labio es lastimado, ocasionando heridas en la parte interior del labio que tiene contacto con los dientes, lo cual dificulta tocar el instrumento de forma correcta.

⁵² *Ibidem*, Pág. 35.



Malformación Dentaria.⁵³

Por otra parte, algunas personas tienen demasiado filo en los dientes incisivos inferiores, esto ocasiona malestar al momento de tocar el saxofón.

Es importante mencionar que existen tratamientos dentales que consisten en rebajar los dientes para que queden al mismo nivel o para quitar el filo de estos, aunque no es recomendable inclinarse por esta solución ya que los dientes tienen una capa de protección que evita caries y rebajarlos podría dejarlos indefensos además de volverlos muy sensibles.

La solución recomendable es utilizar protectores plásticos hechos de acrílico blando, los cuales se pueden conseguir con un dentista o un técnico dental; estos protectores son elaborados a la medida y se ajustan a la forma de los dientes, según su caso particular, de igual forma, sirven para reducir el impacto que surge del contacto de los dientes con el labio, además de ser cómodos y delgados permiten tocar sin ninguna molestia o complicación.

Otra solución es colocar un pequeño pedazo de papel arroz o papel punta⁵⁴ sobre los dientes inferiores para proteger el labio y lograr que el daño ocasionado por el filo de los dientes sea mínimo.

⁵³ En la imagen se muestra una malformación en los dientes incisivos inferiores. Este tipo de malformación puede causar problemas en la embocadura ya que el diente puede cortar el labio debido a la posición en que se encuentra. Imagen tomada de Internet.

⁵⁴ Papel delgado que se utiliza para hacer tratamientos de belleza en el cabello.

2.3.3 Posición de la boquilla

La posición de la boquilla es prácticamente la misma para todos los saxofones, la boquilla se coloca en la parte superior del saxofón y es introducida al tudel, quedando la caña hacia abajo. Los cambios que pueden existir en la cantidad de aire, presión de aire cambio de fuerza en la presión de la boquilla, etc. se van eliminando mediante el estudio diario y de esta manera es posible tocar cualquier saxofón, muchas veces sin darse cuenta.

El tamaño de la boquilla es un factor importante al momento de empezar a estudiar el saxofón, normalmente, se recomienda empezar a tocar el saxofón alto por tener el tamaño y peso tolerable para cualquier persona, además de aplicar las diversas fuerzas de forma equilibrada y es para el que existe mayor repertorio, entre otros aspectos.

La porción, de la boquilla, que se introduce en la boca es subjetiva, pues depende de las características físicas de cada persona; por ejemplo, el tamaño o grosor de los labios. (Se recomienda supervisión del maestro para ayudar al alumno a encontrar la posición correcta de la embocadura).

La boquilla debe ser colocada en el centro de la boca para tener mejor control de ella y buen sonido del instrumento, es importante mencionar que hay casos en los que el estudiante se ve obligado a tocar con la boquilla un poco desfasada hacia un lado si los dientes inferiores están chuecos o el tocar con la boquilla centrada ocasiona dolor en el labio; el cambio de posición no representa ningún problema.

Existen distintas marcas y medidas de boquillas disponibles en el mercado debido a que una boquilla no siempre funciona de la mejor manera para todas las personas. El estudiante debe probar la mayor cantidad de boquillas a las que pueda tener acceso, para elegir la que mejor se adapte a sus necesidades.

Para el estudio en el saxofón clásico recomiendo la boquilla Selmer C* debido a que es una boquilla noble y es más fácil producir sonido con ella.

2.2.4 Sonido

El sonido es un elemento musical muy importante en el saxofón como en cualquier instrumento musical. Éste requiere mucho tiempo de estudio para poder obtener un sonido que sea agradable y aceptable al momento de tocar (afinado y columna de aire estable). Existen estudios e investigaciones científicas que se han efectuado respecto al sonido y que resultan ser de suma importancia y al mismo tiempo, interesantes; en este caso, en particular, se mencionarán sólo los que hacen referencia al estudio del saxofón.

El estudio del saxofón debe ser guiado y supervisado, desde el principio, por un maestro que pueda orientar y corregir cualquier error. El buen sonido requiere, en gran medida, de esta guía por la dificultad que representa el producirlo en el saxofón a causa de su forma cónica.

Algunos de estos problemas en la producción de un buen sonido son:

- En el registro grave, el sonido es muy fuerte y fácil de producir en ciertas notas, por el contrario en el registro agudo algunas notas son desafinadas, el volumen disminuye.
- Si la embocadura está mal colocada en el registro grave, el sonido producido se escucha con aire y en el registro agudo el sonido produce “chillidos” .
- Existen sonidos desafinados en el saxofón; aunque la posición de los dedos sea la correcta, requiere del uso de otras llaves para poder afinarse, algunos saxofonistas y maestros llaman a esto “posiciones falsas” o “digitaciones correctivas (*corrective finfering*)”, etc.

Por otro lado, el tipo de boquilla afecta al sonido dependiendo del material de la misma, la abertura y la marca dando al sonido cualidades distintas.

Otro factor que influye, directamente, en el sonido del saxofón es el uso de las cañas, ya que dependiendo de la calidad, grosor, material y marca, el sonido puede ser brillante u oscuro. En la actualidad existen cañas plásticas que son recomendadas para estudiantes, ya que no se rompen y el tiempo de vida es mayor al de las cañas comunes; sin embargo, la calidad del sonido se ve afectada, pues tiende a disminuir, es por ello que se recomiendan únicamente para estudio. El alumno debe probar distintas cañas hasta que encuentre la que le parezca más cómoda; sin embargo, resulta necesario puntualizar que todo este trabajo debe ser asesorado por un maestro.

Sugiero utilizar cañas para saxofón Vandoren # 2 al 4 de la caja azul. Si la boquilla es muy abierta, la caña debe de ser un número pequeño (2, 2 1/2) y si la boquilla es cerrada la caña debe de ser de un número mayor (3, 3 1/2, 4).

Recomiendo, para poder iniciar el estudio del *vibrato*, el alumno debe de corregir todos los problemas de sonido mencionados con anterioridad.

2.4 Respiración baja, abdominal y/o costo-diafragmática

Existen diferentes tipos de respiración y de procesos o fases que son necesarios para lograr una emisión uniforme del aire; sin embargo, consideraremos solamente la técnica de respiración diafragmática.

El actual ritmo de vida, el estrés, las ropas inadecuadas, etc. crean patrones de respiración caracterizados por un ritmo acelerado y una escasa intensidad; es decir, ésta se vuelve más superficial. Habitualmente, sólo utilizamos una parte de nuestra capacidad pulmonar y con frecuencia sólo la parte superior de los pulmones, facilitando una respiración eminentemente torácica en la que la intervención del diafragma no es tan importante, esta respiración no permite una oxigenación adecuada y, por tanto, no se realiza una respiración completa.

Las consecuencias de una respiración inadecuada son una menor oxigenación de los tejidos, mayor trabajo cardíaco y una mayor intoxicación general del organismo, lo que puede facilitar la aparición de ansiedad, depresión y fatiga física, entre otros aspectos.

Tanto los instrumentistas de viento como los cantantes utilizan la técnica de respiración diafragmática debido a las ventajas que proporciona su uso.

El diafragma es el músculo que separa la cavidad torácica de la abdominal y es el músculo más importante en la respiración.

La Respiración Diafragmática consiste en descender el diafragma, dicho descenso presiona las vísceras abdominales, y como resultado sale ligeramente el abdomen, para que los pulmones puedan llenarse desde su base. De esta manera el aire inspirado ocupa esa parte baja de los pulmones. Esta acción aumenta el volumen de los pulmones lo que origina mayor cantidad de aire inspirado.⁵⁵

Esta zona de respiración baja, también es conocida principalmente, como abdominal o diafragmática.

Aun cuando la técnica de respiración llevada a cabo por instrumentistas de viento ha sido llamada “respiración diafragmática” los únicos órganos que se llenan de aire son los pulmones. La aclaración

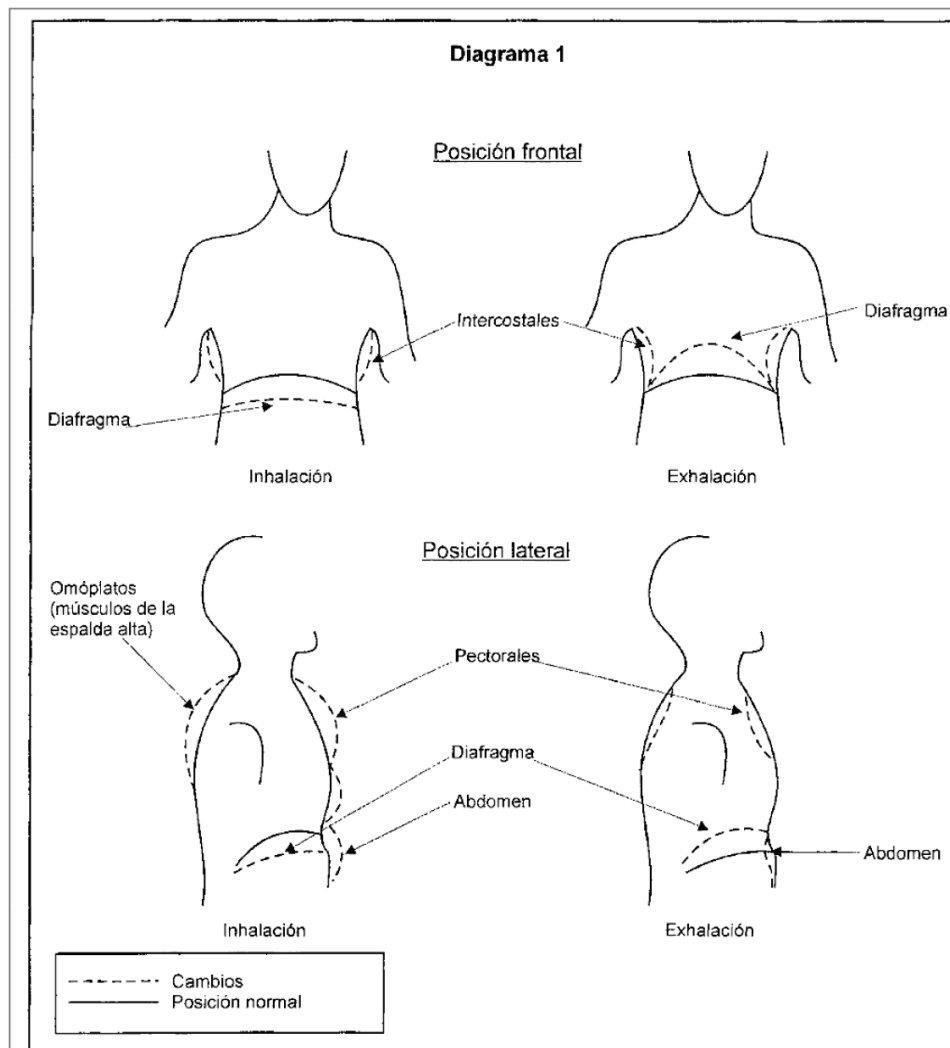
⁵⁵ Tesis, *La importancia de la respiración en el saxofón* (2002), Pág. 48. Julio César Díaz Flores, José Luis Romero Alarcón.

parece obvia, pero muchos maestros indican: “respira por el diafragma” o “respira con el diafragma”. Craso error en todo caso lo correcto sería: respira con los pulmones utilizando el diafragma o respira utilizando la técnica de respiración diafragmática.

No obstante, en la aplicación y desarrollo de esta técnica se involucran diferentes partes del cuerpo: nariz, boca, laringe, tráquea, pulmones, costillas, omóplatos y músculos que los rodean, intercostales, pectorales circundantes o externos del abdomen. Y un músculo ancho, plano y delgado(diafragma) que separa la cavidad torácica del abdomen y que tiene una función básica en la técnica de respiración necesaria para estos instrumentistas, que consiste en que al inhalar, el diafragma baja y separa las vísceras de la base de los pulmones lo suficiente para que estos se llenen completamente y al exhalar presiona con fuerza la base de los pulmones para que el aire salga con la uniformidad y presión necesarias para producir los sonidos con calidad y control.⁵⁶

Lo anterior es mencionado debido al concepto erróneo de la respiración diafragmática ya que la mayoría de los maestros dicen: se respira con el diafragma.

⁵⁶ Benítez Alonso Roberto. *Saxofón Guía Metodológica*. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tlaxcala. México, 2003. Pág. 31.



Esquema Respiración Diafrágica ⁵⁷

Por otra parte utilizar la respiración diafrágica de manera correcta otorga grandes beneficios al organismo, algunos de estos beneficios son:

- Fortalecer el diafragma.
- Disminuir el trabajo de respiración al disminuir la tasa de respiración.

⁵⁷ *Ibidem.* Pág. 32.

- Disminuir la demanda de oxígeno.
- Utilizar menos energía para respirar.
- Los movimientos producidos durante la respiración, (cuando se realiza profundamente) dan un masaje a los órganos abdominales (estómago, intestinos, hígado y páncreas).
- Debido a que los pulmones se llenan completamente de aire se vuelven sanos y fuertes evitando futuros problemas respiratorios.
- Mantiene la cantidad de sangre idónea, debido a la mayor oxigenación en los pulmones.

