

# Viento

Nº 10 | MAFER MÚSICA | junio | 2009



*Innovando*

# Sumario



Stand Mafer en Comúsica



J. Sanz en el Festival de la Caña (Francia)



P. Núñez y S. Frenández



José Díaz, M. Castelló, J. Grau

Editorial: Manuel Fernández	3
Tributo a los pájaros "firebird"	4
Concierto en MiB de Alexandre Glazounov II · Manuel Miján	6
¡Feliz Aniversario! · Josetxo Silguero / Iñigo Ibaibarriaga	13
Cuarteto de Clarinetes "Casare"	18
The Varitone "ELECTRIC SAXOPHONE" · Antonio Fernández	22
Nueva gama de Instrumentos PRM	26
Curso y Concurso de Utrera	28
Mallorca Festival de Saxofón	29
Curso Javier Balaguer "Conservatorio Victoria de los Ángeles"	32
Saxornadas 2009. Vigo	32
Quad Quartet	33
XII Encuentro Internacional de Clarinete Lisboa	39
Decálogo del buen clarinetista · Sergio Jerez	41
Salón Profesional COMÚSICA	45
Estrenos de nuevas obras	46
I Jornadas Oboe Punto Rep	48
Curso de Saxofón CUARTETO DIASTEMA	49
CD's Recomendados	51



Conservatorio Logroño y Vitoria en la sede Vandoren



Miembros B.M. Castellón y familia Selmer



POMARICO



Chedeville  
Lelandais

Edita: **MAFER MÚSICA 2006, S. L.**

C/ Darío Regoyos, 19, bajo

20305 IRÚN (Guipúzcoa)

Teléfono: 943 63 53 70

Fax: 943 63 53 72

relacionmusicos@mafermusica.com

comercial@mafermusica.com

www.mafermusica.com

Depósito Legal: AV-49/04

Diseño y Maquetación: Zink soluciones creativas

Imprime: Imcodávila, s.a.

Director: D. Manuel Fernández Gallego

Colaboran: Equipo **MAFER MÚSICA Y PUNTO REP**

# REVISTA **Viento**

A pesar de que somos optimistas por naturaleza, no podemos obviar que la situación mundial por la que estamos atravesando no es la mejor. No es menos cierto que para subir hay que bajar y que para que haya crecimiento tiene que haber retroceso (eso certifican los economistas) pero creo que, tristemente, la pendiente está siendo vertiginosa y el retroceso demasiado acusado.

Desde nuestro positivismo, no vemos solamente sombras, se atisba una tenue luz que nos lleva a soñar con ese "después" que todos estamos esperando, un después al que todos debemos aportar nuestro granito de arena, un después al que debemos aferrarnos para no volver a caer en el "antes".



Las marcas que representamos han trabajado duro para proponernos nuevos productos de altísima calidad, productos que vienen a unirse al gran catálogo ya existente. Vandoren nos presenta nuevas cañas, la esperada V12 para saxofón alto, soprano, requinto y una nueva fuerza 3<sup>1/2+</sup> que agranda el abanico de la V12 para clarinete y nuevas cañas para jazz y variedades "Filed-Red Cut" para soprano alto y tenor, boquillas T6 y T11 en complemento de la serie V16 y una nueva boquilla para clarinete bajo, la B50. Selmer nos presenta la nueva serie limitada 2009, teniendo como continente de referencia Europa y como "Bird" el mítico pájaro de fuego. La serie en esta edición se amplía y además del alto Référence Collector (250 unidades para todo el mundo) con y sin Fa#, tendremos el tenor Référence Collector (150 unidades para todo el mundo), el alto Super Action 80 Serie II y el alto serie III en Serie limitada. Bach nos presenta un nuevo modelo de trompeta en la gama de estudiante, el modelo 305BP fabricada enteramente en su factoría de Elhkart, en USA.

Hemos puesto mucho interés y cariño en nuestra marca propia, PRM. Desde que la lanzamos al mercado hace ya más de tres años, no ha parado de crecer tanto un número de instrumentos como en calidad, objetivo este que nos lleva a trabajar codo con codo con la empresa que fabrica esta línea para nosotros y bajo nuestra dirección técnica. En estos momentos estamos en posición de poder ofrecer el mejor producto relación calidad precio.

Con todo este ramillete de grandes novedades, no podemos por menos que ser optimistas y pensar que muchos de vosotros vais a poder disfrutar de todas estas nuevas joyas que se vienen a añadir a nuestro catálogo. Vuestra fidelidad y confianza será el motor para que estas grandes empresas centenarias que representamos, puedan seguir avanzando y proponiéndonos novedades de altísima calidad y avanzada tecnología, que harán vuestro día a día más fácil, disfrutando de vuestro trabajo y no teniendo que pensar más que en la música en el momento de ejecutarla.

Estos son los verdaderos objetivos de Mafer Música y Punto Rep, ser el nexo de unión entre nuestras representadas y vosotros, poder transmitir vuestras inquietudes para seguir avanzando en la evolución de nuevos productos.

Manuel Fernández  
Presidente

# tributo a los pájaros “firebird”



## Référence Collector “FIREBIRD” 2008-2009 EUROPA / EDICIÓN IV

Más que cualquier otro, el saxofón Référence, reencarnación del mítico Mark VI, incluye en el mismo el espíritu “Bird”

Se impone por su gran proximidad de ejecución, una facilidad y una potencia que liberan la expresividad.

- Tonalidad en Mib (Alto) y Sib (tenor)
- Mecanismo: con o sin llave de Fa# agudo (Alto) sin llave de Fa# agudo (Tenor)
- Nácares negros
- Terminación: lacado gold oscuro (Alto) y lacado gold (Tenor)
- Grabado original Collector “Pájaro de Fuego”
- Fabricados 250 ejemplares del Alto y 150 del tenor

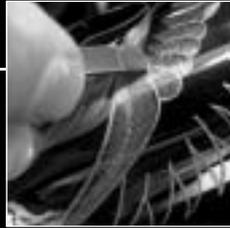
- Número de serie limitado grabado en la anilla de unión de los dos cuerpos
- Tudel grabado, terminación “Bird”
- Soporte pulgar multidireccional en metal
- Zapatillas de cuero, resonador de plástico
- Boquilla SELMER PARIS “Super Session”
- Estuche Collector “Bird” negro aspecto cuero, con bolsa para accesorios de seda bordada



SAXOFÓN TENOR RÉFÉRENCE 54 COLLECTOR  
“FIREBIRD” SIN FA# AGUDO

SAXOFÓN ALTO RÉFÉRENCE COLLECTOR  
“FIREBIRD” SIN FA# AGUDO





SAXOFÓN ALTO SUPER ACTION 80 SERIE II  
"FIREBIRD" EDICIÓN LIMITADA



SAXOFÓN ALTO SERIE III "FIREBIRD" EDICIÓN LIMITADA

## Super Action 80 Serie II "FIREBIRD" Serie III "FIREBIRD" 2008 - 2009 EUROPA / EDICIÓN LIMITADA

Por primera vez, una declinación del grabado Firebird se propone en los 2 otros modelos de la gama Selmer Paris: Alto Super Action 80 II, heredero de la tradición Selmer Paris, universalmente reconocido, y el Alto Serie III, portador de los últimos avances Selmer Paris en términos de técnica de fabricación y de concepción acústica.

- Tonalidad: Mib
- Llave de Fa#
- Nácares negros
- Tudel terminación "Bird"
- Terminación: lacado gold, grabado "Firebird"
- Muelles de aguja en acero inoxidable
- Soporte mano derecha regulable, en resina (SA80 SII) o en metal (Serie III)
- Zapatillas de cuero con resonador metálico con remache (SA80 SII) o sin remache (Serie III)
- Boquillas Selmer Paris S80 C\*
- Estuche Pro-Light "Bird"



## UNIDAD DIDÁCTICA:

Concierto en *Mib* de  
**Alexandre Glazounov (II)**

## UNA LECCIÓN EN EL AULA DEL CONSERVATORIO

Por Manuel Miján

**II.2. Psicomotrices**

Estudiar y reflexionar diariamente sobre el concepto de sonoridad en general y su extensión tímbrica, cuidando de unificarlo en toda la extensión del instrumento, me parece una cuestión tan primaria y elemental, pero a la vez tan necesaria, que no por obvia hay que

dejar de recordarlo. Sin una calidad mínima en la sonoridad y por ende un timbre homogéneo en los distintos registros del saxofón, cualquier interpretación, por honesta que sea, se desmorona en sí misma como castillo de naipes. Hoy día, la moda, a veces superficial del esnobismo barato en torno a cierta música “contemporánea”, hace que muchos de nuestros jóvenes se pierdan y malogren en el intrincado mundo de los efectos tímbricos. Proyección inmediata de la sonoridad, pisándole los talones, viene la entonación y su *partner* o sombra pegada como la uña al dedo, la afinación. Tanto la sonoridad como la afinación suelen compartir el mismo enemigo ya aludido.

Trabajar la habilidad motriz necesaria, en lo que se refiere a la columna de aire, para variar ampliamente las dinámicas en toda la extensión del instrumento: a) pasajes que ascienden (por ejemplo escalas) y descienden, con dinámica estable; b) pasajes que ascienden y descienden, abriendo y cerrando respectivamente la dinámica; y c) pasajes que ascienden y descienden, cerrando y abriendo respectivamente la dinámica contra natura. Es interesante el complemento de las notas filadas por lo que conllevan respecto de la manipulación del mentón inferior para compensar la afinación.

Practicar las diferencias de *Tempo* tanto en pasajes neutros (escalas o arpeggios) de técnica como sobre melodías

con clara carga emocional y psicológica: a) pasaje neutro o melodía con velocidad metronómica estable; b) pasaje neutro o melodía con velocidad creciente y decreciente (acelerando y ralentando) progresiva, para volver al punto de partida; y c) lo mismo que el anterior pero comenzando por el orden decreciente para volver siempre al punto de partida.

Desarrollar los distintos tipos de memoria: visual, auditiva, mecánica, topográfica, analítica... para eliminar el esfuerzo efectuado en la lectura de los símbolos musicales y dedicarlo, en su lugar, a la perfección e interiorización del resultado sonoro.

**II.3. Socializadores**

Promover la relación intelectual y práctica con el pianista acompañante, en plano de igualdad musical, asimilando que el producto sonoro final, cuando se presente la obra en público, será debido a la suma de ambos intérpretes. Esto es especialmente marcado en esta pieza, donde el piano, en reducción de la orquesta de cuerda, no se limita a apoyar armónicamente las intervenciones del solista con acordes aquí y allá, sino que interviene de igual a igual desarrollando lineal y polifónicamente el estilo contrapuntístico tan caro a Glazounov.

Habitarse a respetar los parámetros elementales del texto escrito y valorar el necesario esfuerzo de unificación dual en cada uno de los aspectos de la interpretación: tempos, dinámicas, articulación y fraseo, al igual que la planificación previa y la disciplina en los ensayos. Igualmente, acostumbrarse progresivamente a tocar en público.

**II.4. Afectivos**

Valorar el esfuerzo intelectual que supone la investiga-

ción, análisis y conclusiones derivadas de la búsqueda de información sobre el concepto de “romanticismo” en general, así como del trabajo manual que supone la realización y consecución de las habilidades necesarias para afrontar esta obra cardinal en nuestro repertorio. Escuchar otras obras de Glazounov tales como el *Concierto* para violín y orquesta, o las *Sinfonías 5ª y 8ª*, obras en las que escuchamos antecedentes de nuestro *Concierto* para saxo –en el último movimiento de la octava sinfonía está presente el tema inicial– o el *Cuarteto* para saxos. Además, entre otros autores románticos, sugiero la audición del *Concierto* para violoncello y orquesta de Robert Schumann.

Adquirir seguridad y confianza en sí mismo como base para conseguir la autonomía personal necesaria que posibilite proseguir el aprendizaje significativo en el futuro.

### III. CONTENIDOS DIDÁCTICOS

#### III.1. Conceptuales

Reflexión y conocimiento de los dos tipos de afinación más importantes (Temperamento y Armónico), así como las diferencias entre ellos.

Identificación de los parámetros de *Dinámica* y de *Tempo*, vistos ambos en su dimensión flexible y constantemente cambiante, como medios expresivos identificadores del estilo “romántico”, en el que las “reglas” o convenciones previamente establecidas son percibidas como enemigas del espíritu de libertad e íntima comunión con la naturaleza.

Comprensión conceptual de los diferentes vocablos indicativos del tempo (*Allegro moderato*, *Allegretto scherzando*, etc.) en su significado tradicional y psicológico relativo al carácter que imprimen al fraseo. Memorización de los diferentes tempos escritos en el *Concierto* de Glazounov.

#### III.2. Procedimentales

Estudio de la sonoridad del saxofón en pasajes y giros melódicos no sujetos a medida alguna, esto es, aislando el giro melódico en cuestión (por ejemplo la primera frase del *Concierto*), y deteniéndose a voluntad en cada una de las notas de la frase, cambiando el ritmo y la dinámica original. De esta forma nos centramos exclusivamente en la búsqueda de la sonoridad deseada antes de medirlo correctamente.

Práctica de la afinación “armónica” o “natural” en los intervalos justos, mayores y menores (véase *La Técnica Fundamental del Saxofón*, ed. Rivera), sobre la base de confrontar el sonido con otro de referencia que actúa como base inmóvil y estable.

Realización de escalas y arpeggios diatónicos sobre toda la extensión del instrumento, en grados conjuntos y en intervalos de tercera y de cuarta, con diferentes dinámicas y velocidades, tanto estables como fluctuantes, tomando como referencia la dinámica contra natura de los números 7, 37 o 47 de ensayo en el *Concierto* de Glazounov.

Control práctico y memorización exacta de los diferentes tempos indicados en el *Concierto*, mediante el metrónomo usado de vez en cuando. Sobre el texto escrito, todas las indicaciones metronómicas son correctas, salvo en el 12 de ensayo, donde se aligera un poco el tempo del *Andante* con negra igual a 66.

#### III.3. Actitudinales

Interés por el *Concierto* de Glazounov en todo lo que conlleva a su alrededor de conocimiento del entorno “post-romántico” del autor ruso, y su peripecia personal en lo que supuso su no aceptación de las corrientes estéticas (Prokofiev o Stravinski) imperantes en la época, de sus mismos compatriotas.

Valoración de la calidad sonora y del respeto a la notación escrita en toda su extensión, con especial énfasis en las dinámicas y los tempos. Asimismo la regularidad en el estudio y en los ensayos con el pianista.

Actitud crítica respecto de la escucha de grabaciones del *Concierto* de Glazounov debidas a intérpretes de prestigio. Igualmente respecto a la audición de la obra por otros compañeros de la clase. Así mismo auto-evaluación de los resultados obtenidos en cada una de las partes y en el conjunto del *Concierto*.

### IV. METODOLOGÍA

La sentencia «No se precisa que siempre se exprese todo: aquel que dice todo, dice pocas cosas, pues a fin de cuentas no se le sigue escuchando», firmada por Rousseau, o aquella de «La enseñanza es una actividad cuyo objetivo es conseguir que el profesor sea innecesario», de Claxton, podrían ser el exergo o frontispicio de la entrada a cualquier centro educativo; por extensión, a cualquiera de nuestras Escuelas de Música o Conservatorios, independientemente de la disciplina y el nivel que allí se imparta.

Eminentemente práctica, con el aditivo intelectual de toda aquella reflexión que se suscite en torno al *Concierto* de Glazounov, empezaré por enumerar unos cuantos principios o leyes universales que son el compendio o sustrato general que han ido dejando corrientes filosóficas como el *Conductismo*, *Cognitivismo*, *Humanismo*, *Constructivismo* o aquella que sería la inevitable síntesis

sis global, deudora de la experiencia universal unida a la propia: no es otra que el *Eclecticismo*, del que todos echamos mano, a veces sin ser conscientes de ello.

Por orden cronológico, dejemos que tomen la palabra algunas celebridades pensantes, precedidas por el arte de la *Mayéutica* practicada ya en la filosofía socrática.

#### IV.1. Principios metodológicos

René Descartes:

- Nada está en el entendimiento que no haya pasado previamente por los sentidos.
- Dividir las dificultades para resolverlas mejor y ordenarlas en orden creciente.
- No se puede concebir ni asimilar una cosa tan bien cuando se aprende de otro como cuando se ha inventado por sí mismo.

Jean-Jacques Rousseau:

- No existe nada en el espíritu humano que no se introduzca en él por la experiencia.
- Se aprende mejor lo que se descubre por sí mismo.

Johann Heinrich Pestalozzi:

- No decirle al alumno lo que él pueda descubrir por sí mismo.
- Proceder paso a paso y enseñar sólo aquello que el alumno pueda aprender.
- Pasar de lo conocido a lo desconocido; de lo simple a lo compuesto.
- Primero la síntesis; después el análisis.
- La práctica es la base de la instrucción.

Lev Vygotsky:

- Los conceptos científicos crecen de arriba abajo gracias a los conceptos espontáneos; los conceptos espontáneos crecen de abajo arriba gracias a los conceptos científicos.
- Zona de desarrollo próximo como acicate motivacional en el proceso de aprendizaje.

Abraham Maslow:

- Un maestro o una cultura no crean un ser humano.
- La ciencia es el único camino para introducir la verdad en quien se muestra remiso a ella.
- Quien no ha conseguido, resistido y superado, sigue dudando de su propia capacidad de hacerlo.

Martin Seligman:

- Si desaparece la exigencia, los estudiantes perderán lo que más desean, el sentido de su propia utilidad.

Jean-François Revel:

- La Razón deviene la facultad humana por excelencia. No se puede conseguir que alguien abandone por el razonamiento una convicción a la cual no ha sido conducido por el razonamiento.

Josep Toro:

- La supresión de toda estimulación aversiva es una utopía. Sólo quemándose se aprende a hacer frente a las llamas.

Guy Claxton:

- Hasta el agua tarda en ser digerida.
- Las personas aprenden antes lo que necesitan con más urgencia y lo que quieren saber.
- No se puede aprender aquello para lo que no se está preparado.
- La enseñanza siempre forma parte de un contexto general de aprendizaje

Son sólo un ramillete de principios o preceptos del comportamiento humano, a las que me adhiero plenamente sin condiciones, salidas de mentes autorizadas en el campo filosófico y la pedagogía. Por mi parte añado tres cuestiones o ideas que me parecen medulares: a) Trabajar primero el efecto, luego la causa; b) Valorar la *Endofasia* musical como elaboración sonora interna del individuo; y c) derivada de la anterior, ser consciente del valor de la *Holística* (acción, cognición y emoción) en todo el proceso de enseñanza-aprendizaje en el que el alumno es el protagonista activo de su progreso.