2.5 Ejercicios para desarrollar la respiración diafragmática

Para practicar estos ejercicios que nos permitirán desarrollar la respiración diafragmática, es importante estar en una postura cómoda, ya sea de pie, recostado en la cama o sentado en un sillón o silla y en un lugar tranquilo.

Cabe mencionar que todos los ejercicios deben de llevarse a cabo utilizando en todo momento la técnica de respiración diafragmática.

Ejercicios:

1°.- El primer ejercicio es el más sencillo y mediante éste se pretende distinguir la diferencia de la respiración diafragmática mediante la descripción de dicha respiración. El ejercicio consiste en inhalar y dirigir el aire a la parte inferior de los pulmones colocando una mano en la parte baja del estómago y la otra sobre el estómago para de esta manera percibir mejor los movimientos de cada respiración y exhalación. Para ello se debe de tomar el aire por la nariz y tratar de llevar el aire a la parte inferior de los pulmones en cada inspiración, dicha acción producirá que la mano que se colocó sobre la parte baja del estomago se mueva, el pecho no debe de moverse. Esto tal vez pueda resultar difícil por lo que se recomienda repetirlo tantas veces como sea necesario hasta que se pueda controlar perfectamente.

2°.- Una vez que se puede dirigir el aire a la parte inferior de tus pulmones, el objetivo es dirigir el aire a la parte inferior-media de los mismos.

3°.- Ahora se debe de realizar una inspiración completa. En un primer momento, dirige el aire a la parte inferior, luego a la parte media y, finalmente, al pecho, todo ello en la misma inspiración.

4°.- Llenar un globo de tamaño mediano anotando el número de respiraciones necesarias para inflar el globo disminuyendo gradualmente el número de respiraciones necesarias para inflar el globo.

5°.- Acostarse boca arriba con un peso sobre el abdomen, subirlo y bajarlo utilizando la técnica de respiración diafragmática aumentando el peso gradualmente.

6°.- Llenar los pulmones en tres o cuatro inhalaciones y exhalar igualmente con presión, en el mismo tiempo.

7°.- Llenar los pulmones con una sola inhalación, aguantar el aire por unos y expulsarlo con presión y rapidez.

8°.- Llenar los pulmones con una sola inhalación, aguantarlo por unos segundos y exhalarlo con presión, lentamente.

Se sugiere que el alumno haga pausas de un ejercicio a otro para que no se sobre oxigene, lo cual puede producir mareo, además debe ser supervisado por el maestro.

CAPÍTULO 3. MARCEL



Marcel Mule (1901-2001)⁵⁸

⁵⁸ Imagen tomada de www.saxophone.info (Consultada el 07.02.12) 12:30 hrs. Saxofonista francés reconocido como el iniciador de la escuela francesa del saxofón clásico.

3.1 Datos Biográficos ⁵⁹

Marcel Mule es considerado el creador de la escuela moderna de saxofón, nació el 21 de junio de 1901 en la población de Aube, situada en la región Baja Normandía antigua provincia del Noroeste de Francia.

Mule comenzó a estudiar saxofón, guiado por su padre a los siete años y desde temprana edad mostró un gran talento para este instrumento teniendo grandes progresos en tan sólo un año; a los ocho años era capaz de perfeccionar pasajes difíciles.

A los nueve años comenzó el estudio de violín y piano, éste último influenciado por su padre. A pesar de sus otros estudios, Mule mostraba mayor interés por el saxofón, razón por la cual dedicaba mayor tiempo practicando este instrumento, sin darle importancia a la prohibición que su padre le había hecho respecto al mismo, ya que éste, se inclinaba más a que su hijo estudiara violín o piano. Al final el padre consintió la idea de que Mule estudiara saxofón mientras no descuidara sus clases de piano y violín.

En 1917, Mule ingreso a la Escuela Normal, siguiendo un curso que le permitiría enseñar en las escuelas públicas. En 1921, después de enseñar por sólo seis meses fue llamado a servicio militar y se unió a la Banda del Regimiento de Infantería.

En los siguientes años, tuvo un gran desempeño como maestro de música, motivo por el cual descuidó tanto su estudio del saxofón como su labor artística

Hubo un eclipse, decía Mule. Desde los trece años, no estude música seriamente debido a mi constante trabajo en la escuela. Continuaba tocando, pero sólo ocasionalmente, el piano, el violín y el saxofón. Sólo tocaba el saxofón durante las épocas de vacaciones, especialmente en las Bandas de la región donde vivía.⁶⁰

Tiempo después, al cumplir con su servicio militar, Mule siguió tocando en Bandas de Baile; durante este tiempo tuvo la oportunidad de escuchar a saxofonistas estadounidenses que tocaban jazz en los clubes nocturnos de París, los cuales tenían un distinto estilo, el uso del *vibrato*, nuevos sonidos y tonos diferentes ayudaron en gran medida a que Mule pudiera desarrollar el *vibrato* que más tarde incorporaría al saxofón clásico.

⁵⁹ www.dornpub.com/saxophonejournal/marcelmule.html (consultado el 10.04.12) 22:00 hrs.

⁶⁰ Ídem.

En la década de 1920 (siglo XX), la fama de Mule como saxofonista creció rápidamente, por lo que fue invitado a tocar con distintas bandas, dando prioridad al uso de su instrumento preferido, el saxofón soprano.

En 1923, Mule ganó un lugar en la *Musique de la Guardia Republicana*, la banda militar más prestigiosa de Francia, donde formó un cuarteto que años más tarde se hiciera famoso. Al inicio, en 1936 el cuarteto fue llamado “Cuarteto de saxofones de París”, hasta que en 1951, promovido por Georges Gourdet alumno de Mule, se convirtieron en el “Cuarteto de saxofones de Marcel Mule”.

En 1935, Mule fue el primer saxofonista que tocó con una orquesta sinfónica, siendo solista interpretó el *Concierto de Pierre Vellonés* con la Orquesta *Pasdeloup* en París.

En 1939, mientras servía en el ejército de Francia, Mule fue capturado y convertido en prisionero de guerra del ejército alemán. A pesar de los momentos tan difíciles que se vivieron en París durante esos años, la vida artística de Francia continuó prosperando. Tras su liberación, Mule, volvió a París para tratar de recobrar la vida artística de su pueblo, el cual, a pesar de la ocupación alemana, logró salir adelante gracias a su gran espíritu.

En 1942, por decisión de Claude Delvincourt,⁶¹ Marcel Mule fue nombrado profesor de saxofón del Conservatorio Nacional de París como sucesor de Joseph Antoine Sax, convirtiéndose en el segundo maestro en la cátedra de saxofón, la cual permanecido en el olvido desde 1870. Mule permaneció como maestro de saxofón hasta su jubilación en 1968.

Por otro lado, su larga carrera como solista, tal vez, es más notoria en sus interpretaciones del *Concertino da Camera de Jacques Ibert*, obra grabada por Mule en la década de 1930, por RCA Víctor; en la cual, la orquesta fue dirigida por Philippe Gaubert⁶².

La carrera artística de Mule destaca por el sonido de su instrumento, ya que no existía un punto de comparación entre su trabajo y el de otro saxofonista, su control y técnica eran impecables y sus interpretaciones tenían un alto grado de sensibilidad.

En 1958, Mule fue invitado por Charles Munch Director de la Orquesta Sinfónica de Boston para presentarse como solista en una gira de 12 conciertos a lo

⁶¹ Compositor francés. Director del Conservatorio Nacional de París de 1941 a 1954.

⁶² Director de orquesta, flautista y compositor francés.

largo de Estados Unidos. Esta gira fue un alto reconocimiento al saxofón clásico considerado como un hecho histórico, por lo cual Mule decidió tocar el *Concertino da Camera de Jacques Ibert* y *La Ballade de Henry Tomasi*.

Durante su gira, por Estados Unidos, Marcel tuvo la oportunidad de visitar la Fábrica de Selmer en Elkhart Indiana, lugar en donde presentó un recital acompañado por Marion Hall, en el piano, dicha presentación fue catalogada como la mejor de todas las presentaciones de dicha gira. A pesar del éxito que tuvo en dicha gira, Mule se negó a realizar futuras giras por Estados Unidos y Canadá, argumentando que prefería una vida más tranquila en Francia al lado de su familia y amigos.

Por otra parte, en 1958, Marcel Mule recibió el nombramiento como “Caballero de la Legión de Honor”,⁶³ como reconocimiento por sus destacadas contribuciones a su país.

Cuando Marcel Mule se retiró, puso su saxo en el armario y no lo tomó de nuevo. Es el momento, dijo Mule, para que los artistas y maestros jóvenes tengan su oportunidad. Era el momento para que él y Pollete disfrutaran la brisa suave sobre el Mediterráneo y simplemente disfrutar de la vida.⁶⁴

Marcel fue una persona bondadosa, un hombre con un corazón enorme que amaba la enseñanza y se alegraba en gran medida de poder hacer música. Como muestra de ello se agrega la siguiente anécdota de Paul Brodie:⁶⁵

Después de llegar a París... Con todos esos cambios casi sonaba como un principiante otra vez y tuve que esforzarme considerablemente durante muchas semanas para mejorar mi manera de tocar. Mi saxofón alto Sélmer necesitaba serias reparaciones. Marcel Mule fue directo a su armario en su estudio y sacó un maravilloso saxofón plateado Sélmer y me dijo: Voy a llevar tu instrumento a la fábrica Sélmer para que le den una revisión completa y mientras tanto, aquí está uno de mis propios saxofones para que puedas practicar mientras tu instrumento está en reparación. Yo estaba abrumado por su generosidad y su gran gesto de bondad hacia mí.⁶⁶

⁶³ Es la máxima distinción que se puede otorgar a un ciudadano francés.

⁶⁴ www.dornpub.com/saxophonejournal/marcelmule.html (consultado el 10.04.12) 19:00 hrs.

⁶⁵ Saxofonista canadiense.

⁶⁶ *Ídem*.

Mule poseía una gran calidez, entusiasmo y ánimo que siempre reflejaba al momento de ofrecer algún concierto o dar una clase. Tenía un gran carácter y con gran justicia se ganó el respeto y cariño no sólo de sus alumnos sino también de sus colegas mientras daba inestimables contribuciones para lograr que el saxofón se estableciera como una voz viable para la expresión musical. Era una persona simple, genuina y un hombre sencillo que ganó respeto, ya que siempre expresó un gran amor y pasión por la música, el saxofón y la vida misma.

Cuando aún era joven, Marcel Mule vio el gran potencial que tenía el saxofón y fue pionero en el desarrollo de éste como medio clásico. La relevancia de Marcel Mule radica en que todas las aportaciones que realizó al saxofón fueron hechas sin la guía de algún maestro o alguien que pudiera ayudarlo y sería él quien abrió el camino para otros saxofonistas; no tenía idea de cuán profunda y grande sería su influencia para las generaciones posteriores.

Actualmente, las grabaciones de Mule son tomadas como modelo por saxofonistas jóvenes que quieren escuchar la manera de interpretar las obras con su técnica y estilo que desarrolló este gran saxofonista.

Los estudios, textos y arreglos de Mule han sido traducidos en varios idiomas y sirven como base en la enseñanza y aprendizaje de maestros, alumnos e intérpretes; la influencia de Mule sigue presente en un gran número de saxofonistas y grandes músicos alrededor de todo el mundo.⁶⁷

⁶⁷ www.dornpub.com/saxophonejournal/marcelmule.html (consultado el 10.04.12) 22:00 hrs.

3.2 Cuarteto de saxofones de Marcel Mule



Cuarteto de saxofones de la Guardia Republicana 1927.⁶⁸

Una vez que Marcel Mule se unió a la Banda de Música de la Guardia Republicana, tuvo contacto con otros saxofonistas que al igual que él buscaban el desarrollo del saxofón.

Fue durante su estancia en esta agrupación donde Marcel Mule formó un Cuarteto de saxofones que rápidamente se hizo famoso. Mule tenía la idea de formar dicha agrupación junto a otro integrante de la banda llamado Georges Chauvet quien

⁶⁸ En la imagen aparecen Sax alto, Rene Chaligne, Sax Soprano Marcel Mule, Sax Tenor Hippolyte Poimboeuf y Sax Baritono Georges Chauvet. Integrantes originales del cuarteto. Fue tomada de www.dornpub.com/saxophonejournal/mulequartets.html (Consultado el 10.04.12). 23:45 hrs.

tocaba saxofón Barítono, ellos crearon el primer Cuarteto de Saxofones, pues antes de ellos no existía ninguna agrupación parecida.

El cuarteto estaba integrado por Marcel Mule (saxofón soprano), René Chaligné (saxofón alto) e Hippolyte Poimboeuf (saxofón tenor), ambos integrantes de la Banda Republicana, y Georges Chauvet (saxofón barítono). Comenzaron a ensayar algunas obras y tuvieron su estreno el 2 de diciembre de 1928 en la ciudad *la Rochelle*.