#### IV.2. Plan de clase

Dado que para el estudio del *Concierto* de Glazounov, propongo en primer lugar un bloque de cuatro sesiones o clases correlativas individuales durante el primer trimestre de 6º curso de las Enseñanzas Profesionales, el contenido quedará distribuido de la siguiente manera: primera sesión: desde el principio hasta el 21 de ensayo; segunda clase: desde 21 hasta 37 de ensayo; tercera sesión: desde 37 al final; y cuarta clase: la obra completa, siempre sin acompañamiento de piano, pero practicando el recurso de la memoria. Cada una de las sesiones irá introducida, mediante la interrelación profesor-alumno, con reflexiones orales explicitadas en los objetivos intelectuales y los contenidos conceptuales enunciados más arriba.

El plan de clase consta de tres partes perfectamente diferenciadas entre sí:

- **Presentación:** exposición de lo que pretendemos abordar en la sesión, previa evaluación de los conocimientos que ya posee el alumno sobre el tema.
- **Desarrollo:** práctica del contenido de la sesión tocando los fragmentos estudiados.
- **Resumen:** fijación del contenido mediante la síntesis y evaluación del trabajo efectuado.

Las dos clases restantes serán abordadas en el último trimestre del mismo curso, transcurridos unos meses que suelen servir para sedimentar los posos del trabajo realizado. En ambas sesiones propongo que el alumno toque la obra completa, acompañado del piano y si es posible de memoria. La última clase, sin detenerse aunque haya equivocaciones, frente al público, o en su defecto ante el resto de compañeros. Este será buen momento para escuchar alguna grabación de los grandes maestros.

#### IV.3. Estrategias y recursos didácticos

Aunque la mayor parte de las estrategias de aprendizaje y los recursos podemos extraerlos de los "Principios metodológicos" enunciados más arriba, merece la pena dedicar parte de nuestro esfuerzo y tiempo como instructores a esa gran ausente en la vida de nuestros estudiantes; tiene nombre de mujer; luego, no puede ser ni el teléfono móvil, ni el botellón, ni el ordenador, por no citar sino algunas herramientas de las que nuestros jóvenes y jóvenes ¡¡tanto carecen!! Sí, me temo que hablamos de la *Motivación*, ya que ésta, no me lo negarán mis colegas, suele estar peor repartida que la lotería; más difícil de asir que un pez en el agua; y no digamos de mantener; escurridiza, se esfuma como el agua sobre la criba. ¡Qué le vamos a hacer! Nos ha salido así de casquivana y loquilla la susodicha.

#### La Motivación

Apoyado, como de costumbre y para no variar, sobre la sapiencia de aquellos que nos han precedido, enumeraré algunas expresiones que a buen seguro nos pueden echar una mano en situaciones comprometidas, sugiriéndonos alguna línea de actuación.

«Motivar consiste en intentar cambiar las prioridades de una persona» Claxton.

Respecto al incentivo representado por la "imitación", Aristóteles ya subrayaba el aspecto pedagógico y placentero de la misma «La actividad imitativa es connatural a los seres humanos desde la infancia».

El ya citado Maslow, célebre por su famosa "pirámide" sobre las necesidades humanas, introduce varios conceptos que pueden actuar como estímulos desencadenantes de la motivación. Según su tesis, el "cansancio" y hastío que sentimos al saciarnos de algo curiosamente nos incita a buscar en lo nuevo la forma de desarrollarnos «Si se fuerza al alumno a permanecer en el nivel más elemental, se cansa e impacienta con aquello mismo que antes le producía placer». Esto abona la teoría, por otro lado ampliamente admitida, respecto de la ne-

cesidad de secuenciar el aprendizaje con el ritmo apropiado. La acción del individuo produce su auto-realización. El "hedonismo", por tanto, invita a la acción.

El "impulso" vital que sentimos cuando deseamos algo –al igual que el ritmo incesante siempre inacabado producido por las síncopas, o la sucesión melódica interminable basada en la escala cromática–, se constituye en liberador de energía y en terapia contra el marasmo de nuestro espíritu cuando éste se encuentra sumido en la duda, sin saber dónde ir.

La "grabación" doméstica de sí mismo por parte del alumno, tanto de la clase como de su propio trabajo casero, unida a la confrontación "colectiva" cuando se toca en presencia de los demás o formando parte de un pequeño grupo de compañeros, suele influir positivamente en el ánimo del propio ego incentivándolo a la acción.

#### V. EVALUACIÓN

*Y llegamos a la que podemos considerar última obra del hipotético "programa de mano del concierto". Es el momento de evaluar el trabajo realizado por el alumno, explicitando lo más claramente posible lo que esperamos haber conseguido y los medidores que vamos a emplear para averiguarlo, de tal manera que el propio estudiante sepa con el mayor grado de aproximación lo que se espera de él. Para ello es preciso que tanto el profesor como el alumno se manifiesten con honestidad en la expresión de sus opiniones, y mantengan un alto grado de espíritu crítico.*

##### V.1. Criterios de evaluación

Para conformar los criterios de evaluación es imprescindible que haya una comunicación lo más estrecha y directa posible con lo explicitado en los dos grandes bloques de *Objetivos* y *Contenidos*. Así mismo es importante que el profesor tenga claros cuáles son los mínimos exigibles para dar básicamente por asumido el trabajo interpretativo en torno al *Concierto* de Glazounov, tanto si los explicita por escrito como si no lo hace, cosa que personalmente prefiero.

- Argumentar verbalmente sobre las características cardinales del estilo romántico y post-romántico. Con ello podremos comprobar los conocimientos que tiene el alumno acerca del tema en cuestión, además de los recursos verbales para expresarse.
- Demostrar el grado de dominio técnico conseguido en los pasajes del *Concierto* de Glazounov en general, y muy especialmente en aquellos en los que el tempo es inestable y las dinámicas se producen con-

tra la tesitura; siempre ligados a la sonoridad y afinación de los mismos. Esta herramienta de evaluación nos permite conocer el grado de asimilación de la mencionada dificultad técnica.

- Controlar de memoria durante la interpretación las diferentes velocidades de la obra. Este criterio nos ayuda a medir la capacidad de interiorización de las ideas musicales.
- Presentar en público, si es posible de memoria, su interpretación del *Concierto* en el que intente utilizar la partitura como pretexto para expresar todo su mundo musical interior en relación con la obra de Glazounov. Con ello observamos el grado de autonomía intelectual y artístico alcanzado por el alumno.

### V.2. Procedimientos de evaluación

La observación directa en la clase individual o colectiva es un medio excelente para medir el grado de evolución del alumno. Las anotaciones que se plasman en un cuaderno o ficha destinada al efecto, donde se reflejan las observaciones sobre el comportamiento de los estudiantes en multitud de situaciones: cómo irrumpe en clase, su manera de relacionarse con el profesor y con los compañeros, el manejo de los materiales que emplea, su reacción ante las observaciones, cómo desarrolla sus propuestas verbales, su capacidad de trabajo, el grado de aceptación y comprensión de los conceptos y el ritmo que imprime a su aprendizaje, todo ello le proporciona al instructor elementos más que suficientes para evaluar al alumno de una forma claramente objetiva. Si aún así albergase dudas respecto de la evaluación del estudiante, no debe tener ningún reparo en auxiliarse con la *Intuición* –esa herramienta absolutamente imprescindible de conocimiento tácito, erigida como contrapeso al conocimiento explícito y al acto intrínsecamente humano de razonar–, que utilizamos a cada segundo, la mayoría de las veces sin ser conscientes de ello.

Aunque es el profesor quien lleva la batuta en lo tocante a evaluar el grado de madurez del discípulo, suele dar buen resultado reunir a todos los alumnos después de la audición pública, en improvisado tiaso, para que en presencia del resto de compañeros se le pida una reflexión verbal de auto-evaluación y de co-evaluación entre unos y otros, siempre que se mantenga un notable grado de objetividad y de espíritu crítico.

### V.3. Autoevaluación de la práctica docente

Desde hace unos años es corriente ver insertado este epígrafe al final de la redacción en las Unidades Didácticas. Confieso que cuando lo ví por primera vez pensé que

se trataba de una injerencia de la administración en mi manera de trabajar, que no me hacía ninguna gracia. En realidad no es así. La cuestión es sencilla; se trata de un viaje de ida y vuelta: si debemos ser sinceros y honestos a la hora de evaluar a nuestros alumnos, también debemos ser críticos sobre los procedimientos que empleamos para ayudarlos. Preguntarnos si era razonable lo que exigíamos de ellos, dada su formación inicial; si hemos conseguido que logren las capacidades planificadas; y de qué manera lo hemos hecho. Tres parámetros susceptibles de incidir sobre ellos y, por supuesto, de equivocarnos de cabo a rabo, sobre todo teniendo en cuenta que cada ser humano es irreplicable y que no existen recetas mágicas. Así pues, necesitamos utilizar muy seriamente nuestra intuición y empirismo para:

- Evaluar los conocimientos y el estado de formación desde donde parte el alumno.
- Diseñar los objetivos y contenidos que pretendemos que alcance.
- Aplicar la metodología que consideremos más adecuada para conseguirlo.

Utilizando el símil de la afinación: es necesario trabajarla mucho para, al final, menearse más que un borracho pulgoso caminando en línea recta. Lo mismo ocurre con los tres puntos anteriores, que en la realidad se están reajustando continuamente. En honor a la verdad debo decir que la mayoría de las veces los profesores nos equivocamos, pero, naturalmente, no lo decimos en el Telediario; apretamos las mandíbulas, arrugamos la frente como si el asunto no fuera con nosotros y le echamos la culpa al vecino, o sea, al indefenso alumno. Gracias a que las casas tienden a no caerse; también los aviones; hasta que se caen. Igualmente los alumnos tienden a aprender y a madurar, a pesar del profesor. ¡¡Menos mal!! Seré ley de vida. Supongo.

He aquí un cuadro con los distintos ítems tratados:

UNIDAD DIDÁCTICA	
<b>Descripción</b>	- Justificación - Motivo principal - Ubicación temporal - Conocimientos previos - Interrelación con el currículo general
<b>Objetivos didácticos</b>	- Intelectuales - Psicomotrices - Socializadores - Afectivos

<b>Contenidos didácticos</b>	- Conceptuales - Procedimentales - Actitudinales
<b>Metodología</b>	- Principios metodológicos - Plan de clase - Estrategias y recursos didácticos
<b>Evaluación</b>	- Criterios - Procedimientos - Instrumentos - Autoevaluación de la práctica docente

### Epílogo

–¿Qué os parece, mis queridos *élèves*, sopladores de multicolor fontanería, fuente de sonoras sinfonías, aprendices de futuros “maestros”? –Dije dando por concluida mi larga disertación sobre el tema “Glazounov”, a la vez que abandonaba mi asiento con alivio, estirando los huesos como *dog* después de placentera siesta e iniciando un tímido paseo físico y visual por el habitáculo, lo que me permitió observar con regocijo, a través de las ventanas a la calle, que el astro rey estaba comenzando a inclinar a su favor el pulso que mantenía en singular batalla contra la niebla matutina.

–Pues qué quiere Vd. que le digamos –espetó Pedrito lentamente y con mal disimulada cortesía, mientras yo tragaba mi enésimo sorbo de líquido reparador–; que, como siempre, lo vemos un poco complicado.

–¡Cómo complicado! –irrumpió Davicín cual cohete furioso lanzado al espacio–. Si lo que hay que hacer es tocar el *Concierto* de Glazounov como Dios manda ¿para

qué tantas zarandajas? Objetivos por allá, contenidos por acá, unidades que se socializan, motivos afectivos, principios que se relacionan... Sinceramente, sólo faltan Martes y Trece con las croquetas de “la Encarna”. ¡Vamos, si esto parece el “marujeo” radiofónico del consultorio sentimental de la señorita Francis!

La carcajada fue sonora y general, tras la que Carlos, sin abandonar la sonrisa intervino diciendome: –Como dicen los viejos de mi pueblo «entre lo salado y lo soso, está el punto sabroso».

–Y seguramente tienes razón –añadí, uniéndome de buena gana al divertido trío–. Pero no olvidéis que la mayoría de las veces es necesario un gran esfuerzo para conseguir un pequeño resultado. Así es que, Davicín, espabila y «iabre los ojos, que asan carne!», como decía Quevedo en su *Buscón*. Por de pronto, y según sentencia el refrán popular «da buena cava a tu viña, y tendrás buena vendimia». *Ergo*, tómate el trabajo con seriedad, y los resultados que apeteces tarde o temprano llegarán.

–En lo que se refiere a la lección de hoy (Unidad Didáctica) –manifesté en tono y ritmo firmemente conclusivos–, espero que sirva de ayuda para vuestras personales propuestas. En todo caso, esa ha sido mi intención. Como dice el más arriba aludido Duque de Rivas «Y aunque no me lisonjeo de haberlo conseguido, me contento sólo con haberlo intentado».

Manuel Miján\*

\*) Reciente publicación de *La Técnica Fundamental del Saxofón y El Saxofón «Clásico» en España. Repertorio General de Obras y Autores*. Rivera Editores. Valencia.

# Saxofón barítono *Mib* SERIE III

bajando al La grave



# Vandoren : las novedades



- **"Flow Pack"** un embalaje unitario, estanco que preserva las cualidades originales de la caña.
- **"Cofre Higrométrico"** un cofre higrométrico que mantiene sus cañas en condiciones óptimas.
- **Serie OPTIMUM** una gama completa de boquillas para saxo clásico.
- **Serie V16** boquillas de saxo convertidas en la referencia para Jazz.
- **Abrazaderas de cuero y "Klassik"** para clarinete y saxofón.

*Vandoren*<sup>®</sup>  
PARIS

[www.vandoren.com](http://www.vandoren.com)

# ¡Feliz Aniversario!

por Josetxo Silguero / Iñigo Ibaibariaga

## ¡Feliz Aniversario!!

*Este artículo pretende dar a conocer, en la lengua de Cervantes, las diferentes investigaciones que a través de su vida profesional ha realizado Jean-Marie Londeix (a quién agradecemos públicamente su ayuda y autorización prestadas en las diversas traducciones llevadas a cabo) en torno a la obra más emblemática del repertorio clásico orquestal del saxofón, firmada de puño y letra por el padre del impresionismo musical, Claude Debussy.*

## La Vida Musical en Boston

A comienzos del siglo XX la ciudad de Boston se encontraba inmersa en plena efervescencia en torno a las Bellas Artes. Por entonces coexistían el Museo de Bellas Artes, el Jordan Hall, el Symphony Hall, el Chickering Hall y el Ópera House de Boston, el cual fue construido en el plazo de diez años, gracias a los esfuerzos de familias prominentes de la ciudad. Las más finas y exquisitas colecciones de arte privadas se dieron cita en la ciudad, como por ejemplo la colección en la casa de la Sra. Jack, ahora conocida como Isabella Stewart Gardner Museum, actuando asimismo numerosas familias adineradas como mecenas de músicos y artistas plásticos.

En años posteriores la familia del Doctor August Thordike (oboísta aficionado) trabó amistad con un joven compositor llamado Walter Piston, cuya suite de oboe fue dedicada a Thordike. Fue en este entorno artístico donde se desarrolló el interés de la Sra Elise Hall por las bellas artes.

Años después de contraer matrimonio con Richard John Hall (prominente cirujano de Nueva York y Santa Bárbara), la Sra. Hall comenzó a sufrir pérdida de oído, y fue su marido quien le recomendó el estudio de un instru-



Josetxo Silguero

mento de viento, optando finalmente por el saxofón.

Tras la muerte de su marido en 1897 (persona muy querida en Sta. Bárbara), la Sra. Hall decidió centrar sus esfuerzos y fortuna en desarrollar la vida musical de Boston.

## La Polémica sobre la autoría

Numerosas discusiones se han desatado en torno a la autoría, creación y terminación de la parte orquestal de la única obra que el maestro del impresionismo francés, Claude Debussy, dedicara al saxofón: la Rapsodia para Orquesta y Saxofón.

La obra responde a un encargo recibido a finales del año 1900 y realizado por Elise Hall, presidenta del Orchestral Club de Boston, del mismo modo que

recibirían, anterior y posteriormente, otros compositores franceses y belgas, hasta un total de 22 obras encargadas, entre los que podemos citar a Vicent D'Indy, André Caplet, Florent Schmidt, Paul Gibson, Charles M. Loeffler, Georges Longy, Philippe Gaubert, Gabriel Grovlez, François Combelles, Jan Huré...

De esta manera, el mecenazgo que obtiene el saxofón a manos de Elise Hall alcanzaría, a comienzos del s. XX, un desarrollo insospechado para el propio creador Adolphe Sax.

Bien es cierto que existe una amplia documentación y publicaciones en las cuales se atribuye a Jean Roger-Ducasse la autoría de la parte orquestal, terminada en 1919. No obstante, y con el fin de disipar tal polémica, nos complace dar a conocer diversas traducciones autorizadas por el maestro Jean-Marie Londeix referentes a sus investigaciones en las que se determina el papel que desempeñó el propio Debussy, y su discípulo Roger Ducasse, en cuanto a la terminación de la parte orquestal.

Al haber aceptado el encargo, Debussy se pregunta no tanto por las posibilidades del instrumento, que él ya ha escuchado a menudo, sino más bien sobre la personalidad intrínseca del mismo. Debussy escribe a principios de julio de 1903 a su amigo Pierre Louys:

*"(...) El saxofón es un animal de caña y conozco mal sus costumbres. ¿Le gusta la dulzura romántica de los clarinetes o la ironía un poco grosera del sarrusophone (o del contrafagot)? Le hago murmurar frases melancólicas?"*. Estas intenciones, aparentemente desenvueltas, esconden las auténticas preocupaciones del maestro: ¿de qué es, pues, capaz el saxofón?

Debussy sabe, gracias al repertorio existente y a los numerosos programas de conciertos militares, que el saxofón, habitual de los quioscos musicales, es un instrumento sobradamente preparado para la música al aire libre. El instrumento puede ser virtuoso, pero se revela para él esencialmente vocal (como lo indica Berlioz en su *Tratado de instrumentación*). Debussy le deja, entonces, cantar. No con la valentía de un tenor de ópera, pero sí con la discreción aristocrática de un cantante de lied.

La obra que el compositor escribe utiliza de modo simbólico un instrumento nacido de la nada y que, poco a poco, comienza a ser testimonio simple, digno, púdico e íntimo de una música sacada de elementos musicales arraigados en un fecundo terreno popular. El genial compositor hace burla, una vez más, a la arbitrariedad académica. Manifiesta en esta insólita obra el signo evidente de su independencia y su sentido de la libertad. Tras siete años de espera, la obra fue terminada en 1908, aunque en una versión para saxofón y piano. Tras esta lenta elaboración, Debussy envía a Boston el manuscrito hológrafo, firmado de su puño y letra, *Esquisse d'une Rhapsodie mauresque pour orchestre et Saxophone principal (1901-1908)*.

El manuscrito comprende 14 páginas debidamente numeradas. La música está escrita sobre cuatro partituras, con indicación precisa de orquestación. Conforme a su adagio famoso: *"no escriba más que lo que podría escribir el copista"*, Debussy deja en blanco el acompañamiento de 23 compases de orquesta cuya melodía sí está claramente anotada.

François Lesure, eminente musicólogo que dio nombre al catálogo razo-



Sarrusophone

nado de la obra de Debussy, otorga a la *Rapsodie avec saxophone*, el número de opus L.98, y la coloca entre *Linderaja* para dos pianos (abril de 1901) y *Estampes* para piano (julio de 1903).

### LA PRIMERA AUDICIÓN

El estreno de la obra tuvo lugar en París, el 11 de mayo de 1919, bajo la dirección de André Caplet.

Roger Ducasse fué solicitado para realizar el guión orquestal (es reseñable destacar que su nombre no figura en ninguna parte sobre la partitura, de modo que su papel fue considerado insignificante). Este hecho hará pronunciarse a François LESURE, gran especialista en la música de DEBUSSY, en los siguientes términos, en una carta enviada personalmente a J. M. Londeix el 27 de septiembre de 1993:

*"...no puedo decirle cuánta razón tiene Ud. sobre el abuso que ha existido al pretender otorgar a Roger Ducasse la 'autoría' de la parte orquestal de la Rapsodia para orquesta y saxofón de Debussy. Sería más justo hablar de una puesta a punto de cara a la edición."*

No estaría de más subrayar que el nombre del saxofonista del estreno de la obra (Yves Mayeur, sobrino de Louis Mayeur) no fue mencionado en el programa del concierto, como sucedía habitualmente en el estreno de las obras sinfónicas.

Como consecuencia de esta primera audición, Albert Bertelin escribe en "El Correo Musical" (nº11 del 1 de junio de 1919): "La *Rapsodie* no tiene de ninguna manera, como bien se pudiera pensar, el aspecto de una obra concertante; se presenta mucho más bien como un cuadro orquestal en el cual el instrumento principal se caracteriza,

sobre todo, por el carácter tan particular de su timbre; por la importancia de sus proporciones, la riqueza de su colorido, el extraño sabor de su calidad musical. Esta obra, que se emparenta con los mejores trabajos que hubiera escrito su autor, es digna de *Nocturnos e Imágenes*".

Las afinidades son numerosas entre la "Rapsodia" (en un tiempo calificada por Debussy "oriental", luego "morisca") y *La Soirée dans Grenada*, segunda de las tres *Estampes*, compuestas en julio de 1903. Misma introducción melancólica y ensoñadora; misma calma misteriosa; mismo ritmo "indolen-



André Caplet y Claude Debussy

temente gracioso” de la habanera, equitativamente repartido entre ternario y binario; mismas pequeñas notas tan expresivas; misma España imaginada por un francés, sin efectos de guitarra, y fuera de las “imágenes” convencionales de las postales turísticas. Reencontramos allí también las embriagadoras repeticiones de acordes de novena de dominante no resueltas en *Linderaja*, expresando “el misterio del deleite inquieto y apasionado”. Fácilmente reconocibles son también, los acordes perfectos paralelos sobre escala “oriental” de *Estampes*; los desarrollos por repeticiones variadas a la manera de los compositores rusos; las estructuras yuxtapuestas; la sucesión de consonancias perfectas, fuera de toda lógica – según escribe V. Jankelevitch – el mismo tipo de discontinuidad continúa; la sucesión de consonancias perfectas; el uso obsesivo del pedal (generalmente aquí de Sol #), recordando la atmósfera “lánguida y pasmosa” de la *Rapsodie* española de Ravel de 1895; y por fin, la misma forma bipartita que las *Danzas* para arpa y orquesta de cuerdas, de 1904. Es decir, la inmensa mayoría de los elementos musicales que caracterizan en aquella época la personalidad del gran músico.

Detallemos ahora la página que da título al manuscrito primitivo, escrita como el resto y firmada de puño y letra por el compositor: ***“Esquisse d’une Rhapsodie mauresque pour orchestre et saxophone principal: à Madame E. Hall, avec l’hommage respectueux de Claude Debussy (1901-1908)”***.

- 1) « Esquisse » (esbozo) no parece tener aquí el sentido de bosquejo, sino el del poema corto, como en *D’un cahier d’esquisses, pièce pour piano, de 1903* (contemporánea de la pieza con saxófono), o como *El Mar*, subtítulo también “esbozo”.
- 2) « Rhapsodie mauresque »: *Carmen* de Bizet consagró en Francia la moda sobre España: el exotismo del Sur. Como sus contemporáneos, Debussy sucumbe a esto titulando numerosas obras suyas con tintes de sabor hispano: *Madrid princesa de España, Seguidillas, Canción Española, Noche en Granada, Puerta del Sol, Iberia*, páginas en las que a menudo es difícil descubrir inspiración española alguna, dado que todas ellas son características del arte francés.

Que el calificativo de “mauresque” (morisco) estuviera suprimido del título de la obra (excluido por quién? Lo ignoramos) no parece que cambie nada en el carácter eminentemente “debussista” de la música, nos expresa J.M. Londeix.

- 3) «... para orquesta y saxofón principal». El subtítulo

lo especifica claramente la voluntad del compositor de no escribir una obra concertante, sino más bien sinfónica, de forma libre con saxofón.

Como en las sinfonías de Gustav Mahler (de la misma época) donde la voz del cantante interviene sólo episódicamente, Debussy emplea el saxofón en la *Rapsodia* únicamente para cantar, y en un ámbito voluntariamente restringido, que no utiliza ni el registro grave ni agudo del instrumento. Este tratamiento peculiar por parte de Debussy, nos recuerda el uso que hace de la flauta - esta vez en la tesitura aguda -, en *El Preludio a la siesta de un Fauno*.

- 4) La fecha de composición: « 1901-1908 » muestra que el compositor no consideraba su obra inconclusa, como se obstinan en repetir varios testarudos musicólogos. A excepción de las 23 medidas donde el acompañamiento podía fácilmente ser completado, la partitura editada por Durand - en su versión para saxofón y piano -, está puntualmente conforme con el manuscrito hológrafo de Boston, excepto las indicaciones de orquestación que, desgraciadamente, no han sido documentadas.

El manuscrito hológrafo de la partitura para saxofón y piano será enviado a Elise Hall en 1911.

Hasta el momento, hemos procedido a dar a conocer las tesis de Jean-Marie Londeix, en las cuales muestra con hechos constatados que la obra que nos atañe es original y fue editada según la concibió su autor.

Procedamos ahora a dar a conocer algunas particularidades de la obra, siguiendo nuevamente los certeros puntos de vista del profesor Londeix.

La duración de la obra es sensiblemente parecida a la de *Danses pour Harpe et orchestre à cordes*, y al *Prélude à l’après-midi d’un faune*, donde el papel episódico de la flauta puede ser comparado al del saxofón en la *Rapsodia*.

El saxofón no interviene más que en los pasajes cantábiles, y da una unidad de color ‘fauve’ a la obra. Deja a los otros instrumentos de la orquesta el papel de intervenir en los tintes alejados y en los pasajes más danzantes.

A este propósito, resulta de sumo interés ver a Debussy presentar el saxofón en la desnudez de su timbre, para subrayar, tal vez, que el “animal” es bello en su estado natural y demostrar su preocupación por hacer escuchar, generosamente, en salas de concierto lo que no se escuchaba en la calle.

Según los comentarios de J. M Londeix, estrecho es el ámbito sonoro en el que Debussy emplaza voluntariamente al instrumento "principal": una octava y media. Este ámbito no es rebasado hasta el fulgurante vuelo del final. Nuestro compositor limita deliberadamente el saxofón a las notas y tesitura de "mezzo-soprano"; tesitura que concuerda con firmeza en el tratamiento musical de los "cris" (gritos) populares tomados como base de inspiración. Pero este interesante aspecto será tratado ampliamente en una segunda y posterior entrega sobre la Rapsodia.

En consecuencia, y subscribiendo al cien por cien las palabras de Jean-Marie Londeix, ¡es un abuso, un sin sentido doblar este ámbito hacia el registro agudo en las versiones "mejoradas", con la idea de construir de una página sinfónica una obra concertante para saxofón acompañado!!.

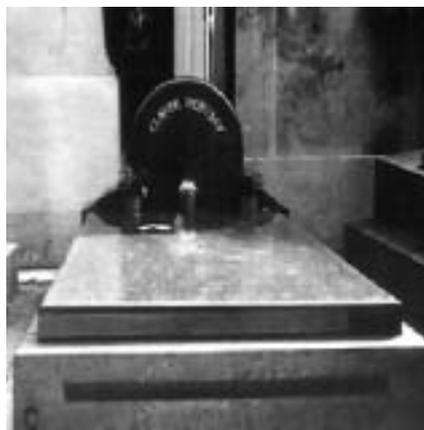
#### LA RAPSODIA EN ESPAÑA

Tristemente, bien por la desidia de los responsables de la programación en las orquestas sinfónicas españolas, bien por la consideración de obra menor en ambientes saxofonísticos de nuestro país, el caso es que la obra no fue programada, ni estrenada oficialmente en España, hasta el 31 de enero de 1996. Fue la Orquesta Sinfónica de Tenerife quién realizó su estreno en España, con motivo de su participación en el Festival Internacional de Música de Canarias (y repetida nuevamente el 2 de febrero en el mismo festival), siendo el californiano John-Edward Kelly el solista invitado. Una verdadera lástima la preciada oportunidad perdida para la historia del saxofón en España el que no la propiciara hasta el momento ningún solista español.

Esta información, contrastada, fue el resultado de la respuesta enviada por el Sr. Julián Ortega, responsable de *Monge y Boceta Asociados Musicales S.L.*, representante de la editorial Durand en España, al departamen-

to de archivo de la Orquesta Sinfónica de Euskadi. Posteriormente, y atendiendo a la información enviada por el representante de Ediciones Durand en España, la *Rapsodia* volvió a entrar en un largo letargo en las programaciones sinfónicas de nuestro país.

Es en marzo de 2007 cuando Josetxo Silguero Gorriti recibe la invitación *carta blanca* del director Juan José Ocón para proponer una obra concertante de saxofón para uno de los conciertos de abono de la Orquesta Sinfónica de Euskadi, de cara a la temporada 2007/2008. Y será la *Rapsodie pour Orchestra et Saxophone* la obra escogida, propiciando así solista y orquesta, que fuera presentada por primera vez en la península, concretamente el 17 de enero 2008 en el Teatro Principal de Vitoria-Gasteiz, y al día siguiente en el Teatro Amaia de Irún. Confiamos que no sea necesario que pasen otros 100 años más para poder disfrutar, nuevamente, de la obra cumbre del repertorio orquestal clásico para saxofón.



Con todo...  
FELIZ ANIVERSARIO RAPSODIA!!

... *continuará.*

*2ª entrega: Influencia de los "Cris" en la Rapsodia, y correspondencia de Debussy.*

Super Action 80  
Serie II "firebird"

Serie III "firebird"

2008-2009 / EUROPE / EDICIÓN LIMITADA





# Clarinetes Saint Louis & Privilège

## La elegancia de las líneas y del sonido

### MODELO ANIVERSARIO

---

## Clarinete Saint Louis Sib & La



Incorporación definitiva al catálogo de este modelo aniversario, creado para los 100 años de clarinete Selmer y elogiado por los más grandes.

Elegancia, sonoridad rica y amplia, emisión fácil, amplia dinámica y gran capacidad de proyección.

### NUEVO MODELO

---

## Clarinete bajo Privilège

### 2 modelos (mib & do grave)

Una ergonomía innovadora al servicio de una acústica incomparable.

Confort y dinámica de ejecución, facilidad de emisión, potencia y precisión



# CUARTETO DE CLARINETES "CASARE" (CÓRDOBA)



En este número de la revista *Viento*, presentamos al cuarteto *Casare*, perfecta síntesis de la Córdoba musical y su entorno. Cabra, Lucena, Fernán Núñez y Andújar (Jaén), lo componen. Estos jóvenes clarinetistas llenos de ilusión, talento y con ganas de trabajar para abrirse camino en el mundo del cuarteto de clarinetes, nos ofrece en esta entrevista, antes de la presentación de la grabación de un CD, una panorámica general de las inquietudes del grupo.

**¿Cómo surgió la idea de formar un cuarteto de clarinetes?**

Nosotros fuimos compañeros del Conservatorio Profesional de Música de Córdoba. Fue allí donde nos conocimos y desde el primer día empezamos a compartir nuestros gustos por el clarinete. Formamos parte del Grupo de Clarinetes de este centro. Una vez desaparecida esta agrupación seguimos nosotros cuatro reuniéndonos. Pasábamos horas y horas compartiendo nuestra gran afición por el clarinete. Uno de estos días hablando decidimos formar el cuarteto. Así seguimos juntándonos y a la vez tocando música para esta agrupación poco conocida.

**¿Es fácil el trabajo de los ensayos con la amistad que os une? ¿Os facilita algo esta relación?**

La verdad es que sí. Solemos ensayar la mayoría de los domingos por la tarde cumpliendo el protocolo esta-

blecido por nosotros: tomarnos un café comentando la semana. Una vez que ya nos ponemos a ensayar es muy fácil todo lo demás porque estamos disfrutando de estar con tus amigos y a la vez haciendo una de las cosas que más nos gusta: tocar el clarinete en un buen ambiente. Todos admitimos las propuestas de los demás del cuarteto a la hora de ponernos de acuerdo en la forma de hacer algo de la que estamos tocando en ese momento. Al final siempre intentamos unificar criterios de acuerdo con el estilo concreto que queremos para el cuarteto. Lo mejor de todo es que no supone ningún sacrificio el ensayar porque nos lo pasamos muy bien.



**¿Por qué CASARE?**

El nombre del cuarteto fue algo que nos costó bastante trabajo porque eran muchos nombres los que se nos ocurrían. Algunos relacionados con Córdoba, la ciudad que nos une, tales como Mezquita y Córdoba. Otros eran de compositores, pero todo esto nos parecía muy típico y decidimos inventarnos una palabra que no tuviera significado para nadie, pero sí para nosotros con respecto a cómo se formó el cuarteto.

**¿Qué os hizo escoger la marca Selmer para tocar los cuatro con ella?**

La verdad es que no teníamos preferencia por ninguna marca en concreto pero probando instrumentos a la hora de escoger conseguíamos con Selmer las mejores prestaciones. Sobre todo en sonido. Con respecto al cla-

rinete bajo hubo menos dudas porque después de probar otras marcas el *Privilege* reunía todas las características que buscaba: sonido, potencia, facilidad y afinación.

#### ¿Está suficientemente considerado el cuarteto de clarinetes como grupo de cámara?

Creemos que no. Es un tipo de agrupación poco conocida y muchos piensan también que inferior porque el repertorio existente no es muy variado, sobre todo original. Cuando te presentas a cualquier concurso de música de cámara casi siempre suelen ganar las típicas agrupaciones camerísticas como pueden ser el cuarteto de cuerda y otras más. Nosotros intentamos difundir el repertorio original para el cuarteto de clarinetes ya que son muchos los compositores que han escrito para esta agrupación.

#### ¿Algún compositor favorito?

Ninguno en concreto. De cualquier partitura se pueden sacar cosas buenas para trabajar.

#### ¿Cuáles son vuestros proyectos más inmediatos?

Ahora estamos inmersos en la grabación de un Cd en el cual estamos poniendo mucha ilusión. Aunque también tenemos otros proyectos con el estreno de una obra del compositor cordobés Antonio Moral Jurado para cuarteto de clarinetes y electroacústica. Algo novedoso en lo que estamos trabajando para final de año es la obra que nos está componiendo el compositor gaditano Joaquín Castaño Pérez para cuarteto de clarinetes y banda de música, la cual será estrenada junto con la Banda de la Agrupación Musical de Linares en su temporada de conciertos 2009/2010.

#### ¿Con qué profesores habéis trabajado como cuarteto?

Hemos trabajado con nuestros profesores del Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" de Córdoba: Francisco González y Juan José Amores. Los Profesores de la Orquesta de Córdoba: Joaquín Haro Zamora y Roberto Pérez. Por último, con Pascal Moragues, profesor del Conservatorio de París y Solista Internacional.

#### ¿Qué es lo más difícil de conseguir musicalmente en un cuarteto de clarinetes?

Creemos que lo más difícil de conseguir como cuarteto, aparte de afinación, articulación, cortes y entradas, es tener un color de sonido parecido de todos los inte-



Cuarteto Casare y J. Balaguer

grantes. Este aspecto lo estamos trabajando mucho para que al escucharnos no haya diferencias entre nosotros a la hora de ponernos de acuerdo en el tipo de sonoridad que nos gusta. Hasta día de hoy tenemos la suerte de que nos gusta el mismo color de sonido del clarinete y por tanto, usamos prácticamente el mismo material (boquilla, cañas y clarinete).

#### ¿Cuáles fueron los criterios utilizados para seleccionar el repertorio de vuestro CD?

El primer criterio de selección que tuvimos en cuenta es que fueran obras originales para cuarteto de clarinetes. Y otro aspecto muy importante fue que los compositores de estas obras fueran andaluces. Así conseguimos difundir el repertorio original para este tipo de agrupación y a su vez dar a conocer obras de paisanos nuestros como son Juan de Dios García Aguilera, Antonio Moral Jurado, Rubén Caballero Ortega, etc. Todos ellos amigos nuestros y así les agradecemos el tiempo que han empleado en la composición de sus obras para cuartetos de clarinetes.