Al inicio tomaron el nombre de “Cuarteto de saxofones de la Banda de Música de la Guardia Republicana” (1928), con el paso del tiempo al dejar la Guardia (1936) el cuarteto sufrió el cambio de dos integrantes y quedó conformado por Marcel Mule (soprano), Paul Romby (alto), Georges Charron (tenor) y Georges Chauvet (barítono) y el cuarteto cambió de nombre a Cuarteto de saxofones de París. Dicha agrupación siguió adelante con ese nombre hasta 1951, año en el que cambió de nombre a “Cuarteto de saxofones de Marcel Mule”, formado en principio por Marcel Mule (soprano), André Bauchy (alto), Georges Gourdet (tenor), y Marcel Josse (barítono).

En 1960 sufrió otro cambio y el cuarteto quedó integrado finalmente por Marcel Mule (soprano), Georges Gourdet (alto), Guy Lacour (tenor) y Marcel Josse (barítono).



Cuarteto de saxofones de Marcel Mule 1960.⁶⁹

Al principio tocaban música existente, ya que no había música escrita para el ensamble que iniciaba. Tomaron pequeñas piezas populares que a la gente le gustaba y formaron programas que resultaban interesantes para las personas por el contenido y por el sonido del cuarteto que era algo nuevo para el público. Las transcripciones eran de música popular que adaptaban para ser tocada; sin embargo, poco a poco fueron ganando el interés de compositores que encontraban en el ensamble un nuevo sonido y de esta manera comenzaron a escribir música para ellos.

Uno de los compositores que escribió música para el cuarteto fue Glazounov, otros como Bozza y Vellones adaptaron piezas que habían escrito para piano. Una de las

⁶⁹ En la imagen aparecen Sax alto, Gerorge Gourdet, Sax Soprano Marcel Mule, Sax Tenor Guy Lacour y Sax Barítono Marcel Josse. Últimos Integrantes que formaron el cuarteto. Imagen tomada de www.dornpub.com/saxophonejournal/mulequartets.html (consultado el 10.04.12) . 23:45 hrs.

piezas más notables y de las primeras que tocaron, que no eran transcripción, fue la suite llamada *En el jardín de las Bestias Salvajes* de Vellones, pieza que había escrito para sus hijos.

El cuarteto permaneció junto hasta 1966, año en que dieron su último concierto en Roma. A lo largo de su trayectoria ofrecieron recitales públicos en Francia y en toda Europa. Participaron en diversos festivales, grabaron 13 discos y les fueron dedicadas una gran cantidad de obras para cuarteto de saxofones.

3.3 Marcel Mule. Educador.

Durante su estancia en París, Marshall Taylor, alumno de Marcel Mule, tomó algunas notas sobre las observaciones que Mule solía hacer en sus cátedras, aclarando que algunas sugerencias son aplicadas a problemas técnicos que el propio Taylor tenía en ese momento; aún así hay otras sugerencias que pueden ser tomadas en cuenta por cualquier alumno para mejorar técnicamente el estudio del saxofón.

A continuación, se enuncian dichas sugerencias hechas por Mule a Marshall Taylor y escritas a partir del otoño de 1964 hasta abril de 1965 (listadas con viñetas), esperando que alguna de ellas pueda ser de utilidad para algún alumno que presente problemas similares:⁷⁰

- Un poco más de control (firmeza) en la embocadura no verticalmente sino alrededor de la boquilla.
- *Staccato* más corto, embocadura firme pero no tanta presión sobre la caña para no cortar el sonido.
- Mantener los hombros relajados

⁷⁰ *A Private Lesson With Marcel Mule* tomado de www.dornpub.com/saxophonejournal/mulelesson.html (consultado el 14.04.12). 21:00 hrs.

- Trabajar las escalas y arpegios:
 - Sol mayor (GM) arpegio de re con séptima (D7).
 - Sol menor (GM) con arpegio.
 - Fa sostenido disminuido con séptima (F#).

- Practicar escalas y arpegios, pero no sólo con digitación fácil sino en los registros de extremo a extremo pero sin descuidar el sonido.

- Fraseo (sobre una frase) como una nota, creciendo gradualmente, no por pasos.

- ¡No vibrar las notas cortas! (Sólo se utiliza *vibrato* cuando es posible obtener un círculo completo).

- No levantar los dedos demasiado alto en las notas rápidas. Mantener los dedos pegados a las teclas).

- *Ferling* No. 1 estudio adagio: el *Staccato* no tan corto.

- Acortar la nota antes de un *Staccato*.

- La embocadura debe permanecer de la misma manera para *Staccato* como para ligados. No mucha lengua y muy corto (en su movimiento). Mantener siempre la misma respiración.

- No cambiar la posición de la embocadura así vayas muy rápido o muy lento.

- En notas cortas al final de alguna frase, ¡No vibrar!

- *Sostenuto* siempre, intensidad en la línea de aire, no notas individuales pero una línea de notas tocadas como una sola.

- Utilizar el control de embocadura suficiente para que las notas agudas estén afinadas tengan buena respuesta y buen sonido.
- Afinate con tu oído.
- En dos notas conectadas detener el *vibrato* antes de ir a la segunda nota.
- Frases ligadas, ligar y conectar extremadamente; no cambiar embocadura, tocar como si fuera una sola nota sostenida, solo mover los dedos con *sostenuto* (intensidad). La respiración debe de mantenerse firme y continua como el arco de un buen violinista.
- Variar el *vibrato* ocasionalmente; no siempre un cierto número de ondulaciones por tiempo. No ser mecánico. En general, con más entusiasmo.
- La respiración en medio de una frase, dejar la nota antes (de respirar) disminuir un poco y respirar, como si fuera una coma.
- Limpiar la humedad de la boquilla en silencio y discretamente al final de alguna frase o durante un descanso.
- Trabajar en malas articulaciones debajo de Re central (D) (altura y velocidad de los dedos).
- *Sostenuto*: La respiración como el arco de un instrumento de cuerda debe ser constante y no cambiar de nota a nota. Sólo los dedos se mueven, en cuanto a la respiración y embocadura se refiere, debe ser como una sola nota sostenida. Se puede elevar los dedos sólo un poco en los pasajes cortos no tanto como en los pasajes rápidos. El papel de los dedos es muy importante, sólo deben moverse rápidamente en los pasajes rápidos. En resumen continuo, incluso en la respiración; movimientos rápidos de los dedos de una nota a la siguiente, especialmente en pasajes que se mueven lentamente.

- Movimiento del registro alto al registro bajo, se debe de soltar el octavador antes de cambiar los otros dedos para facilitar el movimiento.
- Para ataques suaves, en notas individuales, practicar ataques repetidos sobre la misma nota.
- Mandíbula caída en el registro agudo para abrir el sonido y para una mejor entonación.
- Repetir varias veces pasajes de escalas.
- Cuando se trabaja en la técnica de los dedos tocar suavemente para concentrarse mejor en el movimiento y posición de los dedos.
- En los pasajes donde existen silencios no levantar demasiado los dedos y mantener las esquinas de la boca firmes.
- Cuando se practican pasajes técnicos rápidos, se deben tomar secciones pequeñas (una medida) a la vez y tocar varias veces de lento a rápido tanto como sea posible hasta que estén seguros, después juntar las secciones unas pocas a la vez.

Marcel Mule hacía énfasis acerca de la calidad del sonido, ya que lo consideraba como el aspecto más importante en el saxofón. A lo largo de su carrera musical, Mule cambió en repetidas ocasiones su manera de tocar debido a las influencias musicales que iba conociendo.

A pesar de esto, Mule consideraba tal evolución para bien. Su padre fue el mayor responsable de la manera de tocar ya que siempre hacía hincapié en la calidad del sonido debido a que es más placentero escuchar un sonido “aterciopelado”. Por tanto, Marcel Mule practicaba ejercicios propios de instrumentos de cuerda destinados a

desarrollar el *vibrato* ya que no existían ejercicios para saxofón y buscaba producir un *vibrato* similar.

Durante el tiempo que Mule fue profesor de saxofón, enseñaba a sus alumnos sólo saxofón alto ya que decía que era necesario tener cierta continuidad, únicamente, con un instrumento y esto sólo es posible practicando un tipo de saxofón, a pesar de esto Mule decía: “si uno puede tocar el saxofón alto, también puede tocar los otros muy bien”.⁷¹ Para lograrlo se requiere de práctica y especialización y en unos días es posible acostumbrarse a los demás saxofones.

También el saxofón alto simplifica la enseñanza ya que, por cuestiones de comodidad, no se pueden transportar los demás instrumentos, además los alumnos tendrían que gastar demasiado para poder comprar los cuatro saxofones.

Otro punto a tomar en cuenta, es que la mayoría de las obras que se escribían para saxofón era para saxofón alto.

Marcel Mule siempre buscó, al tocar el saxofón, hacerlo con la mayor expresividad posible y cuando enseñaba a sus alumnos trataba de llevarlos hacia la misma dirección. De igual forma, pretendía que el saxofón fuera uno de lo de los instrumentos más expresivos de la orquesta y que se convirtiera en rival de los instrumentos de cuerdas.

Cuando el crítico de música Emile Villarose hablaba del saxofón, lo describía como el violonchelo de los metales y agradecía la expresividad que se podía lograr con el saxofón.⁷²

En su retiro, Mule mostraba descontento con la música contemporánea, pues decía que la expresión ya no era necesaria por que para hacer ruido no se necesitaba expresión, la música contemporánea no añade nada al desarrollo del saxofón y tal vez el saxofón no añade nada a la música contemporánea. También decía que en la música contemporánea no se oye música sólo se oye ruido, risas y estornudos. Creía que era una blasfemia tocar esa música y esperaba que las cosas cambiaran un día.

Al ser Marcel Mule, el segundo profesor de saxofón en el conservatorio de París, se enfrentó a una gran escasez de obras y estudios para saxofón por lo que su labor

⁷¹ Para lograr tocar cualquier saxofón es necesario gran tiempo de estudio.

⁷² www.dornpub.com/saxophonejournal/marcelmule.html (consultado el 10.04.12) 22:00 hrs

como profesor fue más difícil, a pesar de esto Mule trabajó mucho haciendo arreglos y transcripciones de obras clásicas de otros instrumentos.

Además de esto, creó diferentes libros de ejercicios para saxofón eligiendo ejercicios significativos de otros instrumentos. En la actualidad muchos de estos libros son utilizados en la cátedra de saxofón en muchas escuelas alrededor del mundo.

Con el paso de los años el repertorio para saxofón fue creciendo igual que la popularidad de este instrumento gracias al trabajo realizado por Marcel Mule. Durante sus años como maestro de saxofón en el Conservatorio de París, formó grandes alumnos y músicos que a su vez han transmitido los conocimientos impartidos por Marcel Mule conocida como “La Escuela Francesa”.

CAPÍTULO 4. EL VIBRATO EN EL SAXOFÓN.

El saxofón es, esencialmente, un instrumento lírico, cuyo sonido y uso están asociados con la voz humana. Puesto que el *vibrato* es universalmente aceptado como un embellecimiento natural para la voz, es lógico que en el saxofón sea tratado de igual modo. El problema entonces, no es intentar justificar el uso del *vibrato*, sino alcanzar un buen *vibrato* que se pueda usar en el mejor gusto musical.⁷³

4.1 Inicios históricos del *Vibrato* en el saxofón

El uso del *vibrato* en el saxofón dio inicio con la llegada de Marcel Mule, antes de él, el *vibrato* no había sido usado en el saxofón (hablando de éste como instrumento clásico).

El *vibrato* ya era utilizado por saxofonistas de bandas que tocaban jazz; sin embargo, Mule menciona que pese a ser excelentes músicos, utilizaban el *vibrato* de forma atroz.

Mule, era integrante de una banda de música militar y tocaba en distintas partes de París, pero debido a la necesidad de obtener mayores ingresos, comenzó a tocar jazz en algunas bandas de París. Al inicio, tuvo que adaptarse al estilo y manera en que se tocaba en dichas bandas, buscando que su sonido fuera similar a lo que escuchaba, pero tratando de hacerlo siempre de una manera que le fuera agradable.

Así fue como Mule tuvo la oportunidad de tocar con músicos jazzistas que utilizaban el *vibrato* al momento de tocar. Pudo ver y escuchar las distintas interpretaciones, sonidos y tipos de *vibrato*, los cuales más tarde le permitirían desarrollar las ideas que darían pauta a la creación de su propia manera de producir *vibrato*.

De esta manera, Mule comenzó a experimentar con el *vibrato*. Trataba de utilizarlo en todo lo que tocaba, probaba distintas velocidades, distintas sonoridades y

⁷³ Teal, Larry, *El arte de tocar el saxofón*, en books.google.com.mx/books?isbn=0874879965, Pág. 54. (consultado el 15.12.11). 15:30 hrs.

poco a poco le fue dando la forma que utilizaría a partir de ese momento hasta el final de su carrera. Al principio, el uso que hacía del *vibrato* era discreto y apenas perceptible al oído, por temor a la crítica de otros músicos; sin embargo, esto cambió el día que tocó en una ópera cómica, en palabras de Mule:

Yo había evolucionado en gran manera, pero un día estaba tocando en la ópera cómica, estaba tocando *Vertel*. Eso es todo lo que había. Un día, creo que en 1929 había un ballet moderno el cual tenía fox trot, un vals, un blues y ese blues tenía una parte para saxofón y tenía escrito en la partitura “muy expresivo, con vibrato”.