Este proyecto nos hace mucha ilusión porque la mayoría de estas obras están dedicadas a nuestro cuarteto.

#### ¿Cómo está siendo el proceso de grabación?

Está siendo muy complejo porque empezamos en un estudio y se va a finalizar en otro. Este cambio es debido a que nuestro técnico de sonido y amigo Rafael Ballesteros nos va aconsejando lo mejor para que el resultado sea grato para todos.

La grabación va a correr a cuenta de la empresa granadina Euroinnova Editorial. Agradecer desde aquí a Juan Morales Muñoz (uno de sus directivos) por confiar en nuestro proyecto y también a Manuel Fernández por la colaboración desde Selmer y Vandoren.

Hace poco ofrecísteis un concierto en el Conservatorio "Victoria de los Ángeles" de Madrid, junto con Javier

**Balaguer, Solista de la Orquesta Nacional de España, que tocaba en la primera parte. ¿Qué se siente al tener tal magno “telonero” como decís vosotros entre bromas?**

Para nosotros ha sido un tremendo placer poder tocar en el Conservatorio “Victoria de los Ángeles” porque fue la primera vez que hemos dado un concierto fuera de Andalucía y era todo un reto. El hecho de compartir cartel con D. Javier Balaguer fue un sueño ya que le tenemos un gran respeto como clarinetista y cuando tuvimos el gusto de conocerlo en este concierto también un gran respeto como persona. Lo de telonero era una broma más de las que solemos tener pero siempre desde el más profundo respeto hacia él. Fue una tarde divertida y más por el resultado obtenido durante el concierto, mejor del que esperábamos.

**¿Tiene un cuarteto de clarinetes aceptación en las salas de conciertos?**

Son pocas las programaciones de las salas de conciertos las que incluyen esta agrupación pero esto tenemos que cambiarlo entre todos porque pensamos que merece la pena asistir a un concierto de un cuarteto de clarinetes. Tanto por ser diferente a la mayoría de los conciertos de cámara que se dan hoy en día como por la calidad de muchas de sus composiciones que no son conocidas por el público en general.

**¿Cómo es el público que acude a un concierto de una agrupación de estas características?**



Lo normal es que sean clarinetistas los que asisten a estos conciertos pero por los comentarios que nos transmiten muchas personas no relacionadas con el clarine-



te que han ido a alguno de nuestros conciertos, y ha sido la primera vez para ellos que han visto un concierto de un cuarteto de clarinetes, son muy positivos y se han sorprendido por el resultado conseguido con esta agrupación.

**¿Alguna anécdota entrañable?**

Sin duda alguna, nos quedamos con el día que compartimos escenario con Javier Balaguer. La cara que se nos quedó escuchándolo calentar en el camerino de al lado era un poema. Pensábamos: “¿Y después tenemos que tocar nosotros?” [risas].

**¿Alguna anécdota divertida?**

Tenemos muchas anécdotas divertidas, por suerte, pero nos quedamos con una en concreto por la vergüenza que pasamos. Resulta que después de nuestro primer concierto en el Festival de Música y Emociones de la Ciudad de Andújar (Jaén) nos encontrábamos celebrando en el camerino el éxito del concierto dando saltos, voces de alegría y cantando una canción apropiada para el momento pero no apropiada para que la escuchara nadie ajeno a nosotros y en ese momento que nos abrazábamos abrió la puerta sin avisar el concejal de cultura y el organizador del festival para darnos la enhorabuena por el concierto. Imagina la cara que se nos quedó a nosotros y la sensación de “tierra trágame”. Pero la cara que se les quedó a ellos fue mucho mejor [risas].

Por último, queremos desde aquí agradecer a todos los compañeros/as que nos apoyan y nos animan a seguir con el proyecto, y en especial a Carlos Javier Fernández Cobo por prepararnos esta entrevista y dedicarnos parte de su tiempo.

# V16: el nuevo standard de jazz



Desde hace ya casi diez años, la serie V16 se ha afirmado como la referencia en el mundo del jazz, en un primer tiempo con la boquilla de metal para saxofón Tenor y después con la boquilla de ebonita para saxofón Alto.

A solicitud de los jazzmen, las boquillas para saxofón Soprano y Tenor llegan ahora para enriquecer la gama V16 en ebonita.

**V16**  
*Vandoren*

PARIS

[www.vandoren.com](http://www.vandoren.com)

# THE VARITONE “ELECTRIC SAXOPHONE”

Por Antonio Fernández



## 1 La electricidad y los instrumentos de viento

El SXX es el siglo de los avances en el conocimiento y en el desarrollo tecnológico, y con ellos, la democratización y popularización de medios de comunicación, facilitando el acceso al conocimiento a todos los estratos sociales. Uno de los ejemplos

más claros es la revolución que supuso la popularización de la radio y el gramófono. Durante el primer tercio del siglo y hasta la aparición y generalización de la televisión, se tornaron en el centro de todos los salones de todas las familias del mundo civilizado. Naturalmente, los contenidos fueron dirigiéndose hacia cada perfil de los “potenciales consumidores”, surgiendo tanto programas en directo como grabaciones discográficas. Entre otras cosas supuso la creación de lo que se ha llamado “cultura de masas” y la aparición y difusión a gran escala de nuevos estilos musicales, de los que, sin duda alguna, el rock and roll es el mejor ejemplo.

El uso generalizado de la electricidad, tuvo su reflejo de igual modo en la evolución de los instrumentos, como con la aparición de las guitarras eléctricas, los órganos Hammon, los sintetizadores, ... La necesidad de amplificación había llegado incluso a los instrumentos de viento, tanto para el uso en estudio como en el directo. Hasta la II Guerra Mundial, cuando los instrumentos acústicos eran los predominantes en las diferentes formaciones, el mayor problema al que se podían enfrentar los instrumentistas de viento madera (los de sonoridad más débil) era que sus colegas trompetistas o trombonistas les “tapasen”, con lo que simplemente tocando más fuerte solucionaban el problema. Sin embargo, la situación había cambiado con la llegada de los instrumentos electrificados y sus posibilidades de amplificación y juegos electroacústicos.

Ante esta perspectiva, las marcas de instrumentos de viento tuvieron que pensar una respuesta a la “competencia desleal” a la que se tenían que enfrentar sus músicos. Algunas optaron por la creación de nuevos instrumentos, que partiendo de aerófonos, pudieran poseer las cualidades de los nuevos sintetizadores, dando lugar a los primitivos los “controladores de viento”, sin embargo la casa Selmer optó por el perfeccionamiento de los instrumentos tradicionales acústicos, añadiéndoles nuevos dispositivos.

## 2. La creación y el desarrollo del Varitone

Los sesenta fueron una década de ferviente actividad y creatividad en Henry Selmer Paris. En ese momento estaba en producción el más renombrado de los modelos de la marca, el MkVI. Sobre él, se experimentó con avances en la digitación, la afinación e incluso el registro. Se empezaron a montar llaves para el fa# agudo, en los barítonos se prolongó la tesitura hasta el La grave, e incluso, algunos altos llegaron a montar esta innovación. Pero era necesario algo más para seguir siendo la vanguardia de las fábricas de saxofones.

En 1965, Selmer comenzó a desarrollar uno de los conceptos más radicales en la historia del saxo: un saxo 'eléctrico'. Para su producción Selmer recurrió a la compañía estadounidense **Electro-Voice (EV)** asesorándose

en las cuestiones electrónicas. Inicialmente, se pretendía que el saxofón tuviera integrado un medio de amplificación, de manera que la acústica no fuera un problema. Sin embargo, lo que se desarrolló fue considerablemente más complejo que un simple amplificador. Tras conversaciones con músicos, y un arduo desarrollo por parte de ambas compañías, el producto resultante fue una evolución radical en la concepción tonal del saxofón. Con esta unidad instalada, un músico tenía total control sobre el volumen de entrada/salida, y las cualidades del sonido,





además de una mayor posibilidad para aumentar y modificar parámetros como el eco, el trémolo y la posibilidad de modificar las octavas como si de un sintetizador se tratara.

Excepto por la caja de control con sus potenciómetros y por el cable que conectaba al amplificador, el Varitone era idéntico en apariencia a un saxofón tradicional, sin embargo, al igual que otros instrumentos electrificados como el Sitar Eléctrico o el Mandocaster, era mucho más que un instrumento acústico tradicional con una toma electrificada en él. El instrumento entero estaba diseñado en torno al emplazamiento de su electrónica.

Cuando Selmer empezó a desarrollar el instrumento, una de las principales directrices fue hacerlo cercano a los músicos. Primero y sobre todo, las modificaciones no deberían impedir al saxofonista tocar con su habitual técnica y timbre. El objetivo es que el saxofón se comportara como un instrumento acústico y no electrónico y que, además, pudiera ser tocado de forma no amplificada. La unidad electrónica debía ser lo suficientemente robusta como para funcionar bajo severas condiciones de uso y aguantar el trato exigente en viajes, giras.... Los controles debían ser fáciles de manejar mientras se tocaba, sin complicaciones y, a ser posible, montados físicamente en el saxofón.

La concepción inicial de la toma de sonido y el emplazamiento del micrófono fue desarrollado en Francia por Jean Selmer, ingeniero de la Henri Selmer et Cie., París. Encontró que para samplear el sonido desde dentro del tubo era necesario reproducir las frecuencias producidas por el instrumento sin interferencias acústicas externas. El emplazamiento del micro se convirtió en el gran problema técnico.

Contrariamente a lo que parece obvio, la campana no resultó ser el mejor emplazamiento para la toma de soni-

do. Cuando se tocaba, se producían una serie de ondas estacionarias dentro del cuerpo del saxo que generaban puntos nodales de incremento o reducción en la presión sonora. Estos puntos de presión variaban según las técnicas de interpretación y emisión. Así, parecía que lo ideal sería emplazar micros en cada chimenea, pero además de caro, resultaba de una enorme dificultad.

Después de todo, las ondas estacionarias se generaban desde la boquilla y el tudel, lo que les convertía en la localización óptima para colocar el micrófono. Además, fueron necesarios multitud de estudios acústicos teóricos y matemáticos sumados a años de experimentación para determinar el emplazamiento exacto. Era obvio que no podía ser un improvisado háztelo tu mismo. Cuando el emplazamiento de la toma estaba en el sitio equivocado, algunas notas sonaban más que otras y eso hacía perder definitivamente calidad en el sonido.

El micro en sí mismo era el segundo objeto importante de desarrollo en la invención del sistema Varitone. Bajo licencia de Selmer París, EV redefinió la toma usando un elemento sensible a la presión construido en material cerámico. La robustez del dispositivo estaba lo suficientemente conseguida como para compararla con la del propio instrumento. Los micrófonos presentaban frecuencias resonantes que causaban variaciones en el volumen. También fueron considerados los altísimos niveles de presión sonora generados en el instrumento, así como el grado de acidez producido por el aliento y la saliva de los instrumentistas. El micrófono resultante fue de un tamaño de 7,5" de diámetro por 52" de profundidad. Fue construido y emplazado de tal forma que no afectase a la forma habitual de tocar.

Una vez establecido el diseño básico de la toma de sonido, los ingenieros pudieron dedicar su atención hacia los controles y a la aplicación de efectos fáciles de realizar en

otros instrumentos dotados de la técnica electrónica de la época. La unidad de control del Varitone fue montada en la parte alta del protector de las llaves de la mano derecha, en un lugar teóricamente accesible para ser manejado mientras se toca, con la mano izquierda.

Los controles incluían tres potenciómetros y cuatro teclas que recordaban a los controles de un órgano. Los potenciómetros ajustaban el volumen, el eco y el "octavador" que ampliaba el registro en una octava grave. Una de las teclas encendían/apagaban la función del trémolo, mientras los otros tres controlaban la calidad tonal con un primitivo ecualizador.

Otros elementos, como el previo, la etapa de potencia, o el altavoz fueron construidos en una caja aparte. El previo contenía los circuitos necesarios para los trémolos, el eco o el octavador.

### 3. El uso del Varitone

Tenemos conocimiento, a través de carteles publicitarios, que el tipo de micrófono del Varitone fue ofertado para otros instrumentos de viento, como flauta, clarinete o clarinete bajo. Incluso aparece montado en un cartel publicitario en un saxo alto con el saxofonista Sonny Stitt, sin embargo, es sobre un saxo tenor donde será comercializado y utilizado con mayor profusión.

Los efectos del Varitone son difíciles de describir. Ante todo, el sonido era algo original. La electrónica del instrumento permitía añadir trémolo y eco a la señal del saxofón, pero la característica más notable era la sub-octava y un curioso efecto similar a unos armónicos naturales. En cualquier caso, podemos escuchar el Varitone en todo su esplendor en los siguientes trabajos:

**Eddie Harris: *Eddie Sings the Blues*. *Eddie Sings the Blues* (Atlantic, 1972).**

**Eddie Harris: *Silver Cycles* y *Smoke Signals*. *Silver Cycles* (Atlantic, 1969).**

**Eddie Harris: *It's Crazy* (y un tema para un anuncio en televisión). *Plug Me In* (Atlantic, 1968).**

**Eddie Harris: *Listen Here* y *Sham Time*. *The Electrifying Eddie Harris* (Atlantic, 1968).**



**Don Patterson y Sonny Stitt: *Donny Brook*. *Donny Brook* (Prestige, 1969).**

**Landon "Sonny" Cox: *Chocolate Candy*. 45'' (Bell Records, 1969).**

**Jerome Richardson: *Soul Cry (I y II)*. 45'' (Verve, 1968).**

Algunos de los grandes saxofonistas experimentaron con él; se dice que Coltrane tenía uno con el que practicaba en casa, Lee Konitz también lo utilizó a finales de los 60 e incluso Cannonball grabó sendos trabajos con él "*Hamba Nami*" (camina conmigo en Zulú) con un feeling muy cercano al Gospel, "*Gumba Gumba*" (expresión panafricana de fiesta) y en "*All-Night Session*".

Desafortunadamente para Selmer, el Varitone no tuvo el éxito esperado. Eddie Harris, con Sonny Stitt y John Klemmer, fueron los más adeptos y casi únicos defensores del Varitone. Muchos intérpretes desconfiaron en el momento de enterarse que la instalación de la toma de sonido directamente en el tudel era una modificación irreversible, si querían en algún momento mover la unidad del Varitone. El crítico sector del "Establishment" del Jazz no era demasiado favorable a los gadgets electrónicos en su instrumento-ícono y el público en general, en principio intrigado por el original timbre del instrumento y sus posibilidades, poco a poco lo fue olvidando, de tal manera que podemos escucharlo en alguna grabación testimonial de soul o jazz de finales de los 70 (escasamente una década después de su comercialización).

Por otra parte, el Varitone tenía el "enemigo en casa", pues en ese momento con el Mk VI en producción, muchos músicos lo preferían para sus actuaciones de jazz, haciéndolo innecesario e, incluso, molesto. En grabaciones en estudio, cualquier micrófono estándar era de calidad superior, además era necesario para los músicos desplazar el amplificador externo como parte del set-up.

### 4.- Epílogo

El Varitone, de alguna manera, se adelantó a su tiempo, de hecho, hoy podría ser fabricado con un tamaño mucho menor y con menos impacto en el propio instrumento. Quizá la compañía pudiera comercializar un sistema similar, pero, como en el caso del Grafton, las in-

novaciones no necesariamente equivalen al beneficio.

Sin embargo el Varitone no sería la última experiencia de la compañía Selmer con los instrumentos electrónicos, durante los primeros años 80, se ocupó de la distribución del **Lyricon**, un desarrollo de la empresa americana Computone Inc. Básicamente se trataba de un instrumento similar a un clarinete sin campana con la tesitura del saxofón que controlaba un sintetizador analógico externo capaz de generar "overtones". El sonido se producía en una boquilla similar a la de un clarinete bajo con un sensor montado en la caña encargado de controlar la de presión de la columna de aire. Algunos de los efectos posibles eran el glissando y portamento y la transposición mediante un pedal a las tonalidades de sib, mib, sol, do y fa. El Lyricon fue el verdadero precedente de la nueva generación de controladores MIDI (Yamaha, EWI, Symthophone,...)



#### 5.- Bibliografía y recursos de Internet

*HISTORIA DEL SAXOFÓN*, Miguel Asensio Segarra. Rivera Editores. Valencia 2004.

*ADOLPHE SAX Y LA CONSTRUCCIÓN DEL SAXOFÓN*, Miguel Asensio Segarra. Rivera Editores. Valencia 2002.

*CELEBRATING SAXOPHONE*, Paul Lindemeyer. Hearst Books. New York, 1998.

*THE SAX AND BRASS BOOK*, Priestley, Gelly, Trynka, Bacon. Balafon Book, London, U.K, 1998.

[www.saxpics.com](http://www.saxpics.com)

[www.saxquest.com](http://www.saxquest.com)

[www.saxophone.org](http://www.saxophone.org)

[www.adolphesax.com](http://www.adolphesax.com)

[www.saxophone.org/varitone.html](http://www.saxophone.org/varitone.html)

[www.vintagehofner.co.uk](http://www.vintagehofner.co.uk) (fotos del amplificador por DENNIS ATKINSON)

[www.officenaps.com/2007/08/varitone-saxophone.html](http://www.officenaps.com/2007/08/varitone-saxophone.html)

[www.eclectic-grooves.blogspot.com/2008/04/sonic-explorations-of-varitone.html](http://www.eclectic-grooves.blogspot.com/2008/04/sonic-explorations-of-varitone.html) (para escuchar el instrumento)

[www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=26097](http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=26097) (para leer más)

*Los músicos nos dan*  
**¡LA MEJOR NOTA!**

**PuntoRep**

**Centro de Asistencia Técnica de Instrumentos Musicales**

C/ Alfonso Querejazu, 5 bajo · 05003 · Ávila  
[www.puntorep.com](http://www.puntorep.com) · [info@puntorep.com](mailto:info@puntorep.com) · Tlf. / Fax 920 25 68 08

# Nueva gama PRM

CLARINETE | SAXOFÓN | FLAUTA | FLISCORNO | OBOE

## CLARINETE PRM

Tonalidad: *Sib*  
Diámetro de tubo: 14,50 mm.

Afinación a 442

Suministrado con 2 barriletes: 64 y 65 mm

Sistema Boehm tradicional de 17 llaves y 6 anillos

Barrilete, cuerpo y campana en granadilla

Reposapulgar ajustable

Llaves plateadas

Zapatillas de piel blanca

Muelles de aguja en  
acero

Boquilla Vandoren 5RV  
o similar

Estuche tipo mochila,  
cómodo y práctico



## Saxofón alto PRM

Tonalidad *Mib*

*Fa#* sobreagudo

Tornillo de regulación en la llave del *Do#*

Zapatillas con resonador metálico

Reposapulgar ajustable

Campana grabada

Lacado gold en llaves y mecanismo

Boquillas Selmer C\*

Abrazadera y boquillero

Grasa para corchos

Estuche de origen



## SAXOFÓN SOPRANO PRM

Tesitura desde *Sib* a *Fa#*

Tudel, cuerpo y campana en latón amarillo

Terminación lacada con campana grabada

Mecanismo: *Fa#* agudo, sistema meñique

mano izquierda de fácil ejecución

Boquilla SelmerC\*,

abrazadera y boquillero

Zapatillas "Deluxe" con resonador  
metálico

Estuche seguro y práctico



## Saxofón tenor PRM

Tonalidad en *Sib*

*Fa#* sobreagudo

Tornillo de regulación en la llave del *Do#*

Zapatillas con resonador metálico

Reposapulgar ajustable

Campana grabada

Lacado gold en llaves y mecanismo

Boquillas Selmer C\*

Abrazadera y boquillero

Grasa para corchos

Estuche de origen



## Flauta PRM "SENIOR" y "JUNIOR"



### JUNIOR

Platos cerrados con nácares incorporados  
Sol desplazado  
Hasta *Mib*  
Dobles ejes con sujeción a través de pines  
Fielros silenciadores para establecer alturas  
Bisel ovalado de gran tamaño  
Cabeza y codo desmontable  
Ejes en acero inoxidable  
Zapatillas PREMIUM  
Muelles de acero en el mecanismo  
Chimeneas extrusionadas  
Estuche y vara de limpieza

### SENIOR

Características similares  
al modelo "JUNIOR"  
Flauta tamaño estándar con:  
Cabeza curva y recta  
Platos abiertos  
Pata de Do  
Estuche y vara de limpieza

## Fliscorno PRM

Campana en una sola pieza  
3 Llaves de desagüe  
Pistones precisos y de fácil deslizamiento  
Palanca de afinación en el 3er pistón  
Guías pistones alta resistencia  
Tudel receptor boquilla en maillechort  
Tubería principal en cobre rojo  
Terminaciones en lacado o plateado  
Boquilla de origen  
Estuche seguro y práctico

## Oboe PRM

- Sistema Conservatorio  
Semi-automático que incorpora:

Tercera llave de octava  
Automatismo *Mib* / *Do#*  
Automatismo *Do#* / *Si#* *Sib*  
Automatismo *Sol#* / *Fa#*

- Construido en resonite para un  
mejor peso y eliminación completa  
del riesgo de fisuras  
- Mecanismo plateado  
- Zapatillas en corcho hasta *do grave*  
- Estuche tradicional de oboe  
profesional con funda de cañas.



# CURSO Y CONCURSO UTRERA

Entre los pasados días 14 y 17 de Mayo se celebró en la localidad sevillana de Utrera el VIII Curso de Saxofón-Utrera 2009 y el II Concurso Nacional para Jóvenes Intérpretes "CIUSAX".

Para esta edición, el curso volvió a celebrarse en sus fechas habituales, el mes de mayo, puesto que en las dos últimas ocasiones tuvo que posponerse a diciembre por las actividades de la ciudad. Además en este mes de mayo, Utrera celebró el XXX Aniversario de su Certamen de Arte Contemporáneo", y el curso se unió a diferentes iniciativas de la ciudad en torno a esta sensibilidad. Por ello contamos con la presencia de especialistas en música contemporánea como Joël Versavaud y Claude Delangle, que además de realizar clases magistrales sobre esta temática, interpretaron un concierto en el Teatro Municipal "Enrique de la Cuadra" el sábado 16 de mayo con obras François Narboni, Zad Moultaqa, Georges Boeuf, Karen Tanaka, Masakazu Natsuda, y los el dúo para saxofones altos "Inflexión" de Ondrej Adamek. Junto a ellos, como profesor del curso participó José Antonio Santos, catedrático del CSM "Manuel Castillo" de Sevilla.

A su vez se celebró la segunda edición del Concurso Nacional para Jóvenes Intérpretes "CIUSAX", dirigido a jóvenes saxofonistas menores de quince años y dividido en esta edición en dos fases: una semifinal celebrada el Jueves 14 de Mayo, con un repertorio compuesto por una obra obligada (Estudio nº2 de Ch. Koechlin) y una de libre elección. Para la final que tuvo lugar en la antesala del concierto de profesores, los tres finalistas interpretaron el Concertino Op. J.B. Singelée y una obra de nueva notación, resultando ganador el tinerfeño Antonio Flores Gracia, como segundo premio Sergio Calle Moreau y tercer premio Javier Cámara Palomares. Premios todos ellos donados por Mafer Música: un saxofón de su marca PRM y materiales de Selmer y Vandoren. En resumen, la ciudad de Utrera volvió a disfrutar con su cita anual del saxofón de primer nivel, acompañada por un magnificado alumnado procedente de diversos lugares de la geografía española que nos hicieron pasar grandes momentos, esperando que se vuelvan a repetir en la próxima edición.



Ganadores concurso Utrera



Joël Versavaud y Claude Delangle



Ganadores concurso Utrera

# Desembarco en las Islas: MALLORCA FESTIVAL DE SAXOFÓN

Por Jean-Marie LONDEIX

(Traducción de Pascale Rivière)

Entre los días 4 y 8 de abril de 2009, se celebró en el Conservatori Superior de Música de las Illes Balears la primera edición del *Mallorca Saxophone Festival*. El evento fue organizado por el Aula de Saxofón de dicho Conservatorio (con la colaboración de Sigma Project) y se desarrolló atendiendo a la temática de *"El saxofón en la Música Española Contemporánea"*. Para la ocasión se contó con la presencia de importantes personalidades, tanto del ámbito de la interpretación musical como de la musicología y de la composición musical, tales como Jean-Marie LONDEIX (Bordeaux), Sigma Project (Madrid), Harry Albreich (Bélgica) o los compositores Félix Ibarrodo (París), Guillermo Lauzurica (Vitoria) y Xavier Carbonell (Mallorca).

El festival contó con cinco conciertos de diferente formato (performance, cámara, sinfónico), dos master-class (alumnos de grado superior, profesional y elemental) y cuatro conferencias.

Los conciertos atendieron a diferentes formaciones, siendo realizados por el Ensemble Saxofones del CSMIB (Museo de Arte Contemporáneo ES Baluard), Sigma Project (Auditorio del CSMIB), cuarteto Fukyo (Fundación Pilar i Joan Miró), Orquesta de Cámara del CSMIB con Xavier Larsson como solista (Auditorio del CSMIB) y el concierto de clausura con la Clase de Saxofones del CSMIB, nuevamente en el Auditorio del CSMIB.

Mediante las conferencias, la temática propuesta como idea-eje de *"El saxofón en la música española contemporánea"* fue abarcada desde diferentes puntos de vista. Andrés Gomis y Josetxo Silguero fueron los ponentes de la conferencia *"La música Española Contemporánea para saxofón"*, Jean-Marie Londeix basó su exposición sobre *"El saxofón en las diferentes estéticas del siglo XX"*; el musicólogo belga Harry Albreich hizo suya la ponencia *"Los compositores españoles de la segunda mitad del siglo XX"* y el compositor mallorquín Xavier Carbonell expuso su nuevo proyecto compositivo *"La Libela: concierto para cuatro saxofones bajos y orquesta sinfónica"*.

El festival contó con alumnado desde grado elemental hasta grado superior, con master-classes enfocadas hacia ellos, participando tanto jóvenes saxofonistas de las islas como otros venidos de otras comunidades españolas. Para los alumnos de nivel superior la master-class

fue realizada por Jean-Marie Londeix, siendo el ensemble Sigma Project el encargado de realizar las masters enfocadas a grado elemental y medio.

## MANNHEIM EN ESPAÑA

Aceptando participar en el primer MALLORCA SAXOPHONE FESTIVAL, no me imaginaba descubrir en Palma un foco de creación musical de un interés tan excepcional. La efervescencia que reina en el Conservatorio Superior en lo que concierne al saxofón es propiamente única, y no refiriéndome solamente al ámbito español: Se trata de un verdadero hogar de investigación y de estudio que me parece tan prometedor como el vivido en Mannheim, en los tiempos del príncipe-elector Karl Theodor... Esto es debido indiscutiblemente al empeño de la dirección sustentada por el Sr. Josep PROHENS y la omnipresente Sra. Margarita FURIÓ I TERRASSA, y a los tres talentosos profesores, "ejército de capitanes" que comparten las mismas convicciones sobre el futuro del instrumento, la misma devoción y ejercen complementariamente las mismas exigencias altamente artísticas: Sr. Andrés GOMIS, Sr. Rodrigo VILA, Sr. José Miguel CANTERO, que comparten una misma clase conformada por doce alumnos.

Estos tres grandes profesores se dedican a impartir las clases propiamente dichas, clases con piano, de cuarteto, de música de cámara mixta, ensemble de saxofones e improvisación.

Con el no menos excelente Josetxo SILGUERO, de la misma escuela, forman el SIGMA PROJECT, cuarteto dedicado a la interpretación de las mejores partituras en solo, dúo, trío o cuarteto de música tanto original como actual para saxofón.

El instrumento, lejos de estar considerado como instrumento para divertir o accesorio, está integrado naturalmente en el arte concertante de hoy en día más ambicioso, arte que conviene perfectamente a los diversos saxofones, que parece haberse inventado para ellos, arte a menudo nuevo portador del espíritu de la más alta expresión artística de nuestro tiempo, capaz de expresar las emociones y la sensibilidades más nobles del hombre moderno.

Volviéndose indispensable para los compositores vivos, el saxofón es ahora necesario fuera del jazz o de las ban-

das militares. Esto hace que, actualmente, sean también indispensables las clases de saxofón, pero igualmente necesario, el rigor del alto aprendizaje que puede realizarse con una selección drástica de partituras escogidas entre las más exigentes.

El interés y la belleza de las interpretaciones de SIGMA PROJECT, y del Ensemble de Saxofones del Conservatorio de las Illes Balears (S<sup>o</sup>SS.AAA.TTT.BBBs) hacen de ambas agrupaciones unas de las mejores formaciones existentes en la actualidad. Como en el siglo XVIII en Mannheim, los compositores lograron realizar, gracias a estos músicos, diferentes efectos y posibilidades tan inusitadas en el plano interpretativo, como instrumental. Soy testigo privilegiado del nivel adquirido en menos de treinta años por los saxofonistas españoles que es literalmente prodigioso. En principio, realizando mi primera gira extranjera de recitales por España, en febrero de 1954 (Barcelona, Valencia, Madrid, Zaragoza, Bilbao, San Sebastián, Pamplona) y, posteriormente teniendo, como estudiantes, a sus primeros saxofonistas concertistas del instrumento.

Manuel MIJÁN fue, en 1980, el primer saxofonista español que realizó sus estudios en Francia (Conservatoire de Bordeaux - Médaille d'or 1982). Una decena más lo siguieron, entre los cuales figuran Josetxo SILGUERO (médaille d'or 1992), Miguel CANTERO (médaille d'or 1997), Rodrigo VILA (Médaille d'or 1999), estos últimos, músicos que encontramos hoy en día en Palma de Mallorca. Entre diciembre de 1988 y junio de 1994, vine durante seis años aproximadamente (y al margen de la enseñanza oficial) a impartir clases mensualmente en Madrid, a alumnos llegados de diferentes comunidades del país, entre los cuales se encontraba Andrés GOMIS. Posteriormente, también impartí cursos continuados en Sevilla y Galicia.

Esta era musical, nueva y particular, parece haber empezado realmente el 11 de diciembre de 1988, con el estreno en la sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid (Bienal Bordeaux-Madrid), del concierto que tuve el privilegio de dirigir a la cabeza del ENSEMBLE INTERNATIONAL DE SAXOPHONES DE BORDEAUX. Concierto en el cual se estrenó *Rhéa* de Francisco GUERRERO, *Formes-Couleurs* de Michel FUSTÉ-LAMBEZAT, *Mutations-Couleurs* de Christian LAUBA y *Spath* de François ROSSÉ, obras maestras, musicalmente ambiciosas, testigos del arte creativo más elevado de nuestro tiempo.

Otro punto de anclaje fue la Asamblea Extraordinaria de la Asociación de Saxofonistas Españoles, a la cual fui invitado y que se realizó en Madrid el 17 de Diciembre de 1988. Especie de "États-Généraux" que federaron una gran cantidad de instrumentistas relevantes. Durante

el desarrollo de la misma se admitió la idea de que fuera de las orquestas de instrumentos de viento y del jazz, el saxofón era solamente indispensable en las grandes partituras compuestas para él por los más prestigiosos compositores.

Me siento muy feliz de haber sido escuchado particularmente por los músicos, creadores e intérpretes que he tenido el placer de conocer. Como resultado, podemos disfrutar hoy en día de ver a estos mismos músicos apasionados y convencidos, interesando a un público inimaginable ayer.

Manuel MIJÁN en « *El Repertorio del Saxofón 'clásico' en España* » recientemente publicado en RIVERA EDITORES, muestra más de dos mil obras originales españolas de saxofón !, el 80 % de ellas escritas después de 1990, esto solamente durante los últimos 20 años, entre las cuales hay ¡ ¡ 70 dúos con electrónica !! La cantidad y la calidad general del conjunto, que cuenta entre ellas con muchas obras maestras inauditas, no tiene equivalencia en el mundo. ¡Quién podía imaginar esto hace sesenta años! Después de haber encontrado la expresión natural en el jazz, gracias a los más creativos de sus adeptos tales como Charlie PARKER, Stan GETZ y muchos otros, el saxofón encuentra hoy en la música contemporánea su empleo más extenso y más fecundo. Aunque apto, con algunas dificultades ciertamente, para responder a las necesidades de las músicas neo-clásicas o neo-románticas, se constata como una herramienta particularmente propicia para la expresión del nuevo arte. Podemos asegurar que, después de una treintena de años, el saxofón es objeto de atención por parte de los mejores creadores que atraviesan el mundo de la música escrita, independientemente de sus diferentes corrientes estéticas. En consecuencia, ha sido una buena idea consagrar en Palma de Mallorca un festival impropriamente denominado << clásico >>, poniendo en valor las obras más importantes que le fueron dedicadas. Las numerosas aptitudes de esta gran familia de instrumentos, refrendadas en las músicas antiguas, se regocijan magníficamente en el arte musical actual. Resulta indispensable que un festival encuentre un material para perennizar públicamente las afortunadas particularidades del instrumento.

¡ ¡ Sí !! Estoy convencido de que las excepcionales disposiciones sólidamente mantenidas por el Conservatori Superior de Música de las Illes Balears, permitirán que esta ciudad se inscriba para siempre en el campo del saxofón, y en la historia de la música universal, tan gloriosamente y de una manera tan decisiva para la historia como el centro musical del Palatinado en los años de MOZART.

# *Redescubriendo la innovación.*

*Introduciendo dos nuevas trompetas  
concebidas originalmente por Vincent Bach.*

## *La Trompeta Vincent Bach New York # 7 en Si b*

---

75 años después de su primera aparición, y después de más de 50 años sin estar disponible, la campana versátil # 7 vuelve. La combinación del latón amarillo ligero, un anillo plano francés, el estilo de la era de los años 30 con unas características técnicas modernas, proveen a la trompeta New York #7 en Si b de unas características interpretativas que nos trasladan a Vincent Bach y su tienda en Nueva York.

## *La Trompeta Vincent Bach Chicago en Do*

---

50 años después de haberla puesto a prueba por la Orquesta Sinfónica de Chicago mediante su solista, Adolph "Bud" Reset, ahora es la oportunidad de recordar la experiencia de tocar un instrumento de Vincent Bach de la era de 1955 diseñado y acabado por el maestro exclusivamente.



*"No dejes a ningún experto que cambie el diseño  
o las especificaciones de los instrumentos 'Bach'"*

*Cordialmente,*

*Vincent Bach*  
*Vincent Bach*



*Vincent*  
**Bach**

*We make legends.*

Conn-Selmer, Inc., A Selmer Musical Instruments Company  
[www.conn-selmer.com](http://www.conn-selmer.com)

# Conservatorio Victoria de los Ángeles

## CURSO JAVIER BALAGUER

Dentro de las muchas iniciativas del departamento de viento del Conservatorio "Victoria de los Ángeles", organizaron un curso de clarinete con la iniciativa y dirección del profesor de dicho instrumento Carlos Fernández Cobos, el pasado mes de febrero. El interés de este incombustible profesor por ofrecer a sus alumnos todas las posibilidades a su alcance para motivarlos y abrirles nuevos horizontes, le llevó, en esta ocasión a contar con la presencia de Javier Balaguer, solista de la ONE. Si acertada fue la idea de organizar este curso, no menos acertada fue la idea de contar con el señor Balaguer para su realización. Su manera tan cercana de trabajar con los alumnos, su filosofía del rigor y del trabajo bien hecho, convirtieron este evento en un gran acontecimiento para todos los participantes.

Como colofón al curso, pudimos disfrutar con un gran concierto a cargo del maestro y del cuarteto de clarinetes "Casare". Javier, como es habitual en él, eligió un repertorio muy adecuado al acto y dejó clara evidencia de su categoría y soltura en el escenario, junto a un muy buen sonido, perfecta afinación y gran musicalidad. El joven cuarteto "Casare", llegado desde Córdoba, nos sorprendió muy gratamente por su sutileza musical y buen



J. Balaguer en clase

hacer a la hora de empastar, su coordinación y presencia en escena y su capacidad de interpretación. Un cuarteto con una gran proyección y un futuro halagüeño.

## SAXORNADAS 2009 (VIGO)

En un paraje de ensueño, se encuentra ubicado el Conservatorio Superior de Vigo, allí nos desplazamos para participar en "Saxornadas 2009" organizadas y promovidas por el departamento de saxofón, bajo la dirección del profesor Rafael Yebra.

Una participación estelar con M.B Charrier, una mujer que ha sabido aunar el clásico con el contemporáneo y la electroacústica, una de las saxofonistas más queridas y admiradas en el vasto panorama saxofonístico. Junto a ella participó en las jornadas el compositor Christophe Havel.