Desde que estaba en el ensayo, el director me dijo: está escrito que debe tocarse expresivamente, con vibrato, pero aquí no creo que deba de tocarse de la misma manera que en el jazz, yo dije estoy de acuerdo así que lo hice moderadamente porque estaba temeroso que los demás dijeran ¿Qué cree que está haciendo? pero cuando lo toqué los otros músicos levantaron la cabeza buscando quien estaba tocando así y desde ento

nces noté que era muy bien recibido y continúe tocando de esa manera, incluso, con orquesta clásica... esa es la historia de cómo el *vibrato* comenzó en el instrumento cuando estaba en la ópera cómica... A través de los años fui capaz de crear un sonido que realmente dio valor a este instrumento. Yo era el que estaba ahí, pero yo siempre digo que yo fui como bien pudo haber sido otro, pero era yo.⁷⁴

Para poder desarrollar el *vibrato* adecuado, Mule trabajó mucho tiempo experimentando distintas variantes y enfrentándose a la crítica de otros instrumentistas y poco a poco fue dando forma al sonido que era el ideal a su manera de ver la música.

Mule, fue capaz de reunir los elementos necesarios para revalorar al saxofón como instrumento clásico gracias al virtuosismo que poseía como intérprete y a su amor por dicho instrumento. Esto le permitió consolidarse como uno de los más grandes maestros e intérpretes de la historia del saxofón; como bien lo mencionó Mule, pudo haber sido otro, pero esa tarea estaba destinada para él.

⁷⁴ www.dornpub.com/saxophonejournal/marcelmuleinterview.html, Marcel Mule's Last Interview, 1990
Interviewed By David J. Gibson. Gregorio Palma Torres (consultado el 18.05.12) 23:30 hrs.

4.2 Tipos de *vibrato* en el saxofón

A continuación se mencionan los tipos de vibrato que se utilizan comúnmente o han sido utilizados en el saxofón.

4.2.1 *Vibrato* Mandibular⁷⁵

Larry Teal menciona lo siguiente:

Los labios como el acolchado que sostiene a la embocadura, se convierten en receptores de presiones cambiantes cuando la mandíbula se mueve. Los labios, entonces, transfieren este cambio de presión a la caña, que responde con un cambio en el promedio de vibración. Esto trae aparejada una variación en la afinación, timbre y volumen.

Este tipo de vibrato requiere un entrenamiento lento, similar a masticar, para acostumbrar a la mandíbula a realizar dicho movimiento y, a través de estudio el la velocidad del movimiento podrá aumentar. El movimiento de la mandíbula debe de ser pequeño.⁷⁶

Se debe de evitar un vibrato nervioso. Esto se produce al realizar un movimiento mandibular rapidamemente. Teal recomienda mover la mandíbula pronunciando ah-ah-ah-ah en grupos de cuatro, moviendo la mandíbula hacia arriba y hacia abajo, nunca hacia atrás y adelante.

4.2.2 *Vibrato* labial⁷⁷

El *vibrato* labial consiste en producir el *vibrato* cambiando la presión con la que los labios presionan a la boquilla, esto es, aplicar mayor y menor presión con la mandíbula

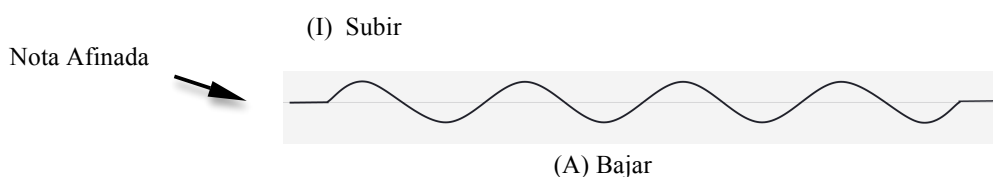
⁷⁵ Teal, Larry. *El Arte de tocar el saxofón*. Trad. de Raúl Gutierrez. Alfred Music Publishing, Miami, 1997. Pág. 55.

⁷⁶ Dorsey Jimmy. *Método para saxofón. Una escuela de ejecución rítmica moderna*. Ricordi, Buenos Aires, 1988. Pág. 33.

⁷⁷ Benítez Alonso Roberto. *Saxofón Guía Metodológica*. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tlaxcala. México, 2003. Pág. 38.

en la boquilla sin cambiar la posición de la embocadura y agregando aire estable a la columna, esto crea una fluctuación en el sonido lo que da origen al *vibrato*.

Por otro lado, cuando se cambia la presión de los labios sobre la boquilla la mayoría de los maestros recomiendan pronunciar las vocales i – a – i – a – i – a. La vocal “i” cuando la afinación del sonido sube y la vocal “a” cuando la presión de los labios sobre la boquilla se relaja y la afinación baja.



4.2.3 *Vibrato de Garganta*⁷⁸

El *vibrato* de garganta es utilizado en mayor medida por oboístas, flautistas y fagotistas, a consecuencia de esto, la información acerca de la ejecución de este tipo de *vibrato* es tomado de este instrumento, pues, el *vibrato* empleado por la mayoría de los saxofonistas es el de labio y sólo pocos saxofonistas emplean el *vibrato* de garganta.⁷⁹

El *vibrato* de garganta es aquel que se produce cuando el aire, al pasar por la garganta, se interrumpe por la oscilación que dicho órgano produce regularmente, ésta se consigue al pronunciar una vocal repetida, por lo regular es la “u”, ya que ésta ayuda en la posición de la embocadura, sin interrumpir la columna de aire, o sea, en una sola emisión (uuuuuuu).

Mediante el *vibrato* de garganta es posible obtener mayor velocidad y, normalmente, es usado como complemento, o ayuda, del *vibrato* de diafragma, que veremos posteriormente, debido a que el primero es más sencillo de utilizar en

⁷⁸ oboe.lacoctelera.net/post/2007/02/20/el-vibrato (Consultado el 02.05.12) 21:00 hrs.

⁷⁹ Casi todos los instrumentistas que estudian clarinete, flauta y oboe, que practican saxofón, utilizan vibrato de garganta.

velocidades rápidas en comparación con el segundo. Como consecuencia de esto, puede haber momentos en que el instrumentista pueda alternar ambos *vibratos*, utilizando el de diafragma cuando se disminuya la velocidad y el de garganta cuando ésta suba.

Cabe mencionar que para quien utiliza este vibrato, es más cómodo usar el *vibrato* de garganta en el registro agudo, ya que en éste, el diafragma se pone tenso debido a la presión que se ejerce para poder afinar mejor las notas agudas. Mientras que para el registro grave es recomendable utilizar el *vibrato* de diafragma, pues en este registro, la garganta debe estar más relajada y abierta para permitir que el aire pase en mayor cantidad.

Es necesario agregar que para utilizar este tipo de *vibrato* se debe tener precaución, puesto que si el control no es el adecuado, puede dar la sensación de que el instrumentista está nervioso, esto debido a la naturaleza del sonido, pues éste es tembloroso y precipitado.

4.2.4 *Vibrato* de diafragma

El *vibrato* de diafragma es utilizado, por instrumentistas de oboe, por algunos clarinetistas y trompetistas quienes también usan vibrato de garganta, pero con raras excepciones; no obstante, a continuación se mencionan los aspectos generales de éste, ya que se considera importante el conocimiento de todos los tipos de *vibrato*, sus características, uso y la manera en que se llevan a cabo.

La técnica de *vibrato* diafragmático afecta y es apoyada en la columna de aire y, por ende, en la respiración diafragmática. Por lo tanto, para poder realizar este tipo de *vibrato*, es necesario que el instrumentista domine la técnica de respiración diafragmática a la perfección, pues de lo contrario sólo se logrará un *vibrato* de labio.

Actualmente, el *vibrato* de diafragma es el más utilizado por la mayoría de los oboístas, ya que por medio de éste, se asegura calidad en el sonido y se puede controlar fácilmente mediante estudio. Empero, es necesario reiterar que para poder utilizar este tipo de *vibrato* es esencial dominar, en primer lugar, la técnica de respiración diafragmática y, en segundo, la ejecución del *vibrato* de diafragma, cuyo procedimiento es el siguiente:

Después de haber inspirado aire y tenerlo bien colocado en el abdomen, el músculo diafragmático, con la ayuda de los abdominales, realiza presión sobre dicho aire para que salga del cuerpo. Esa presión, ya que es superior a la realizada normalmente por una persona para respirar, produce un cansancio, por lo que el diafragma intenta relajarse. Después de la relajación debemos poner en tensión el diafragma, repitiendo la acción de tensión-relajación, la cual produce oscilaciones en la columna de aire. Según la cantidad de presión que realicemos las oscilaciones y, en consecuencia, el *vibrato* será más, o menos, notado u oscilado.⁸⁰

Lo anterior explica detallada y claramente el modo correcto de conseguir el *vibrato* de diafragma, es importante mencionar que para poder dominar tal movimiento, es necesario mucho tiempo de práctica, más aún cuando se utiliza un *vibrato* amplio.

4.2.5 *Vibrato* de dedo (*Flattement*)⁸¹

En la flauta existe una técnica llamada *Flattement*, la cual sirve para producir el *vibrato* mediante movimientos cíclicos realizados con los dedos, dicho movimiento cambia el sonido de la nota al tapar algún orificio del instrumento, y ocasiona que el tono se modifique y baje aproximadamente hasta medio tono, permitiendo que el *vibrato* sea producido al dar velocidad y ritmo a estos movimientos.

La técnica de *Flattement* se lleva a cabo, de manera similar, a la de un trino bajando de la nota principal, el dedo cubre, parcialmente, el orificio siguiente de aquéllos que ya se encuentran cubiertos y obstruye, parcial o totalmente, el orificio para poder producirlo.

Esta técnica comenzó como un adorno producido por los dedos y la garganta sólo se utilizaba en raras ocasiones. Una de las primeras referencias escritas acerca del *Flattement* fue dada por Jacques-Martin Hotteterre,⁸² en su texto metodológico *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et*

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ http://www.dolmetsch.com/Vibrato_pictures.pdf

⁸² Compositor y Flautista Francés.

du hautbois, escrito en 1707, habla acerca de un *vibrato* de dedo llamado *Flattement*.⁸³

El tratado de Johann Joachim, *El Versuch de Quantz*⁸⁴ lo menciona y describe como una hinchazón y disminución de volumen dentro de una sola nota producido por un dedo (al tapar el orificio) en el agujero abierto más cercano.

Al llevar a cabo el *Flattement* baja el tono, Quantz aconseja a los flautistas compensar tal disminución del tono con la embocadura. Cabe aclarar que es imposible producirlo en las notas graves, ya que no hay orificios que estén más abajo. En algunas notas es más fácil producirlo de una manera hermosa que en otras.

Por otro lado, existen diferentes variaciones de timbre utilizados frecuentemente como tipo de vibrato por músicos de jazz y compositores:⁸⁵

- Bisbigliando.- es una especie de trino de timbre producido por la alternancia de varias digitaciones que producen la misma nota.
- Flatterzunge o frulatto.- designa una especie de trémolo realizado por el rular energético de la lengua contra los dientes o la delantera del paladar.

⁸³ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, 1980. Pág. 698.

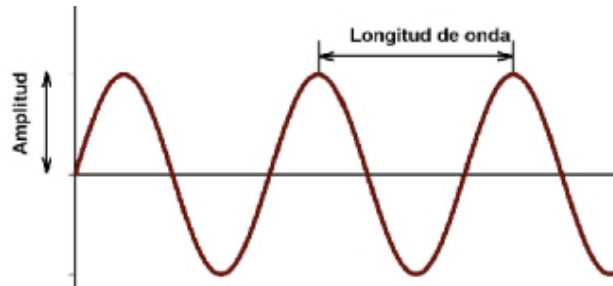
⁸⁴ Tratado de Flauta para música barroca escrito por Johann Joachim Quantz.

⁸⁵ LONDEIX Jean-Marie. *Método para estudiar el saxofón*. Trad. de Manuel Mijan. Henry Lemoine, París, 1997.

4.3 Velocidad del *Vibrato*

La velocidad del *vibrato* depende de dos factores los cuales son:

- Amplitud de onda.- En el *Vibrato*, la amplitud se puede explicar como la distancia desde el punto más alto del sonido al subirlo o bajarlo de afinación, respecto a la nota afinada.
- Longitud de onda.- La distancia existente entre dos crestas o valles consecutivos.



De lo anterior podemos afirmar lo siguiente:

- A mayor longitud de onda, el *vibrato* será más lento.
- A menor longitud de onda, el *vibrato* será más rápido.
- A mayor amplitud de onda, se producirá un *vibrato* amplio.
- A menor amplitud de onda. Se producirá un *vibrato* ligero.