El evento reunió gran cantidad de músicos que pudieron disfrutar tanto de las clases individuales con M.B. Charrier como

del concierto llevado a cabo. Mafer y Punto Rep estuvieron presentes para hablar de cañas y saxofones, compartiendo con todos los participantes las inquietudes en torno a este binomio tan querido como son la caña y el saxo.



Participantes en el curso

# QUAD QUARTET

Versión original en portugués

O Quad Quartet foi fundado no ano 2004 por quatro saxofonistas com um percurso académico comum. Formação de música de câmara que, consciente do papel importantíssimo como divulgador de novos conteúdos artísticos, pretende, acima de tudo, dar a conhecer a música do nosso tempo e incentivar compositores a compor novas obras, criando novos ambientes sonoros neste período de homogeneização musical. Desde então o grupo tem vindo a ocupar um lugar de destaque na produção de música contemporânea trabalhando com diversos compositores, entre eles Carlos Azevedo e Chiel Meijering que lhes dedicaram obras. É também seu objectivo criar novas abordagens ao repertório já existente para este tipo de formação.

Tocam um pouco por todo o país em salas como o Teatro Aveirense, a Casa da Música, o Mercado Negro. Realizaram também concertos em Espanha, França e na Holanda.

Em Janeiro de 2009 saiu o seu primeiro CD, "Now Boarding", dedicado a compositores portugueses e holandeses.

Os seus elementos desenvolvem também uma intensa actividade pedagógica no norte de Portugal. Além dos concertos em quarteto, colaboram regularmente com Remix Ensemble, RTP, Orquestra Nacional do Porto, Orquestra Filarmonia das Beiras, Fado Morse e La La La Ressonance.

O quarteto é formado por: João Figueiredo (Sax Soprano), Fernando Ramos (Sax Alto), Henrique Portovedo (Sax Tenor) e Romeu Costa (Sax Barítono). Crítica ao CD "Now Boarding", publicada no nº 24 da revista "jazz.pt", por João Martins

Quad Quartet:

Afirmação de Identidade

Como edição de estreia, "Now Boarding" é um projecto surpreendente. E, se pensarmos que se trata duma edição de autor, mais surpreendente se torna: o rigor e exigência que se sente



em cada aspecto desta edição é, francamente, acima da média: desde a escolha do repertório, à sua apresentação no suporte final, passando pela qualidade da gravação e produção, "Now Boarding" é o reflexo duma estrutura profissional e empenhada na concretização dum projecto musical completo.

Se o saxofone é um instrumento peculiar no lugar que ocupa como ponte entre as músicas eruditas e populares (por ser um instrumento recente, a sua adopção no universo da música erudita deve-se, em grande parte, ao seu sucesso como instrumento no jazz ou nas bandas filarmónicas), um quarteto de saxofones é um agrupamento paradoxal, já que se trata da configuração paradigmática da música de câmara erudita, construído à semelhança do quarteto de cordas. Por isso mesmo, é no espaço do quarteto que a maioria dos saxofonistas de formação clássica se formam enquanto músicos, onde a diversidade e profundidade do repertório original e adaptado permite uma formação abrangente a a maturação musical. Mas, também por isso, apesar da quantidade de quartetos existentes, a afirmação de identidades de tipo "autoral", duma "voz", se quisermos, torna-se particularmente difícil. No caso do Quad Quartet, essa identidade constrói-se de duas formas: através da escolha criteriosa do repertório e do seu encadeamento consequente e através dum processo de descodificação técnica da obra que assenta acima de tudo em soluções musicais.

"Now Boarding" é um momento claro de afirmação dessa identidade: o repertório escolhido une compositores portugueses e holandeses, numa ponte entre o país de origem destes saxofonistas e o país onde construíram parte da sua formação. Mas o que une os membros deste quarteto a Luís Tinoco, Carlos Guedes e Mário Laginha, os compositores portugueses, ou a Chiel Meijering, o compositor holandês, não são só



coincidências geográficas: a este quarteto de saxofonistas de formação clássica interessa uma música que seja contemporânea e “familiar”, uma música feita agora e que, ao reflectir de diferentes formas a realidade quotidiana, se aproxime das pessoas. Para lá de géneros musicais ou convenções e sem preconceitos. Ao intercalar as peças histriónicas de Chiel Meijering, onde o caos das paisagens urbanas contemporâneas se traduz em rápidas colagens e transições de clichés musicais, ou texturas e ambientes fílmicos e efeitos mais ou menos caricaturais, com as peças jazzísticas de Carlos Guedes e Mário Laginha e a escrita mais ambiental de Luís Tinoco, não só o quarteto demonstra uma grande parte do imenso espectro sonoro à disposição da formação, como cria um todo coeso, não monótono, que justifica esta edição em disco.

A viagem que o disco nos propõe, atravessa ambientes familiares, em diversas representações, sempre musicais e sempre actuais. Um testemunho do potencial contido na união de quatro saxofonistas talentosos e da pertinência das práticas musicais escritas que não se deixam espalhar por fronteiras estilísticas artificiais.

## ENTREVISTA

conduzida e editada por João Martins, em Dezembro de 2008

**[João Martins] Qualquer pequeno ensemble de música de câmara, como um quarteto de saxofones, vive sempre do equilíbrio entre o que une os seus membros, o espírito de grupo e o que os separa, a sua individualidade. Perceber isso, normalmente, ajuda a perceber a história do grupo a sua dinâmica. No vosso caso, o que é que vos une e o que é que vos separa?**

[Quad Quartet] No início dos nossos estudos como instrumentistas, aquilo que foi mais presente foi esta formação, o quarteto. Aquilo que nos puxou mais para continuarmos e para sermos músicos foi o facto de, desde jovens —com 14, 15 anos, ou até mais cedo—. termos tocado em classes de conjunto, neste tipo de formações de saxofones e com o mesmo formador inicial, o Fernando Valente. E isso criou em nós uma grande apetência por este tipo de formação.

Além disso temos uma visão muito aproximada daquilo que um grupo destes deve ser: apesar de termos começado como toda a gente começa: com repertório muito tradicional e com umas coisas mais ligeiras, depois, ao longo da nossa evolução como músicos, como estudantes de música, como artistas e também como pro-

fessores, procurámos neste tipo de grupo algo mais para além do repertório tradicional e que nos preenchesse musicalmente. Por isso, acreditamos que, dentro do mundo “clássico”, o saxofone na sua expressão máxima afirma-se neste conjunto.

**[JM] Ao nível da formação-base partilham, além do trabalho com o Fernando Valente, o trabalho com o Henk Van Twillert, em Amesterdão e no Porto. E partilham igualmente a condição de músicos e professores. Mas o que é que vos separa ou distingue?**

[Quad] Alguns gostos musicais, obviamente. Embora tenhamos muitos que são próximos, também temos alguns que são diferentes. Somos 4 pessoas diferentes. Temos métiers diferentes. Mesmo na nossa preparação para ensaios e essas coisas todas, concerteza temos métiers diferentes, gostamos de trabalhar nos ensaios de forma diferente... e às vezes isso também é complicado de gerir. Até hoje tem corrido bem. Mas nós levamos isso sempre para os ensaios, as nossas diferenças todas. Acaba é por funcionar e acho que essa é a nossa diferença: o facto de nós sermos 4 pessoas com ideias próprias até certo ponto, mas que se fundem bem umas nas outras. O resultado é a escolha da música e muito mais. E nota-se bem, para quem ouvir o disco, essa forma diferente de

abordar a música. Não só em termos de abordagem estética, mas na própria abordagem ao instrumento.

**[JM] A mim parece-me que há dois tipos de quartetos de saxofones, com uma série de híbridos pelo meio. Isso relaciona-se com a interpretação, mas também com a escolha de repertório e muitas outras coisas. Nos extremos estão os quartetos que procuram uma homogeneidade tímbrica que faça o conjunto soar como um instrumento único e os que procuram afirmar a individualidade das vozes que o compõem. Vocês como é que se posicionam entre estes extremos? Gostam de explorar as duas coisas?**

[Quad] Sim: é claro que somos vozes individuais mas que se completam ao fim... Não é rígido. É uma mistura das duas posturas. E depende muito da obra que estamos a tocar. No disco, por exemplo, tocamos uma peça do Luís Tinoco em que é fundamental que o quarteto soe como um instrumento único, enquanto que nas obras do (Chiel) Meijering há secções mais “abertas” em termos de estrutura, em que cada um pode afirmar a sua individualidade. Mas depende muito do programa que estamos a tocar.

E interessa-nos fazer tudo. Até por uma questão de crescimento do grupo, saber crescer de várias formas. Todos nós somos individualistas no sentido em que todos nós



estudamos sozinhos, todos nós fazemos repertório que não está ligado ao Quarteto e todos nós precisamos de mostrar a nossa individualidade. Mas no fundo, no fundo, o trabalho é sempre para o grupo, mesmo dentro da individualidade. Até porque este repertório nunca é solista ou individualista.

**[JM] A sensação que tenho, de vos ouvir em disco e em concerto, é que vocês soam mais a “Quad” quando não estão a fazer o esforço para soarem todos iguais. Portanto, o som do grupo resulta do conforto que cada um de vocês tem no instrumento que está a tocar.**

[Quad] Sem dúvida.

**[JM] E como é que vocês trabalham no sentido de combinar as diferentes visões que têm e construir os consensos interpretativos?**

[Quad] Essa é a parte mais complicada. Nós temos um período de maturação de cada obra muito longo. Demoramos bastante tempo a apresentar obras novas, precisamente por isso: são 4 personalidades muito fortes, musicalmente, e demora algum tempo a chegarmos a uma conclusão, um ponto em que concordamos “sim, agora está”. Há alguns consensos que se conseguem a nível mais técnico. A verdade é que se começa por trabalhar nas obras para as conhecer, já que a maioria das obras não foi gravada, pelo que primeiro temos que as tocar uma série de vezes só para “entrar” na obra. Mas procuramos sempre o que é que essa obra precisa para funcionar. A essência da obra.

E o que nos ajuda depois nas questões técnicas. Porque as questões técnicas de que estamos a falar são questões

de articulação, de tempo, até questões de afinação que são resolvidas com questões musicais. E como nós, de certa forma, viramos as peças ao avesso— porque há grupos que começam por trabalhar primeiro as questões eminentemente

técnicas—, nós procuramos as questões musicais que podem contribuir para resolver as questões técnicas e para as dificuldades que um grupo destes tem. Porque um grupo destes tem dificuldades específicas, como as questões rítmicas, por exemplo. Não tendo um instrumento claramente rítmico— e este é um dos problemas com que nos debatemos frequentemente—, é complexo lidar com algumas questões rítmicas, já que as “baquetas” passam de mão em mão... é muito difícil estabelecer de forma clara um “groove” do grupo...

Por isso mesmo é que procuramos primeiro que é que interessa musicalmente e depois tratamos do resto, de afinar os pormenores. Porque sabemos o que é que é preciso. Porque depois, tecnicamente, cada um de nós, conhecendo as particularidades dos outros, encontra as soluções. Mas, se calhar, nós vemos sempre as coisas muito do “avesso”. E é sempre pela parte musical. Daí, também, a escolha do repertório e a nossa diferença vem de todos nós ouvirmos bastante Jazz. Não somos músicos de Jazz, mas temos essa componente, todos nós, e isso leva-nos a procurar repertório que nos diga alguma coisa e que seja diferente do tradicional. A nossa voz, digamos. E só apresentamos peças que sentimos que estão bem maturadas intelectualmente, o que faz com que o grupo não seja um grupo de “fast food”, no sentido de vender logo, produzir rapidamente,

Há realmente períodos de maturação grandes.

**[JM] Para afirmarem a vossa individualidade, a escolha do repertório torna-se, de facto, central. Como é que gerem essa situação?**

[Quad] Investimos muito na aquisição de partituras de novas obras e temos já um arquivo importante. Das obras que adquirimos, aproveitamos uns 10% a 15%. Vamos à procura de coisas novas, experimentamos para perceber se nos interessa ou não, se funciona bem no grupo... E tentamos encaixá-las no programa geral do Quarteto.

Temos que ver se faz sentido no momento em que as estamos a experimentar ou não. Temos boas peças que ainda não tocámos e que sabemos que vamos tocar, mas que, se calhar, neste momento, não se enquadram no que estamos a fazer e, talvez no próximo projecto... Além disso nós temos uma actividade profissional como docentes muito exigente, também, e é natural que nem todo o repertório seja visto dum momento para o outro. Neste momento, temos contactos ocasionais de compositores que nos enviam obras que gostariam de tocássemos. Normalmente são coisas que nunca foram editadas. Algumas já tocadas, mas como não foram editadas não estão no “circuito”. A encomenda de obras é uma coisa que queremos fazer, só que exige condições que ainda não temos.

**[JM] E qual é a vossa relação com os compositores?**

[Quad] Normalmente tentamos trabalhar directamente com os compositores. Se os conhecermos é fácil. Se não os conhecermos, procuramos uma forma de contacto. Regra geral, tudo o que tocamos em concerto e o que está no disco envolve um contacto com os compositores, directamente, ou enviando gravações...

**[JM] Ou seja, interessa-vos, para lá do que está escrito na partitura, conhecer o autor?**

[Quad] Claro. Aí está, também, a maturação da obra. Uma das últimas pessoas com quem contactámos foi o Ian Wilson, um compositor irlandês bastante conhecido, do qual tínhamos ouvido algumas obras. Tem uma obra que se chama “So Softly” que achámos que podia ser interessante e encomendámos e, acabámos por entrar em contacto com o compositor e foi imediato: ele foi muito simples connosco, ouviu as nossas coisas e até nos enviou mais tarde obras dele, inclusivamente uma delas ainda não tinha sido editada, mas ele pediu à Ricordi para nos enviar umas cópias. É uma obra grande, de 30 minutos que, lá está, nos exige um tempo e um contexto específico. Mas isto só para dizer que tentamos sempre ter contacto com os compositores: se não os conhecemos, procuramos conhecer. Até porque, hoje

em dia, é relativamente fácil ter esse contacto: toda a gente tem um site, toda a gente tem um endereço electrónico, um MySpace, ou qualquer coisa. E aquele mito do compositor inatingível que está lá, escreve a obra, nós tocamos a obra, mas para aceder a ele é muito difícil... isso hoje em dia é uma coisa ridícula. A maioria dos compositores o que quer é conhecer músicos, é conhecer gente que toque as obras... Mesmo o disco, foi produzido em estúdio, com os compositores presentes. Mesmo ao Chiel Meijering, que obviamente não podia estar presente, nós enviámos-lhe as gravações e ele enviou-nos uma lista hiper detalhada de alterações, sugestões, mesmo em questões tímbricas. Porque hoje em dia a ideia do compositor numa torre de marfim já acabou. Há um processo de criação e execução e nós tentamos minimizar a distância entre os dois, para que, depois, o produto final saia melhor. Porque nós começámos este processo exactamente por isso: não nos interessa continuar a comprar e tocar o de sempre e o que vai saindo no mercado. Interessam-nos coisas novas e diferentes. E isso marca também a diferença. Em vez de fazer o que é fácil— ir à loja e comprar as partituras que outros já testaram e estão a tocar com sucesso—, nós

vamos ao encontro do que nós queremos tocar.

E queremos inovar no repertório do quarteto de saxofones. Temos a nossa visão, e procuramos sempre inovar. Para já, a maior parte dos compositores com que lidamos são compositores da nossa idade, alguns um bocadinho mais velhos, outra até mais novos, e têm todo o interesse em ter as suas obras tocadas,

porque nós somos uma espécie de laboratório. E isso é uma coisa que nós gostávamos de explorar no futuro e até brincamos um bocado com o nome, com as possibilidade de um “Quad Ensemble”, por exemplo. Porque isto é um grupo que pode ter outras formações: o quarteto de saxofones é o núcleo, mas nós já tocámos com convidados ou como convidados noutras formações, com outros instrumentos e em vários géneros musicais.

**[JM] Falando em colaborações com o exterior, qual é a importância das vossas experiências musicais exteriores, desde a colaboração com grupos de rock até tocar em Orquestras, passando por bandas residentes de programas de TV, se reflectem no quarteto?**

[Quad] É óptimo. Mantemos também a nossa individualidade enquanto músicos, já que todos nós temos outros projectos. É enriquecedor. E o facto de fazermos trabalhos muito diferenciados individualmente, fora do grupo, faz com que o grupo seja exactamente aquilo



que é e não um grupo tradicional. Porque se não tivéssemos outras experiências e estivéssemos muito presos a este grupo, cristalizávamos mais depressa. O facto de tocarmos em grupos desde o Remix Ensemble ou a Orquestra Nacional do Porto, grupos que eu diria que são mais “eruditos” que o Quad, até grupos que funcionam sem partitura ou directos na televisão em que se dá uma tonalidade e “agora amanhã-se”... tudo isto contribui para que a visão do repertório que depois se escolhe, que eu diria que é uma das coisas mais importantes e complicadas neste grupo, seja aquilo que é: muito abrangente, não cristalizada nos paradigmas do quarteto convencional e não uma continuidade do que já foi feito, se calhar um bocadinho melhor.

E muitas das pessoas que nos ouvem individualmente noutros projectos que temos, estão longe de imaginar que nós tocamos todos juntos nesta formação e muitas pessoas que ouvem o Quad Quartet têm dificuldade em imaginar que nós possamos fazer algumas das coisas que fazemos.

**[JM] Qual é o momento que vocês guardam colectivamente como sendo o momento mais significativo do projecto? E quando é que vocês sentiram que as coisas funcionaram muito bem com o público?**

[Quad] Terá sido o concerto na Fábrica da Ciência Viva, em Aveiro: o primeiro concerto assumidamente com um projecto coerente (parte do que se veio a gravar em disco), no qual o público teve uma reacção muito boa e, por termos tido a oportunidade de gravar, tivemos a possibilidade de comprovar, auditivamente, que o projecto tinha, de facto pernas para andar. Foi com essa experiência que acho que tivemos a confirmação de que precisávamos para avançar com a decisão do disco, por exemplo. Porque, muitas vezes, quan-

do estamos a tocar, não temos a possibilidade de perceber, como é que algumas coisas resultam, ao contrário do público. Outro momento importante foi no Festival Internacional de Saxofones de Palmela de 2007, não só por causa da reacção entusiasta do público— não estamos dependentes disso, apesar de ser importante— mas, principalmente por sentirmos que, com um repertório que não era muito simples, conseguimos ter uma reacção do público independentemente de ser ou não letrado musicalmente. Foi isso que nos marcou e que também nos deu força para avançar com este projecto: é que a música, não sendo fácil, chega às pessoas. E isso tem a ver com o que falávamos sobre repertório. São coisas que dizem alguma coisa às pessoas, que não têm que ser melodiosas, que não têm que ter ritmos simples, mas as pessoas dizem “isto é contemporâneo”... Isto é quotidiano, isto está cá, isto existe, tem a ver com a realidade que vivemos. E qualquer pessoa se identifica com aquilo. Pode não perceber nada do que está a acontecer, mas sai do concerto a pensar “eu gosto disto”.

Os sítios de onde nós até temos melhores recordações são sítios de que, aparentemente, não se esperava. Não são sítios de músicos. E isso, para nós é muito importante: a música não chegar só às elites musicais que já gostam muito, mas chegar ao tipo que está ali por acaso, que é surpreendido, que não sabe como reagir, mas que sentiu. Havia um rapaz no fim desse concerto em Palmela que dizia “eu não percebi nada do que vocês estavam a fazer, mas adorei”. Isso é muito importante: essa parte visceral de chegar às pessoas não pelo intelecto, por terem percebido que a obra foi construída assim ou assado, mas simplesmente porque sentiram.

**[JM] Vocês não são calculistas na escolha do repertório, mas interessa-vos que a coisa funcione junto do público. É isso?**

[Quad] Sim, exactamente. Mas há outra coisa que é muito importante; a aprovação pelos nossos pares, pelo tipo que sabe exactamente aquilo que tu estás a fazer. Porque uma coisa é esta reacção que é sobejamente importante, que é a reacção do público. Que para nós é fundamental e só isso justifica as longas horas de trabalho. Mas a aprovação dos pares é também importante e sentimos isso particularmente durante a gravação do disco. Primeiro porque estavam lá os compositores porque foram eles que conceberam as obras e, para nós era muito importante que eles se revissem na nossa interpretação. E isso foi muito marcante: o entusiasmo dos compositores. E do Mário Barreiros (produtor), que é conhecido por ser muito selectivo nas coisas que aceita gravar e produzir, e que nos recebeu com bastante entusiasmo, ouviu as gravações e aceitou de imediato gravar-nos, deu-nos muita liberdade...

**[JM] No estúdio tiveram portanto a validação dos autores, por um lado e, sendo o Mário Barreiros um prestigiado produtor numa área musical não muito próxima, tiveram com ele um tipo de validação diferente.**

[Quad] Claro. Tanto como músico, como produtor, como compositor.

**[JM] Qual é a importância do disco, para vocês?**

[Quad] É um marco importante de registo dum projecto específico. Nós pretendemos trabalhar por projectos, pelo que o registo em disco é uma forma de encerrar um capítulo, de certa forma e libertar-nos para outros projectos. E, para o público, é uma oportunidade de continuarem a usufruir desse repertório, obviamente. A gravação faz parte do processo de trabalho. Passar por todo este processo e não ficar com um registo físico, apesar de não ser em vão, deixar-nos-ia uma estranha sensação. Além do mais, há uma questão de marketing fundamental, já que dificilmente apresentas o nosso trabalho musical sem um registo deste tipo.

**[JM] Mas também funciona como remate dum projecto que vos permite seguir para o seguinte?**

[Quad] Sem dúvida. Até porque os novos projectos vão trazer processos de aprendizagem e, com o tempo, se decidirmos voltar a este repertório, podemos encará-lo numa forma completamente nova. Há casos célebres na música clássica, como as Variações Goldberg, pelo Glenn Gould. E daí, também a importância do registo. Para vermos a evolução.

E dá-nos um prazer imenso sentir que está ali, foi feito. É tudo um processo de crescimento. Porque agora já não temos professores, não temos ninguém que nos diga “se calhar os timbres deviam aproximar-se mais, o equilíbrio do grupo podia ser melhor, etc”... nós temos que procurar isso tudo. E como nós tocamos ao mesmo tempo que fazemos esse trabalho, o trabalho é gigantesco. E o facto de gravarmos mostra-nos coisas que não eram visíveis.

**[JM] Mas o processo de estar em estúdio mostra-vos que a experiência de gravação pode ser uma ferramenta de trabalho em si mesmo?**

[Quad] Claro, porque o concerto e a gravação são situações completamente diferentes. Mas a gravação ao vivo poderia ser uma experiência muito interessante, por juntar as melhores facetas dos dois mundos: o espontâneo do “live”, com a possibilidade do registo.

**[JM] Falem-me dos vossos planos para o futuro.**

[Quad] Acho que o grupo está a crescer em todas as frentes. Iniciámos neste momento uma parceria com a Selmer, que nos permitirá, entre outras coisas e se tudo correr bem, dar maior visibilidade ao nosso trabalho além fronteiras. Musicalmente, há projectos em andamento e colaborações com outros grupos planeadas. E isso resulta da nossa convicção inicial de que não nos devíamos cingir ao panorama local e procurar visibilidade a nível europeu e global. Até porque achamos que em termos de nível musical, não estamos atrás do que acontece, até porque dentro deste pequeno mundo que é a música de câmara de saxofone— é uma coisa que temos debatido—, o nível artístico não é sobejamente interessante. E é exactamente contra isso que nós queremos trabalhar. Portanto, em termos de projecção, ela será sempre mundial, porque hoje em dia, é muito mais acessível e porque, sendo este um meio relativamente pequeno, não tem lógica nós confinarmos a um país tão pequeno como Portugal. E sabendo nós que, artisticamente, isto tem valor extra-Portugal, isto tem que ser, para nós, um projecto para sairmos. A parceria com a Selmer, vem de encontro a isso mesmo, porque há da parte da Selmer um reconhecimento do valor do nosso trabalho. Para nós, porque foi sempre a marca com que tocámos, é natural e o facto da Selmer ser a marca mais conhecida, historicamente até, alinhase com estes objectivos, por ser, também, uma forma de reconhecimento pelos pares.

Nós teremos que continuar a crescer e não perder a integridade artística.

Quad Quartet

## XII ENCUENTRO INTERNACIONAL DE CLARINETE DE LISBOA

Dentro del marco del festival "TRANS PORTAL" que ha tenido lugar del 4 al 15 de marzo, se ha incluido este año la XII edición del Encuentro Internacional de Clarinete de Lisboa, organizada por el prestigioso "Cuarteto de Lisboa" entre los días 12 al 15.

A diferencia de otros años, las actividades se han desarrollado en la sede de la Orquesta Metropolitana de Lisboa, donde han tenido lugar las Clases magistrales y las exposiciones, el Teatro San Luis (sala Jardín de invierno) donde se han llevado a cabo los conciertos y el club de jazz Ondajazz..

Como ya viene siendo habitual, desde hace varios años, contamos con una nutrida representación española. Este año el artista invitado ha sido Javier Balaguer que junto con Mafer y Punto Rep han puesto el toque nacional.

Además de los miembros del "Cuarteto de Lisboa" Luis Gomes, Nuno Silva, Joaquim Ribeiro y Rui Martins, han impartido Clases Magistrales Javier Balaguer, Michael

Portal, Stéphane Chausse y Guy Deplus. En un ambiente muy profesional y distendido, se fueron desgranando todas las actividades programadas.

El viernes 13 disfrutamos del concierto del "Cuarteto de Lisboa", acompañados de percusión. Un cuarteto que llevan tocando juntos más de una década y eso se nota cuando interpretan. Su repertorio, muy fresco y variado nos hizo disfrutar con los ritmos de la música popular portuguesa, con pinceladas de klezmer, sin dejar de lado el repertorio clásico, sin lugar a dudas el cuarteto más completo de los que se pueden escuchar en este momento. Escuchándolos uno pierde la noción del paso del tiempo, un verdadero placer para el oído y algo más. En esta misma velada pudimos escuchar al maestro G. Deplus, que a sus 86 años rebosa juventud y energía, "el que tuvo retuvo" dejándonos una clara evidencia de que la música no tiene edad, un ejemplo de pundonor y valentía el suyo. El "Cuarteto de Lisboa" en homenaje a este insigne maestro, tocó con él el primer concierto de Stamitz.



El sábado 14 fue un gran día, pudimos disfrutar de dos conciertos diametralmente opuestos, pero no menos interesantes. A las 19:00 era la hora fijada para el gran momento de Javier Balaguer, ante un auditorio repleto de músicos y más particularmente de clarinetistas, Javier sentó cátedra de cómo se debe afrontar un repertorio difícil y en una sala no muy agradecida por su exceso de reverberación. Su sonido puro, lleno de color y con gran proyección, junto con una afinación perfecta y gran musicalidad, cautivó al respetable desde la primera nota. El momento culminante llegó con la interpretación de la "Fantasía para clarinete y piano sobre la Traviata (arr. D. Lovreglio) Los aplausos obligaron al maestro a salir varias veces a saludar y a regalar al público un propina.

La noche había comenzado con alto voltaje, y después de reponer fuerzas con la sabrosa comida portuguesa, teníamos una gran cita a las 23:30 en el club de Jazz "Ondajazz" donde Stéphane Chausse, junto al piano, batería y bajo nos deleitaron con una velada de las que hacen historia. He visto muchos clarinetistas a lo largo de mi vida, pero una mano izquierda como la suya, jamás. Sus dedos eran verdaderos relámpagos entre el juego de luces del escenario, su ritmo increíble, la proyección inimaginable y su carisma y personalidad en el escenario grandiosas. Bravo Chausse!!! Si alguna vez tenéis la oportunidad de escucharlo, no la perdáis. Fue una apuesta y patrocinio de Selmer Paris, a quién, desde aquí, agradecemos que nos acerque artistas de esta magnitud.

Las Clases Magistrales continuaron el domingo, siendo esta la jornada de clausura. Un gran reconocimiento y

agradecimiento al "Cuarteto de Lisboa" por su infatigable trabajo de organización e igualmente por su presencia en el escenario. Si antes decía que no dejéis de escuchar al maestro S. Chausse, os repito lo mismo, no desperdiciéis la ocasión de escuchar a este grupo. Mafer y Punto Rep han colaborado muy estrechamente con la organización de este evento.



Cuarteto de Lisboa



S. Jerez, S. Chausse, J. Balaguer



Jóvenes clarinetistas probando clarinetes

# EL DECÁLOGO DEL BUEN CLARINETISTA

POR SERGIO JEREZ GÓMEZ

Presta atención diariamente a...

- **No ensamblar el clarinete sin engrasar los "corchos de espigas".** No olvides limpiar la "grasa de corcho" que hemos usado durante el proceso de montaje antes de dejarlo en el estuche. Si no quitas la grasa depositada, esta irá penetrando a través de los poros que contienen el corcho natural acabando por despegar la tira completa.
- **Limpia diariamente el interior del tubo.** Para ello, usa un limpiador asegurándote que no deje residuos dentro del mismo. La humedad, además, ataca a las zapatillas deformándolas y las deteriora aceleradamente. No olvides eliminar la humedad depositada en los oídos y chimeneas.
- **No guardar el limpiador húmedo dentro del estuche.** Si el objetivo fundamental cuando limpias el tubo del clarinete es quitar la humedad contenida para que ésta no le perjudique, no vuelvas a introducirlo húmedo dentro del estuche... ¡la humedad estará dentro y no nos habremos librado de ella!
- **No usar gomas elásticas ("gomillas") en el mecanismo con baños de plata.** Si se te ha roto un muelle y necesitas repararlo... repáralo urgentemente, pero no lo sustituyas por una goma elástica. Las gomas elásticas contienen azufre que atacan y corroen el plateado.
- **No utilizar los conocidos "Papeles de talco" para prevenir que las zapatillas se queden pegadas.** El problema real de las zapatillas que se pegan puede estar provocado por diferentes factores, como el contenido de azúcares de tu saliva, la falta de limpieza, un ambiente húmedo, nicotina, etc. Usando este tipo de papel lo solucionarás momentáneamente, pero realmente el problema persistirá en el tiempo. Además, este papel deja-



rá restos de polvo dentro de los oídos descompensándote la afinación en la escala.

Hoy en día existen otros productos más avanzados, como el "Pad Juice" de J.L. Smith que son compuestos líquidos que no dejan ningún resto sólido, manteniendo en buen estado la madera y las zapatillas de tu clarinete, minimizando el problema de las "zapatillas ruidosas"

- **No dejes el clarinete descuidado mientras estás tomándote un descanso.** Déjalo siempre en su estuche asegurándote de cerrarlo correctamente.
- **No dejes el instrumento cerca de fuentes de calor o frío.** Si tu lugar de estudio tiene una temperatura y humedad muy diferentes del sitio de donde vienes, ten un cuidado especial en protegerlo ante el cambio brusco de temperatura y humedad.
- **Permite al clarinete que vaya "tomando temperatura" progresivamente y se adapte a la nueva sala.** Toca durante pequeñas fracciones de tiempo, limpiándolo asiduamente y envuélvelo con una bayeta durante tus descansos. Así su pérdida de temperatura no será brusca. Las fisuras sobre la madera son casi inevitables, pero si eres un clarinetista precavido ante los cambios repentinos de humedad y temperatura reducirás este riesgo.
- **Realizar el proceso de "calentamiento" del clarinete progresivamente.** Comienza un "precalentamiento" digitando el mecanismo e insuflando tu aliento hacia el interior del tubo unos minutos antes de comenzar a tocar.
- **Comprobar frecuentemente el estado general del clarinete:** Madera (fisuras), zapatillas, muelles, suciedad, etc.

Texto extraído de la publicación: El Clarinete Manual de Mantenimiento y Pequeñas Reparaciones para Músicos. Autor: Sergio JEREZ

POMARICO

**LAS JOYAS**  
Nueva línea de boquillas profesionales (sib)

POMARICO

POMARICO

# NOVEDAD APOYAPULGARES TK TON KOOIMAN

CLARINET

GERMAN CLARINET

OBOE



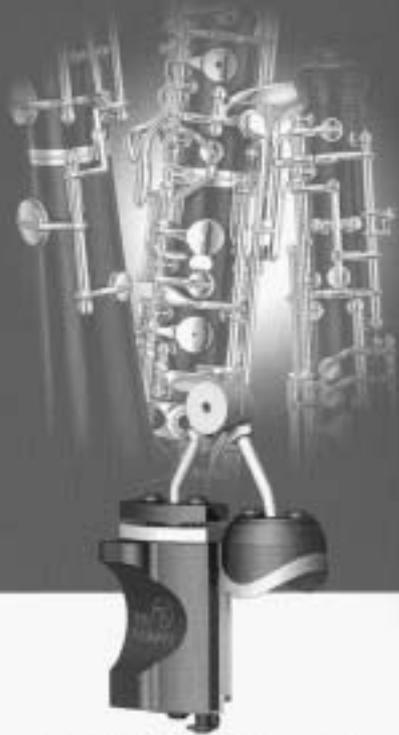
PROFESSIONAL

**MAESTRO**



PROFESSIONAL

**OEHLER**



PROFESSIONAL

*Oboe*

SAXOPHONE

CLARINET

FLUTE



PROFESSIONAL

**forza**



ECONOMY

**Etude**



ECONOMY

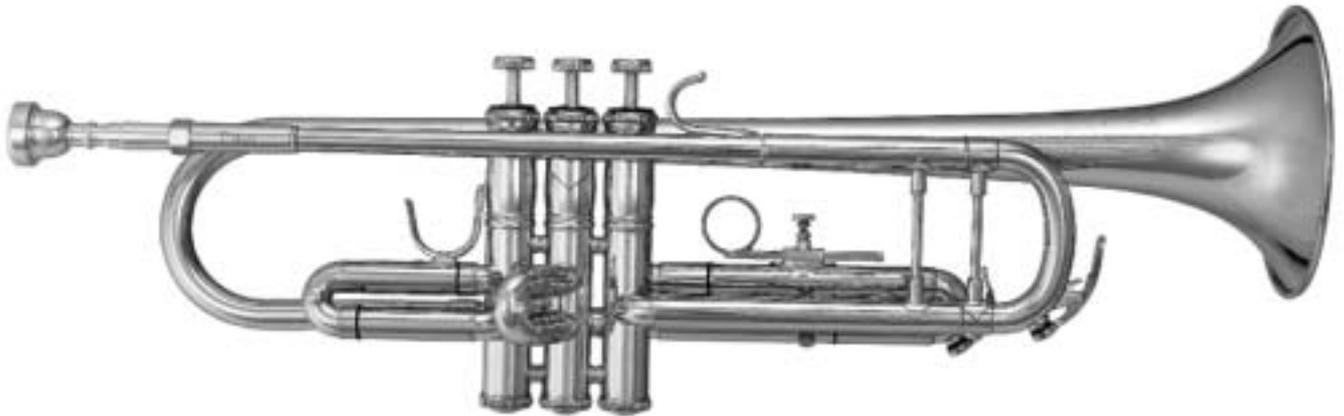
**Prima**

"New"

"New"

# Bach®

## TR305BP USA Made Trumpet



Tubería 459" (11,66mm)

Tudel de latón cobrizo

3ª Bomba con anillo ajustable  
(disponible con anillo fijo)

Campana en dos piezas sin  
soldadura de latón 4-13/16"

Bombas de afinación con  
tubería interna de latón y  
externa plateada

1ª bomba con reposapulgár

Tope bomba tercer pistón

Grabado "deluxe" en la campana

Dos llaves de desagüe

Pistones en acero inoxidable

Genuina boquilla Bach 7C

Estuche ligero tipo mochila



## MASAJEADOR DE LABIOS PARA MÚSICOS DE INSTRUMENTOS DE VIENTO METAL Y CAÑA DOBLE.



## ¿QUÉ ES VIBRASS?

VIBRASS es una novedad absoluta para los músicos de viento metal y cañas dobles. Se trata de un pequeño aparato que masajea delicadamente los labios a través de la vibración de la boquilla, favoreciendo así la circulación sanguínea.

VIBRASS ayuda y favorece la relajación muscular de los labios después de un concierto o tras un ensayo, limitando sensiblemente el tiempo necesario para su puesta a punto y recuperación de forma natural.

VIBRASS puede ser utilizado, incluso, antes de empezar a tocar. Pueden beneficiarse del confort proporcionado por VIBRASS, profesionales, estudiantes y todos aquellos que toquen un instrumento como afición.