Además de la amplitud y longitud de onda, existen distintos factores que definen la velocidad del *vibrato* en cada obra en particular, como la época a la que pertenece la obra que se interpreta, el estilo y género al que pertenece e incluso a las especificaciones de cada compositor, también, influyen el gusto personal o las ideas y emociones que el intérprete quiere expresar en una obra.

Para el *vibrato* del saxofón en música clásica, el Maestro Roberto Benítez menciona lo siguiente: “El estudio del *vibrato* en la música clásica debe hacerse con metrónomo, de menor a mayor velocidad y deberá fluctuar de $\text{♩}=80$ a 90 pulsaciones por minuto”.⁸⁶

En el saxofón clásico, el *vibrato* tiene dos variantes dependiendo la amplitud con la que es producido, las cuales son:⁸⁷

- *Vibrato* Ligero: Apenas perceptible al oído humano, discreto y agradable, se utiliza sólo como un elemento decorativo.
- *Vibrato* Amplio: Lírico, con una gran amplitud claramente más pronunciada que el *vibrato* ligero, ideal para pasajes con intensidad, enérgicos y apasionados.

La velocidad que el ejecutante puede dar a su *vibrato*, depende de su gusto musical, de igual forma, cada maestro como cada ejecutante, tienen ideas propias acerca del tema y todas éstas pueden ser válidas y puestas en práctica, lo cual puede resultar interesante para el alumno que está por aprender el *vibrato*, experimentar distintas variantes de este elemento musical y así, con la práctica y el estudio, definir el *vibrato* que más se ajuste a sus intereses.

⁸⁶ Benítez Alonso Roberto. *Saxofón Guía Metodológica*. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tlaxcala. México, 2003. Pág. 39.

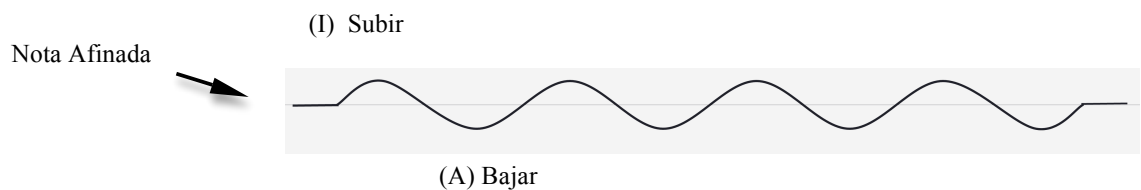
⁸⁷ *Ibidem*. Pág 38.

4.4 Variantes del *Vibrato* respecto a la Amplitud y Longitud.

Es en la música Contemporánea, donde se utilizan en mayor medida las diferentes variantes del *vibrato* respecto a la amplitud y longitud de onda. A continuación se presentan algunos ejemplos que considero pueden servir como punto de partida para crear otras variantes de *vibrato*.

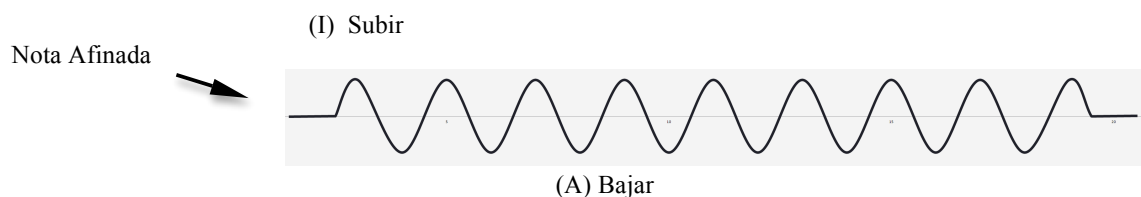
4.4.1 *Vibrato* regular.

Consiste en realizar un *vibrato* uniforme y ligero, las pulsaciones que se hacen por segundo, son las mismas en todo momento y no cambian.



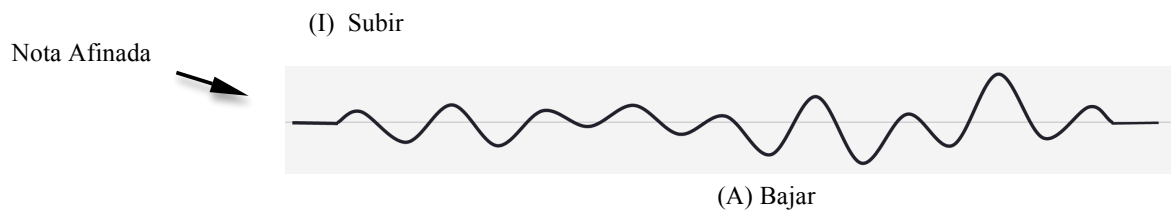
4.4.2 *Vibrato* rápido.

Consiste en producir el *vibrato* de una manera rápida pero uniforme, con más intensidad.



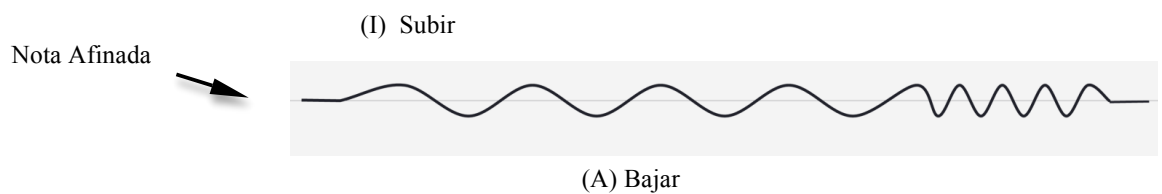
4.4.3 *Vibrato* irregular.

El *vibrato* producido carece de regularidad, la ejecución puede ser a placer del intérprete.



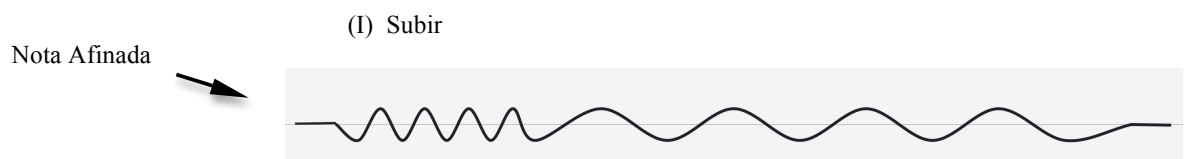
4.4.4 *Vibrato* de menos (-) a más (+).

Consiste en producir el *vibrato* primero lento y gradualmente aumentar la velocidad.



4.4.5 *Vibrato* de mas (+) a menos (-).

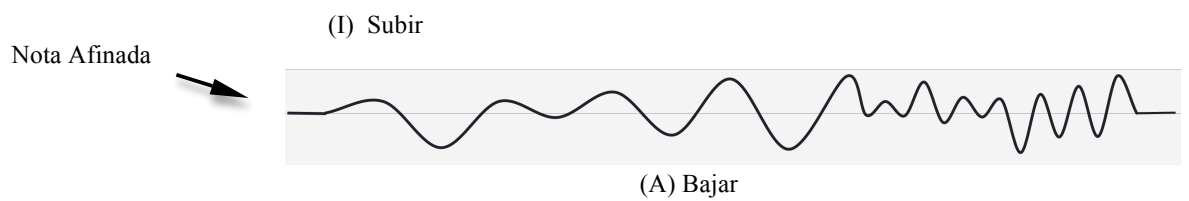
Consiste en producir el *vibrato* primero rápido y gradualmente disminuir la velocidad.



(A) Bajar

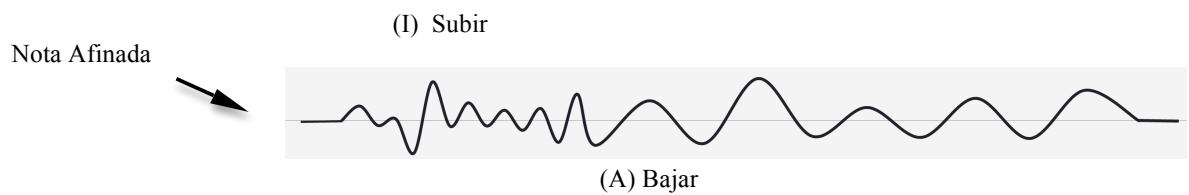
4.4.6 *Vibrato* de menos (-) a más (+) Irregular.

El *vibrato* producido carece de regularidad, la ejecución puede ser a placer del intérprete. Al inicio el *vibrato* es lento y gradualmente aumenta la velocidad.



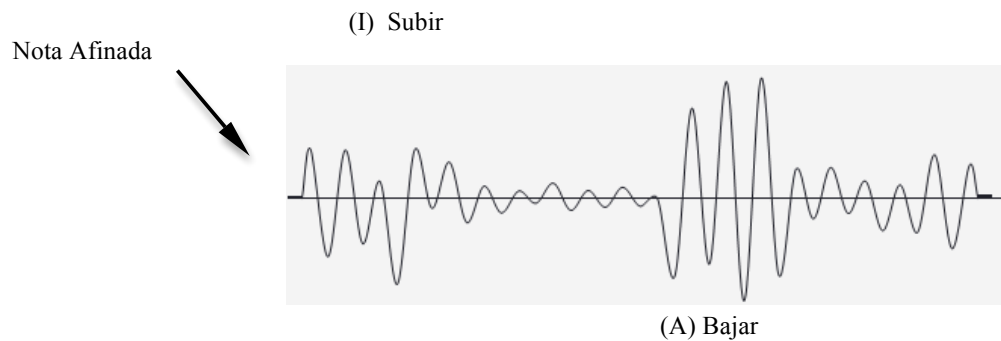
4.4.7 *Vibrato* de mas (+) a menos (-) Irregular.

El *vibrato* producido carece de regularidad, la ejecución puede ser a placer del intérprete. Al inicio el *vibrato* es rápido y gradualmente disminuye la velocidad.



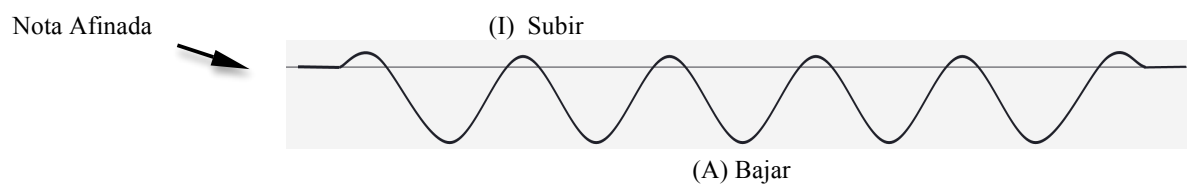
4.4.8 *Vibrato* aproximado.

Consiste en producir el *vibrato* tratando de imitar la forma en que se le presenta. Es el compositor quien decide el movimiento que el *vibrato* debe seguir en cada frase de la obra.



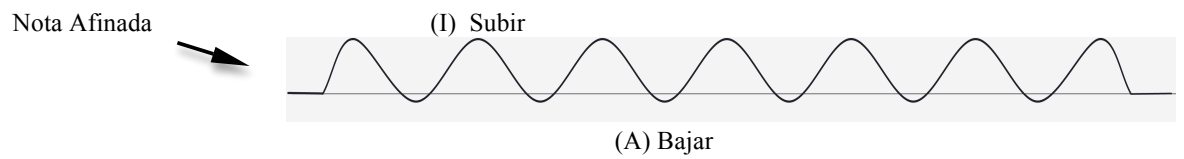
4.4.9 *Vibrato* bajo.

Consiste en producir el *vibrato* de manera uniforme ligeramente debajo de la afinación normal.



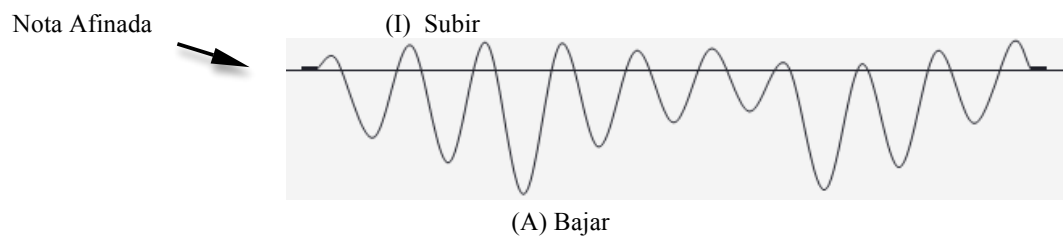
4.4.10 *Vibrato* alto.

Consiste en producir el *vibrato* de manera uniforme ligeramente arriba de la afinación normal.



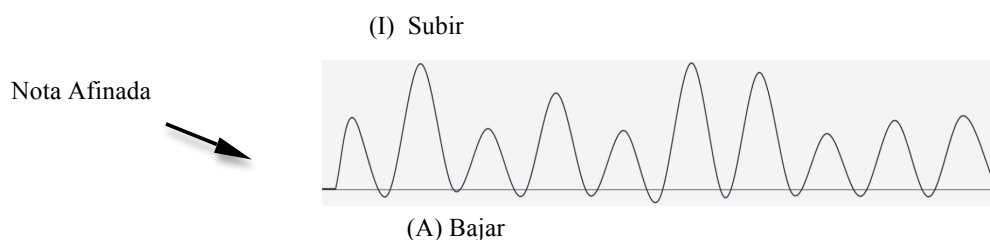
4.4.11 *Vibrato* bajo irregular.

El *vibrato* producido carece de regularidad, la ejecución puede ser a placer del intérprete. El *vibrato* es producido ligeramente debajo de la afinación normal.



4.4.12 *Vibrato* alto irregular.

El *vibrato* producido carece de regularidad, la ejecución puede ser a placer del intérprete. El *vibrato* es producido ligeramente arriba de la afinación normal.

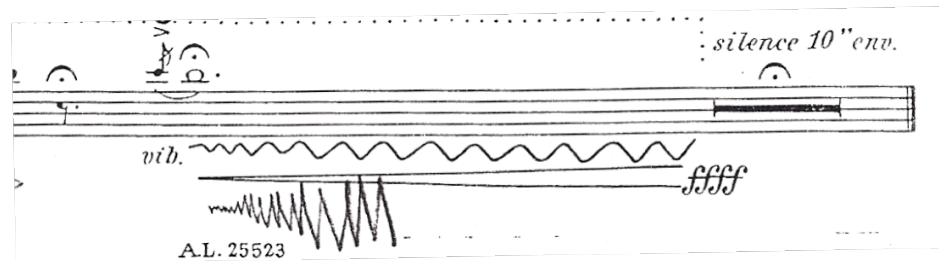
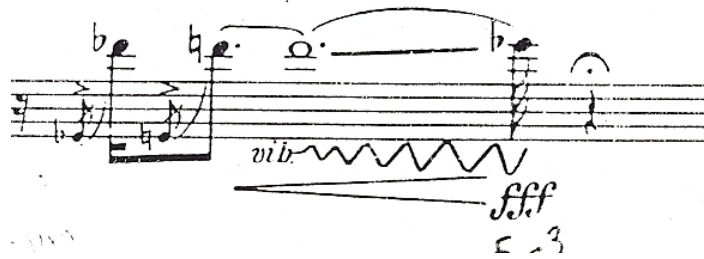


La gran mayoría de obras en la música contemporánea, cuentan con un apartado en el que se hacen especificaciones acerca de la manera en que debe ser interpretada la obra. También, cuentan con una serie de símbolos que los compositores utilizan para indicar ataques, cuartos de tono, portamentos, articulaciones especiales, entre otros.

En el caso específico del saxofón y hablando de *vibrato*, un ejemplo de esto en la música contemporánea es la obra para saxofón solo del compositor japonés Ryo Noda “*Mai*”. Esta obra cuenta con una hoja aparte en la que el compositor muestra los símbolos que utilizará a lo largo de su obra (nomenclatura), algunos de ellos son: cuartos de tono, ataques, posición de la embocadura, etc. También, existen algunas otras indicaciones que se colocan en la misma partitura sobre el compás y las notas a las que se quiere “afectar” por ejemplo multifónicos y velocidad del *vibrato*.

En el caso del *vibrato*, Noda lo indica con un dibujo de una línea ondulada, la cual indica la intensidad con la que debe de producirse el *vibrato* y la amplitud que va tomando poco a poco, como puede apreciarse en las siguientes figuras:⁸⁸

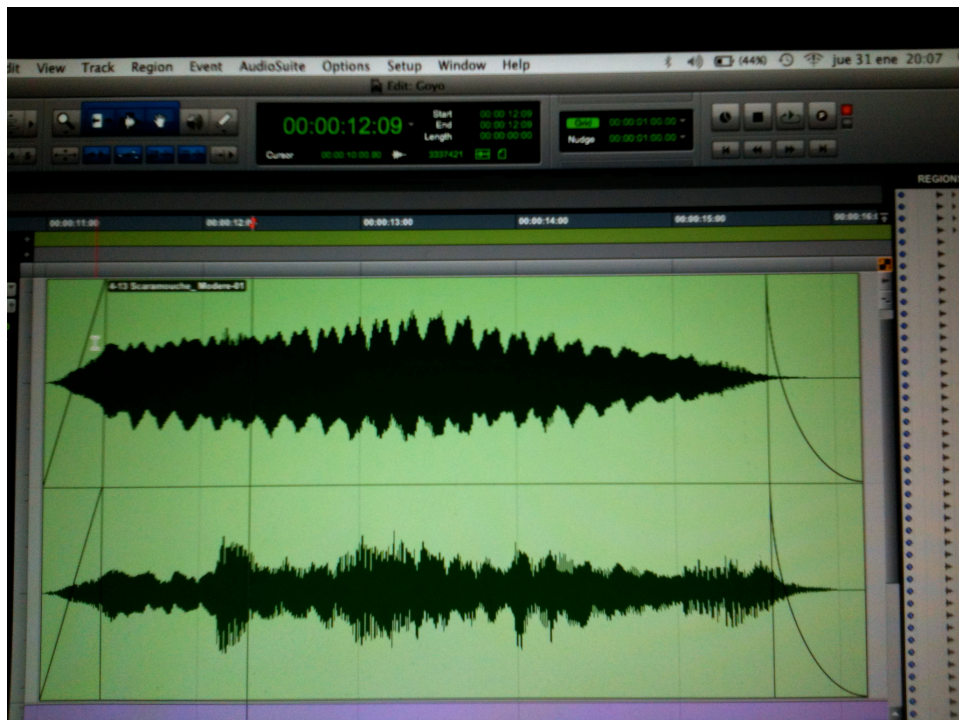
⁸⁸ Fragmento de “*Mai*”, obra para saxofón solo del compositor japonés Ryo Noda



4.5 Ejemplos musicales del *vibrato* ligero y el *vibrato* amplio

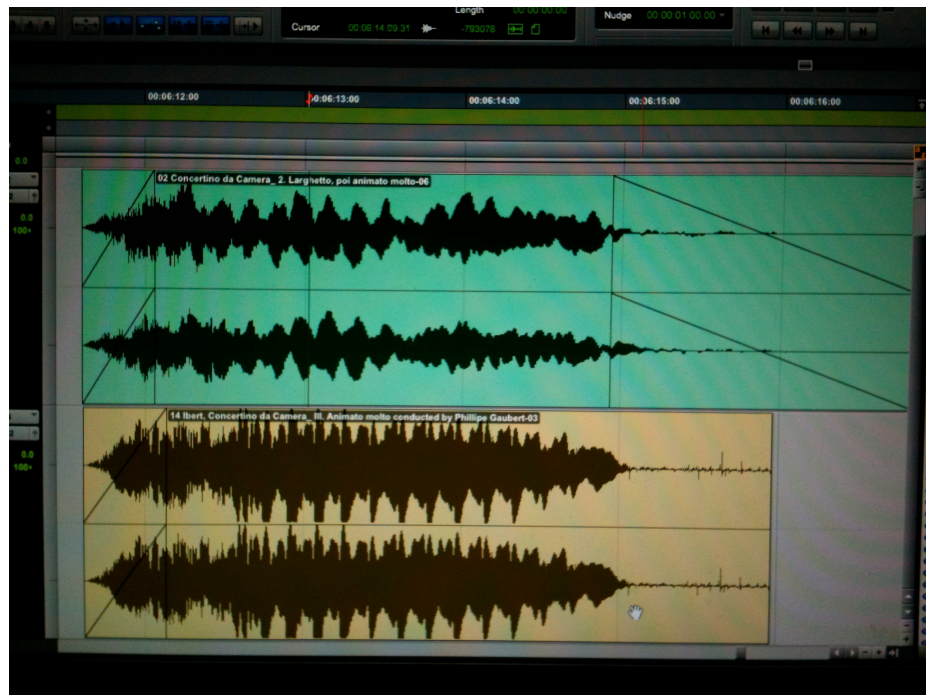
Anteriormente se mencionaron las características particulares de cada uno de estos tipos de *vibrato*, pero es importante aclarar que cada saxofonista puede interpretar una obra utilizando *vibrato* de manera similar o totalmente diferente a la de otros músicos. También, se puede utilizar tanto el *vibrato* amplio como el *vibrato* ligero en una misma obra, dependiendo los diferentes pasajes de una obra.

La siguiente imagen, muestra la intensidad del *vibrato* producido por dos diferentes saxofonistas del mismo extracto (Compás no. 3) del segundo movimiento Modere de la obra Scaramouche de Darius Milhaud (Francia) para saxofón alto. En la parte superior se muestra el vibrato hecho por Jean-Marie Londeix (Francia) y la parte inferior el *vibrato* hecho por Claude Delangle (Francia).



El *vibrato* superior muestra un *vibrato* amplio y rápido, mientras que el inferior muestra un *vibrato* menos amplio y un poco más lento.

La siguiente imagen, muestra la intensidad del *vibrato* producido por dos diferentes saxofonistas del mismo extracto (cadenza, Eb agudo con calderón) del tercer movimiento Animato Molto del Concertino da Camera para saxofón alto y 11 instrumentos del compositor francés Jacques Ibert. En la parte superior se muestra el vibrato hecho por Claude Delangle (Francia) y la parte inferior el vibrato hecho por Marcel Mule (Francia).



El *vibrato* superior muestra un *vibrato* amplio pero no muy rápido, mientras que el inferior muestra un *vibrato* más amplio y más rápido en comparación con el primero.

A continuación se mencionaran algunos ejemplos de *vibrato* respecto a la intensidad con que se utiliza este elemento en la música; en cada ejemplo se mencionará el intérprete así como los datos más significativos de cada obra.

Es importante mencionar que el *vibrato* utilizado en los siguientes ejemplos, es determinado por cada uno de los intérpretes y sólo se presentan como ejemplo de los tipos de *vibrato*; no influye la obra ni el estilo de la misma para determinar el tipo de *vibrato*.

4.5.1 *Vibrato* Ligero

Título de la obra	Compositor	Intérprete	Parte de la obra
Aria	Eugene Bozza	Arno Bonkamp	Compases 1-5
Scaramouche	Darius Milhaud	Claude Delangle	Inicio 2º mov. modéré. Comp. 1- 13
Sonata de Creston	Paul Creston	Eugene Rousseau	Inicio 2º mov.
El día que me quieras	Carlos Gardel	Nobuya Sugawa	Inicio
Cinq Danses Exortiques	Jean Francaix	Arno Bonkamp	Inicio 2º mov. baiao

4.5.2 *Vibrato* Amplio

Título de la obra	Compositor	Intérprete	Parte de la obra
Aria	Eugene Bozza	Arno Bonkamp	Compás 42, 43 y 44
Pequeña Czarda	Pedro Iturralde	Arno Bonkamp	Compás 3, 21, 22, 73 y 6 últimos compases.
Concertino da Camera	Jacques Ibert	Marcel Mule	El <i>vibrato</i> que utilizaba Mule, era la mayor parte del tiempo un <i>vibrato</i> amplio y rápido.
Granada	Lara Suzuki/Morita	Nobuya Sugawa	Cadencia
Concierto para saxofón Alto de Dubois	Pierre Max Dubois	Eugene Rousseau	Cadencia

CAPÍTULO 5 ESTUDIO DEL *VIBRATO*.

La información y los ejercicios que a continuación se presentan, han surgido como una perspectiva personal sobre el estudio del *vibrato*. A través de la convivencia con otros estudiantes que comparten inquietudes similares y problemas técnicos en común.

En la actualidad, la interpretación de una obra es más importante que el hecho de tocar rápido o sin errores, pues la interpretación requiere la intervención de todos los elementos de expresión que estén al alcance del ejecutante; sin embargo, el alumno se concentra y da mayor relevancia en tratar de ser virtuoso dejando de lado el estudio de elementos musicales que le permitan obtener una mejor interpretación de su repertorio. Esto da como resultado que los alumnos sean músicos que “tocan bien y no se equivocan, pero que no expresan nada”, “que tocan por tocar” o “tocan como si parecieran máquinas de escribir”, etc.⁸⁹

Cabe exponer que existen diversos concursos de saxofón tanto en Europa como en Latinoamérica en los cuales los primeros lugares en ocasiones han sido ganados por alumnos que cuentan con una magnífica interpretación, tal vez no son virtuosos, pero su manera de tocar expresa diferentes emociones durante una obra y, siendo la música un lenguaje, es de suma importancia para un músico, transmitir emociones al público a través de su interpretación. Lo mejor es tocar muy bien e interpretar muy bien.

Aunado a esto, hay alumnos que tocan rápido y sin equivocarse; a lo que la mayoría de los grandes maestros esta de acuerdo en que “eso solamente no es hacer música”. Este problema es, en su mayoría, resultado del escaso conocimiento que se tiene acerca de los elementos musicales que pueden ayudar a que la interpretación mejore y que, en algunos casos, los alumnos se ven obligados a aprender estas técnicas, por su cuenta, e incluso, a omitir su uso por falta de conocimiento y dominio.

Entonces, el estudio del *vibrato* es un tema que suele no recibir la atención debida por parte de maestros y alumnos; esto se debe a que el *vibrato*, es considerado

⁸⁹ Frases utilizadas comúnmente por maestros.

una cualidad natural que el intérprete posee y es relacionada con el potencial artístico y/o emotivo personal de cada individuo.