## “VIBRASS ES EL APARATO PARA EL CONFORT DE LOS MÚSICOS”, HUBERT WEGSCHEIDER CREADOR DE VIBRASS.

A este músico profesional austriaco se le debe la invención y creación del primer prototipo del masajeador de labios VIBRASS. Hubert Wegscheider, cursó sus estudios de trompa en el conservatorio de Klagenfurt (Austria) diplomándose en 1996. Ha sido primer trompa de la Banda Militar de Klagenfurt y desde 2001, es el solista de la Orquesta del Teatro de dicha ciudad. Junto a su actividad como concertista, Hubert Wegscheider es también profesor en las escuelas de música de la región.

# SALÓN PROFESIONAL COMÚSICA

Organizada por Comúsica, Asociación Nacional de Fabricantes e Importadores, se celebró el tercer Salón Profesional del sector de la música en el recinto ferial de la Casa de Campo, "Pabellón de Cristal", Madrid, entre los días 4 y 7 de febrero.

Mafer Música y Punto Rep no desaprovecharon la ocasión para mostrar al público asistente las últimas novedades de las marcas que representamos: Selmer, Vandoren Bach, PRM, Glotin, Chedeville, J.L. Smith, Straubinger, Prestini, Ligaphone, Tom Kooiman, Pomarico, Vibrass. El apoyo comercial y técnico desplegado por nuestras empresas fue amplísimo, pudiendo satisfacer plenamente al numeroso público que nos visitó.

Tanto las tiendas del sector de la música, reparadores y los músicos asistentes disfrutaron probando y apreciando joyas tales como los instrumentos de plata maciza, baño de oro, series limitadas y accesorios que no son fáciles de encontrar con asiduidad.

El mal tiempo reinante no favoreció el desarrollo de estas interesantes jornadas, que contaron con una gran presencia de expositores, dando relevancia a las marcas más importantes de sector.

Este evento bianual no deja de ser el más representativo dentro del sector de la música, un escaparate para los fabricantes y un buen momento para que todos los aficionados a este "Arte" puedan disfrutar.



Nuestro stand



Ángel Varona y Esteban Velasco



Visitantes en nuestro stand



H. Fernández, S. Jerez, E. Velasco, A. Varona, M. Fernández y G. Rochat

# CONCIERTO PARA SAXOFÓN BARÍTONO Y BANDA SINFÓNICA. "DOPPIO GRAU"

**Autor:** Manuel Castelló. **Saxo barítono:** José Grau

Lo que comenzó siendo un divertido reto entre dos compañeros de la Banda Sinfónica Municipal de Alicante, el compositor Manuel Castelló Rizo y el saxofonista José Grau Grau, terminó convirtiéndose en un rotundo éxito. El 15 de marzo fue la fecha elegida para el estreno, bastando dos frases de los retadores para dejar



José Grau

bien claro el gran momento vivido. Manuel Castelló: "Cuando escribí la obra, no estaba seguro de que se pudiera tocar, Grau estuvo sublime y lo superó". José Grau: "Nunca pensé que sonaría tan bien y no sé si podría volver a sonar así".

D. Manuel Castelló Rizo es un prolijo compositor, cargado de energía en forma de corcheas y ya está afrontando nuevos retos. "Las fuentes del Duero", su nuevo trabajo, ya circula por el cauce de su cerebro y desembocará próximamente en las manos de algún o algunos virtuosos para convertirse en un remanso de disfrute para el auditorio.

La obra que nos ocupa, está estructurada con los tiempos tradicionales de los conciertos para solista: rápido-lento- rápido. Es un concierto para el total lucimiento del solista puesto que contiene grandes dificultades técnicas y está dedicado al profesor de la Banda Municipal de Alicante, José Grau Grau, de ahí el subtítulo de "Doppio Grau"

-I- Tiempo (Allegro): el tema principal es presentado por la Orquesta y después desarrollado por el saxofón solista. Es bitemático y contiene una gran cadencia. Después de una coda orquestal que resume el solista, termina la primera parte.

-II- Tiempo (Andante): Es totalmente evocador y romántico. Inicia el timbal rítmicamente y el tema es presentado por el solista. En el Tutti, aparece el segundo tema interpretado por el flauta, los dos temas son desarrollados por solista y orquesta camerísticamente. Se interrumpe el discurso musical y nuevamente el timbal reinicia el ritmo del principio que es desarrollado con una variación por el solista y una intervención a solo de la trompeta. Nuevamente tutti orquestal y diálogo del solista y flauta con el segundo tema y acaba el tiempo con una breve cadencia a solo en pianísimo.

-III- Tiempo (Allegro) En forma de rondó con variaciones, este tiempo está inspirado en la "Rueda", danza que bailaban los antiguos "Arévacos y Pelendones" de la meseta castellana. El tema es presentado por el flautín y desarrollado con variaciones dialogantes por solista y todas las familias de la masa orquestal. Este tiempo es de una impresionante vitalidad, sin perder en ningún momento el sentido de la danza, que hoy en día aún se baila en algunos pueblos de la provincia de Soria. Acaba la obra con una gran cadencia virtuosística del barítono solista resumida por una breve coda orquestal.

En síntesis, la obra es de una gran belleza y dificultad, abordando e incluso rebasando los límites técnicos del saxofón barítono.



José Díaz, M. Castelló, J. Grau

# CONCIERTO PARA SAXOFÓN TENOR Y BANDA. "CÍRCULO AZUL"

**Autor:** Diego David Cuevas

**Saxo tenor:** Israel Mira

**Comentarios sobre la obra:** *Círculo Azul* "L'Art c'est l'azur" (*El arte es azul*) es una frase acuñada por Víctor Hugo y que pone nombre a uno de los caracteres principales de *Círculo Azul*.

Rubén Darío, un apasionado admirador del autor francés, como muchos de los adolescentes amantes de la literatura en la América hispánica del momento escribiría *Azul*, una compilación de los escritos que Darío había realizado y donde se incluían exquisitas poesías que aunque aun románticas, plasman inquietudes innovadoras. Estas fuentes sirven de inspiración en David Cuevas a explorar un nuevo lenguaje para la Banda Sinfónica.

"... Hoy, en plena primavera, dejó abierta la jaula al pobre pájaro azul..."

Así termina un escrito de Rubén Darío ("*El pájaro azul*"), que el propio escritor calificó como "*otra narración de París, más ligera, a pesar de su significación vital*". El narrador de este escrito da a entender que el pájaro azul simboliza la creatividad que el artista, poeta en este caso, lleva en su interior. El mismo Rubén Darío dijo en una ocasión: "El azul es para mí el color del ensueño, el color del arte".

**Mandala**

El tercer tiempo hace alusión a "Mandala", un símbolo



Israel Mira en concierto

que en las distintas culturas y épocas alude al camino hacia la unidad del ser. Mandala en idioma hindú, quiere decir *círculo*. Algunos lo llaman "el laberinto de los círculos". El mandala no es una realidad formal cerrada sino que está presente tanto en la naturaleza como en los productos de las diversas culturas de las diferentes épocas. Es así como lo encontramos en los átomos y células de nuestro cuerpo, las telas de arañas, en las danzas tribales o en los vales vieneses.

Ya en Egipto se utilizaban la fuerza de los mandalas para su concentración, energetización del lugar, meditación profunda para elevar el nivel de conciencia, o para transmutar la energía negativa en positiva.

En palabras del autor, estas son sus sensaciones sobre *Círculo Azul*:

"...La obra gira en torno a varios motivos, basados algunos de ellos en escalas pentatónicas, en escalas de blues, de manera que la orquestación y la transformación temática los soslaya y los hace parecer más sugeridos que manifestados. Un proceso de apertura de las armonías, de las escalas, del lenguaje, parte del primer tiempo, el más contrapuntístico y tenso, para ir abriéndose paulatinamente hasta el tercero, en el cual se produce una especie de catarsis sonora y armónica, que probablemente provoque una sensación más relajada en el oyente que la experimentada en el primer tiempo, tenso, denso y dramático y quizás también en el segundo, más inestable rítmicamente..."



Israel Mira y banda municipal de Alicante

# PRIMERAS JORNADAS OBOE "PUNTO REP"



Participantes Primeras Jornadas Oboe Punto Rep

Bajo la iniciativa y organización de Punto Rep y con la colaboración de Marigaux, se celebraron en Ávila, en las instalaciones de Punto Rep, los días 27, 28 de febrero y 1 de marzo, las I Jornadas de oboe. La participación de dos grandes personalidades dentro del mundo del oboe, como David Walter y Jacobo Rodríguez, además de la presencia de dos técnicos, Matiew de la casa Marigaux y Sergio Jerez de Punto Rep, dieron brillo a unas jornadas repletas de actividades y con una masiva participación de oboístas llegados de todos los rincones de nuestra geografía, con la ilusión puesta en estas jornadas.

Estos tres intensos días se estructuraron con un curso sobre la fabricación y preparación de las cañas a cargo de Jacobo Rodríguez, una clase magistral impartida por David Walter, un concierto con la participación de ambos y la intervención técnica de los 2 especialistas.

El tiempo se quedó corto a juzgar por los comentarios de los participantes que hubiesen deseado tener mas días para trabajar con los maestros. "Lo bueno si breve dos veces bueno", eso debieron pensar los participantes ya que la opinión general era de que se le diese continuidad a esta fantástica iniciativa que llenó de nuevas ideas, abrió horizontes y permitió intercambios de opiniones entre los asistentes.

La maestría y experiencia de Jacobo en el difícil campo de la preparación de las cañas, tan necesario para los oboístas, fijó los cimientos de estas exitosas jornadas, abriendo un gran abanico de posibilidades a la hora de trabajar una materia prima siempre difícil y en constante evolución como es el "Arundo Donax" nombre científico de la planta que se utiliza para hacer las palas y las cañas.

David Walter dejó huella, su personalidad, conocimiento del repertorio, experiencia pedagógica y su buen gusto, hicieron las delicias, tanto de los participantes activos como oyentes, en sus clases magistrales que fueron seguidas con la máxima atención e interés. Sus muchos años como profesor en el Conservatorio Superior de París y sus años de enseñanza en Inglaterra son un bagaje muy im-

portante que unidos a su talante distendido y expresivo a la hora de trabajar, convierten sus clases en un verdadero disfrute.

El concierto, en el nuevo auditorio del Conservatorio, donde no faltó la presencia de la música de Albeniz en el año del centenario de su muerte, fue un verdadero regalo para un público entregado a los dos maestros desde la primera nota.

Ha sido una experiencia enriquecedora para todos, y según la opinión de los participantes necesaria. Para Punto Rep ha sido un reto, nuestra experiencia en la organización de grandes eventos tanto de clarinete como de saxofón nos ha ayudado en esta primera incursión dentro del mundo del oboe. Para Marigaux ha sido una buena oportunidad para conocer de cerca las inquietudes de muchos oboístas españoles y acercarse al día a día, para los participantes, a parte de poder trabajar con grandes maestros y escuchar sus consejos también han podido conocer de cerca un centro de asistencia técnica como Punto Rep, pionero en nuestro país, conocer y poder probar los distintos modelos de una marca tan reconocida como Marigaux.

Con todos estos buenos ingredientes, es un verdadero placer empezar a trabajar en la organización de las "II Jornadas de Oboe Punto Rep" para 2010. Sergio Jerez, director de Punto Rep y responsable de este evento, junto con todo su equipo, ya están implicados en el trabajo para la próxima edición.



J. Rodríguez trabajando las palas

# Curso de saxofón CUARTETO DIASTEMA

Del 22 al 26 de junio, en el Conservatorio Municipal de Música de Irún, se celebró el I Curso Internacional de Saxofón, impartido por el cuarteto "Diastema", (Philippe Lecocq, Christophe Bois, Philippe Braquart y Eric Devalon) organizado por Hamaikasax (Asociación de Saxofonistas) y con la colaboración de Selmer, Mafer Música, Punto Rep y el Conservatorio de Irún.

El prestigio de esta formación atrajo a varios cuartetos, llegados de diferentes puntos de nuestra geografía, para poder trabajar y disfrutar con "Diastema", sin lugar a dudas, uno de los cuartetos más prestigiosos a nivel mundial; no en vano llevan más de 20 años trabajando juntos y desgranando su arte por todos los escenarios imaginables e inimaginables. Su larga convivencia les ha permitido llevar a cabo la grabación de varios discos y colaborar con algunas de las mejores orquestas del panorama internacional. En un paraje majestuoso y con el buen tiempo que nos acompañó en Irún durante esa semana, arrancó esta primera edición del Curso Internacional de Saxofón con el cuarteto Diastema. Durante los días del curso, los participantes disfrutaron con las clases individuales de cada uno de los miembros del cuarteto, así como de las clases específicas para cuarteto. De admirar era ver como los profesores, sentados a cada lado de uno de los respectivos miembros del cuarteto, iban trabajando en perfecta sintonía, aportando cada uno su punto de vista tanto en el aspecto musical y técnico como del análisis de la obra; una simple mirada entre ellos era suficiente para entenderse. No faltaron los conciertos de algunos de los cuartetos participantes, como el cuarteto "SaxAndalus" el cuarteto "Córdoba" y el ensemble de los participantes. El broche final lo puso el cuarteto "Diastema" ofreciéndonos unos chispazos de su clase con música de Falla y Piazzola.

Tal fue el grado de satisfacción de esta original fórmula de trabajo con cuartetos y clases individuales, que la organización emplaza a todos los que deseen vivir esta magnífica experiencia, para el verano 2010.



Eric Devalon



Philippe Lecocq



Philippe Braquart



Christophe Bois



Cuarteto Córdoba



Cuarteto Saxandalus

# FLAUTAS *Avanti*

por Conn-Selmer y Bickford Brannen

## Nuevas Avanti, con cabeza Brannen y zapatillas Straubinger

La flauta Avanti es la combinación perfecta entre la calidad artesanal y la pasión por la música.

Esta colaboración entre el Sr. Brannen y Conn-Selmer nos ha brindado una flauta que trae el sonido y el sentir de una flauta profesional para la evolución del flautista. Construida íntegramente en Estados Unidos, la flauta Avanti es un símbolo de artesanía y arte. ¡Nunca habrás tocado nada igual!

Diseñada para encontrar todas las demandas del flautista exigente. Resaltan como características su cabeza Avanti de fabricación artesanal diseñada por Bickford Brannen. Un buen equilibrio mecánico diseñado igualmente por Sr. Brannen y un mecanismo ligero y resistente a nivel de flautas profesionales. Adicionalmente la flauta Avanti puede ser fabricada con todas las opciones requeridas: Mecanismo alineado o con Sol desplazado, platos abiertos o cerrados, Pata de Do o Si, Trino Do # y mecanismo de Mi o "donuts" rectificativo en la chimenea de Sol (2) para ayuda de Mi agudo.

La flauta Avanti no solo suena bien sino también tiene una buena resonancia. Descubre la "experiencia Avanti", el nuevo estándar de belleza y artesanía.

### *Avanti 1000*

---

#### Standard

- Cabeza de Plata Sterling
- "Avanti Brannen"
- fabricada a mano
- Cuerpo y pata con baño de plata.
- Mecanismo con baño de plata.

#### Opciones:

- Mecanismo alineado o con Sol desplazado
- Platos abiertos o cerrados.
- Pata Do o Si.
- Trino de Do#
- Mecanismo de Mi (sólo con mecanismo Sol desplazado)
- Inserción de "donuts" para facilidad Mi agudo (sólo con mecanismo sin Mi partido)

### *Avanti 2000*

---

#### Standard

- Cabeza de Plata Sterling "Avanti Brannen" fabricada a mano
- Cuerpo y de Pata de Plata Sterling.
- Conexión cabeza y cuenca pata de Plata Sterling.
- Muelles de Oro 10 K.
- Mecanismo con baño de plata.

#### Opciones:

- Mecanismo alineado o con Sol desplazado
- Platos abiertos o cerrados.
- Pata Do o Si.
- Trino de Do #
- Mecanismo de Mi (sólo con mecanismo Sol desplazado)
- Inserción de "donuts" para facilidad Mi agudo (sólo con mecanismo sin Mi partido)



**CURSOS**

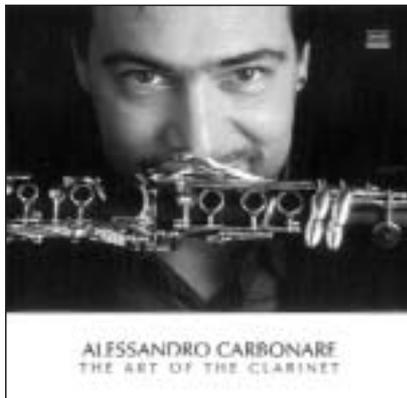
- **Curso de reparación avanzada del saxofón:** Yannick Ducasse y Sergio Jerez. Noviembre 20, 21 y 22. Lugar de celebración: Punto Rep (Ávila)
- **Curso sobre características y fabricación de zapatillas:** Chedeville/Glotin Noviembre 20, 21 y 22. Lugar de celebración: Punto Rep (Ávila)

**CONCURSOS**

- **Final Concurso ADEC 2009,** Diciembre 5, 6 y 7. Madrid, RCSMM diciembre 2009
- **Concurso Internacional de Clarinete de Lisboa,** Lisboa, abril 2011

**CONGRESOS Y ENCUENTROS**

- **Congreso Nacional de Clarinete:** 5, 6 y 7. Madrid, diciembre 2009
- **Congreso Mundial de Clarinete:** Texas 2010 (USA), y California 2011 (USA) y Europa 2012

**DISCOGRAFÍA RECOMENDADA**

Suscríbete a **Viento**

**Gratis**

*Datos personales para el envío:*

Nombre / Centro ..... Apellidos .....

Domicilio .....

C.P. .... Ciudad ..... Provincia .....

Teléfono ..... e-mail.....

Concertista  Profesor  Estudiante  Otro  (Marque con una X)

Instrumento: .....

Enviar a: MAFER MÚSICA, S. L. · Apdo. 248 · 20305 IRÚN (Guipúzcoa)



HENRI SELMER PARIS - CONCEPTEUR ET FABRICANT D'INSTRUMENTS À VENT & DE BECS

made in france [www.selmer.fr](http://www.selmer.fr)

Le logo Henri SELMER Paris garantit l'authenticité des instruments fabriqués en France par SELMER Paris depuis 1885  
El logo Henri SELMER Paris garantiza la autenticidad de los artículos fabricados en Francia por SELMER Paris desde 1885