También, se cree que el *vibrato* es desarrollado de manera intuitiva por los alumnos y, por esta razón, la enseñanza del *vibrato* no es necesaria; de igual forma, se piensa que si el *vibrato* se aprende y se practica carece de valor, debido a que es una expresión natural que se genera al expresar una emoción.

Cualquiera que sea la razón, el estudio del *vibrato* pasa a último plano en la enseñanza del saxofón; los puntos anteriores pueden tener validez para muchos instrumentistas, lo cual es respetable, pero tampoco debe ser generalizado para todos los alumnos.

Es cierto que existen alumnos que de manera intuitiva descubren y desarrollan habilidades sin estudio previo o la ayuda de algún maestro, no sólo el *vibrato*, sino también multifónicos, respiración circular, articulaciones, entre otras, pero estos casos se dan con poca frecuencia.

En general, los alumnos necesitamos del estudio previo de estos elementos musicales así como el asesoramiento de un maestro que pueda corregir algún error presente o explicar de manera sencilla la forma en que se realiza cualquiera de los elementos musicales a estudiar, en este caso el *vibrato* y, de esta manera, a través de mucho estudio y práctica, lograr que el *vibrato* se vuelva parte integral de nuestro sonido.

Tal vez, para ciertos alumnos que no son virtuosos ni tienen tanta facilidad para aprender rápido, requiere mayor tiempo para dominar este tipo de elementos musicales y es necesario trabajar de manera más profunda para poder asimilarlos, no quiero afirmar que conociendo estos elementos y teniendo ejercicios sobre el tema, la interpretación será perfecta, ya que existen otros factores que se deben trabajar pero estoy seguro que la interpretación mejorará sustancialmente, teniendo información y ejemplos acerca del *vibrato*.

5.1 Técnica básica para el estudio del *vibrato*.

Algunos maestros creen que el *vibrato* debe de ser estudiado casi al inicio del aprendizaje musical, después de un buen sonido y técnica básica, ya que da sensibilidad a la calidad del sonido y puede ayudar a que el *vibrato* se convierta en una parte intrínseca de la técnica del músico

Otros, sin embargo, opinan como el maestro Robert Oppelt⁹⁰, lo siguiente:

Para el principiante, es mas fácil aprender el vibrato al inicio, no después del tercer año y dependiendo de la madurez, preferiblemente al final del segundo año. Estudiantes que tocan mucho tiempo sin el uso del vibrato, desarrollan una inflexibilidad que interfiere con el aprendizaje de esta habilidad.⁹¹

El inicio del *vibrato* en el saxofón, como para cualquier instrumento de viento, debe comenzar una vez que el maestro tenga la certeza de que el alumno es capaz de producir un buen sonido (afinado y columna de aire estable) y posee una técnica básica del instrumento; como lo sugiere Roberto Benítez Alonso: “es necesario contemplar que sin haber conseguido un buen sonido, no se debe abordar el estudio del vibrato”.⁹² También la afinación del instrumento es importante y debe de ser correcta.

Existen otras posturas acerca del momento en el que debe realizarse el aprendizaje del *vibrato* y pueden ser válidas, siempre y cuando, dicho aprendizaje sea asesorado, en todo momento, por un profesor que posea el conocimiento de la técnica a enseñar.

⁹⁰ Maestro de violín y viola.

⁹¹ Green, Sabrina . *Problems in Vibrato Development for the Junior High School Violin Class*, Pág. 11.

⁹² Benítez Alonso Roberto. *Saxofón Guía Metodológica*. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tlaxcala. México, 2003. Pág. 38.

5.2 Audición e imitación del *vibrato*

Antes de iniciar con la serie de ejercicios que nos permitirán aprender y desarrollar el *vibrato*, es importante mencionar lo siguiente:

La música es el resultado de la imitación de los sonidos de la naturaleza que el hombre trata de producir a través de instrumentos musicales. Aristóteles sostenía que no hay arte que no sea una imitación y afirmaba que la imitación es el punto de partida del aprendizaje.

Por esta razón, se recomienda que el alumno que inicia el estudio del *vibrato*, escuche todo tipo de música en que el uso del *vibrato* sea evidente y, por consiguiente, pueda ser tomado como ejemplo para la producción de su propio *vibrato*. Algunos maestros piensan que los distintos tipos de *vibrato* que el alumno escucha son recordados por su memoria y su oído y, más tarde, ser utilizados en su repertorio.

Es positivo también escuchar el tipo de *vibrato* que producen los instrumentos de aliento (flauta oboe, corno, saxofón, etc.) así como los demás instrumentos de la familia de la cuerda frotada. Cada tipo de *vibrato* que se afiance en la mente y oído del alumno, será un recurso que podrá utilizar en un nivel interpretativo en el estudio del repertorio.⁹³

A través de la imitación, el alumno puede comprender, de manera eficaz, el uso del *vibrato*, por eso es importante escuchar todos los tipos de *vibrato* que producen los instrumentos, ya sean de viento o de cuerda, para que de esta manera tengan una mayor gama de opciones que servirán para desarrollar y dar forma al propio *vibrato*.

A continuación se mencionan algunos de los intérpretes más importantes del saxofón clásico, esto con la finalidad de que el alumno pueda buscar las grabaciones que existen sobre cada uno de ellos:

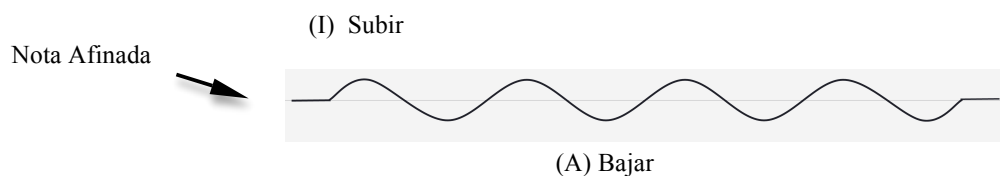
⁹³ Martín Márquez, Gustavo, "El Vibrato en el violonchelo. Origen, características, mecánica muscular, estudio y aplicación musical" en <http://www.gustavomartin.com.mx>, (consultado el 21.04.12). 18:00 hrs.

- Marcel Mule
- Daniel Deffayet
- Eugene Rousseau
- Jean Marie Londeix
- Sigurd Rascher
- Claude Delangle
- Arno Bornkamp
- Miguel Villafreula
- Nicolas Prost
- Nobuya Sugawa
- Roberto Benítez
- Javier Valerio

5.3 Ejercicios⁹⁴

El estudio del *vibrato* debe ser organizado y se recomienda, en todo momento, el asesoramiento de un maestro que tenga perfecto dominio del tema, para evitar algún error o defecto al producir el *vibrato*; por otra parte, es importante destacar que los siguientes ejercicios están dirigidos al estudio del *vibrato* labial.

Existe un movimiento básico para producir el *vibrato* el cual consiste en cambiar la presión con la que los labios presionan a la boquilla; cada cambio de presión va acompañado por la pronunciación de una vocal; cuando la presión de los labios aumenta se pronuncia la vocal “I” y cuando la presión de los labios se relaja se pronuncia la vocal “A”; de este modo el *vibrato* se representaría de la siguiente manera:



⁹⁴ Todos los ejercicios deben de estudiarse con metrónomo.

El primer ejercicio tiene como objetivo conseguir un movimiento uniforme y controlado. Es importante mencionar que la embocadura no debe ser modificada de ninguna manera y sólo cambia la presión de los labios respecto a la boquilla.

1. El metrónomo debe marcar $\text{♩} = 80$. La velocidad aumentará poco a poco, a medida que el alumno domine el ejercicio. También puede iniciarse a una velocidad menor a la marcada dependiendo el nivel musical de cada alumno.



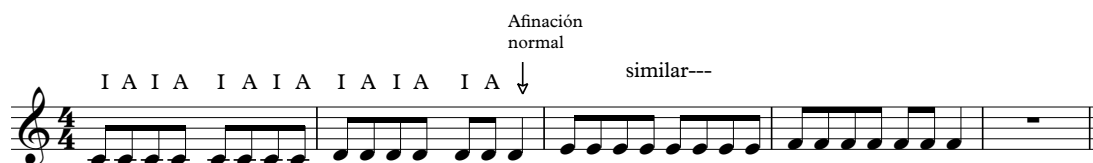
2. El metrónomo debe marcar $\text{♩} = 80$. Inicia en Do grave ascendiendo hasta el do con octavador y desciende. Cada compás cambia de nota sobre la escala de Do Mayor.



3. El metrónomo debe marcar $\text{♩} = 80$. Tocar la misma nota hasta conseguir un movimiento uniforme y controlado.



4. El metrónomo debe marcar $\text{♩} = 80$. Inicia en Do grave ascendiendo hasta el Do con octavador y desciende. Cada compás cambia de nota sobre la escala de Do Mayor.



5. El metrónomo debe marcar $\text{♩} = 50$. Tocar la misma nota hasta conseguir un movimiento uniforme y controlado. También puede iniciarse a una velocidad menor a la marcada dependiendo el nivel musical de cada alumno.



6. El metrónomo debe marcar $\text{♩} = 50$. Inicia en Do grave ascendiendo hasta el Do con octavador y descende. Cada compás cambia de nota sobre la escala de Do Mayor.

1

2

3

Similar----

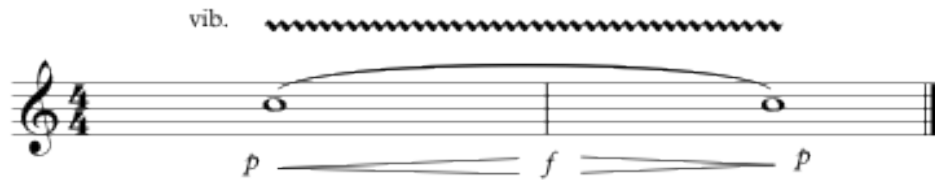
7. El metrónomo debe marcar $\text{♩} = 60$. Tocar la misma nota hasta conseguir un movimiento uniforme y controlado. También puede iniciarse a una velocidad menor a la marcada dependiendo el nivel musical de cada alumno.

Similar----

8. El metrónomo debe marcar $\text{♩} = 60$. Inicia en Do grave ascendiendo hasta el do con octavador y desciende. Cada compás cambia de nota sobre la escala de Do Mayor.

9. Existe otro ejercicio importante que es necesario estudiar para poder dominar su uso, ya que se utiliza regularmente al término de una frase musical. Este ejercicio consiste en tocar una nota utilizando *vibrato* y disminuir gradualmente el volumen de dicha nota. Empezando Forte y poco a poco a piano hasta que el sonido desaparece. Debe estudiarse haciendo *vibrato* en cuartos, octavos y dieciseisavos y haciendo escalas.

También puede ser:



Los ejercicios anteriores pueden ser estudiados en todas las tonalidades de las escalas mayores, de piano a forte y de forte a piano. La finalidad de estos ejercicios es que el alumno obtenga control, velocidad y uniformidad en su *vibrato*, por lo tanto, la velocidad debe ir de menor a mayor para que el alumno sea capaz de producir distintos tipos de *vibrato*, variados en amplitud, velocidad e intensidad.

Pueden utilizarse otros ejercicios como:

- En notas largas, una nota vibrada y una sin vibrar y así sucesivamente.
- Elegir una obra de tempo lento y tocarla utilizando diferentes formas *vibrato*.

5.4 Sugerencias de ejecución para el *vibrato*⁹⁵

Algunas de las sugerencias más importantes son:

- En ningún caso, no vibrar sin tener en cuenta la embocadura, la columna de aire, el timbre, la afinación y las necesidades de estilo.
- La embocadura, la columna de aire, el timbre y la afinación, deben de ser realizadas correctamente.
- Vibrar solamente las notas perfectamente afinadas.
- No vibrar notas cortas, utilizarlo solo cuando es posible obtener un ciclo completo.
- En notas cortas al final de una frase no vibrar.
- Variar el *vibrato* ocasionalmente. No ser mecánico.
- No hay un *vibrato* único referido a la rapidez del mismo, sino que el *vibrato* estará en función del estilo y carácter de la obra que se interpretadle interés melódico, armónico o rítmico de la frase, y por último, del gusto musical del saxofonista.

⁹⁵ LONDEIX Jean-Marie. *El saxofón Ameno*. Trad. de Manuel Mijan. Henry Lemoine, París, 2000. Pág. 15, Iturralde Pedro. *Técnica de base vol. I "escuela moderna dedel saxofón*. Real Musical, España, 1983. Pág.79.

Para finalizar, es importante mencionar lo siguiente, ya que es un punto importante que debe ser considerado por los alumnos de saxofón o cualquier otro instrumento, tenemos:

La expresión no es solamente el vibrato. Es un todo complejo, un equilibrio raro y difícil de realizar. Debe ser la aplicación de todos sus componentes, ejecutados al mismo tiempo, para alcanzar el fin deseado.

La expresión es producida a la vez por la precisión y la naturalidad del movimiento, la simplicidad y la eficacia de los matices, la precisión y la delicadeza de la acentuación, la variedad y la flexibilidad de las articulaciones, la manera y la noblez del vibrato y por fin, la expresión es producida aún por el encanto y la riqueza del timbre o de la sonoridad, el todo en profundo e íntimo ensamblaje con el estilo de la obra, el espíritu de la frase musical, la personalidad del intérprete.⁹⁶

⁹⁶ LONDEIX Jean-Marie. *El saxofón Ameno*. Trad. de Manuel Mijan. Henry Lemoine, París, 2000. Pág. 14.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El objetivo principal de esta tesis es realizar una compilación, en forma de manual, referente a los aspectos de técnica, historia y didáctica de mayor importancia que influye, de manera directa, en la producción del *vibrato* en el saxofón clásico de la escuela francesa; esta escuela inició en la década de 1930 por el saxofonista francés Marcel Mule. El trabajo final serviría como una guía para que los alumnos puedan comprender la técnica de *vibrato* y de esta manera mejorar su capacidad de ejecución.

La elaboración de este trabajo responde a la necesidad de contar con fuentes de consulta para alumnos, pues la información con la que se cuenta sobre el saxofón es escasa y más aún sobre el *vibrato*, un tema que comúnmente es olvidado en la clase de saxofón debido al poco conocimiento sobre éste.

Así pues, la aportación principal de este trabajo consiste en la compilación de información acerca del *vibrato* en el saxofón, ya que ésta se encontraba dispersa y en otro idioma; de igual forma, dicho contenido fue tomado tanto de las experiencias personales como de la diaria convivencia con maestros y alumnos saxofonistas con intereses en común hacia el tema del *vibrato*.

Tras la finalización del presente trabajo se concluye y recomienda lo siguiente:

- A pesar que el conocimiento sobre la enseñanza del *vibrato* en el saxofón pueda estar escrito, se necesita de la experiencia de los instrumentistas (profesores) para comprenderlo correctamente.
- Acerca de la compilación de información sobre los antecedentes más importantes del *vibrato* en el canto, instrumentos musicales de cuerda y viento. La información referente a este tema es demasiado amplia y sólo se mencionó la que afectaba de manera directa a este trabajo, no por ello es menos importante ya que existen diferentes puntos de vista sobre el tema.

- Sobre la elaboración de ejercicios para el estudio del saxofón. Se propuso una serie de ejercicios que permitan al alumno aprender de manera sencilla el *vibrato*, son ejercicios sencillos que permiten el desarrollo de velocidad y dominio del mismo; cabe mencionar que estos ejercicios son para desarrollar un *vibrato* básico. Cada alumno puede crear un estilo propio de *vibrato*.
- Sobre la elaboración de un texto que sirva como guía de enseñanza del *vibrato* para alumnos principiantes. Se elaboró una serie de ejercicios y de ejemplos del *vibrato* llevado a la práctica por grandes intérpretes del saxofón. Cada maestro o alumno, puede idear otros ejercicios derivados de los propuestos y llevarlos a la práctica.
- Es importante mencionar que esta guía por sí sola, no asegura el aprendizaje del *vibrato* en su totalidad, pues sólo es un apoyo bibliográfico que ayudará a comprender de manera básica la técnica del mismo; no obstante, se recomienda el asesoramiento de un maestro que conozca el tema para, de esta manera, evitar algún problema técnico al producir el *vibrato*.
- Sobre los ejemplos de los tipos de *vibrato* en obras. Los ejemplos presentados son puestos en referencia a la velocidad del antes citado en estas obras en específico. No interviene el estilo, autor o época de la obra, cada intérprete es libre de utilizar el *vibrato* adecuado para cada estilo musical. Se recomienda escuchar las mismas obras con intérpretes diferentes para tener mayores referencias.

Bibliografía:

- Benítez Alonso Roberto. *Saxofón Guía Metodológica*. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tlaxcala. México, 2003.
- Boyden David D. *The history of Violin Playing from its Origins to 1761*. Oxford University Press. Londres, 1990.
- Dorsey Jimmy. *Método para saxofón. Una escuela de ejecución rítmica moderna*. Ricordi, Buenos Aires, 1988.
- Goossens Leon Roxburgh Edwin. *Yehudi Menuhin Music Guides Oboe*. Mc Donald and Janey Publishers, London, 1977.
- Green Sabrina. *Problems in Vibrato Development for the Junior High School Violin Class*. California State University Fullerton, University microfilms International, Estados Unidos, 1986.
- H.Klosé. *Método Completo para todos los Saxofones*. RICORDI. Buenos Aires, 1991.
- Iturralde Pedro. *Técnica de base vol.1 “escuela moderna del saxofón*. Real Musical, España, 1983.
- LONDEIX Jean-Marie. *El saxofón Ameno*. Trad. de Manuel Mijan. Henry Lemoine, París, 2000.
- LONDEIX Jean-Marie. *Hello! Mr SAX ou Paramètres du Saxophone*. Editions Musicales Alphonse Leduc, París, 1989.

- LONDEIX Jean-Marie. *Método para estudiar el saxofón*. Trad. de Manuel Mijan. Henry Lemoine, París, 1997.

- REVERTER Arturo. *El Arte del Canto*. Alianza Editorial. España, 2008.

- STOWELL Robin. *The Early Violin and Viola*. Cambridge University Press. Londres, 2001.

- Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, 1980.

- Teal, Larry. *El Arte de tocar el saxofón*. Trad. de Raúl Gutierrez. Alfred Music Publishing, Miami, 1997.

Páginas electrónicas:

- (s/a), *Flute Vibrato in the 18th and 19th Centuries*, disponible en www.dolmetsch.com/Vibrato_pictures.pdf
- Autor, *título del documento*, disponible en www.dornpub.com/saxophonejournal/marcelmule.html
- Autor, *título del documento*, disponible en www.filomusica.com
- Marquez, Martín Gustavo, *El vibrato en el violochelo. Origen, características, mecánica muscular, estudio y aplicación musical*. Disponible en <http://www.gustavomartin.com.mx>
- P.VALERO, *título del documento*, disponible en telepolis.com/cgi-bin/web/DISTRITODOCVIEW?url=/1424/doc/carpeta2/Vibrato/vibrato.htm
- oboe.lacoctelera.net/post/2007/02/20/el-vibrato
- www.wordreference.com
- <http://www.villafruela.scd.cl/sax.htm>
- http://www.adolphesax.com/index.php?option=com_content&view=article&id=261&Itemid=651&lang=es.
- <http://saxofonistasymas.jimdo.com/mundo-del-saxo/familia-del-saxo/>
- www.losinstrumentosmusicales.com/esp/blogs/669/instrumentos_musicales@saxofon
- <http://lahabitaciondeljazz.blogspot.mx>

Tesis:

- DÍAZ FLORES, Julio Cesar, ROMERO ALARCÓN José Luis. *La importancia de la respiración en el saxofón*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, 2002.

EJERCICIOS.

Los ejercicios que se presentan a continuación deben de ser estudiados con metrónomo. La velocidad debe ir de menos a más y pueden estudiarse en todas las tonalidades de escalas mayores y menores, arpeggios, escalas cromáticas, etc. A través de estos ejercicios, el alumno obtendrá control y uniformidad en el *vibrato* (Ver capítulo 5).

Ejercicio No. 1

♩ = 80




Ejercicio No. 2


♩ = 80

Musical notation for Ejercicio No. 2, a 13-measure exercise in 4/4 time. The notation is on a single staff with a treble clef. It consists of 13 measures, each containing four quarter notes. The notes are: C4, D4, E4, F4 (measures 1-4); G4, A4, B4, C5 (measures 5-8); D5, E5, F5, G5 (measures 9-12); and F5, E5, D5, C5 (measures 13-16). Each measure is grouped by a slur. Measure numbers 7, 13, and 19 are indicated at the beginning of their respective staves.


19



25



29



This section contains three staves of musical notation. The first staff (measures 19-24) features six groups of four eighth notes each, with a slur over each group. The second staff (measures 25-28) features four groups of four eighth notes each, with a slur over each group. The third staff (measures 29-32) features three groups of four eighth notes each, with a slur over each group, followed by a whole rest in the final measure.

Ejercicio No. 3

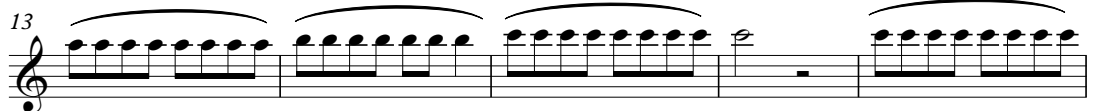
$\text{♩} = 80$



This section contains a single staff of musical notation in 4/4 time. It features two groups of eight eighth notes each, with a slur over each group. The first group covers measures 1-4 and the second group covers measures 5-8.

Ejercicio No 4

♩ = 80



Ejercicio No. 5

♩ = 50

Musical notation for Ejercicio No. 5, featuring a treble clef, 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The piece consists of two measures, each containing four groups of eighth notes beamed in pairs. Each pair is marked with a '3' below it, indicating a triplet. The notes in each pair are separated by a half note, and the pairs are separated by a quarter note. The first measure ends with a repeat sign.

Ejercicio No. 6

♩ = 50

Musical notation for Ejercicio No. 6, featuring a treble clef, 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The piece consists of five staves, each containing three measures of music. Each measure contains four groups of eighth notes beamed in pairs, with a '3' below each pair indicating a triplet. The notes in each pair are separated by a half note, and the pairs are separated by a quarter note. The first measure of each staff ends with a repeat sign. The staves are numbered 4, 7, 10, and 13 on the left side.

Musical score for a piano exercise, measures 16-30. The score is written on a single treble clef staff. It begins with a whole rest in measure 16. From measure 17 to 30, the music consists of eighth-note triplets. Measures 17-18, 19-20, 21-22, 23-24, 25-26, 27-28, and 29-30 each contain two groups of eighth-note triplets, with a slur over each group. The number '3' is placed below each group of notes. The piece concludes with a double bar line in measure 30.

Ejercicio No 7

♩ = 60

Musical score for Ejercicio No 7. It is written on a single treble clef staff in 4/4 time. The piece consists of two measures of eighth-note triplets, with a slur over each group. The number '3' is placed below each group of notes. The piece concludes with a double bar line.

Ejercicio No 8

♩ = 60

The musical score consists of six staves of music in 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 60. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The exercises are as follows:

- Staff 1:** Starts with a slur over the first four measures. The notes are quarter notes: C4, D4, E4, F4. The next four measures have eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The final four measures have sixteenth notes: A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6.
- Staff 2:** Starts with a slur over the first four measures. The notes are eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The next four measures have sixteenth notes: D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6. The final four measures have thirty-second notes: E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7.
- Staff 3:** Starts with a slur over the first four measures. The notes are sixteenth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The next four measures have thirty-second notes: D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6. The final four measures have sixteenth notes: E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7.
- Staff 4:** Starts with a slur over the first four measures. The notes are eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The next four measures have sixteenth notes: D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6. The final four measures have eighth notes: E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7.
- Staff 5:** Starts with a slur over the first four measures. The notes are quarter notes: C4, D4, E4, F4. The next four measures have eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The final four measures have quarter notes: A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6.
- Staff 6:** Starts with a slur over the first four measures. The notes are quarter notes: C4, D4, E4, F4. The next four measures have eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The final four measures have quarter notes: A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6.

Ejercicio No. 9

♩ = 50

1. Tremolo on G4. 2. Half note A4. 3. Half note B4. 4. Half note C5. 5. Half note B4. 6. Half note A4. 7. Half note G4. 8. Half note F4. 9. Half note E4. Dynamics: *f* > *p*.

11. Half note D4. 12. Half note C4. 13. Half note B3. 14. Half note A3. 15. Half note G3. 16. Half note F3. 17. Half note E3. 18. Half note D3. 19. Half note C3. 20. Half note B2.

21. Half note A2. 22. Half note G2. 23. Half note F2. 24. Half note E2. 25. Half note D2. 26. Half note C2. 27. Half note B1. 28. Half note A1. 29. Half note G1. 30. Half note F1.

31. Half note E1. 32. Rest. 33. Half note D1. 34. Half note C1. 35. Half note B0. 36. Half note A0. 37. Half note G0. 38. Half note F0. 39. Half note E0. 40. Half note D0.

40. Half note C0. 41. Half note B0. 42. Half note A0. 43. Half note G0. 44. Half note F0. 45. Half note E0. 46. Half note D0. 47. Half note C0. 48. Half note B0.

48. Half note A0. 49. Half note G0. 50. Half note F0. 51. Half note E0. 52. Half note D0. 53. Half note C0. 54. Half note B0. 55. Half note A0.

55. Half note G0. 56. Half note F0. 57. Half note E0. 58. Half note D0. 59. Half note C0. 60. Half note B0. 61. Half note A0. 62. Half note G0. 63. Rest. 64. Rest. 65. Rest. 66. Rest. 67. Rest. 68. Rest. 69. Rest. 70. Rest.

Ejercicio No.10

♩ = 50

p < *f* > *p*

9

17

25

34

42

50

56